

**“Vaya mi arroyo entre famosos ríos:”
poemas de autoría femenina en los paratextos lopescos¹**

Victoria Aranda Arribas
(Universidad de Sevilla)

Simon A. Vosters apuntaba en 1968 (921) que el Fénix “es el único que nos facilita pormenores de la vida y las obras de numerosas autoras desconocidas que también definieron el ambiente literario.” En efecto, Lope mantuvo una fructífera relación con las damas más allá del ámbito amoroso, lo que ha hecho posible artículos como el del hispanista neerlandés, y otros posteriores dedicados, por ejemplo, a su “enunciación canonizadora” (Baranda Leturio 2007; Martos Pérez 2017), a sus dedicatarias (Cayuela 1995) o a su actitud hacia las eruditas (Profeti 2013; Campbell Manjárez 2021).

No obstante, aún podríamos ir más allá: algunas mujeres de la época dejaron un único rastro de su genio poético en los libros del madrileño, los cuales les han servido de lugar de conservación y promoción en la actualidad. Es el caso de sus paratextos, en los que se recogen los poemas de un buen número de autores más o menos conocidos.² De todos ellos, solo tres fueron mujeres, si bien doce de las contribuciones llevan rúbrica femenina. La desproporción se debe, sobre todo, a que ocho de ellos salieron en realidad de la pluma de Lope, como puede apreciarse en la siguiente tabla:

Obras en las que se incluyen los paratextos	De mujeres históricas	De Lope bajo pseudónimo femenino
<i>Arcadia</i> (1598)		“De doña Marcela de Armenta”
<i>Isidro</i> (1599)	“De doña Isabel de Figueroa”	“De doña Marcela Trillo de Armenta”
<i>Hermosura de Angélica y otras diversas rimas</i> (1602)	“De doña Isabel de Figueroa”	“Lucinda a Lope de Vega”
	“De doña Catalina Zamudio a Lope de Vega”	
<i>Rimas</i> (1604)	“De doña Isabel de Rivadeneyra”	“De Camila Lucinda”
<i>El peregrino en su patria</i> (1604)		“De Camila Lucinda al Peregrino”
<i>Triunfos divinos</i> (1625)		“A la excelentísima señora condesa de Olivares de doña Feliciana Félix”

¹ Este texto ve la luz gracias a la financiación de un contrato posdoctoral Juan de la Cierva concedido por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

² Collantes Sánchez (2024, 76-81) ofrece la nómina completa de composiciones panegíricas dedicadas al Fénix dentro de su obra, desde 1598 (*Arcadia*) hasta 1634 (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*). En total, contabiliza 75 autores y 107 poemas.

		“Doña Antonia de Nevares Santoyo a la excelentísima señora condesa de Olivares”
<i>Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos</i> (1634)		“De doña Teresa Verecundia al licenciado Tomé de Burguillos”

Como era de esperar, el dramaturgo nunca explicitó su intervención en estas composiciones, de ahí que recaiga sobre la crítica la tarea de discernir cuáles fueron realmente escritas por mujeres.

Cuando los nombres que presiden los textos provienen del universo literario lopesco (Lucinda/Camila Lucinda) o se reconocen como jocosos (Teresa Verecundia), detectar la máscara resulta sencillo. Pero no ocurre lo mismo si las estrofas se atribuyen a damas de historicidad probada, lo que ha provocado discusiones respecto a la autoría e identidad de las firmantes. He dedicado un trabajo anterior –y, en cierto modo, complementario al presente– a analizar la forma en que el Fénix empleaba los nombres de mujeres en sus poemas preliminares –en calidad de objeto (dedicatarias) o falso sujeto (mediante pseudónimos)– como parte de sus estrategias de configuración autorial y autopromoción.³ Allí desarrollé por extenso las razones que me llevan a ubicar en cada apartado nombres como el de Antonia de Nevares o Catalina Zamudio. En síntesis, se sabe que Micaela de Luján –amante de Lope de Vega y referente real de Camila Lucinda– era analfabeta, por lo que resulta lógico atribuirle sus poemas al Fénix (Pedraza Jiménez 1993, 182). Por otro lado, identifiqué –al igual que Morby (1975, 58, n. 7)– a la Marcela de la *Arcadia* y el *Isidro* con Antonia Trillo de Armenta, dama con la que el autor estuvo implicado en un proceso por amancebamiento en 1596. Doy por hecho que fue Lope el que escribió ambas composiciones por dos razones: 1) se trata de un juego que repetiría en las *Rimas* y *La hermosura de Angélica* –esta vez con Camila Lucinda–; y 2) en la reedición del *Isidro* de 1602, el poema firmado por Trillo en 1599 se asignará a Isabel de Figueroa (Aranda Arribas 2024, 100-106). Le concedo a Lope, asimismo, la autoría de los firmados por Feliciano y Antonia Clara –sus hijas–, dada la corta edad de las muchachas en el momento en que se publicaron los *Triunfos divinos* (12 y 8 años, respectivamente).⁴ En cuanto a Catalina Zamudio, cuya existencia se ha puesto en duda, me ocuparé de ella en el segundo epígrafe de este trabajo.

Como decía, en aquella ocasión analicé las composiciones de Lope, pero dejé de lado los poemas que determiné escritos por mujeres debido a que estos requerían una metodología bien distinta: una vez que hemos detectado los testimonios de estas autoras dentro de los preliminares lopescos, procede centrarse en ellas y no en el Fénix. En las páginas que siguen, me propongo explorar las figuras de Isabel de Figueroa, Catalina Zamudio e Isabel de Rivadeneyra. Analizaré sus composiciones laudatorias y trataré de situarlas en su contexto literario, incidiendo en sus vínculos con Lope. De esta manera, pretendo esclarecer la obra y vida de estas autoras, contribuyendo en parte a la “historia

³ Cfr. Aranda Arribas (2024).

⁴ Están de acuerdo otros investigadores como Entrambasaguas (1967, 176-177, n. 21), Carreño (2004, xiii), Baranda Leturio (2005, 224) y Sánchez Jiménez (2018, 376, n. 351). Hay, no obstante, quienes han tomado a Antonia Clara por una supuesta hermana de Marta de Nevares (Millé y Giménez 1930, 3, n. 2; García González 2006; Martínez Góngora 2014, 411; y Martos Pérez 2017, 832), confusión que parte de un error cometido por Serrano Sanz en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833* (1905) (Aranda Arribas 2024, 111-114).

literaria de la escritura femenina en el Siglo de Oro” anunciada por Nieves Baranda (2002, 316).

Este ensayo bebe necesariamente de los trabajos sobre las escritoras barrocas liderados por investigadoras como la propia Baranda (2004, 2005 y 2007), Romero-Díaz (2012), Martos Pérez (2015, 2017, 2018 y 2021) y Osuna Rodríguez (2018). Además, me he servido de las herramientas dispuestas por el grupo BIESES (*Bibliografía de Escritoras Españolas*).⁵

Coincido con Romero-Díaz (2012, 117) en la necesidad de adoptar

una visión más completa de la situación poética de la época, [...] que, para el caso de las poetisas, incorporará tanto las limitaciones a las que se enfrentan como los cauces de expresión que encuentran; una visión, al fin y al cabo, que ampliará el conocimiento general del panorama poético, al igual que nos ayudará a reescribir la historia cultural de la segunda mitad del siglo XVII español.

Me hago eco de sus palabras: la perspectiva sociológica resulta crucial a la hora de estudiar a las escritoras barrocas. Es importante atender no solo a sus obras, sino también al contexto que las alumbró. En ese sentido, la noción de “autor” –o “autora”– adquiere una nueva dimensión:

El estudio de la escritura femenina en este período solo puede valorarse adecuadamente conociendo la extensión y aceptación social del papel de las mujeres autoras, porque una actitud positiva hacia este fenómeno conduce a insertar este ‘nuevo’ papel en la construcción simbólica de la mujer, haciendo de la escritura femenina quizá un acto de modernidad, pero no de transgresión (Baranda Leturio 2004, 315).

Asimismo, un factor importante cuando se trabaja desde este enfoque es el análisis de redes sociales (ARS) –del que BIESES se ha ocupado en profundidad–, centrado en “las relaciones existentes entre agentes, personas u organizaciones para observar su estructura y extraer conclusiones sobre sus comportamientos” (Martos Pérez 2021, 11). Los paratextos, dada su naturaleza liminal,⁶ proporcionan un estupendo terreno para abordar el campo literario⁷ del Siglo de Oro, las relaciones entre sus agentes y el papel

⁵ Me han resultado de especial utilidad la base de datos de autoras y el buscador de paratextos, ambos disponibles en su página web: <https://www.bieses.net/buscador.php> (consulta: 04 de julio de 2024). He empleado, asimismo, la Biblioteca de Paratextos elaborada por el Grupo PASO: <https://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/index.php/bibliotecas/paratextos> (consulta: 04 de julio de 2024).

