



Georgina Sabat de Rivers

## **Amarilis, innovadora peruana de la epístola horaciana**

Entre los escasísimos ejemplos de epístola horaciana escritos por poetas de la Colonia en el Nuevo Mundo<sup>114</sup>, dediquemos nuestra atención al caso especial de la excelente poeta peruana a la que conocemos sólo por su nombre literario: Amarilis. Este nombre se lo dio ella misma en la carta poética que le envió a Lope de Vega y que éste publicó en 1621 en *La Filomena* con el título de «Amarilis a Belardo». A continuación de la carta de Amarilis aparece la que Lope envió en respuesta «Belardo a Amarilis»<sup>115</sup>, y que con justicia en este caso, Menéndez y Pelayo<sup>116</sup> consideró inferior a la de la peruana.

En este trabajo daremos un resumen de la tradición clásica de la epístola horaciana, pasaremos a la consideración breve de su establecimiento y evolución en España, y luego trataremos de determinar las innovaciones creativas que, dentro de la tradición de la epístola horaciana de la Península,

presenta Amarilis en la carta suya que escribió y envió desde América<sup>117</sup>. Con respecto a —122→ la tradición que se desarrolló en España, consideraremos, escogiendo autores específicos, el período que va desde Garcilaso, quien fue el primero en utilizarla, hasta Quevedo; es decir, un período que se extiende desde 1534 hasta 1628 aproximadamente<sup>118</sup> y que cubre el Renacimiento y el Barroco.

Claudio Guillén en su *Entre lo uno y lo diverso* habla de la problemática que significa la evaluación de los géneros literarios. Este crítico presenta una percepción histórica y dinámica de estos géneros con modelos que cambian y que se colocan «en el sistema o polisistema literario» (141) de un determinado momento en la evolución de las forma poéticas. Se trata de tener en cuenta la permanencia y alteración que van ocurriendo a la vez en el transcurso del tiempo (como es el caso de composiciones de tradición oral, por ejemplo, en los romances), así como el entrecruzamiento de los géneros que aportan una modificación constante. Un escritor talentoso no sólo altera la tradición sino que es alterado por ella; es decir, modifica, conservándola, la tradición en el interior mismo del texto nuevo ofreciendo otros modos de leerla: «De tal suerte todo momento poético conserva y potencia (intertextualmente) la imagen de otros anteriores» (148) y sugiere posibles cambios posteriores.

La epístola del Renacimiento, escrita en verso, tiene sus raíces en Horacio. Representa el paso de la oralidad a la escritura métrica; es decir, el hecho de carácter práctico y utilitario que significa dirigirse a una persona lejana con quien tenemos que comunicamos se convierte en un acto de escritura, en este caso, —123→ además, escritura en verso en la que, sin embargo, se conservan rasgos del *sermo rusticus*. La epístola horaciana se consideró poesía pero no lírica ya que no se cantaba (Aristóteles, y en consecuencia el mismo Horacio, únicamente se ocupó, como es sabido, de la épica y el drama; se admitía sólo en teoría la existencia de la lírica), aunque en algunos casos, en la tradición hispánica posterior, su tono se eleve como es el caso en Aldana, en particular, y en Amarilis, la poeta que nos ocupa.

Hay que apuntar la relación que la epístola tiene con la sátira (tono positivo en la epístola, negativo en la sátira) desde sus comienzos y en el mismo Horacio. De hecho, se considera a aquélla como un contragénero de ésta (Guillén, 167) lo cual explica las varias conexiones que existen entre una y otra. La *Epístola I* de Horacio se relaciona estrechamente con *Satirae I y II* (llamadas también *Sermones*); sus epístolas, producto de un hombre ya maduro y un poco cansado de que se haga sólo la crítica social ajena (practicada por Lucilio principalmente), van hacia la búsqueda de la verdad a través de la filosofía moral sin que deje de advertirse la polaridad intrínseca entre «principio satírico / principio epistolar». Para sus epístolas, Horacio (Rivers) adaptó el hexámetro épico griego al hexámetro dactílico latino que se acercaba más al estilo bajo próximo a la prosa que perseguía; la estructura está en concordancia con el carácter de diálogo coloquial del metro. El tema fundamental, y motivo de la composición, es el de la amistad; amistad masculina, se entiende. Otros rasgos estilísticos que estableció Horacio fueron: el nombre de la persona a quien se dirige la carta aparece en los primeros versos (tal y como sigue apareciendo en el encabezamiento de las cartas que escribimos hasta el día de hoy), la mayoría de las veces se hallan en ellas detalles personales, cuestiones teórico-literarias, preguntas, peticiones varias (peticion de respuesta entre otras), referencia a las circunstancias en que se escribe la epístola, cuestiones filosóficas que miran hacia el bien personal o universal, y, al fin, despedida. Consta, pues, de tres partes básicas: encabezamiento, cuerpo de la epístola y despedida (capo, corpo, coda) de las cuales la más larga es la segunda que, generalmente, se subdivide en otras. Los motivos son numerosos: históricos, políticos, oposición entre ciudad y campo, el «aurea mediocritas» y el «nihil admirari» humanistas, utilización de la «figura correctionis»...

