

“SEGUIR ARDIENDO Y NO SENTIR EL MAL”: UN ACERCAMIENTO A LA POÉTICA DE GASPARA STAMPA¹

María do Cebreiro Rábade
Universidad de Santiago de Compostela

Si aun siendo como soy abyeeta y vil
mujer, puedo llevar tan alto fuego
¿por qué no lo hago arder, siquiera un poeo,
y se lo nuestro al mundo con estilo?
Si amor con nuevo, extraordinario ardor,
que no esquivé, tan alto me condujo,
¿por qué no puedo yo, con juego insólito
hermanar en mi alma pena y pluma?
Y si no puedo por naturaleza,
por milagro podré, que tantas veces
vence, traspasa y rompe toda regla.
Yo no acierto a expresar si esto es posible,
pero empiezo a sentir, para mi suerte,
el corazón de un nuevo estilo impreso.

Gaspara Stampa, *Rimas*, soneto VIII²

Este soneto de Gaspara Stampa, que constituye una de las voces poéticas más interesantes del *Cinquecento*, puede ser tomado como punto de arranque para una aproximación a su concepción de la lírica. Una lectura atenta de sus *Rime d'amore*, cuya póstuma *editio princeps* data de 1554, permite defender la importancia cualitativa y cuantitativa de una dirección metapoética en el conjunto de su obra, dirección de la que este soneto octavo informa con elocuencia.

¹ Este artículo es fruto de la reelaboración de un texto previo, publicado en la revista electrónica *Almacén* (www.mundofree.com/almacen/colaboracion_cebreirostampa.htm) bajo el título “La poesía lírica de Gaspara Stampa: entre la resistencia y el consentimiento”.

² A continuación cito el original, que arriba he traducido libremente: “*Se, così como sono abietta e vile/ donna, posso portar sì alto foco, / perché non debbo aver almeno un poco / di ritraggerlo al mondo e vena e stile? / S'Amor con novo, insolito focile, / ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco, / perché non può non con usato gioco / far la pena e la penna in me simile? / E, se non può per forza di natura, / puollo almen per miracolo, che spesso / vince, traspasa e rompe ogni misura. / Come ciò sia non posso dir spresso; / io provo ben che per mia gran ventura / mi sento il cor di novo stile impresso*”. Para las *Rime* de Gaspara Stampa, he empleado la edición anotada de María Bellonci y Rodolfo Ceriello (1994). En la localización de las restantes citas haré constar el orden interno de los poemas en el cancionero (número del texto y versos correspondientes), seguido de la página que ocupan en la citada edición.

Desde el comienzo del texto, en donde la voz se define como “*abietta e vile / donna*”, Stampa le confiere un sentido nuevo al característico tópico de modestia que, a modo de *captatio benevolentiae*, solía ser utilizado por los poetas petrarquistas al inicio de sus cancioneros. Si quien canta es mujer, la disculpa debe ser doble, y la intención, ambigua. Esta es una ley no escrita que operará sobre el discurso cultural de las mujeres en muy distintos tiempos y lugares. Piénsese, por ejemplo, en la ironía sutil que tiñe el prólogo de Rosalía de Castro a su obra *Follas Novas* (1880). El sujeto femenino, históricamente silenciado, reclama un pasaporte para su visibilidad textual, y lo hace partiendo de una humillación sólo retórica, como quien da un paso atrás para saltar con más impulso.

En Gaspara Stampa aparece, apresada, la temprana conciencia de la mujer escritora, que al escribir no sólo niega su naturaleza, sino a la naturaleza misma, concebida como ontología o como esencia inmutable: “*E, se non può per forza di natura, / puollo almen per miracolo, che spesso / vince, traspassa e rompe ogni misura*” (soneto VIII, vv. 9-11, p. 86). La escritura femenina se define, de este modo, como superávit, como exceso y transgresión de toda medida o, si se prefiere, de todo canon -en griego, la palabra *kanon* significaba, precisamente, “vara de medir”.

En claro contraste con esta perspectiva hermenéutica, hasta los dos últimos decenios, la (más bien escasa) crítica especializada en Gaspara Stampa se había refugiado en aquella perversión analítica que el *New Criticism* denominara “falacia biográfica”. La autora era tipificada como una voz “espontánea”³, casi *naïve*, cuyo interés poético no residía en su pericia estilística o en su programa literario, sino en la “sinceridad” de sus versos⁴.

