

Las *Obras poéticas* de Ana de San Jerónimo: textos y contextos de la representación autorial

***Obras poéticas*, by Ana de San Jerónimo:
texts and contexts of authorial representation**

INMACULADA OSUNA RODRÍGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0001-7067-8755>

CESXVIII, núm. 32 (2022), págs. 107-140

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.32.2022.107-140>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



Universidad de Oviedo



INSTITUTO FEIJOO DE
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

RESUMEN

En 1773 se publicaron póstumas en Córdoba las *Obras poéticas* de Ana de San Jerónimo, franciscana descalza del convento del Santo Ángel de Granada. La colección poética está precedida por una dedicatoria del anónimo compilador y editor dirigida a la abadesa y por una semblanza biográfica de la autora. Además, el primer poema presenta dos textos preliminares de esta, pensados para una hipotética difusión impresa. Paratextos, poemas y otras fuentes, textuales o documentales, permiten profundizar en la dual imagen autorial ofrecida al lector en el libro. La imagen de alta estima proveniente de la perspectiva externa que expresan los paratextos no autoriales y traslucen unos pocos versos aislados de la autora contrasta con la *humilitas* literaria y moral que pauta su autorrepresentación, sin que eso obste para su autoafirmación en la escritura poética y en su legitimación.

PALABRAS CLAVE

Ana de San Jerónimo, Representación autorial, Paratextos, Poesía religiosa, Escritoras.

ABSTRACT

Obras poéticas by Ana de San Jerónimo, a barefoot Franciscan from the convent of Santo Ángel of Granada, were posthumously published in Córdoba, in 1773. This poetic collection is preceded by a dedication from the anonymous compiler and editor addressed to the abbess, and by a biographical sketch of the author. In addition, the first poem presents two preliminary texts of her, thought for a hypothetical printed diffusion. Paratexts, poems and other sources, textual or documentary, allow us to delve into the dual authorial image offered to the reader in the book. The image of high esteem coming from the external perspective expressed by the non-authorial paratexts, and revealed by a few isolated verses of the author, contrasts with the literary and moral *humilitas* that guides her self-representation, without this obstructing her self-assertion in poetic writing and in its legitimization.

KEY WORDS

Ana de San Jerónimo, Authorial representation, Paratexts, Religious poetry, Female writers.

Recibido: 9 de septiembre de 2021. *Aceptado:* 18 de noviembre de 2021.

En 1773 se publicaron en Córdoba las *Obras poéticas* de Ana de San Jerónimo¹. La autora, de nombre secular Ana María Verdugo y Castilla, había profesado con treinta y cuatro años de edad como franciscana descalza en el Convento del Santo Ángel de Granada. Era hija del segundo conde de Torrepalma, Pedro Verdugo de Albornoz y Ursúa, vinculado a la ciudad tras su matrimonio en 1685, aunque con periodos de residencia en otros lugares por cargos varios y estancias en la corte o en sus tierras patrimoniales sevillanas, e Isabel María de Castilla y Lasso de Castilla, hija de los señores de Gor, una de las más ilustres familias granadinas del momento². Su libro recogía algo más de un centenar de composiciones poéticas y tres piezas representables de ámbito conventual, cuya datación abarcaría más de cuatro décadas de su vida³.

Seguía siendo por entonces poco usual entre las poetisas españolas la publicación de «libros de poesías varias»: poemarios líricos exentos de relativa amplitud y diversidad temática, a los que se sumó a menudo cierto carácter

¹ *Obras poéticas de la madre sor Ana de San Jerónimo, religiosa profesada del Convento del Ángel, franciscanas descalzas de Granada. Recogidas antes, y dadas a luz después de su muerte, por un apasionado suyo*, Córdoba, Juan Rodríguez 1773. Cito en adelante, en el cuerpo del texto, solo por página; en notas, como *Obras poéticas* y la página correspondiente. Para referencias a otros testimonios de los poemas (*Poesías* [Col. facticia] y *Poesías*), véanse notas 11 y 13.

² Para el entorno familiar sigue siendo fundamental Nicolás MARÍN, *Poesía y poetas del setecientos*, Granada, Universidad de Granada, 1971, págs. 25-100. Interesa también, con actualización bibliográfica y documental, Alberto MARTÍN MONCE, «Los Albornoz en los siglos XVII y XVIII: la familia de un Cardenal», *Revista Hidalguía*, 378 (2018), págs. 333-356; págs. 344-351.

³ Su obra ha recibido escasa atención específica: aparte de las páginas que le dedica Emilio PALACIOS (*La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Laberinto, 2002, págs. 176-180), puede verse Antonio CRUZ CASADO, «Poesía femenina del siglo XVIII: la obra poética de la monja franciscana sor Ana de San Jerónimo (Córdoba, 1773)», en Manuel Peláez del Rosal (dir.), *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IX Curso de Verano: Los capuchinos y la Divina Pastora*, Córdoba, Cajasur, 2004, págs. 421-435, y «Celebraciones religiosas internas en un convento franciscano granadino del barroco tardío (según la obra literaria de sor Ana de San Jerónimo, 1773)», en Manuel Peláez del Rosal (coord.), *El franciscanismo en Andalucía. Clarisas, Concepcionistas y Terciarias regulares*, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006, págs. 845-858; Juana TOLEDANO MOLINA, «Poesía femenina del siglo XVIII: la obra poética de la monja franciscana sor Ana de San Jerónimo (Córdoba, 1773)», en Beatriz Mariscal y Aurelio Morales (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, FCE, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de México, 2007, vol. 2, págs. 575-587, y «Una aportación al teatro conventual del siglo XVIII: piezas escénicas de sor Ana de San Jerónimo (1773)», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo... Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Iberoamericana, 2010, vol. 2 (CD-ROM), n.º 124.

recopilatorio, a modo de «obras completas». En España, apenas pueden citarse, ya entrado el siglo XVIII, unas pocas colecciones⁴. Fue el caso, por ejemplo, de las *Obras poéticas* de Teresa Guerra, publicadas en 1725 de mano de la autora pero con justificación en la portada de haberlo hecho «a persuasiones de sus apasionados», como también refiere en su «Prólogo al lector»⁵. Posteriores a las de sor Ana, salen a la luz en 1789 las *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas* de Margarita Hickey (1728-*ca.* 1801), por iniciativa personal, aunque presentadas a trámites legales previos bajo pseudónimo y después impresas con un rótulo solo delator de una autoría femenina bastante amplia, «de una dama de esta corte», junto con sus iniciales, «doña M. H.»⁶; en 1794, las *Poesías sagradas y profanas* de María Nicolasa Helguero y Alvarado (1719-1805), ya monja cisterciense tras enviudar, estas sin declaración paratextual alguna; o en 1804, las *Obras poéticas* de María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806), con un primer tomo de poesías líricas, con trece poemas, acompañados de una ópera y dos comedias, donde la breve «Advertencia» del yo autorial explota, ajustándose a la clásica *captatio benevolentiae*, tópicos de la retórica de la *humilitas* volcados en la expresión del amateurismo literario, con una producción ofrecida como «prueba» de lo que ha «podido adelantar en este género», sin «entrar en competencia con los que corren por poetas entre nosotros», y como fruto no del estudio, sino de una «imaginación guiada solo por la naturaleza»⁷.

⁴ Excluyo los especiales casos de publicación de colecciones poéticas en España (o Francia), lejos —en términos geográficos o políticos— de su entorno propio, de dos autoras portuguesas, Violante do Ceu (*Rimas varias*, Rouen, 1646) y Maria do Ceu (*Obras varias y admirables*, Madrid, 1744), y de la novohispana Juana Inés de la Cruz (*Inundación castálida*, Madrid, 1689, etc.; *Segundo tomo de las obras*, Sevilla, 1692, etc.).

⁵ Sobre declaraciones, propias y ajenas, en paratextos, Anne CRUZ, «Teresa Guerra, poeta entre el Barroco y la Ilustración», *Bulletin Hispanique*, 113/1 (2011), págs. 297-312; págs. 301-305; Carlos M. COLLANTES SÁNCHEZ e Ignacio GARCÍA AGUILAR, «Dedicatarias femeninas en la poesía impresa del bajo barroco», *Criticón*, 125 (2015), págs. 49-64; pág. 52; y María Dolores MARTOS PÉREZ, «Receptores históricos y conciencia autorial en paratextos de impresos poéticos femeninos (1600-1800)», *Criticón*, 125 (2015), págs. 79-92; págs. 82-85.

⁶ Por lo demás, no le falta en el prólogo a sus *Poesías varias*, en palabras de Helena ESTABLIER PÉREZ, «un talante escasamente dado a la modestia femenina, que ni disfraza sus motivaciones literarias ni vacila a la hora de sentenciar sobre aspectos en los que la autoridad de las mujeres era nula hasta el momento» («Una voz femenina en la poética de la tragedia neoclásica: Margarita Hickey y su “Prólogo” a la traducción de *Andrómaca* (1789)», *Revista de Literatura*, LXXXII, 163 (2020), págs. 95-122; pág. 108). Curiosamente, y de forma en parte parecida a lo que ocurre con Ana de San Jerónimo, los paratextos autoriales no remiten a la producción lírica sino a dos obras adscritas a géneros de especial estima clasicista, en su respectivo ámbito: tragedia y poema panegírico de materia heroica (Margarita HICKEY y PELLIZONI, *Poesías*, ed. de Daniela Pierucci, Pisa, Edizioni ETS, 2002, págs. 77-79; y para los paratextos completos del libro, ed. de Helena Establier Pérez, en la sección «Edición de paratextos» de la página de BIESES).

⁷ Comenta algunos aspectos del prólogo Aurora LUQUE, «Introducción», en María Rosa Gálvez, *Poesías*, Málaga, Diputación Provincial, 2007, págs. 9-41; págs. 19-21. Sobre la evidente contradicción con el coetáneo impulso a su carrera literaria en el ámbito teatral y el fuerte convencionalismo de estas declaraciones sobre su poesía lírica, véase María Jesús GARCÍA GARROSA, «María Rosa de Gálvez: la ambición del Parnaso», en Elena

En este marco de sintomática falta de normalización social en la publicación de poemarios de autoría femenina, la colección de Ana de San Jerónimo, a diferencia de las citadas⁸, fue además póstuma, con los trámites legales que constan en el impreso poco posteriores a su muerte, y si se asume lo afirmado en él, por una iniciativa del todo ajena a la autora. Por añadidura, la figura clave en este paso hacia la imprenta, la del compilador, editor y financiador, quedó anónima ante el lector.

Estas *Obras poéticas* obviaron casi toda su previsible producción anterior a la profesión, o así se quiso hacer ver en el libro. Y en efecto, lo que ahí se halla responde sobre todo a una escritura poética destinada a la cotidianidad conventual y sus modestas celebraciones especiales, a menudo atentas a los también recurrentes hitos del ciclo litúrgico o actos de profesión. No obstante, tiene asimismo acogida una intermitente vertiente familiar, a veces difuminada a los ojos del lector entre la mención de otras religiosas o títulos nobiliarios, a veces patente, empezando por su propia apertura con una égloga fúnebre compuesta en memoria del padre de sor Ana antes de profesar. Estas características temáticas ofrecen un cuadro de vida consagrada, personal y comunitario, que, sin excluir la expresión de la sentimentalidad religiosa de tono intimista, se aleja de ese modelo de misticismo intenso y exclusivo tan frecuente en la poesía monástica femenina del siglo anterior⁹, e integra las distintas redes de sociabilidad que se articulaban en ese espacio conventual: las internas de la comunidad, las familiares y las establecidas con otros miembros del clero.

