

Gender and Class as Challenges for Feminist Biographies in Early Modern Spain ^[1]

Anne J. Cruz

University of Illinois, Chicago

1
It has not been very long since a disheartened Domna Stanton, in an important anthology titled *The Female Autograph*, noted that, when searching for exemplars of the genre, "women's autobiographies [were] conspicuous by their absence." ^[2] Until the recent studies by feminist critics, the same could be said of any work written by a woman in early modern Spain. Indeed, save mainly for Manuel Serrano y Sanz, who insisted on challenging the belief, female-authored works of any genre were regarded as non-existent. ^[3] Happily, the recent rush of feminist studies on Golden Age female religious and secular poets, playwrights, and novelists has greatly advanced the recovery of early modern Spanish women's writings. ^[4] This feminist criticism has incisively noted the anxiety of authorship with which early modern women launched their literary careers, an anxiety that nonetheless did not deter them from appropriating those genres previously gendered male. At a time that saw the proliferation of new genres, the writers' commitment to experimentation was by no means unimportant. While Serrano y Sanz organized his exhaustive collection of women writers alphabetically, giving no subdivisions by literary genres, the recent editions of works by separate categories such as religious writings, plays, and poetry suggests that female authors, no less than their critics, were acutely aware of generic selection.

2
The genre differentiation so carefully denoted in the anthologies nonetheless remains blurred in practice, since women contributed to most, if not all, of the literary discourses that proliferated in the early modern period, among which are included lyric poetry, plays of intrigue, short stories, novels of chivalry, and the epic. Moreover, although these different categories constitute the recovered canon of early modern women's fiction, many of its authors, whether by design or by demand, also wrote nonfictional works, in particular, educational treatises, sermons, and autobiographies. The only genre that received little attention from women writers is the biography, a category that, for reasons I hope to make clear, continues to prove challenging to feminists. ^[5] This essay addresses two secular women writers' versions of the genre in order to investigate their impact on the several aspects of women's writing: first, what such biographical projects reveal to us about class and gender, since the genre, like other writings by women, opens a window on the perceptions and articulations of a specifically female-centered world. Second, how these biographies functioned within the historical context of the social and political negotiations required for publication by women in the early modern period.

3
The genres accessible to readers for the first time through women's own utterance have enriched both the social and literary histories of the period: they have proffered new insights into the social construction of gender as much as they have instructed us on genre formation. They further offer us an opportunity to obtain biographical information about the historical authors who too often remain hidden from critical view in the shadow of their own texts. Despite the very real dangers of misreading the writing for its authors, we may still glean significant aspects of their subjectivity through the self-referential traces left in their literary production. Although the complex play of imitation and intertextuality that so distinguishes early modern literary texts precludes a naive reading as either sincere or confessional,

deconstructive and historicist approaches often disclose the unstated or implied in the fissures and gaps of literary texts. In its choice and rejection of specific models, in its use or renunciation of linguistic and stylistic expressions, women's fiction permits an entry into an other-ordered world that speaks to gender difference, even when such difference remains silent or repressed.

More often than not, however, women's lives, even those of literate or elite women who left a considerable paper trail, have remained unwritten and, when written, unread. We know that the dearth of research on women writers in the past was not due only or even mainly to a lack of information, but just as damagingly, to scholarly neglect. [6] Not until the movement to recuperate women's writings began in earnest over two decades ago, led in part by the development of international feminism, were traditional history and literary studies revised to include women and their works. The focus by feminist scholars on social and cultural history has given impetus to sustained, rather than merely sporadic, investigation on the material conditions of women's lives. Following Anglo-American feminism, literary critics of early modern Spain and the New World have begun to mine the revisionary research of María Isabel Barbeito, Jodi Bilinkoff, Asunción Lavrin, Josefina Muriel, and Mary Elizabeth Perry, to name but several feminist historians who record the impact of gender in their social and historical analyses. [7]

4

Not surprisingly, biographies of early modern women have primarily attracted the attention of modern women scholars. The risks involved in formulating these lives are not limited to a reliance on inconclusive or insufficient data. For scholars committed to such projects, the labor entails significant personal as well as professional investment. Personal, because the selection and interpretation of an other's life and works frequently exacts a psychological price by revealing facets of our own selves. [8] Professional, because projects on women writers, despite their intellectual legitimacy, continue to be rated below market value by academic departments that trade in canonical currency. [9] Indeed, the attitudes that compelled Annette Kolodny to reproach English departments some twenty years ago under the banner of her feminist manifesto "Dancing Through the Minefield," have yet to disappear from Spanish departments:

5

If we are scholars dedicated to rediscovering a lost body of writings by women, then our finds are questioned on aesthetic grounds. And if we are critics, determined to practice revisionist readings, it is claimed that our focus is too narrow, and our results are only distortions or, worse still, polemical misreadings. [10]

At this late date, we need not endorse Kolodny's rebuke merely to indict our own field, but to recognize that we must still struggle to convince some of our male colleagues of the importance of women's contributions. [11] Certainly, the dismally low numbers of men at conferences dedicated to women writers—and the fact that the latter continue to be advertised as conferences on *women* writers—prove that the vast majority of our male colleagues consider female authors unworthy of their scholarly attention. Only Sor Juana Inés de la Cruz and Santa Teresa de Ávila have repaid their male biographers with anything like the kind of critical reception given biographers of canonical male writers. We should note, however, that most male *sorjuanistas* and *teresistas*, like Francisco Márquez Villanueva and Octavio Paz, were already well established in their field when they chose to write on these female subjects.

In contrast to the biographies of early modern women, those of male authors, such as Jean Canavaggio's study of Cervantes and Pablo Jauralde Pou's of Quevedo, are usually exhaustively documented and widely publicized. [12] Canavaggio's was quickly translated from its French original into Spanish and English, while Jauralde Pou's recent biography, published in two simultaneous editions and amply displayed by specialized and nonspecialized bookstores alike, proved a huge best-seller in Spain. This was not the case for Peggy Liss's biography of Isabel la Católica, whose Spanish translation received little publicity, despite its subject's deserved celebrity status. [13] The popularized "autobiographies" of historical women such as Almudena de Arteaga's recreation of the life of Ana de Mendoza, the Princess of Éboli, have received more reader attention, perhaps due to the racy nature of their contents. [14] In 1988, the American historian Gerda Lerner proclaimed that the "biographical field within women's history remains one of the most promising and challenging for the researcher." [15] With the welcome appearance recently of some excellent publications on early modern women writers, this promise is now being met. [16] The challenges, however, remain.

Both the professional and the personal risks of women's biography are trenchantly addressed in the anthology *The Challenge of Feminist Biography*, edited by four American historians: Sara Alpern, Joyce Antler, Ingrid Winther Scobie, and Elisabeth Israels Perry. [17] The essays in the collection, which proffer biographical sketches of eleven modern American women, are in themselves autobiographical accounts, as they articulate the emotional and intellectual concerns of the women biographers when assuming the projects. [18] Given their modernity, the lives examined in the collection were, in general, already well documented, either through the subjects' own works or through historical papers. One author had the additional benefit of interviewing her subject, and all include a photograph of the women studied, so the reader can visualize as well as learn about them. Nevertheless, the challenges faced by the biographers are remarkably similar to those encountered by the biographers of early modern women. As an example, despite the authors' historical proximity to their subjects, not all found biographical information readily available. Writing about her grandmother, the labor activist Belle Moskowitz, Elisabeth Perry remarks on the scarcity of documentation, which then inspired her even more to reconstruct her ancestor's life through a more profound analysis: "[b]ecause of the paucity of ... papers, I had to rely more than I would have liked on context. ... Having so little material ... forced me to probe deeply for meaning in the documents I did have . . . Thus a paucity of sources stretched my abilities as a historian, a process I found exhilarating" (93). [19]

But the project, Perry complains, was also taxing for her: "I needed time to absorb the history I was reading. My search for primary sources proved time-consuming and difficult. In addition, I had family and career obligations to meet. My children ... were still small. Moreover, my university teaching career had stalled ... In the end, twelve years passed between the decision to write the book and its publication" (83). And despite her efforts, she found that not all were happy with her choice of subject. When Perry gave a paper on Moskowitz at the Berkshire Conference on Women's History, the commentator chided her for "writing about someone who was not a 'feminist'" and suggested that she would "contribute more to the field by writing a collective biography of *nonelite* women" (91).

Another contributor to the collection, Lois Rudnick, begins her chapter on the life of Mabel Dodge Luhan with the subtitle, "Mable Who?" [20] The misspelled name, she tells us, is a reflection on how quickly the author was forgotten, despite her popularity during her

lifetime: "The question of who Mabel Dodge Luhan was seems to me particularly provocative, for she was hardly an obscure figure in her own lifetime. ...From 1911 through 1940, her life story and character had figured in at least a dozen published novels, short stories, poems, and plays. Harcourt, Brace had published four volumes of her memoirs during the 1930s. ... Yet by 1974, when I began my research, she was all but forgotten by scholars and public alike" (Rudnick 119-20). Rudnick's reason for choosing her subject uncannily echoes the similarities that link early modern women with our own historical moment: "When I discovered Mabel Dodge Luhan ... I recognized the striking connection between her generation and my own intellectual and political autobiography. The men and women in the Luhan circle were among the earliest to respond to the human costs of our emergence as a major urban industrial power and world empire" (123). ^[21] As the editors note in the anthology's introduction, gender is, for these biographers, the distinguishing factor: "they accept as a given that gender will always, in some way, be central to an understanding of a woman's life, even if that woman is not particularly conscious of that centrality or even denies it" (8). The biographers focus on the importance of female friendships for their subjects, and stress that, as *women* biographers, they developed an especially close relationship with the authors ("Introduction" 9-10). Rudnick contends that we must first call into question the "masculinist grounds on which biography has conventionally been defined and accepted" (9).

The insights shared in this collection by modern biographers shed light on the biographical work currently being done on early modern women. Despite significant historical and cultural differences, women's lives often connect transculturally and through time as they position themselves against a misogynist hierarchy, whether in sixteenth-century Spain or in early nineteenth-century North America. Even though American women already formed a strong feminist movement in the nineteenth century, both countries were developing urban societies with women's roles in flux, and both represented world empires powerfully driven by exclusive masculinist interests. This does not mean that women's positions are always identical, whether diachronically or synchronically. What it does signify is that both gender and class need to be addressed as categories of analysis. The early modern women whom I discuss in this essay, still little-known even to Spanish scholars, offer some of the same difficulties that nineteenth-century American women presented to their biographers, and for similar reasons. One similarity hinges on the lack of biographical documentation, which has kept us from knowing exactly who these women are: as with the readers of Mabel Dodge Luhan's biography, most of my readers will be unfamiliar with Ana de Castro y Egas and Isabel de Liaño. Another resemblance resides in the biographical practice: like the American writers, Castro y Egas and Liaño are also women biographers, although not, as we will see, in the conventional sense. For instead of a traditional prose hagiography, Isabel de Liaño composed an epic poem in honor of the Italian saint Catherine of Siena, *Historia de la vida, muerte, y milagros de santa Catalina de Sena*, while Ana de Castro y Egas wrote a short, idealized history of Philip III titled *Eternidad del Rey don Filipe Tercero, Nuestro Señor, el Piadoso*. Following the example of feminist historians, my aim is to recover these women's elusive subjectivity as much as possible by examining what these atypical biographies have to say of their early modern authors. Moreover, as I am myself a woman writing about women writers, they are at once my subjects and my counterparts. Because, like them, I have chosen biography as a genre, I am doubly in collusion with them in attempting to sort out their complexities both as writers and as women.

10

Save for what Serrano y Sanz states in his notes, I have found no biographical information for Ana de Castro Egas and Isabel de Liaño. As is the case with most of his entries, theirs

11

merely consist of discrete pieces of information gathered from mainly unrecorded sources. He wonders, for example, whether Isabel de Liaño might not be the daughter of Felipe de Liaño, a painter called "el pequeño Tiziano" and Sánchez Coello's disciple (12). [22] We are grateful, therefore, that Liaño's impressive epic on the life of Saint Catherine of Siena, comprised of three books and stretching over five hundred pages, makes sure to contain several self-referential allusions. The poem's paratext includes the usual approvals by censors, a prologue to the reader, the address to a patron, and numerous dedicatory poems. In these introductory sections, we first glean some biographical facts about Isabel de Liaño. The title page notes that she was born in Palacios de Campos and that her poem, dedicated to Philip III's wife Queen Margaret of Austria, was published in Valladolid in 1604. The poem's censor Luis de la Puente, a respected Jesuit ascetic, mentions that Isabel is a widow. He adds that he authorizes the book's publication since it declares nothing against the faith, but also, following Horace, because it narrates a pious story in what the censor terms an agreeable ("apacible") style (3r).

In the "Prologue to the Reader," Isabel first demonstrates her cognizance of the dangers inherent in women's authorship. Sherry Velasco has perceived the difficulties in classifying this poem as a biography, and endorses it instead as "the poetic narration of a woman's life," one that "weaves [Isabel] into the life of Catalina de Siena." [23] Through its intense identification with the saint, manifested in an assertive, albeit cautious tone, Isabel's prologue clearly assumes a defensive posture. Liaño discloses a deep awareness of the problems she faces because of her gender, but her poem also reveals the anxieties suffered by a woman writer with little or no aristocratic affiliations. She begins by stating that she does not wish to challenge women's inferiority—an opinion held by no less an expert than Saint Paul—since she would be accused of defending her own case. She cunningly calls on God to defend her temerity, anticipating any criticism of female audacity, which she compares to the mythical fall of Icarus: "debaxo de cuya [God's] sombra las alas de mi pluma crecieron tanto que sin temor del incendio fogoso de lenguas mordaces, se atrevieron a bolar tan alto, que a no llevar tal reparo pudiera tener el miserable sucesso del mal considerado Icaro" (4v). Isabel insists that, as a "simple mujer" endowed with a feeble intelligence, she owes her new literary ability to Divine Providence, as a favor for her desire to extol the saint's life: "La divina providencia que admite y premia buenos deseos, agradeciendo el que yo tenia de hazer este servicio a su Santa, proveyo a mi pobre ingenio de algun caudal" (5r).

12

After this conventional humility *topos*, however, she is ready to assert that the negative opinion held of women has worked in her favor. Since no one believes the poem could have been written by a woman, to attribute it to her authorship actually calls attention to the poem:

13

Despues que por la misericordia de Dios saque mi trabajo a luz ... con la incredulidad de nuestros contraditores diziendo, que hurte esta Poesia y que alguno que la hizo la quiso atribuyr a mi por aventajarse en la venta della, pues por tener nombre de autor tan desacreditado gustarian de verla todos con curiosidad y como cosa a su parecer imposible. (5r-5v)

Liaño explains that the poem's ordinary style and lack of rhetorical flourishes prove that it was written by a woman, but they also establish its veracity:

[L]a llaneza del verso tan sin ornato del que vsan los famosos

poetas, da testimonio de la verdad, pues vn language tan casero sin acotar con historias profanas, fabulas de Ouidio, curiosidades de Virgilio, Astros y Planetas, Satyros y Ninfas, bien claro manifiesta ser traça de pecho femenino. (5v)

Yet, in an apparently paradoxical move, she refuses to deny her knowledge of classical literary sources (in the process, giving us another clue to her life). Rather than ascribe the poem's simplicity to any female essentialism, she clarifies her express choice, not to reject the profane, as moralists enjoined women readers, but to keep it separate from the sacred: "aunque confiesse de mi que por auer leydo algunas dellas, quiças supiera engerillas aqui, si de mi inclinacion no fuera tan enemiga de ver las historias diuinas adulteradas con las profanas" (5v).

Liaño's poem, although a hagiographic—and thus theologically acceptable—rendering of Catherine of Siena's life, still requires that she defend her choice of topic. The biography, written in Catalan by Catherine's confessor Ramon de Capua, was published in Sicily, Venice, Germany, and in Norway most probably to advance her canonization at the end of the fourteenth century. It was translated into Castilian from a Latin version by the Dominican Antonio de la Peña in 1511, by order of Cardinal Cisneros, whose devotion to female religious accompanied the growth of spiritual communities led by women. [24] After the Council of Trent, however, women mystics lost considerable ground in attracting followers, as the Church clamped down on heterodox practices. Since Catherine was celebrated for her mystical experiences, Isabel finds she must justify both the genre and its subject matter. A rhymed version of the saint's life composed by a "simple" woman, she claims, will more easily delight readers and impress God's grandeur on their memory than its prose chronicle: "considerando el buen zelo con que se hizo, el qual fue manifestar a todos las excelencias que Dios obro en esta gloriosa Santa, que aunque su Coronica las manifiesta, con todo esso andaran mas frequentes con el gusto del verso y compuesto por vna muger simple" (5v). Assimilating her suffering to that of her subject, Isabel tells us that she was herself harassed for writing the poem. Yet the experiences of both the subject and her author redound in God's glory: in the same way that God displays his greatness through Catherine, he reveals his omnipotence through Isabel:

14

La imposibilidad de nuestra	
parte	es siempre, por tener frias
entrañas,	Que no porque mi pluma
en parte, o arte	os quente aqui ficiones
ni marañas	Y pues con esta santa
Dios reparte,	Parte de sus secretos y
hazañas,	Sabernos bastara ser obra
suya,	Para que lo increyble no se
arguya. (47v)	

A notable aspect of Liaño's poeticized biography is that its intended audience is female, as she again anticipates men's negative reception of her work:

Y tu lector, si tibio te	
sintieres,	y mis versos en ti
mal se perciben,	no los leas te
ruego, si quisieres,	Pues para ti los
tales no se escriuen:	Solo los escrivi

para mugeres,
deuocion mejor reciben,
lo merezca, haran estima,
mano femenil la rima. (vv. 49-56; 2r)

Que lo que es
Y aunque no
Por ser de

Concerned that her efforts would not attract a male patron, she dedicates the poem to a woman: Margaret of Austria, who married Philip III in 1599. Isabel remarks that although she composed the poem years before, she waited until the queen arrived in Spain to submit it for publication:

[T]emerosa del peligro [que quedara este libro huerfano de favor tan alto] estube mucho tiempo con mi libro acabado esperando la dichosa venida de vuestra Real Magestad a España, dando por muy bien empleado el mucho esperar. (2v-3r)

Not content with merely human, albeit royal, sponsorship, she also dedicates it to the Virgin Mary, asking for her intercession. The poem thus becomes what Velasco calls a "gynocentric" discourse: from its apostrophe to all women, through its dedication to Queen Margaret and the Virgin Mary, it intends a defense of Catherine's—and by extension, women's—devotion to the Holy Eucharist, of her right to prophesy, and of her miraculous interventions. [\[25\]](#) Moreover, as she narrates the saint's life, Isabel increasingly assumes Catherine's demanding role. By the end of the second book, she fully accepts the weight of her project and identifies completely with her subject: she is as exhausted by her writing, she tells us, as Catherine is by her life. Isabel no longer laments her incompetence, but takes on Catherine's intellectual strength as she declares how carefully she constructs the poem's third book, laying the groundwork for the poetic edifice:

Y pues gozado aveys de sus valores
En el segundo libro y el
primero
della da fauores
simplicidad, passarme quiero
tratar de otras cosas no menores,
Fundando el edificio del tercero,
Assentando el cimiento y primer canto
Aunque en los otros me he cansado tanto. (277v)

Y Dios por medio
A mi
A

Isabel de Liaño creates a woman-centered poem that simultaneously admits to and reacts against feminine weakness, as much intellectual as social. According to Nieves Baranda, the ambiguities in the poem report to the moment during which the poem was published. In a thoughtful article on women writers, Baranda describes the first half of the seventeenth century as a time when female authors felt they had to account for themselves as writers, imitating Saint Teresa in their choice of particular readers:

15

[H]ay algunas autoras que para resguardarse de las críticas de los lectores en su mayoría hombres, imitando consciente o inconscientemente a Santa Teresa, prefieren acercarse al menos de forma expresa a grupos de receptores seleccionados, que coinciden con ellas en encontrarse al margen del poder social en situación de tutela. [\[26\]](#)

While I agree with Baranda's astute evaluation that women's writing reflects the various personal and social negotiations required of them in distinct historical periods, there is more at work in Liaño's poem than her marginalization through the censure of female authorship by male readers. Although, I can only speculate on the little information from Serrano y Sanz, it is most likely that Liaño belonged to burgeoning middle class. The tensions explicitly registered by the poem's female authorship thus also function as a sign of class pressures. The absence of aristocratic patronage is perceptible in the identity of the authors of the dedicatory poems, all of whom are *juristas* or lawyers. Without the sanction of class status, sponsorship by nobles for women's works was difficult, if not impossible. This would explain why Isabel waited until she could approach the young queen, known for her religiosity, for her support, and even perhaps why the poem was not published until the court moved from Madrid to Valladolid, where the queen exerted considerably more power. [27]

Like gender, then, class is a central criterion of analysis for women's writing. By electing to write the life of a Spanish monarch, Ana de Castro y Egas is seemingly more bold in her choice of subject than Isabel de Liaño. Castro y Egas—who published the *Eternidad* in 1629—and Liaño both chose genres—secular history and religious epic—not readily associated with women writers. In doing so, they both idealized their subjects at times when such idealization was considered politically dangerous or, at the very least, raised questions as to the topical import of their subject matter. Yet, while their gender unites them, their class status differentiates them, since, in contrast to Isabel de Liaño, Ana de Castro y Egas was surely a member of the aristocracy. To make this claim, however, I must again speculate from the few pieces of information that we have of her. [28] Although significantly better-connected socially than Liaño, Castro y Egas receives almost as little attention from Serrano y Sanz. What he does tell us is that she was born in Granada, but spent most of her life in Madrid; he cites from Lope de Vega's *Laurel*: "En la corte de Felipe estaba / .../ ¡Oh ninfa ya de nuestro patria río!" (249). Her Introduction to Philip III's biography, however, offers some clues as to the possibility of noble status.

