



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

arca

ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADÉMICAS

Rimeg

RED INTERNACIONAL MULTIDISCIPLINAR
EN ESTUDIOS DE GÉNERO

CIEM

Centro
Interdisciplinario de
Estudios sobre la Mujer

DE ABEJAS ALEONAS:

Metamorfosis femeninas en la
vida y en la literatura

DOSSIER

19/1

ISSN 2422 - 8117

OFELIA

AUTOR: JOHN EVERETT MILLAIS

TÉCNICA: ÓLEO SOBRE LIENZO (76 X 111 CM)

FECHA DE CREACIÓN: 1851-1852

UBICACIÓN: TATE GALLERY, LONDRES



MELIBEA

REVISTA INTERDISCIPLINARIA
SOBRE ESTUDIOS DE LAS MUJERES

2025



**VOL 19 / 1
JULIO 2025**

Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

MENDOZA, ARGENTINA

ISSN 2422-8117

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index>



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

CIEM

CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE ESTUDIOS DE LAS MUJERES

Rimeg
RED INTERNACIONAL MULTIDISCIPLINAR
EN ESTUDIOS DE GÉNERO

Melibea es una publicación del Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres (CIEM).

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Centro Universitario - Ciudad de Mendoza (5500) - Casilla de Correo 345 – Provincia de Mendoza

Las contribuciones deben enviarse a través de OJS por el siguiente enlace: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index>

Para comunicarse con la revista utilice el mail: lizabegladys@gmail.com



Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Email ARCA: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

REVISTA MELIBEA: es una publicación periódica, de frecuencia semestral, que reúne trabajos de investigación originales, textos e información científica sobre las mujeres. La responsabilidad por las opiniones emitidas en los artículos corresponde exclusivamente a los autores.

Imagen de la portada: Nombre de la obra: Ofelia. Autor: John Everett Millais. Técnica: Óleo sobre lienzo (76 x 111 cm). Fecha de creación: 1851-1852. Ubicación: Tate Gallery, Londres. Imagen extraída de: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/ofelia-obra-maestra-prerrafaelitas_19667

Envíe su trabajo a:

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/about/submissions>

El envío de un artículo u otro material a la revista implica la aceptación de las siguientes condiciones:

- Que sea publicado bajo Licencia Creative Commons Atribución - NoComercial 4.0 internacional (CC BY NC 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.
- Que sea publicado en el sitio web oficial de revista Melibea, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index> y con derecho a trasladarlo a nueva dirección web oficial sin necesidad de dar aviso explícito a los autores.
- Que permanezca publicado por tiempo indefinido.
- Que sea publicado en cualquiera de los siguientes formatos: pdf, xlm, html, epub; según decisión de la Dirección de la revista para cada volumen en particular, con posibilidad de agregar nuevos formatos aún después de haber sido publicado.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial 4.0 internacional (CC BY NC 4.0). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciatante. No Comercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>. Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

¿Qué es el acceso abierto?

“El acceso abierto (en inglés, Open Access, OA) es el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta software y soportes de audio, video y multimedia (...). Una publicación puede difundirse en acceso abierto si reúne las siguientes condiciones:

- Es posible acceder a su contenido de manera libre y universal, sin costo alguno para el lector, a través de Internet o cualquier otro medio;
- El autor o detentor de los derechos de autor otorga a todos los usuarios potenciales, de manera irrevocable y por un periodo de tiempo ilimitado, el derecho de utilizar, copiar o distribuir el contenido, con la única condición de que se dé el debido crédito a su autor;
- La versión integral del contenido ha sido depositada, en un formato electrónico apropiado, en al menos un repositorio de acceso abierto reconocido internacionalmente como tal y comprometido con el acceso abierto.”
- De: <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFqu%C3%A9-es-acceso-abierto>

Política de acceso abierto: Esta revista proporciona acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer los avances de investigación de forma inmediata colabora con el desarrollo de la ciencia y propicia un mayor intercambio global de conocimiento. A este respecto, la revista adhiere a:

- PIDESC. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolsillo_07_derechos_economicos_sociales_culturales.pdf
- Creative Commons <http://www.creativecommons.org.ar/>
- Iniciativa de Budapest para el Acceso Abierto. <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/spanish-translation>
- Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto https://openaccess.mpg.de/67627/Berlin_sp.pdf
- Declaración de Bethesda sobre acceso abierto https://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html
- DORA. Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación <https://sfdora.org/read/es/>
- Ley 26899 Argentina. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm>
- Iniciativa Helsinki sobre multilingüismo en la comunicación científica <https://www.helsinki-initiative.org/es>



Proceso de evaluación por pares: Revista Melibea considera para su publicación artículos inéditos y originales, los que serán sometidos a evaluación. La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo externo nacional e internacional. El proceso de arbitraje contempla la evaluación de dos jueces, que pertenecen a distintas instituciones y universidades.

Cuando se recibe algún artículo de investigación el mismo es sometido a una primera evaluación por parte del Comité de Publicación, quien determina la pertinencia y solvencia de la publicación. Una vez cumplido este proceso el artículo se envía a dos evaluadores externos con el sistema del doble ciego.

Se envía el artículo sin nombre de los autores a los evaluadores y una vez obtenido el resultado se remite a los autores sin el nombre de los evaluadores. En caso de que el trabajo no sea aceptado por uno de los evaluadores se envía a un tercero con la finalidad de su aprobación o rechazo definitivo.

Los evaluadores cuentan con una grilla diseñada por el Comité de Publicaciones, disponible en el sitio OJS del boletín.

La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

Política de detección de plagio: Se utiliza el software Plagscan (<https://www.plagscan.com/es/>). Esta etapa de control está a cargo del Comité de redacción y el Editor de la revista.

Aspectos éticos y conflictos de interés: Damos por supuesto que quienes hacemos y publicamos en Revista Melibea conocemos y adherimos tanto al documento CONICET: "Lineamientos para el comportamiento ético en las Ciencias Sociales y Humanidades" (Resolución N° 2857, 11 de diciembre de 2006) como a las Prácticas Básicas del Committee on Publication Ethics (2017). Son aplicables a todos los involucrados en la publicación de literatura académica: editores y sus revistas, editoriales e instituciones. Las Prácticas Básicas deben considerarse junto con códigos de conducta nacionales e internacionales específicos para la investigación y no tienen la intención de reemplazarlos. Para más detalles, por favor visite: <https://publicationethics.org/> core-practices.

Política de preservación: La información presente en el "Sistema de Publicaciones Periódicas" (SPP), es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y cintas magnéticas.

Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos. Los discos rígidos están configurados con un esquema de RAID 1. Además, se realiza otra copia en un servidor de copia de resguardo remoto que se encuentra en una ubicación física distinta a donde se encuentra el servidor principal del SPP. Esta copia se realiza cada 12 horas, sin compresión y/o encriptación.

Para las copias de resguardo en cinta magnéticas existen dos esquemas: copia de resguardo diaria y semanal.

Copia de resguardo diaria en cinta magnética: cada 24 horas se realiza una copia de resguardo total del SPP. Para este proceso se cuenta con un total de 18 cintas magnéticas diferentes en un esquema rotativo. Se utiliza una cinta magnética por día, y se va sobrescribiendo la cinta magnética que posee la copia de resguardo más antigua. Da un tiempo total de resguardo de hasta 25 días hacia atrás.

Copia de resguardo semanal en cinta magnética: cada semana (todos los sábados) se realiza además otra copia de resguardo completa en cinta magnética. Para esta copia de resguardo se cuenta con 10 cintas magnéticas en un esquema rotativo. Cada nueva copia de resguardo se realiza sobre la cinta magnética que contiene la copia más antigua, lo que da un tiempo total de resguardo de hasta 64 días hacia atrás.

Los archivos en cinta magnética son almacenados en formato "zip", comprimidos por el sistema de administración de copia de resguardo. Ante la falla eventual del equipamiento de lectura/escritura de cintas magnéticas se poseen dos equipos lecto-grabadores que pueden ser intercambiados. Las cintas magnéticas de las copias de resguardo diarios y semanal son guardados dentro de un contenedor (caja fuerte) ignífugo.

Copia de resguardo de base de datos: se aplica una copia de resguardo diario (dump) de la base de datos del sistema y copia de resguardo del motor de base de datos completo con capacidad de recuperación ante fallas hasta (5) cinco minutos previos a la caída. Complementariamente, el servidor de base de datos está replicado en dos nodos, y ambos tienen RAID 1.



Equipo editorial

Directora

Gladys Lizabe, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Editores asociados

Joseph T. Snow, University of Michigan
Marcelo Lima, Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Jesús Ángel Solórzano Telechea, Universidad de Cantabria, España.
Debora Vaccari, Università di Roma "La Sapienza", Italia.
Irene Binia, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Adriana García, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
María Silvina Bruno, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Secretarías

Verónica Rodríguez Chabán, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Natalia Naciff, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Comité científico

Comité académico-científico
Beltrán, Rafael. Universidad de Valencia, España.
Biglieri, Anibal. University of Kentucky, Estados Unidos.
Chicote, Gloria. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
Beltrán, Vicenc. Universidad de Barcelona, España; Accademia Nazionale dei Lincei, Italia.
Taylor, Barry. British Library, Inglaterra.
Funes, Leonardo. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Rossaroli de Bredéan, Graciela. Universidad Nacional del Sur, Argentina.
Ramadori, Alicia. Universidad Nacional del Sur, Argentina.
Benito-Vessels, Carmen. University of Maryland. College Park, Estados Unidos.
Parrilla, Carmen. Universidad de Coruña, España.
Haro Cortés, Marta. Universidad de Valencia, España.
Segura Graiño, Cristina. Universidad Complutense de Madrid, España.
Severin, Dorothy. University of Liverpool, Inglaterra.
Difabio de Raimondo, Elbia. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Vaquero, Mercedes. Brown University, Estados Unidos.
Arovich de Bogado, Vilma. Universidad Nacional del Nordeste, Argentina.
Lacarra, María Jesús. Universidad de Zaragoza, España.
Marín Pina, María del Carmen. Universidad de Zaragoza, España.
Carrizo Rueda, Sofía. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Pontificia Universidad Católica, Academia Argentina de Letras, Argentina.
González, Javier Roberto. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas; Pontificia Universidad Católica, Academia Argentina de Letras, Argentina.
Arriaga, Mercedes. Universidad de Sevilla, España.
Rodilla León, María José. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
Cueto, Adolfo Omar. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Martínez Fraile, Cristina. Universidad de Sevilla, España.
Vijarra, Rene Aldo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
Nara Pereira Vasconcelos, Vânia. Universidade Federal Fluminense- UFF-, Brasil.
Vasquez, María Gabriela, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
Macciuci, Raquel. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
Prósperi, Germán. Universidad Nacional del Litoral; Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
Barroso, Silvina Beatriz. Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina.
Lopes Frazão da Silva, Andréia Cristina. Universidade Federal de Río de Janeiro-UFRJ-, Brasil.