Repasemos, brevemente, la trama en la que se asentaba esta lectura biografista de las *Rime*. Gaspara Stampa nació en Padua, en torno a 1523, en el seno de una familia de mercaderes joyeros. Al morir su padre, la familia decide trasladarse a Venecia, la República Paolo Sarpi, que en el cuatrocientos y en el quinientos había dado a mujeres tan destacadas como Moderata Fonte (pseudónimo de Modesta Pozzo) o Isabella della Morra acceso a la producción cultural y a la difusión de ideas. Tanto Gaspara como sus dos hermanas, Baldassare y Cassandra, demuestran pronto dotes para la poesía y la música. Al parecer, la muerte prematura de Baldassare habría influido en la vocación de la escritora. Cassandra, por su parte, fue la encargada de ordenar y de dar a imprenta sus obras póstumas. Cuando contaba con veinticinco años, Gaspara conoce al conde Collaltino di Collalto, que pasa por ser el objeto y destinatario único de sus versos. Después de tres años de convivencia, Collaltino marcha a Francia para luchar contra los ingleses y, al parecer, terminará contrayendo matrimonio con una mujer francesa. Tras la ruptura, dato significativamente silenciado por la mayoría de sus biógrafos, Gaspara mantuvo una relación seria (si es que

³ Atiéndase, como ejemplo de la pervivencia de esta visión crítica, al siguiente párrafo, tomado del sitio electrónico <http://gircse.marginalia.it/esercitazioni/epiceinini/analisi.htm#1> (“*Alcuni appunti sulla vita di G. Stampa ed il suo Canzoniere*”): “*Gaspara Stampa con le sue Rime rientra in una corrente di Petrarchismo ortodosso tipica del cinquecento, ispirata al magistero teorico e pratico di Pietro Bembo. Ripropone infatti una struttura complessiva di itinerario umano e amoroso che va dal vaneggiare al pentimento, dalla tempesta delle passioni al desiderio dell’abbandono in Dio. I suoi componimenti perdono in complessità e ricchezza di sfumature, ma guadagnano molto nell’immediatezza dell’espressione dei sentimenti, che a tratti acquista i toni della sincerità e dell’ingenuità*”.

⁴ Sin duda, la monografía de Fiora Bassanese (1982) sobre la figura literaria de Gaspara Stampa constituye un punto de inflexión en la recepción crítica de la autora, en lo sucesivo menos atenta a los valores de “autenticidad” de sus versos que al carácter complejo, y en buena medida transgresor, de su palabra.

serio equivale a duradero) con un caballero veneciano llamado Bartolomeo Zen. En 1550, ingresa en la Accademia dei Dabbiosi bajo el nombre de Anassilla, que había utilizado ya en alguno de sus versos. Las causas de su muerte, acontecida en abril de 1554, han sido objeto de toda clase de conjeturas: suicidio por envenenamiento o “male de mare” (¿anticipo de la histeria decimonónica?) son las más repetidas. Gaspara Stampa, que en los círculos cortesanos de Venecia ejercía sobre todo como cantante, compositora e intérprete de laúd y tiorba, sólo había publicado tres poemas en vida. Con todo, se cree que dejó numerosas indicaciones para la ordenación de su *corpus* lírico.

Al menos desde el siglo XVIII (la primera reedición de sus *Rime* data de 1738, pero ya Bembo le había rendido homenaje en un poema en que compara su temprana muerte con la vida fugaz del cisne y la paloma), el *canzoniere* de Gaspara ha recibido las más “indiscretas” lecturas que imaginarse pueda. Ante la casi total ausencia de datos fiables que permitan reconstruir la sustancia *objetiva* de su vida, su obra ha sido tomada como indicio de su existencia, en una torpe proyección de lo vital sobre lo literario. En esta identificación de los temblores de la escritura con los trazos de la carne suele olvidarse el juego ficcional, un juego de cuyas reglas los autores suelen ser bien conscientes. Lo fueron, sin duda, Petrarca, Dante, Garcilaso y Lope, por citar sólo a algunos escritores que partieron del valor alusivo y elusivo (a la vez referencialista y des-referencial) del antropónimo. Pero, a mi entender, es posible formular la hipótesis de una “doble conciencia”, o “hiperconciencia” en la escritura de las mujeres. Porque tanto en Gaspara Stampa como en las restantes voces femeninas del Renacimiento italiano, la identificación entre vida y escritura, eventualmente explorada en lo textual, constituye la proyección de una sutil pero efectiva poética de género. En efecto, Veronica Gambara, Vittoria Colonna, Isabella di Morra, Tullia d’Aragona, Veronica Franco o Isabella Andreini violentan con su escritura la tradición petrarquista en la que, simultáneamente, se inscriben⁵. La violentan desde el mismo momento en que se presentan y representan en sus versos como mujeres que cantan. Y, aún más, como mujeres que osan escribir (lo) que cantan.