16

Castro y Egas dedicates the *Eternidad* to Philip's son, Cardinal-Prince Ferdinand, known to her since childhood. [29] Since Ferdinand was famous for his support of writers, the dedication confirms that the author moved easily in a male literary world of noble patronage. Although the name Castro was common both in Spain and Portugal, her relations at court—as well as the *Eternidad*'s date of publication, as I mention below—suggest that she may have belonged to the Castro side of the Counts of Lemos. [30] Her unusual second name, Egas, originates either in Flanders or, more likely, in Portugal. [31] She was certainly well known socially, judging from the long list of important figures who wrote the dedicatory poems to her royal biography, including the Marquis of Alcañices, the Count of Siruela, and Philip's powerful favorite the Duke of Lerma, the Count of Lemos's uncle and father-in-law. Her extensive contacts also included literary figures such as Lope de Vega and Gabriel Bocángel, Juan Pérez de Montalbán, and Joseph Pellicer de Salas y Tovar. The dedicatory sonnet by Lope de Vega stresses the biographical genre's conventional purpose of resurrecting the deceased through the retelling of his life:

17

Tu dulce voz, qual suele en Primavera
Suaue despertar Zefiro a Flora,
En las cenizas que animo sonora
Viuir Filipe donde espira, espera. (1-4, 21).

As Serrano y Sanz notes, the distinguished group with whom Castro y Egas associated strongly suggests that she belonged to one of the Madrid literary academies that catered to writers and their noble patrons. Indeed, several of these poems address her as Anarda, a pseudonym typical of the pastoral names assumed by academy members. Although numerous writers and aristocrats appear as authors of these dedicatory poems, the most famous is undoubtedly Lerma, whose broodingly despondent sonnet, with its emphasis on ruins, the stormed-tossed sea, and the torments of death, recalls his break with Philip III and his consequent fall from power in 1618:

<p>Sin paz el mar, entre las ondas rizas Ruynas repite (injuria de la suerte) muerte, sus cenizas martirizas, importa, q[ue] a deuerte, oluido en lo q[ue] adierte aplausos que eternizas. de auer viuido, verdad segunda gloria, mas alla de la esperança. cuydado en si mismo agradecido, tu credito el Rey, tu su memoria paga, tu eleccion de su alabança. (18)</p>	<p>Y la tierra tormentas de la Del que por ti renace en Al tiempo con tu pluma Pues le para, o no Tanto contra el Llegaran los Filipe viuirá Deuiendo a tu Viuirá aun Tu Pues es</p>
---	---

Here, a defeated Lerma nevertheless mourns the death of his former patron and hails Castro y Egas's biography for ensuring his remembrance. To be sure, it exalts Philip's relationship with his favorite Lerma, noting that the monarch richly rewarded the Duke and his two sons, the Duque de Uceda and the Duque de Saldaña, for their services (23r). By stating that Philip's fame will again rise, Phoenix-like, from the truth written by Castro y Egas's pen, Lerma bespeaks her credibility as a biographer. Commenting that the biographer attributes Philip's worth not to his virtues, but to his having appointed Lerma his "alter ego," Antonio Ferros views the biography primarily as an homage to Lerma. ^[32] Yet the dedicatory poem, I believe, instead substantiates Castro y Egas's social standing, since it allows the disgraced favorite, who at the time was already exiled, a venue at court from which to herald the king's—and, no doubt, his own—vindication by history.

The approval by formidable poet and court preacher Hortencio Félix Paravicino acclaims Castro y Egas's erudition and elevates her to the same category as the muses: "Pongan los noticiosos este papel mas en el numero de las mugeres doctas, que en vnas letras y otras han escrito, y descansan los curiosos en la question antigua: Por q[ue] la Erudicion dio nombres de mugeres y no de hombres a las Musas?" (3v). Paravicino's hyperbolic rhetorical question means to praise her control of the written word; indeed, he has no problem in accepting her as a learned woman. If Paravicino's approval were not enough to endorse Castro y Egas's talents as a biographer despite her sex, the *Eternidad* begins with an introduction by another authoritative male writer—Francisco de Quevedo, who also admires Castro y Egas's style and learning:

El volumen es descansado, el estilo pulido, con estudio
 dichoso, las palabras sin bastardia mendigada de otras lenguas
 ... tan docto escrupulo ha tenido en lo que dexa, como cuerda

eleccion en lo que elige; la sentencia es viua y freque[n]te, los afectos eficaces y deuidos; pues sin digresiones forasteras dexa viuir su vida al Principe. (60)

The *Eternidad*, so well received by so many men, ardently extols the king's virtues. Among these, for Castro y Egas, is the wisdom of his ruling in 1609 to expel the *moriscos*, perhaps the most controversial decision from a king not known for decisive action: "Fue hazaña marauillosa, q[ue] la expulsion de tantas familias, dueños ya de casi la mitad destos Reynos, se co[n]siguiese sin derramar sangre, ni aun desnudar los Catolicos espada" (15r). The biography also reiterates the king's legendary chastity, as he remained celibate after Margaret's death, apparently restraining his sensual appetite, which Castro y Egas vividly describes as "aquella bestia indomita de la sensualidad, enseñada a correr libre" (20r).

Yet the biography was not published until 1929, eight years after Philip's death in 1621. Lerma, who did not die until 1625, had long since fallen from power, as had his sons. Why, then, was the biography published so late after Philip's death? Ana de Castro merely states that she wrote it to honor Philip III's son, the Cardinal-Infante Ferdinand, whom she had known as a small boy. The numerous dedicatory poems, as well as Quevedo's foreword, would seem to indicate that it was intended to circulate at court as an abbreviated form of a *speculum principae* or manual for princes, as it was composed during the first decade of Philip IV's monarchy. At the time of its composition, Spain was in the midst of a major economic depression. The king's increasingly powerful *privado*, the Count-Duke of Olivares, who had been instrumental in Lerma's fall in 1618, pressed for devaluating the currency. In effect, according to John Elliott, his reforms "constituted a direct challenge to old-established values and practices" (324).

20

Intensely disliked, Olivares and his government were blamed for the ills that had befallen Spain. Writing to his patron the Duque de Sessa, Lope de Vega complained that "there was neither food, nor clothing, nor money"(cited in Elliott, 336), and it is not unlikely that the circulation of Castro y Egas's biography at court intended to remind the young king, who had recently recovered from a grave illness, that he had better assume some measure of control. Certainly, the purpose of the biography was to praise the father's rule and, by implication, serve as model to the son's. Its title, *Eternidad de del Rey don Filipe III*, underscores the king's salvation, but it also encloses the metaphorical meaning of eternity, the extension of one's life through fame. Written very recently after Philip IV's illness, the biography may well have contributed to king's changed behavior since his illness, when he began to attend personally to court business (Elliott 318). Its publication, moreover, at a time when the expulsion of the *moriscos* was coming under fire—and, not coincidentally, when Olivares had invited the Portuguese conversos to serve as royal bankers in Spain—also justified Philip III's actions in attempting to maintain Spanish religious orthodoxy. Commenting on Quevedo's role in prologuing the biography, Pablo Jauralde Pou states that "hay algo de vindicación del viejo régimen y de los Sandoval en esta obrita," which he considers "una auténtica promoción" (576). The complaints of the anti-Olivares faction, which included the Count of Lemos, Elliott tells us, was bound to have an effect on the young king (372). In 1629, the year Castro y Egas's *Eternidad* was published, the Dutch demanded a truce similar to the one Philip IV's father Philip III had signed in 1609. As the months passed, however, and Olivares wore down the king's resolve, Philip IV apparently lost his nerve, along with most of his experienced and independent ministers. In September, the dejected and disillusioned Count of Lemos took the robes of a Benedictine monk (Elliott 383).

21

Both biographies by Isabel de Liaño and Ana de Castro y Egas serve to differentiate their authors not only from male writers, by gender, but from each other, by class. As a likely member of the nobility, Ana de Castro received an education—evinced in her vocabulary and elegant, concise style—that far surpassed Isabel de Liaño's. Although her class status empowered her to contend with the life of a king, I believe that it was due to the timeliness of its political implications that her biography of Philip III was so readily accepted. In its support for political and religious stability, the *Eternidad* contributed to the critique of the Count-Duke of Olivares. While it did not voice concerns over women's authorship, and therefore is far from Jauralde Pou's notion that it promoted "una curiosa corriente feminista" at court (576), the biography nonetheless motivated several poems by noblewomen, among them Castro y Egas's niece Carolina de Río, and her cousin Clara María. The poem by Doña Juana de Luna y Toledo brings to light the nuances through which Castro y Egas, as biographer, is identified with her subject:

Quite a los siglos todo el cuydado de eternizar al Principe esta pluma, en mudo acento. Eternidad le ha dado, reduzirla a breue suma mas señas de portento.	Que oy siglos le anticipa Tan prodigiosa Que aun quiso Porque traiga
---	---

The simultaneous metaphoric and literal eternity accorded the king by extolling his virtues is compressed into the biography's brief length. Moreover, if Ana de Castro's pen is sufficiently powerful to eternalize Philip's life, then it will also grant the author everlasting fame. Although no explicit parallel is made between Castro y Egas and Philip, all the dedicatory lyrics acknowledge that she is clearly in control. Her voice, in the words of another woman's poem, is "émula de la vida / y vencedora del siglo." Lope de Vega, in his *Laurel de Apolo*, asserts that she will be remembered for her biography: "Y pues das a Felipe eternidades / reserva para ti siglos de edades" (cited in Serrano y Sanz 249).

Isabel de Liaño's epic rendition of Catherine of Siena's hagiography—like Catherine of Siena's writings—challenges conventional belief that women are incapable of good writing and serious thought. As Velasco so well notes, hers is an adversarial attitude towards those who dismiss female talents: "Que pocas veces suelen dar favores / Al seso femenil los escritores" (Velasco 129). Ana de Castro y Egas's *Eternidad del Rey don Filipo III* was instead applauded from the first by its male censors. In his "Aprobación," Fray Paravicino goes so far as to state that "estamparle sera hazer jutzicia a la dignidad del assumpto, a la excelencia de la obra y al credito de la nacio[n]." Of the two biographies, then, it is indisputably Liaño's that results in the more daringly feminist project since, with no support for her work by male patrons, she exploits the epic genre to challenge the denigration of women's writing by the masculine hierarchy.

Despite their singular endeavors to write biographies, neither Ana de Castro y Egas nor Isabel de Liaño succeeded in achieving any measure of fame beyond what we learn in Serrano y Sanz's *Apuntes*. Still, feminist historians rightly conclude that "feminist biography not only illuminates women's lives, it alters the frameworks within which we interpret historical experience" (Alpern, "Introduction"13). While Isabel de Liaño composed her hagiographic poem to celebrate the life of an exceptional woman saint, she also utilized it as a personal platform to speak out against women's marginalization as writers. Fully ensconced within royal circles, Ana de Castro y Egas produced an idealized biography to

honor Philip III's memory that was highly praised by the male hierarchy, but that was nevertheless appropriated for use as political propaganda by a faction at court. My essay, therefore, does not intend to resurrect either woman biographer solely on the literary value of their writings or their individual historical subjectivity. Rather, I wish to locate them as part of the ongoing project by feminist critics of early modern Spain that includes the analytical categories of gender and class when recovering both the silenced and exploited voices of women writers. To do so means to go beyond what we may discover in the occasional history or archive; it entails stretching our limits as literary historians, investing our selves in the project, and risking failure.

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)

NOTES

¹ Shorter versions of this essay were presented as papers at the Conference on Women Writers of Medieval and Early Modern Spain and Colonial Latin America, University of Arizona, Tucson, September 16-18, 1999; and at the Asociación Internacional de Hispanistas, New York, July 14-20, 2001. I thank the audiences of both sessions for their helpful comments.

² Domna Stanton and Jeanine Plottel, *The Female Autograph* (New York: New York Literary Form, 1984), 6.

³ Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una Bibliografía de Escritoras Españolas*, vol. 2 (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1903).

⁴ See Electa Arenal and Stacey Schlau, *Untold Sisters: Hispanic Nuns in their Own Works*, trans. Amanda Powell (Albuquerque, NM: U of New Mexico P, 1989); Julián Olivares and Elizabeth S. Boyce, *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro* (Madrid: Siglo Veintiuno, 1993); and Teresa Scott Soufas, *Women's Acts: Plays by Golden Age Women* (Lexington: U of Kentucky, 1997). These three anthologies are the leading examples of the extent to which Serrano's pioneering collection continues to be plumbed for women authors.

⁵ Most biographies were written by nuns, often saints' lives, and few if any were published. Very likely, they were copied from conventional hagiographies and served to disseminate religious literature within the convent.

⁶ Examples of critical oversight are the women whose lives may be reconstructed from Inquisitional documents, such as those now documented in the collection *Women in the Inquisition: Spain and the New World*, ed. Mary Giles (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999).

⁷ Pioneering studies by these historians include María Isabel Barbeito Carneiro, *Escritoras madrileñas del siglo XVII (Estudio bibliográfico-crítico)*, 2 vols. (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1986); Jodi Bilinkoff, *The Ávila of Santa Teresa: Religious Reform in a Sixteenth-Century City* (Ithaca: Cornell UP, 1989); Asunción Lavrin, ed., *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America* (Lincoln, NE: U Nebraska P, 1989);

Josefina Muriel, *Las mujeres de Hispanoamérica: época colonial* (Madrid: Editorial MAPFRE, 1992); and Mary Elizabeth Perry, *Gender and Disorder in Early Modern Seville* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1990). European feminist historians include, in particular, Rosa Rossi, *Teresa de Ávila: Biografía de una escritora*, trad. Marieta Gargatagli; notes and bib., Alberto Domingo (Barcelona: Icaria, 1984); and Isabelle Poutrin, *Le voile et la plume: autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne* (Madrid: Casa de Velázquez, 1995).

⁸ At a session on María de Zayas at the 2001 Conference of the Renaissance Society of America, Margaret Greer advocated for more critical attention to Zayas's writings. She commented wryly that the new interpretations, like those recently published, will surely result from our particular "hang-ups." While this self-awareness is refreshing, it nevertheless betrays women's deep-seated feelings of vulnerability when exposing our thoughts.

⁹ Only several years ago, a young feminist at a major Midwestern university whose first book, on a religious woman writer, had just been published by a respectable university press, confided disconsolately to me that her department chair had instructed her to "do something on Cervantes" to strengthen her case for tenure.

¹⁰ Annette Kolodny, "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism," *Feminist Studies* 6: 1 (Spring 1980): 1-25.

¹¹ The pervasively antifeminist attitude held by some of our colleagues was brought home to me as recently as this year at the Asociación Internacional de Hispanistas (New York, July 16-21 2001), where one of the chairs of the *encuentro de investigadoras* on "*Nuevas direcciones y ampliación del canon en la poesía del siglo de oro*" nevertheless commented that it was not necessary to discuss early modern women poets, since they were neither published nor read in their lifetime.

¹² Versions of Jean Canavaggio's biography in French, Spanish, and English respectively, are: *Cervantès* (Paris: Mazarine, 1986); *Cervantes*, trans. Mauro Armiño (Madrid: Espasa-Calpe, 1987); and *Cervantes* (New York: W. W. Norton, 1990). For Quevedo, see Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica (Madrid: Castalia, 1999). An edition without the Appendix and Index of poems was published simultaneously by with the same title by Castalia that same year.

¹³ Peggy K. Liss, *Isabel the Queen: Life and Times* (New York; London: Oxford UP, 1992); for the Spanish translation, see *Isabel la Católica*, trans. Javier Sánchez García-Gutiérrez, corr. Inés Azar (Madrid: Nerea, 1998).

¹⁴ Almudena de Arteaga, *La Princesa de Éboli* (Madrid: Colección Novela Histórica, Martínez Roca, 1988). The book was re-edited eight times the year it was published.

¹⁵ Gerda Lerner, "Priorities and Challenges in Women's History Research," *Perspectives, Newsletter of the American Historical Association* (April 1988): 17-20.

¹⁶ Although not all are biographical, recent studies of early modern women include Marina Scordilis Brownlee, Margaret Greer, Elizabeth Rhodes, Magdalena Sánchez, and Sherry Velasco.

¹⁷ Sara Alpern et al, *The Challenge of Feminist Biography: Writing the Lives of Modern American Women*. Urbana, Chicago: U of Illinois P, 1992.

¹⁸ The anthology contains biographical sketches of Florence Kelley, Emma Goldman, Molly Dewson and Polly Porter, Mary Heaton Vorse, Belle Moskowitz, Lucy Sprague Mitchell, Mabel Dodge Luhan, Jessie Daniel Ames, Freda Kerchwey, and Helen Gahagan Douglas. Of these, only Emma Goldman and Helen Gahagan Douglas have a highly recognizable profile.

¹⁹ Elisabeth Israels Perry, "Critical Journey: From Belle Moskowitz to Women's History." In *Challenge of Feminist Biography*. 79-96.

²⁰ Lois Rudnick, "The Male-Identified Woman and Other Anxieties: The Life of Mabel Dodge Luhan." In *Challenge of Feminist Biography*. 116-38.

²¹ "Those of us who have been engaged in the challenging process of recovering women's literature and history have often been driven by a desire to understand how the decisions we have made as scholars and teachers, lovers and friends, have been shaped by a past that we are both discovering and reinventing" (123).

²² Liaño is mentioned as a witness at Jerónimo Sánchez Coello's wedding to Antonia de Liaño on 22 October 1584 in Mercedes Agulló Cobo, *Noticias de pintores madrileños dd los siglos XVI y XVII* (Granada: U de Granada, 1978), 186. I thank Marta Bustillo for this information. In private correspondence (14 September 1999), Bustillo proposes another possible connection with Madrid art circles in that Liaño may have been the author of the painter Vicente Carducho's "Vida de Santa Caterina de Siena," inventoried as part of his library.

²³ Sherry Velasco, "Isabel de Liaño: Hagio/Biography as Self-portrait." *Pacific Coast Philology* 27 (September 1992): 124-32. I am grateful to her for a copy of her essay, which I was unable to obtain earlier, and gratified that we agree on several key issues.

²⁴ *La vida de la bien auenturada sancta Caterina de Sena trasladada de latin en castellano por el reuerendo maestro fray Antonio dela Peña dela orden de los predicadores* (Alcalá de Henares, 1511). R/8075 Biblioteca Nacional, Madrid. The work was dedicated to Cardinal Cisneros.

²⁵ Velasco arrives at a similar conclusion, stressing the female reader's ideality: "the gynocentric work is not just built around the poet Isabel, the Saint, the Queen and the Virgen Mother but also an ideal female reader" (127-28).

²⁶ Nieves Baranda, "'Por ser de mano femenil la rima': De la mujer escritora a sus lectores." *Bulletin Hispanique* 100 (1998): 449-73.

²⁷ For a feminist study of women's power at court, see Magdalena Sánchez, *The Empress, the Queen, and the Nun: Women and Power at the Court of Philip III of Spain*. (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1998).

²⁸ Although I have searched in the Biblioteca Nacional, I have not found any references to either Liaño or Castro y Egas other than Serrano y Sanz, who, however, mentions a Collado

del Hierro as his source for the latter. Neither appears in Carolyn L. Galerstein, *Women Writers of Spain: An Annotated Bio-Bibliographical Guide* (Westport, CT: Greenwood P, 1986); or in *Spanish Woman Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, ed. Linda Gould Levine et al (Westport CT: Greenwood P, 1993). While I fully recognize my own failings in this search, for women scholars especially, these endeavors are usually hindered by geographical, time, and funding constraints as well as family and academic responsibilities, obligating many of us to rely on the efforts of our historian colleagues, few of whom, however, study women's history.

²⁹ "La inclinacion que tengo a V[uestra] A[lteza] desde que le conoci niño, facilite, pues no disculpa el atreimiento de reduzir a breue suma las grandes y excelentes virtudes que exercito el Santo y Piadoso Rey, y señor nuestro padre de V[uestra] A[lteza] que si el desempeño de obligaciones propias se cumple ofreciendo qualquier moderado talento, justamente deseo la satisfacion desde seruicio en la dicha de que V[uestra] A[lteza] le reciba" (2).

³⁰ The most famous, Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal (1560-1637), 7th Count of Lemos and Marquise of Sarria, was Castro y Egas's contemporary. An eminent viceroy of Naples, he was the Duke of Lerma's nephew and married his daughter. He was exiled to his town of Monforte de Lemos on the Duke's fall from power. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, vol. 23 (Barcelona: Espasa-Calpe, 1924), 778. See also John H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline* (New Haven, CT: Yale UP, 1986), 34-35.

³¹ See Sebastián de Covarrubias, *Suplemento al Tesoro de la Lengua Espanola Castellana*, Georgina Dopico and Jacques Lezra, eds. (Madrid: Polifemo, 2001), 206. I am most grateful to the editors for their kind gift.

³² Antonio Feros, *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*. (Cambridge: Cambridge UP, 2000), 266.

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)

The Problems and Promises of Early Modern Gender Studies:

The Case of Spain

Lisa Vollendorf
Wayne State University

In the past year, I have given more thought than ever before to the state of early modern gender studies and, more specifically, to the position of Spanish studies within the broader fields of women's literature and history. Some of these thoughts, as one might imagine, have not been particularly optimistic. At a time when we are seeing large quantities of influential books, monographs, and articles on women in early modern Spain, specialists in the Renaissance and Baroque periods of other European countries continue to give short shrift to this research. This oversight has far-reaching consequences, not the least of which is that peninsular scholarship tends to exist in isolation from work on the rest of western Europe. I have heard colleagues in English, for example, claim that European women only wrote closet drama and never wrote anything that might have been destined for the stage in the early modern period. Others proclaim late seventeenth-century English writer Mary Astell the first European feminist. Similar to discussions about the invention of the novel in eighteenth-century England, these claims do little to further our understanding of the development of feminist thought or the scope of European women's literary history. Moreover, the slight attention paid to peninsular research compounds the difficulties of publishing in the field, as the number of presses interested in Spanish studies has diminished over the past two decades.[\[1\]](#)

1

To explore how we might influence future directions of the field of research on early modern Hispanic women *and* deal with some obstacles we currently face, I would like to be guided by the ideas about friendship, equality, and market economies present in the following sonnet, which was written by Sor Violante do Ceo (1601-93) for her friend Doña Bernarda Ferreira:

2

Belisa, el amistad es un tesoro
tan digno de estimarse eternamente,
que a su valor no es paga suficiente
de Arabia y Potosí la plata y oro.
Es la amistad un lícito decoro
que se guarda en lo ausente y lo presente,
y con que de un amigo el otro siente
la tristeza, el pesar, la risa, el lloro.
No se llama amistad la que es violenta,
si no la que es conforme simpatía,
de quien lealtad hasta la muerte ostenta:
Esta la amistad es que hallar querría,
ésta la que entre amigas se sustenta,
y ésta, Belisa, en fin, la amistad mía.[\[2\]](#)

Sor Violante casts friendship as the fruits of collaboration, as a meaningful end product of emotional commitment; something not unlike, I would suggest, the relationship of many critics to their research on early modern women. Indeed, in its exploration of mutual reliance, economic markets, and ideological commitment, Sor

Violante's sonnet evokes factors directly related to research in the field of women's literary history.