⁶ Ya Genette (1987, 8) los definió como tal: “Plus que d’une limite ou d’une frontière étanche, il s’agit ici d’un seuil, ou –mot de Borges à propos d’une préface– d’un ‘vestibule’ qui offre à tout un chacun la possibilité d’entrer, ou de rebrousser chemin. ‘Zone indécese’ entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte) ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, [...]. Cette frange [...] constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d’un meilleur accueil du texte et d’une lecture plus pertinente –plus pertinente, s’entend, aux yeux de l’auteur et de ses alliés.”

⁷ “Un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas” (Bourdieu 1990, 21).

que las mujeres ocupaban en él.⁸ Nos hallamos, pues, antes dos ámbitos de estudio –el socioliterario y el paratextual– convergentes y que, observados en conjunto, ofrecerán valiosos resultados.

Por último, atenderé también a la voz poética empleada por estas autoras en las composiciones que dedican al Fénix. Para ello, tomo como referencia los postulados de Martos Pérez (2018), quien distingue tres tipos de enunciación poética para las mujeres de la primera Edad Moderna: 1) voz masculinizada, 2) voz neutra o sin determinación de género y 3) voz femenina.

1. Isabel de Figueroa, objeto deseante

La obra conservada de la primera de estas mujeres comprende un total de tres poemas:

- 1) La décima “Aró la mano divina” en el *Isidro* (1599).
- 2) Otra décima, “Agravio, Angélica bella,” en *La hermosura de Angélica* (1602).
- 3) Y, por último, la glosa “Si pinta a dios soberano,” en la *Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Príncipe N. S. Felipe IV deste nombre* (1605).⁹

Como vemos, los tres continentes de estas composiciones están directamente vinculados con Lope, autor de los dos primeros y encargado de elaborar la antología de las justas toledanas, de las que además fue juez y organizador.

Precisamente, la glosa de esta *Relación* nos informa de que Figueroa era “natural de Granada” y “residente en Valladolid.” Poco más se sabe de su vida. Ante la falta de datos, algunos investigadores la han relacionado con el “capitán Figueroa, secretario de don Pedro de Toledo,” que también endereza unas redondillas a Lope en los preliminares del *Isidro* (“Esta es la famosa vega”).¹⁰ A Orozco Díaz (1964, 249-250), por su parte, el origen de Isabel le hace identificarla con la Isbela en Tormes que se menciona en el poema *Granada* (1634-1635) de Agustín Collado del Hierro.¹¹ Esta opinión se alinearía con la

⁸ Así lo afirma Martos Pérez (2015, s. p.): “Las dificultades de las escritoras para publicar sus obras fueron, sin duda, amplias y profundas, pero estos casos de éxito reclaman un análisis y estudio que sitúe esta poesía en el campo literario de la época y que le permita encontrar o recuperar su espacio en la historia. Una fuente fundamental y especialmente valiosa para estudiar el contexto de emisión, recepción y producción de estos escritos se encuentra en las mismas obras, en los paratextos.” Osuna Rodríguez (2018, 275) también advierte del potencial de este objeto de estudio: “En cuanto a lo literario, existen terrenos aún poco sistematizados por el estudio crítico. La transmisión manuscrita siempre es propicia a deparar pequeños y grandes hallazgos. [...] Es el caso, por ejemplo, de las aportaciones a preliminares de libros o a relaciones de fiestas y exequias sin mediación de certamen.” Uno de los proyectos acometidos por el equipo de BIESES ha sido precisamente la creación y edición de un *corpus* representativo de los paratextos de las obras publicadas por autoras hasta 1800. Pero, si bien el grupo pone el foco sobre los preliminares de las obras femeninas, en mi caso me centraré en sus contribuciones a la obras de un tercero (Lope de Vega).

⁹ Además de las composiciones arriba mencionadas, hay un segundo poema del *Isidro* que aparece bajo su nombre, pero solo a partir de la segunda edición (1602), y no en todos los ejemplares conservados. Se trata de la décima “Vega, en quien no falta flor,” antes atribuida a Marcela Trillo de Armenta y cuya autoría a buen seguro corresponde a Lope. Cfr. Aranda Arribas (2024, 101-105). Tanto Serrano y Sanz (1898, 414) como, a su zaga, Correa Ramón (2002, 190) atribuyen a Figueroa esta décima y no la primera (“Aró la mano divina”).

¹⁰ Simón Díaz (1972, 1807-1809) y Sánchez Jiménez (2010, 151) indican el posible parentesco.

¹¹ “Isbela en Tormes (rara maravilla / que ya desvaneció ligeras plumas), / hoy del Genil entre la verde orilla, / Venus nace otra vez de las espumas; / descifrando la gala de Castilla, / tantas dio al Dauro florecientes sumas, / que parece (copiando las más bellas) / cielo con flores, prado con estrellas” (Collado del Hierro 2005, 297-298).

de Sánchez Jiménez (2010, 151), que conjetura que Lope entró en contacto con la dama durante su estancia en Alba de Tormes. Es posible. Sin embargo, sabemos que en 1605 Isabel residía en Valladolid y el poema de Collado del Hierro que la sitúa en la ribera del Tormes es bastante posterior a la estadía de Lope en la corte del duque de Alba, por lo que quizá haya que poner en duda esta hipótesis.

El poema que Isabel de Figueroa escribió para el *Isidro* es el primero compuesto por una mujer en el conjunto de paratextos lopescos –dejando a un lado el firmado por Marcela de Armenta en la *Arcadia* (1598), hoy atribuido a Lope–. Puede que el Fénix conociera en Alba de Tormes a Isabel o que entrara en contacto con ella a través de un familiar (el susodicho capitán), emisario de sus inquietudes poéticas. Sea como fuere, Lope decidió contar con ella para los paratextos de su libro en un alarde de novedad, pues en este momento no era común que las mujeres contribuyeran a los preliminares de obras ajenas.¹²

Hemos de entender, asimismo, que la composición de Figueroa satisfizo al Fénix, pues volvió a contar con ella tres años más tarde en *La hermosura de Angélica* y de nuevo en 1605 para la *Relación*. Tampoco hay que descartar la posibilidad de que la dama participara en el certamen toledano de 1605 alentada por Lope. De hecho, Baranda (2005, 221-222) cree que la inclusión de mujeres en las justas poéticas organizadas por el Fénix

era[n] muestra de su interés por la moda de las escritoras, seguramente por estar considerado como el *dernier cri* del esnobismo literario. [...] Lope quiso que hubiera mujeres en esa justa, por lo que probablemente animó a las que conocía y luego seleccionó sus poemas para la edición.¹³

Conviene reparar en dos aspectos de la producción de Figueroa: en primer lugar, que debutara por escrito y en los paratextos de una obra de Lope en un momento en que no abundaban este tipo de contribuciones femeninas; y, en segundo, que todas sus composiciones conservadas estén ligadas de manera directa al Fénix, ya que su nombre no se recoge con anterioridad o posteridad en ningún libro, antología o volumen colectivo. Concluyo, pues, que la actividad poética de Isabel de Figueroa tenía un carácter amateur y se ciñó a un círculo cerrado en el que quizá Lope supuso su único vínculo con el mundillo literario.

Llama la atención, no obstante, que el madrileño no la incluyera entre las damas destacadas de *El peregrino en su patria* (coetánea a su última colaboración en 1604) ni del *Laurel de Apolo* (publicada casi tres decenios después, en 1630). Quizá porque no era lo bastante conocida, como sí lo fue, por ejemplo, Isabel de Rivadeneyra. Esto explicaría, asimismo, la ligereza con la que pone su nombre –no sabemos si con su permiso– a la

¹² Baranda Leturio (2005, 231) explica que “la moda” de incluir poemas femeninos en los paratextos comienza con “Jerónimo [Gómez de la Huerta], que introduce en el *Florando de Castilla, lauro de caballeros* [1588] un soneto de Ana de Valdés y unas estancias de doña Clariana de Ayala; y que en 1591 aparecen las *Diversas rimas* de Vicente Espinel, en cuyos preliminares [...] hay un soneto de doña Catalina Zamudio.” En términos generales, “se puede observar que la primera de las obras que incluye en sus preliminares poesía de una mujer es casualmente de 1588; para 1599 son cuatro obras distintas y en 1604 llegan a seis. En años sucesivos la tendencia se mantendrá hasta aproximadamente la mitad del siglo, aunque desde entonces hasta 1700 [...] descenderá muy significativamente” (Baranda Leturio 2005, 95).