Entre las múltiples sugerencias que despiertan estas *Obras poéticas*, las páginas siguientes tendrán como asunto vertebrador la imagen autorial proyectada en el libro, abordada desde una doble perspectiva, la ofrecida por su editor y la autorrepresentación que delinea Ana de San Jerónimo. El trazado de esa imagen pública que se ofreció al lector indiscriminado del volumen, con unas características y circunstancias de recepción bien distintas de las del círculo próximo de confianza que accediera a la que parece que fue una difusión manuscrita bastante controlada, puede sustentarse sobre todo en las manifestaciones que sobre ella y sobre los procesos de creación y transmisión de su producción se hallan en paratextos o en pasajes o detalles metaliterarios¹⁰. Asimismo, cabe

de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 429-454; págs. 446-447.

⁸ Con todo, en algunos de esos casos (Hickey y Helguero y Alvarado) la publicación se produce en un momento muy avanzado de sus vidas.

⁹ No falta esta veta en el siglo XVIII, pero resulta menos recurrente; hay un panorama sobre «poesía religiosa y mística» en PALACIOS, *La mujer y las letras*, págs. 174-189.

¹⁰ Estas páginas se han beneficiado de las productivas reflexiones colectivas sobre los paratextos de obras de autoría femenina que han venido marcando varias fases del proyecto BIESES (www.bieses.net), algunas de las cuales dieron lugar a artículos citados aquí (CRUZ, «Teresa Guerra»; ESTABLIER, «Una voz femenina»;

considerar cómo algunos rasgos temáticos, tonales y pragmáticos de su poesía impresa contribuyen igualmente a configurarla.

Con todo, cumple confrontar también esa imagen pública con algunos datos sobre el proceso de aprobación del impreso y con otras fuentes de la producción poética en él recogida. Darán pie aquí a algunas observaciones otros testimonios conocidos, concretamente una de las composiciones sueltas manuscritas conservadas en un tomo facticio de la antigua biblioteca de los señores de Gor¹¹, un villancico religioso en pliego suelto anónimo¹², y —en menor medida pese a su entidad, por merecer atención más específica, sistemática y profunda de lo que consiente el asunto de estas páginas— un volumen manuscrito de similar intención recopilatoria a la del impreso, de origen último desconocido¹³.

Obras poéticas: los paratextos preliminares anónimos

El volumen de *Obras poéticas* vio la luz en Córdoba gracias a un compilador, editor y financiador que silenció al lector su nombre y destinó los ejemplares a beneficio del convento. Antonio Cruz Casado sugirió hace años una posible identificación: el entonces canónigo cordobés Antonio Caballero y Góngora, más adelante designado obispo de Chiapas (1774), aunque no llegó a tomar posesión por nombrársele, antes de hacerlo, para la diócesis de Yucatán (1775), luego arzobispo de Santa Fe de Bogotá (1777), cargo al que se le sumó el de virrey de Nueva Granada en 1783, y finalmente, de vuelta a España, obispo de Córdoba (1788), donde falleció en 1796. Para su hipótesis, Cruz Casado se basó en una nota manuscrita del ejemplar que manejó, del que no ofrece localización, y, entre otros elementos de juicio, en indicios dispersos en algunos poemas: su mención expresa en los encabezamientos de dos de ellos y la presencia como destinatario de un «don Pedro» en versos de otros tres que traslucen una notable familiaridad con la autora, que él interpretó como pseudónimo de este canónigo, consideran-

MARTOS, «Receptores históricos»); también quiero expresar mi agradecimiento a Nieves Baranda, por sus observaciones sobre la versión inicial de este trabajo.

¹¹ *Poesías* [Col. facticia], ms. B-V1-12, Fundación Bartolomé March (olim Gor 71).

¹² [ANA DE SAN JERÓNIMO] S. A. M. D. S. G., *Afectos de un alma religiosa a una imagen de Jesús Niño llevando la cruz al hombro y una oveja asida de una trilla en la noche del Nacimiento* [s. l., s. i., s. a.].

¹³ ANA DE SAN JERÓNIMO, *Poesías que sobre diversos asuntos compuso*, ms. O-6-092, Biblioteca Universitaria de Granada (cito en adelante como *Poesías*); una marca de posesión revela haber sido alguna vez «Del convento de carmelitas descalzas de Granada»: aunque no haga descartar de necesidad ese origen primero, extraña en tal contexto la relevancia visual que adquiere en portada —casi dos tercios de la misma— la condición de la autora como hermana del conde de Torrepalma, ya fallecido.

do, además, que tal nombre se hallaba entre los que componían el suyo de pila completo¹⁴.

Antonio Caballero y Góngora había nacido en Priego de Córdoba en 1723 y residido en Granada durante sus estudios superiores y en sus inicios profesionales. Allí se había graduado de bachiller en Filosofía y Teología, en el Colegio de San Bartolomé y Santiago (1738-1743); y de licenciado en Teología, en el de Santa Catalina (1743-1744). También en Granada recibió las órdenes mayores, en septiembre de 1750, y dos meses después fue nombrado capellán en la Capilla Real¹⁵. Es bastante probable que en esta etapa Caballero y Góngora entrara en relación con el entorno del tercer conde de Torrepalma, Alonso Ignacio Verdugo y Castilla, hermano de Ana de San Jerónimo, quien ya había mostrado su interés por integrarse en selectos medios intelectuales, y que por esos años dio decisivo impulso a la granadina Academia del Trípode, activa entre 1738 y 1748¹⁶. Hay constancia de al menos un punto de contacto, en la persona de José Antonio Porcel y Salablanca, sacerdote, amigo y protegido del conde, con cuya familia debió de mantener estrechos lazos durante décadas, y destacado poeta, por entonces también participante en tal academia¹⁷. Antero Benito y Núñez, discípulo de Porcel, dejó anotado en un manuscrito de obras de su maestro que Caballero y Góngora había elaborado una «historia literaria» de este, un escrito que bien pudo encuadrarse en la iniciativa que hubo en 1750 de publicación de *El Adonis*, a cargo de Eugenio Gerardo Lobo, frustrada por su muerte¹⁸. Corroboraría igualmente esta relación un poema dedicado al conde de Torrepalma donde el poeta granadino refería «el viaje que a la Sierra Nevada hicieron de camaradas el doctor don Antonio Caballero y Góngora [...], D. Tomás José Calvelo [...], don Manuel Jiménez y el autor»; por los cargos mencionados en el encabezamiento, este debió de ser posterior al traslado de Caballero a Córdoba¹⁹. En esta ciudad,

¹⁴ CRUZ CASADO, «Poesía femenina», págs. 426-432. Los poemas con mención expresa son los recogidos en *Obras poéticas* en págs. 208-209 y 308-311; para los otros, véase abajo nota 20.

¹⁵ Para aspectos biográficos anteriores a la publicación de las *Obras poéticas*, manejo los trabajos de José María REY DÍAZ, «Una figura de relieve en la historia de Córdoba: D. Antonio Caballero y Góngora» [1923], en Manuel Peláez del Rosal, José María Rey Díaz y Roberto M. Tisnes J., *El Obispo Caballero, un prieguense en América*, Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1989, págs. 11-101, y José Manuel PÉREZ AYALA, *Antonio Caballero y Góngora, Virrey y Arzobispo de Santa Fe (1723-1796)*, Bogotá, Imprenta Municipal, 1951, págs. 11-34.

¹⁶ MARÍN, *Poesía y poetas*, págs. 179-209.

¹⁷ Sobre su trayectoria puede verse ahora Tania PADILLA AGUILERA, «José Antonio Porcel y Salablanca: diletantismo, profesionalidad y desengaño», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 185-210.

¹⁸ M.ª Dolores TORTOSA LINDE, «Introducción», en José Antonio Porcel y Salablanca, *El Adonis*, Oviedo, IFESXVIII, 1999, págs. XV-XCIV; págs. XXVII y XXIX-XXX; PADILLA, «José Antonio Porcel», págs. 204-205.

¹⁹ PÉREZ AYALA, *Antonio Caballero y Góngora*, pág. 24. La mención del conde como embajador en Turín marca el intervalo de datación: fue nombrado en 1758, pero hasta 1760 no se trasladó allí, donde murió el 27

tras dos intentos análogos sin éxito en Cádiz y Toledo, obtuvo en 1753 una plaza de canónigo lectoral, y allí vivía aún cuando salieron de las prensas las *Obras poéticas* de Ana de San Jerónimo.

Sin embargo, no es el único a quien puede atribuirse esta publicación: en la amplia recopilación poética manuscrita de la autora ya citada, los epígrafes de dos de los poemas referidos revelan la identidad de ese «don Pedro» a quien van dirigidos²⁰. Se trata de Pedro de Cabrera y Cárdenas, hijo segundo de la condesa de Villanueva de Cárdenas, nacido en 1710, cuya carrera eclesiástica estuvo vinculada a la catedral de Córdoba, como maestrescuela, y después deán y canónigo, así como examinador y juez sinodal del obispado²¹. Es más, el cuidado con el que se evita su identificación en los encabezamientos de esos tres poemas en el impreso, a diferencia de lo que ocurre en otros con Caballero y Góngora, haría pensar más bien en Cabrera y Cárdenas como editor y en un concienzudo autoencubrimiento en torno a su persona.

Aun así, ya fuera uno u otro, como parece verosímil dada la publicación en Córdoba y la familiaridad de trato que revelan algunos poemas de Ana de San Jerónimo, el perfil de ambos resulta notablemente similar a ciertos efectos, e incluso podría pensarse en un proyecto al menos hablado entre ellos y de iniciativa de algún modo común, pese a la falta de evidencias y a la nitidez con que se traza la figura individual del compilador y costeador del libro en la dedicación del impreso. Ambos son mencionados en los poemas de sor Ana, ambos son canónigos de la catedral cordobesa y por esos años ambos compartirían la vida retirada que les dispensó el oratorio de San Felipe Neri de esta ciudad: desde 1759, aunque con estrechos lazos y varios periodos de ejercicios espirituales ya algunos años antes, hasta su muerte en marzo de 1779, Cabrera y Cárdenas, tras renunciar

de marzo de 1767 (MARÍN, *Poesía y poetas*, págs. 87-97); no parece un encabezamiento redactado *a posteriori*, pues las fechas también son coherentes con la mención del canónigo como lectoral en Córdoba, plaza que ocupó entre 1753 y 1774.

²⁰ *Con motivo de pedirle el Sr. D. Pedro Cabrera, canónigo de la Iglesia Catedral de Córdoba, que hiciese los villancicos para que se cantasen en su iglesia en la Nochebuena, pues tenía una grande capilla de música, le respondió, y Al Sr. D. Pedro de Cabrera, canónigo de Córdoba, a quien llama hermano porque tiene carta de hermandad con esta [...] comunidad, en que le refiere la exacta inspección de las Sagradas Formas robadas en Alhama en el año de 1725, que se hizo en este de 1771 [...] (Poesías, ff. 88r y 111r); se corresponden con los poemas rotulados, en *Obras poéticas, Respuesta, excusándose de hacer unos villancicos para Navidad, a un canónigo de Córdoba. Romance, y Habiendo mandado el Ilmo. Señor Arzobispo de Granada hacer judicialmente segunda inspección de las Sagradas Formas [...] responde la autora a un canónigo de Córdoba, que tiene hermandad con su comunidad, y le había preguntado las resultas de esta diligencia [...] (Obras poéticas, págs. 323 y 407). Hay además otro poema con una mención a un «don Pedro», pero sin identificación en el encabezamiento: A un canónigo de Córdoba, a nombre de la Comunidad del Ángel (Obras poéticas, págs. 411-416).**

²¹ Juan RUANO, *Casa de Cabrera en Córdoba*, Córdoba, Juan Rodríguez, 1779, pág. 351.

en 1753 a su cargo de deán²², y desde 1766, Caballero y Góngora, que en 1776 partió a Yucatán al ser nombrado obispo²³. Además, según la documentación del convento granadino estudiada por Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, ambos tuvieron «carta de hermandad» en él, algo que también menciona el anónimo editor sobre sí mismo²⁴.