Área Revistas Científicas y Académicas (ARCA) Secretaría de Investigación, Facultad de Filosofía y Letras.

Gestión editorial (OJS)

Lorena Frascali. Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Diseñador gráfico y diagramación

Camila Mariana Britos Polastri. Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.



ÍNDICE

AGRADECIMIENTO DE LA DIRECTORA	7
CELEBRANDO VEINTE AÑOS DE	7
REVISTA MELIBEA Y DEL CIEM (2005- 2025)	7
Gladys Lizabe	8
Nota editorial	9
Gladys Lizabe y Elbia Haydée Difabio	9
LA VOZ DE OFELIA: DE LA ORALIDAD A LA TRAGEDIA	14
Un Estudio Comparativo de la Voz del Personaje Femenino Shakesperiano	14
María Fernanda Escudero	14
¿DRAMATURGIA FEMENINA?	26
Reflexiones sobre el teatro profano escrito por mujeres en el Siglo de Oro	26
Mayra Ortiz Rodríguez	26
ALZAR LA VOZ CON CAUTELA:	35
la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz en la Nueva España del siglo XVII	35
María Paula Pires	35
“SEGÚN EL CRISTAL CON QUE SE MIRA”: reflexiones acerca de las construcciones de la figura femenina en el género lírico del Siglo de Oro	46
Stephanie Mailén Bustamante Salvatierra	46
“LA HUMILDAD DE UN INGENIO FEMENINO”: aproximación a la escritura lírica de Sor Violante del Cielo	59
Guadalupe Sobrón Tauber	59
VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES:	70
figuraciones de la enfermedad mental masculina, el martirio y el uxoricidio en “Tarde llega el desengaño” (1647), de María de Zayas	70
Rosangela Schardong	70
REPRESENTACIONES FEMENINAS EN	80
DOS OBRAS DE LA NARRATIVA DEL SIGLO XVII: Cervantes y Zayas	80
María Elisa Molina Barrios	80
ESCRITURA DE MUJER EN EL SIGLO DE ORO: “La lucha por la identidad”	87
Aproximación a la lírica barroca de leonor de la cueva y silva	87
Jorgelina Ludueña	87
HUELLAS DE REGIONALISMO Y NACIONALISMO	94
GALLEGOS EN DOS HOMENAJES A ROSALÍA DE CASTRO	94



EN BUENOS AIRES (1897-1925)	94
Irene Jones	94
EDUARDA MANSILLA:.....	104
Una mujer que contiene multitudes	104
Luciana Laura Barrena.....	104
VIOLENCIA Y PODER EN	112
RELATOS SOBRE LA GUERRA DE CARMEN DE BURGOS.....	112
Mirtha Laura Rigoni.....	112
DIÁLOGOS POÉTICOS FEMENINOS EN EL PERIÓDICO <i>EL LICEO</i>,.....	122
DE BADAJOZ (1844).....	122
Marta Beatriz Ferarri.....	122
IDEAS ARQUETÍPICAS DE LA MUJER VICTORIANA	134
según Coventry Patmore en su libro <i>El ángel de la casa</i>	134
Martina López y Delfina Antonella Gialluca	134
“DOCTRINAS INMORALES” COMO ARGUMENTO:.....	143
Dos mujeres de Gertrudis Gómez de Avellaneda	143
Guadalupe Correa Chiarotti.....	143
LA MATERNIDAD EN PRIMER PLANO.....	150
<i>La figlia oscura</i> de la literatura al cine	150
Laura Martín Osorio.....	150



AGRADECIMIENTO DE LA DIRECTORA

CELEBRANDO VEINTE AÑOS DE REVISTA MELIBEA Y DEL CIEM (2005- 2025)

Revista *Melibea* 2025.1 celebra con este número los veinte años de su propio nacimiento en 2005. Fueron sus padrinos- Editores Honorarios- el amado y siempre recordado maestro Alan Deyermond, soporte incondicional de jóvenes soñadores, y el amoroso y buen colega y amigo Joseph Thomas Snow- también orgullosamente llamado con gratitud y afecto “Pepe Nieves”-. Su nombre se lo debe a Rafael Beltrán Llavador, o Rafa, otro querido colega, quien sugirió con su usual libertad creadora, se llamará simplemente *Melibea*. Y así surgió el primer Comité Científico Internacional que, confiado en que también “el sur existe” en la empresa científica, ha asesorado y sostiene la calidad y pertinencia de investigaciones emergentes en los campos de Estudios de las mujeres, de género y otros afines. En este punto, vaya nuestra gratitud a este equipo conformado inicialmente por Rafael Beltrán, Aníbal Biglieri, Gloria Chicote, Vicente Beltrán, Barry Taylor, Leonardo Funes, Graciela Rossaroli de Brevedan, Alicia Ramadori, Carmen Benito-Vessels, Eukene Lacarra Lanz- recientemente fallecida-, Carmen Parrilla, Cristina Segura Graiño, Dorothy Severin, Elbia Difabio, Mercedes Vaquero, Vilma Arovich de Bogado, María Jesús Lacarra, María del Carmen Marín Pina, Sofía Carrizo Rueda y Javier Roberto González.

Nuevos tiempos y exigencias editoriales llegaron y respondimos a dichas necesidades con la incorporación al Comité original de reconocidos expertos inter y multidisciplinares en áreas propias de los estudios de la Revista: Mercedes Arriaga, María José Rodilla León, Adolfo Omar Cueto, Cristina Martínez Fraile, René Aldo Víjarra, Vânia Nara Pereira Vasconcelos, María Gabriela Vásquez, Raquel Macciuci, Germán Prósperi, Silvina Beatriz Barroso, Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Marcelo Lima, Jesús Ángel Solórzano Telechea, Debora Vaccari, Irene Binia, Adriana García y María Silvina Bruno. Al mismo tiempo se incorporaron diversos correctores de estilo, gestores editoriales y especialistas en diseño gráfico y maquetación. Por último, la labor de Verónica Rodríguez Chabán, secretaria de la *Revista Melibea*, ha resultado y resulta inestimable por la meticulosidad y pasión con la que la realiza en cada número. A cada integrante desde el lugar que ocupa, *Melibea* les debe la vida. Nuestra gratitud para cada quien.

Por otra parte, *Revista Melibea* 2025.1 es un volumen celebratorio de las iniciativas y acciones que durante veinte años el Centro Interdisciplinario de las Mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo) ha realizado y sostiene en favor de estudios científicos sobre el universo femenino desde distintos enfoques que ayuden a lograr una sociedad más justa y digna especialmente para mujeres y niñas. Los logros de *Melibea* y del CIEM se deben a la voluntad de decenas de investigadoras e investigadores que nos eligieron para publicar y para participar de los Encuentros científicos de convocatoria casi anual.



Recientemente, *Revista Melibea* se ha unido mediante el trabajo colaborativo y para aunar esfuerzos con la Red Internacional Multidisciplinaria de Estudios de las Mujeres (RIMEG), creada en 2021 por iniciativa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y secundada por las Universidades Federal de Bahía (Brasil), Universidad de Sevilla (Sevilla, España), Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil), Università di Roma La Sapienza (Italia), Universidad de Cantabria (España), Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Río Cuarto (Argentina) y Universidad Estatal de Bahía (Brasil).

Haciendo un poco de historia, nuestro primer volumen de 311 páginas reunió dos números en papel y se remonta a 2005. De aquella etapa a la tecnológica actual, *Revista Melibea* recorrió un periplo basado en la esperanza y en la labor permanentes que logró convertirse, de formato papel, en una publicación digital alojada en el repositorio institucional de la Biblioteca Digital y ten poseer su sitio web en OJS. El camino, como tantos otros, no fue fácil pero hoy celebramos estar indexados en Latindex, ERIHPLUS, BINPAR (Caicyt- Conicet), EUROPUB y ROAD. Asimismo, la revista tiene como referencia las normas éticas de publicación internacionales, como por ejemplo COPE.

Sin duda, *Revista Melibea* debe su existencia institucional a las autoridades de nuestra Facultad, en particular al Dr. Víctor Gustavo Zonana, Decano de nuestra Casa de Estudios, así como al Dr. Adolfo Omar Cueto, su Exdecano, que proyectaron y crearon el Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA) y a la Prof. Esp. Adriana García que también durante su decanato sostuvo con sus acciones personales e institucionales a Melibea. Esta es un espacio profesional indispensable y comprometido con la edición científica para quienes luchamos denodadamente por generar, consolidar y divulgar un conocimiento de calidad en las áreas de experticia que nos competen y en las universidades públicas argentinas. Por eso, a ellos, nuestro primer agradecimiento, seguido del que debemos al personal de ARCA que durante años han apoyado con inmensa diligencia, responsabilidad, dedicación, saberes y experiencias la gestión integral para que Melibea "salga a la luz"; en tercer lugar, al equipo editorial que acompaña con esfuerzo y seriedad cada nuevo número; en cuarto, a autoras y autores por confiarnos sus ideas y, por último, a lectoras y lectores que reflexionan a través de los estudios de investigadores formados y en formación sobre la Historia de las mujeres a través de la cultura y la ciencia, en interseccionalidad con los más diversos ámbitos personales y contextuales.

Como directora de la *Revista Melibea*, es mi deseo que la lectura de los artículos que la integran en sus jóvenes veinte años, ayude a cada cual a construir una sociedad en equidad de género. Que Melibea los y las acompañe en este desafío.

Gladys Lizabe
Directora de *Revista Melibea*

Nota editorial

 Gladys Lizabe

Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO),
Mendoza, Argentina.

 Elbia Haydée Difabio

Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO),
Mendoza, Argentina.