—124→

El puente y acicate para la imitación de la epístola horaciana en el Renacimiento, fue Petrarca aunque él no las escribió en lengua vernacular sino en latín (en verso y en prosa). Tengamos en cuenta que Horacio no se conoció bien en la Edad Media, que fue Ovidio quien influyó en esa época dejando en la literatura el modelo de las *Heroidas* como el de la epístola amorosa conocida

(en la cual se modeló, por ejemplo, el *salut d'amor* provenzal) y que en el Renacimiento tomó en Italia y España el nombre de «capítulo». Otros poetas italianos: Berni, Ariosto, Tasso, Alamanni escribieron *capitoli* o sátiras utilizando elementos de la elegía y de la epístola. Todos estos géneros (la sátira ya mencionada, las elegías que mencionaremos, y el capítulo) contribuyen a la complicación de la epístola, a la fluidez existente entre todos ellos haciendo que sus líneas divisorias sean muy tenues. Aunque es preciso recordar la intensa comunicación de España con Italia en la época renacentista, y el hecho de que Boscán en su dedicatoria a la duquesa de Soma, hable sobre todo de modelos italianos, estos poetas mencionados no tienen necesariamente que considerarse precedentes del cultivo de la epístola en España; los italianos, como casi todos los literatos del resto de Europa, andaban a la búsqueda de nuevos géneros basados en los clásicos para adaptarlos a su propia lengua vernacular, y esta adaptación resultaba tanto más difícil en todas partes cuanto que la teoría era casi inexistente.

Antes de Garcilaso y Boscán, Bartolomé de Torres Naharro en su *Propalladia*, presenta capítulos y epístolas familiares con caracteres que anuncian el nacimiento en España de la epístola horaciana. Garcilaso de la Vega fue el primero que la cultivó en su «Epístola a Boscán» escrita en 1534 en verso suelto, lo más parecido al hexámetro dactílico (que también se venía practicando en Italia y que también allí resultaba una innovación en pugna con la *terza rima*).

Cuando la viuda de Boscán publicó las obras de éste junto con las de Garcilaso, aparecieron, a más de la epístola mencionada de Garcilaso, dos adicionales: la de Diego Hurtado de Mendoza a Boscán y la respuesta de éste a don Diego escritas, éstas, en tercetos encadenados, que será el metro que se impondrá utilizándose en la gran mayoría de los casos. Este mismo metro será también la forma utilizada en los capítulos, elegías y sátiras contribuyendo con ello a una mayor —125→ ambigüedad y complejidad no aclarada, o apenas, por teóricos españoles del Siglo de Oro<sup>119</sup>.

Las epístolas que hemos examinado de este período pueden dividirse en dos grupos. El primero lo constituyen las escritas por poetas que se desarrollan dentro del Renacimiento: Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Boscán, Gutierre de Cetina y Aldana, y los que lo hacen en el período barroco: Lope de Vega, Arguijo, Fernández de Andrada y Quevedo<sup>120</sup>. La primera particularidad de la epístola de Amarilis será que presenta características que la sitúan entre esos dos períodos: su lenguaje clásico se acerca al de Garcilaso sin dejar de presentar, no obstante, rasgos y toda una estrofa de estancia en la que hallamos connotaciones sensoriales y aglomeración barrocas. De hecho la epístola de Amarilis enlaza el mundo medieval al renacentista y el barroco<sup>121</sup>; señalaremos luego otros rasgos originales.