En la secuencia de lectura que el libro ofrece al lector, la voz del editor marca desde el principio la imagen autorial, explícitamente en la carta dedicatoria, y quizás también, por sobrentendido, en el otro paratexto general de carácter no legal, la anónima «Noticia de la autora»²⁵. La voz de esta no queda del todo ausente en paratextos preliminares, pero sí delimitada y pospuesta en el peculiar conjunto que, dentro de la colección, constituyen la égloga fúnebre y sus paratextos, un prólogo y un soneto dedicatorio, aunque todo ello realzado por su significativa función de apertura de la colección; una preterición a la que, con todo, debe reconocérsele su impecable lógica tanto dispositiva como circunstancial, al ir, respecto a lo primero, de lo general de la colección a lo particular de esa égloga y, en cuanto a lo segundo, del presente del libro impreso póstumo que el lector tendría entre sus manos hasta un pasado en vida de la autora, indefinido en tipo de difusión y en cronología, aunque anterior a la muerte de su hermano en 1767.

En primer lugar, la carta dedicatoria (h. 3r-4v), dirigida a la abadesa del convento, despliega estrategias de legitimación de la publicación que atañen a financiación, motivaciones y valores literarios²⁶. Su encabezamiento identifica al compilador como responsable y costeador de la impresión y sugiere su fin benéfico al presentarla como misiva que acompaña «toda la edición». De hecho, preservando su anonimato, y quizás por los efectos legales derivados, la Licencia del Consejo señala como beneficiarios al cenobio y su comunidad, como también ocurre, como se verá después, en la documentación oficial localizada. El cuerpo de la dedicatoria insiste, en cambio, en dos puntos: el homenaje a la autora, hiperbólicamente llamada «heroína de su sexo y de su siglo», y la iniciativa

²² Sobre sus vínculos con el oratorio, Juan ARANDA DONCEL, *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba. Estudio histórico y artístico de un edificio singular*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014, págs. 156-160.

²³ ARANDA, *La Congregación del Oratorio*, págs.160-163.

²⁴ Miguel Luis LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, «Sublimar lo cotidiano. Vida de clausura en la Granada barroca: el Convento del Ángel Custodio en el siglo XVIII», en Inmaculada Arias de Saavedra Alfás y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz (eds.), *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica. Tiempos y Espacios*, Granada, Universidad de Granada, 2015, págs. 421-442; págs. 438-439.

²⁵ Acompañaba a estos preliminares un soneto laudatorio anónimo, suprimido por la censura, como se verá más adelante.

²⁶ MARTOS ha abordado esta dedicatoria en conexión con paratextos de impresos poéticos de otras autoras («Receptores históricos», págs. 87-88).

estrictamente personal del editor al imprimirlas, sin conocimiento de la comunidad ni de la religiosa.

Entre el tónico y el reflejo veraz de una mentalidad social, y sin entrar por ahora en su correspondencia o no con la situación real, se sublimaba así ese acceso de la obra poética al espacio público que propiciaba la imprenta como fraguado al margen, cuando no en contra, de la voluntad autorial femenina, en implícita muestra de una de las virtudes personales que se vería oportuno realzar en la escritora, y más tratándose de una religiosa: su humilde desinterés por la difusión y la fama pública. Además, el editor excluye públicamente al convento de la iniciativa editorial: «Confianza es disculpable en un hermano de esa su religiosa comunidad, y favorecido de V. R.», arguye. Parece haber querido, de este modo, desligarlo moralmente de unos beneficios económicos que podrían haber llegado a interpretarse como logrados en detrimento del recato monacal y del desinterés material esperados, y asociar a la vez el gesto con el vínculo de hermandad adquirido y, por tanto, sutilmente, con la asunción de ciertos deberes de protección, aunque con la delicadeza de sugerir solo los bienes espirituales recibidos de la comunidad, singularizada en la persona de su abadesa²⁷. Se trata de una actitud, por así decirlo, exculpatoria respecto a su acto de publicar que puede enlazarse, como contrapeso, con la elocuente omisión de alusiones a una utilidad espiritual en el libro, motivo o pretexto usual en publicaciones religiosas de autoría femenina, para, en cambio, subrayar otras consideraciones de carácter literario.

Aun así, la dedicatoria no renuncia al plano moral, pues menciona la «ejemplar virtud» de Ana de San Jerónimo antes de destacar su «numen poético», cuyas cualidades el editor particulariza en dos aspectos: «la sublimidad de sus conceptos» y «la erudición sagrada». Similar subrayado vuelve a sospecharse cuando afirma de las obras que «solas ellas pueden servir de digna parentación de la difunta», asignándoles así una autonomía literaria que contrasta con la frecuente práctica de editores, biógrafos y prologuistas en lo que había venido siendo una justificación común de la escritura femenina desde siglos atrás, la de subordinarla a una vida virtuosa y modélica, como si tal capacidad intelectual solo fuera una especie de emanación de esta y su producción poética religiosa, en especial si se trataba de monjas de acendrada estima, solo una apoyatura cuasi-hagiográfica.

²⁷ La carta de hermandad implicaba un intercambio de bienes espirituales, que en la práctica también pudo llevar a beneficiarios suyos a actuar como benefactores del convento. Entre los «hermanos» había tanto eclesiásticos como seglares. Se creó así, según lo expresa LÓPEZ-GUADALUPE, «una *comunidad espiritual* entre personas de dentro y fuera del claustro» («Sublimar lo cotidiano», págs. 422-425; pág. 425).

No obstante, junto a esa afirmación de lo literario, se pone de relieve el control ejercido por la autora sobre la transmisión de su poesía. La obtención de las composiciones, amparada en la confianza de trato entre editor y autora, queda calificada, con curiosa focalización en la finalidad de una difusión general y no de uso personal, como «traición de copiarlas con el deseo de que el público algún día las lograra»; esa «culpa» es la que le da pie a una cortés y retórica conversión del libro en justa restitución a la comunidad, a fin de ser absuelto de su «hurto» el editor. Este salvaguardaba así una imagen ideal de autora ajena a la iniciativa, induciendo a pensar en una premeditada elusión de la publicación —algo matizable después, como se verá—, y a la vez proporcionaba un aval literario al lector: la fiabilidad de los textos y de su autoría, dada la solvencia de su fuente. Una garantía, por lo demás, que en la portada adquirió el rango de reclamo comercial, al mostrar las obras como «recogidas antes y dadas a luz después de su muerte por un apasionado suyo», y que se anticipaba a las implícitas reservas metodológicas que solían despertar las colecciones póstumas, por haber acabado asumiendo atribuciones espurias y textos deturpados.

En todo caso, el anonimato del editor, quizás motivado por su simultáneo papel de benefactor de la comunidad, conllevó la renuncia a su posible función como avalista de la obra, con frecuencia decisiva en impresiones de autoría femenina. La relación con la autora no se bosqueja ahí como de orden eclesiástico y jerárquico, al modo de las tradicionales figuras de confesor o consejero espiritual presentes a menudo en la escritura biográfica. Y en caso de haberse tratado, como parece, de Cabrera y Cárdenas o Caballero y Góngora, se prescindía de la autoridad moral o eclesiástica que uno y otro habían alcanzado en este punto de sus vidas. Se acude, en cambio, al mismo término que, por ejemplo, puede verse en la portada de las *Obras poéticas* de Teresa Guerra como impulso para su publicación, el de *apasionado* ('aficionado'). El vocablo, indiferente a la dicotomía entre estado religioso y seglar, permite una discrecional orientación hacia lo literario, única relación individuada respecto a la autora expresa en la carta dedicatoria; el vínculo religioso, impreciso, de hecho también ambiguo respecto a esa dualidad, solo se aduce para su dedicación y envío de la edición a la abadesa como «hermano» de la comunidad.

La posterior «Noticia de la autora» (h. 7r-9r), aparentemente elaborada por el mismo editor, sigue el patrón de *vita* paratextual que, a partir del modelo de *accessus ad auctorem* desarrollado por Servio para Virgilio, había ido ganando aceptación en la edición de poetas vernáculos modernos. Su esquema expositivo discurre con nítida linealidad cronológica y desde una perspectiva que, como solía ser habitual en biografías y autobiografías monacales, ubica el ingreso en el convento como señero punto de inflexión: familia, nacimiento, educación-niñez

—con detenimiento en una anécdota—, vida seglar, vocación, vida monástica —todo ello salpicado con apuntes de semblanza moral, más abundantes respecto a esta última— y escritos. Más allá de la información concreta, esta *vita* aporta algo fundamental que las referencias iniciales en pasado tardan en evidenciar, merced a la linealidad y al juego de perspectiva que da por cerrada su etapa seglar: su redacción en vida de la autora, en algún momento entre marzo de 1767 y noviembre de 1771, a juzgar por la mención a su hermano como fallecido. De algún modo, la imagen que quiere darse de escritora alejada de la difusión pública e impresa de sus obras se resquebraja aquí, pese al hecho, no explicitado al lector del libro, de que la compilación quedó abierta, quizás circunstancialmente, hasta el final de su vida²⁸.

La «Noticia de la autora» aborda con mayor demora que la dedicatoria el perfil moral de esta, aquí en equilibrio temático con el intelectual y el literario; sin embargo, prevalece cierta complementariedad de facetas que se aúnan en su excelencia personal, más que una subordinación, salvo por la puntualización sobre la escritura por obediencia y restringida a lo religioso tras su profesión. Se esboza además un aspecto intermitente en la imagen autorial ofrecida en el libro y la conformación temática de este, el ámbito familiar, cuyos lazos no aparecen rotos por la clausura, pese a lo que este paratexto podría sugerir con su subrayado respecto a la escritura conventual.

La semblanza se abre, sintéticamente, con la incardinación social de la autora en la preeminente familia de los condes de Torrepalma. Su vida seglar se bosqueja según parámetros de ejemplaridad, aunque sin especial focalización en lo religioso. Se inicia con el encomio de la educación familiar, asumida por sus progenitores: sin mediadores, como venían propugnando principios ilustrados, y en la doble vertiente moral e intelectual, esta última a cargo de su padre. Esa formación se conecta sutilmente con valores tradicionales usuales en el trazado de dechados femeninos con los que se caracteriza a la autora de joven: «la modestia, el amor a todas las verdades de la religión, el esmero en la práctica de todas las virtudes»; pero también se realza su singularidad frente a hábitos comunes, al presentarla con «un espíritu tan sublime que jamás descendió a las bagatelas que ordinariamente ocupan a las personas de su sexo». De modo similar, se la evoca según un ideal de dama noble cumplidora con obligaciones domésticas y vida social propias de su condición: «los ejercicios de piedad, los cuidados do-

²⁸ De nuevo un epígrafe de *Poesías* resulta revelador: *Villancico para la calenda de la Natividad de N. S. Jesucristo del año de 1771, último de los que compuso la Reverenda Madre Ana de S. Jerónimo, por mandato de la Reverenda Madre abadesa, sor María Catalina del Santísimo Sacramento. Y acabado de componerlo, le acometió la última enfermedad, de la que murió ejemplarmente, como había vivido, en el día 11 de noviembre de dicho año* (Parte 2, f. 60). En *Obras poéticas* simplemente se rotula *Un romance para Navidad del año de 1771* (pág. 397); la fecha de defunción queda, de hecho, desdibujada en el libro.

mésticos, que dividía con su madre, y [...] aquellas concurrencias precisas que prescribe la política a las señoras de su esfera»; sin embargo, la distingue con una especial inquietud intelectual satisfecha en el tiempo restante, que parece sustituir a otros intereses o afanes femeninos, según se trasluce en una afectuosa ironía familiar, la de llamar «su *Tocador*» a la biblioteca de su padre²⁹.