Al fin y al cabo, en una sociedad patrilineal, la mujer es la encargada de transmitir la lengua, de modo que la oralidad es uno de sus principales dominios. Significativamente, la práctica poética femenina, desde Safo a Louise Labbé⁶, tardó más en disociar música y lírica que la tradición hegemónica -cufemismo por “masculina”. Es posible que el canto hablado operase, en cierta medida, como una estrategia que permitía hacer audible la voz de las mujeres. Al mismo tiempo, camuflada en la invisibilidad de lo oral (con frecuencia amalgamado con lo tradicional-popular, considerado como lo “no culto”) esta voz permanecía en los márgenes de la cultura institucional y no podía, por tanto, incidir directamente sobre ella. En cambio, una mujer que escribe es, por naturaleza, transgresora. Y eso si todavía nos es dado hablar de naturaleza. Porque, partiendo de que toda identidad es una construcción, y hasta una ficción, me atrevería a decir que no hay identidad menos natural que la femenina.

⁵ Fiora Bassanese (1991) explora la articulación paradójica del sistema petrarquista en la poesía de Stampa, partiendo de la oposición de los términos “mujer poeta” y “canon masculino”. El “género del petrarquismo” constituye, también, pero desde muy diversos presupuestos, el objeto de estudio de Gordon Braden (1996). Por su parte, Patricia Berrahou Phillippy (1995) se aproxima a las diferencias entre Petrarca y Stampa, en un estudio que, en la metodología, bebe más del *close reading* o de la nueva retórica que de los enfoques sociológico-literarios sobre el problema del género y de la escritura. Mary B. Moore (2000), por último, combina ambas perspectivas, al analizar detalladamente varios sonetos de Stampa para mostrar su originalidad en la concepción genérico-textual.

⁶ Pierre Blanc (1992) es autor de un artículo en el que aborda, desde una perspectiva comparatística, las poéticas de Louise Labbé y de Gaspara Stampa.

En afortunada metáfora, Friedrich Nietzsche afirmó que escribir poesía es bailar en cadenas. Las cadenas petrarquistas le habían llegado ya bastante aherrojadas a Gaspara, que tratará de darles nuevo lustre. Coetánea de Tiziano, el Veronés y Tintoretto, sus poemas hacen gala de la característica *morbidezza* veneciana, adentrándose plenamente en los juegos paródicos del manierismo⁷. Es sabido que en la pintura veneciana el color y la luz, índices de temporalidad, importan más que el trazado de las líneas. Por otra parte, amparándose en el carácter cerrado y escultórico de la forma soneto, Dante había escrito sus célebres *rime petrose*. Sin embargo, aunque en Gaspara el soneto sigue manteniendo su característico aire fúnebre, sus versos no son pétreos, sino móviles. Al menos en este aspecto, recuerdan al característico *sfumatto* de Paris Bordone, delicioso pintor menor. También ella ejerció, gloriosamente, la minoría poética -Eliot, con su característico sentido de la persuasión, defendió suficientemente el arte menor; su magisterio me exime de extenderme más en este punto.

En otro orden de cosas, la etimología de la palabra soneto (lat. *sonitus*, "sonido"), remite de inmediato al contexto musical en que la propia autora estaba dando a conocer su obra⁸. El carácter referencialista de la forma madrigalesca se asienta, precisamente, en un intento de hacer visibles los colores de la palabra cantada, de ahí que la musicología hable con frecuencia de música descriptiva o incluso de pintura sonora de la lengua. Por otra parte, el madrigal constituye el primer intento serio de delimitación entre la música sagrada y la profana, proceso que la hermana con la tradición poética del petrarquismo, que constituye su principal fuente literaria. Por último, el madrigal musicado supone la alianza de los procedimientos de la homofonía y de la polifonía. A este respecto, interesa subrayar el carácter genuinamente dialógico de las *Rime* de Stampa, componente que constituye acaso un debilitado eco literario de la fragmentación polifónica que las arropó.