¹³ “Este mismo año, en la edición de las justas toledanas al nacimiento de Felipe IV, intervinieron Isabel de Figueroa, Lucinda Serrana, Alfonsa Vázquez y Clara de Barrionuevo y Carrión. No sabemos quién es Alfonsa Vázquez, pero la relación de Isabel de Figueroa con Lope es evidente, pues había escrito en 1599 una décima al *Isidro* y en 1602 otra a *La hermosura de Angélica*; y Clara de Barrionuevo y Carrión, ‘hermana o hija de don Gaspar de Barrionuevo, tan amigo de Lope’, tenía relaciones de amistad con el organizador, que la elogió en el *Laurel de Apolo*” (Baranda Leturio 2005, 221-222).

décima “Vega, en quien no falta flor” de los preliminares del *Isidro*, antes atribuida a Marcela Trillo de Armenta.

En cuanto a sus dos décimas paratextuales, la primera de ella no escapa a los tópicos laudatorios:

Aró la mano divina
de Isidro esta Vega llana
de tal suerte que, de humana,
vino a ser Vega divina.
Con su fuente cristalina
creció el laurel y corona
que su frente galardona.
Enriquece al Labrador,
cubre la Vega de flor,
y ella se vuelve Helicon

(Lope de Vega 2010, 151).

Como explica Collantes (2024, 60), “todos los poemas liminares del *Isidro* giran en torno a la identificación de Madrid como vega que es labrada por el santo, mientras se encumbra la figura de Lope, no solo como poeta, sino como historiador.” La dilogía Vega-vega, además, era típica en la época.¹⁴ Figueroa proyecta la canonización de Lope empleando elementos de la tradición clásica, como el laurel y el monte Helicón (o Helicon), del que emanaban algunas fuentes de la inspiración (Sánchez Jiménez 2010, 151, n. 19).

La voz poética se presenta asexuada: Figueroa apuesta por la neutralidad y alaba al *Isidro* y a su autor desde la tercera persona. Claro que esto no resulta extraño dentro de los poemas laudatorios, en los que, con frecuencia, un varón se dirige a otro para elogiarlo. En estos casos, tampoco sus textos presentan marcas de género, a diferencia de lo que ocurre con la tradición petrarquista. Hablamos, pues, de un *yo* neutro, “un particularísimo hablante poético, de sugerente ambigüedad genérica” que, de acuerdo con Montes Doncel (2008, 137), es la vía más evidente para las autoras del Siglo de Oro, las cuales carecen de una tradición poética en femenino.

Más interesante resulta su composición para *La hermosura de Angélica*:

Agravio, Angélica bella,
se hiciera a vuestra hermosura
a ni ser vuestra pintura
del que solo pudo hacella:
vuestro espejo se ve en ella.
¡Dichosa mujer, que halló
un Medoro que la amó
después de tanto suceso,
un Roldán que perdió el seso
y un Lope que la pintó!

(Lope de Vega 2014, 190).

En los primeros cinco versos, Figueroa hiperboliza, a un tiempo, el talento de Lope y la belleza de su protagonista, a la que solo él puede hacerle justicia. Hasta este

¹⁴ Cfr. Egido (2000).

momento, su voz poética no se distingue de la de cualquier caballero. De hecho, estas líneas son prácticamente intercambiables por las que encabezan los paratextos precedentes, todos firmados por hombres. Por poner algunos ejemplos: “Aunque fue tan celebrada / de Angélica la belleza / de vuestra rara agudeza / le faltaba ser loada” (del conde de Adacuaz; Lope de Vega 2005, 189); “¿Por qué, Angélica, queréis / que alabe vuestra hermosura / si juzgo por más ventura / el nuevo autor que tenéis?” (del comendador Mayor de Montesa; Lope de Vega 2005, 188); “Lope, Angélica recibe / hoy gloria en vuestra escritura / que la dais más hermosura / de la que Ariosto escribe” (de don Félix Arias Girón; Lope de Vega 2005, 194).

Su poema, eso sí, es el único, junto al del comendador mayor de Montesa (Francisco de Borja y Aragón), que tiene a Angélica por receptora.¹⁵ Se dirige a ella subrayando su suerte por contar con Lope como pintor para, a continuación, expresar en un aparte, desde la tercera persona, su envidia como mujer. Figueroa publica, mediante la retórica, su anhelo de verse en el lugar de la heroína: querría enamorar a Medoro, enloquecer a Roldán y verse retratada por el Fénix. Como escritora que se dirige a un personaje, Isabel no alberga otro anhelo que el de convertirse en ella: codicia ser la musa y no la creadora. Es decir, que a la hora de hallar paralelismos, pesan más los rasgos que comparte con Angélica –el sexo– que los que la unen a Lope –humano y poeta, pero varón.

Sería injusto, no obstante, obviar el interés de esta enunciación. Aunque la granadina no se reafirme como autora, su poema sirve como paradigma de las dificultades a las que se enfrentaban las mujeres de la época a la hora de feminizar el texto:

El sujeto masculino no es solo el único sujeto de cultura, sino que esta se ha construido desde su voz. De ahí que las poetisas se afanen en la búsqueda de una expresión de subjetividad que invierta la dirección del binomio dominante “voz masculina”-“objeto femenino.” Cuando ellas escriben no solo dan sentido a sus experiencias, sino que al naturalizan a través de las prácticas culturales, especialmente en el momento en que empiezan a ver impresas sus poesías, a partir de las primeras décadas del XVII, época en que las autoras ya cuentan con referentes femeninos al emprender su actividad creadora (Martos Pérez 2018, 230).

En 1602, estos referentes todavía no están presentes en el imaginario de autoras como Isabel de Figueroa, cuya mayor transgresión –después de empuñar la pluma e imprimir sus poemas dentro de las obras del Fénix– consiste en expresar, como sujeto lírico, su deseo de convertirse en el objeto de su dedicatario.

2. El misterio de Catalina Zamudio

Tanto la identidad de Catalina Zamudio como la autoría de sus poemas han sido cuestionadas por diferentes razones –algunas más consistentes que otras.

En primer lugar, Juan Eugenio de Hartzenbush (1874) defendió que su nombre no era más que un anagrama imperfecto de “Camila Lucinda,” y que el poema firmado por

¹⁵ El resto de poemas (al margen de los dirigidos al dedicatario, Juan de Arguijo, y del diálogo entre Lope y Lucinda) se dirigen al autor (son siete: los firmados por Fray Onofre de Requesenes, el príncipe de Fez, el conde de Villamor, el conde Adacuaz, don Lorenzo de Mendoza, Juan de Piña y Félix Arias Girón) o emplean la tercera persona (solo tres: el marqués de la Adrada, Juan de Vergara y Mateo Pérez de Cárdenas).

ella parecía en realidad de Lope.¹⁶ Más de un siglo después, Cruz Casado (2008, 283, n. 33) identificó a doña Catalina con un tal Lorenzo Zamudio, que firma un soneto en loor de Juan Valladares de Valdelomar en los preliminares del manuscrito *Caballero venturoso* (¿1617?). A su vez, arguyó que ambos nombres podrían tratarse de pseudónimos del Fénix, el cual suscribe una aprobación en los preliminares del mismo libro. Por su parte, Montesinos (1953, 241-242) aventuró que tras estas composiciones se escondía en realidad la pluma de don Félix Arias Girón, a la sazón, amante de Catalina.¹⁷

Pero lo cierto es que existen indicios suficientes como para desmentir estas hipótesis y afirmar que Zamudio fue una mujer real. Para empezar, se le atribuye un total de cinco poemas, y cuatro de ellos no tienen nada que ver con Lope:

- 1) El soneto “El que con tierna voz del reino oscuro,” en los preliminares de las *Diversas rimas* de Vicente Espinel (1591).
- 2) El romance “Sobre moradas violetas,” incluido en el *Romancero general* (1600) editado por González Palencia.
- 3) Otro romance en el manuscrito Ms. 3096 de la Biblioteca Riccardiana, “Si la ponzoña fiera del engaño” (c. 1600, de acuerdo con BIESES).¹⁸
- 4) Recientemente, los trabajos de Molinaro (2018, 2019 y 2020) han revelado que el cancionero ms. *brancacciano* V A 16 de la Biblioteca Nazionale di Napoli, fechado entre finales del siglo XVI y principios del XVII, le concede a Zamudio la autoría del popular romance “Muerte, si te das tal prisa.”
- 5) Por último, hallamos las quintillas “Para dar luces más puras” en los paratextos finales de *La hermosura de Angélica* (1602).