No falta, de cara a su perfil literario, el binomio *natura / ars*. Una breve anécdota infantil sirve aquí para ilustrar con amenidad, y resaltada complementariedad de virtud intelectual y moral, su «sublime ingenio, y no menos su natural pudor». Con solo tres años de edad,

estaba aún en la cama una mañana, por cuya pieza venía a pasar un médico para visitar una criada de sus padres; ella se tapó la cara y el médico, creyéndola dormida, lo dijo así al paso; cuando volvió de su breve visita, le dijo la niña: Yo no quiero que penséis / que me tapo de vos hoy, / sino que penséis que estoy / durmiendo y no me miréis.

La anécdota se remata destacando el componente de *admiratio*, combinado con un argumento de verosimilitud en apoyo de su veracidad: «Copla tan ajustada a mensura y consonantes, en una niña que apenas empezaba a hablar, admiró justamente a todos, para conservarla en la memoria»³⁰.

No obstante, a ese desparpajo precoz se suma el cultivo intelectual que supone la lectura; una significativa jerarquía de preferencias preconiza su vocación espiritual, pero sin olvidar la literatura profana, más concretamente la poesía: «su lección de poetas latinos, griegos, castellanos e italianos fue vastísima, pero la más frecuente fue de los escritores sagrados, singularmente san Jerónimo». Su profesión, en cambio, supone una fractura parcial subrayada por el narrador: tras ella, «renunció a toda otra lección que la espiritual, ni ha tomado la pluma si no es por obediencia y para asuntos sagrados».

Las únicas fechas precisadas ahí, las de nacimiento (1696), ingreso en clausura (1729) y profesión (1730), junto con otros comentarios del narrador, permiten al lector reconstruir una vocación asumida en etapa de madurez, de base intelectual, en la medida en que la lectura de san Jerónimo se declara como

²⁹ Sobre tal biblioteca, que acabó integrándose en los fondos de la de los señores, luego duques, de Gor, puede verse Antonio GALLEGO MORELL y Marfa PINTO MOLINA, «La Biblioteca del Duque de Gor de Granada», *Chronica Nova*, 17 (1989), págs. 67-89.

³⁰ Todo el párrafo referente a esta escena infantil aparece sin variantes en *Poesías* (h. Iv), que no recoge nada más de la «Noticia de la autora» que figura en el impreso y que —como se desprende de algunas notas anteriores sobre encabezamientos de poemas— no pudo realizarse a partir de la colección impresa.

decisiva³¹, y sin especiales revelaciones ni vicisitudes familiares o personales que lleguen a explicitarse. De entre las virtudes asociadas a su nuevo estado (el puntual cumplimiento de sus obligaciones en la comunidad, la obediencia, etc.), algunas armonizan de modo particular con la imagen que por la temática y tono de su poesía puede forjarse el lector, como lo son el «candor» y su «trato exterior [...] tan familiar»; con todo, cabe destacar aquí otras dos, entendidas siempre como elogio: la modestia y «el bajísimo concepto que tiene de sí misma». Todo esto se conecta con la transmisión de su obra, pues no falta en esta semblanza la alusión al desapego y al desentendimiento del valor de su producción, aunque sin mostrar un veto absoluto a su difusión, gracias a las fisuras en su «precaución» que sus allegados saben aprovechar: «mira con tal desprecio [sus escritos] que hubieran todos perecido, si la plausible codicia de los aficionados no los recogiera como preciosidades de la mayor estimación».

La «Noticia» concluye dejando de manifiesto el criterio literario de su autor al poner de relieve, entre las obras de sor Ana de San Jerónimo, la égloga en honor de su padre y sus cantos de Navidad, dignificados con el término latinizante de *odes*, y deslindados así de su posible consideración como poesía popular, a pesar de una apariencia —entiéndase: de sencillez— que también requiere de discernimiento por parte de un lector entendido: «La lección de ellos testificará, a quien sepa penetrar su fondo (porque no es para todos), que no es hipérbole lo que decimos».

La autorrepresentación autorial: la égloga *El amor sencillo* y sus paratextos

En contraposición con el elogio extremo de esos dos paratextos ajenos, los dos preliminares de la autora a su égloga fúnebre, el soneto en el que dedica el poema a su hermano y un prólogo en prosa³², se mueven en un ambiguo terreno entre los tópicos de humildad y la autoafirmación.

Esta línea de autorrepresentación se evidencia ya en el soneto (h. 9v). Ahí el yo lírico, aun anteponiendo su expresión personal del dolor (vv. 1-8), desde las primeras palabras proyectada hacia el destinatario, se acaba desplazando literariamente a un plano secundario: la égloga queda reducida a «borrones» que portan su llanto, con lágrimas que pretenden ser, en conjunción con las de su

³¹ Cfr. el poema *Habiéndole dicho que la recreación hiciera algo, contando su entrada, hizo estas coplas* (*Obras poéticas*, págs. 224-227; pág. 225).

³² Tras este aparecen unas «Advertencias para la Égloga siguiente» que no considero, a falta de mayores evidencias, entre los paratextos autoriales. Se usa la tercera persona («Tomó para ella el autor el sitio [...]»), y estas se reducen a identificar el escenario del diálogo, la confluencia de Darro y Genil, en conexión con el respectivo lugar de enterramiento de Fileno y Amarilis.

hermano, estímulo que lleve a este a componer un poema fúnebre más cumplido: «que, a las tuyas mis lágrimas mezcladas, / con nuevo impulso de ambos corazones, / mejor lloradas por tu pluma sean, / sean también segunda vez lloradas»³³.

El prólogo (h. 10r-12v), tal vez de dispar cronología, prolonga esta imagen esbozada, al tiempo que trasluce cierto grado de conciencia en Ana de San Jerónimo sobre un potencial público más amplio e indeterminado que el inmediato familiar; es más, de modo elusivo sobre su posible trasfondo en cuanto a mediadores o circunstancias, reconoce esa posibilidad, al menos en lo que respecta a ese poema: «si el tiempo, la ocasión o la fortuna, que tantas veces burlan la precaución más justa, llevaren mi égloga a otras manos y descubrieren el nombre de su autor, me ha parecido preciso satisfacer la nota de atrevida y vana, por el respeto que todos debemos a los cuerdos, y yo a todos»³⁴.

Ese vislumbrado destino público, y con autoría declarada, genera explicaciones que ella reconoce innecesarias para el destinatario original, su hermano. Estas hacen de la égloga un acto de justicia, para el que la inminencia de su profesión sirvió de límite, al parecer asumido como incontestable desde el punto de vista personal, y a la vez de acicate. La declaración final del prólogo sobre el carácter inacabado del poema —algo no del todo evidente en su diseño argumental, cerrado con la tópica alusión de la llegada de la noche— apunta a su vocación religiosa como motivo de interrupción: «Instó el tiempo de dar a Dios lo que es de Dios». Me interesa resaltar aquí, en cambio, su contrapartida, cómo la inmediata consagración se presenta como catalizadora de un deseo de honrar a su padre a través de la escritura, antes frenada por el escrúpulo espontáneo de su insuficiente capacidad: «Pero este mi deseo estaba contenido de mi suma improporción hasta que, debiendo al Padre celestial que me llamase por sola su bondad a la religión, se me propuso vivamente la sentencia de Cristo que manda dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios». El «deseo» personal adquiere así el rango de una obligación que cuenta, cita evangélica mediante (Mt 22, 21; Mc 12, 17; Lc 20, 25), con el refrendo divino.

La inquietud hacia la recepción de su obra se contrapesa con tal acto de justicia, anticipándose así la autora a posibles críticas. Su uso del término *burla* para referirse a ellas, y además declarándose mercedora de este para rebajarse

³³ Alonso Verdugo y Castilla nació el 3 de septiembre de 1706 (MARÍN, *Poesía y poetas*, pág. 35); su padre falleció cuando él tenía catorce años, el 3 de octubre de 1720 (págs. 38-39), aunque habría que considerar que la égloga se compondría no mucho antes de la entrada en clausura de sor Ana en 1729. Nicolás Marín considera como primera obra conocida del conde la publicada en una academia de ocasión celebrada en 1730, donde hizo de fiscal (pág. 41); sí cita con anterioridad, entre los avances de su formación, una traducción fechada en 1719 de un libro devocional italiano del jesuita Giovanni Pietro Pinamonti, *El Sagrado Corazón de María, venerado por los días de la semana* (pág. 38).

³⁴ Extraña la ocasional alternancia en el libro de la forma *autor* —por ejemplo, justo después de este prólogo—, frente a *autora*, usada otras veces.

según una autorrepresentación marcada por la humildad, sitúa el conflicto fuera de una argumentación en términos intelectuales y acentúa la relevancia de la opinión negativa ajena. Preludia de este modo la inmediata dialéctica en torno a la motivación del poema. Parámetros literarios, como la «erudición histórica» o la «dulzura poética», que podrían haberla movido a la escritura, se aducen solo para ser relegados: ha compuesto el poema exclusivamente por «amor filial»; esa priorización moral se expande en un campo semántico que gira en torno a la noción de liviandad, condición que imaginariamente asume para sí en caso de que hubiera respondido a un simple impulso literario: la «nota [‘cesura’, ‘reparo’] de atrevida y vana», o la de «presumida», aducida más adelante en el prólogo.

También subraya la improporción suya, asociada a roles de género, en comparación tanto con la figura celebrada como con el dedicatario, a quien atribuye la capacidad de un mejor cumplimiento literario ante idéntico deber filial:

No hay en mí caudal para fabricar un dedo de tanto coloso, ni presume el femenil aliento de mi pluma animar la vida de su fama, ni mis hombros son capaces de libertarlo de las cenizas del sepulcro: tiene este Anquises su piadoso Eneas, y tal, que recibirá y llevará con firmeza esta dulcísima mole. Pero debo aplicar, como el polluelo de la cigüeña, mi espalda, aunque débil; debo conspirar³⁵ a la extensión de su nombre con mi aliento, aunque flaco, porque le debo el aliento, y debo, como las menudas y estériles arenas, ligarme al precioso metal de su estatua, pues no menos que él pertenecen al dueño de la mina.

Desde una perspectiva distinta, aunque compatible con lo anterior, la autora advierte además a ese lector ajeno a su entorno: «Te prevengo también que en esta obra hallarás muy poca alma³⁶ y, por consiguiente, poco gusto, por estar toda tejida de sucesos caseros, para los extraños muy ocultos, pero para los propios muy animados y muy venerables». La materia afectiva y familiar del poema sustenta así de nuevo una actitud dual, entre la tópica humildad y la asunción de su plena legitimidad como asunto literario.

Similar posición secundaria se reproduce en elementos constructivos de la égloga, cuyo título, *El amor sencillo*, con significativa focalización temática, resalta el componente emocional en vez del panegírico. Según la descodificación de disfraces pastoriles revelada en el prólogo en refuerzo del valor autobiográfico

³⁵ Aparte de la acepción de uso común («convenir, concurrir varios accidentes o acasos a un mismo fin», *Autoridades*), puede confluír cierta reminiscencia etimológica, *co-* / *inspirar*, asociable al posterior *aliento*, en ambos casos de posible acepción literaria acorde con la idea que se explicita en el soneto de dedicatoria.

³⁶ Recuérdese la acepción retórica de *alma*: «Muchas veces se toma por viveza, espíritu y una cierta especie de aliento que da vigor y hace sobresalir lo que se dice y habla» (*Autoridades*).

de la composición³⁷, la dualidad fúnebre permite a la autora desplazar su *alter ego* del asunto central. Por mucho que su intervención se anteponga en el desarrollo del poema, reserva al personaje que declaradamente la representa, Nise, el lamento por la muerte de Amarilis en la égloga, su hermana María Antonia en la vida real³⁸, mientras que el núcleo del llanto por su padre lo asume Belisa, trasunto de la esposa de este y madre de la autora, Isabel María de Castilla³⁹.