Las *Rime* de Gaspara Stampa constituyen, pues, un claro ejemplo de yuxtaposición de códigos artísticos. El arte híbrido basa gran parte de su fuerza en que suele dar testimonio de un conflicto. En este sentido, es importante no perder de vista la procedencia social de Stampa. La mayoría de las cortesanas de la época no pertenecían por linaje a la nobleza, sino a una incipiente clase media o a una degradada clase áulica. Se ha discutido mucho sobre la virtud de Gaspara Stampa pero, fuese *cortigiana onesta* o hetaira deprevada, su provocativo estatuto de mujer soltera y su dedicación a las artes liberales son hechos que no deberían ser desatendidos. La modernidad de las *Rime* tiene mucho que ver con el hecho de que su autora escribe desde una cierta marginalidad social y genérica. Estos márgenes, junto con los condicionamientos del código poético petrarquista, son precisamente las cadenas en las que le tocó bailar -esas cadenas que, simultáneamente, la condicionaron y la hicieron posible. Los sonetos, canciones, madrigales y sextinas son los subgéneros líricos en los que Gaspara Stampa fragua su voz. Y lo hace, como todos los poetas renacentistas, adelantándose en varios años al *cogito* cartesiano. Porque si el nacimiento de la modernidad es la invención del yo, los cancioneros petrarquistas -diarios poéticos que dan cuenta del complejo proceso de formación de un sujeto individual-

⁷La profesora Daniela A. Lorenzi ("Chiara Matraini: Mannerism Under a Petrarchan Veil", <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-archive/1997/Italian-html/d.orenzi,daniela.htm>) ha estudiado la poética de Matraini a la luz del manierismo como sistema poético que extrema y, en ocasiones invierte, la rígida arquitectura petrarquista. Creemos que muchas de sus hipótesis son, igualmente, aplicables a la lírica de Stampa.

⁸Sheila Schonbrun es autora de un trabajo académico que analiza la dimensión musical inherente a la obra de las poetisas del Renacimiento. El texto, leído en el CUNY en octubre de 1998, se titula "Ambiguous Artists: Music-Making among Italian Renaissance Courtesans (with particular reference to Tullia of Aragon, Gaspara Stampa, and Veronica Franco)".

constituyen en buena medida el punto de arranque de la condición moderna. Pero si, excepto para Descartes, es muy difícil pensarse como uno, imaginense lo que debe de ser (todavía hoy) pensarse como una. En Gaspara, la conciencia de esta dificultad conduce a la necesidad de hacerse con un *stilo* propio, no *dolce*, pero sí absolutamente *ново*. La poética imitativa propia del petrarquismo cede aquí paso a la conciencia de que una mujer poeta está, en cierto sentido, desprovista de tradición. Sólo puede escribir en libertad quien, por su marginalidad, no tiene nada que ganar -y, por lo tanto, nada que perder: "*Ed io, cantando la mia libertade, / da così duri lacci e crudi sciolta, / passerò lieta a la futura etade*" (soneto IX, vv. 9-11, p. 86).

La ausencia relativa de tradición no es, con todo, ausencia de artificio. Al contrario, diríamos que un petrarquismo femenino se parece, en su sofisticación, a la escolástica cuadratura del círculo. El juego de transgresiones e inversiones es continuo en este cancionero. La característica *descriptio puellae* toma por objeto a un hombre, descrito de acuerdo con un canon anatómico que privilegia los ojos y las manos sobre el resto del cuerpo. Las metáforas vegetales -especialmente *colle*, que remite al antropónimo *Collaltino*- no representan a la donna neoplatónica, sino al *signor* guerrero. El continuo semántico mujer-naturaleza, que está en la base de las culturas patriarcales, se ve así notablemente debilitado. Al cantar a un amante masculino, Stampa lleva a extremos heréticos la ya tópica hipérbole sagrada de la donna angelicata. Si en el petrarquismo masculino "*donna*" vale por "*Madonna*", el ambiguo *signor*, con el que Gaspara se dirige a Collaltino puede ser leído, en clave paródica, como una invocación divina. Este es uno de los aspectos en los que, con mayor claridad, se muestra el fundamental anticlasicismo y la *hybris* erótica que caracterizan la voz poética de Stampa. Donde Croce vio sinceridad ("Las Rimas de Gaspara Stampa no surgen de la contemplación superior que es la gran poesía desenvolviéndose en el universo, sino como efusiones personales que cuentan los acontecimientos de su alma, en plena conexión con la realidad"), nosotros vemos un programa poético consciente, cuyo trazo más distintivo es la ruptura del principio horaciano del decoro.