I. Collaboration and Readership

3

*Es la amistad un licito decoro
que se guarda en lo ausente, y lo presente [. . .].*

Sor Violante's evocation of absence and empathy speaks to our endeavors as scholars. Even though we tend to work in isolation, we write for each other, united in the common endeavor of recovering women's literary history. The decisions each of us makes--about which article to write, whose texts to teach, and which theories we find useful--impact the collective state of our field.

Indeed, the decisions we have made along the way now have a history of their own. In the early years of feminism, we saw a lot of work concentrated on a few women authors. Recently we have seen a wider variety of research informed by a broader range of methodologies. Zayas and Sor Juana are both good examples of authors who have been studied heavily through many theoretical lenses (i.e. various feminisms, Marxism, deconstruction, narratology), and now we are seeing more comparative work done on them in conjunction with other women.[\[3\]](#) As research on these women attests, the broadening of the disciplines has progressed over the last three decades to include many theoretical approaches to a diverse group of writers.

4

In spite of the boom in women's studies over the past few decades, somehow work on Spanish women remains a little out of step with the other early modern fields. Colleagues putting together panels and books on Europe continue to overlook Spain. Often, one essay or presentation on Spain suffices for coverage of the Hispanic world. This tokenism raises an issue that scholars in women's studies have been aware of for a long time: the division between peninsular and Latin American studies often functions as an impediment to understanding the pre-nineteenth century Hispanic world. Efforts to break down this disciplinary boundary have only been slow to make an impact. In fact, the Asociación de Escritoras de España y América (1300-1800) did not adopt interdisciplinarity as the organizing rubric of the annual conference until 2001.[\[4\]](#)

5

While the Latin American vs. Peninsular split keeps us from studying early modern and colonial women's literary history as part of one large, albeit complex, field, the existing divisions in Golden Age studies impede the incorporation of women's writing into the larger discussions about Spain's literary history. Poetry experts, comediantes, cervantistas, and others meet annually to discuss their particular genres and canonical authors, yet these sub-divisions do not allow for a full integration of women's writing. How, for example, do letters, diaries, and Inquisition trials fit into our existing organizational schema for Golden Age scholars in this country? What existing venues do we have for discussion about the dozens, if not hundreds, of nuns whose biographies and autobiographies have yet to be studied? I would suggest that we need to break down some of the disciplinary walls that keep us from talking to each other about the cultural production of men and women in the period in question. Indeed, a serious re-evaluation of our persistent

6

commitment to small sub-disciplines is in order if we want to continue to revitalize early modern Spanish studies.[\[5\]](#)

II. The Economics of Writing: The Book Market

Sor Violante calls friendship "un tesoro tan digno de estimarse que a su valor no es paga suficiente de Arabia y Potosí la plata y oro." This reference to value within a market economy has powerful connections to current concerns about the academic book market. With the increase in the pressure to publish in the last two decades has also come, as we all know, a decrease not in the numbers of titles published by university presses but, instead, a decrease in the numbers of books purchased by libraries. Publishers cannot count on a book selling 1,000 copies. With these diminished sales has come the pressure to publish profitable books only. Among those who have gotten squeezed are those of us working in non-contemporary, non-English fields, particularly in a field seen as having a readership as small as that of peninsular studies. 7

Everyone from highly accomplished senior scholars to new assistant professors knows something about this. There are some problems that cut across disciplines, of course: institutions undervalue translations and critical editions, collaborative work receives little credit in the humanities, and edited volumes garner few rewards vis-à-vis tenure and promotion. The problem is compounded within early peninsular studies because work on early modern Spain gets lumped into the general category of unmarketable books. Thus many authors turn to smaller university presses or subsidized publishing houses that, within the larger university community, carry less prestige than the major university presses. 8

Rather than bemoan the realities of the market-driven publishing industry, it behooves us to take responsibility for the situation by re-examining our own research topics and taking the initiative to eliminate the problem. There is *some* good news on this front. More and more dissertations encompass transatlantic, multi-author, or thematic topics. I think this will make for marketable books for pre-tenure professors. The appearance of the University of Illinois's "Hispanisms" series adds another important venue to the already extant romance language series and to the list of presses that have supported work in the field over the past decade when others dropped peninsular studies altogether. Moreover, new translations *and* bilingual editions of Hispanic women's writing have helped increase the accessibility of primary texts beyond the Spanish speaking audience.[\[6\]](#) 9

One way to think about the future of early modern gender studies is in terms of what we can do to gain control over the publishing situation. We need to continue to incorporate more women's writing, and need to think more and more about women as historical subjects. Researchers have taken on this task, and recent books by Anne Cruz, Mary Giles, Stephanie Merrim, and Sherry Velasco confirm that wide-reaching, excellent research continues to emerge from the field.[\[7\]](#) We can continue to reach beyond the strictly literary focus of our training to look more intensely at letters, diaries, and Inquisition cases. This is being done, too, and the rewards are plentiful, as it is helping us round out our understanding of women's creative production and daily lives in the period. 10

The constraints on our research need to be considered, though. Scarce

training in paleography, particularly among literary critics, threatens to adversely affect the growth of early modern women's studies. The renewal of the NEH Paleography Institute at the Newberry Library should help make a dent in this problem, but universities need to take the initiative to train literature and history students better in this regard. Another major constraint is that our work remains somewhat isolated from other fields. I believe that we have an obligation to our students and to the field to direct marketable and publishable dissertations, and to think and talk more about the marketability of our projects. This might even mean simply trying to publish in interdisciplinary journals more frequently. This path has been paved, as there are many fine examples of crossover work--such as *Untold Sisters* by Electa Arenal, Stacey Schlauf, and Amanda Powell--that have become necessary reading for anyone (not just Hispanists) interested in women's writing.

The future is not bleak, by any means. It is heartening to see the diversity of dissertation topics. It is also heartening to see so many peers continue to collaborate, translate, and edit volumes in spite of the disincentives for such work. Plus, many jobs advertise for expertise in gender studies, feminist theory, and cultural studies--areas that relate to the research that many of us do. 12

We now stand at a crossroads. Those of us who study women in Spain are in a field that remains marginal to the rest of early modern European studies. But we work with amazing texts and study extraordinary life stories. We work on a country whose past is deeply imbricated in the issues of diversity that so impact debates in our own country today. Our challenge lies in figuring out how to better communicate with those who work just beyond our field. In this regard, perhaps a more vibrant future lies in interdisciplinarity. It certainly lies in scholarship that is both aware of the past influences and open to a more expansive future. 13

I'd like to believe that the contours of that future match Sor Violante's expression of contendedness at the end of her sonnet: 14

*Esta la amistad es que hallar querría,
ésta la que entre amigas se sustenta,
y ésta, Belisa, en fin, la amistad mía.*

If we continue to brainstorm about how to better integrate our research into related disciplines, I believe that our articles will find a place in comparative volumes and journals, and our books will find homes with more presses. We will continue to build a larger readership beyond our immediate discipline. This integration will better allow the Hispanic women we study to be read and considered in conjunction with their contemporaries from across the continents. It will help them be appreciated for the aspects that they share with other women of their own period *and* for the unique qualities that distinguish them from other writers. *Ésta es la amistad que hallar querría*--because more balanced and better integrated research on early modern gender studies will enrich everyone's understanding of women's literature and history. 15

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)

Notes

[1] Even the recent Oxford Press teaching volume on *Feminism and Renaissance Studies* almost completely overlooks Spain and the New World (*Feminism and Renaissance Studies*. Ed. Lorna Hutson. Oxford: Oxford University Press, 1999). Most obviously missing from the volume are Spain and the New World, which appear only in Stephanie Jed's excellent article, "The Tenth Muse: Gender, Rationality, and the Marketing of Knowledge." Yet even Jed offers a disclaimer about the breadth of her piece, indicating that hers is a theoretical reflection on women writers and "not an essay on Anne Bradstreet and Sor Juana" (120). As to the diminishing numbers of presses interested in peninsular studies, witness the demise of the Penn State series in romance languages and literatures, as well as the dropping of peninsular studies from many university press lists.

[2] *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*, ed. Julián Olivares and Elizabeth Boyce (Madrid: Siglo Veintiuno, 1993), p. 271. The dedication to Ferreira remains likely, but unconfirmed. While Sor Violante cannot be considered a Spanish author strictly speaking, I include her here because she wrote both in Castilian and Portuguese and because she was born during the period of Spain's annexation of Portugal.

[3] Most comparative articles on Zayas place her alongside Sor Juana, Ana Caro, or Mariana de Carvajal, although Josephine Donovan has delineated a genealogy of European women novella writers that culminates with Zayas ("Women and the Framed-Novelle: A Tradition of Their Own," *Signs* 22.4 [1997], pp. 947-80).

[4] The theme for the 2001 AEEA conference at Georgetown University was "Más allá de las fronteras." See <http://www.gettysburg.edu/~rmanos/aeaa/> for more information on the organization.

[5] The energetic state of early modern Spanish studies was hailed in *The Chronicle of Higher Education* (2 February 2001) in a piece about "The New Geography of Classic Spanish Literature." In case we had any doubt as to the role of women's studies in this new geography, the article featured an inset on Zayas entitled "Rediscovering the Racy Fiction of a 17th-Century Spanish Woman" (p. A15).

[6] Recent translations of women's texts include: Sor Juana Inés de la Cruz's *La respuesta/The Answer*, ed. Electa Arenal and trans. Amanda Powell (NY: Feminist Press, 1994); María de Zayas's *The Enchantments of Love*, trans. H. Patsy Boyer (Berkeley: U California P, 1989) and *The Disenchantments of Love*, trans. H. Patsy Boyer (Albany: State University of New York P, 1997); Zayas's play, *La traición en la amistad/Friendship Betrayed*, ed. Valerie Hegstrom and trans. Catherine Larson (Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1999); Catalina de Erauso's *Lieutenant Nun: Memoir of a Basque Transvestite in the New World*, trans. Michele Stepto and Gabriel Stepto (Boston: Beacon, 1996); and *Viva al Siglo, Muerta al Mundo. Selected Works by María de San Alberto, 1568-1640*, ed. Stacey Schlau (New Orleans: UP of the South, 1998).

[7] Excellent critical studies on Spanish women include: Electa Arenal and Stacey Schlau, *Untold Sisters: Hispanic Nuns in their own Works* (Albuquerque: U New Mexico P, 1989); Marina S. Brownlee, *The Cultural Labyrinth of María de Zayas* (Philadelphia: U Pennsylvania P, 2000); Anne Cruz, *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain* (Toronto: U Toronto P, 1999); Mary Giles, ed. *Women in the Inquisition* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999); Margaret R. Greer, *María de Zayas Tells Tales of Love and the Cruelty of Men* (University Park, PA: Penn State UP, 2000); Stephanie Merrim, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz* (Nashville: Vanderbilt UP, 1999); Mary Elizabeth Perry, *Gender and Disorder in Early Modern Seville* (Princeton: Princeton UP, 1990); and Sherry Velasco, *The Lieutenant Nun* (Austin: U of Texas P, 2000).

María de Zayas: The Said and the Unsaid [1]

Margaret Rich Greer

Duke University

“Are you sick of Zayas yet?” That’s the question one friend asked me on hearing that my long-in-process book on her novella collection was finally in print. That was easy to answer, with a resounding “No”. Another friend’s question was tougher. She asked, “Can you think of other ways to read Zayas?” – other than my own, that is. That was harder to answer, and my first reaction was, “What, you mean 450+ pages aren’t enough?” On the one hand, the reason the book grew so fat was that I could see so many ways to explore her work that it was hard to reach the point of leaving well enough alone. On the other hand, having combined my study of Zayas with a self-educating immersion in feminist and psychoanalytic theory, my own dedication to that path made it hard at that moment to imagine other equally fruitful approaches to her novellas. That may be a natural pull-up-the-gangplank reaction after completing any major endeavor. However, basic to my own interpretation of Zayas is the conclusion that in her work, what is left unsaid is as important as what is said, and that the unsaid will always leave more for new critics to say.

1

The first working title for my study was not *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, but rather “Desiring Readers: The Novellas of María de Zayas y Sotomayor.” Although I later moved the key phrase “Desiring Readers” to that of title of the introduction, it remained central in my approach to understanding Zayas. In the first place, it refers to Zayas’s desire for readers. She--like virtually all writers--designed her tales to lure them [2]. However, as a woman writing in an overwhelmingly masculine literary tradition, in an era in which literate males outnumbered reading women by at least 5 to 1 and in a largely misogynist, patriarchal culture that enjoined women to silence, her first words in her prologue “Al que leyerer” address the daring of her endeavor [3]. In this preface and in the frame narrative that surrounds the collection and links the stories, Zayas demonstrates repeatedly her concern for establishing and maintaining contact with a "listening" or reading public, male as well as female.

2

More importantly, however, I chose that title to invoke the role of desire in narration, in reading and in interpretation. Desire and narrativity are intimately linked, as narratives tell some story of desire—sexual or other, and employ it as a dynamic of signification [4]. Within the plot, it is the desire for an object; driving the plot, both for teller and hearer/reader, it is the desire for meaning, the ordering force that narrative provides for temporal existence.

3

Zayas offers her readers twenty stories of sexual desire, while reiterating from beginning to end that the purpose of her narration is to warn them against the power and the danger of that desire. Through the device of the male and female characters in the overarching narrative frame who narrate, listen to, and criticize those stories, Zayas demonstrates how gender and one’s position within and toward the circuit of desire condition the construction of meaning, both by narrators and interpreters of their tales. We

4

may believe ourselves to speak and read with conscious processes, but as Zayas shows, the energy, and much of the shape and direction of that speaking, reading, and interpreting emerge from the place of the unconscious. The first episode in Zayas's first story is an exploration of the mysterious origins of sexual desire, as a lonely young girl brings her lover to life and then to death in two violent dreams. It was my own first experience of reading this story with students, and our attempts to understand the knowledge, conscious and unconscious, with which Zayas animates her fictions that launched me on an investigation of that other avenue of exploration of desire, psychoanalytic theory. This course led me from Freud's explanation of the unconscious and its symbolic expression in dreams and creative daydreams, to Lacanian theory of the crucial role of language in the formation of gendered, desiring subjects, and thence to Kristeva and other feminist critiques of Freudian and Lacanian theory, on the one hand, and on the other, back to Zayas's day and to philosophical/theological and medical explanations of the psyche available to her and to her readers.

The structure of María de Zayas's stories presents the critic with two primary problems: first, the loose, episodic nature of a number of her stories; and second, the apparent discrepancy between her fiery advocacy of women's rights in the prologue "Al que leyerre" and some sections of the frame narrative and the relative conservatism of the plotting of male-female relations in the enclosed tales. Despite Zayas's impassioned authorial championing of women's capacities, in the stories she tells through her female narrators she was not able to break out of the loop between narrative possibility and lived experience to envision any viable alternative for 'good' women beyond those sanctioned in the paternal order: marriage, life in a convent (either as a nun or secular resident), or a martyr's death. Where she does narrate detours from these routes, she does so consistently through the vision and voice of male narrators, so that most cases of apparent agency for "good" women are mediated by masculine fantasies or fears of feminine power. She does subtly alter the masculine narrative paradigm, however. Zayas uses the motor of Oedipal desire to drive narrative, but extends its route beyond the traditional happy ending of a love story. In her collection the dream of love and the fulfillment of sexual satisfaction is a fantasy that must be lived through in some form, but marriage is more often a way-station than a final destination in the narratives of women's lives [5]. Love fades, or is serialized, or brings death in its wake.

I connect Zayas's narration of the dilemma of woman's position in the patriarchal family to the fundamental ideological tension that pervades and animates her stories--the impasse between gender and class identity for this aristocratic, proto-feminist writer. As Frederic Jameson observes in discussing the role of envy and loathing in animating the dialectic of group and class identity: "whatever group or identity investment may be at work in envy, its libidinal opposite always tends to transcend the dynamics of group relationship in the direction of that of class proper" (36). While Zayas painted in lurid colors the unjust treatment of women as a group, she defended with equal passion the superiority of her aristocratic class and its value system [6]. With that defense, Zayas paradoxically accepted the legitimacy of the very institutions that also prescribed the repression of women whose injustice she protested.

5

6

In my reading of Zayas's works, I have concluded that the loose episodic structure of her stories enables her to negotiate the irresolvable gender-class tension that underlies and animates her narratives, by leaving unspoken the key term in the unconscious logic that links all their elements. Paul Julian Smith (38) has connected the disrupted syntax of both Santa Teresa and Zayas with a feminine language such as that described by Irigaray that makes its gender felt within the masculine mold of language through gaps and ruptures, negation and strategic silence. I believe that this disjunctive signifying process extends beyond the level of the sentence to the articulation of the narrative as a whole, and is what requires a metonymic reading; i.e., one that locates the central object not in a locus that is textually labeled as such, but rather represented by laterally related allusion.

While Roman Jakobson (90-96) connects metonymy with the realistic novel, it seems to me that its function therein is different from that which is operative in Zayas' work; that in the realistic novel, it is deliberately productive of meaning, encouraging the reader to complete imaginatively a "possible world" of the novel from the partial, or synecdochic descriptions actually present. The metonymical articulation of Zayas's stories, in contrast, would seem to function as much to repress as to produce meaning, to say without saying what cannot be directly confronted in the female psyche under patriarchy or contained in the rational mold of the Oedipal master-plot. To summarize briefly one example of this practice, the first male-narrated story, *El castigo de la miseria*, is a radical revision of Cervantes's paired stories *El casamiento engañoso*, and *El coloquio de los perros*, in which Cervantes' talking dogs are replaced by a tortured cat who drives the miserly protagonist don Marcos to his death [7]. There is no overt link between don Marcos, Zayas's avaricious bridegroom, doña Isidora, the deceiving bride, and the particular cat tormented in this story. This is characteristic of the structure of most Zayas stories, whose meaningful elements accumulate paratactically in a manner akin to the rambling construction of her long, looping sentences. After doña Isidora, her "nephew" Agustín and her maid-servant Inés have fled with don Marcos's treasure, he happens to meet her other maid-servant, Marcela, in the street. Marcela poses as a fellow victim of her mistress and convinces him to pay for a magic seance, staged by her lover, in which a devil is to appear to tell don Marco where Isidora and her beau have gone with his money. The devil whose appearance climaxes the seance is in fact a cat, trained through torture, that bursts into the room with its fur aflame and exploding firecrackers tied to its tail and claws Marcos' face so severely before escaping through a window to expire in the street outside that don Marcos is left in a nearly fatal swoon. He recovers to receive a letter from "Doña Isidora de la Venganza" saying that she has only given just desserts to "don Marcos Miseria" and offering to repeat the lesson if he saves another 6,000 ducats. From the combined shock of the exploding cat and the devastating letter, he sickens and dies--or in the first edition of 1637, he commits suicide with a rope furnished to him by the marriage broker who arranged the fatal match. In an epilogue to the story, the male narrator tells us that the tables were later turned against doña Isidora. As they waited in Barcelona for a ship to Naples, Agustín and Inés stole off one night while Isidora was sleeping, taking with them don Marcos' 6,000 ducats. Isidora returned to Madrid, where she was reduced to begging for alms.

Whereas Cervantes's philosophizing dogs work a "talking cure" on Campuzano, Zayas makes a tortured cat a key agent in don Marcos' fatal disillusionment. In part, we might attribute this alteration to the increasingly pessimistic climate of seventeenth-century Spain, [8] as well as to Zayas' gender perspective. But why the change from dogs to a cat? The first answer might be that there is a cruelly comic logic to the use of a cat to chastise a simpleton who has so amply illustrated the dangers of buying "gato por liebre". However, looking at the historic association between cats, magic, and women and more specifically, female sexuality, discloses a more interesting explanation, one more revealing of Zayas' understanding of male attitudes toward women [9].

9

I suggest that if we read this and other Zayas stories metonymically, looking for the relation of contiguity between the more-or-less discontinuous elements, we find a meaning that is as much repressed as revealed by their articulation. By such a metonymic reading, we can find in the articulation of *El castigo de la miseria* Zayas's intuition of the unconscious logic behind masculine anxiety fantasies regarding the opposite sex. The logic is that imputed to her male narrator who would punish "pussy" to evoke and exorcise from it the devil that makes a fool of man, while also punishing the foolish man whose libidinal investment was in accumulating and hoarding gold "marcos" rather than in a productive desire for the opposite sex.

10

To articulate meaning through the sort of metonymic reading I suggest requires that the reader acknowledge that s/he, in positing the points of contiguity supposedly hidden in the ellipses of narrative, is as much writing as reading meaning. To read thus becomes a dialectic between what Kristeva calls two *sujets en procès*, subjects in process or on trial, author and reader, in which meaning is never fully and finally inscribed, but always emerging in the intersections of their dialogue. Zayas's inscribed listeners model the process as they react divergently to the stories they "hear," and Zayas herself, in her closing paragraph to Fabio, invites him to visit the frame-tale protagonist Lisis in her convent to continue the conversation. As long as we critics keep that dialogue active, there will always be more to say about Zayas, as we each bring own concerns to the interchange, filling differently the ellipses of the unsaid, resolving differently her contradictions and paradoxes. Even other practitioners of psychoanalytic criticism are not likely to coincide completely in their analysis; compare, for example, my analysis of Zayas's fourth *desengaño*, *Tarde llega el desengaño* with that of Marcia Welles and Helen B. Levine, which highlights similar elements of the tale but takes a somewhat divergent path in interpreting them. Our analyzes were written concurrently but independently, and the result is two readings that complement each other in interesting ways [10].