Aun así, un pasaje del poema escenifica la actitud entre la modestia y la autoafirmación, al igual que la ansiedad autorial ante una materia que, aunque ceñida a noventa versos, se expresa como extraña respecto a expectativas comunes. En él, la inminente separación de Amarilis y Nise, que parte a tierras del Duero, motiva una sentida despedida de las dos pastoras en la que intercambian sus cayados. La escena, narrada por Nise a Belisa, se demora en la descripción de uno de ellos, en el que están tallados antiguos héroes y episodios bélicos españoles. Esta digresión heroica —y valga añadir aquí: propiciada por un recurso tan usual en la épica como la écfrasis, que permite así la tensión con el *sermo humilis* adscrito al género elegido—, despierta la sorpresa de Belisa:

Pero tú, ¿discurrir con tal pericia?
¿Tú, pompa de palabras? ¿Qué se queda
para los que ejercitan la milicia?
Yo no sé cómo recibirse pueda.
¿No ves que a nuestro sexo y ejercicio
recibida costumbre se lo veda? (pág. 27)

Nise arguye que eso era válido en tiempos en que el mundo pastoril vivía en armonía; sin embargo, apelando tanto a la corrupción de los nuevos tiempos como, ingeniosamente, al tópico de la flaqueza femenina, aduce lo siguiente, en una suerte de justificación de la ruptura de los roles:

Pero, ¡oh miseria nuestra! En nuestros días,
¿qué avena pastoril no ha sido trompa
y qué choza no fue nido de arpías?
¿Por qué extrañas que yo el silencio rompa?

³⁷ Este componente circunstancial documentable fue un factor clave para la consolidación de la égloga fúnebre ya en el siglo XVII; puede verse VÍCTOR INFANTES, «La muerte metrificada: el responso poético de la égloga necrológica», en Begoña López Bueno (ed.), *La égloga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 339-356.

³⁸ Nació en 1689, y se casó en 1708 con Nicolás Antonio Álvarez de Bohórquez, marqués de los Trujillos; falleció en 1713 (MARÍN, *Poesía y poetas*, págs. 36-37).

³⁹ Falleció en febrero de 1737 (MARÍN, *Poesía y poetas*, pág. 44).

¿Es mucho, cuando todo muda estilo,
que una tan flaca parte lo corrompa? (pág. 27)

Esa excusa para elevarse momentáneamente a una temática histórico-erudita y épica, bifronte por cuanto reconoce una transgresión pero a la vez la legitima en condiciones de excepción, alcanza, pues, aquí un matiz colectivo de género.

Otras vertientes de la autorrepresentación autorial

Aunque ese matiz de género reaparece en otros poemas a lo largo de la colección, por lo general la autorrepresentación autorial suele expresarse desde un plano individual, escindida entre la evidencia fáctica del poema compuesto y unas formulaciones y estrategias vinculadas a la *humilitas* estilística o a la humildad como valor moral. Contribuyen a ello aspectos temáticos o argumentales y recursos discursivos de diverso orden, como pueden ilustrar algunos ejemplos.

La escritura de asunto familiar declarado se justifica también en algún otro caso como respuesta a circunstancias que mueven a la expresión del sentimiento o a la reflexión de tono personal⁴⁰. Así cabe considerarlo, en cierta continuidad con el soneto dedicatorio de la égloga, en las octavas *A su hermano don Alonso Verdugo, día de san Ildefonso, después de la muerte de su Padre y cercados de persecución* (págs. 296-300), volcadas en el consuelo ante la adversidad y la exhortación a que haga revivir en él las virtudes personales y civiles de su padre en servicio de la patria y el ejercicio de las Letras. Resulta sintomática la *figura correctionis*, con la que se afecta no estar dando orientación moral («¿Pero qué es esto? ¿Yo? ¿Y a vos, consejos? / No es tal cosa, señor, ni lo he pensado: / pintaros es, como en confuso lejos, / lo que vos tenéis ya bien practicado»)⁴¹; y es asimismo significativo cómo esta se combina con un yo poético que presenta a sus «musas» enmudecidas por el dolor. Aunque se percibe implícita la función de explayar el lamento personal, es al amor «muy verdadero» al que la voz lírica atribuye la composición del poema, presentando la escritura poética propia doblemente desligada del ámbito intelectual, por asociarla, en tiempos felices, a

⁴⁰ Unos pocos poemas, sin embargo, no permiten identificar los lazos familiares existentes. Dos se dirigen a la hermana de sor Ana de San Jerónimo, sor Juana de San Joaquín, pero en los encabezamientos no se la menciona como tal; solo en uno de los textos aparece el término, pero con la ambigüedad del tratamiento de *hermana* dentro de la comunidad (*Obras poéticas*, págs. 203 y 205-206). Algo similar ocurre en otros dos poemas de tipo familiar, por la línea de su hermana mayor fallecida: los epígrafes solo indican el título nobiliario o el nombre, y tampoco puede deducirse el parentesco por los textos (págs. 196-202 y 405-406).

⁴¹ Vuelve a aparecer la *correctio* en: «¿Mas quién me mete en sermones? / Desde aquí ya me despido, / que ni nací para fraile / ni pretendo ser obispo» (*Al señor don Alonso Verdugo, conde de Torrepalma, hermano de la autora, en día de su cumpleaños, Obras poéticas*, pág. 321).

la paz interior, no a la instrucción, y en los dolorosos, al impulso emocional que genera el vínculo familiar:

XII

Las musas, que benignas algún día
también mi pobre ingenio visitaban
(no por merecimientos que en mí había,
que ciencias ni elocuencia lo ilustraban:
de la dichosa paz de la alma mía
solo conosco que se aficionaban),
faltan; y un mar de sombras solo pruebo
después que duerme en él mi amado Febo.

XIII

Solo el amor conmigo se ha quedado:
única pulsación es de mi vida,
penate a sangre y fuego reservado
de nuestra dulce Troya destruida;
afectuosamente le he encargado
hable por mí, pues ve que estoy perdida;
él os dirá cuanto deciros quiero;
dadle fe, que es amor muy verdadero⁴².

Con la poesía ligada a las necesidades de la comunidad, tampoco ahorra el yo poético esporádicas declaraciones sobre su insuficiencia. Pueden espigarse expresiones sueltas, del tipo «mi rudo ingenio» (*Con el motivo de haber hecho su media luna de plata a una imagen de N. Señora*, pág. 312), «¿Cómo ha de hablar quien tiene / por idioma el gemido, / opaco el numen, árido el discurso, / triste el concepto, insípido el estilo?» (*Para Navidad*, pág. 257), etc. Esta autorrepresentación literaria en ocasiones constituye el núcleo temático del poema o una parte extensa de este. Así ocurre en el *Manifiesto disculpándose de no hacer versos cuantos querían* (págs. 231-233)⁴³, donde posteriores evocaciones cultas clásicas no sirven sino para acentuar la esterilidad poética propia con que se

⁴² De forma análoga, en el soneto *Pinta el estado de su vida, viviendo su padre, y después de su muerte*: «De clarísima luz vi yo ilustrado / mi entendimiento, allá en mi edad primera, / pero, muerta esa luz, en la postrera, / fría y obscura niebla le ha cegado» (*Obras poéticas*, pág. 294).

⁴³ No se especifica el asunto religioso de los versos pedidos, pero parece lícito considerarlo sobrentendido por el contexto conventual de algunas referencias.

inicia —al igual que se cierra— ese romance esdrújulo: «¿Cómo he de hacer versos cómicos? / ¿Cómo jocosos ni trágicos, / si ya del licor poético / no le queda gota al cántaro?».

Asimismo, en la loa antepuesta a una de las piezas teatrales (*A la profesión de una monja*, págs. 355-358), dos parlamentos sucesivos escenifican un tópico proemial frecuente en textos burlescos relacionados con la escritura por encargo: las extremas dificultades para encontrar el modo de cumplir con lo comprometido y, en el intento de lograrlo, la desesperada invocación a un ente superior, normalmente de reminiscencias clásicas y carácter fantástico o alegórico (Apolo, musas, etc.)⁴⁴. Comienza la loa un yo identificable con la voz autorial, que apela a su «musa». Aduce de inmediato la vejez como factor concomitante a la falta de destreza poética: «Musa olvidada, musa envejecida, / musa cellenca, musa mía dormida, / despierta ya a mis ansias y a mi ruego, / que te he menester luego. / Musa, musa, a ti digo: / “Musa, si alguna vez hablé contigo, / reconoce mi voz desentonada / y ven a mi llamada [...]”»⁴⁵; y su discurso avanza salpicado de manifestaciones acordes con la limitada capacidad que se atribuye: «con este empeño tamañita», «mi torpe insuficiencia», «mi desaliento», «mi tosca idea», «[...] en mi mano / cada gota de tinta es un pantano, / cada sílaba un grillo, / y una dificultad aun el decillo»... Siguiendo pautas de la tópica escena, la musa acude a su imprescindible auxilio, en este caso no sin anteponer un duro reproche moral y literario: «Ya llegué, más no traída, / ni lo juzgue tu soberbia, / de ruego tan destemplado / y oración descompuesta». La exhortación de la musa a abandonar esos modos para acudir a «mayor espíritu» y «voz más canora», según merece la ocasión de la solemne profesión de una religiosa, propicia el giro en la situación: al punto que aparece este motivo celebrativo se verifica en este segundo parlamento de la loa, en boca de la musa, una apreciable modificación lírica de tono encomiástico, dejando al descubierto, de paso, toda la carga de convencionalismo que encierra la autorrepresentación autorial inicial.

Otro relevante ejemplo lo constituye el poema *A un canónigo de Córdoba, a nombre de la Comunidad del Ángel* (págs. 411-416). En él la voz poética se presenta como designada para transmitir en un romance el agradecimiento de la

⁴⁴ Fue, por ejemplo, usual en discursos de academias y certámenes en la segunda mitad del siglo XVII; llamó la atención sobre esta representación de la dificultad, en un contexto más amplio de recursos del vejamen, Soledad CARRASCO URCOITI en «Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), págs. 97-111; págs. 102-105.

⁴⁵ El motivo reaparece en otras ocasiones. Así, en *Respuesta, excusándose de hacer unos villancicos para Navidad, a un canónigo de Córdoba*: «¡Quién pudiera! ¡Quién bastara / a salir de tal conflicto! / ¡Quién encajara en mis cascos / las moradoras del Pindo! / Pero ellas son unas mozas / hermosas, de gracia y brío, / y huyen de la gente vieja / o con miedo o con fastidio». Pero ahí el motivo se expande, aclarando que la vejez no hace sino acentuar una condición previa tampoco óptima: «Además, que mi cabeza, / como nunca fue prodigio, / declinó tanto, que aun esto / no sé si soy quien lo digo» (*Obras poéticas*, págs. 324-325).

comunidad a su destinatario, «don Pedro», del que ya avanzada la composición se revela que «ha dado en mostrar que gusta / de coplas». Sin explicitar las circunstancias que lo motivan, el poema desarrolla en estilo festivo la reacción abrumada de la religiosa; así, declara encontrarse con la cabeza «ahumada», por mucho que en su fuero interno participe de esa extrema gratitud, y sentirse «en público abochornada»; tras prolongarse la autorrepresentación con una escena burlesca sobre el día de su alumbramiento y los vaticinios al uso, entre otros motivos tratados en igual tono, siete coplas antes de concluir el poema, y en lúdica manifestación de su incapacidad para hallar más que decir, el yo poético finge su dificultad en completar las treintaicuatro encargadas, una por cada monja del convento, ocupándolas solo en referirse a la propia ejecución de las mismas, al modo de conocidos metasonetos de los que es muestra el célebre lopesco «Un soneto me manda hacer Violante».