Revista Melibea 2025.1 celebra con este número, como anticipamos, los propios veinte años de existencia y los de creación del Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres (CIEM) que, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras, es el primero de su tipo creado en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina) para abordar prioritaria y críticamente aunque no exclusivamente el universo femenino desde la Historia de las Mujeres, los Estudios de género y otros enfoques afines.

En esta ocasión, quince artículos trazan un panorama singular y riquísimo que incluye el análisis de personajes femeninos y autoras cuyas voces en papel y/o celuloide han manifestado sus malestares y resistencias ante la inequidad de género, con derechos negados en la vida, en su desempeño, roles, funciones y vínculos como mujeres y especialmente en el oficio de la escritura.

El primer grupo de investigaciones está representado por un nutrido conjunto de artículos dedicados a escritoras y/o personajes de obras del Siglo de Oro, producidas por autoras y autores que develan sus concepciones acerca de lo que eran o debían ser las mujeres, sus lugares sociales y culturales, sus mandatos y las formas en que la escritura materializó formas de resistencias conscientes y/o inconscientes, individuales o colectivas o las perpetuó en variedad de discursos hegemónicos.

De estos estudios, el primero corresponde a María Fernanda Escudero (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina) quien explora con originalidad en *La voz de Ofelia: de la oralidad a la tragedia. Un estudio comparativo de la voz del personaje femenino shakesperiano*, la combinación de palabras, canto y gesto de Ofelia, personaje del famoso *Hamlet* de William Shakespeare, en una performance que ilumina la situación dramática de la protagonista. Su tragedia personal se canaliza a través de una profunda lirica tradicional que, enraizada en mitos y leyendas populares de la época del autor, conecta con voces y memorias culturales compartidas por una comunidad, y que han sido fecundamente reinterpretadas por la música y el cine actuales. Sin duda, su investigación acentúa perspicazmente la belleza trágica, el sufrimiento y la resistencia femeninas de una mujer que se atrevió a denunciar la decadencia moral y política de su época.



Por su parte, en la segunda investigación, Mayra Ortiz Rodríguez (Universidad Nacional de Mar del Plata) en *¿Dramaturgia femenina? Reflexiones sobre el teatro profano escrito por mujeres en el Siglo de Oro* realiza una revisión muy valiosa de la bibliografía e incluso de Encuentros académicos dedicados a los estudios teatrales áureos y aborda de manera criteriosa cinco escritoras que componen dramaturgia profana para vehiculizar cuestiones referidas a la vida de las mujeres en sus obras dramáticas. La especialista se cuestiona la categoría de "escritura femenina" en el marco de un debate acerca de si es una entelequia o una existencia posible y sus sesudas reflexiones invitan a re-pensar sobre la presencia o no de un cierto sesgo segregativo en la categoría *literatura femenina*.

En el tercer trabajo, María Paula Pires (Universidad Nacional de Mar del Plata), titulado *Alzar la voz con cautela: la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz en la Nueva España del siglo XVII*, retoma la escritura de Sor Juana para escudriñar la libertad que sagaz e implícitamente la autora blande para decir o callar, en su famosa *Respuesta a Sor Filotea*. El agudo análisis de Pires demuestra que, desde un espacio y un lugar asignados, la reconocida "décima musa" logró con la *discretio y ubbiditas* de su estado monjil manifestarse y darle *auctoritas* a su propia voz.

En el cuarto estudio, "Según el cristal con que se mira": reflexiones acerca de las construcciones de la figura femenina en el género lírico del Siglo de Oro, su autora Stephanie Mailén Bustamante Salvatierra (Universidad Nacional de Mar del Plata) aborda un conjunto de diferencias y similitudes en las configuraciones femeninas que presentan tres autores famosos de dicha época- Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora y Lope de Vega- y dos escritoras- Luisa Sigea y Teresa de Ávila-. Su criterioso análisis demuestra que los modelos femeninos provenientes de la Iglesia influyen en la poesía escrita por los mencionados autores masculinos que, canónicos, incluso son favorecidos con su difusión. En el caso de las ilustres autoras estudiadas, estas presentaron una concepción distinta de lo que era ser mujer. Sigea pudo vivir en la corte y desarrollar su tarea mientras que Teresa de Ávila la desarrolló y fue procesada por la Inquisición. La libertad de expresión femenina se cobró y aun suele cobrarse sus víctimas.

Por su parte, a Guadalupe Sobrón Tauber (Universidad Nacional de Mar del Plata; Universidad de Valladolid) le corresponde la quinta investigación, "La humildad de un ingenio femenino": *aproximación a la escritura lírica de Sor Violante del Cielo*. La voz autoral de dicha escritora y poeta "bilingüe" nacida en Lisboa- siglo XVII- produjo su obra, aunque predominantemente en español, también en portugués. En esta ocasión, Sobrón Tauber se interesa por algunos de sus poemas hispánicos y reflexiona audazmente sobre la libertad autoral de Sor Violante quien, frente a los autores de su época y a sus discursos y mandatos, la muestran creadora consciente y defensora de su lugar de producción literaria, en espacios que tradicionalmente los varones se habían auto adjudicado por siglos.

Ya en la sexta investigación, Rosangela Schardong (Universidad Estadual de Punta Grossa, Brasil) en *Violencia contra las mujeres: figuraciones de la enfermedad mental masculina, el martirio y el uxoricidio en "Tarde llega el desengaño"* (1647), de María de Zayas aborda con rigurosidad y pertinencia un tema actual, como el del uxoricidio a la luz de la mirada de una gran literata del Siglo de Oro, María de Zayas. La académica analiza sagazmente cómo Zayas bucea en su origen y demuestra que se produce porque los varones poseen una capacidad intelectiva tóxica y enfermiza. Schardong demuestra que la



postura en la obra estudiada destruye la supuesta superioridad intelectual de los varones frente a las incapacidades de las mujeres y confirma la inteligencia femenina para experimentar literariamente con la escritura y las obras de ficción.

El próximo trabajo (séptimo) pertenece a María Elisa Molina Barrios (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) y se titula *Representaciones femeninas en dos obras de la narrativa del siglo XVII: Cervantes y Zayas*. Barrios se centra en la mirada de Zayas y de Cervantes en un texto seleccionado de cada autor y penetra en los personajes femeninos que cuestionan el rol hegemónico en tensión con sus propios mundos y elecciones. Su investigación pensada desde la interseccionalidad entre género, clase social, edad y condición religiosa, representa un aporte perspicaz para comprender la representación de las mujeres en la narrativa del Siglo de Oro español según la mirada masculina y femenina.

El octavo y último de los artículos que bien podríamos rotular pertenecientes a la “serie del Siglo de Oro” de *Revista Melibea* 2025.1 le pertenece a Jorgelina Ludueña (Universidad Nacional de Mar del Plata) quien en *Escritura de mujer en el Siglo de Oro: “la lucha por la identidad”*. *Aproximación a la lírica barroca de Leonor de la Cueva y Silva* examina con agudeza la cosmovisión de la “fémina inquieta” nombrada a partir de un lúcido análisis de sus sonetos VIII y XI y del romance XXIII. Estos textos líricos reflejan nítidamente cómo la literata (obsérvese la fecha, 1611-1705) transgrede la imagen acuñada, tradicional e idealizada sobre la mujer, y construye protagonistas autónomas, alejadas de los parámetros socialmente asignados, dueñas de su vida, disruptivas, transgresoras y valientes. Sus mujeres trascienden la cotidianidad y la imagen estereotipada que poseemos de “mujeres de antes” y ante nosotros desfilan las que subvirtieron las normas de comportamientos, creencias y tabúes de la época y produjeron obras que desafiaron las estructuras no solo patriarcales sino literarias: en la exploración del propio yo creativo, las escritoras siglodoristas transformaron y revitalizaron la expresión literaria frente al modelo masculino hegemónico.

El próximo bloque de artículos da un salto al siglo XIX y aparece la figura de la siempre recordada Rosalía de Castro. A ella se dedica Irene Jones (Universidad Nacional de La Plata) en *Huellas de regionalismo y nacionalismo gallegos en dos homenajes a Rosalía de Castro en Buenos Aires (1897-1925)*, estudio noveno en el que sistematiza algunas fases o momentos que han redundado en la construcción de la imagen de autor de Rosalía de Castro y han delineado formas de memoria y de identidad culturales para el colectivo gallego residente en Buenos Aires (Argentina). Para ello, se vale de dos homenajes a la poeta gallega organizados por compatriotas emigrados para conmemorar dos aniversarios de su fallecimiento, uno cumplido el 15 de julio de 1897, y el otro, del 15 de julio de 1925. En un perspicaz cotejo demuestra la divergencia en sus matices, cómo el primero asume intención regionalista y el segundo se explaya en referencias políticas. De una u otra forma, su análisis recupera con agudeza interpretativa el valor que dicha autora tuvo para los gallegos que como ella había dicho: “errantes pol-o mundo andamos/ y as nosas forzas acabando van”.

En el siguiente artículo (décimo), titulado *Eduarda Mansilla: una mujer que contiene multitudes*, Luciana Laura Barrena (Universidad Nacional de Hurlingham; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina) plantea y justifica, a partir del prólogo de *Cuentos*, por qué y cómo la esfera pública prevalece sobre la privada en esta escritora



argentina del siglo XIX, en un juego de frágiles tensiones. Mediante pasajes clarificadores, demuestra el ingenio con que Mansilla se vale de su oficio literario para guiar y formar lectores y lectoras críticos que trasciendan el ámbito hogareño entonces predominante.

A su vez, en *Violencia y poder en relatos sobre la guerra de Carmen de Burgos* Mirtha Laura Rigoni (Universidad de Buenos Aires) se aboca a las denominadas *nouvelles* de la escritora española Carmen de Burgos (1867-1932), incansable defensora de los derechos humanos, en especial femeninos. En esta decimoprimera investigación, la articulista acierta en concentrarse en tres relatos, *En la guerra* (Episodios de Melilla), de 1909, y de 1917, *Pasiones y El desconocido* (emplazados en París, durante la Primera Guerra Mundial). Rigoni resume con claridad la trama esencial de las piezas analizadas para corroborar con idéntica nitidez las tensiones entre tradición y modernidad reflejadas en ellas y que sirvieron a de Burgos para hacerse eco de la posición antibelicista de las mujeres frente a la guerra. Dadoras de vida, se negaban a aceptar el poco valor que daban los varones a la existencia humana.