11

Whether or not the multiple students of Zayas employ psychoanalytic theory in reading her tales, I would venture to say that we too invite critical identification of our personal "hang-ups"/obsessions/symptoms as they are revealed in the analytical angles through which we interpret her tales. As I observe this pattern in reading our several interpretations, I am reminded that this is precisely the analytical function that Kristeva attributes to the

12

interaction of the symbolic and the semiotic in the interactive process of reading. In this practice as in the analytic situation, says Kristeva, the subject is realized within language, as the analysand assumes the power of discourse initially attributed only to the analyst; but in the text,

The absence of a represented focal point of transference prevents this process from becoming locked into an identification that can do no more than adapt the subject to social and family structures. To hamper transference, the text's analysis must produce the certainty that the analyst's place is empty, that "he" is dead, and that rejection can only attack signifying structures. . .

The text . . . comes to be the empty site of a process in which its readers become involved. The text turns out to be the analyst and every reader the analyzed. But since the structure and function of language take the place of the focus of transference in the text, this opens the way for all linguistic, symbolic, and social structures to be put in process/on trial (emphasis in the original) (209-210).

Returning, then, to the question of what other productive ways I can envision for reading Zayas there are several paths that I see deserving more investigation. One is further rhetorical analysis, of Zayas's grammar as (il)logic and the ideological assumptions it reveals. I explored briefly in the last chapter of my book the telling effect of her abundant pre-positioning of adjectives, and her use of the rhetoric of exemplum, but I am sure that a combination of linguistic, psychoanalytic and Marxist analysis such as that done so well by Malcolm Read would be productive in studying Zayas. Similarly promising is the study now in progress by Nieves Romero-Díaz of the relationship between the work of Zayas and other *noveleros*, male and female, the growth of cities and the emergence of an urban bourgeoisie in early modern Spain.

The topic of Zayas's sources is probably inexhaustible, but heeding the clues she leaves in her writing can provide us with a better sense of the reading habits of the small group of literate women to which she belonged. She says in her "Al que leyere" preface that voracious reading habits such as her own can teach women literary skills despite their limited formal education. In identifying the selection of "foremothers" Zayas listed in that prologue—Argentaria, Temistoclea, Diotima, Aspano [Aspasia], Eudocia, Cenobia y Cornelia-- I suggested that Calderón's drama *La gran Cenobia* might have inspired Zayas's inclusion of that queen of Palmyra. That may indeed be partly the case, at least in reinforcing her fame; the influence of *El médico de su honra* is clearly visible in Zayas's *desengaños* 7 and 8, *Mal presagio casar lejos* and *El traidor contra su sangre*.. But I now believe that Lope de Vega's plays are a much more probable direct source for Zayas's selection of foremothers. Other than Ana Caro, Lope is the only living author singled out by name for praise by a Zayas narrator. Her debt to Lope de Vega's ironic contribution to the short-story genre, the *Novelas a Marcia Leonarda* (1621/1624) is clear and has already been explored; she rewrites his story *Las fortunas de Diana* as her ninth novella, *El juez de su causa*, taking her title too from an early Lope play.

13

play *La donzella Teodor* includes in one form or another all but one of those whom Zayas cites, in some cases in very similar terms. The defense of women's equality with men by Florela in *La prueba de los ingenios*, which precedes *La donzella Teodora* in Lope's *Novena parte*, may also be relevant to Zayas's arguments, although the textual parallels are less direct. Zayas says:

Veremos lo que hicieron las que por algún accidente trataron de buenas letras, para que ya que no baste para disculpa de mi ignorancia, sirva para exemplar de mis atrevimientos. De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de *La Farsalia*, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos. Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias. Diotima fué venerada de Sócrates por eminente. Aspano [Aspasia] hizo muchas lecciones de opinión en las academias. Eudoxa dexó escrito un libro de consejos políticos. Cenobia, un epítome de la *Historia Oriental*. Y Cornelia mujer de Africano, unas epístolas familiares, con suma elegancia. (*Novelas* 22).

The list Lope gives his learned Teodor includes the following, along with many other names:

Sapho fue del verso autora,
que aora Saphico se llama,
Los versos de su marido
Lucano emendó Argentaria;
enseñó Filosofía
al gran Pericles Aspasia.
Damofila escriuió versos
dulces, a honor de Diana;
epístolas sentenciosas
Cornelia con Anastasia.
Astrologia leyó
en Alexandria Hipathia,
Femonia halló el verso heroico,
y el lírico halló Theana.
Escriuió contra Teophrastro
Leoncia materias raras,
y por deidad fue tenida
por sus ciencias Sosipatra.
Cenobia escriuió la historia
de Oriente; Delbora sacra
fue Profeta de Israel,
y en Troya la gran Casandra.
Fue diuina en Teología
en Roma la Inglesa Iuana,
y Socrates de Diotima
aprendió cosas tan altas.
Leyó Areta muerto Aristipo,
y al Filosofo Pitagoras,
declaró Dama, . . . (28) (emphasis added).

The "Dama" linked with Pythagoras is probably Lope's rendition of

Themistoclea, or Aristoclea, the Delphic priestess said to have taught Pythagoras. Thus, Lope's list includes all those whom Zayas names except Eudocia.. Since Lope's listing continues to an exaggerated length, we might also attribute to his influence the fact that Zayas concludes her list of foremothers with a rhetorical "etcetera" indicating that the list could be extended indefinitely: "Y otras infinitas de la antigüedad, y de nuestros tiempos, que paso en silencio por no alargarme, y porque ya tendrás noticias de todo, aunque seas lego, y no hayas estudiado" [11].

If this play did in fact influence Zayas's selection, her omission of Sappho is noteworthy, since it appears in Lope's list just before *Argentaria* and *Aspasia*, whom she does include. The Greek poetess of Lesbos was commonly named in praise of women writers in Zayas's time, and Lope compared Zayas to Sappho in the accolade to her in his *Laurel de Apolo*. Combining this omission with the sexual innuendos in Francesc Fontanella's poetic roast of Zayas and her denial of the possibility of love between women seems to me to increase the possibility I raised in my book that Zayas was carefully avoiding association with Sappho as a foremother in sexual orientation as well as literary accomplishment [12].

More exploration should also be done of the *Polyantheas* and *Summas of Morals* she suggests as sources in her "Al que leyer" preface. "Y que después que hay *Polianteas* en latín, y *Sumas morales* en Romance, los seglares, y las mujeres pueden ser letrados" (*Novelas* 22). *Polyantheas* were a kind of encyclopedic compendium of knowledge, of the sort parodied by Cervantes in the "Prólogo" to *Don Quixote*. They existed in Spanish as well as in Latin, a good example being the *Para todos* of Zayas's friend Pérez de Montalban. The *Summas* in Spanish were comprehensive surveys of religious doctrine intended for laymen, in contrast to *Summae* in Latin, written either for theologians or for the use of secular clergy. Without the irony of a Cervantes or Lope, Zayas apparently sees in these tools a medium in which women can find the learning to enter the literary world. It would be instructive, therefore, to have a study that balanced her reliance on them in comparison with her use of the plays and novels from which she also drew.

Zayas's "political" biography, so to speak, also presents a challenge for present and future Zayas scholars. Just why was this *madrileña* present in Barcelona in 1643 while French and Spanish troops fought outside the city for control of Cataluña? That is only the first of several puzzles raised by Francesc Fontanella's treatment of her in the *Vejamen* he composed to conclude a poetic competition celebrated by the Academy of St. Thomas Aquinas in Barcelona that year. Given that presence in Cataluña, and the publication of both the *Novelas* and the *Desengaños* in Zaragoza, attempts to find more information on her later life should probably focus on archives in Cataluña. Furthermore, noting her dedication of the *Desengaños amorosos* to the Duke of Híjar, Shifra Armon's study *Picking Wedlock* suggests a possible relationship to anti-Olivares factions during the Catalán rebellion that is intriguing.

And finally, a "whodunit" sort of question intrigues me: Who was (Zayas's) Fabio? Despite what has been said repeatedly, the Fabio whom

15

16

17

18

Zayas addresses in her concluding paragraph does not appear mysteriously, like a narrative rabbit from the hat. A Fabio *has* appeared before within her fictional world, in the opening story of the collection, as the pilgrim climbing Montserrat who discovered Jacinta, listened to her story and brought her back to society, where she chose exactly the same secular life in the convent that Lisis has just elected, consoled by visits from Celio. Hence, Zayas's address to Fabio and her invitation to satisfy his desire to see Lisis with chaste visits to her convent binds together the ending of this last tale, the frame plot, and that of the first narrative. We might even say that it makes the entire collection one long multi-episodic exemplary story of the education of Jacinta/Lisis told to Fabio from beginning to end. Ruth El Saffar too overlooked the first Fabio, but noting a poetic exchange between Marfisa and Fabio sung between the last two novellas of the first volume, she posed the possibility that her work might be seen as a kind of riddle, an encoded message between another pair of lovers. Should we take this seriously? To do so risks falling back into the overworked and apparently naïve reading of Zayas's stories as autobiographical. Or should we see that invocation through Marina Brownlee's post-modern lens, as one more "marketing strategy" designed to titillate gossip-addicted readers? If so, it is a strategy that has hooked me, as it is the one "unsaid" that might one day lure me down just more path in Zayas studies. Whether I do in fact pursue it, however, I have no doubt that present and future students of Zayas will continue to identify new fields to explore as they engage in their own dialectic with both the said and the unsaid in her texts.

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)

NOTES

1. I presented an initial version of this paper at a panel on Zayas organized by Marina Brownlee and chaired by Elizabeth Rhodes. Other panelists were Lisa Vollendorf and Sherry Velasco.
2. Marina Brownlee sees Zayas's desire for readers as absolutely central to the nature of her narratives. Brownlee lists as "marketing strategies" her titillating appealing to a "mass" readership drawn to ephemera, the tabloid "press" of her day and its sensational stories, her use of magic, the frequent appearance of sadomasochistic violence, and the paradoxical nature of her stories, whose unresolved tensions Brownlee sees as another market strategy, one that allows her to resist monological gendered typecasting and appeal to a diverse readership, while also defending herself against censorship. She also attributes to Zayas a conscious appeal to a human pleasure in gossip, which, rather contradictorily, Brownlee considers both a cultural constant and something particular to Early Modern Spain, a period obsessed with surveillance.
3. According to statistics offered by Sarah Nalle approximately 10 or 11 percent of the female population of Cuenca, Madrid and Toledo could read, as opposed to perhaps 60 percent of the male population.
4. For a more complete discussion, see Brooks, and also Clayton, who analyzes the approaches to the role of desire in narration in Brooks, Leo Bersani and Teresa de Lauretis.
5. See also the excellent article by Lou Charnon-Deutsch.
6. Atienza Hernández in his article "Las mujeres nobles: Clase dominante, grupo dominado. Familia y orden social en el antiguo régimen" demonstrates this phenomenon historically in his analysis of noblewomen's position based on females in the family of the Duke of Osuna.

7. For a full analysis, see chapters 6 and 9 of Greer, 2000.
8. This is Foa's interpretation of the difference in the tales. She sees the general seventeenth-century climate of political and social *desengaño* in Spain reflected in the war between the sexes in Zayas' novels, and more particularly in the dominance of this tale by "la astucia, primera ley de la vida. . . . Zayas presenta aquí un cuadro bastante sombrío de la humanidad. En su novela no hay ni una nota de esperanza: todo es engaño, crueldad, falta de piedad y de compasión. I visión del mundo que expone María de Zayas es mucho menos optimista que la de Cervantes--en su novela no hay absolutamente ninguna esperanza de redención. Esto explica gran parte de los cambios que ella ha introducido en su obra" (1979, 144-45).
9. For details of this association, see Greer 2000, Chapter 6.
10. While our analyses both depart from Freud, Levine and Welles complement his work with that of Janine Chasseguet-Smirgel, whereas I draw on Lacan and Kristeva. Among many other insights, they point out the only partly expressed link in Zayas between Moorish castration of Christian captives and male restriction of female education and expression, which I also highlight in a more recent article (Greer, 2001). My gratitude to Marcia for kindly sending me a copy of this article in advance of the appearance of the Whitenack and Campbell collection of essays in which it appears. Reading it made me notice elements of *Tarde llega el desengaño* that I had overlooked, and gave a new angle on other aspects of this fascinating tale.
11. The text is in this case that of the first edition of Zaragoza, 1637, [f.q 7]. Between this princeps and the later version used by Amezcua, certain corrections were made in the text.
12. See Brown's edition of the Fontanella *Vejamen* and Greer 2000, chapters 1, 3 and 7.

WORKS CITED

- Armon, Shifra. (2001). "Picking Wedlock: Women and the Courtship Novel in Early Modern Spain". Lanham, Md.: Rowman and Littlefield.
- Atienza Hernández, Ignacio (1986). "Las mujeres nobles: Clase dominante, grupo dominado. Familia y orden social en el antiguo régimen," *Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX* (Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: Ediciones de la UNAM).
- Bersani, Leo (1969). *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*. Boston: Little, Brown & Company.
- Brooks, Peter (1985). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York, Vintage Books.
- Brown, Kenneth (1987). "Context i text del *Vexamen* d'Academia de Francesc Fontanella." *Llengua & Literatura* 2: 172-252.
- Brownlee, Marina (2000). *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*. Philadelphia: U. of Pennsylvania Press.
- Charnon-Deutsch, Lou (1991). "The Sexual Economy in the Narrative of María de Zayas." *Letras Femeninas* 17: 15-28.
- Clayton, Jay (1989). "Narrative and Theories of Desire." *Critical Inquiry* 16: 33-53.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, University of Indiana Press.
- El Saffar, Ruth (1995). "Ana/Lisis/Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in María de Zayas's *Novelas amorosas y ejemplares*" in Amy R. Williamsen & Judith A. Whitenack, eds., *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson U. Press, pp. 192-216.

- Foa, Sandra M (1979). *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*. Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones.
- Greer, Margaret R. (2000). *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. University Park, Pa.: The Pennsylvania State University Press.
- (2001). "María de Zayas and the Female Eunuch," *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 2, No. 1, pp. 41-53.
- Jakobson, Roman. (1975). *Fundamentals of Language*. The Hague, Mouton.
- Kristeva, Julia. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York, Columbia University Press.
- Nalle, Sarah T. (1989). "Literacy and Culture in Early Modern Castile." *Past and Present*_(No. 125): 65-96.
- Smith, Paul J. (1989). *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford, Clarendon Press.
- Welles, Marcia, and Helene Brown Levine (2001). "The Alchemy of Perversion in María de Zayas's *Tarde llega el desengaño*" in *Zayas and Her Sisters, 2: Essays on novelas by 17th-Century Spanish Women*. Ed. Gwyn E. Campbell and Judith A. Whitenack. Studies on Spanish Classical Literature 1. Binghamton: Global/IGCS.
- Vega Carpio, Lope de (1618a) *La donzella Teodor* in *Doze Comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por el mesmo. Novena Parte*. Barcelona: Sebastian de Cormellas, 1618, pp. 28-54.
- (1618b) *La prueba del ingenio* in *Doze Comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por el mesmo. Novena Parte*. Barcelona: Sebastian de Cormellas, 1618, pp. 1-27.
- Zayas y Sotomayor, María de (1637). *Novelas amorosas, y exemplares compuestas por . . . , natural de Madrid*. Zaragoza, Hospital Real y General de N. Señora de Gracia, a costa de Pedro Esquer
- (1948). *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Agustín G. de Amezúa y Mayo. Madrid, Aldus, S. A. de Artes Gráficas.
- (1983). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto (Desengaños amorosos)*. Ed. Alicia Yllera. Madrid, Cátedra.

“Ha nacido una estrella”: leyendo a Zayas para la televisión

Nieves Romero-Díaz

Mount Holyoke College

Dulce sirena, que la voz sonora
Apolo te prestó desde su esfera,
de la Accidalia diosa verdadera
imagen, por quien Marte tierno llora...

Juan Pérez de Montalbán, A María de Zayas. Novelas amorosas y ejemplares, 1637

Video 1: Introducción ([Play Video](#))

1

En los últimos 20 años esta “fracasada” María de Zayas ha ocupado, sin embargo, un lugar fundamental en los estudios del Siglo de Oro. La incorporación del feminismo dentro del mundo académico ha obligado a una revisión del canon literario haciendo necesaria la recuperación de voces silenciadas a lo largo de la historia (como la de Zayas) y la reconsideración de principios de organización sociocultural tan sumamente críticos como el de la definición y construcción del género sexual. Efectivamente, María de Zayas junto a Mariana de Carvajal, Leonor de Meneses y Ana Caro—también en el campo de la novela—se han convertido en el grupo de escritores del seiscientos español que recientemente están recibiendo una mayor atención.¹

Como una “dulce sirena,” la atracción por la enigmática persona de María de Zayas y su paradójica voz nos ha llevado por caminos “laberínticos” a la hora de intentar comprenderla cultural y literariamente e, igualmente, intentar posicionarla social e ideológicamente.² Zayas, mujer que se hace pública en un espacio literario institucionalizado como predominantemente masculino, se enfrenta con un problema de representación: el de ser una “‘writing woman’ in a social order that obstructs female autonomy and authority” (El Saffar 193).³ La posición de María de Zayas es totalmente ambigua alzándose como una presencia atractiva y al mismo tiempo desafiante. María de Zayas cuestiona los límites sociales y culturales que la determinan y esa situación resulta peligrosa ya que la mujer no es simplemente una víctima pasiva de la opresión masculina sino que sabe aprovecharse de esta opresión y es capaz de reconstruirla como una forma de poder (Finke 14). Es decir, su desafío pone de manifiesto los límites que surgen desde el momento en que se introduce en un espacio sociocultural que no le corresponde sexualmente—desde el momento en que sale de una posición marginal y se coloca en el “centro.” De esta manera, María de Zayas resiste a todo tipo de categorizaciones y las cuestiona provocando, en consecuencia, un desequilibrio cultural.

En un presente en el que la imagen se interna en todos los aspectos de nuestra vida, la paradoja representacional que encarna María de Zayas no podía pasar desapercibida. En 1995, bajo la dirección de María Teresa Álvarez y dentro de una serie documental titulada Mujeres en la Historia, Zayas con sus Novelas amorosas y ejemplares y sus Desengaños amorosos deja de ser propiedad de la cultura literaria escrita para pasar a formar parte también del espacio popular de la imagen televisiva. La serie la componen nueve capítulos dedicados a nueve mujeres con quienes “la historia nunca ha sido generosa” (Tecla).⁴ Además de María de Zayas, son objeto de los documentales: María Pacheco, Juana de Austria, Sor María de Agreda, Isabel de Farnesio, Juana la Beltraneja, María de Molina, Concepción Arenal y Leonor Plantagenet, “[r]einas, hermanas de reyes, religiosas, intelectuales, [todas] fueron por distintas razones realmente influyentes en su época” (Tecla). Con esta serie se intenta destacar el papel de la

3

mujer como protagonista activa de la historia de España.

Aunque mostrado por la Segunda Cadena de Televisión española en varias ocasiones desde su primera proyección en el verano del 95, este documental se destaca en Estados Unidos por su silencio el cual se explicaría por varias razones: por un lado, se podría considerar su total desconocimiento pues ni siquiera en los más recientes volúmenes dedicados a Zayas, se hace referencia a este documental; por otro, la razón se fundamentaría en la dificultad de interpretarlo puesto que, a pesar de la aparente sencillez, sus imágenes, música y palabras son tan contradictorias y complejas como la misma representación de Zayas.⁵ Es precisamente con respecto a este último apartado como propongo analizar este documental. Es decir, se trata de incorporar el estudio de la dimensión social y cultural de la comunicación visual al debate zayesco. Si su representación para el público literario y social de aquella época ya fue problemático, cabe preguntarse qué ocurre cuando ésta se actualiza para un público contemporáneo y a través de un nuevo espacio discursivo, el documental, mediatizado por la imagen y el sonido. María de Zayas y su polemizada defensa de las mujeres, ahora estrellas del mundo visual, siguen siendo tema de actualidad para un presente en el cual aún se cuestionan muchas de las limitaciones y contenciones que embecían a Zayas en el seiscientos. Como se expondrá en este análisis, las múltiples y ambiguas voces del documental, el efecto en el telespectador de unas imágenes que se enfrentan contradictoriamente a la narración oral, etc. ofrecen al nuevo consumidor televisivo de María de Zayas diferentes herramientas que le permitirá reconsiderar no sólo la posición de nuestra protagonista en la historia sino también la suya propia: en palabras de John Berger, el acto de ver “establishes our place in the surrounding world” (7). Así para el espectador del documental, Zayas es una mujer cuya presencia y voz no sólo han cuestionado la historia del pasado (tanto literaria como no literaria) sino que aún desafían la política sociocultural del presente y, por tanto, continúan haciendo historia, ahora nuestra historia.⁶

El hecho de que sea la televisión pública el espacio elegido para la proyección de esta serie documental añade una problemática importante a tener en cuenta en el análisis. Para el caso de los Estados Unidos, Barry Dornfeld enfatiza cómo la televisión pública es un medio fundamental en los estudios culturales en cuanto práctica social que participa del proceso “by which cultural identity, the way individuals regard and ‘know’ themselves and cultural others, get produced and reproduced” (Dornfeld 19). A través de la actualización visual de tales discursos que procura el medio televisivo, se amplía el campo de recepción de manera que cualquier discusión que hasta ahora ha estado principalmente a manos de la institución política y académica, pasa al espacio público y “contribute[s] to the constitution of [Spanish] public culture” (Dornfeld 5).⁷ El análisis y estudio de este documental sobre María de Zayas, el cual ha sido producido por y para la televisión, nos ayudará, por tanto, a reflexionar igualmente la discusión sobre la formación y escritura de la historia de España y, más en concreto, la discusión sobre la construcción de categorías históricas y socioculturales que han venido constituyendo la llamada “identidad cultural” de los españoles, en particular aquellas relacionadas con categorías tales como la de género sexual.