En su *Ars Poetica*, Horacio dictaba la necesidad de una adecuación entre los conceptos expresados por el poeta y los medios expresivos utilizados a este fin. Horacio es (quiere ser) un poeta clásico, y su poética, cifra de clasicismo, constituye el más claro exponente de una relación acomodada con el mundo, en donde todavía no se han roto (o no quieren romperse) los vínculos sagrados entre las palabras y las cosas. En cambio, para Stampa, y en esto su poesía se asemeja a la de los místicos, hay una fisura radical entre los hechos que aspira a cantar y la expresión del propio canto: "*perché la lingua a l'opra non è pare*" (soneto XIX, v. 14, p. 92). La conciencia lingüística constituye, paradójicamente, el camino hacia lo inefable. La autora pide al cielo que le dé más estilo o menos pena: "*Datemi o' l'ciel più stile o voi men pena*" (soneto XXXIX, v.9, p. 105). De ahí que el tópico sáfico de la mudéz de la amante ante la contemplación del amado cobre en Stampa una orientación metapoética: "*lo stil, la lingua, ardire e ingegno, / i pensieri, i concetti e i sentimenti / o restan tutti oppressi o tutti spenti, / e quasi muta e stupida divegno*" (soneto XXVIII, vv. 3-6, p. 98). Desde Ludwig Wittgenstein, sabemos que lo inefable no es lo que no puede decirse, sino el suplemento no verbal de lo verbal. He aquí, de nuevo, la radical modernidad de Stampa, encadenada como todos a una "*lingua mortal e chiusa in uman velo*" (soneto XIX, v. 11, p. 92).

El "Ritratto di Gaspara Stampa", grabado de Daniel Antonio Bertoli que abre la edición dieciochesca de sus *Rime* (1737), ofrece un testimonio iconográfico que vale casi tanto como sus más de mil palabras. Stampa, investida de los atributos de Apolo (la lira y la corona de laurel) tiene la vista fija en un lugar remoto, siempre fuera del cuadro, bien lejos

de cualquier frontalidad. En franco contraste con su mirada, entre perdida y giocondesca, la mano derecha de la poeta señala visiblemente el primer pasaje de un manuscrito. En esta disociación entre la cabeza, que guarda algún secreto, y el cuerpo, que invita a desvelarlo en la escritura, parece haber sido advertida por Bertoli. En sus versos, ya Stampa había pedido ser representada de modo dual, como una diosa jánica o asimétrica: “*Ed avvertite che sia 'l mio sembante / da la parte sinistra afflito e mesto, / e da la destra allegro e trionfante*” (soneto LVI, vv. 9-11, p. 115).

La lectura de Stampa muestra claramente el proceso de conquista de una voz que no desea seguir siendo objeto. También al vender sus cuerpos, las cortesanas se adueñaban de sus cuerpos. Toda escritura es, en cierto sentido, prostitución del ser, porque desacraliza la palabra oral, que es palabra de Dios, de Collaltino. Gaspara dice en vano sus palabras, someténdolas a trueque, haciéndolas rodar como monedas. Así hizo la ninfa Eco con el nombre divino de Narciso. Así hizo Filomela, que después de perder la lengua quiso seguir hablando con sus manos⁹. En la *canzoniere* de Stampa, la letra es femenina. Collaltino, dotado para el *dire* es en cambio incapaz de dar respuesta escrita a los versos de su amante: “*E, quasi in alto pelago sommerso / d'oblivione, a la sua Anassilla / non ha degnato mai scriver un verso*” (soneto LXXX, vv. 9-11, p. 131).

Frente a su contemporánea Tullia d'Aragona, cortesana, poeta y autora de un interesante *Dialogo dell'infinità d'amore*, Gaspara Stampa recibió la absolución del tribunal del tiempo, que es, sobre todo, un tribunal moral. Claro que esta absolución es también una forma de dominio. La penitente arrepentida cede, a cambio de la salvación, su libertad. Incluso para Rainer Maria Rilke, hábil en relecturas, Stampa es una pobre muchachita que canta sin artificio al hombre que la ha abandonado y cuyo canto, origen de todos los cantos (flecha y arco tensado, en la primera de las *Elegías de Duino*), se confunde con el canto de la Naturaleza. Pero Gaspara no es la Gasparina que desean sus cantores y biógrafos, y su voz poco o nada tiene de infantil. Para quien desee seguir internándose en fábulas biográficas, cuando Gaspara conoce a Collaltino tiene veinticinco años -edad que en las coordenadas sociales del siglo XVI podía considerarse casi proveya- y no los nueve que Dante atribuye a Beatrice en la descripción de su enamoramiento prima vista (*Vita Nova*).