Por su parte, en el artículo decimosegundo *Diálogos poéticos femeninos en el periódico El Liceo, de Badajoz (1844)*, Marta Beatriz Ferrari (Universidad Nacional de Mar del Plata) explora con precisión y profundidad los diálogos poéticos sostenidos entre Carolina Coronado (Almendralejo, 1820-Lisboa, 1911) y Robustiana Armiño (Gijón, 1821-Madrid, 1890), en el periódico *El Liceo* de Badajoz en 1844. La investigadora señala que estos diálogos visibilizaron la existencia de una escritura femenina y la consolidación de unas redes de mujeres dedicadas a la poesía. Gracias a una generosa exemplificación de versos de ambas poetisas y con nutrida documentación complementaria, la experta académica demuestra cabalmente cómo se generó un commovedor y vigoroso sentimiento de pertenencia y de cofradía femenina a través de la literatura.

El siguiente aporte (decimotercero), titulado *Ideas arquetípicas de la mujer victoriana según Coventry Patmore en su libro "El ángel de la casa"* pertenece a Martina López y Delfina Antonella Gialluca (Universidad Nacional de Cuyo). Las investigadoras estudian las ideas arquetípicas predominantes en la época victoriana de la Inglaterra del siglo XIX respecto de la mujer y se dedican, en particular, a dos poemas de *El ángel de la casa* de Coventry Patmore. Sobre la base de la teoría de las dos esferas, concluyen con acierto que el poeta no logra sustraerse de los parámetros que regían: "La mujer debe ser esposa y madre ejemplar", según los cánones de su tiempo y las ideas políticas y sociales victorianas. Coventry Patmore fue uno más de los actores perpetradores de este tipo de discurso hegemónico y si bien intentó innovar, perpetuó la noción de "naturaleza masculina" en el delicado campo del amor.

La penúltima iniciativa (decimocuarta) es "Doctrinas inmorales" como argumento: *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda y corresponde a Guadalupe Correa Chiarotti (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México). La investigadora analiza con claridad y pertinencia *Dos mujeres*, segunda novela de Gómez de Avellaneda, con la finalidad de exponer la resuelta y audaz postura de esta escritora nacida en Cuba en 1814 y radicada en España, donde muere en 1873. Contra todo lo establecido, y con la literatura como arma y denuncia, Gertrudis defiende la soltería, la libertad amatoria y la posibilidad del divorcio -también como salvaguarda para un potencial adulterio y/o para una existencia compartida de infelicidad permanente. Correa Chiarotti demuestra con solidez rigurosidad



que Gertrudis fue una adelantada para su época en la que el ángel de la casa golpeaba y horadaba las cabezas y el cuerpo femeninos “hasta que la muerte nos separe”.

Finalmente, llegados ya con la investigación decimoquinta a pleno siglo XXI, Laura Martín Osorio (Universidad Nacional de Cuyo) cierra el volumen 1 de nuestra Revista comparando un texto literario con su adaptación cinematográfica: respectivamente, la novela *La figlia oscura* [La hija oscura] (2006) de la escritora italiana Elena Ferrante y *The Lost Daughter* [La hija perdida] (2021), de la actriz, guionista y directora estadounidense Maggie Gyllenhaal. A través de pasajes ilustrativos, Osorio detecta de forma creativa y original la pervivencia de un sistema patriarcal opresor, asfixiante y cuestionado por sus imposiciones. Su investigación resulta ser un valioso y esclarecedor aporte referido a la maternidad como destino primero y último de la mujer y al complejo vínculo madre-hija.

Sin duda, los estudios publicados en *Revista Melibea* 2025.1 presentan gran variedad de mujeres que específicamente desde el Siglo de oro y hasta el presente reclaman su propia voz, sin distinción de edad, estado civil, nacionalidad, condición social, lengua/s hablada/s y transmitidas en la escritura... Mujeres que escriben o son protagonistas de obras escritas por mujeres o por hombres, mujeres que reflexionan sobre sus vínculos en el matrimonio, con sus hijas, mujeres que no callan y piensan desde otros sitios, mujeres que cuestionan roles hegemónicos y los que la cultura les impuso... mujeres, en fin, que exploran y desarrollan el propio yo creativo para denunciar, para transformar y ser ellas a través los siglos. Bienvenidos a esta nueva *Melibea* 2025.



LA VOZ DE OFELIA: DE LA ORALIDAD A LA TRAGEDIA. Un Estudio Comparativo de la Voz del Personaje Femenino Shakesperiano

OPHELIA'S VOICE: FROM ORALITY TO TRAGEDY. A Comparative Study of the Voice of Shakespeare's Female Character

Recibido: 11/02/2025 Aceptado: 22/04/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. pp.14 - 25



María Fernanda Escudero
Universidad Nacional de Jujuy (UNJu),
Argentina.
ferescudero250@gmail.com

Resumen

Este trabajo explora la locura de Ofelia en La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca de Shakespeare. Nos preguntamos sobre su voz, qué canta, qué dicen sus lamentos y qué elementos de la oralidad se encuentran en sus discursos. Proponemos valorar el aspecto lírico en su voz y seleccionamos un corpus que resalta lo que Ofelia dice a través de composiciones poéticas intertextuales. Consideramos al lamento como el medio de expresión del canto ofélico y nos interesa investigar los elementos orales presentes en su discurso. Analizamos "los viajes" de Ofelia a través de diferentes textualidades líricas para conocer cómo llegó a convertirse en un personaje mítico, nos sumergimos en la poética de su voz y en los motivos relacionados con los mitos en constante migración. Desentrañamos esta voz femenina que trasciende en el tiempo y nos encontramos con su papel de musa para creadores de diversas disciplinas tales como Lorca y Brecht, pero también gran portadora de un mensaje cantado.

Palabras clave: *Ofelia, lamento, voz, lírica, intertextualidad.*

Abstract:

This work explores Ophelia's madness in Shakespeare's The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. We explore her voice, what she sings, what her laments say, and what elements of orality are found in her speeches. We propose to assess the lyrical aspect of her voice and select a corpus that highlights what Ophelia says through intertextual poetic compositions. We consider lament as the means of expression of Ophelian song and are interested in investigating the oral elements present in her speech. We analyze Ophelia's "journeys" through different lyrical texts to understand how she became a mythical character. We delve into the poetics of her voice and the motifs related to myths in constant migration. We unravel this female voice that transcends time and discover her role as a muse for creators of diverse disciplines such as Lorca and Brecht, but also as a great bearer of a sung message.

Keywords: *Ophelia, Lament, Voice, Lirics, Intertextuality.*

Introducción

El personaje de Ofelia en La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca de William Shakespeare ha trascendido el ámbito literario para convertirse en un ícono cultural y artístico. Su voz, marcada por la locura, el lamento y el canto, ha sido objeto de múltiples interpretaciones y reinterpretaciones a lo largo de los siglos. Este trabajo se propone explorar la voz de Ofelia desde una perspectiva interdisciplinaria, analizando cómo su discurso, cargado de elementos líricos y de tradición oral, se convierte en un vehículo para la expresión de su tragedia personal y, a su vez, en un detonante de la acción dramática en la obra shakesperiana.

A través de un estudio comparativo, nos adentramos en la poética de la voz de Ofelia, examinando no solo lo que dice y canta, sino también cómo su performance —entendida como un acto de expresión que combina palabra, canto y gesto— resuena en el contexto de la tragedia. Además, nos interesa indagar en la intertextualidad que surge a partir de su figura, rastreando cómo su voz ha sido reinterpretada y transformada en diversas manifestaciones artísticas, desde la poesía hasta la música y el cine.

En este sentido, el presente estudio se estructura en torno a tres ejes principales: primero, el análisis de la voz de Ofelia en el texto original de Shakespeare, con especial atención a su locura, sus cantos y su relación con la tradición oral; segundo, la exploración de las reinterpretaciones de su figura en obras posteriores, donde Ofelia se convierte en un símbolo de belleza trágica y denuncia social; y tercero, la reflexión sobre cómo su voz, a través de la oralidad y la lírica, ha influido en la construcción de su mito como personaje femenino.

Palabras clave: Ofelia- lamento- voz- lírica -intertextualidad

LA VOZ DE OFELIA: ENTRE EL CANTO Y EL LAMENTO

La locura de Ofelia en Hamlet no es un mero desvarío, sino una performance que combina canto, lamento y simbolismo. A través de sus discursos y canciones, Ofelia expresa su dolor y, al mismo tiempo, detona la acción dramática de la obra. Como señala Raúl Dorra (1997), la voz no solo es un medio de comunicación, sino también una expresión del carácter y la historia personal. En el caso de Ofelia, su voz adquiere un timbre particular, una cadencia que oscila entre la inocencia y la locura, entre el canto y el llanto. Dorra afirma:

Las peculiaridades de una voz —timbre, entonación, cadencia— se presentan como el resultado más o menos espontáneo de un carácter, de una historia personal o una manera de ser. En la literatura, es el largo resultado de un trabajo retórico. El escritor no solo busca una voz para sus personajes, sino sobre todo para sí mismo: una voz propia que pueda ser el punto de articulación de una obra. (Dorra, 1997, p. 27)

Adherimos al planteo de Dorra sobre todo cuando Ofelia irrumpre en la obra con sus desvaríos sobre leyendas, entrega flores y canta canciones tradicionales: realiza una performance como preludio a su tragedia personal. Momento de la tragedia dentro de la tragedia. ¿Acaso la voz de Ofelia no actúa como detonante de la acción, de la tragedia?