2.1. Breves apuntes biográficos

En 1899 Pérez de Guzmán (116) afirmó que Catalina era hija de Andrés Zamudio de Alfaro, “afamado médico de la cámara del rey Felipe II,” e incluso establecía vínculos genéticos con Alonso de Ercilla, dado que su abuela compartía nombre y apellido con la

¹⁶ Su conclusión resulta forzada: las letras de Catalina Zamudio “repetiendo una vez la *l*, forman el nombre de Camila Lucinda, si deseamos una *a*, una *o* y una *t*; si las conservamos resulta el de ‘Caamila Leutzinda’. Lope, tan galán, tan agradecido, tan honrador de las mujeres, ¿cómo no dedicó en el *Laurel de Apolo* siquiera un verso a cada una de estas poetisas que glorificaron sus obras! ¿Tomarían algunos admiradores de Lope nombre de mujer para hacer más interesantes los versos que publicaban en alabanza del amigo? ¿Escribiría el mismo Lope los que aparecen firmados por Camila Lucinda. La verdad es que son buenos, que se parecen a los de Lope, y que él, por obsequiar o complacer a una dama, era muy capaz de esa casi inocente superchería” (Hartzenbusch 1874, 190). Esta hipótesis fue repetida por Trambaioli en su edición de *La hermosura de Angélica* (2005).

¹⁷ Montesinos (1953, 241-242) aclara que Catalina tenía una “fama algo equívoca” y añade que “se la designa alguna vez como ‘dama de don Félix Arias’”. Establece paralelismos entre las composiciones que Lope escribió bajo la rúbrica de Camila Lucinda y las de Zamudio: “Bueno será, mientras no poseamos más datos, poner otro interrogante sobre la atribución, pues no sería imposible que los versos impresos con su nombre o atribuidos a ella fuesen en realidad del don Félix Arias, camarada de travesuras del joven Lope y algo poeta; tal vez el romance de que tratamos fuese escrito ‘a su intención’ y no ‘por ella misma’. Don Félix Arias es otro de los ingenios que debieron de dejar alguna huella en el *Romancero general*.”

¹⁸ El soneto de Zamudio en el manuscrito de la Biblioteca Riccardiana también aparece, sin apenas variantes, en el *Cartapacio poético del Colegio de Cuenca* (ed. J. Forradellas Figueras. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1986, p. 254). Su editor lo atribuye a Gil Polo. Madroñal Durán (2004, 118, n. 51) discrepa: “lo único que parece que se atribuye a este autor es el primer poema del cartapacio y no cabe duda de que el soneto se utiliza justamente en este contexto del códice que editamos y que tiene incluso una respuesta de Vivar ‘por los mismos consonantes’ en otra prueba de ingenio poético. Puede ser que doña Catalina Zamudio copie un texto anterior de Gil Polo, pero puede ser también (y parece más probable) que sea su verdadera autora.”

dama en cuestión.¹⁹ Con todo, resultaba difícil demostrar dicho parentesco y, en efecto, el académico no aportaba ninguna prueba –al margen de la onomástica–. Deduzco, eso sí, que la identidad paterna la tomó de La Barrera, quien en 1890 había indicado en una nota a pie (126, n. 1) que, por la misma época en que se imprimió el soneto de Catalina a Lope, el doctor Andrés Zamudio de Alfaro era protomédico del monarca –si bien se abstuvo de extraer conclusiones precipitadas–. Pérez Pastor (1901, 264, n. 3) se encargó de descartar esta hipótesis apoyándose en el testamento del mismo Zamudio de Alfaro (fechado el 20 de octubre de 1599), el cual solo mencionaba a un hijo único a quien nombraba heredero universal.

Más allá de la identidad paterna, lo cierto es que hubo muchas Catalinas Zamudio a principios del siglo XVII, lo que hace difícil distinguir a la poeta.²⁰ Por suerte, un testamento del 24 de junio de 1612 –publicado por el mismo Pérez Pastor en 1910 (282)– nos permite reconocerla como Catalina Gayangos de Zamudio, viuda de un tal Francisco Ruiz de Escaray, hermana de Juan de Gayangos y parroquiana de Santa Cruz.²¹ Se sabe, además, que murió el 26 de febrero de 1630, habiendo testado ante Gregorio Rico el día 15 del mismo mes (Pérez Pastor 1910, 305), y que murió sin hijos, pues legó todos sus bienes al convento de Santo Tomás en Madrid.

Podemos asegurar que se trata de nuestra autora porque, entre los documentos que aporta Pérez Pastor, se cuentan un par de poderes para cobrar de “don Félix Arias Girón y de don Francisco de Bovadilla, conde de Puñonrostro, 53.428 maravedises” primero y “43.428” después (1910, 305).²² Además, en su testamento, la dama declaró que tenía “un censo de 428 ducados de renta anual durante la vida de D. Félix Arias” (Pérez Pastor 1910, 282).

La relación entre Zamudio y Arias Girón, hijo del conde de Puñonrostro, debió de sobrepasar los límites pecuniarios, ya que el poema “Sobre moradas violetas” del *Romancero general* lleva por cabecera “De Catalina de Zamudio, dama de don Félix Arias” (Pérez Pastor 1901, 264). En efecto, los estudiosos que han escrito al respecto coinciden en que fueron amantes, lo cual termina de cobrar sentido si se considera la actividad cultural del segundo: fue poeta y protector de la Academia de Madrid y –no menos importante– amigo de Lope de Vega. También él aparecerá en el *Laurel de Apolo*²³ y será dedicatario de los sonetos LXXXIX y CXIII de las *Rimas*, las cuales se publican – como ya hemos visto– junto con *La hermosura de Angélica* de 1602. Es precisamente esta edición la que incluye el soneto de Zamudio a Lope, además de una copla castellana

¹⁹ Catalina de Zamudio era su abuela materna, viuda de Alonso de Zúñiga y madre de Leonor de Zúñiga (García Raserón 2012, 158).

²⁰ Por ejemplo, Pérez de Guzmán (1899, 117) trae a colación una causa criminal en la que estaba implicada una Catalina Zamudio junto a otras damas (Catalina Orozco, doña Magdalena de Soto y doña María de Guevara) por “hechiceras y embusteras.” Nada más se indica, ni siquiera la fecha del encausamiento. Por otro lado, el *Nobiliario de Extremadura* (Barredo de Valenzuela y Arrojo y Alonso de Cadenas López 1996, 215) contiene información sobre otra Catalina Zamudio, vecina de Sedano (Burgos) y casada con Íñigo de Guevara.

²¹ Junto a otros documentos concernientes a la poeta, Pérez Pastor (1910, 305) también publica la partida de defunción de un tal don Jerónimo Zamudio, fallecido el 13 de julio de 1587, si bien no explicita el posible parentesco entre ambos.

²² Esta última suma era un tercio “de los 160.285 maravedises ‘que me paga en cada un año de censo e tributo durante los días de la vida del dicho don Félix Arias, a razón de 7000 maravedises el millar’” (Pérez Pastor 1910, 305).

²³ “La exterior gentileza, / la fuerza y valentía, / las letras y la espada, / la singular destreza, / la música armonía, / en tantos instrumentos celebrada / que tuvo el mundo atento, / igualó con el claro entendimiento / y el arte de escribir don Félix Arias, / y también igualó sus fortunas varias: / que no se dan en vano / celestes dones al ingenio humano” (VII, 452-463; Lope de Vega 2007, 379).

escrita por don Félix. La red de sociabilidad (Zamudio-Arias Girón-Lope de Vega) se revela de forma cada vez más clara.

Menos evidente parece la filiación de Catalina con Agustina de Torres y su hija, Ana de Zuazo, que la mayor parte de los investigadores ha dado por buena.²⁴

Ana de Zuazo era una dama bastante conocida a principios del siglo XVII. Presunta amante de Salas Barbadillo, fue dedicataria de su *Corrección de vicios* (1615)²⁵ –donde la identifica como camarera de la reina Margarita–, y el mismo autor lloró su muerte en las *Rimas castellanas* (1618)²⁶ –también Lope la celebraría de manera póstuma en el *Laurel de Apolo*–.²⁷ Aparte de poeta y cantante, parece que Zuazo era instrumentista y, como miembro de la corte, participó “en la *Dafne* de 1585-1593, representada en el Alcázar de Madrid, haciendo el papel de Diana y cantando con acompañamiento de guitarra el soneto ‘A Dafne ya los brazos le crecían’” (Sanhuesa Fonseca 1998, 502).²⁸ Gracias a un documento publicado por Pérez Pastor (1910, 236), sabemos también que en 1587 su madre hizo una petición formal para que profesara; esa debió de ser la razón de que Astrana Marín (1949, 238) la describiera como “la poetisa que se metió a monja,” aunque no parece que llegara a tomar los hábitos.