En la epístola titulada como tal y dirigida a Boscán de parte de Garcilaso que hemos mencionado antes, el poeta se ajusta a las pautas establecidas por Horacio<sup>122</sup>: su epístola tiene la estructura tripartita, hay salutación en el primer verso, y establece claramente el tono informal de la carta al amigo por medio de la utilización del *sermo*, habla coloquial, el cual relaciona con el metro (verso suelto) y con la estrecha amistad que le une a su corresponsal. La carta es, principalmente, una reflexión sobre la amistad. Hay también crítica social no amarga (de las posadas de Francia); la despedida consigna la fecha y lugar desde donde se escribe la epístola. Garcilaso escribió, al mismo amigo, una composición a la que llamó «Elegía II. A Boscán». Esta llamada «elegía» puede considerarse también una epístola aunque aquí, en consonancia con el título —126→ dado, el poeta utilizó el metro más «formal» de los tercetos encadenados. En realidad la parte elegíaca (dolor de ausencia temporal o definitiva: muerte) se limita a versos de la parte central del poema. Es aquí donde hallamos los tan comentados versos de Garcilaso que demuestran conciencia literaria en la utilización de su *figura correctionis*: «Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?, / que a sátira me voy mi passo a passo, / y aquesta que os escribo es elegía», y nos dan un ejemplo del estado de ensayo en que se hallaba el género y de la fluidez antes mencionada entre la sátira, la elegía y la epístola. Por lo demás, los rasgos básicos de esta composición la sitúan entre las epístolas.

La «Epístola a Boscán» que le escribió Diego Hurtado de Mendoza en *terza rima*, es un buen ejemplo que demuestra el aprovechamiento del poeta en relación con lo aprendido de la epístola horaciana. Los temas filosóficos que trata enfatizan motivos caros al gran humanista que era el autor: el *aurea mediocritas*, la consecución de ecuanimidad (*nihil admirari*), ideal de vida en el campo, valor de la amistad. Hay también versos elegíacos en los que lamenta el desamor y ausencia de la amada Marfira. Sobre la misma estructura está basada la carta en respuesta de Boscán a don Diego. Está también dividida en tres partes y la central cubre los motivos utilizados por el amigo con algunas diferencias: se hace la oposición entre el amor cruel que sufría antes en su trato con las amantes anteriores y el amor actual conyugal, tranquilo y feliz. El campo es el lugar ideal para el estudio de la filosofía, las letras y el disfrute de ese amor, pero la ciudad es el centro del arte, de la civilidad y donde se realiza el encuentro con los amigos.

Las dos epístolas estudiadas de Gutiérrez de Cetina («Al príncipe de Ascoli» y «A don Diego Hurtado de Mendoza») siguen básicamente el esquema señalado; es interesante la diferencia que Cetina trata de establecer entre el tono lírico utilizado en cuestiones de amor (a las que llama «delicaduras») con el tono informal que debe mantenerse en la epístola. Pero lo cierto es que en él también se notan vacilaciones y la fluidez ya señalada que nos lleva del *sermo* al lenguaje elegíaco y a la rudeza de la sátira. Más interesante aún es el caso de Francisco de Aldana. Lo particular, dentro del esquema básico, de su «Respuesta a Cosme, su hermano, desde Flandes» escrita en versos sueltos, es que en esa epístola, junto a la salutación del principio, mezcla toda una explicación aristotélica de cómo se —127→ acordó de que debía escribirle. La «Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos de ella» inaugura el tipo de epístola filosófico-contemplativa dentro de la carta horaciana.