En este sentido, teóricos clásicos del género tales como John Grierson y Paul Rotha han destacado la función social del documental la cual consistiría en “[to] educat[e] the masses and [to] enabl[e] them to better understand their place in society and the public institutions that organizes their lives” (Plantinga 27; énfasis añadido). Para Grierson, tener un propósito social significa tratar de problemas sociales contemporáneos (Plantinga 28). Partiendo de esta definición de documental, el trabajo sobre María de Zayas (y con ella los de las demás protagonistas de la serie) tendría un valor significativo mucho más complejo ya que no sólo se consideraría una exposición educativo-descriptiva de un pasado sino una revisión del presente, un presente que en los noventa—momento de producción de la serie—está, insisto,

aún desafiando la sistematización genérico-sexual patriarcal que define la España moderna.

Mi análisis quiere establecer, por tanto, un diálogo entre las teorías propiamente del documental y las de la perspectiva feminista. En la introducción a Feminism and Documentary (1999), Diane Waldman y Janet Walker resumen la compleja relación que ha venido existiendo entre la práctica documental y la corriente feminista desde el comienzo del desarrollo de ambas: 7

documentary studies championed non-fiction film as an alternative representational practice while feminist film studies criticized the depiction of women in dominant commercial cinema and sought to develop feminist alternatives. Given the documentary form's long-standing association with progressive social movements, the opposition of both documentaries and feminists to the dominant and commercial cinema and the interest of both in developing and supporting alternative to it, one might assume that these areas of studies would have much in common. (3)

Por el contrario la relación no ha sido muy estrecha. En la retórica documental, la categoría de género sexual es fundamental pero prácticamente olvidada y resistida (Rabinowitz 6). Sin embargo, la crítica feminista y los estudios de documentales han ido poco a poco abriéndose camino en el mundo académico hasta convertirse en una de las facetas más atractivas dentro de los llamados 'Film Studies.'

Al estudiar las estrategias utilizadas en los documentales feministas que se han convertido en lo que se podría llamar "the first avant-garde theory films," Ann Kaplan distingue, en términos amplios, entre tres tipos: a) los que tratan propiamente el tema de la subjetividad femenina and "the problem of woman finding the voice and a position from which to speak," b) los que exponen y critican "how woman has been 'spoken' rather than asserted as speaking subject," y c) aquellos que se enfocan en el tema de "women's history and [with] the whole problem of writing history" (94). El documental de María de Zayas y, en general, todos los que forman parte de la serie Mujeres en la historia, se incluirían en este tercer grupo puesto que se preocupan principalmente por estudiar la relación entre, por un lado, el documental propiamente dicho en cuanto práctica sociocultural y, por otro, la función, representación y posición de la mujer en la redefinición histórica de España. Claire Johnston señala al respecto precisamente la importancia de tener en cuenta los efectos del documental no sólo en el telespectador sino sobre todo en el espacio cultural en el que se proyecta ya que "[a]ny revolutionary strategy must challenge the depiction of reality" (cit. por Waldman y Walker 7). Se trata finalmente de llevar a cabo un "feminist analysis of the role of gender in the construction and maintenance of the contemporary social formation" (Shiach 57), de forma que no es suficiente ver cómo dentro del documental sobre María de Zayas se reflexiona y debate sobre la situación de la mujer en el seiscientos español sino que también hay que estudiar cómo, al tiempo que el nuevo consumidor visual compone una también nueva perspectiva zayesca, la realidad social y cultural de nuestro presente queda interrogada y cuestionada. 8

La función social en la que tanto Grierson como Rotha insistían (Plantinga 27) fundamenta pues la perspectiva feminista desde la que me sitúo al estudiar el documental. Ahora bien, como Alan Rosenthal afirma en la introducción a su edición New Challenges for Documentary (1988), el documental es más que una proyección de un fenómeno sociocultural con un efecto determinado: el documental "is a language, with a grammar and semantics" (12) y el estudio de la forma es tan importante como en las películas de ficción, es decir, "documentary film, like the feature film, uses signifying practices that, structured like language, are already symbolic. Hence, all film, including documentary, is ultimately fiction" (12).⁸ La relación dialéctica entre el propósito socio-ideológico tanto del lenguaje oral y esa expresión visual paralela son la base, por tanto, del estudio de todo documental. 9

Adentrémonos en el capítulo pues de Zayas y hay que hablar en primer lugar del medio en el que se proyectó. Según se señalaba anteriormente, este documental pertenece a una colección sobre mujeres que han hecho historia en diferentes campos, desde el literario al científico, producida por Radio Televisión Española para la Segunda Cadena. La denominada “Segunda Cadena” es un canal estatal español creado en 1965. Su programación, la cual se podría denominar “alternativa,” equivaldría, salvando las diferencias, a la del canal público estadounidense PBS, o sea, programas de tipo divulgativo y enfocados en la música clásica, la discusión literaria, la educación biológico-científica . . . , al tiempo que proyecta cine clásico y/o en versión original, cine de producción nacional, etc.⁹ 10

La elección de esta serie documental para esta cadena queda por tanto justificada en tanto que participa del elemento de difusión cultural-educativa que caracteriza a la misma. Sin embargo, como cadena estatal y, sobre todo, “alternativa” también ha visto desafiada su existencia. Raymond Carroll nos recuerda que “television is a business that is highly profit-oriented” y, consecuentemente, “it also has great dependence on public favor and political support” (245). Willard Rowland and Michael Tracey han demostrado cómo desde los años 80, y principalmente durante los 90, la televisión pública a nivel internacional ha recibido mucha presión desde el punto de vista ideológico (el enfrentamiento entre fuerzas políticas), económico (la disminución de fondos públicos) y tecnológico (la aparición de nuevas formas de distribución visual), provocando así una fragmentación y redistribución de la audiencia (8-9). España no ha sido un caso excepcional. En el apartado dedicado a los medios de difusión de la Country Commercial Guidelines del año 2000 para España, se destaca el déficit económico por el que está pasando TVE en los 10 últimos años, el cual, sumado al número limitado de espectadores, ha llevado a los directivos de la misma a cuestionar la rentabilidad de TVE 2 en varias ocasiones.¹⁰ Al ser una cadena estatal, este déficit económico se ha visto además acusado por la crítica ideológica de “both major political parties [that] (when in opposition) [complain] of ‘politicization’ of news coverage, keep[ing] TVE under constant political scrutiny.” Además, en consonancia con las palabras de Rowland y Tracey, desde los años 90 la programación de TVE (tanto la primera como la segunda cadena) compite con la introducción y consecuente éxito de cadenas privadas (Antena 3, TeleCinco y Canal Plus), territoriales (Canal Sur, Tele Madrid . . .) y, posteriormente, la instalación del cable y los canales digitales o de vía satélite (éstos dos últimos desde 1999) (Country 2000). Su pertenencia al estado le asegura, sin embargo, su mantenimiento. 11

Por lo tanto, incluso el espacio televisivo mismo que produce y en el que se proyecta la serie sobre la Historia de las Mujeres a la que pertenece este documental de María de Zayas encarna un conflicto de posicionamientos con respecto a las fuerzas socioculturales dominantes. Por un lado, y teniendo en cuenta el gusto de la mayoría de la audiencia televisiva, se caracteriza por ser una cadena de televisión que programa y muestra producciones alternativas y, de alguna manera, “marginales,” dedicadas a ciertas minorías culturales e intelectuales. Por otro lado, y a pesar del rechazo del público general y de la pérdida económica que supone, pertenece al poder central-estatal que lo subvenciona y, por consiguiente, lo mantiene en antena como un ejemplo de negociación por parte del gobierno de una política cultural abierta a tales respuestas alternativas y “marginales.”¹¹ Esta contradicción entre encontrarse en el centro y al mismo tiempo en los márgenes hacen de esta cadena el espacio ideal para la proyección de programas tales como la serie dedicada a las mujeres en la historia y, en particular, el capítulo de Zayas. A este hecho se suma un dato más y es el relacionado con la elección de horario para la programación de la serie. Según Carroll, “[television] documentaries are detached from the demands of the clock and the calendar” (244).¹² Efectivamente, Mujeres en la historia se proyectó por primera vez de forma semanal durante el verano de 1995, momento en que los índices de audiencia son inferiores por ser el período de las vacaciones estivales. 12

En cuanto a la producción propiamente del documental, lo primero que hay que destacar es la música con la que se abre y cierra el programa. Se trata de una nana interpretada a capella por la cupletista Olga Ramos. La canción de cuna sirve para introducir a la audiencia en un espacio temporal del sueño. La historia y voz de mujeres como María de Zayas han permanecido en la oscuridad, en el silencio y como en un aura de misterio—podría decirse—onírico, se nos van a revelar finalmente en nuestro presente. Las últimas palabras de la nana se cargan, en este contexto, de significado: “este niño tiene sueño, / muy pronto se va a dormir, / tiene un ojito cerrado / y el otro a medio abrir.” Esta representación facial que se expresa en las palabras de la nana refuerza el estado liminal en el que el público está situado momentos antes de comenzar la lectura visual de Zayas. Este estado liminal cobra aún un mayor simbolismo si se tiene en cuenta que la imagen que se proyecta al tiempo de las palabras de la nana es la del límite rocoso entre dos elementos de la naturaleza: el agua (el mar) y la tierra. El efecto visual de este encuentro en el público se consigue a nivel sonoro dejando que ambos sonidos, el vocal y el natural, también se encuentren en directo: el sonido de las olas al chocar con las rocas se entrecruza con el de la voz que interpreta la nana.¹³ La cámara gira lentamente hasta que se enfoca en el mar. Es sólo el sonido de las olas junto con la imagen del mar el que permanece al final de esta apertura hasta pasar directamente a la introducción del documental por Álvarez. Este último plano de la imagen del mar recuerda la importancia del agua oceánica como elemento femenino esencial en la imaginería feminista de Hélène Cixous: “It is within this space that Cixous’s speaking subject is free to move from one subject position to another, or to merge oceanically with the world” (Moi 117).¹⁴ Con esta introducción, sonido e imagen guían al espectador a un espacio femenino en el que Álvarez tiene la libertad de cambiar de posiciones consiguiendo de esa manera dar igualmente espacio a la ficción de María de Zayas la cual está llena de silencios, paradojas, multiplicidad de voces que se superponen unas a otras, etc. En la nueva narrativa de María de Zayas, se logra visualizar su contradictoria representación sin presión de ningún tipo, y así se invita al público a participar de una nueva realidad, la de la realidad histórica de las mujeres en España.

Tras la apertura musical, el documental comienza con la presencia de M^a Teresa Álvarez en una sala de lectura quien explica el contenido del episodio del día: María de Zayas, vida, obra y contexto cultural. A modo de marco narrativo, su presencia y su voz abren y cierran el programa. Significativo es el hecho de que entre sus manos porte un libro, que igualmente se abre al principio y se cierra al finalizar el documental. El documento visual del que vamos a ser testigos se materializa en la palabra escrita que lo legitima culturalmente en el campo de la historia de las mujeres, ahora oficial e institucionalizada.

La narración sobre Zayas a continuación está caracterizada por no seguir la estructura de la narrativa clásica (Corrigan 38) puesto que: a) no hay una historia que se desarrolla de una forma lógica, es decir, se salta de un aspecto dado de la novelística de Zayas a relatar aspectos de su vida; b) no hay un sentido de cierre al modo tradicional, y c) la objetividad es mezclada con comentarios subjetivos que provocan continuamente a la audiencia. Como afirma Timothy Corrigan, “many movies create narratives that are outside the classical tradition or that may intentionally confront that tradition in order to tell their stories distinctively” (41). El documental sabe captar la originalidad de la narrativa de Zayas y su “voz distintiva dentro del género” (Redondo, Comentarios). Para poder articular esta originalidad, Álvarez hace uso de una estrategia fundamental en este tipo de documentales: su voz no es la única que articula el discurso de Zayas en el documental, ni siquiera su presencia sigue siendo visual. Álvarez desaparece de la escena para situarse detrás de la cámara y hacer su función de directora. La narrativa de Zayas se sostiene discursivamente a través de una serie de voces, la mayoría voces en off que proporcionan al público diferentes perspectivas.¹⁵

Clayton/Curling, “Song of the Shirt,” Kaplan describe cómo la historia de las mujeres del documental resulta de una mezcla de discursos que son mostrados por medio de tomas de una cámara que se mueve de un tipo de documento a otro provocando una serie de saltos en el discurso que desconciertan al espectador (94). En el documental de Zayas, el desconcierto se consigue, principalmente, mediante esta diversidad de voces que, a veces complementándose, a veces contradiciéndose, relatan la ficción zayesca. Esta estrategia a través de la cual la narración es constantemente interrumpida, dice Kaplan, “provide[s] a frustration that forces us to understand the seductive power of narrative” (94). Desde la perspectiva de nuestro conocimiento crítico de su obra, podemos advertir cómo la complejidad de la narrativa del documental se hace eco de la complejidad de la misma Zayas.

A lo largo de los siglos, esta compleja narrativa zayesca se ha caracterizado precisamente por su poder seductor. Tanto para alabarla por su fuerza feminista de lucha por los derechos de la mujer (ej. Emilia Pardo Bazán) como para degradarla por su indecente obscenidad sexual (ej. Edwin Pfandl)— hasta incluso llegar a silenciarla, la crítica se ha visto envuelta en numerosas lecturas de un texto “deseante de lectores” (Greer 8). Su recepción está marcada por la realidad ideológica de cada momento histórico desde el que parte su lectura: “we never look at just one thing: we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are” (Berger 9). Con respecto a los últimos años, ya se ha adelantado cómo María de Zayas ha ocupado uno de los puestos más importantes de recepción crítica. Los últimos trabajos sobre Zayas y su obra (los estudios de Brownlee y Greer y las colecciones de artículos editadas por Campbell y Whitenack y Whitenack y Williamsen, por citar algunos) la han rescatado de la marginalización cultural y han destacado la rica complejidad de su discurso, en particular las contradicciones que surgen de su paradoja representacional. El filtro de la cámara de Álvarez nos ofrece una lectura que recoge, bajo las diferentes voces del documental, los varios acercamientos que han recibido Zayas y su obra desde su aparición en el siglo XVII hasta nuestro presente. Pero no sólo el público es receptor pasivo de un resumen de estas aproximaciones a Zayas. Con el filtro de la cámara se lleva a cabo una nueva lectura de Zayas que dialoga con estos recientes trabajos de investigación y, al tiempo, se insiste en que el nuevo receptor (ahora no particularmente especializado) establezca su propia perspectiva sobre Zayas y se posicione ideológicamente. En este sentido, las voces del documental no van a interpretar las imágenes para el nuevo consumidor de Zayas. Aunque “the narrators each occupy clearly constructed social positions, and each assumes authority over a carefully-delineated sphere of knowledge” (Plantinga 161), en ningún momento se presenta una posición de autoridad en términos absolutos por parte de alguna de ellas. Desde la óptica de nuestro presente, el nuevo lector visual debe participar en la resolución de la nueva Zayas, estrella de la televisión, creando, así, su propia narrativa y su propia historia.

En sus colecciones de novelas, Zayas crea diferentes niveles de voces narrativas, desde la suya propia hasta la de los personajes de cada una de las novelas narradas. En su artículo “Topoi and Rhetorical Distance: The ‘Feminism’ of María de Zayas,” Susan Griswold indica que

Zayas has placed a substantial distance between herself and the various characters who actually ‘speak’ in her book, and she has opened up a multitude of potential ironic disparities between the various story-tellers’ views of their stories and the several audiences’ views of them To reduce to one voice – the real (flesh and blood) author’s – the sentiments expressed by such a variety of fictional voices on various levels is to do a terrible violence to the book and to eliminate its narrative complexity. (104)¹⁶

A estas voces de la narrativa de Zayas, hay que añadir las que surgen en la narrativa de su propia vida y de su recepción: me refiero tanto a las voces de defensa como a las de oposición por parte del orden patriarcal que encarnadas en la de los moralistas, políticos e, incluso, literatos le ponen límites y

restricciones. En el documental se trata de 4 grupos diferentes que incorporan un total de 8 voces.

En primer lugar, se encuentra la voz de una narradora principal que nos informa de diferentes hechos y eventos relacionados con la vida de María de Zayas, su obra y la realidad histórico-cultural de su época. Se podría decir que es el único narrador objetivo pues remite en todo momento a los hechos históricos y probados de la vida de Zayas y la época durante la que vivió. En segundo lugar, están las voces en off masculinas que se caracterizan por la ironía y que son el contrapunto a la narración objetiva. Con éstas se consigue provocar el debate, la discusión y la puesta en cuestionamiento de la importancia de Zayas como documento histórico. Representan el temor masculino del que Zayas hace eco en sus novelas, el temor a la pérdida de una posición hegemónica masculina puesta en juego y desafiada por la intrusión de la mujer en la historia. En tercer lugar, aparece una voz, también en off, que cumple con la función de reproducir las diferentes voces que aparecen en las Novelas amorosas y ejemplares y los Desengaños amorosos. Traslado las palabras que describen estas voces en la narración de Zayas al documental, se corresponden con: en unos casos la misma Zayas (desde las palabras de su prólogo), en otros la “narradora omnisciente de las introducciones y del marco, y que también parece intervenir a menudo en las digresiones a lo largo de los relatos,” en otras ocasiones, los “narradoras y narradores de las novelas,” y por último, las narradoras de algunos de aquellos personajes que a modo autobiográfico cuentan su relato (Olivares 58-59). Consiste, en definitiva, en hacer aparecer bajo una misma voz aquellos enunciados que se corresponden con la “pluralidad de perspectivas” que organizan el discurso narrativo de las Novelas y Desengaños de Zayas. Por último están las voces de personajes reales las cuales, con la excepción de una mujer que responde a la voz popular, se trata de las voces de la crítica, las voces de la interpretación, las cuales son: Alicia Redondo de la Universidad Complutense de Madrid, filóloga conocida en el mundo zayesco por haber llevado a cabo una edición de Tres Novelas amorosas y ejemplares y tres Desengaños amorosos (1989); Adelina Sarrión de la Universidad Autónoma de Madrid, historiadora cuyo trabajo fundamental se centra en la situación de la mujer en la Contrarreforma, Sexualidad y confesión: La solicitación ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI y XVII) (1994); y José Luis Sánchez Lora de la Universidad de Huelva, también historiador con una extensa obra que va desde su más famosa Mujeres, conventos y religiosidad Barroca (1988) hasta su más reciente Los siglos XVI y XVII: Cultura y vida cotidiana (2000) (co-escrita con Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares).

La perspectiva de las diferentes voces es lo que da al documental la riqueza y, al mismo tiempo, complejidad que Zayas ha logrado crear en su propia realidad y ficción. En general, por tanto, “[t]he voice-over narrator[s] do[es] more than disseminate information or assert authority; he or she express a wish, advocate, denounce, express solidarity, plead, hesitate, postulate, and ruminate” (Plantinga 161-62). Con la variedad de voces se intenta mostrar no una perspectiva sino la multiplicidad de las mismas por medio de la cual se perciben contradicciones y ambigüedades que afectan no sólo a la recepción sino también a la representación de Zayas mujer y escritora.

¿Cómo se consigue que estas voces que pertenecen al discurso verbal entren en diálogo con el visual? Al estudiar la asociación forma y contenido en el documental, Plantinga no puede evitar el referirse al clásico trabajo de Roland Barthes Image, Music and Text (1977). En el capítulo dedicado a la imagen, Barthes destaca la relación entre las fotografías y el texto verbal que habitualmente las acompaña y enfatiza el hecho de que este texto “never simply duplicates the image, but always adds to or narrows the meanings already present” (cit. por Plantinga 158). Se destacaba previamente al hacer referencia a Rosenthal cómo la expresión visual es un discurso que significativamente conforma el producto final del documental en su función socio-ideológica. Al igual que con el discurso textual (oral), continúa Plantinga, “[a]ll images are polysemous, ambiguos to a certain degree” (159). De hecho, y como se viene exponiendo a lo largo de este trabajo, el tradicional binomio forma y contenido no presenta una unicidad

de significado sino que su complementariedad se amplía más allá de los límites significantes que los relacionan entre sí. Así ocurre en cuanto a las imágenes del documental que acompañan a la voz o voces en off (Plantinga 159). Álvarez decide seleccionar para sus imágenes diferentes espacios de la geografía española. A diferencia de las películas de ficción, recuerda Plantinga, los documentales tienen una mayor libertad en su uso del espacio ya que “[w]here the fiction often limits a scene or sequence to a single space, the non-fiction film ‘bounces’ around the globe, using whatever images are needed to construct the thread of its linear progression” (151). Álvarez no duda en hacer uso de esta ventaja y se mueve por la geografía española con una entera libertad. Los espacios que aparecen en el documental son: Asturias (Cabildo de las Basílica de Covadonga), La Islas Canarias (el Teide, el Puerto de la Cruz y el Jardín Botánico de Tenerife) y Toledo (Convento de San Antonio y la Biblioteca Pública). Estos espacios no han sido elegidos al azar sino que tienen un valor simbólico fundamental en el desentrañamiento de la paradoja zayasca. Se establece así una excelente correlación con la elección del espacio en el género del que participa María de Zayas, la novela corta, en la cual los espacios de ninguna forma son únicamente un escenario a la trama de las novelas.