De Agustina de Torres se conoce que organizaba reuniones musicales en su casa de Salamanca (Haley 1994, 199; Sanhuesa Fonseca 1998, 501). A ellas se refirió Vicente Espinel, que solía frecuentarlas, en el poema “La casa de la memoria” (*Diversas rimas*, 1591).²⁹ Y también López Maldonado le dedicó una elegía en ocasión de la muerte de su madre (*Cancionero*, 1586, 101r-103v). Estuvo casada con Domingo de Zuazo, ayuda de cámara de Felipe II, aunque quedó viuda antes de 1584, fecha en la que consta como tal en los archivos y pide permiso para mudarse a Madrid, “no obstante habersele dado oficio en la Casa de la Moneda de Valladolid, para poder atender la educación de sus hijos” (Pérez Pastor 1910, 236).

De acuerdo con mi búsqueda, el primero en señalar el parentesco de Zamudio con estas dos damas fue Pérez Pastor, dentro de los ya referidos *Noticias y documentos* (1910), pero su información a este propósito resulta escueta y poco clara. Tras la transcripción de un poder de cobro de 1609, indica: “Doña Catalina Zamudio, hija de doña Agustina de

²⁴ Lo repiten, sin explicitar su fuente, Madroñal (2004, 114, n. 46), Ayala Ruiz (2006), Escobar Borrego (2023) y Martos Pérez (2017, 210 y 229).

²⁵ “La mayor [acción] que podré [...] a vuesa merced en mi vida es el haberme permitido que salga el discurso de estos pocos pliegos honrado con la autoridad de su nombre y favorecido con el amparo de su singular ingenio: muchas cosas dijera de él en esta ocasión, si no entendiera que por más que me esfuerce, para los sabios que las conocen y veneran, diré menos de lo que ellos alcanzan, y que para los vulgares no es justo hacerles plato de manjares que las más veces desestiman” (Salas Barbadillo 2019, 71).

²⁶ “A la muerte de doña Ana de Zuazo” (Salas Barbadillo 1618, fol. 3v.).

²⁷ “Y entre las ninfas bellas / de tus riberas nobles, Manzanares, / que fueron al nacer sus patrios Lares, / hallaron a doña Ana de Zuazo, / donde con tierno abrazo / se juntaron las Gracias y las Musas / en copias tan difusas / que, como suele la rosada aurora / cuando con áurea boca el campo dora, / vertiendo esmaltes en sus verdes velos / hablaba flores y cantaba cielos / dando a las aves que despierta el día / materia de armonía / y a los hombres científicos sujeto / de admiración y celestial conceto” (VIII, 358-369; Lope de Vega 2007, 406-407).

²⁸ Cfr. Ramos López (1995).

²⁹ Alude a madre e hija en el segundo canto: “Llegó doña Ana de Suaço al coro / de Agustina de Torres prenda cara, / y de boz, y garganta abrió el tesoro, / diestra discreta, y una, y otra rara; / y guardando al pasaje su decoro / los labios mueve sin mover la cara, / mostró siguiendo tan discreta senda / ser de tal madre soberana prenda” (Espinel 2001, 395). Asimismo, se refiere a Ana de Zuazo en el *Marcos de Obregón* (I, XIX): “Hase de hablar lo necesario respondiendo y dando lugar a que se responda con silencio justo, o ajustado con la conversación, si pudiere ser con agudeza y donaire, si no a lo menos con cordura, moderación y aplauso, no pensando que se lo han de hablar todo. Como divinamente hace Doña Ana de Zuazo, que usa de la lengua para cantar y hablar con gracia, concedida del cielo para milagro de la tierra” (Espinel 1972, 274).

Torres (de Salamanca?), poesía en el *Cancionero* de López Maldonado.– *La casa de la memoria*. Veladas en casa de doña Agustina Torres” (Pérez Pastor 1910, 306). Se deduce que estas últimas líneas no pertenecen al texto legal que las precede. Parecen, más bien, apuntes del académico que vendrían a completar información sobre Zamudio, pero no indica su fuente.

Hasta el momento, no he encontrado ningún testimonio de la época (literario o legal) que acredite el parentesco de Catalina Zamudio con Agustina de Torres –y, en consecuencia, tampoco con Ana de Zuazo–. El archivo de Simancas conserva varios legajos de los descendientes de doña Agustina³⁰. Entre ellos se halla el testamento de Ana, en el cual menciona a sus hermanos Pedro de Zuazo (“religioso de la Orden de Santiago”), fray Francisco de Zuazo, Gaspar de Zuazo (“canónigo de la santa iglesia de Burgos”), José de Zuazo (monje cartujo) y, finalmente, Luisa de Zuazo. El documento también alude a Agustina de Torres y a varios amigos y conocidos. Sin embargo, en sus 54 páginas manuscritas no hay una sola referencia a Catalina Zamudio. Esta ausencia se repite en la hijuela y en las últimas voluntades de Luisa de Zuazo (con sello de 1641), la cual sí solicita ser enterrada “en el Colegio de Atocha, en la sepultura que tiene allí mi hermana doña Ana de Zuazo, que esté en el cielo.” Por último, tampoco en el testamento de Catalina Zamudio –publicado por Pérez Pastor (1910) y fechado en 1612– se alude a ningún Zuazo ni a su pretendida madre, pero sí a un hermano, ya difunto, llamado Juan de Gayangos, por el que pide que se recen 500 misas (282), y que tampoco comparece en los documentos de las Zuazo.

Hasta este momento, nada apunta, pues, a una relación genealógica entre Agustina, Ana y la poeta Catalina. Aunque hay un dato que quizá explique la conclusión a la que llegó Pérez Pastor: en varios de estos papeles Ana consta apellidada como “de Zuazo y Zamudio.” La coincidencia del segundo apellido de las damas podría sugerir, en efecto, su parentesco, pero el argumento se antoja insuficiente en contraste con las notables ausencias en los documentos legales consultados.

Del mismo modo, si aceptáramos esta hermandad, tendríamos que subrayar otro dato sorprendente: Vicente Espinel les dedica tanto a Agustina de Torres como a Ana de Zuazo un espacio en su “Casa de la memoria” pero deja atrás a Zamudio, la cual – recordemos– lo había alabado en los preliminares del mismo volumen en que se inserta este poema (*Diversas rimas*).

En conclusión: mientras que el concubinato de Catalina con Félix Arias Girón resulta claro, me permito dudar de los lazos sanguíneos que hasta ahora se le habían atribuido. Sus vínculos con el mundo literario han de buscarse, entonces, en el círculo de su querido y no el de su parentela.

2.2. Zamudio, poeta

La hermosura de Angélica se cierra con ocho poemas de autoría diversa que también ejercen una función encomiástica. El cuarto de ellos, dedicado a Lope, está firmado por Catalina:

Para dar luces más puras
a una tabla de honor llena,
entre las griegas pinturas

³⁰ En concreto, se trata de los legajos CME.523.2, CME.524.37 y CME.514.17. También existe un “Juro a favor de Agustina de Torres, Gaspar Zuazo, Ana Zuazo, Luisa Zuazo y Pedro Bañuelos” (CME.510.37) que no he podido revisar debido a su mal estado de conservación.

sacó de cinco hermosuras
un pintor la bella Elena.

Mas ya Angélica se rinda,
pues con ingenio español
solo imitando a Lucinda
la hacéis más hermosa y linda
que Elena y que el mismo Sol.

Ángel piensan que imitó
Lope, ese pincel famoso,
pero luego dije yo:
“Un retrato tan hermoso
de Lucinda se sacó.”

Y, así después que le dore
su moldura de la rama
de un lauro, es bien se atesore
en el altar de la fama
adonde el tiempo le adore

(Lope de Vega 2005, 742).

Estas quintillas solo pueden entenderse en el contexto de la edición en que se inserta y en relación con otros dos poemas paratextuales. Como sabemos, *La hermosura de Angélica* se publicó en 1602 (Madrid, Pedro Madrigal) junto a *otras diversas rimas*: 200 sonetos que dos años después se incluirían junto a una miscelánea poética en las *Rimas* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604).³¹

Mientras que los sonetos, de cuño petrarquista, estaban dirigidos a Lucinda (trasunto, como sabemos, de Micaela de Luján), *La hermosura de Angélica* se esmeraba en describir la belleza de otra dama ficcional. Esto llevó a Lope a incluir un par de ocurrentes poemas en sus preliminares: “Lucinda a Lope de Vega” y “Lope de Vega a Lucinda.” En el primero, la dama le recrimina celosa los pensamientos que su amado le ha dedicado a Angélica (“Subís de suerte a los cielos / a Angélica enamorada / que, con saber que es pintada, / he venido a tener celos”; Lope 2005, 194). En respuesta, el autor intenta apaciguarla asegurando que ella ha sido el verdadero modelo para su protagonista: “¡Volved a estar bien conmigo / pues nunca me ayude Dios / si no he sacado de vos / cuanto de Angélica digo!” (Lope de Vega 2005, 194).

Se establece aquí un interesante juego metaficcional:

Nos hallamos ante unos versos del todo lúdicos, empleados por Lope para deleitar a su amante. Pero esto también acarrea consecuencias a nivel pragmático, puesto que el lector encuentra aquí un cruce entre la realidad social sobre la que se levantan los paratextos y el propio contenido literario (Aranda Arribas 2024, 108).