Shakespeare utiliza la voz de Ofelia como un "péndulo vivo", en palabras de Paul Valery, que oscila entre el sonido y el sentido. Sus canciones, cargadas de tradición oral, no solo iluminan su carácter, sino que también subrayan la tragedia que se avecina. Ofelia no habla, canta; y en ese canto, encontramos una voz que trasciende el texto para convertirse en un símbolo de sufrimiento y empatía. Como señala Paul Zumthor (1991), la voz es una forma en la que el ser humano se sitúa en el mundo y se relaciona con los demás:

La voz señala la manera en la que el hombre se sitúa en el mundo y con respecto a los demás. En efecto, hablar significa una escucha (aunque alguna circunstancia le impida), una doble actuación en la que los interlocutores ratifican en común unos presupuestos fundados en un entendimiento, en general tácito, pero siempre en el seno de un mismo medio cultural activo.
(Zumthor, 1991, pp. 31-32)

En el caso de Ofelia, su voz no solo expresa su caos interior, sino que también establece un diálogo con su entorno cultural y social. A través de sus balbuceos y canciones, Ofelia nos muestra una voz que, aunque deshilvanada, está llena de significado y emoción. Como señala Dorra (1997), el balbuceo representa un estado primario de articulación en el que el sonido y el sentido son materias relativamente amorfas:

Hay hablas farfullantes, tartajosas; hombres que anonadados por la embriaguez o abatidos por la emoción ensayan un diálogo en el que las palabras, deshilvanadas, se deslizan y fracasan (...) expulsan una voz en la que el sonido y el sentido se reúnen al borde de lo caótico (...) reconocemos en esa expulsión el deseo de hablar. (Dorra, 1997, p. 16)

Este deseo de hablar, de expresar su dolor, es lo que convierte a Ofelia en un personaje tan conmovedor. Su voz, llena de lirismo y tradición oral, nos invita a escuchar no solo lo que dice, sino también lo que calla.

LAS CANCIONES DE OFELIA: TRADICIÓN ORAL Y SIGNIFICADO LÍRICO

Las canciones que Ofelia entona en su locura no son meros desvaríos, sino que están profundamente arraigadas en la tradición oral y popular inglesa. En el Acto IV, Escena V, Ofelia canta fragmentos de canciones tradicionales como "Tomorrow is Saint Valentine's Day" y "How should I your true love know". Estas canciones, aparentemente inocentes, están cargadas de un profundo significado lírico y simbólico, y cumplen una función dramática específica dentro de la obra.

"Tomorrow is Saint Valentine's Day"

En esta canción, Ofelia utiliza el lenguaje de la tradición oral para hablar de su iniciación sexual, un tema que subyace en su tragedia personal. La letra de la canción dice:

*Mañana es el día de San Valentín,
Al alba matutina,
Y yo doncella iré a vuestra ventana
A ser la Valentina.
Se levantó él y púsose la ropa
Y la puerta le abrió;*



*Entró doncella la que de ahí doncella
Ya nunca más partió. (Shakespeare, 2014, Acto IV, v. 46-55)*

El término "chamber" en el original se refiere tanto a la habitación donde ocurre el encuentro como a la vagina, lo que añade una capa de erotismo a su performance. Como señala Paul Zumthor (1991), la poesía estiliza la realidad, persiguiendo no la evasión, sino el hallazgo de su sentido más profundo:

La poesía estiliza la realidad, persiguiendo con ello, no la evasión de la realidad, sino el hallazgo de su sentido más hondo, el que va creando a medida que van surgiendo más ámbitos de interacción. (Zumthor, 1991, p. 15)

"How should I your true love know"

Otra de las canciones que Ofelia canta es "How should I your true love know", que también está cargada de simbolismo. En esta canción, Ofelia parece lamentar la pérdida de su amor por Hamlet, pero también puede interpretarse como una crítica velada a la infidelidad y la traición. La canción dice:

*¿Cómo sabré si es tu verdadero amor?
De otros, ¿cómo lo distinguiré?
Por su sombrero de paja y su bastón,
Y sus sandalias atadas con cordón. (Shakespeare, 2014, Acto IV, v. 23-26)*

Estas canciones no solo iluminan el carácter de Ofelia, sino que también subrayan la tragedia que se avecina. Como señala Ignacio Calle Albert (2015), las canciones en el teatro de Shakespeare cumplen diversas funciones:

Las canciones desempeñaron en el teatro shakesperiano diversas funciones: ya fuera para iluminar el carácter del personaje que canta, o bien para subrayar una situación dramática específica o crear el ambiente propicio a determinada atmósfera. (Calle Albert, 2015, p. 52)

En el caso de Ofelia, sus canciones no solo revelan su estado mental, sino que también crean una atmósfera de tragedia inminente. A través de estas canciones, Shakespeare nos muestra a una Ofelia que, en su locura, es capaz de expresar verdades que, de otra manera, permanecerían ocultas.

El simbolismo de las flores: oralidad y memoria colectiva

Uno de los momentos más icónicos de la locura de Ofelia es su entrega de flores en el Acto IV, Escena V. Este acto no es solo una muestra de su estado mental, sino también una performance cargada de simbolismo y tradición oral. Cada flor que Ofelia entrega está asociada con un significado específico, y su elección no es casual. A través de este gesto, Ofelia comunica mensajes que, de otra manera, no podría expresar.

El simbolismo de las flores y su relación con los personajes

En su famosa escena, Ofelia reparte flores a los personajes que la rodean, y cada una de estas flores tiene un significado simbólico que refleja su relación con ellos. Este acto no



es solo una expresión de su locura, sino también una crítica velada a los personajes que la rodean, a través de la cual Ofelia expresa su dolor, su desilusión y su deseo de justicia.

El romero, por ejemplo, simboliza la memoria y el recuerdo. Ofelia se lo entrega a Hamlet diciendo: *"Aquí traigo romero, que es bueno para la memoria. Tomad, amigo, para que os acordéis..."* (Shakespeare, 2014, Acto IV, Escena V). Este gesto puede interpretarse como una petición desesperada para que Hamlet no la olvide, a pesar de la locura y la tragedia que los rodea.

Las trinitarias, por su parte, simbolizan los pensamientos y la reflexión. Ofelia las menciona al decir: *"Y aquí hay trinitarias, que son para los pensamientos..."* (Shakespeare, 2014, Acto IV, Escena V). Estas flores, aunque no están destinadas a un personaje específico, reflejan el estado mental de Ofelia, lleno de confusión y reflexión.

El hinojo simboliza la fuerza y lo loable, mientras que las palomillas representan la locura. Ofelia las entrega a diferentes personajes al decir: *"Aquí hay hinojo para vos, y palomillas..."* (Shakespeare, 2014, Acto IV, Escena V). Estas flores pueden interpretarse como una crítica a la corrupción y la locura que imperan en la corte danesa.

Las margaritas, por otro lado, simbolizan la inocencia y la pureza. Ofelia las menciona al decir: *"Esta es una margarita..."* (Shakespeare, 2014, Acto IV, Escena V). Aunque no las entrega directamente, su mención sugiere que la inocencia es un valor que ya no tiene cabida en su mundo.

Finalmente, las violetas representan la lealtad y la modestia, pero su ausencia es significativa. Ofelia dice: *"Bien os quisiera dar algunas violetas; pero todas se marchitaron cuando murió mi padre"* (Shakespeare, 2014, Acto IV, Escena V). Esta ausencia puede interpretarse como una referencia a la lealtad y la modestia que han desaparecido con la muerte de Polonio, su padre.

La elección de las flores no es aleatoria; cada una está destinada a un personaje específico y refleja la relación de Ofelia con ellos. A Hamlet, Ofelia le entrega romero, quizás como una petición para que no la olvide. A Gertrudis, le da ruda, una flor que simboliza el arrepentimiento. Este gesto puede interpretarse como una crítica velada al matrimonio de Gertrudis con Claudio, sugiriendo que la reina debería arrepentirse de sus acciones. A Laertes, no le entrega ninguna flor directamente, pero su mención de las violetas marchitas puede interpretarse como una referencia a la lealtad y la modestia que han desaparecido con la muerte de su padre.

Este acto de entrega de flores no solo es una expresión de la locura de Ofelia, sino también una crítica velada a los personajes que la rodean. A través de este gesto, Ofelia expresa su dolor, su desilusión y su deseo de justicia, utilizando el lenguaje simbólico de las flores para comunicar verdades que no pueden ser expresadas directamente.

LA ORALIDAD Y LA MEMORIA COLECTIVA

Este acto de entrega de flores no es solo una expresión individual de Ofelia, sino que también está arraigado en la tradición oral y la memoria colectiva. Como señala Godenzi



(1999), en la tradición oral, el narrador y el oyente establecen una lógica que activa la memoria colectiva:

Entre el narrador y el oyente se establece una lógica que supone la activación de la tradición. En el caso de las flores, se supone entonces que: 1. todos conocen el relato (el relato que se narra aquí tiene que ver con el simbolismo de las flores), 2. todos pueden informar, 3. (pero) no todos pueden contar. (Godenzi, 1999, p. 273).

Ofelia, al entregar las flores, está apelando a esa memoria colectiva, recordando a los personajes y al público el simbolismo oculto detrás de cada flor. Este gesto no solo revela su conocimiento de la tradición popular, sino que también la convierte en una narradora que utiliza el lenguaje simbólico para comunicar verdades que no pueden ser expresadas directamente.

Ofelia y la tradición oral: mitos y leyendas

La figura de Ofelia no solo está arraigada en el texto de Shakespeare, sino que también se conecta con una rica tradición de mitos y leyendas que atraviesan la cultura popular. A través de sus discursos y acciones, Ofelia evoca historias y símbolos que pertenecen a la memoria colectiva, lo que añade una capa adicional de significado a su personaje. En este apartado, exploraremos cómo Ofelia se vincula con la tradición oral, específicamente a través de la leyenda de la lechuza y su asociación con el agua.

La leyenda de la lechuza

En el Acto IV, Escena V, Ofelia hace referencia a una leyenda popular inglesa sobre una lechuza: "Dicen que la lechuza era hija de un panadero" (Shakespeare, 2014, Acto IV, Escena V).

Esta leyenda cuenta que Jesucristo entró en la casa de un panadero pidiendo pan, pero la hija del panadero se burló de él. Como castigo, fue convertida en lechuza. Esta referencia no es casual; como señala Espino Relucé (2015), las formas orales son dialógicas y nos recuerdan que corresponden a la memoria entre las culturas tradicionales: "Todas las formas orales son dialógicas y nos recuerdan que corresponden a la memoria entre las culturas tradicionales" (Espino Relucé, 2015, p. 5).

Al mencionar esta leyenda, Ofelia no solo está evocando una historia popular, sino que también está utilizando la tradición oral para comunicar su propio dolor y desesperación. La lechuza, como símbolo de soledad y castigo, refleja el estado mental de Ofelia y su sensación de haber sido traicionada por aquellos que la rodean.