Algunos recursos vehiculan de modo especial esta reiterada expresión de la humildad a lo largo del poemario. El más empleado, y también más evidente para cualquier tipo de receptor, lo constituye, como se ha ido viendo, la autorrepresentación jocosa, presente tanto en poemas de asunto conventual como en los familiares. Es también el que se proyecta más allá de formulaciones aislables, para ofrecer una imagen más amplia del yo poético, pautada por esa lúdica deformación. Los ejemplos podrían multiplicarse. En el poema en seguidillas *Habiéndole dicho que para la recreación hiciera algo contando su entrada, hizo estas coplas* (págs. 224-227), resulta curioso cómo se somete a la perspectiva burlesca la —en el fondo— misma dual representación (ajena / propia) que aquí se está abordando, al referirse la voz poética tanto a su vocación como a la virtud que otros le atribuyen, en este pasaje alusivo a sí misma en tercera persona: «Al instante empezaron / unos y otros / a dar de sus virtudes / mil testimonios. / Nadie ve ya sus manchas / ni sus desgarros; / no creí yo que un velo / tapara tanto. / San Jerónimo, dicen, / le dio un chinazo, / y ahora en los oídos / les va zumbando».

En cuanto a declaraciones metapoéticas, en el poema *Con motivo de haberle atribuido una profecía que escribió jocosa, dictando, su padre* (págs. 341-342), puede encontrarse similar dualidad entre la alta estima externa, ahora debida a un erróneo juicio de autoría y además rebajada en su alcance por la voz poética al presentarla como mera *cortesanía*, y la imagen que esta proyecta de sí misma: «Pero yo muy bien conosco / que en cosa tan bien escrita / os dejasteis engañar / de pura cortesanía; / y así os digo que no es tan / soberbia la musa mía / que quiera, engañándoos, ser / Lucifer de las Sibilas. / No piensa cosas tan altas [...]». Frente a esa eventual *soberbia* y *cosas tan altas*, de las que se distancia el yo poético, en otro poema la escritura aparece como disparatada aportación a un

cargo conventual de tintes domésticos: «[...] cuando tela no alcanzó, / donde el agujero halló / lo tapó con un soneto» (*Acabando el oficio de la ropería*, pág. 369). Y cuando el respeto, no exento de distendida familiaridad, impide contradecir abiertamente la perspectiva elogiosa ajena, se acude a estrategia distinta. Así ocurre con el interlocutor, «don Pedro», en el romance *A un canónigo de Córdoba, a nombre de la comunidad del Ángel* (págs. 411-416); aparte de convertir el encomio ajeno en *favor*, la voz poética mantiene el gesto de humildad enfocando una cualidad de la que se declara carente, una «ciencia» superior a la erudición que le ha sido atribuida por apreciación personal, sin llegar a conceder que sea real («me hacéis»), de carácter moral, no intelectual, y en su máximo e irrefutable grado, la que lleva a la santidad:

Vos, pues me hacéis erudita
en no sé qué ilustre carta,
perfeccionad el favor
con provecho de mi alma:
pues tratáis tanto con Dios,
pedidle que me haga sabia
en la ciencia de los santos,
en que estoy muy atrasada.

Como se ha podido ir viendo, la erudición, al igual que el declarado distanciamiento del yo poético respecto a esta, se configura como punto crítico en algunas de las expresiones de humildad abordadas. Forma parte de la imagen de la autora proyectada en el volumen, al menos tanto en la «Noticia» biográfica preliminar como en lo que se afirma en los versos recién citados sobre ese don Pedro, quizás el propio autor de esa semblanza. Sin embargo, a lo largo del libro, tanto en poemas como en paratextos autoriales, la erudición, ciertamente detectable, se halla a veces sometida a estrategias particulares que la mitigan o disimulan. En el citado *Manifiesto disculpándose de no hacer versos cuantos querían* (págs. 231-233), el componente culto, aunque desplegado de forma evidente, queda un tanto simplificado, por alusión acumulativa a figuras clásicas en gran medida comunes (Príamo, Eneas, Hécuba, Héctor, Casandra, Palinuro, Ulises, Prometeo, Sísifo, Tántalo...), y además contrarrestado al insertarse en el marco de una autorrepresentación jocosa.

Mayor complejidad entraña una erudición encubierta que bien puede pasar desapercibida, como se advertía en la «Noticia de la autora», al lector no familiarizado con los precisos textos subyacentes. Pueden servir de ejemplo dos alusiones de un pasaje ya citado, procedente del prólogo de la autora a su égloga.

En él, para equiparar la deuda de amor filial traducible en escritura poética, pero con intención de diferenciar roles, Ana de San Jerónimo acude primero, para implicar a su hermano, a una referencia culta patente, si bien no compleja en exceso, al evocar una escena divulgada a partir de un relevante episodio de la *Eneida* de Virgilio: el Eneas heroico que porta sobre sus hombros a su padre Anquises. A continuación, en cambio, para sí misma y para el «femenil aliento» de su pluma, emplea la modesta imagen del «polluelo de la cigüeña» —en un posible subtexto, y por propia lógica interna, se trata de la cigüeña adulta, en plenitud de sus facultades—, que porta sobre sí en el vuelo a su progenitor, ya impedido por su edad avanzada. Silenciado queda, sin embargo, que al menos una fuente aúna en pareja erudición ambas referencias, ya actuara de modo directo o indirecto, los célebres *Emblemas* de Andrea Alciato, con sendas composiciones sobre la piedad filial: los emblemas CXIV y XXX⁴⁶.

Más allá de lo que el lector lee: algunas matizaciones sobre la imagen proyectada

Cabe preguntarse en qué medida esa imagen autorial ofrecida en *Obras poéticas* que se ha ido analizando, trazada bien por el editor, bien por la autora, resiste la confrontación con otros indicios internos o externos al libro impreso. Valgan algunas observaciones sobre dos aspectos: la representación de la escritura con-ventual —ya sea como línea constitutiva del poemario en exclusiva, sin más salvedad expresa que la égloga fúnebre, ya sea como realizada *por obediencia*— y la posición de la autora respecto a la difusión de su producción.

Pese a la ruptura con que la «Noticia» biográfica presenta vida consagrada y vida familiar, algunos poemas relativos a ese entorno fueron escritos con posterioridad a la profesión, sin que, como se ha avanzado, eso se presente como algo esencialmente ajeno al perfil religioso de la autora, en significativa afirmación de los valores familiares aun desde dentro de la clausura⁴⁷. Por otro lado, parece probable que no toda la obra previa quedara excluida del libro, si bien esa excepcionalidad aparece ceñida, en todo caso, a una temática doméstica. La ausencia de ordenación cronológica de los poemas desdibuja esa sospechable presencia de otros compuestos en su etapa seglar, a juzgar por algunos títulos o por un contenido aparentemente más acorde a esta. Ya se ha destacado la similitud de planteamiento entre el soneto dedicatorio de la égloga, supuestamente anterior

⁴⁶ Andrea ALCIATO, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, pról. de Aurora Egido, trad. de emblemas Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985, págs. 238-239 y 64.

⁴⁷ Aparte de los poemas relacionados con el marqués de los Trujillos (véase nota 40), puede añadirse la respuesta a uno de su hermano, que le escribe desde Turín (*Obras poéticas*, pág. 230).

a la entrada en religión, y las octavas dirigidas a su hermano con motivo de su onomástica, por las condiciones adversas mencionadas en el encabezamiento, en las que un indeterminado plural incluye al sujeto lírico («después de la muerte de su padre y cercados de persecución»), y por plasmar un estado emocional que parece concordar más con el periodo inmediato a ese fallecimiento, con una caída en desgracia de su padre poco aclarada aún, que con la posterior vida conventual⁴⁸. Aunque de manera menos precisa, similar tonalidad se desprende del soneto en el que «habla con el lugar de Torre-Palma, donde vivió con sus padres» (pág. 402)⁴⁹; y lo mismo podría decirse del soneto *Pinta el estado de su vida, viviendo su padre, y después de su muerte* (págs. 294-295).

Por otro lado, el poemario reúne en su mayoría, en efecto, composiciones atribuibles a la escritura conventual: una poesía al servicio de la vida monástica, con sus fiestas, particularismos piadosos y relaciones personales, en la comunidad o hacia benefactores. Aun así, hay que relativizar la escritura *por obediencia*, aplicándole si acaso un sentido lato, compatible con esos poemas de asunto familiar posteriores a su profesión, y con el componente lúdico o los detalles cotidianos de aire intrascendente que se reiteran entre los de temática conventual, sin restringirse a lo que, en unos términos más estrictos, podría considerarse de aplicación inmediata a «necesidades» celebrativas o devocionales.

También es matizable la actitud de la autora respecto a la difusión de su obra, al menos en un entorno de confianza, como asimismo se desprende, de otro modo distinto, de la dedicatoria del volumen por parte del editor. Un par de muestras permiten ampliar por ahora la casuística de esa transmisión, en principio restringida y apoyada en el entorno próximo de familiares y amistades, por mucho que eso no impidiera episodios de mayores vuelos, entre ellos el que protagoniza señaladamente el libro impreso. La más temprana, datable en 1746, afecta al caso concreto de las «mesas alegóricas del Niño Jesús», unos altares efímeros montados en el refectorio, de los que formaban parte breves poemas aunados por una escena o motivo metafórico común, en un contexto en que se fingía invitar a comer al Niño Jesús el Domingo de Ramos, según se especifica en la primera recogida en el libro, «en memoria de no haber tenido Jesús quien lo convidase en Jerusalén» (pág. 158)⁵⁰. Resulta ilustrativa la nota que precede la descripción de una de ellas en el manuscrito de la Biblioteca de Gor:

⁴⁸ MARÍN, *Poesía y poetas*, págs. 38-40.

⁴⁹ Aún más significativo al respecto es el encabezamiento del poema, algo más largo, en *Poetas*, que precisa: «donde vivió con sus padres algún tiempo, y ya sin esperanza de volver a él» (f. 108r).

⁵⁰ CRUZ CASADO, «Celebraciones religiosas»; LÓPEZ-GUADALUPE, «Sublimar lo cotidiano», págs. 429-430.

Para que el señor D. Urbano de Castilla vea lo poco que perdió en ver nuestra fiesta, no obstante se pintará con algún esplendor sus adornos, para que así como los que la vieron, divertidos en estos, juzgaron de los versos mejor, por menos examinados, los que la leyeren juzg[u]en más del aparato que no ven, y todos le harán más merced que merece⁵¹.

Según puede apreciarse, junto a esa primaria transmisión manuscrita familiar, justificada ahí por la ausencia del destinatario, pariente de la autora⁵², la nota sugiere un franqueamiento —es de suponer que semiprivado— a ese espacio para poder contemplar el aparato efímero, versos incluidos. A eso debió de sumarse la posible difusión posterior en copias manuscritas donde, al igual que en lo publicado, se describiera el conjunto. De hecho, el citado volumen facticio contiene cuatro de las «mesas alegóricas» presentes en el impreso y, a diferencia de este y del manuscrito recopilatorio, aquí conservan su datación. Con todo, en conformidad con la actitud reflejada en el libro, no falta tampoco en esta nota familiar añadida la contrapartida correctora de cualquier posible indicio de vanidad. Esta breve explicación de envío queda fundamentalmente vertebrada por las expresiones de humildad con respecto a la fiesta, los versos y la ornamentación preparada, reforzadas con la advertencia sobre el carácter embellecedor, y por tanto ilusorio, del texto descriptivo que se ofrece.