La carta que Lope de Vega escribió a Amarilis en respuesta, «Belardo a Amarilis», no se aparta de la carta horaciana básica cuyos rasgos hemos comentado, ni en el metro (tercetos encadenados) ni en los temas y tono general. Quien sí trata de innovar es su amigo sevillano, Juan de Arguijo, el

cual, en su epístola escrita «A un religioso de Granada», vuelve a los versos sueltos con la adición barroca de esdrújulos finales. La «Epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada, en tercetos, es seguramente el ejemplo más conocido de carta horaciana de todo este período reuniendo en ella las preocupaciones del humanista renacentista con las notas barrocas de inseguridad en el vivir (por ejemplo, en el tema de vida-sueño-muerte), la crítica del comercio marítimo y la guerra, la total desilusión de la corte, todo ello unido a las reflexiones sobre el sentido espiritual y moral de la vida. La crítica y desilusión social se hallan asimismo en el tono satírico-elegíaco utilizado por Quevedo en su conocida «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares en su valimiento» utilizando, también, *terza rima*.

Es de notar los diferentes tipos de tratamiento que se utilizan en estas epístolas: se va del «vos» coloquial, más cercano al trato social diario que se encuentra siempre en las cartas de versos sueltos y en aquéllas en las que probablemente se busca un tono más íntimo, al «tú» clásico más formal y literario, más reflexivo. Estas diferencias se notan mejor, precisamente, en aquellas epístolas donde en la misma se combinan esos dos tratamientos según la persona a quien se dirija el que remite o el tono que adopte (Garcilaso y Quevedo), o en los poetas que los utilizan en distintas cartas presentando, en cada una de ellas, distintos niveles. Por ejemplo, Aldana en la carta a su hermano utiliza «vos» y en la de Arias Montano nos presenta tres pronombres personales: «tú» clásico cuando se dirige específicamente al filósofo místico, «él» cuando habla indirectamente del hombre ideal y «nosotros» cuando se incluye, junto a Arias Montano, en las reflexiones que hace.

Pasemos ahora a señalar más concretamente, las características originales de la epístola «Amarilis a Belardo». En [—128→](#) primer lugar, la carta de Amarilis a Lope rompe con la tradición de que sean expresión de amistad masculina: es la expresión de amistad admirativa de una orgullosa poeta del Perú que se pone al mismo nivel del poeta peninsular al que, incluso, le da consejos de carácter espiritual. Se recalca de este modo un rasgo fundamental de la epístola: la búsqueda del bien, que en el caso de Amarilis se identifica

con Dios. En un artículo ya mencionado (en nota 117) he analizado el aspecto quizá más interesante de esta carta: el modo original que tiene la autora de expresar su amor intelectual y religioso por Lope. Al subrayar la comunicación auditiva (puesto que Lope se halla lejos y es imposible verlo), le da más preponderancia al oído estableciendo claramente esa ambivalencia entre ver, es decir, leer y oír la poesía, que tan bien ha analizado Margit Frenk<sup>123</sup>. En esta epístola, la autora se arraiga en la tradición medieval que creía en la espiritualidad de los amores que entraban por el oído en contraposición de lo que se hacía en su propio tiempo, en la tradición renacentista, que se afirmaba en lo carnal que entraba a través de los ojos.

Pero en la carta de Amarilis al «monstruo de la Naturaleza» hay otras innovaciones. Veamos, antes, la estructura de su epístola. La carta de Amarilis está constituida por 335 versos agrupados en 19 estrofas y escritos en metro de canción italiana o estancias, en combinación de heptasílabos y endecasílabos (con el penúltimo verso de 7 sílabas en verso suelto). Cada estancia está compuesta por 18 versos y presenta el esquema métrico siguiente: ABCABCCdDEEFgGHxH. Como remate a la composición, hallamos la estrofa final de envío con la rima que sigue: ABCABCcDDEE<sup>124</sup>. Presenta la división tripartita que hemos señalado en la epístola horaciana. Veamos el esquema que luego comentaremos brevemente:

I. Introducción (1-5, cinco estrofas).

II. Cuerpo de la epístola.

—129→

a: Llamamiento al corresponsal sobre su fin trascendental (6-7, dos estrofas).

b: Notas biográficas sobre la autora (8-12, cinco estrofas).

c: Oposición entre el amor especial de Amarilis y el de Celia (13-14, dos estrofas).