Ofelia como náyade o sirena

Otro aspecto clave de la tradición oral en la figura de Ofelia es su asociación con el agua. En el Acto IV, Escena VII, Gertrudis describe la muerte de Ofelia de manera poética, comparándola con una náyade o sirena:

"Sus ropas se esparcieron manteniéndola a flote durante un tiempo. Se puso entonces a cantar trozos de viejas alboradas, como si no supiera el peligro en que se encontraba, o como si fuese una náyade nacida y criada en las aguas" (Shakespeare, 2014, Acto IV, Escena VII)



Esta descripción no solo es una de las más poéticas de la literatura, sino que también conecta a Ofelia con la mitología acuática. Las náyades y las sirenas son seres mitológicos asociados con el agua, y su presencia en la descripción de Gertrudis sugiere que Ofelia está en armonía con este elemento, incluso en su muerte. Como señala Sanabria (2019), esta asociación con el agua no es casual:

"Ofelia está atrapada en el continuo remolino de referencia y transformación intertextual, de textos que generan otros textos en un proceso interminable de reciclaje, transformación y transmutación, sin un punto de origen claro"
(Sanabria, 2019, p. 211)

LA ORALIDAD EN EL TEATRO DE SHAKESPEARE

Shakespeare no solo recupera la tradición oral a través de los mitos y leyendas que aparecen en Hamlet, sino que también utiliza la oralidad como un recurso dramático. Como señala Zumthor (1991), la fijación por escrito de relatos o poemas de tradición oral no pone fin a esta necesariamente:

"La fijación por escrito de relatos o de poemas, hasta entonces de pura tradición oral, no pone fin a esta necesariamente. Se produce un desdoblamiento: desde ese momento se posee un texto de referencia, apto para engendrar una literatura y, a veces sin contacto con él, la serie de las versiones orales que se suceden en el tiempo continúa." (Zumthor, 1991, p. 39)

En el caso de Ofelia, su voz y sus acciones están profundamente arraigadas en la tradición oral, lo que le permite trascender el texto escrito y convertirse en un símbolo universal de belleza trágica y sufrimiento.

REINTERPRETACIONES DE OFELIA EN LA LITERATURA Y EL ARTE

La figura de Ofelia no se limita al texto de Shakespeare; ha sido reinterpretada y transformada en diversas manifestaciones artísticas a lo largo de los siglos. Desde la poesía hasta la pintura, el cine y la música, Ofelia se ha convertido en un símbolo universal de belleza trágica, denuncia social y autonomía femenina. En este apartado, exploraremos algunas de las reinterpretaciones más destacadas de su figura, centrándonos en las obras de Rimbaud, Lorca, Brecht y Margarit, así como en su presencia en el arte contemporáneo.

Rimbaud: "Ofelia" y la poesía materialista

Arthur Rimbaud, uno de los poetas más influyentes del siglo XIX, retrata a Ofelia en su poema "Ofelia" (1870) como una figura que trasciende su tragedia para fundirse con la naturaleza. Rimbaud describe a Ofelia flotando en el río, liberada de las leyes del tiempo y suspendida en la memoria del poeta: "La blanche Ophélie flotte comme un grand lys, Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles... — On entend dans les bois lointains des hallalis." (Rimbaud, 2009, p. 30); ("La blanca Ofelia flota como un gran lirio, flota muy lentamente, tendida en sus largos velos... — En los bosques lejanos, oímos los estertores de la muerte." Mi traducción)



En este poema, Rimbaud utiliza imágenes sensoriales para crear una experiencia inmersiva, donde Ofelia se convierte en un símbolo de libertad y belleza trágica. Como señala Lasa (2017), Rimbaud busca una conexión directa entre el individuo y el mundo material: "Este lenguaje será del alma para el alma, resumiéndolo todo, perfumes, sonidos, colores" (Lasa, 2017, p. 11).

Lorca: Ofelia como símbolo de belleza y denuncia

Federico García Lorca también se sintió atraído por la figura de Ofelia, utilizándola como musa en varios de sus poemas. En "La muerte de Ofelia", Lorca describe a Ofelia como una joven "blanca y pura" que se ahoga en un río "por amor". Sin embargo, en poemas posteriores, como "Soneto de la muerte de Ofelia", Lorca explora temas más complejos, como la represión sexual y la crueldad del mundo: "La princesa de Dinamarca murió en primavera y el agua de su muerte era fría y serena." (Lorca, citado en Orringer, 1996, p. 325).

Lorca utiliza a Ofelia para denunciar las expectativas sociales que oprimen a las mujeres, convirtiéndola en un símbolo de resistencia y autonomía.

Brecht: Ofelia como denuncia política

Bertolt Brecht, por su parte, utiliza a Ofelia como un vehículo de denuncia social y política. En su poema "Sobre una muchacha ahogada", Brecht describe a Ofelia como un cadáver flotante en un mundo putrefacto, utilizando su figura para criticar la sociedad de su tiempo:

*"Cuando su cuerpo pálido se pudrió ya en el agua,
Sucedío (muy despacio) que Dios la olvidó poquito a poco:
Primero el rostro, luego las manos y por último el pelo.
Entonces fue carroña en ríos llenos de carroña."* (Brecht, citado en Rubio Jiménez, 2021, p. 15).

Brecht transforma a Ofelia en un símbolo de abyección, utilizando su muerte para denunciar la decadencia moral y política de su época.

Margarit: "Narciso y Ofelia" y el lamento lírico

En el ámbito de la poesía contemporánea, Lucas Margarit retoma la figura de Ofelia en su obra "Narciso y Ofelia", donde explora el lamento lírico de la joven. Margarit describe a Ofelia como un ser mítico, fusionado con el agua y la naturaleza:

*"un pájaro de
piedra y hierro
enmudece el cráneo
envuelto por hojas
la cara destruida
de un río
no en el agua
no en el día."* (Margarit, 2007, p. 34).

Este lamento no solo evoca la tragedia de Ofelia, sino que también la eleva a la categoría de mito, equiparándola con figuras como Narciso. Partimos del nombre de la pieza entera que contiene a este lamento ofélico: Narciso y Ofelia, una mixtura interesante



de tiempo y espacio, un mito griego y un personaje mítico del teatro isabelino. Margarit despliega su experticia en el bardo inglés, pero también nos advierte que los géneros pueden fusionarse en el elemento acuífero, del Mito a la Tragedia y en el medio el lirismo, así como aparece el lamento de Ofelia, más adelante se apresta el Aria de Narciso.

Estamos frente a una composición musical que se manifiesta en la estructura misma y con nomenclatura específica.

Desde la teoría musical, la lamentazione o lamento de la heroína es un tema convencional de la ópera seria. Se suele acompañar únicamente con la cuerda, en tetracordio descendente, con líneas melódicas cantábil, de construcción no estrófica y evocativamente libre, en tiempo adagio, lo que sitúa a estos lamentos operísticos entre las más memorables arias, incluso cuando se las interpreta separadamente del pathos emocional de sus contextos operísticos.

Este lamento se compone de tres claras proposiciones: 1) un pájaro de/piedra y hierro/enmudece; 2) el cráneo/envuelto por hojas; 3) la cara destruida/de un río y una doble negación que indica espacio y tiempo: no en el agua/no en el día.

Respecto a otro símbolo a analizar que también liga a estos dos personajes, están las flores.

En su análisis de los mitos griegos, Robert Graves (1948) destaca que la flor de narciso, asociada con el personaje de Narciso, no solo simboliza la vanidad y la auto admiración, sino que también tiene propiedades narcóticas. Graves señala que "el jugo del narciso se utilizaba para inducir el sueño o un estado de trance, y a menudo se asociaba con la muerte y el inframundo" (p. 145). Esta conexión entre el narciso y el sueño probablemente influyó en la forma en que Shakespeare utilizó el simbolismo de las flores en Hamlet, especialmente en la escena en que Ofelia reparte flores antes de su muerte.

En esta transescritura se destaca el poder de la voz en un lamento cantado, va más allá del contenido, llevando al extremo la calidad de ser mítico a un personaje secundario. Ofelia está aquí a la altura de un Narciso. Por un lado, se ensalza al mito que terminó en tragedia y, por el otro, a una tragedia que terminó en mito.

Ofelia en el arte contemporáneo: de la pintura a la música y el cine

La figura de Ofelia ha trascendido el ámbito literario para convertirse en un ícono cultural que ha inspirado a artistas de diversas disciplinas, desde la pintura y el cine hasta la música y la fotografía. Su representación como un símbolo de belleza trágica, fragilidad y resistencia femenina ha sido reinterpretada en múltiples contextos, adaptándose a las preocupaciones estéticas y sociales de cada época.

En el mundo de la pintura, una de las representaciones más icónicas de Ofelia es la obra "Ofelia" (1851-1852) del artista prerrafaelita John Everett Millais. Esta pintura, considerada una de las más famosas del movimiento prerrafaelita, captura el momento en que Ofelia flota en el río antes de ahogarse, rodeada de flores y vegetación. Millais se inspiró en la descripción de Gertrudis en *Hamlet* para crear una imagen que combina la belleza trágica con un realismo casi fotográfico. La modelo para esta pintura fue Elizabeth Siddal,



quién posó en una bañera llena de agua durante horas, lo que le causó problemas de salud. La obra se encuentra actualmente en la Tate Britain en Londres (Tate, s.f.). Además de Millais, otros artistas prerrafaelitas como Dante Gabriel Rossetti y Arthur Hughes también representaron a Ofelia, enfatizando su conexión con la naturaleza y su papel como víctima trágica.

En el cine, la figura de Ofelia ha sido reinterpretada en numerosas adaptaciones de *Hamlet*, así como en películas que toman su historia como punto de partida para explorar temas de género, locura y resistencia. Una de las representaciones más memorables es la de Kate Winslet en la adaptación de *Hamlet* dirigida por Kenneth Branagh en 1996. Winslet captura la fragilidad y la profundidad emocional de Ofelia, destacando su locura como una respuesta a la opresión y el abandono (Branagh, 1996). Otra reinterpretación notable es la película "Ophelia" (2018), dirigida por Claire McCarthy y protagonizada por Daisy Ridley. Esta película ofrece una perspectiva feminista del personaje, presentando a Ofelia como una mujer fuerte y consciente de su entorno, que lucha por sobrevivir en un mundo dominado por hombres. La película se basa en la novela homónima de Lisa Klein, que reimagina la historia de Ofelia desde su propio punto de vista (McCarthy, 2018).