Sobre esa eventual difusión externa, merece asimismo recordarse otro episodio más conocido, sobre uno de los poemas para ser cantados en Nochebuena: su lectura en la madrileña Academia del Buen Gusto, a la que asistía su hermano, el conde de Torrepalma, entre 1749 y 1751. El poema se incluyó en la sesión del 20 de agosto de 1750, junto con respectivas aportaciones del conde, José Antonio Porcel, Ignacio de Luzán y Agustín de Montiano y Luyando, y se conserva entre los materiales de esta en pliego suelto impreso⁵³. Se ha destacado a veces este excepcional acceso a un contexto tan señero de la convivencia de tendencias literarias conservadoras pero renovadas, como las del mismo Torrepalma, con otras de cuño innovador ilustrado. Cumple realzar aquí, a propósito

⁵¹ *Poestas* [Col. facticia], f. 75r. Enmiendo *juzgaren* por *juzgaron*, como error atraído por el verbo siguiente. El sentido pide una correlación entre el aparato efímero visto y el leído, en la que ornamentación y poemas se prestan a mejor valoración de la que merecen según el modo de recepción: quienes tuvieron ante sus ojos ambos, distraídos por la vistosidad del conjunto y en especial del ornato, *juzgaron* los poemas mejor de lo que son por detenerse menos en examinarlos; ante la descripción escrita, obrará análogo efecto con el componente visual, y la ornamentación, ya solo imaginable a través de la palabra, será estimada mejor de lo que fue.

⁵² MARÍN, *Poesía y poetas*, pág. 135.

⁵³ [Papeles de la Academia del Buen Gusto], BNE Mss/18476/11. M.^a Dolores TORTOSA LINDE, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad de Granada, 1988, págs. 94-95. Del pliego hay también ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Granada. El poema se recoge en *Obras poéticas*, págs. 153-157; *Poestas* parece asociarlo a la Nochebuena de 1750 (Parte 2, ff. 10r-12v).

de ese pliego, un detalle apenas comentado, quizás porque en ese contexto no supuso ningún problema, al quedar consignada la identidad de la autora en los papeles de la academia: la tensión autorial que desprende la publicación del poema de forma anónima pero sin renunciar, al final, a las iniciales del nombre religioso: S. A. M. D. S. G. [Sor Ana María De San Gerónimo].

Por último, cabe plantear, aun sin tener constancia definitiva, en qué medida lo reflejado entre los paratextos del impreso sobre una iniciativa de publicación externa a la religiosa y a la comunidad conventual respondió con exactitud al proceso que llevó a la edición. Ya se han indicado algunos desajustes al respecto, como la disparidad cronológica entre la edición, declarada póstuma en portada y dedicatoria, y la «Noticia de la autora», elaborada en vida de esta y verosímelmente orientada a la función que cumple en el libro, por sus inequívocos rasgos genéricos, o como la vaga e hipotética conciencia de la autora de una eventual difusión pública de su égloga fúnebre. Pese a la limitación probatoria, cumple traer a colación alguna documentación relativa al proceso previo a la impresión, solo recuperado parcialmente. De entrada, revela que, en realidad, la iniciativa no se activó justo después del fallecimiento de la autora sino aún en vida y, al parecer, sin especial intención —al menos en sus inicios— de una impresión póstuma. Esto encaja, por lo demás, con la aparente redacción del paratexto biográfico en momentos en que por mera edad o por salud quizás se presagiara con temor su muerte, tal como por oposición y cortesía trasluce el inciso añadido a la mención de esta («que ojalá tarde mucho»), o también la referencia a «sus enfermedades en estos últimos años» (h. 8r y 9r).

El proceso, a tenor de la documentación localizada, se prolongó al menos casi dos años. En el *Libro de matrícula de impresiones* consta, sin fecha precisa, que la solicitud de licencia, a petición del convento y sus religiosas, llegó al Consejo de Castilla efectivamente en 1771⁵⁴. El expediente de censura conservado en la Real Academia Española da detalles de una fase intermedia⁵⁵. El 30 de abril de 1771 se remitió desde el Consejo a esta institución un tomo manuscrito de *Obras poéticas*. Y el 6 de junio, Juan Trigueros y Tomás Antonio Sánchez rubricaron su censura. Aparte de las consideraciones que afectan a algunos pasajes muy localizados de varios poemas, lo más pertinente a lo abordado aquí es la supresión de un soneto laudatorio de un «apasionado», que bien podría identificarse con el propio editor, presentado como tal en portada; su exclusión se justifica por considerarlo «sumamente confuso» y otros motivos de estilo o expresión. El 18 de junio se remite desde la Academia esa certificación de censura al Consejo. Hasta el 25 y 27 de noviembre no vuelve a haber otro

⁵⁴ Archivo Histórico Nacional, Consejos, L. 2713, f. 52v.

⁵⁵ Archivo de la Real Academia Española, F1-2-6-4-14.

envío desde este, con la obra corregida, «en la que [la autora] ha introducido algunas otras poesías», por lo que se solicitaba, junto con la comprobación de los cambios requeridos, el informe de los nuevos textos. En este la censura del soneto preliminar se detalla un poco más, aparte de incluir la réplica y contrarréplica:

He suprimido el soneto que se halla al principio, hecho por un apasionado en elogio de la autora, por ser muy confuso en la gramática, por carecer de pensamientos dignos, por insulso y frío en los equívocos de la voz *canto*, y finalmente por contener una expresión en que se desea que la autora tarde sea bienaventurada. Y aunque la autora defiende esta expresión diciendo que equivale a *viva muchos años*, pienso que se engaña, porque esta expresión política significa el deseo de que se retarde la muerte, que es un mal; pero siendo la bienaventuranza un bien, y el mayor de todos los bienes, no se debe tolerar expresión que signifique el deseo de que se retarde. Es verdad que el autor del soneto no quiso significar esto, pero lo significó⁵⁶.

Indicadas las enmiendas a los poemas anteriores, más otra a uno de los añadidos en este segundo envío, la censura autoriza el paso a la imprenta de los originales, sobre los que quedaron ya consignadas las correcciones censoras, sin solicitarse una nueva revisión de la autora; está firmada a 3 de diciembre de 1771, esta vez solo por Tomás Antonio Sánchez. El 24 de ese mes se remiten originales y censura al Consejo, con lo que concluye ese trámite confiado a la Academia, y con él su expediente. Según el *Libro-registro de certificaciones de licencias y privilegios* de la sección de Consejos, la licencia se concedió el 15 de abril de 1772⁵⁷. Y si se acude a lo transcrito en el libro, según obligaba la normativa, la misma se rubricó a 5 de mayo; la otra autorización consignada, la licencia para su impresión en Córdoba, lleva al 6 de octubre, dejando la proyectada publicación aún con un recorrido posterior que ocasionaría un pie de imprenta ya fechado en 1773.

Queda de todo este proceso, a fin de cuentas, una evidente y significativa contradicción: la imagen de una autora y una comunidad religiosa ajenas a la iniciativa de la impresión, ofrecida en el libro gracias a la dedicatoria dirigida a la abadesa, no se compadece con lo declarado al Consejo, y por ende a la Real Academia Española. Tal imagen bien pudo quedar moderadamente preservada ante los lectores: con el fallecimiento indicado en la portada definitiva, a diferencia de la inicial proyectada que delata el primer informe de censura, y con las

⁵⁶ Archivo de la Real Academia Española, F1-2-6-4-14-7, f. 1r-1v.

⁵⁷ Archivo Histórico Nacional, Consejos, L. 2716, f. 62r.

fechas de licencia que finalmente constaron en el volumen tras el dilatado proceso de aprobación, ambas ya entrado el año 1772, el libro acabó adoptando, sin dejar de atenerse a una parte de los hechos, la apariencia convencional de una publicación póstuma, por mucho que permanecieran los desajustes temporales de la «Noticia de la autora» y las hipótesis de publicación que expresa Ana de San Jerónimo en su prólogo, en puridad limitadas a la égloga en memoria de su padre y sus preliminares, con unas motivaciones posibles de impresión distintas de las que podría tener el conjunto de la colección.

Sin embargo, de ser así, no puede darse por cierto lo declarado al Consejo y a la Real Academia Española. A uno y otra se ofreció, junto con una solicitud formalmente promovida por el convento, tal como consta en el impreso, unas correcciones supuestamente realizadas por la autora, a las que acompañaban algunos poemas más, remitidas a los censores desde el Consejo unos días después de su muerte, sin que estos muestren tener noticia de ella. Como se ha podido ver, la respuesta dada al primer informe de censura, conocida en su contenido a partir del segundo y definitivo, atribuía a la religiosa no solo las modificaciones o explicaciones sobre los reparos puestos a ciertos pasajes de los poemas sino también la argumentación en defensa del cortés deseo respecto a su *bienaventuranza* que había formulado un *apasionado* suyo en el soneto preliminar donde la elogiaba. Obviamente, parece traslucirse de fondo quizás un cauto silencio, si es que esa respuesta no se remitió al Consejo antes del desenlace y solo llegó después por tiempos de envío y tramitación, y sobre todo, y en todo caso, lo que tal vez pudo sentirse como una insoslayable mentira piadosa ante el apremio administrativo. Sin duda, esto deja en entredicho la autoría de enmiendas y réplicas a los cambios solicitados en la censura inicial. Pero muy en especial, pone sobre el tapete algo que concierne tanto a la imagen como a la voluntad autorial: ese desajuste respecto a la *humildad* y *modestia* de la autora que la perspicacia de los censores, ya en su auroral apreciación del libro —quizás al igual que en la de otros lectores posteriores—, ni pasó por alto ni dejó sin advertir:

[...] corregidos estos reparos, juzgamos que estas poesías son dignas de imprimirse. Pero hacemos presente a V. Exc. que en la fachada de este tomo se advierte que se dan a luz sin noticia de la autora, lo cual no nos parece conveniente, viviendo esta, que acaso querría corregirlas antes, o suprimirlas del todo por su humildad y modestia religiosa [*tachado*:] notoria y mucha⁵⁸.

⁵⁸ Archivo de la Real Academia Española, F1-2-6-4-14-2, f. 2r-2v.

Conclusión

La publicación de las *Obras poéticas* de Ana de San Jerónimo, tras algo más de un año desde su muerte, supuso el sustancial paso de una difusión de criterio discrecional en el entorno inmediato —respecto a sí mismo lo refiere el anónimo compilador y la escasez de testimonios hasta ahora localizados así lo avala—, a una recepción presidida por el libro impreso. Este llevaba aparejado un lector indiscriminado, al que la portada buscó atraer con su aval de fiabilidad textual, ajeno a protagonistas y circunstancias reflejados —bien lo advirtió la autora al presagiar tal destino para la égloga en memoria de su padre—, y que se hallaría sin mayor apoyo contextual ante una colección unitaria, póstuma y de intención abarcadora, al menos en lo concerniente a la escritura conventual, según se dejaba ver en el volumen.

Paratextos, poemas y otras fuentes, textuales o documentales, permiten profundizar, como se ha ido desgranando aquí, en la construcción de una dual imagen autorial franqueada o incluso destinada a esas nuevas condiciones de recepción, que por añadidura se daban en un contexto de rara impresión de colecciones de autoría femenina que reunieran similares características de relativa variedad y aspecto recopilatorio. En tal imagen, resulta evidente ante todo la tensión, no siempre contradicción, entre la alta estima que denota la representación desde la perspectiva externa y la *humilitas* literaria y moral que pauta la autorrepresentación de Ana de San Jerónimo.