III. Ofrenda, petición y despedida (13-17, cinco estrofas). Como vemos, presenta un esquema simétrico perfecto. Hay 5 estrofas en la introducción que tratan de la rareza del amor de Amarilis basado en la espiritualidad que entra con la voz por los oídos y que, como se mencionó, se afinca en creencias medievales (la mención saluatoria a Belardo se halla en la tercera estrofa: «Al fin en éste, donde el sur me esconde, / oí, Belardo, tus conceptos bellos / tu dulzura y estilo milagroso»); y otras 5 en la parte final que comienzan con:

Finalmente, Belardo, yo te ofrezco  
una alma pura a tu valor rendida;  
aceta el don, que puedes estimallo,

y que reúnen el adiós a Belardo, una ofrenda barroca de joyas espirituales y materiales, y la petición para que escriba la vida de Santa Dorotea (santa de la devoción de la poeta y de su hermana). Esta parte final se remata con la estrofa de envío que cierra su epístola y que, entre notas de «falsa modestia», la echa a navegar a través de los mares. Hay 9 estrofas en la parte central de las cuales 5, las que se dedican a las notas personales de la autora, a su biografía, se hallan en el centro mismo de la composición encuadradas por 2 estrofas que tratan de la llamada al fin trascendental que debe buscar el poeta peninsular, y otras 2 que hablan del amor puro y espiritual de Amarilis contrapuesto al amor humano de Celia (amada que puede representar los muchos amores de Lope pero que parece referirse, más bien, a los acontecimientos que tienen lugar cuando Amarilis le escribe la carta: el poeta vivía con Marta de Nevaes siendo ya sacerdote). Amarilis rechazó los dos tipos de metro utilizados en la epístola horaciana de su tiempo: los tercetos encadenados y los versos sueltos, y escribió su epístola en estancias. No conocemos epístolas escritas en este tipo de metro en la literatura española del período; que sepamos, ésta es la única escrita en América. No hay duda de que la poeta peruana conocía las cartas horacianas que se habían escrito y seguían escribiéndose en su época: su epístola sigue las reglas —130→

básicas del juego en cuanto a la estructura tripartita, notas biográficas y personales, recuento histórico de su patria, alusión indirecta (de crítica positiva) al conocimiento que tenía de la vida personal desordenada del vate peninsular, peticiones, reflexiones sobre la vida trascendental del alma... ¿Qué le hizo concebir ese cambio?

Fue probablemente Garcilaso quien estableció con su Canción III, la que escribió estando exiliado en una isla del Danubio («Con un manso rüido»), la idea de hacer volar sus pensamientos sobre las aguas; a Amarilis, quien enviaba su carta a través de los mares, se le ocurrió que ese tipo de composición era apropiado para sus propósitos. Pero seguramente se trata de algo más importante: Amarilis, poeta, probablemente introdujo innovaciones a su epístola en cuanto al metro porque tenía conciencia de su condición femenina y sabía que las epístolas horacianas utilizadas hasta ese momento (en versos sueltos o *terza rima*) eran, antes que nada, expresión de amistad masculina.

El metro de canción, además de servirle admirablemente para continuar la tradición de Garcilaso al hacer navegar sus estancias sobre las aguas:

Navegad, buen viaje, haced la vela,  
guiad un alma que sin alas vuela,<sup>125</sup>

era el metro preferido de las mujeres poetas de la tradición pastoril, y el nombre de Amarilis, así como el de Belardo, pertenece a esa ficción literaria.

—131→

Asimismo, y antes de las pastoras contestatarias de la escritura pastoril, existía la tradición legada por Ovidio: la de las *Heroidas*, cartas elegíacas en las que mujeres de la Antigüedad clásica y del mundo mitológico también protestaban en dísticos dolorosos quejándose del abandono o muerte de sus

amados<sup>126</sup>. Esto nos lleva, nuevamente, al conocimiento que tenía la cultivada poeta del Perú de temas conocidos y utilizados durante la Edad Media como son los ovidianos. Como las de las *Heroidas* y las de las pastoras, las estancias de la carta de Amarilis son también una protesta, una protesta indirecta a la vida disipada del admirado poeta español del tiempo, una protesta encubierta con el amor platónico, intelectual, desinteresado y de carácter religioso que le profesa la americana diciéndole que en el cielo:

Allá deseo en santo amor gozarte,  
pues acá es imposible poder verte,  
y temo tus peligros y mis faltas.