En la música, Ofelia ha sido una fuente de inspiración para numerosos artistas que han reinterpretado sus canciones o han utilizado su figura como símbolo de belleza trágica. Uno de los ejemplos más destacados es David Bowie, quien en su canción "The Drowned Girl" (1982) hace referencia directa a la muerte de Ofelia. Bowie utiliza la imagen de Ofelia flotando en el agua como una metáfora de la fragilidad humana y la inevitabilidad de la muerte (Bowie, 1982). Además de Bowie, otros artistas como Natalie Merchant en su canción "Ophelia" (1998) y Lumsk en su álbum "Åsmund Frægdegjevar" (2003) han utilizado la figura de Ofelia para explorar temas de amor, pérdida y resistencia. Estas reinterpretaciones musicales demuestran cómo Ofelia sigue siendo relevante en la cultura popular, adaptándose a nuevos contextos y audiencias (Merchant, 1998; Lumsk, 2003).

En el arte visual contemporáneo, Ofelia ha sido reinterpretada a través de la fotografía y las instalaciones artísticas. Artistas como Cindy Sherman y Anna Gaskell han utilizado la figura de Ofelia para explorar temas de identidad, género y violencia. Por ejemplo, en su serie "Ophelia" (1998), Gaskell recrea escenas inspiradas en la pintura de Millais, pero con un enfoque más oscuro y perturbador, cuestionando las narrativas tradicionales sobre la feminidad y la locura (Gaskell, 1998). Estas obras contemporáneas demuestran cómo Ofelia sigue siendo un símbolo poderoso en el arte, capaz de adaptarse a las preocupaciones y estéticas de cada época.

La figura de Ofelia, lejos de ser silenciada por la tragedia, resuena a través de los siglos en el arte contemporáneo. Desde las pinturas prerrafaelitas hasta las adaptaciones cinematográficas y las reinterpretaciones musicales, Ofelia sigue inspirando a artistas de todo el mundo. Su voz, cargada de lirismo y tradición oral, nos invita a escuchar no solo lo que dice, sino también lo que calla, recordándonos la potencia de la expresión artística como medio de resistencia y transformación.

CONCLUSION

A lo largo de este estudio, hemos explorado la voz de Ofelia en *Hamlet* de Shakespeare, analizando cómo su discurso, cargado de elementos líricos y de tradición oral,



se convierte en un vehículo para la expresión de su tragedia personal. Hemos visto que su locura no es un mero desvarío, sino una performance que combina canto, lamento y simbolismo, detonando la acción dramática y generando empatía en el espectador. Como señala Dorra (1997), la voz de Ofelia es una expresión de su carácter y su historia personal, y a través de ella, Shakespeare logra crear un personaje que trasciende el texto para convertirse en un símbolo universal de sufrimiento y belleza trágica.

Además, hemos rastreado cómo la figura de Ofelia ha sido reinterpretada en diversas manifestaciones artísticas, desde la poesía de Rimbaud y Lorca hasta la música y el cine. Estas reinterpretaciones no solo han mantenido viva la voz de Ofelia, sino que también la han transformado, convirtiéndola en un símbolo de denuncia social, autonomía femenina y resistencia. Como señala Sanabria (2019), Ofelia está atrapada en un continuum de referencia y transformación intertextual, donde su figura se recicla y se adapta a las preocupaciones y estéticas de cada época.

En este sentido, Ofelia trasciende su papel original en la obra de Shakespeare para convertirse en un ícono cultural que sigue inspirando a artistas y estudiosos en la actualidad. Su voz, lejos de ser silenciada por la tragedia, resuena a través de los siglos, recordándonos la potencia de la oralidad y la lírica como medios de expresión y resistencia. Como concluye Zumthor (1991), la voz es una forma en la que el ser humano se sitúa en el mundo y se relaciona con los demás, y en el caso de Ofelia, su voz nos invita a escuchar no solo lo que dice, sino también lo que calla.

Referencias

- Calle Albert, I. (2015). "La música en el teatro de Shakespeare. Un estudio holístico del concepto en sus principales obras dramáticas." *Cuadernos de Bellas Artes*, 5. Latina.
- Dorra, R. (1997). "Poética de la voz." *Entre la voz y la letra* (11-40). Plaza y Valdés Editores.
- Espino Relucé, G. (2015). *Literatura oral. Literatura de tradición oral*. Pakarina Ediciones.
- Godenzzi, J. (1999). Tradición oral andina: Problemas metodológicos del análisis del discurso. En J. C. Godenzzi (Comp.), *Tradición oral andina y amazónica*, 273-289. CBC Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Graves, R. (1997). *The white goddess: A historical grammar of poetic myth*. Faber & Faber. (Trabajo original publicado en 1948).
- Lasa, C. E. (2017). "Rimbaud lee a Shakespeare: sustratos de antilirismo en el poema "Ofelia""'. *Buenos Aires Poetry*, 10, 1-14.
- Margarit, L. (2007). *El libro de los elementos*. Tsé Tsé.
- Orringer, N. (1996). "En el bosque negro de Shakespeare con García Lorca." *Studies in Honor of Gilberto Paolini* (323-335). Juan de la Cuesta Editors.
- Rimbaud, A. (2009). *Poesías completas*. Trad. Javier del Prado. Cátedra.



Rubio Jiménez, A. M. (2021). "El motivo de Ofelia en la lírica expresionista alemana: denuncia social, política y marginalidad." *Futhark. Revista de Investigación y Cultura*, 15. <https://revistascientificas.us.es/index.php/futhark/article/view/15902>

Sanabria, C. (2019). *Ofelia fementida: Transescripciones desde la literatura, la pintura, el cine*. Laertes.

Shakespeare, W. (2014). *Hamlet*. Introducción por Anne Barton. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Taurus.



¿DRAMATURGIA FEMENINA? Reflexiones sobre el teatro profano escrito por mujeres en el Siglo de Oro

FEMALE PLAYWRITING? Reflections on Secular Theater Written by Women in the Golden Age

Recibido: 16/12/2024 Aceptado: 24/05/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. pp.26 - 34

 **Mayra Ortiz Rodríguez**

Universidad Nacional de Mar del Plata,
Argentina.

mayraunmdp@gmail.com

Resumen

Durante el Siglo de Oro español, como destellos en medio de un ambiente teatral eminentemente masculino (en el que todos los dramaturgos considerados canónicos eran varones), buscó su lugar un pequeño y disímil grupo de escritoras, de las cuales aún hoy perduran sus huellas. Este estudio propone un recorrido, a modo de paneo global, por la dramaturgia profana de cinco mujeres que transitaron espacios diversos de la sociedad áurea, pero que, en todos los casos, utilizaron la matriz dramática como sustento para operar también como un bastión de defensa del valor social y cultural de la mujer: se trata de Ana Caro de Mallén, María de Zayas, Ángela de Acevedo, Leonor de la Cueva y Feliciana Enríquez de Guzmán. Este itinerario a través de sus constructos dramáticos conducirá, asimismo, a que se cuestione la noción de “escritura femenina” en vinculación con sus producciones, reflexionando analíticamente su aplicabilidad para estos casos.

Palabras clave: *dramaturgia profana, Siglo de Oro, dramaturgas, escritura femenina.*

Abstract

During the Spanish Golden Age, like flashes in the midst of an eminently masculine theatrical environment (in which all the playwrights considered canonical were men), a small and dissimilar group of women writers sought their place, whose traces still remain today. This study proposes a journey, as a global overview, through the profane dramaturgy of five women who traveled through diverse spaces of the golden society, but who, in all cases, used the dramatic matrix as support to also operate as a bastion of defense of the social and cultural value of women: these are Ana Caro de Mallén, María de Zayas, Ángela de Acevedo, Leonor de la Cueva and Feliciana Enríquez de Guzmán. This itinerary through her dramatic constructs will also lead to questioning the notion of “feminine writing” in connection with her productions, analytically reflecting on its applicability for these cases.

Keywords: *Secular Dramaturgy, Golden Age, Playwrights, Feminine Writing.*

En el último evento científico académico internacional que convoca a quienes investigan específicamente el área disciplinar de la literatura del Siglo de Oro español, celebrado en Oviedo en julio de 2023, se generó un documento muy valioso particularmente para la observación de los estudios vigentes sobre el análisis teatral de esta época: se trata de una publicación donde se aglutan los aportes del Encuentro de investigadores sobre



teatro celebrado en el marco de dicho evento (Resta 2023¹). Este documento está articulado en cuatro ejes: *Grupos de trabajo y proyectos financiados*, *Tesis de doctorado*, *Congresos y encuentros (periódicos y puntuales)* y *Publicaciones*. Si bien no pretende ser un recorrido global ni extensivo, sí recupera los aportes de los asistentes a dicho congreso (mayormente europeos) y así ofrece un paneo de las perspectivas investigativas actuales en el viejo continente.

Respecto de los *Grupos de trabajo y proyectos financiados*, se observa que aparecen estudios generales con perspectivas novedosas acerca del teatro áureo: se postulan abordajes sobre redes escriturarias, sobre la composición colaborativa, sobre los circuitos de elaboración, publicación y difusión, sobre las prácticas editoriales. Asimismo, aparecen proyectos que versan acerca de autores particulares cuyos nombres nos resultan muy conocidos: Lope de Vega (Universidad Autónoma de Barcelona), Juan Ruiz de Alarcón (Universidad Autónoma de Madrid), Calderón de la Barca (Universidad Internacional de La Rioja y Universidad de Santiago de Compostela, también un grupo de una universidad austriaca focaliza en este dramaturgo), Juan Pérez de Montalbán (Università di Trento), Agustín Moreto (Universidad de Burgos). Resulta evidente que, en ninguno de ellos, se aborda la labor de las dramaturgas en el Siglo de Oro.

En lo que atañe a las *Tesis de doctorado*, en el mencionado documento figura un interesante listado de más de treinta trabajos académicos de este tipo (desde mediados de 2020 a mediados de 2023), con aproximaciones metodológicas y temáticas diversas, y nuevamente aparecen los nombres propios de los dramaturgos consagrados o más cercanos al canon (Lope, Calderón, Cervantes), pero también otros de los mal llamados históricamente *de segunda línea*, es decir, aquellos que -por motivos diversos- quedaron en la periferia del canon (Antonio Hurtado de Mendoza, Juan del Encina, Antonio Enríquez Gómez, Álvaro Cubillo de Aragón, Juan Pérez de Montalbán, Alonso de Castillo Solórzano, Agustín Moreto, José de Cañizares). Sin embargo y en contraste con la considerable cantidad de estos estudios, una sola tesis doctoral aborda cuestiones en torno a las mujeres y la escritura, aunque no específicamente la composición de dramaturgas: bajo el título *La controversia sobre la licitud moral del teatro y el discurso acerca de las mujeres (siglos XVI-XVIII)*, esta tesis de Roberto Lisart Marco fue aprobada en junio de 2022 en la Universitat de València.