El trazado de esa imagen externa se expresa principalmente en la dedicatoria del compilador y la semblanza biográfica preliminar, probablemente de la misma mano, pero se vislumbra asimismo, de manera fugaz, en unos pocos versos de la autora, aunque ya desde un tono desenfadado que *humildemente* la cuestiona. El aprecio literario y personal debió de ir, pues, más allá de la concreta coyuntura editorial abocada a lo encomiástico. Esa imagen autorial, predominantemente paratextual y antepuesta en el libro, guía la lectura del conjunto, cuestionando por anticipado, pero a la vez haciendo objeto de admiración, la humildad tan a menudo declarada en los versos de la religiosa. La carta dedicatoria que el editor dirige a la abadesa se ocupa de legitimar la publicación, desligar la iniciativa editorial de la comunidad conventual y de la autora e introducir la *laudatio* de Ana de San Jerónimo desde un planteamiento que, sin olvidar el plano moral, renuncia a todo aval eclesiástico posible y concede autonomía a valores literarios como la sublimidad de conceptos y la erudición. La «Noticia de la autora», por su parte, desde un inesperado presente en vida de esta, delinea en términos de continuidad y ruptura el itinerario desde su etapa seglar a la religiosa. Así, la primera se contempla desde parámetros de complementariedad, por un lado,

entre dotes naturales y una formación docta en el marco familiar; y por otro, entre tal cultivo intelectual y unas cualidades personales y actitudes idóneas para su posterior vocación, significativamente no marcadas por predisposición o manifestaciones místicas, en coherencia con el renovado ideal de vida consagrada que los rasgos temáticos de su poesía —es plausible suponer que bajo la mirada cómplice del editor— parecen desprender. El abandono de la lectura profana y de la escritura no regida por la obediencia, término este reiterado tres veces en las apenas dos páginas que evocan su segunda y definitiva etapa, armoniza con otras virtudes conventuales puestas de relieve. Esa dualidad vital queda proyectada al plano literario con el realce que el autor de la «Noticia» da, por un lado, a la égloga fúnebre, por otro, a los cantos de Navidad; de nuevo la erudición, aunque ni siquiera señalada respecto a la composición bucólica, quizás por su mayor evidencia, y solo aludida sin mencionarla para no dejarla pasar inadvertida, respecto a estos últimos, podría traslucirse como un componente común, aunque implícito, en ese cierre de su discurso.

Desde otra vertiente, y de diferente modo, la autorrepresentación autorial, en primer lugar explayada en los paratextos que Ana de San Jerónimo prepara para la mencionada égloga, se extiende y disemina a lo largo de la colección a través de varios poemas. Si en el soneto dedicatorio y prólogo que acompañan la destacada composición inicial, las expresiones de humildad se contrapesan con una plena conciencia de legitimidad de su escritura fundada en el amor filial, pese a desplazarse a segundo plano respecto a la figura masculina igualmente llamada al mismo que representa su hermano menor, en adelante las posibilidades de la autorrepresentación se diversifican, a la par que tienden a dispersarse en la variedad de la colección. Un recorrido temático por esta más amplio permitiría completar esa imagen del yo poético con la identificación de focos de interés y posicionamientos concretos respecto a hechos coetáneos o espiritualidad, entre otros asuntos abordados. Aquí se ha optado, sin embargo, por una aproximación más ceñida a los recurrentes tópicos de humildad y las estrategias de relegación del yo poético, con especial atención al frecuente componente metapoético: la adopción del *humilis stylus*, el disimulo o negación de las motivaciones literarias de su poesía, la declaración de su insuficiente capacidad poética, la vejez como motivo concurrente agravante, la autorrepresentación jocosa y la atenuación o encubrimiento de la erudición subyacente forman parte de ese acervo de recursos.

Sin embargo, el trazado de esta imagen dual, ya proceda de la propia autora, o bien de otros, no deja de presentar, a la luz de este análisis, fisuras y contradicciones requeridoras de matización. Incluso el proceso editorial depara sus sorpresas. Frente a la nitidez situacional que percibe el lector respecto al libro

póstumo, el proceso administrativo y legal de la publicación revela una situación menos convencional y lineal: una tramitación iniciada en vida de la autora pero al parecer sin su anuencia, con un aporte de nuevos textos en medio del proceso, ya muy próxima o cumplida su muerte, y todo ello en los límites de una potencial transgresión de la voluntad autorial, que, sin embargo, se legitima en la preservación de una idealizada imagen de desentendimiento de motivaciones literarias por parte de la autora.

Por lo demás, junto a este rendido reconocimiento a Ana de San Jerónimo, no faltan por parte del autor de la nota biográfica las contradicciones sociales, aquí acompañadas de un relevante factor religioso, que hacen de la modestia y humildad femenina un valor; basta considerar hasta qué punto ocupa un lugar importante en la etopeya la ponderación del recato literario, ese mismo que precisamente el editor transgrede, sin que los firmantes de la censura legal se lo pasen luego por alto. Además, la condición del poemario como resultado, salvo por la égloga fúnebre, de la escritura sobre asuntos sacros debidos a la obediencia, queda bastante relativizada por el aire lúdico de algunos poemas de asunto conventual y de algún modo contradicha en unos cuantos poemas que remiten al ámbito familiar, algunos de ellos verosímilmente anteriores a la entrada en clausura. En contrapartida, esa discreta presencia resulta coherente con la moderada continuidad que en la misma semblanza se establece entre las virtudes morales e intereses literarios, con cierta reorientación, que marcan esas dos etapas, y también con la naturalidad con que los poemas de asunto familiar se entrecruzan en el libro con los pertenecientes a la dominante temática sacra o, en general, conventual.

En cuanto a la autora, es difícil lograr discernir en qué proporción se conjugan en cada caso —y se trata aquí de una producción de cuatro décadas de vida— convenciones retóricas generales de *captatio benevolentiae*, estrategias discursivas interiorizadas desde la conciencia de la problemática aceptación que aún podía entrañar la escritura femenina y un específico talante personal genuino, pronto a aflorar incluso en la nota privada en la que la autora minimiza la «mesa alegórica» que un pariente suyo no ha podido contemplar. Sea como fuere, lo cierto es que sus reiteradas manifestaciones de humildad conviven con la reincidencia en unos hábitos de escritura a los que Ana de San Jerónimo no renuncia, con una ambivalente posición frente a un eventual público indiscriminado, cuya cronología y alcance, al parecer reducido a la égloga fúnebre, no es posible precisar, y con una clara autoafirmación expresa en la escritura tras la legitimación que le brindan vicisitudes familiares u obediencia religiosa, tal vez también, sin llegar a verbalizarlo, tras el estímulo proporcionado por esos *afi-*

cionados que el autor de la semblanza biográfica evoca codiciando sus escritos, «como preciosidades de la mayor estimación».

Bibliografía

- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, pról. de Aurora Egido, trad. de emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985.
- [ANA DE SAN JERÓNIMO], S.A.M.D.S.G., *Afectos de un alma religiosa a una imagen de Jesús Niño llevando la cruz al hombro y una oveja asida de una trailla en la noche del Nacimiento* [s. l., s. i., s. a.].
- , *Obras poéticas*, Juan Rodríguez, 1773.
- , *Poesías que sobre diversos asuntos compuso*, ms. O-6-092, Biblioteca Universitaria de Granada.
- ARANDA DONCEL, Juan, *La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Córdoba. Estudio histórico y artístico de un edificio singular*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2014.
- CARRASCO URGOITI, M.^a Soledad, «Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), págs. 97-111.
- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M. e Ignacio GARCÍA AGUILAR, «Dedicatarias femeninas en la poesía impresa del bajo barroco», *Criticón*, 125 (2015), págs. 49-64.
- CRUZ, Anne, «Teresa Guerra, poeta entre el Barroco y la Ilustración», *Bulletin Hispanique*, 113/1 (2011), págs. 297-312.
- CRUZ CASADO, Antonio, «Celebraciones religiosas internas en un convento franciscano granadino del barroco tardío (según la obra literaria de sor Ana de San Jerónimo, 1773)», en Manuel Peláez del Rosal (coord.), *El franciscanismo en Andalucía. Clarisas, Concepcionistas y Terciarias regulares*, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006, págs. 845-858.
- , «Poesía femenina del siglo XVIII: la obra poética de la monja franciscana sor Ana de San Jerónimo (Córdoba, 1773)», en Manuel Peláez del Rosal (dir.), *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IX Curso de Verano: Los capuchinos y la Divina Pastora*, Córdoba, Cajasur, 2004, págs. 421-435.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, «Una voz femenina en la poética de la tragedia neoclásica: Margarita Hickey y su “Prólogo” a la traducción de *Andrómaca* (1789)», *Revista de Literatura*, LXXXII, 163 (2020), págs. 95-122.
- GALLEGO MORELL, Antonio y María PINTO MOLINA, «La Biblioteca del Duque de Gor de Granada», *Chronica Nova*, 17 (1989), págs. 67-89.

- GARCÍA GARROSA, María Jesús, «María Rosa de Gálvez: la ambición del Parnaso», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 429-454.
- HICKEY Y PELLIZONI, Margarita, *Poesías*, ed. de Daniela Pierucci, Pisa, Edizioni ETS, 2002.
- INFANTES, Víctor, «La muerte metrificada: el responso poético de la égloga necrológica», en Begoña López Bueno (ed.), *La égloga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 339-356.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis, «Sublimar lo cotidiano. Vida de clausura en la Granada barroca: el Convento del Ángel Custodio en el siglo XVIII», en Inmaculada Arias de Saavedra Alías y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz (eds.), *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica. Tiempos y Espacios*, Granada, Universidad de Granada, 2015, págs. 421-442.
- LUQUE, Aurora, «Introducción», en María Rosa Gálvez, *Poesías*, Málaga, Diputación Provincial, 2007, págs. 9-41.
- MARÍN, Nicolás, *Poesía y poetas del setecientos*, Granada, Universidad de Granada, 1971.
- MARTÍN MONGE, Alberto, «Los Albornoz en los siglos XVII y XVIII: la familia de un Cardenal», *Revista Hidalguía*, 378 (2018), págs. 333-356.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores, «Receptores históricos y conciencia autorial en paratextos de impresos poéticos femeninos (1600-1800)», *Criticón*, 125 (2015), págs. 79-92.
- PADILLA AGUILERA, Tania, «José Antonio Porcel y Salablanca: diletantismo, profesionalidad y desengaño», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 185-210.
- PALACIOS, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Laberinto, 2002.
- PÉREZ AYALA, José Manuel, *Antonio Caballero y Góngora, Virrey y Arzobispo de Santa Fe (1723-1796)*, Bogotá, Imprenta Municipal, 1951.
- Poesías* [Col. facticia], ms. B-VI-12, Fundación Bartolomé March (olim Gor 71).
- REY DÍAZ, José María, «Una figura de relieve en la historia de Córdoba: D. Antonio Caballero y Góngora» [1923], en Manuel Peláez del Rosal, José María Rey Díaz y Roberto M. Tisnes J., *El Obispo Caballero, un prieguense en América*, Priego de Córdoba, Tipografía Católica, 1989, págs. 11-101.
- RUANO, Juan, *Casa de Cabrera en Córdoba*, Córdoba, Juan Rodríguez, 1779.
- TOLEDANO MOLINA, Juana, «Poesía femenina del siglo XVIII: la obra poética de la monja franciscana sor Ana de San Jerónimo (Córdoba, 1773)», en Beatriz Mariscal y Aurelio Morales (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, FCE / Asociación Internacional de

- Hispanistas / Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, 2007, vol. 2, págs. 575-587.
- , «Una aportación al teatro conventual del siglo XVIII: piezas escénicas de sor Ana de San Jerónimo (1773)», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Iberoamericana, 2010, vol. 2 (CD-ROM), n.º 124.
- TORTOSA LINDE, M.^a Dolores, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad de Granada, 1988.
- , «Introducción», en José Antonio Porcel y Salablanca, *El Adonis*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1999, págs. xv-xciv.