En el ámbito de la novela corta postcervantina del seiscientos es significativamente la ciudad la que se 22 alza como la imagen que envuelve toda la acción y permite que las diferentes voces cobren vida. En la introducción a la antología de novelas de Zayas, por ejemplo, Alicia Redondo destaca el valor fundamental de la ciudad indicando que se trata del “definidor” común de esta novelística (19-20). De la misma manera, afirman Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés que “[e]l arranque de los relatos ponderando el marco ciudadano en el que éstos tienen lugar es tópico que se hará muy frecuente en las novelas del siglo XVII, dentro del definitivo impulso que la cultura urbana tiene en el Barroco” (167).¹⁷ Ahora bien, estas descripciones “tópicas” han sido consideradas en su función marco-espacial como simples escenarios para la trama de las novelas, proporcionando un ambiente urbano y añadiendo igualmente una nota de verosimilitud (norma del género). . . . Al fin y al cabo, se trataría de una mera artificiosidad, “un inmenso paréntesis que produce casi un anacoluto” (Brioso 77). Nunca, en mi opinión, más equivocados, pues si bien es verdad que las descripciones son elogios retóricos que siguen un modelo (el de las urbis encomia), las ciudades elegidas y su simbolismo se relacionan intrínsecamente con los discursos sociales e ideológicos que se debaten en las novelas.¹⁸ De este modo, las descripciones de las ciudades que abren y escenifican las novelas no son sólo mero espacio marco-ambiental reconocible por el público lector sino que igualmente tienen una función significativa dentro de un ámbito sociocultural mucho más complejo (Ruiz 199-200).

De vuelta al documental cabe destacar que de todos los espacios que se presentan, son las “exóticas” 23 Islas Canarias las que se alzan como su principal escenario. Al igual que en las novelas cortas de la época de Zayas, su elección como escenario central no es en absoluto arbitrario. En primer lugar hay que señalar el hecho de que las Islas Canarias se incorporan al territorio español en el siglo XVI y desde entonces ya se establece una relación cultural y política muy particular con respecto a la España peninsular: aún siendo parte del mismo territorio desde el punto de vista político, las Islas están apartadas desde el punto de vista cultural quedando relegadas, en su realidad étnica y racial, del imaginario español a la hora de conformar una definición de identidad nacional.¹⁹ Por su disposición geográfica, aunque marginal con respecto a la política peninsular, las Islas Canarias se ofrecen como espacio estratégico tanto en los viajes a las Indias durante los siglos XVI y XVII como en el interés turístico hoy día, en ambos casos ocupando una posición central para la política socioeconómica del país tanto a nivel nacional como internacional. Este doble posicionamiento, el estar dentro y fuera con respecto a la construcción de España, se puede asociar al igualmente doble posicionamiento de Zayas con respecto a los círculos socioculturales dominantes en el momento: efectivamente Zayas estaba en el centro de la vida sociocultural de la época, pero ese mismo centralismo, paradójicamente, ponía de manifiesto su marginalidad puesto que se trataba de ocupar un lugar que sexualmente no le correspondía.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta la aparición del escenario Canario en una de las novelas de la propia María de Zayas: se trata de “Tarde llega el desengaño,” la cuarta novela de sus Desengaños amorosos (1647). Narrada por Filis, esta novela cuenta las aventuras desdichadas de don Jaime de Aragón quien, tras ser manipulado por la pasión amorosa de una mujer, se marcha a su heredad en la Islas Canarias y es allí donde se enamora de Elena. Por causa de celos, don Jaime es engañado por una esclava negra quien acusa a la esposa de traición conyugal de manera que el marido, creyendo a la esclava, decide rechazar a su esposa y castigarla sin poder, una vez descubierto el engaño, recuperarla ni física (puesto que ella muere) ni espiritualmente (ya que ella no puede escuchar el arrepentimiento de su marido).²⁰ El mundo al revés del que son testigos los dos naufragos que llegan al castillo de don Jaime en la arisca Gran Canaria queda enmarcado por el discurso introductorio de una Filis que insiste en los límites a los que son sometidas las mujeres por los hombres ante la posible amenaza que ellas pueden suscitar en contra de la superioridad masculina tradicionalmente establecida como natural. Lo que en la novela se presenta en el campo de las relaciones amorosas, es anticipado por Filis desde el marco en el campo de la educación y del entendimiento: por un lado, se refiere a la oposición que los hombres (padres, hermanos, maridos y maestros) ejercen contra las mujeres temerosos de que con la educación pudieran amenazar su posición dominante de poder sociocultural; por otro lado, presenta un listado de mujeres contemporáneas a Zayas que con su entendimiento han conseguido alcanzar esa posición de poder, contradictoriamente, a través de la fama y el reconocimiento que le han merecido los “temerosos” hombres (por ejemplo, de doña Ana Caro se dice que “ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues en los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles” [230]). La marginalidad tanto de Zayas como la de sus contemporáneas se contraponen, como se adelantaba, al paradójico centralismo con el que son celebradas. Esta respuesta ambigua de los contertulios literarios de la época hacia Zayas se pone de manifiesto en comentarios tales como los siguientes: Zayas es “cette merveille de son sexe” dice Monsier Douville (Yllera 84; énfasis añadido); mujer de ingenio “tan único y raro,” afirma Lope de Vega (165; énfasis añadido); y mujer que “semblava un cavallier” indica satíricamente Fontanella (Delgado 382)—entre otros. Es significativo, en mi opinión, que esta introducción de Filis sea articulada precisamente en una novela en la que se debate las conflictivas relaciones entre hombres y mujeres con respecto al ejercicio del poder y la manipulación y en la que, al mismo tiempo, la Gran Canaria (lugar que encarna una problemática ideológica fundamental) sea su principal escenario. Ya lo decía la misma Filis en la novela: “. . . la Gran Canaria, si bien por donde la fortuna os la hizo tomar, es muy dificultoso [para] conocerla” (235). El escenario, por tanto, enfatiza los límites del poder con los que se ha venido enfrentando la escritora a lo largo de los siglos.

Dentro de las Islas Canarias, hay varios escenarios específicos que se destacan a lo largo del documental. Para este trabajo me centraré en tres que considero fundamentales en cuanto al tema de la representabilidad de Zayas. Se trata de tres espacios que identifican tres elementos característicos en la definición cultural de las Islas: su jardín botánico, sus platanales y su artesanía. Es precisamente durante la representación de estos espacios cuando se reflexiona de forma más explícita la discusión por medio de la cual la misma María de Zayas abre y cierra sus novelas: la conflictiva igualdad entre el hombre y la mujer con respecto a los principios de organización sociocultural de orden sexual.

Video 2: El jardín botánico del Puerto de la Cruz ([Play Video](#))

“Zayas estaba ciega y era incapaz de ver la hermosura, la poesía de la vida.” La voz masculina muestra con un tono marcadamente irónico a una Zayas confusa, equivocada: los razonamientos de orden patriarcal expuestos establecen la asociación de la mujer con el ámbito de la naturaleza, y su

escritura, por tanto, limitada también a tal ámbito, el de las flores, aquél que se corresponde con “la hermosura y la poesía de la vida.” Las tomas de flores del jardín botánico puestas en primer plano aparentemente pretenden reforzar tal asociación. La relación flor-mujer resulta, sin embargo, mucho más complicada.

Durante el mismo siglo XVII en que vive y escribe María de Zayas, el tópico de las flores en relación 27 intrínseca con la mujer y el natural femenino, tópico proveniente de la retórica clásica horaciana, era bastante común. Tal es el caso de la poesía del poeta Francisco de Rioja en la cual, resume Susan Kirkpatrick, “the flower served as the basis for extended metaphorical elaboration of the hazards of the erotic desire” (216). Kirkpatrick desarrolla este tópico en su análisis de la poesía temprana de la romántica Carolina Coronado. Como subgénero, la asociación mujer-flor ha tenido una larga tradición que se conecta a la misoginia cristiana y que se ha mantenido a lo largo de los siglos (otro ejemplo es el del poeta neoclásico Menéndez Valdés, más cercano a Coronado) (Kirkpatrick 217-19). En el caso específico de Coronado, el rol de la mujer-flor se subvierte sutilmente. Por ejemplo, en el poema “Al jazmín” (de la colección de 1843), la flor es el objeto de la poesía cantada por mujeres y no sólo por hombres. El poema comienza presentando la flor al modo tradicional, “el orgullo de la enramada / blanca y leve florecilla / más que todas delicada, / y más que todas sencilla” (309), hasta llegar a palpase la canónica asimilación flor=mujer que canta el poeta masculino. Sin embargo, al final del poema, se produce una transformación y es el “yo” sujeto de la poesía el que bebe y respira de la flor; es la misma poeta la que se pone al nivel de los hombres, convirtiéndose en abeja, aunque sintiéndose a sí misma limitada como flor.²¹ Kirkpatrick concluye al respecto:

In rewriting earlier masculine versions of this genre, then, Coronado charged the lyrical relation of poet and flower with new meaning [. . .]. While accepting predominant definitions of femininity . . . she developed a poetic discourse based on the strains and contradictions that the female position in her culture generated in the female subject . . . her poetry exhibited the drama of a conflict between voice and silence, between the authority of women’s experience and the social subordination and consequent devaluation of the female. (221-22)

La irónica voz masculina que evalúa a Zayas como “ciega e incapaz de ver la hermosura de la vida” no se da cuenta que las asociaciones tradicionalmente establecidas son construcciones que se pueden desafiar, transformar e, incluso, subvertir. La asociación particular mujer-flor, tanto en su significación físico-biológica como también en la sociocultural, no es sino una construcción. Zayas es presentada en el seno de unas limitaciones encarnadas en la voz y las flores de esta escena y se enfrenta a una hegemonía masculina que está intentando resituarse con respecto al nuevo centralismo femenino del momento. Por su natural Zayas no debía haber participado ni personal ni profesionalmente de un espacio concebido e institucionalizado como masculino, mucho menos, con una defensa “feminista.”

Ahora bien, y en relación a esta defensa feminista, la toma de las flores en primer plano, aumentadas 28 por el objetivo de la cámara de Álvarez, trae a debate una polémica más actual al televidente contemporáneo: se trata de los cuadros de flores de Georgia O’Keeffe ([cuadros representativos](#)). Uno de los temas más debatidos en torno a la creación artística-floral de O’Keeffe ha sido precisamente el establecer su posición con respecto al feminismo. Barbara Buhler Lynes estudia cómo, desde su aparición en la escena artística, O’Keeffe siempre luchó contra la denominación impuesta de “woman artist” ya que naturalmente generaba conclusiones tales como “artista extraordinaria,” “mujer inusual,” y hacía a su arte correlativo al de “la experiencia sexual femenina” (439-40).²² Al igual que Zayas, O’Keeffe se enfrentó con un problema representación, principalmente cuando decidió pintar su percepción de la flor, y su centralismo resultó paradójicamente limitado puesto que su fama se explicaba por el hecho de ser parte del tradicionalmente considerado “sexo débil.” Al referirse a los famosos y

controversiales cuadros de flores, por su similitud con la anatomía femenina (“icons of female sexuality” [cit. por Lynes 446]), la misma O’Keeffe llama la atención de la crítica diciendo que “[those who write about sexual symbolism in my work] are just talking about themselves, not what I am thinking” y “[w]hen people read erotic symbols in my paintings they’re really talking about their own affairs” (cit. por Lynes 446). Al elegir Álvarez la imagen de las flores y enfocarlas mostrando un primer plano, no cabe duda de que tiene en mente las pinturas de O’Keeffe y quiere provocar o, al menos, recordar la polémica en el espectador del documental de Zayas (sobre todo cuando, incluso, refuerza esta polémica añadiendo la imagen de unos renacuajos que nadan en el estanque junto a los nenúfares). La ironía de la voz masculina pierde su legitimidad al encontrarse con unas imágenes que traen a colación el contradictorio discurso sobre la asociación mujer-flor y rompen con las premisas genéricas (gender) que esa voz pretende imponer como naturales. Álvarez introduce al espectador a través de Zayas en un debate actual y, al igual que otras directoras del momento intenta—trasladando las palabras de Kaplan a este contexto—“demystify[ing] representation so as to make women aware that texts are producers of ideology, and that we live in a world of constructions rather than solid essences” (93). ¿Cómo continúa el debate la misma Zayas? ¿Cómo la lee Álvarez?

Video 3: Platanales ([Play Video](#))

29

“La fuerza no hace inteligente a las bestias.” Fuerza e inteligencia, el poder físico y el mental. De nuevo se enfrenta el razonamiento biológico al cultural. Álvarez no hace sino contextualizar visualmente la paradójica respuesta de Zayas que desde el prólogo a su primera colección queda problematizada: Zayas se basa en la explicación biológica para defender la igualdad entre hombre y mujer e, irónicamente, esta misma explicación será el punto de partida para exponer la superioridad de su género:

porque si en nuestra crianza . . . nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio. (*Novelas* 22; énfasis añadido)

Las limitaciones de tipo social se presentan en el discurso zayesco desde el mismo comienzo de la colección. A pesar de la igualdad biológica en la que Zayas basa su defensa de las mujeres, el tratamiento y formación recibidos, sobre todo al nivel intelectual, varía según los sexos y, por tanto, establece diferencias, es decir, “depende de un factor externo, un hábito social que, por supuesto, es superable: el cultivo” (Montesa 107). Ahora bien, aquella igualdad biológica que en un principio razonaba el por qué no era admirable que una mujer escribiera puesto que ésta es de “una misma trabazón y barro” que el hombre, vuelve a aparecer para convertirse en su superioridad para las mujeres.²³ Es decir, Zayas se aprovecha del propio discurso misógino sobre la diferenciación biológica entre los sexos para usarlo en su contra proponiendo—en oposición a tal discurso dominante—la superioridad de la mujer.

En el documental, la fuerza representada en el cortador de bananos se contrapone a la imagen de la mujer canaria quien en su traje tradicional asume el rol maternal: se enfatizan así tanto su función en la transmisión popular (por el traje) como, principalmente, su función reproductora (por su papel de madre). Álvarez destaca la posición tradicional que la mujer ha ocupado y la continua castración cultural (con respecto a campos intelectuales considerados más elevados), situaciones ambas que Zayas rechaza en sus novelas (desde el mismo prólogo a su primera colección hasta en diferentes novelas de las dos colecciones). Ante el asustadizo ruido de uno de los hachazos al platanal, la cámara enfoca la cara de la bebé quien mira al espectador desafiadamente. El control del hombre a nivel sociocultural se materializa en la escena a través de la fuerza física, una violencia física que en las novelas también Zayas ha criticado (Vollendorf). Con la mirada de la bebé se resalta el desafío de la mujer ante el ejercicio de

30

poder que, encarnado en la violencia, el hombre ha venido actuando sobre la mujer por el miedo o temor a ver su dominación cuestionada (Desengaños 228-31). Resaltando la acción física ejercida por los hombres, se afecta así los sentimientos, los “resortes extrarracionales” del lector, en el caso de las novelas de Zayas, y del televidente, en el caso del documental.²⁴ Los silencios posteriores (en las novelas con la falta de comentarios y en el documental con la mirada explícitamente silenciada de la bebé) son clave en la problemática representacional de Zayas: el silencio se erige como arma amenazante.

Video 4: Bordadoras de calados canarios tradicionales ([Play Video](#))

31

“ . . . Y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a labrar, y a hacer vainillas, y si las enseñan a leer, es por milagro, que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas.” De esta manera hablaba Filis en el cuarto desengaño sobre la educación recibida por las mujeres. En el documental la mujer repite la misma queja; sin embargo, sus manos labran y sus ojos nunca miran a la cámara. Ésta, la cámara, enfoca desde arriba la acción de bordar para posteriormente girar hasta hacer un primer plano de la mujer que lleva a cabo tal acción. La vainica y la sumisión se convierten en el foco de la escena, foco que conflictúa con la narrativa presentada. Palabra y acción se enfrentan. Las mujeres arrinconadas y con las manos atadas son víctimas de un sistema social y sexual que las intentan controlar: y así dice María de Guevara, una contemporánea de Zayas,

ellos [los hombres] hicieron las leyes, todas fueron en su favor, queriendo que ellas [las mujeres] se contenten con las armas de la rueca, y de la almohadilla; pues a fe, que si usasen las mujeres de las letras, que les sobrepujaran a los hombres; pero eso temen ellos, y no quieren que sean Amazonas, sino tenerles las manos atadas, con que no parecen bien, que las mujeres salgan de su rincón. (11-12)

Sí, insisto en el temor ya que ninguna dominación es absoluta, “ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana” (Williams 147). A través de sus novelas, Zayas se niega a permanecer en silencio, levanta acta de esta victimización de la mujer tanto psicológica como física y su resistencia toma forma de documento. 32

“La historia [realmente] no se olvidó de ella,” así lo dice Álvarez al comenzar la introducción y prueba de este no-olvido es el mismo documental. Zayas se presenta en la historia ahora convertida en “estrella” de la televisión. ¿Se trata de otro mecanismo de centralización de lo “marginal” impuesto por la nueva política sociocultural del estado? Posiblemente. Y también es posible que Zayas aún siga sin poder escapar de las limitaciones representacionales del seiscientos. La actualización documental de Álvarez en parte lo ha puesto de manifiesto. Sin embargo, se ha entregado al telespectador de hoy las herramientas necesarias para continuar un debate, el sexual, que aún nos embebe en el recién estrenado siglo XXI. De una cosa no cabe duda: María de Zayas, en su función de sujeto mujer y escritora, está “hac[iendo] historia” (García-Nieto vi) y nosotros, la audiencia, no sólo nos hacemos testigos de ella— de su existencia y de sus palabras— legitimándola, sino que también estamos haciendo la nuestra propia. 33

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)

¹ No me refiero solamente a la atención recibida por vía escrita, de la cual María de Zayas sigue siendo la mayor beneficiaria. Véase a este respecto la bibliografía recopilada por Williamsen y Whitenack en su edición de 1995 sobre la novelística de Zayas (11-14)—bibliografía que aumenta considerablemente cada año y que recientemente ha comentado y puesto al día Meg Greer (39-60 y 449-62). Es significativo notar que estas escritoras y, en particular, María de Zayas también son centro de atención en diferentes congresos, por ejemplo en el celebrado anualmente desde 1995 por la Asociación de Escritoras de España y las Américas (1300-1800). Representativa es también la reciente edición de Whitenack y Campbell de una antología de novelas de las cuatro escritoras conocidas de novelas cortas (Abarca y Bolea, Carvajal, Meneses y Zayas) (2000) la cual se acompaña de un segundo volumen de ensayos críticos a las novelas seleccionadas e incluidas en el primero (2001).

² La caracterización “laberíntica” está tomada del estudio de Marina Brownlee sobre Zayas titulado The Cultural Labyrinth of María de Zayas (2000). Brownlee observa que Zayas abre y cierra su narrativa utilizando la voz “laberinto.” Al respecto, comenta que “[t]he complex presentation of [Zayas’s] themes in the prologue serves as opening signal that alerts the reader to her non-linear, indeed, labyrinthine discourse” (xvi).

³ En cuanto al tema de la contradictoria representabilidad de Zayas en su narrativa, remito al ensayo de Ruth El Saffar, “Ana/Lisis and Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in the Novelas amorosas y ejemplares,” y, en cuanto a su comedia, al artículo de Nieves Romero-Díaz, “En los límites de la representación: la traición de María de Zayas.”

⁴ La única reseña encontrada sobre la serie es una pequeña lectura en Tecla (producción de la Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Londres para estudiantes de español) en la cual se anuncia la futura emisión de los documentales.

⁵ Este hecho ratificaría la falta de comunicación con respecto al trabajo literario que se hace en España y en Estados Unidos. La inclusión de trabajos estadounidenses en bibliografías españolas y viceversa son escasos, lo cual provoca un vacío crítico-teórico enorme aún cuando, irónicamente, la dedicación al estudio de Zayas, al igual que al de otras mujeres de la época, es—cada país por su lado—mayor y más satisfactorio. Un ejemplo reciente es el de la edición de la novela de Leonor de Meneses que apareció por primera vez en Estados Unidos en 1994 y posteriormente editado en España en la antología de novelas de Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés en 1999 y en la cual no se hace referencia a la previa edición. Préstese atención igualmente a la limitada bibliografía de trabajos españoles sobre María de Zayas o la mujer del Barroco en general, en cualquier estudio llevado a cabo en los EEUU.

⁶ "The past is never there waiting to be discovered, to be recognized for exactly what it is. History always constitutes the relation between a present and its past" (Berger 11).

⁷ En el año 2000, el 99.7 por ciento de los hogares españoles son dueños al menos de una televisión y el 91 por ciento la ve cada día (Country 2000).

⁸ En este sentido, Plantinga indica que la forma no es realmente lo que distingue al documental de la película de ficción “but the stance taken toward the world it projects” (84-85).

⁹ En la guía comercial de 1996 de la Embajada de EEUU en España para la Oficina de Asuntos Económicos y Administrativos del Departamento de Estado se ha marcado precisamente que TVE 2 es el canal que “more closely approximates the offerings of a U.S. PBS station.” A pesar de que la programación se intenta actualizar lo máximo posible a los gustos y necesidades de la audiencia, los telespectadores de esta cadena siguen siendo muy específicos y su número, reducido. Así, junto a

programas tan clásicos como Metrópolis (desde 1985 en antena) y Documentos TV (desde 1986), han sido incorporados más recientemente programas dedicados al mundo del cine, como ¡Qué grande es el cine! (1999) y Versión española (1999), y del teatro, como Lo tuyo es puro teatro (1999). Remito a la página de [Programación](#).

¹⁰ Los rankings de audiencia la sitúan semanalmente en el último lugar con un 6.5-8.5 por ciento del total de espectadores. Estos rankings semanales son actualizados en la página de internet de Televisión Española ([Rankings](#)).

¹¹ Contradicciones como la expuesta se repiten continuamente en la dirección y producción de películas documentales (alternativas) feministas. Véase la discusión de Kaplan al respecto (96-98).

¹² Un ejemplo de este hecho en la programación presente en TVE 2 es el de Grandes Documentales, serie de documentales de tipo educativo que se proyecta regularmente de Lunes a Viernes durante la sobremesa. Aunque los rankings indican que de 2 a 4 de la tarde el nivel de audiencia es uno de los más altos del día (después del bloque de 9 a 11 de la noche) (Country 2000), para el público general, no es este canal y, aún menos, este tipo de programa el que ayuda a establecer tal ranking puesto que nunca aparece entre los canales de mayor audiencia durante ese tiempo de programación. Esta no-selección, frente al resto de la programación en los demás canales, no es arbitraria en absoluto.

¹³ Al cierre del documental, Olga Ramos canta en persona en este espacio natural.