Amarilis se toma el trabajo de explicarle esta devoción intelectual que le ha llegado por la misteriosa «voz» que se lee y que entra por los oídos. La peruana, al expresar estos sentimientos en su carta, adapta la tradición de las *Heroidas* y de las pastoras a sus necesidades propias: en consonancia con la tónica del tiempo y con su formación religiosa, se preocupa por el poeta varón al que admira y trata de hacerle recapacitar para rescatarle para la eternidad poniéndose ella en el nivel superior de consejera<sup>127</sup>.

Digamos, antes de terminar, que Amarilis, a diferencia de Lope, quien hace uso del «vos», utiliza el tratamiento más elevado del «tú» clásico como convenía al dirigirse a una persona por la que se siente devoción y a la que nunca se había —132→ visto, y de acuerdo con las reflexiones religioso-filosóficas que trata en su carta.

Sin duda, vale la pena releer la obra poética de las mujeres poetas de la Colonia para redescubrir, como en el caso de esta culta, excelente y original poeta del Perú, no sólo obras de arte, como lo es esta hermosa carta de Amarilis, sino innovaciones a la pauta trazada por los maestros masculinos del otro lado del mar.

## Obras citadas

Adán, Martín, «Amarilis», *Mercurio peruano*, Lima, 1939, 185-193.

Aldana, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

Arenal, Electa (Co-editora), *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa*, Barcelona, PPU, 1988.

Arguijo, Juan de, *Obra poética*, ed. Stanko B. Vranich, Madrid, Castalia, 1971.

Boscán, Juan, *Las obras*, ed. William I. Knapp, Madrid, Murillo, 1875.

Cetina, Gutierre de, *Madrigales, sonetos y otras composiciones escogidas*, selección y prólogo de Juan Bautista Solervicens, Barcelona, Montaner y Simón, 1943.

Cornejo Polar, Antonio, «Discurso en loor de la poesía», Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964. (Véase la parte de esta obra en la que se habla de Amarilis).

Crosby, James O., *Francisco de Quevedo. Poesía varia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.

Fernández de Andrada, Andrés, «La epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada, edición y estudio de Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1978.

Frenk, Margit, «"Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Roma, Bulzoni Editore, 1982, 101-123.

García Calderón, Ventura, *El apogeo de la cultura colonial. Las poetisas anónimas. El Lunarejo*. Caviedes, París, Desclée de Brower, 1938.

Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1974.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, (introducción a la literatura comparada), Barcelona, Grijalbo, 1985.

—134—

Hurtado de Mendoza, Diego, *Obras poéticas*, ed. W. I. Knapp, Madrid, Ginesta, 1877.

Le Vine, Carol Kayn, «*The Verse Epistle in Spanish Poetry of the Golden Age*», tesis presentada a The Johns Hopkins University para obtener el título de «Doctor of Philosophy», Baltimore, Maryland, 1974.

Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1969.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de la poesía hispanoamericana*, II, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1913.

Palma, Ricardo, *Mis últimas tradiciones peruanas. Cachivachería*, «Las poetisas anónimas», Buenos Aires, Barcelona, Maucci, 1906.

Rivers, Elias L., «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22, 1954, 175-194.

Sabat de Rivers, Georgina, «Géneros poéticos y la epístola épica a Isabel de Tobar», *Texto Crítico*, X, 28, 1984, 41-66.

—, (co-editora), *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa*, Barcelona, PPU, 1988.

—, «Amarilis's Verse Epistle and her Love for Lope: Seeing and Hearing», *Studies in Honor of Elias L. Rivers*, ed. de Bruno Damiani y Ruth El Saffar, Potomac, MD, *Scripta Humanistica*, 1989. (Véase aquí la versión española, n.º 6).

Sánchez, Luis Alberto, *Los poetas de la Colonia y de la Revolución*, edición corregida, Lima, ed. P. T. C. M., 1947.

—, *La literatura peruana. II*, Lima, Ediventas, 1965.

—, *Historia comparada de las literaturas americanas. Desde los orígenes hasta el Barroco. I*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.

Tamayo Vargas, Augusto, «Poetisas anónimas», *Literatura peruana*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.

Tauro, Alberto, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Lima, Editorial Huascarán, 1948.

—135→

Vossler, Karl, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**