La voz poética de Gaspara destaca, en cambio, por su madurez y por la plena conciencia de la propia valía: “*con tutto il mio studio e tutta l'arte*” (soneto XXXIX, v. 1, p. 105). Su marginalidad la hace, al mismo tiempo, consentidora y resistente. Roger Chartier (1994) ha mostrado con su habitual sagacidad que no hay subversión sin consentimiento. El consentimiento permite ser visible. La resistencia permite forzar los límites de lo decible¹⁰. Pero mientras Vittoria Colonna, no sin artificio, había declarado cantar para desahogarse (“*Scrivo sol per sfogar l'interna doglia*”), el propósito explícito de Stampa es crear un “*novo stiŕ*” que, a modo de huella o firma, aúne “Amor”, “arte” y “studio”.

En el soneto CCVIII de su cancionero, Stampa declaró “*viver ardeno e non sentire il male*” (v. 6, p. 212). El versó gustó a Gabrielle D'Annunzio, que, por boca de Stelio Effrena, protagonista de la novela *Il Fuoco*, quiso definirlo como “*un miscuglio di gelo e di ardore*”. Pero más allá de la tópica petrarquista y su juego prolongado de contrastes, más allá de la concordancia de opuestos en la que, finalmente, toda pasión amorosa se resuelve, la Gaspara que vive ardiendo sin sentir el mal (mal de siglo, mal de género, mal de madre), es la mujer que empuña, transgresora, la pluma, mostrando la posibilidad de una auténtica *vita nova* para todas las mujeres que escribimos.

TEXTO

BELLONCI, Maria y Rodolfo CERIELLO (eds.) (1994). *Gaspara Stampa. Rime*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASSANFSE, Fiora A. (1982), *Gaspara Stampa*, Boston, Twayne Publishers.
- (1991), “Male Canon/Female Poet: The Petrarchism of Gaspara Stampa”, in *Interpreting the Italian Renaissance: Literary Perspectives*, Antonio Toscano (ed.), Nueva York, Stony Brook & Forum Italicum.
- BLANC, Pierre (1992), “Parallèle de Louise Labé et de Gaspara Stampa ou le sonnet et l'amour entre France et Italie: Pour une approche contrastive des échanges culturels franco-italiens”, *Franco-Italica: Serie Storico-letteraria/Série d'histoire littéraire*, 1, pp. 25-55.
- BRADEN, Gordon (1996), “Gaspara Stampa and the gender of Petrarchism”, *Texas Studies in Literature and Language*, 38 (2) (verano), pp. 115-139.
- CHARTIER, Roger (1994), *L'Histoire aujourd'hui: doutes, défis, propositions*. Valencia, Eutopias.
- JONES, Ann Rosalind (1991), “New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa”, in *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Marilyn Migiel y Juliana Schiesari (eds.), Nueva York, Cornell University Press.
- MOORE, Mary B. (2000). *Desiring voices: women sonneteers and Petrarchism*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- PHILLIPPY, Patricia Berrahou (1995), “Gaspara Stampa's *Rime d'amore*: Replication and Retraction”, in *Love's Remedies: Recantation and Renaissance Lyric Poetry*. Lewisburg, Bucknell University Press.

⁹ Ann Rosalind Jones (1991) estudia la conciencia y transformaciones del mito ovidiano de Filomela en Tullia d'Aragona y en Gaspara Stampa.

¹⁰ En su artículo, Chartier (1994: 16) repasa las implicaciones de distintas concepciones historiográficas, y evalúa el papel que en ellas han desempeñado las identidades subalternas, entre ellas la subjetividad femenina: “*Loin d'éloigner du réel et de n'indiquer que les figures de l'imaginaire masculin, les représentations de l'infériorité féminine, inlassablement répétées et montrées, s'inscrivent dans les pensées et les corps des uns et des autres, des unes et des autres. Mais une telle incorporation de la domination n'exclut pas, tant s'en faut, de possibles écarts et manipulations qui, par l'appropriation féminine de modèles et de normes masculines, transforment en instrument de résistance et en affirmation d'identité les représentations forgées pour assurer la dépendance et la soumission*”.