¹⁴ El énfasis de Cixous en la libertad que ofrece este espacio en relación con la escritura femenina ha traído a colación un amplio debate. Toril Moi plantea a amplios rasgos las contradicciones y problemas que surgen en su teoría feminista (117-26).

¹⁵ Estoy teniendo en cuenta las premisas conceptuales sobre la relación entre voz y perspectiva de Plantinga: “Every nonfiction film presents its projected world from a perspective (or perspectives), in relation to a tone or attitude. The word I use to describe this is ‘voice’ Even a banal or confounded nonfiction film has a voice, however confused, ambiguous, or superficial it may be” (99-100).

¹⁶ Un resumen de la crítica de Zayas con respecto a este punto se puede leer en el prólogo de Julián Olivares a la edición de las Novelas amorosas y ejemplares de Zayas, recientemente parecida en Cátedra (2000). Para un estudio más detallado, remito al de Salvador Montesa (1981) y, posteriormente, al de Ruth El Saffar (1995).

¹⁷ Ya Agustín González de Amezúa a principios de siglo había señalado cómo esta “rama de la novela de costumbre [la novela cortesana, como él la denomina] . . . tiene como escenario la Corte y ciudades grandes y retrata la vida bulliciosa, aventurera y erótica” (48).

¹⁸ Un ejemplo específico de la importancia de la ciudad en la articulación de una ideología para una nobleza urbana se encuentra en el artículo sobre “El Desdén de la Alameda” de Gonzalo de Céspedes y Meneses por Romero-Díaz (“Conflicto”). Para un desarrollo más extenso del tema, véase también Romero-Díaz, Nueva nobleza (1999).

¹⁹ Sobre la incorporación de las Islas Canarias al poder español durante la época de los Reyes Católicos, remito al resumen de Antonio Domínguez Ortiz (43-45).

²⁰ Obviamente el argumento de la novela es mucho más complicado no sólo en cuanto a la trama sino también en cuanto al conjunto de relaciones intertextuales con Boccaccio, Bandello y Marguerite de

Navarre. Véase al respecto el resumen argumental y el análisis de Greer (372-73 y 176-96 respectivamente).

²¹ Véase Kirkpatrick (216-221).

²² “Thus, although O’Keeffe could never have protested the recognition of qualities on her work centered in female experience (she recognized them herself), she resented being discriminated against as a ‘woman artist,’ with the limiting associations implied in the term” (Lynes 444).

²³ Sobre este prólogo, véanse los análisis de Brownlee (xiii-xvi), Greer (61-83) y Romero-Díaz (Nueva nobleza 146-58).

²⁴ Me estoy refiriendo a la tesis maravalliana según la cual, en las circunstancias del siglo XVII, es necesario atraer al público “cuyo peso en los enfrentamientos generales, puede ser decisivo” por lo que persuadir es ahora mucho más importante que demostrar” y destaca que el mejor modo de persuadir es mover al espectador, actuar “calculadamente sobre los resortes extrarracionales de sus fuerzas afectivas” (168-70).

BIBLIOGRAFIA

Álvarez, M^a Teresa. Directora. “María de Zayas.”

Berger, John. The Ways of Seeing. Londres: British Broadcasting Corp./Penguin, 1972.

Brioso Santos, Héctor. Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998.

Brownlee, Marina. The Cultural Labyrinth of María de Zayas. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2000.

Campbell, Gwyn y Judith Whitenack, ed. Zayas and her Sisters 2: Essays on Novelas by 17th-century Spanish Women.

Binghamton, NY: Global Publications, 2001.

---, ed. Zayas and her Sisters 1: An Anthology of Novelas by 17th-century Spanish Women. Asheville, NC: Pegasus,

2000.

---, ed. El desdeñado más firme. De Leonor de Meneses. Potomac: Scripta Humanistica, 1994.

Carroll, Raymond L. “Television Documentary.” TV Genres: A Handbook and Reference Guide. Ed. Brian G. Rose.

Westport, CN: Greenwood Press, 1985. 237-56.

Coronado, Carolina. Poesías. Ed. Noël Valis. Madrid: Castalia, Biblioteca de la Mujer, 1991.

Corrigan, Terry. A Short Guide to Writing about Film. 3a. edición. Nueva York: Longman, 1998.

[Country Commercial Guides for FY 2000: Spain](#). Online. Internet. 5 de diciembre de 2000.

[Country Commercial Guides for FY 1996: Spain](#). Online. Internet. 5 de diciembre de 2000.

Delgado, María José. “Lesbiografis: exposición y expansión del deseo femenino en La traición en la amistad de María de

Zayas.” Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain. Ed. María José Delgado y Alain Saint-Saëns. Nueva

Orleans: UP of the South, 1999. 379-94.

Domínguez Ortiz, Antonio. El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias. Madrid: Alianza, 1988.

Dornfeld, Barry. Producing Public Television, Producing Public Culture. Princeton: Princeton UP, 1998.

El Saffar, Ruth. “Ana/Lysis y Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in the Novelas Amorosas y ejemplares.”

Whitenack y Williamsen 192-216.

García-Nieto París, M^a Carmen. Prólogo. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Ordenamiento

jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986. v-x.

González de Amezúa, Agustín. “Formación y elementos de la novela cortesana.” [1929] Opúsculos históricos-literarios.

Vol. 1. Madrid: CSIC, 1951. 194-279.

Greer, Margaret. María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men. University Park, PA: Penn State

UP, 2000.

Griswold, Susan. “Topoi and Rhetorical Distance: The ‘Feminism’ of María de Zayas.” Revista de Estudios Hispánicos 14

(1980): 97-116.

Guevara, María de, Condesa de Escalante. Desengaños de la Corte y mujeres valerosas. S.l.: s.e., 1664.

Kaplan, Ann. “Theories and Strategies of the Feminist Documentary.” New Challenges for Documentary. Ed. Alan

Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988. 78-102.

Kirkpatrick, Susan. Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850. Berkeley: U of California P,

1989.

- Lynes, Barbara Buhler. "Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position." The Expanding Discourse: Feminism and Art History. Eds. Norma Broude y Mary Garrard. Nueva York: Icon Editions, 1992. 436-49.
- "María de Zayas." Mujeres en la historia. Dir. M^a Teresa Álvarez. Televisión Española 2. Agosto, 1995.
- Maravall, José Antonio. La cultura del Barroco. Barcelona: Ariel, 1990.
- Moi, Toril. Sexual and Textual Politics: Feminist Literary Theory. Londres: Routledge, 1985.
- Montesa y Peidro, Salvador. Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- Plantinga, Carl. Rhetoric and Representation of Nonfiction Film. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Olivares, Julián. Introducción. Novelas amorosas y ejemplares. De María de Zayas y Sotomayor. Madrid: Cátedra, 2000. 11-138.
- Rabinowitz, Paula. They Must be Represented: The Politics of Documentary. Londres: Verso, 1994.
- Redondo, Alicia. Comentarios. "María de Zayas."
- . Introducción. María de Zayas: Tres Novelas amorosas y tres Desengaños amorosos. Madrid: Castalia, Biblioteca de la Mujer, 1989. 7-39.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés. Introducción. Novela de mujeres en el Barroco: Entre la rueca y la pluma. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Romero-Díaz, Nieves. "En los límites de la representación: la traición de María de Zayas." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (forthcoming).
- . "Conflicto nobiliario en torno a la opulenta Sevilla del seiscientos." Vida, memoria y escritura en torno a 1600. Eds. Pedro Ruiz y Klaus Wagner. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, Delegación de Cultura, 2001. 379-97.
- . Nueva nobleza, nueva novela: Reescribiendo la Cultura del Barroco. PhD Dissertation. University of Oregon, 1999.
- Ann Arbor: UMI, 1999.
- Rosenthal, Alan. Introduction. New Challenges for Documentary. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988.
- 11-19.

Rowland, Willard D. Jr., y Michael Tracey. "Worldwide Challenges to Public Service Broadcasting." Journal of

Communication 40.2 (1990): 8-27.

[Tecla. Mujeres en la historia](#). Online. Internet. 5 de diciembre de 2000.

Ruiz Pérez, Pedro. "La corte como espacio discursivo." Edad de Oro 17 (1998): 195-211.

Shiach, Morag. "A Gendered History of Cultural Categories." Cultural Materialism: On Raymond Williams. Ed.

Christopher Prendergast. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995. 51-70.

Vega, Lope de. El laurel de Apolo. Madrid: Antonio de Sancha, 1776.

Vollendorf, Lisa. "Reading the Body Imperiled: Violence against Women in María de Zayas." Hispania 78 (1995): 272-82.

Waldman, Diane y Janet Walker, eds. Introduction. Feminism and Documentary. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.

1-35.

Whitenack, Judith y Amy Williamsen, eds. María de Zayas: The Dynamics of Discourse. Cranbury, NJ: Associated UP,

1995.

Williams, Raymond. Marxismo y literatura. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Península, 1980.

Yllera, Alicia. Introducción. Desengaños amorosos. De María de Zayas y Sotomayor. Madrid: Cátedra, 1984. 11-105.

Zayas y Sotomayor, María de. Novelas amorosas y ejemplares. Ed. Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000.

---. Desengaños amorosos. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1984.

VOCES DEL PASADO EN MEDIOS DEL FUTURO:

Un panorama del interés por la lírica medieval y su traducción a los *media* y lenguajes audiovisuales de principios del siglo XXI.

Lucía Díaz Marroquín

State University of New York, Stony Brook

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos años ha tenido lugar una especie de revolución en la comprensión y la interpretación del repertorio lírico medieval. Las razones han sido varias, pero entre ellas destacan tres: 1

- el perfeccionamiento y generalización de los medios de difusión audiovisuales, que ha permitido poner a la disposición de un público más amplio un repertorio que antes pertenecía prácticamente al terreno del esoterismo.
- el creciente interés de los músicos, musicólogos y ciertos intérpretes especializados en el repertorio popular por recuperar, editar, interpretar y grabar las obras recogidas en las fuentes medievales.
- la noción, cada día más extendida entre los investigadores, de que para comprender el significado de una manifestación artística nada resulta tan útil como situarla en relación con el resto de las manifestaciones culturales contemporáneas.

Este trabajo está basado en esta última idea de interdisciplinariedad; tanto la que a lo largo de los últimos años ha animado a colaborar a intérpretes musicales y a investigadores, como la que a partir de ahora pueden llegar a establecer los investigadores de la literatura y los músicos.

LA CURIOSIDAD POR LA LÍRICA MEDIEVAL

1) La Literatura ...

Tanto en Europa como en Estados Unidos los departamentos de Literatura y Música llevan ya años interesándose por el repertorio de la lírica medieval tradicional. Las primeras razones para este interés eran las herederas del espíritu romántico. El Romanticismo había alentado la revigorización de los nacionalismos así como de la personalidad cultural propia de cada uno de los territorios en los que arraigó. Sus razones y presupuestos adquirieron así una fuerza propia en la mentalidad de los investigadores de la segunda mitad del siglo XX. 2

En el caso de la lírica hispánica, la primera generación de filólogos interesados por la recuperación de la literatura medieval, a la que pertenecía Menéndez Pidal, fue la heredera directa del interés romántico. Tras ella, una segunda generación de investigadores, que colaboraban ya entre Europa y varias universidades americanas, se esforzó por compilar y procurar comprender mejor los muy dispersos testimonios de la lírica popular hispánica. Como representante de esta segunda generación, los trabajos de la profesora Margit Frenk fueron definitivos para la ampliar y divulgar el conocimiento del repertorio lírico de la Edad Media. Pero, como la misma Margit Frenk deja ver en el preámbulo a su *Corpus de la antigua lírica popular*, todavía este grupo de investigadores se encontraba demasiado cómodo entre las brumas tardías del Romanticismo. [\[1\]](#) 3

En todo caso, gracias en buena parte a sus esfuerzos, poco a poco términos como los de "canción de alba" o "leixa pren" característico de la lírica gallego-portuguesa fueron convirtiéndose en habituales para los interesados por la lírica medieval. Gracias al trabajo de Frenk, hoy en día muchos estudiantes de literatura hispánica de todo el mundo son capaces de recitar de memoria al menos la primera *Cantiga de amigo* de Martín Codax ("Ondas do mar de Vigo/ s'es vistes meu amigo/ e ai Deus, se verrà cedo; Ondas do mar levado/ s'es vistes meu amado/ e ai Deus, se verrà cedo...") o alguna de las canciones de alba que recogen los distintos cancioneros españoles de los siglos XV y XVI ("Al alba venid, buen amigo/ al alba venid..."). Pero estos estudiantes las repiten como las leen en las antologías: recitando todos sus versos, incluyendo las repeticiones y las estructuras paralelas y prácticamente idénticas (los *leixa pren*), sin preguntarse en la mayoría de los casos cuál podría ser el sentido de estas repeticiones y paralelismos que tan innecesarios resultan en la recitación oral, por mucho que se trate de poesía. Inconscientemente podemos recurrir a excusas variadas para seguir recitando así estos poemas: en cualquier caso, de esta manera aparecen anotados en los manuscritos de época y por otra parte ¿no resultan las repeticiones formuláicas características también del repertorio de la épica?. [\[2\]](#) 4

Antologías líricas como las que editó la misma Margit Frenk coinciden en proporcionarnos a los lectores de principios del siglo XXI versiones de los antiguos versos fieles a los originales y nos proveen además de un aparato crítico que nos permite profundizar en el significado de términos poéticos aparentemente unívocos. Los estudios de las primeras generaciones de investigadores interesados en la lírica medieval, enriquecidos con conocimientos sobre psicoanálisis o sobre antropología han ido poco a poco desvelando el sentido de muchos de estos términos. A partir de estos estudios, los lazos y cinturones no serán ya solamente ataduras para los cabellos o el vestido, sino que automáticamente nos sugerirán la virginidad de la que los viste... o la pérdida de esta misma virginidad cuando la doncella se despoja de ellos; la bajada al río comenzará a adquirir el significado de la renovación por el contacto con el fluir del agua, junto con el sentido más costumbrista de la exhibición de la ropa íntima en el momento de lavarla o de la reunión despreocupada con otras mujeres que llevan a cabo la misma tarea. 5

y 2) ... y la Música.

En el caso de la música, la recuperación del repertorio de la lírica popular de la Edad Media siguió una trayectoria paralela a que acabo de describir en el caso de la Literatura. Desde los últimos años del siglo XIX, cuando la Musicología comenzó a 6

diferenciarse de otros estudios y a configurarse en forma de disciplina aproximadamente científica, el repertorio medieval comenzó a llamar la atención de los investigadores. Sin embargo, todavía faltaban muchos años para que al público que asistía fascinado a las interpretaciones de las sinfonías de Mahler o de los nocturnos de Chopin pudiera llegar a interesarle un repertorio compuesto en una época tan diferente como la que transcurrió, por delimitarla de alguna manera, entre los siglos X y XIV.

En el terreno del canto llano litúrgico, los interesados en el repertorio antiguo contaban al menos con la posibilidad de escuchar a los monjes que conservaban la tradición del canto monástico, en sus diferentes variedades. Sin embargo, la música vocal profana permanecía envuelta en oscuridad. Los primeros interesados en el repertorio medieval tenían que conformarse entonces con sumergirse en las bibliotecas y tratar de imaginar las melodías que acompañaban a unos poemas en los que no solamente el texto aparecía anotado en caracteres muchas veces difíciles o imposibles de leer, sino que también las melodías habían sido apuntadas según sistemas de notación musical diferentes del que resultaba conocido para todos a finales del siglo XIX. En comparación con este sistema aceptado por todos desde hacía siglos, los métodos de escritura medievales resultaban muy imperfectos. Algunos de ellos bastaban entonces, e incluso hubieran bastado hoy en día, para proporcionarnos una idea de la altura de los sonidos y acerca de las relaciones que existían entre ellos. Incluso el diseño de estos tipos de escritura sobre el pergamino podría proporcionar a quien los viera una idea sobre el transcurso general de la melodía. Sin embargo, la escritura de la duración de los sonidos, el "ritmo" de la música, fue una cuestión pendiente durante varios siglos.

7

Durante los últimos diez años, algunos de los musicólogos más leídos entre los que trabajan actualmente en los Estados Unidos y en Europa han centrado sus investigaciones en los modelos de colaboración entre texto y música que se establecieron en la lírica europea occidental desde los primeros momentos de su evolución. John Stevens, profesor de Inglés Medieval y Renacentista de la Universidad de Cambridge, publicó en 1986 su estudio exhaustivo sobre las posibles relaciones entre las palabras y la música. En este estudio, Stevens profundiza en ideas como la relación entre la simbología numérica y la lírica medieval, tanto desde el punto de vista de la música como del de los textos (Stevens 1986). Por otra parte, Leo Treitler, profesor en la City University of New York, ha hecho compatible su interés por otros repertorios con una línea de investigación que, una vez más, se encuentra a medio camino entre la Música y la Literatura: la que pretende descubrir las huellas de la oralidad en el repertorio musical de la Edad Media analizando la presencia de un posible estilo formulaico en la composición de los repertorios de canto llano (Treitler 1974, 1975). Los estudios de Leo Treitler, [\[3\]](#) basados en las teorías Parry-Lord sobre el estilo formulaico característico de la transmisión oral, discurren así en una línea paralela a los que, en el terreno de la Literatura, hace tiempo que empezaron a llevar a cabo llevado a cabo investigadores como Paul Zumthor o Walter Ong (Zumthor, 1983 y Ong, 1982).

8

NOCIONES BÁSICAS SOBRE LA NOTACIÓN DE LA MÚSICA MEDIEVAL

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, investigadores independientes como Charles-Henri de Coussemaker comenzaron a recopilar y analizar de manera sistemática diversas fuentes musicales anteriores al siglo XVI. Educados en las prácticas musicales y

9

literarias del Romanticismo, los códices y pergaminos sueltos con los que los investigadores de esta generación se iban encontrando aparecían escritos en caracteres radicalmente distintos de los que cualquier autor o intérprete de su época podía interpretar. Por esta razón, el camino por el que la Musicología avanzó en sus primeras etapas fue el que conducía a la interpretación de estos códigos. Su objetivo era descubrir el sentido de los distintos sistemas de escritura musical que los Europeos de la Edad Media habían utilizado para escribir sus composiciones desde los tiempos del canto llano litúrgico hasta que, ya en los años finales del siglo XIV, la notación musical comenzó a estabilizarse.

Las primeras notaciones neumáticas utilizadas en Europa derivaban directamente de la *quironomía*, del gesto de la mano del maestro del coro indicando los ascensos y descensos de la melodía. Aunque en Europa se emplearon distintas formas de notación neumática, las mayoría coincidía en estar compuesta a partir de un sistema de signos de puntuación completados con letras que indicaban determinados movimientos de las notas, (c=*celeriter*; l=*levate*; t=*tenete*; s=*sursum*; x=*expectare*; etc.). 10

En la Europa de los siglos IX al XI las noticias sobre las novedades en la lengua, la literatura o la notación solamente podían transmitirse de un lugar a otro de una manera que al hombre urbano de hoy le resultaría insoportablemente lenta. El resultado de estas dificultades para la transmisión del conocimiento es que los diferentes modelos de notación neumática empleados en la Edad Media llegaron a resultar tan diversos que para deducirlos se haría necesario analizar prácticamente cada una de las fuentes en las que se empleaba. [\[4\]](#) 11

La notación modal utilizada resultó suficiente durante los siglos en los que el repertorio era predominantemente monódico (canto llano y determinados repertorios de canción popular). Sin embargo, a lo largo del siglo XII comenzaron a surgir y a extenderse por Europa las primeras formas musicales polifónicas: el *organum*, el *conductus* y, enseguida, el *motete*. Al generalizarse la escritura de música a varias voces las antiguas formas de notación basadas en la descripción de los perfiles melódicos pero incapaces de reflejar con exactitud el ritmo y la duración de los sonidos comenzaron a resultar insuficientes. El siglo XIII fue la época de esplendor de la *Escuela de Notre Dame* y la *escuela* de composición de polifonía centrada en la abadía de Saint Martial de *Limoges*. 12

La música polifónica sacra avanzaba poco a poco, pero donde tenían lugar las innovaciones más sobresalientes era en el terreno de la música polifónica profana. La canción monódica persistía, pero las composiciones contrapuntísticas compuestas a partir de una melodía anteriormente conocida atraían la atención de todos. Ante la efervescencia que guiaba la evolución de la polifonía primitiva, los intérpretes y los autores comenzaron pronto a comprender la necesidad de crear un sistema de notación capaz de reflejar las novedades que se sucedían en el terreno de la música vocal. Los intentos fueron muy variados y numerosos, pero ninguno de ellos llegaba a alcanzar la aceptación y difusión suficientes. 13

Entrado ya el siglo XIV, salió a la luz el tratado *Ars Nova*, atribuido al teórico y compositor Philippe de Vitry. Resulta muy poco realista pensar que Vitry fuera el único responsable de proponer el nuevo sistema de notación en el que se escribiría el repertorio polifónico a partir de entonces. Sin embargo, si se le puede conceder el mérito de haber reunido las reglas de los principales métodos de escritura conocidos hasta entonces y el 14

de haberlas configurado en forma de un método de escritura coherente y verdaderamente útil.

La repentina evolución del lenguaje en el que se podía expresar la música permitió a los compositores poner por escrito toda una serie de ideas que probablemente llevaban ya años bulliendo en sus mentes. Casi con toda seguridad, estas ideas formaban parte desde hacía tiempo del estilo polifónico profano que muchos ya interpretaban, pero que ninguno podía escribir. El sistema de notación musical propuesto por Vitry permitió que, de pronto, los juegos rítmicos más atrevidos, como el *hoquetus* o los efectos de síncopas y contratiempos, comenzaran a poder aparecer reflejados por escrito. Visto desde nuestra perspectiva del siglo XXI parece que, quizá con la excepción de la imprenta, ningún otro invento humano ha resultado tan decisivo para el estímulo de la creatividad hasta la generalización de las comunicaciones audiovisuales.