La contribución de Zamudio sigue la misma estela, pues refrenda en ella las palabras de Lope: para describir a Angélica, Lucinda ha sido el único referente, cuya belleza vale más que la de las cinco doncellas de las que se valió Zeuxis para retratar a Elena. Es probable que doña Catalina ya hubiera leído el intercambio entre el autor y su amante cuando se dispuso a escribir la rima. Pero su verdadero interés radica en el empleo de la primera persona en la tercera quintilla, ya que aquí el sujeto lírico parece fundirse

³¹ Posteriormente, la edición de 1609 (Madrid, Alonso Martín) incluyó también *El arte nuevo de hacer comedias*. Cfr. Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego (2022, 484-531).

con el histórico: “Ángel piensan que imitó / Lope, ese pincel famoso, / pero luego dije yo: ‘Un retrato tan hermoso / de Lucinda se sacó.’”

Como explica Martos Pérez (2018, 245), “la presencia de interlocutores históricos incide en la identidad de la voz poética con la persona empírica de la escritora, más allá de la obvia consideración de que el sujeto lírico es una instancia inmanente y ficcional.” Si bien aquí el único interlocutor es Lope (pues a él se dirige en la segunda estrofa: “la hacéis más hermosa y linda”), sabemos que Lucinda es la máscara poética de Micaela de Luján. Con esto en mente, cabe suponer que la anécdota que se relata en la tercera estrofa es cierta: Catalina Zamudio, amante de Félix Arias Girón, buen amigo de Lope en el círculo madrileño, debió de conocer a Micaela de Luján y reconocerla, después, en la prosopografía de Angélica.

Para tratar esta red con mayor precisión, resulta indispensable aludir a la Academia Poética de Madrid, regentada por don Félix y donde también concurría Vicente Espinel, a quien –recordemos– Zamudio dedicó un soneto en las *Diversas rimas*, al igual que Arias Girón. Tampoco parece casual que las dos únicas obras en cuyos paratextos interviene Zamudio cuenten asimismo con otra composición de su querido. El vínculo de Catalina con el ambiente literario de la capital se hace evidente. Cierto es que la Academia de Arias Girón no se inauguró hasta 1609, pero hemos de suponer que se cimentó sobre unas relaciones ya asentadas por parte de su protector.

Arriesgaríamos demasiado al afirmar que Catalina tomó parte en las reuniones de su amante, ya que los documentos que se conservan atestiguan que el papel de las damas en las academias –al contrario de lo que sucedió en las justas– fue más bien discreto (Osuna Rodríguez 2018).³² Pero, incluso si esta poeta se mantuvo al margen de sus sesiones, está claro que sus amoríos con el hijo del conde de Puñonrostro la conectaron de forma directa con sus amistades literatas, entre las que, por cierto, también se hallaba Cervantes.³³

El poema de Catalina Zamudio es una valiosa muestra de las posibilidades comunicativas de un paratexto: si bien la voz poética aquí no resulta sugerente ni transgresora, nos da las claves para conectar el universo literario de Lope con su contexto social, recordando, de nuevo, que este género tiende un puente entre la realidad social y la literaria.

3. De la periferia al centro: Isabel de Rivadeneyra

Isabel de Rivadeneyra (también Ribadeneyra o Ribadeneira) fue la poeta más conocida de las aquí glosadas. Su obra hubo de ser más extensa, pero hoy se conservan solo tres composiciones bajo su nombre:

- 1) Un soneto encomiástico a José de Valdivielso en los paratextos de la *Vida del ilustrísimo patriarca san José* (1604).
- 2) Ese mismo año se publica otro soneto suyo en las *Rimas* de Lope de Vega (“Si el español o el florentín famoso”) que parece escrito *ex profeso* para esta edición.

³² “El número de justas que se celebraron a lo largo del [Siglo de Oro] asciende a más de 60, el de mujeres participantes ronda las 250 y el de composiciones escritas por ellas estaría en torno a esa misma cantidad” (Baranda Leturio 2004, 312).

³³ “Y tú, por quien las musas aseguran / su partido, don Félix Arias, siente / que por tu gentileza te conjuran / y ruegan que defiendas desta gente / non sancta su hermosura y de Aganipe / y de Hipocrene la inmortal corriente. / ¿Consentirás tú a dicha partcipe / del licor suavísimo un poeta/ que al hacer de sus versos sude e hipe? / No lo consentirás, pues tu discreta / vena abundante y rica no permite / cosa que sombra tenga de imperfecta” (Cervantes 2016, 29).

3) Por último, firma la “Glosa cuarta de doña Isabel de Rivadeneyra, religiosa de la Orden de S. Francisco,” (“Ver a Dios era imposible”), en la *Justa poética, que hizo al Santísimo Sacramento en la villa de Cifuentes, el doctor Juan Gutiérrez, médico de Su Magestad* (Madrid, Imprenta Real, 1621, fols. 45v- 46r), cuya censura lleva la firma de Lope.

El encabezamiento de este último poema la identifica como religiosa franciscana. Madroñal Durán (1999, 76) cree que fue toledana “o al menos residente en Toledo en una etapa de su vida” y, de acuerdo con Carreño (2007: 171), también allí debió de conocer a Lope. Asimismo, María de Zayas informa en la segunda parte de *Honesto y entretenido sarao* (1647) de que fue dama de la condesa de Gálvez.

La poeta es elogiada tanto por Zayas como por Lope de Vega, que la incluye en la nómina de mujeres del *Laurel de Apolo* (I, 539-540):

Si de Rivadeneyra
doña Isabel escribe,
¿cómo la fama vive
de cuantas laureó Roma ni Atenas?;
porque sus *Rimas*, de conceptos llenas,
exceden las de Laura Terracina
cuanto fue la toscana
divinamente humana
y esta siempre divina

(Lope de Vega 2007, 171).

Aquí el Fénix subraya, más allá de los conceptos de su poesía, su talento literario y su condición de religiosa (“esta siempre divina”).

Diecisiete años después, la Sibila de Madrid aludió a ella por boca de Filis, narradora de *Tarde llega el desengaño* (1647):

Y no será justo olvidar a la señora doña Isabel de Rivadeneyra, dama de mi señora la condesa de Gálvez, tan excelente y única en hacer versos, que de justicia merece el aplauso entre las pasadas y presentes, pues escribe con tanto acierto, que arrebató, no sólo a las mujeres, mas a los hombres, el laurel de la frente” (Zayas 1983, 230-231).

Claro está que los versos de Rivadeneyra alcanzaron una popularidad notable durante la primera mitad del siglo XVII, y que su actividad poética se mantuvo a lo largo de, al menos, diecisiete años, que es lo que media entre la publicación de las *Rimas* y la relación de la justa de Cifuentes. Este es un período bastante más extenso que el que se contempla para Isabel de Figueroa (1599-1605) y para Catalina Zamudio (1591-1602). Y, aunque no sepamos cuándo murió, se intuye que a la altura de 1647, cuando se imprimen los “desengaños” zayescos, seguía componiendo, ya que la Sibila habla de ella en presente (“escribe con tanto acierto”), si bien debía de tener una edad avanzada (“entre las pasadas y las presentes”).

Como explica Martos Pérez (2017, 816-817), “la presencia de Isabel de Rivadeneyra y Clara de Barrionuevo en el discurso canonizador del *Laurel de Apolo* no puede entenderse al margen [...] de Lope de Vega y el Toledo de las primeras décadas del Setecientos.” A su vez, este grupo parece indisociable de la Academia de Fuensalida, con

sede en la Ciudad Imperial, cuyos miembros estuvieron implicados en la *Vida de san José* de Valdivieso:

Del elenco de poetas que firma poemas preliminares dirigidos a esta obra de Valdivieso solo faltan en la Academia de Fuensalida doña Clara de Barrionuevo y Carrión, hermana del contador Barrionuevo [...], la religiosa francisca doña Isabel de Ribadeneira, Alonso de Villegas y el propio Lope (además de la misteriosa “Cynthia Tirsea,” que no sabemos a quién puede encubrir). Las dos primeras por razones evidentes: en la Academia solo se admitían hombres; que no estuviera el Fénix tampoco es extraño, Lope todavía no estaba en Toledo en 1602, por lo que no podía tomar parte en la Academia; por su parte, el maestro Alonso de Villegas había muerto en 1603 [...], razón por la que no figura tampoco en esa nómina. Pero es evidente que existe una importante relación entre esta Academia toledana y algunas obras editadas por esos años, como justamente la citada *Vida de san José* (Madroñal 2012, 318).