15

Una vez dominadas las técnicas de escritura contrapuntística^[5] en las obras a dos voces (*tenor* y *contratenor*), los autores se centraron en la composición de obras a tres y cuatro voces. El género estrella del *Ars Nova* fue el motete isorrítmico a tres voces, un *tenor* y dos *contratenor* que se imitaban entre sí llegando en ocasiones a producir discursos rítmicos cercanos al paroxismo. Y mientras que en Italia iban a triunfar los géneros del *madrigal*, la *caccia* y la *ballata*, en Francia los compositores de la generación de Guillaume de Machaut se centraron en la composición de *lais*, *virelais*, *rondeaux* y *ballades*, aunque el motete isorrítmico continuó atrayendo su atención.

16

A lo largo de los últimos cuarenta años del siglo XIV, un período asombrosamente breve para el concepto del tiempo del hombre medieval, se desarrolló una de las estéticas musicales y textuales más intrigantes de la historia del arte occidental: el *Ars Subtilior*. Este término fue utilizado por primera vez en la década de los sesenta del siglo XX por Ursula Günther (Günther, 1984). Una parte de las obras polifónicas creadas en ciertas zonas de Francia, en el norte de Italia y en la isla de Chipre serían entendidas desde entonces como manifestaciones de este "arte más sutil" que habría guiado a compositores y poetas hacia posibilidades expresivas desconocidas hasta entonces mediante la manipulación tanto del lenguaje de las palabras como del de la música.

17

En los años finales del siglo XIV no sólo los italianos, sino también los franceses, se encontraban ya empeñados en la tarea de elevar las lenguas romances hasta el nivel expresivo y formal que un día habían alcanzado las siempre idealizadas lenguas clásicas de la Antigüedad: el Latín y el Griego. Como parte del camino que llevaría conseguir este objetivo, en el caso francés parece que existió una etapa previa a la estilización renacentista de inspiración italiana, tanto en el terreno de la literatura como en el de la música. Los objetivos de los músicos del *Ars Subtilior* resultaban así compatibles y complementarios con los que iban a perseguir en sus obras los *rhétoriqueurs*. Y quizá el mejor símbolo de la fusión de los dos campos, el de la literatura y la música medievales, es [Guillaume de Machaut](#), uno de los artistas más significativos y admirados del siglo XIV, a quien Eustache Deschamps se referiría tras su muerte como "Machaut, le noble rétorique." ^[6]

18

Aproximadamente a partir de los años 1950 algunos músicos e investigadores independientes centraron su trabajo en la tarea de intentar imaginar una manera de interpretar el repertorio musical de la Edad Media. Enseguida ciertos departamentos de música antigua establecidos en lugares como París o Basilea comprendieron la importancia de esta corriente y la asimilaron en sus programas de estudios. Sin embargo, todavía a mediados del siglo XX, los "músicos prácticos", por utilizar sacada de contexto la terminología medieval, continuaban prestando atención a los compositores clásicos y románticos. Eran los tiempos en los que, por otra parte, en los círculos más innovadores prácticamente todo el interés se desviaba hacia las secuelas musicales del *serialismo* o bien hacia los entonces revolucionarios métodos de composición basados en el tratamiento y la reconfiguración del sonido grabado. En resumen, la interpretación de la música medieval encontró así su lugar en dos círculos que entonces aparecían relativamente alejados entre sí: el de ciertos medios académicos y el de la música popular tradicional.

Muchos de los primeros intérpretes europeos del repertorio medieval habían comenzado sus carreras recuperando diferentes repertorios de música popular. Dentro de estos repertorios se habían conservado hasta nuestros días, no solamente los temas y las fórmulas expresivas más característicos de la lírica de la Edad Media (las canciones de labor o de alba y, en general, la voz de la mujer que canta la ausencia del amado...), sino también una gran variedad de instrumentos musicales idénticos o estrechamente emparentados con sus antecedentes medievales, como diversas clases de instrumentos de percusión (panderos, tambores...), los laúdes del norte de África (*ouds*), los diversos tipos de flautas e instrumentos de viento provistos de boquilla (chirimías), etc... Estos fueron los instrumentos utilizados en algunas de las primeras grabaciones de música medieval llevadas a cabo en los años 1960.

Poco a poco, la colaboración entre los investigadores de los textos medievales, los musicólogos especializados en descifrar los distintos tipos de notación que aparecían en los manuscritos y los intérpretes comenzó a dar frutos. Entre todos comenzaron a trazar un camino para la interpretación de este repertorio, separándose así poco a poco de la interpretación de la música popular. Claro que estas primeras grabaciones realizadas en los años 60 y 70 pueden parecer ahora experimentos demasiado atrevidos en unas ocasiones y demasiado apegados todavía a la estética de la tradición musical romántica en otras. Un ejemplo especialmente llamativo sería el del director de orquesta Nikolaus Harnoncourt, a quien hoy conocemos mejor por sus interpretaciones de las obras de Mozart, pero que en algún momento también cedió a la tentación de la música antigua colaborando con Alfred Deller para la recreación del repertorio francés de los siglos XIII al XV (Discografía. 1.).

Dejamos aquí de lado las encrucijadas con las que se fueron encontrando los instrumentistas al interpretar el variado repertorio medieval, muchas veces paralelas a las dificultades que tuvieron que resolver los cantantes. Después de todo, la voz es un instrumento monódico de viento. Un instrumento con todas sus peculiaridades, pero, quizá resumiendo mucho estas características particulares, un instrumento como los demás.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, comenzó a generalizarse la presencia de la mujer en la academia y en los medios musicales (orquestas, conservatorios...). Si prestamos atención momentáneamente a la inevitable cuestión del género y dejamos aparte el tradicionalmente más igualitario mundo de la ópera, lo primero que podemos observar es que el "varonil" mundo del repertorio musical clásico-romántico sólo había permitido que sobresalieran figuras femeninas dotadas de una personalidad y capacidad de trabajo descomunales como Clara Schumann -y esto, recuérdese, sólo en su faceta de intérprete. 23

En contraste con este mundo, el terreno del repertorio lírico medieval ofrecía a los investigadores un campo por explorar. Al igual que sucede en el resto del repertorio textual copiado en la Edad Media, la voz de la mujer es solamente una de las que se escuchan en la Europa de los siglos anteriores al XIV, pero se trata de una voz lo suficientemente poderosa como para que le prestemos una atención especial. Este trabajo no va a entrar en la cuestión de si se trata de una voz sólo aparentemente femenina, es decir, una voz de mujer que un autor masculino toma prestada como pretexto para la creación de una nueva obra o si fueron mujeres "auténticas" las que crearon las composiciones líricas medievales. Lo que sí sabemos es que se trata de una voz que canta a motivos recurrentes en diferentes tiempos e, incluso, en diferentes lenguas. La voz de la mujer que llama al amigo o al amado en la lírica gallego portuguesa es aproximadamente la misma que se lamenta en las *chansons de toile* compuestas en el territorio donde se hablaba la *langue d'oïl*. Si podemos establecer alguna clase de diferencia entre todas estas voces de mujer es quizá la de su nivel cultural. Entre las quejas de amor convencionales de las Cantigas de Codax y el desarrollo prácticamente epistolar del *A chantar m'er de so qu'ieu non volria* atribuido a la enigmática Condesa de Die existe el abismo que separa la voz de una mujer del pueblo de la de una gran dama. 24

Pero ¿cómo sabemos cómo sonaban realmente estas voces? ¿de qué recursos disponemos hoy en día para intentar imaginar o incluso reproducir el sonido de melodías entonadas hace más de setecientos años? 25

LA VOZ QUE CANTA EN LA EDAD MEDIA

La sociedad de principios del siglo XXI, urbana y permanentemente pendiente de los valores y los gustos de los consumidores más jóvenes se desarrolla al ritmo de la música sintética. La inmensa mayoría de los oyentes se encuentra más que acostumbrada a escuchar música grabada utilizando una gran variedad de recursos "de laboratorio" (micrófonos, sintetizadores y amplificadores de sonido, mesas de mezclas, manipulaciones digitales). La manipulación técnica de la voz humana dentro de la música popular europea o americana en cualquiera de sus corrientes es casi consustancial a este repertorio que aquí vamos a llamar "pop", por definirlo de alguna manera. 26

Los oyentes de música "cultura" compuesta hasta el siglo XX, es decir, la que más frecuentemente se interpreta en los auditorios y salas de conciertos, han llegado a 27

identificar el sonido de la voz humana con la voz educada según la técnica de canto desarrollada sobre todo a partir del siglo XVII, durante los siglos del *Bel Canto*. Esta técnica se basa en el desarrollo de un sonido vocal timbrado, estable, afinado y capaz de emitir períodos de sonido relativamente largos sin tener que llevar a cabo interrupciones (lo que se conoce como *legato*). Un sonido así solo puede conseguirse mediante una constante educación de los músculos abdominales y torácicos que participan en el control de la respiración. Un cantante de ópera utiliza estos músculos para emitir la voz, mientras que procurará liberar los músculos ligados a la laringe del trabajo de administrar el aire. El cantante dispone así de más posibilidades de resonancia en las cavidades de su cara, en su garganta y en la parte superior de su cuerpo. El resultado es un sonido vocal mucho más potente y más timbrado, por aparecer libre de tensiones musculares. Es lo que conocemos como "una voz educada".

En el caso de la música vocal de la Edad Media, algunos intérpretes han considerado que, puesto que una voz con estas características es la que responde a la técnica vocal del *Bel Canto*, el repertorio musical medieval debería ser interpretado por voces más "toscas" desde el punto de vista técnico. Un ejemplo extremo sería el de la áspera voz de Mara Kiek en el disco [Bella Domna](#) que dirige Stevie Wishart (Discografía, 8). 28

Desde luego, escuchar una voz como por ejemplo la de la cantante de ópera Jessye Norman interpretando una canción de alba del siglo XV resultaría quizá algo ridículo, pero quizá no haya tampoco que extremar las ideas: el hecho de que estas composiciones surgieran en épocas anteriores al desarrollo completo de la técnica vocal tal y como hoy la conocemos no significa que para interpretarla tengamos que recurrir por sistema a voces tensas o a lo que todo el mundo conoce por "voces de pecho". En todo caso, los "cantantes intuitivos", aquellos que no necesitaban recibir apenas lecciones de canto para conseguir desarrollar su voz han existido en todas las épocas, así que ¿por qué no también en la Edad Media? Esta parece ser la opinión de otros intérpretes, por ejemplo las instrumentistas, cantantes y musicólogas italianas que forman el grupo [La Reverdie](#). 29

NUEVAS POSIBILIDADES PARA LA DIFUSIÓN DEL REPERTORIO LÍRICO MEDIEVAL

A principios del siglo XXI, la Edad Media es aun para la mayoría un territorio tenebroso y desconocido. La recuperación del "conocimiento" medieval en forma de edición de textos, grabación de música e incluso reproducciones de perfumes, joyas o tejidos y hasta de libros de recetas supuestamente medievales ha sido una práctica recurrente a lo largo de los últimos años. Un ejemplo especialmente interesante es el de la abadesa alemana [Hildegarde von Bingen](#) que vivió entre los años 1098 y 1179, compositora de himnos, tratados de medicina, mística y visionaria quien, gracias al interés que le han dedicado numerosas investigadoras e intérpretes musicales a lo largo de los últimos años, ha llegado a adquirir la popularidad de una estrella pop, a medida que las grabaciones de sus obras llegaban a alcanzar los primeros lugares en las listas de ventas (Discografía, 9 y 10). 30

Teniendo en cuenta lo alejado que se encuentra el repertorio medieval de nosotros, tanto en el tiempo como en los lenguajes que utiliza, podría suponerse que este 31

repertorio se encuentra solamente al alcance de una minoría de especialistas o de curiosos. La rápida popularización de las ediciones en CD-Rom ha supuesto un avance para la difusión simultánea de los lenguajes más variados: el lenguaje textual, el sonoro y el de la imagen en movimiento. En el terreno de la difusión de la cultura medieval, las posibilidades que ofrece el formato CD-Rom resultan amplísimas. Se trata además de un formato de edición relativamente barato tanto en la fase de la producción como en la de la difusión.

En el caso de la literatura y la música medieval españolas la herramienta fundamental es el catálogo [Admyte](#) que contiene transcripciones semipaleográficas íntegras de cerca de 300 textos del Medievo español, conservados en manuscritos e impresos, incunables y post- incunables [[Ejemplo: Juan de Mandevilla, Libro de las maravillas del mundo](#)]. Se trata del trabajo de varios años de investigadores de la categoría de Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense de Madrid) o Charles Faulhaber (Berkeley) en el que han participado además el Hispanic Seminary of Medieval Studies de la Universidad de Wisconsin-Madison, la Universidad Autónoma de Madrid y la Biblioteca Nacional de España. Y todavía más cercana al público general se encuentra la [Enciclopedia Universal de Micronet](#) en CD-Rom, dirigida por el mismo profesor Ángel Gómez Moreno.

32

Pero son el formato DVD y su secuela inmediata, la difusión de música por internet, los que ahora mismo ofrecen mayores posibilidades a los intérpretes de repertorio lírico medieval que se atreven a utilizarlas. De momento la comercialización de ópera e incluso de ciertos oratorios barrocos en DVD son ya un hecho. Para los intérpretes de música medieval, este formato ofrecería además el aliciente de mostrar imágenes de instrumentos, manuscritos, vidrieras, bajorrelieves, etc., que a la mayor parte del público le resultan absolutamente desconocidos y, quizá por esa misma razón, especialmente atrayentes.

33

Sin embargo, parece que la siempre imaginativa industria del disco le ha encontrado nuevas propiedades a la lírica de la Edad Media, entre ellas la de servir como terapia de relajación para mentes agobiadas por el ritmo de la vida moderna. Resulta representativa, por ejemplo, la edición CDs completados por una caja de incienso y un bálsamo "relajante" que la compañía [Cantus](#) sacó al mercado hace unos meses. La edición se presenta bajo el significativo título de [Meditation](#).

34

Quizá lo más interesante para los que pretendemos observar cómo discurren los caminos por los que se populariza el repertorio medieval es que en este caso la edición "relajante" contiene exactamente las mismas grabaciones que también han sido editadas en ediciones "serias" por la misma compañía, con toda su provisión de notas musicológicas, textos traducidos y reproducciones de miniaturas. Sin embargo la apariencia de las nuevas ediciones atrae a un número mucho mayor de compradores a quienes, por lo visto, no interesa mucho el papel que estas obras pudieran desarrollar en su momento, aunque sí el sonido de una música compuesta hace siglos que quizá, después de todo, no resulte completamente extraña para la mentalidad de principios del siglo XXI.

35

CONCLUSIÓN

En este trabajo he procurado presentar varios datos, algunos de ellos muy recientes, con la esperanza de que aquellos a quienes interesen la literatura y la música medieval extraigan de ellos sus propias conclusiones. La mía es muy breve: parece que a los que siempre nos ha gustado sumergirnos en la melodía continua de las *chansons de toile* o dejarnos arrastrar por los espontáneos versos medievales que discurren a toda velocidad en las polifonías del XIV no nos queda otro remedio que comprender una cosa: si pretendemos que otros disfruten hoy en día de estos mismo repertorios, nuestra única posibilidad es la de aprender y llegar a dominar los lenguajes que habla el ser humano *globalizado* del año 2001. La manipulación del repertorio medieval, la mezcla con otros géneros musicales y textuales, la transmisión de este tipo de productos en soportes digitales son ya un hecho. Y claro que los más conservadores dirán que el siguiente peligro que correremos es que el resultado quede desvirtuado... pero ese tema corresponde ya a otra conversación.

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)

NOTAS

¹ "Acaso el placer que de niña me causaron los románticos alemanes propició mi entusiasmo por esos pequeñísimos cantares ..." (Margit Frenk, 1987).

² Walter Ong y otros investigadores de la oralidad convinieron hace más de dos décadas en que muchas de estas repeticiones eran la manifestación de un estilo formulaico que ayudaba a los intérpretes a memorizar tanto las largas tiradas de versos épicos como las generalmente mucho más breves composiciones líricas (Ong 1982).

³ "A formulaic system can be transmitted only through melodies, but that is not to say that the singer can assimilate it only as a melody... At some point his inventions do not refer back to the models of concrete melodies but are based on this internalized sense of pattern" (Treitler, 1974, p.360).

⁴ Las principales de estas fuentes son los manuscritos de la abadía suiza de Saint Gall, los de Laon, Chartres, Montpellier o Benevento. Ya en el siglo XII comenzó a triunfar y a extenderse la *notación aquitana*, la que utilizaron los copistas que elaboraron los troparios de la abadía de Saint Martial de Limoges.

⁵ Contrapunto: del latín *punctus contra punctum* o "nota contra nota".

⁶ La definición de Deschamps aparece en una deploración poética que el compositor F. Andrieu convertiría en una *ballade* doble a cuatro voces. Esta deploración, comienza con los textos *Armes, amours, dames, chevalerie - O flour des flours de toute melodie*, dispuestos para ser interpretados al unísono. Aparece copiada en el folio 52 del *Codex Chantilly*.

- ADMYTE, *Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, 2001. Ed. Gómez-Moreno, Faulhaber, et.al. Madrid: Micronet.
- APEL, Willi, 1958. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press.
- BARTHES, Roland, 1971. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang. 1971.
- DAVIDSON, Audrey Ekdahl, 1992. *The "Ordo Virtutum" of Hildegard of Bingen: critical studies*. Western Michigan University.
- DELEUZE, Gilles, 1976. *Rhizome. An introduction*. Paris: Editions de Minuit.
- DYER, Joseph, 2000. "The voice in the Middle Ages" in *The Cambridge Companion to Singing*. Ed. John Potter. Cambridge University Press. 165-177.
- FRENK ALATORRE, Margit, 1987. *Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica. Madrid: Castalia.
- GÜNTHER, Ursula, 1972. 'Zitate in französischen Liedsätzen der Ars nova und Ars subtilior', *Musica Disciplina*, XXVI. 58- 62.
- GÜNTHER, Ursula, 1984. 'Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars nova und Ars subtilior' in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*. U. Günther and L. Finscher eds. Kassel: Bärenreiter. 229-268.
- MASON, David, 2000. "The teaching (and learning) of singing" in *The Cambridge Companion to Singing*. Ed. John Potter. Cambridge University Press. 204-220.
- NEWMAN, Barbara, 1987. *Sister of wisdom: St. Hildegard's theology of the feminine*. Berkeley.
- ONG, Walter J., 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New Accents. Ed. Terence Hawkes. New York: Methuen.
- STEVENS, John, 1986. *Words and Music in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TREITLER, L, 1991. "The Troubadours Singing Their Poems" in *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*. Baltzer, Cable and Wimsatt eds: Austin. University of Texas Press. 15-48.
- WEEKS, Andrew, 1993: *German mysticism from Hildegard of Bingen to Ludwig Wittgenstein: a literary and intellectual history*. Albany.
- WISTREICH, Richard, 2000. "Reconstructing pre-Romantic singing technique" in *The Cambridge Companion to Singing*. Ed. John Potter. Cambridge University Press. 178-1991.
- ZUMTHOR, Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil.

VÍNCULOS

Admyte: <http://www.admyte.com/ebienve.htm>

The Ars Subtilior Page: <http://www.pacificnet.net/~garyrich/subtilior/stuff.html>

Cantus Records: <http://www.cantus-records.com/spa/frames/contacta.html>

Codex Chantilly and *L'Ars Subtilior*: <http://www.hoasm.org/IIIF/IIIFChantilly.html>

Deleuze-Guattari, à propos de musique...Usage des ritournelles:
<http://discographie.be/22/ritournelle.php>

The Digital Scriptorium: <http://sunsite.berkeley.edu/Scriptorium/>

International Machaut Society:
<http://www.vanderbilt.edu/~cyrus/machaut/imslinks.htm>

Internet Medieval Sourcebook: <http://www.fordham.edu/halsall/sbook.html>

Raybro's Renaissance Music Pages: <http://listen.to/early.music>

DISCOGRAFÍA

1. *Music of Mediaeval France 1200 - 1400 [Songs of Birds, Battles and Love, and the Flowering of the French Chanson]*; intérpretes: Deller Consort, Concentus Musicus Vienna, directed by Alfred Deller, Nicolaus Harnoncourt (1961): Bach Guild BG 70656 (mono BG 656).
2. *Early Music in Italy, France and Burgundy*; intérpretes: Early Music Studio, directed by Thomas Binkley (1965): Telefunken 6.41068 AS (SAWT 9466).
3. *Music from the Hundred Year War*; Intérpretes: Musica Reservata, directed by John Beckett (1969): Philips 6747 004 (set 5) (INT).
4. *Transformations*; Intérpretes: Music for a While, directed by Richard Taruskin (1974): 1750 Arch Records 1753.
5. *Ars Magis Subtiliter*. Intérpretes: Project Ars Nova (1989): New Albion Records NA 021 CD.
6. *Bestiarium; Animales y Naturaleza en la música medieval*. Intérpretes: Elisabetta de' Mircovich, Claudia Caffagni, Ella de' Mircovich, Livia Caffagni, *La Reverdie* (1991): *Cantus*; C 9601.
7. *Trouvères; Höfische Liebeslieder aus Nordfrankreich 1175-1300 (Troveros, Canciones palaciegas de amor del norte de Francia 1175-1300)*: hoquetus sobre el tenor² *Tamquam...*"; intérpretes: *Sequentia* (Barbara Thornton, Benjamin Bagby, Margriet Tindemans, Jill Feldman, Guillemette Laurens, Candace Smith, Josep Benet, Wendy

Gillespie); *Deutsche Harmonia Mundi* RD 77155.

8. *Bella Domna; the medieval woman: lover, poet, patroness and saint. (Cantigas de Amigo de Martín Codax; diversas obras anónimas de los siglos XIII y XIV; Comdesa de Dia: A cantar m'er)*; intérpretes: *Sinfonye* (Mara Kiek, Sevie Wishart, Andrew Lawrence-King; Jim Denley). Hyperion CDA 66283.

9. *A Feather on the Breathe of God*. Intérpretes: Emma Kirkby/Christopher Page/ Gothic Voices. Hyperion 2/88.

10. *Canticles of Ectasy*. Intérpretes: *Sequentia*. Deutsche Harmonia Mundi 12/94.

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)