Todos estos datos dejan claro que Isabel de Rivadeneyra formaba parte de una sólida red literaria a comienzos del siglo XVII. Una prueba más del lugar central que ocupó dentro de la poesía de la época, lo que le abrió las puertas del Parnaso femenino, como se infiere de los testimonios de Lope y Zayas.

Nos hallamos, pues, ante un perfil autorial bastante distinto de los dos anteriores. Y esta posición distinguida tendrá consecuencias en su voz poética, como puede comprobarse en el soneto dedicado a Lope:

Si el Español o el Florentín famoso
vieran de tus escritos la excelencia,
Vega, a quien el Parnaso reverencia,
quedara cada cual de ti envidioso,
 porque tu dulce estilo caudaloso
así de los demás se diferencia
como entre las estrellas la presencia
del sol, al medio curso luminoso.
 Y pues los ríos, sin faltar ninguno,
cortando montes, o por valles fríos
al mar van a pagar debido censo,
 aunque no has de crecer con loor alguno,
vaya mi arroyo entre famosos ríos
al Océano de tu ingenio inmenso

(Lope de Vega 2022, 12).

Extendiendo la conocida dilogía vega-Vega, en el último terceto, el poema se transforma en un arroyo que, junto al resto de autores paratextuales (“famosos ríos”), contribuye a elogiar a Lope, centro de su red artística. De esta manera, Rivadeneyra “se inserta con plena conciencia autorial en el caudal de discursos elogiosos que ensalzan a Lope [...] dentro del contexto poético de la época” (Martos Pérez 2017, 829-830). En efecto, la última estrofa demuestra que la religiosa franciscana no vacilaba a la hora de concederse un lugar dentro del campo literario del momento. Se deduce, asimismo, que su actividad literaria era de naturaleza pública y su obra ampliamente conocida.

La distinción entre el “arroyo” de Rivadeneyra y los “famosos ríos” denota su humildad al compararse con autores de la talla de Juan de Piña, Luis Vélez de Guevara o

Juan de Aguilar, todos presentes en los preliminares de *La hermosura*. Sin embargo, también se percibe la voluntad incólume de Isabel de seguir el mismo curso que ellos. Por otro lado, si en este caso la voz no está sexualizada, el uso de la primera persona ha de entenderse en su dimensión metapoética, ya que nos da la claves sobre su concepción del espacio lírico y el lugar que se concedía en el mismo.

4. Conclusiones

Baranda Leturio (1998, 221) señala que, aunque Lope incluye composiciones de damas en sus paratextos entre 1598 y 1604, “luego parece no haber tenido mucho interés en ello, pues hasta 1625 en los *Triunfos divinos* no vuelve a insertar otra poesía de mujer.” Y, tomando por cierta la autoría lopesca de los poemas firmados por Feliciano, Antonia y Teresa Verecundia, podríamos matizar que no volvió a hacerlo jamás. Ahora bien, aunque los poemas femeninos desaparecen de sus preliminares entre las *Rimas* y los *Triunfos divinos*, las dos décadas que transcurren entremedias son las más ricas en versos dirigidos a señoras de la nobleza. Y es que fueron estas y no las autoras las que sirvieron a los propósitos socio-profesionales del Fénix durante dicha etapa.

La conjunción de Isabel de Figueroa, Catalina Zamudio e Isabel de Rivadeneyra en sus paratextos entre 1599 y 1602 probablemente tuviera que ver con la “moda de las autoras”. Nótese que las fechas coinciden con el despertar de la escritura femenina que se dio a principios del Seiscientos tras la publicación y el éxito de las obras de Santa Teresa en 1588, como señaló Baranda Leturio (2005: 117). Sin embargo, sería un error detenernos aquí: los poemas escritos por estas mujeres resultan interesantes por sí mismos, y tras ellos se vislumbran tres perfiles autoriales de naturaleza dispar.

Como hemos visto, todas las huellas líricas de Isabel de Figueroa está vinculadas a Lope. Esto, sumado a su ausencia en otros testimonios literarios de la época, apunta a un carácter discreto, probablemente el de una dama de buena familia que, de vez en cuando, escribía poemas para recreo propio y de su entorno y quien, a raíz de sus relaciones con el Fénix, vio publicados tres de sus poemas en el *Isidro*, *La hermosura de Angélica* y la *Relación de las fiestas por el nacimiento de Felipe IV*. De estos rasgos se deduce también que la propia Isabel no se concebía a sí misma como una autora, lo cual se verá reflejado en sus composiciones, que emplean un “yo” neutro e incluso manifiestan su deseo de convertirse en objeto literario. Su voz poética –tímida, apenas afirmativa– es representativa de un primer grupo de mujeres que luchaban por hacerse hueco en un panorama literario tradicionalmente excluyente.

Espero haber esclarecido, asimismo, la biografía de Catalina Zamudio, quien estrechó lazos con Lope de Vega y Vicente Espinel a través del círculo madrileño de su amante, Félix Arias Girón. Asimismo, el empleo de la primera persona en sus quintillas de *La hermosura de Angélica* invitan a relacionarla con dicho contexto. El interés de su voz en esta composición no estriba en el empleo de un “yo femenino,” sino más bien de un “yo histórico:” la Zamudio poeta se funde con la Zamudio mujer, auspiciada por un género editorial –el paratexto– que une la realidad poética y la social.

Sus diferentes composiciones, tanto en obras ajenas como en romanceros de la época, demuestran su inquietud creativa. Sin embargo, su escritura no parece estar en el centro del campo literario. Ciertamente que su producción es más extensa y está más dispersa que la de Isabel de Figueroa, pero su ausencia en repertorios y nóminas canonizadoras sugiere que no fue una poeta muy conocida. Un caso muy distinto al de nuestra última escritora.

De Isabel de Rivadeneyra se conservan pocas composiciones, pero los testimonios de Lope y Zayas demuestran que gozó de fama y reputación durante la primera mitad del

siglo XVII. Nos hallamos, pues, ante una autora de perfil público que practicó la escritura durante la mayor parte de su vida. La pérdida de sus composiciones probablemente responda a la transmisión manuscrita, de ahí que solo hayan sobrevivido sus contribuciones impresas en preliminares o relaciones de justas. A diferencia de las dos damas anteriores, en su soneto a Lope, Rivadeneyra enarbola un “yo vindicativo” que, a pesar de sentirse en desigualdad respecto a los poetas varones, reclama su lugar en el campo literario.

Obras citadas

- Aranda Arribas, Victoria. "La presencia femenina en los poemas paratextuales de Lope de Vega." *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura XXX* (2024): 82-126.
- Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: CSIC, 1949. Vol. 3.
- Ayala Ruiz, Juan Carlos. "Vicente Espinel: evidencias de una obra musical hoy desconocida." *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga* 4 (2006): 5-23.
- Baranda Leturio, Nieves. "Reflexiones en torno a una metodología para el estudio de las mujeres escritoras en justas del Siglo de Oro." En Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López eds. *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Madrid/Frankfurt/San Millán de la Cogolla: Iberoamericana/Vervuert/Fundación San Millán de la Cogolla, 2004. Vol. 1. 307-316.
- . "Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)." *Península. Revista de Estudios Ibéricos* 2 (2005): 219-236.
- . "Desterradas del Parnaso. Examen de un monte que solo admitió a musas." *Bulletin Hispanique* 109/2 (2007): 421-447.
- Barredo de Valenzuela y Arrojo, Adolfo y Alonso de Cadenas y López, Ampelio. *Nobiliario de Extremadura*. Madrid: Hidalguía, 1996. Vol. 3.
- Bourdieu, Pierre. Desiderio Navarro trad. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método." *Criterios* 25-28 (1990): 20-42.
- Campbell Manjárez, Ysla. "Hacia otra visión de las mujeres en la obra de Lope de Vega: las eruditas." En Cristina Taberner Sala y Jesús M. Usunáriz Garayoa eds. *Santas, poderosas y pecadoras: representación y realidad de las mujeres entre los siglos XVI y XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Auriseculares, 2021. 141-159.
- Carreño, Antonio. "Introducción." En Félix Lope de Vega y Carpio, *Poesía*. Antonio Carreño ed. Madrid: Biblioteca Castro, 2004. Vol. 5.
- ed. Félix Lope de Vega y Carpio. *Laurel de Apolo*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Cayuela, Anne. "Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias." *Edad de Oro* XIV (1995): 73-83.
- Cervantes, Miguel de. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito eds. Madrid: RAE, 2016 [1614].
- Cruz Casado, Antonio. "Revisión de una hipótesis: Juan Valladares de Valdelomar, autor del *Quijote* apócrifo." En Alexia Dotras Bravo coord. *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. 269-284.
- Collado del Hierro, Agustín. *Granada*. Carmen C. López Carmona ed. Jaén: Universidad de Jaén, 2005.
- Collantes Sánchez, Carlos M. "'Pues vive, escribe, imprime y desengaña': la representación autorial de Lope de Vega a través de las poesías paratextuales de sus obras." *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura XXX* (2024): 52-81.
- Correa Ramón, Amelina. *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*. *Diccionario-antología*. Granada: Universidad de Granada, 2002.
- Egido, Aurora. "La fénix y el fénix: en el nombre de Lope." En Gaetano Chiappini y Maria Grazia Profeti eds. *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno*

- Internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*. Florencia: Alinea Editrici, 2000. 11-49.
- Entrambasaguas, Joaquín de. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: CSIC, 1967. Vol. 2.
- Escobar Borrego, Francisco Javier. “Traducir la música ‘extremada’ en clave mélica: horacianismo y experimentación estilística en Espinel (con huellas de Garcilaso, Herrera y fray Luis).” *e-Spania* 46 (2023). En línea: <https://journals.openedition.org/e-spania/48354>. Consultado el 16 de julio de 2024.
- Espinel, Vicente. *Vida del escudero Marcos de Obregón*, M.^a Soledad Carrasco Urgoti ed. Madrid: Castalia, 1972 [1591]. Vol. I.
- . *Obras completas*. Gaspar Garrote Bernal ed. Málaga: Diputación Provincial, 2001. Vol. 2.
- García González, Ramón. *Sonetos del siglo XV al XVII. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2006). En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos-del-siglo-xv-al-xvii--0/>. Consultado el 13 de julio de 2024.
- García Raserón, Miguel Ángel. “Valvanera, vínculo riojano de Ercilla.” *Berceo* 163 (2012): 153-264.
- Genette, Gérard. *Seuils*. París: Éditions du Seuil, 1987.
- Haley, George. *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: biografía, autobiografía y novela*. Málaga: Diputación Provincial, 1994.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. *Las 1633 notas puestas por el Exmo. e Ilmo. Sr. don Juan Eugenio Hartzenbusch a la primera edición de “El ingenioso hidalgo” reproducida por don Francisco López Fabra*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez y C.^a, 1874.
- Justa poética, que hizo al Santísimo Sacramento en la villa de Cifuentes, el doctor Juan Gutiérrez, médico de Su Magestad*. Madrid: Imprenta Real, 1621.
- La Barrera, Cayetano Alberto. *Nueva biografía de Lope de Vega*. Madrid: Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra,” 1890. Vol. 1.
- Lope de Vega Carpio, Félix. *Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Príncipe N. S. Felipe IV deste nombre*. Madrid: Luis Sánchez, 1605.
- . *La hermosura de Angélica*. Marcella Trambaioli ed. Madrid: Cátedra, 2005 [1602].
- . *Laurel de Apolo*, Antonio Carreño ed. Madrid: Cátedra, 2007 [1630].
- . *Isidro*. Antonio Sánchez Jiménez ed. Madrid: Cátedra, 2010 [1599].
- . *Rimas*. Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego eds. Madrid: RAE, 2022 [1604].
- López Maldonado, Gabriel. *Cancionero de López Maldonado dirigido a la ilustrísima señora doña Tomasa de Borja y Enríquez*. Madrid: Guillermo Droy, 1586.
- Madroñal Durán, Abraham. *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 1999.
- . “‘Entre alegre esperanza y triste olvido’ (Versos inéditos de Juan Bautista de Vivar en la Biblioteca Riccardiana de Florencia).” *Anales cervantinos* XXXVI (2004): 101-164.
- . “Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604.” *eHumanista/Cervantes* 1 (2012): 300-332.
- Martínez Góngora, Mar. “Ramos de olivos, estrellas y espejos: la iconografía literaria de las damas de la corte de los Habsburgo en la poesía femenina de la temprana modernidad española.” *Neophilologus* XCVIII (2014): 405-416.

- Martos Pérez, María Dolores. "Receptores históricos y conciencia autorial en paratextos de impresos poéticos femeninos (1600-1800)." *Criticón* 125 (2015). En línea: <https://journals.openedition.org/criticon/2167>. Consultado el 19 junio 2024.
- . "De musas a poetas: escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega." *Arte Nuevo* IV (2017): 787-847.
- . "La voz poética." En Anne J. Cruz y Nieves Baranda Leturio eds. *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*. Madrid: UNED, 2018. 225-248.
- . "Presentación. Redes literarias y esferas de sociabilidad femenina." En María Dolores Martos Pérez ed. *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera edad moderna*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2021. 9-32.
- Millé y Giménez, Juan. "Lope de Vega y la supuesta poetisa Amarilis." *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* XXV (enero 1930): 1-11.
- Molinaro, Antonietta. *Edizione e studio del cancionero brancacciano V A 16*. Tesis doctoral. Antonio Gargano dir. Nápoles: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2018.
- ed. e introd. *Il Cancionero brancacciano V A 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli*. Pisa: ETS, 2019.
- . "Poetas áureos y sus textos en el cancionero ms. *Brancacciano V A 16*: Lope, Góngora, Catalina de Zamudio y Liñán de Ríaza (con una nota final sobre el *Testamento de Celestina*)." *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* XXIII (2020): 9-32.
- Montes Doncel, Rosa Eugenia. *Pragmática de la lírica y escritura femenina. Sor Juana Inés de la Cruz*. Cáceres: Universidad de Extremadura/Universidade da Coruña, 2008.
- Montesinos, José F. "Algunos problemas del *Romancero nuevo*." *Romance Philology* 6/4 (1953): 231-247.
- Morby, Edwin S. ed. Félix Lope de Vega y Carpio. *Arcadia*. Madrid: Castalia, 1975.
- Orozco Díaz, Emilio. *El poema "Granada" de Collado del Hierro*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1964.
- Osuna Rodríguez, María Inmaculada. "Academias literarias y justas poéticas." En Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz eds. *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*. Madrid: UNED, 2018. 249-271.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. Madrid: Universidad de Castilla de la Mancha, 1993. Vol. I.
- Pérez de Guzmán, Juan. "Bajo los Austrias. La mujer española en la Minerva literaria castellana." *La España moderna* 116 (1898): 84-110.
- . "Bajo los Austrias. De la criminalidad en Castilla, cabeza de España y del Estado de las costumbres sociales en Madrid, su corte, durante el reinado de Felipe II." *La España moderna* 128 (1899): 95-119.
- Pérez Pastor, Cristóbal. "Datos desconocidos para la vida de Lope de Vega." En Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor eds. *Proceso de Lope de Vega por los libelos contra unos cómicos*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet (Real Academia de la Historia), 1901. 204-336.
- . *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, tomo I. *Memorias de la Real Academia Española*. Madrid: Hijos de Reus / Imprenta de la Legislación, 1910. Vol. 10.
- Profeti, Maria Grazia. "El claustro y la pluma: Lope de Vega y la mujer culta." *inTRAlinea (special issue: Palabras con aroma a mujer. Scritti in onore di Alessandra Melloni)*, eds. M. I. Fernández García y M. Russo), 2013. En línea:

- https://www.intralinea.org/specials/article/el_claustro_y_la_pluma_lope_de_vega_y_la_mujer_culta. Consultado el 20 de julio de 2024.
- Ramos López, Pilar. “*Dafne*, una fábula en la corte de Felipe II.” *Anuario musical* 50 (1995): 23-45.
- Romero-Díaz, Nieves. “Aproximaciones a la poesía secular escrita por mujeres, 1650-1700. Una propuesta metodológica.” *Caliope* 18/1 (2012): 102-126.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. *Rimas castellanas*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1618.
- . *Corrección de vicios*. David González Ramírez y Manuel Piqueras Flores eds. Madrid: Sial Pigmalión, 2019 [1615].
- Sánchez Jiménez, Antonio ed. Félix Lope de Vega y Carpio. *Isidro*. Madrid: Cátedra, 2010.
- . *Lope. El verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Sánchez Jiménez, Antonio y Rodríguez-Gallego, Fernando. “Estudio.” En Félix Lope de Vega y Carpio. *Rimas y otros versos*. Madrid: Real Academia Española, 2022. 429-481.
- Sanhuesa Fonseca, María. “*Armería del ingenio y recreación de los sentidos*: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII.” *Revista de musicología* XXI/2 (1998): 497-530.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. Madrid: Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra,” 1898. Vol. 1.
- Simón Díaz, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: CSIC, 1972. Vol. X.
- Trambaioli, Marcella ed. Félix Lope de Vega Carpio. *La hermosura de Angélica*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Vosters, Simón A. “Lope de Vega y las damas doctas.” En Carlos H. Magis ed. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*. México: Asociación Internacional de Hispanistas/El Colegio de México, 1970. 909-921.
- Zayas, María de. *Desengaños amorosos*. Alicia Yllera ed. Madrid: Cátedra, 1983 [1647].