Si nos detenemos en el apartado *Congresos y encuentros (periódicos y puntuales)*, claramente no hay ningún evento científico-académico que involucre la producción dramatúrgica de mujeres, y solo aparece uno en que se trató la construcción de la figura femenina, aunque sin especificidad genérica o epocal: se trata del Seminario Internacional *Honor, violencia y mujer en la literatura española: desde la edad media hasta el siglo XXI*, organizado por la Università di Milano y por el Instituto Cervantes de Milán, que se organizó mediante encuentros virtuales entre el 2 de marzo y el 1º de junio de 2023.

Curiosamente, también hubo un evento sobre la construcción de la masculinidad, aspecto que funciona como la otra cara de la moneda de los abordajes que nos interpelan en el nuevo paradigma que estamos atravesando, en este caso específicamente sobre los siglos que nos ocupan: fue el *Colloque International Les masculinités au Siècle d'Or: réalités*

¹ Todas las menciones de los incisos Grupos de trabajo y proyectos financiados, Tesis de doctorado, Congresos y encuentros (periódicos y puntuales) y Publicaciones son recuperadas de este documento.



et représentations du corps, organizado por el Colegio de España y la Université Paris Nanterre, y desarrollado en la ciudad de París entre los días 25 y 27 de enero de 2023.

El documento sobre estudios teatrales en el último congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro, asimismo, recupera de modo muy fructífero las cuantiosas *Publicaciones* generadas en el último tiempo sobre este campo disciplinar. Refiere más de cien ediciones críticas, muchas de dramaturgos consagrados, pero también de otros no tan trabajados, como Luis Vélez de Guevara. Entre este grupo de más de un centenar, solo dos ocupan producciones de dramaturgas:

- Azevedo, Ángela de, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, ed. de Serena Provenzano, Kassel, Reichenberger (Ediciones críticas 234), 2022.
- Zayas y Sotomayor, María de, *La traición en la amistad*, edición, estudio preliminar y notas de Julián Olivares, biografía de María de Zayas por Alberto Rodríguez de Ramos, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

A estas ediciones críticas se suma solo un estudio monográfico sobre las mujeres que intervinieron en el ámbito teatral como hecho social; en este caso, se aborda el rol de las espectadoras, aunque no específicamente en la España áurea: el estudio es de Véronique Lochert, y se titula *Les femmes aussi vont au théâtre. Les spectatrices dans l'Europe de la première modernité* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2023).

Esta sección además ofrece un apartado sobre los *Volúmenes misceláneos*, en los que es posible rastrear una serie de capítulos aislados sobre Ana Caro y María de Zayas. En este apartado, asimismo y en contraposición a los estudios sobre las dramaturgas, aparecen tres valiosos volúmenes que recorren la construcción de los personajes femeninos en el Siglo de Oro español. Se trata de los siguientes:

- Domínguez Matito, Francisco, Juan Manuel Escudero Baután y Rebeca Lázaro Niso (eds.), *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- González Cañal, Rafael, y Almudena García González (eds.), *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro*. XLIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de comedias, 46), 2021.
- Tabernero, Cristina, y Jesús María Usunáriz (eds.), *Santas, poderosas y pecadoras: representación y realidad de las mujeres entre los siglos XVI y XIX*, New York, IDEA (Batihoja, 79), 2021.

En el apartado *Números monográficos en Revistas especializadas*, no aparece ninguno que verse sobre dramaturgia femenina, y el listado de *Artículos en Revistas* es muy extenso, pero son casi nulos los estudios sobre dramaturgas. Hay apenas casos muy aislados, como esta investigadora que evidentemente tiene un interés particular sobre el tema:

- Tacón García, Antía, «Autoría femenina y traducción en el Siglo de Oro: Isabel Correa y *El pastor fido*», en *Perfiles de la literatura barroca, desde la obra de Quevedo*, María José Alonso Veloso (ed.), Madrid, Sial / Pigmalión, 2020, p. 379-394.
- Tacón García, Antía, «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joana Teodora de Sousa», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 45 (2020), p. 1-12.
- Tacón García, Antía, «Del mito clásico a la comedia barroca: el gracioso en *Amor es más laberinto* (1689), de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara», en *Scripta manent: nuevas miradas sobre los estudios clásicos y su tradición*, Laura Camino et al. (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2021, p. 369-381.
- Tacón García, Antía, «Dotes, indianos y apuestas: el poder del dinero en una comedia de Ángela de Acevedo», en *Narrar el conflicto económico: el papel de la economía en la literatura*, Claudio Moyano Arellano e Iris de Benito Mesa (eds.), Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021, p. 215-228.
- Tacón García, Antía, «Un manuscrito de *La margarita del Tajo* que dio nombre a Santarén, de Ángela de Acevedo», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 10 (2021), p. 277-295.

El recorrido somero por los estudios teatrales áureos en los últimos años recopilados en el marco del último y reciente congreso de la AISO celebrado en Oviedo, evidentemente nos habla de una escasez en los abordajes de la materia dramática producida por mujeres en el Siglo de Oro. En suma, a ello, hay una marcada ausencia de estudios sistemáticos de su producción dramática (aunque un paso aislado pero fundamental es el llevado a cabo por la investigadora Alba Urbán Baños con su tesis doctoral *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro* en la Universidad de Barcelona, dirigida por Rosa Navarro Durán y publicada en 2014, que marcó un antecedente de peso en esta área de estudios). No obstante, esta quasi-inexistencia de nombres y obras de dramaturgas cuatrocientos años después, no implica inexistencia real de mujeres que se abocaron a la escritura dramatúrgica en el barroco español.

Durante el Siglo de Oro, efectivamente, existió una considerable nómina de mujeres dedicadas a la composición de textos teatrales. Sobre ellas, la primera salvedad que se debe hacer tiene que ver con el ámbito de producción: encontramos dos grandes epicentros de escritura teatral elaborada por dramaturgas en el Siglo de Oro español, el convento y la Corte, aunque no se corresponden estrictamente con las temáticas religiosa y profana. En esta propuesta, referiremos a la dramaturgia de mujeres por fuera del convento y de temática profana (por cuestiones de espacio). Evidentemente, el ámbito de la Corte propiciaba la escritura de múltiples modos (el acceso a bibliotecas y fuentes documentales, el tiempo de ocio para escribir, el contacto con los círculos letrados y las manifestaciones artísticas, etc.); aquí abordaremos la figura de cinco dramaturgas a partir de su cercanía a la Corte: desde las más allegadas a las más periféricas.

La dramaturga que resulta más paradigmática si referimos a la pertenencia al ámbito cortesano del Siglo de Oro posiblemente sea Feliciana Enríquez de Guzmán. De esta dama,



como buena representante de las esferas más encumbradas de esta sociedad determinante estamental, se conservan múltiples datos biográficos: nacida en 1579 en Sevilla, en el seno de la alta nobleza andaluza (por un lado, la familia Enríquez, que ocuparon diversos puestos en la Corte de los Austrias y llegaron a ser Almirantes de Castilla, por otro lado, la familia Guzmán, que contaba con el favor de Felipe IV y del Conde-Duque de Olivares), tuvo dos matrimonios, uno de los cuales aparentemente consentido y con cuestiones sentimentales de por medio (de hecho, dedica a su segundo un elaborado paratexto de su tragicomedia *Los jardines y campos sabeos*); sin embargo, en un acto de firmeza identitaria que hoy llamaríamos de empoderamiento, conservó su nombre original y nunca adoptó el apellido de ninguno de sus esposos.

Sobre esta escritora se ha construido una figuración casi mítica que versa sobre la posibilidad de que hubiera estudiado en la Universidad de Salamanca, y a ello contribuyen los versos de Lope de Vega en *El laurel de Apolo* que recrean esta situación². Al margen de la veracidad o no de esta anécdota, su obra (en particular la tragicomedia referida, compuesta en 1619 y publicada en Coimbra -1624- y en Lisboa- 1627) evidencia que Feliciana Enríquez de Guzmán recibió una educación muy pormenorizada que supo capitalizar en sus composiciones textuales, que demuestran una rica variedad genérica (en la que destacan la intrincada elaboración estructural y la exuberancia de sus entremeses) abordan minuciosamente cuestiones vinculadas a la mitología, la preceptiva clásica, la producción de otros poetas y dramaturgos, la especificidad de otros lenguajes (como el jurídico), etc.

Otra de las dramaturgas destacadas en el Siglo de Oro español y muy cercana a la Corte fue Ángela de Acevedo, que ocupó el rol de dama de compañía de Isabel de Borbón. Su origen se ubica en territorio portugués, particularmente en Lisboa, pero desde niña fue trasladada a Madrid y desde antes de que la reina consorte fuera parte del imperio español, esta dama ocupó un lugar en la Corte a su lado. Existen registros de que tuvo un matrimonio con un caballero de linaje ilustre y que una vez en estado de viudez se desplazó a un convento nuevamente en Portugal. Su trayectoria vital, sin embargo, está signada por un halo de misterio que ha dado especio a diferentes posibilidades e interpretaciones por parte de quienes han ensayado su autobiografía (Barbeito 2003, Provenzano 2019). De Ángela de Acevedo se conservan tres obras teatrales: una comedia hagiográfica sobre Santa Irene, titulada *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*; una comedia de culto mariano, donde esta temática se fusiona con el enredo, titulada *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y otra específicamente de enredo, titulada *El muerto disimulado* (para la clasificación se sigue la perspectiva de Urbán Baños 2014).

Entre las dramaturgas destacadas, resulta insoslayable el nombre de quien posiblemente ha sido, a través de los siglos, la escritora áurea más mencionada en compendios y manuales: se trata de María de Zayas. Nacida en Madrid en 1590, ocupó una posición social de cierto privilegio que le permitió acceder tanto al estudio como al conocimiento literario. Su padre, perteneciente a la baja nobleza (era capitán de infantería y obtuvo el hábito de la Orden de Santiago), estuvo al servicio del conde de Lemos, por lo cual la familia se trasladó casi de modo constante (Urbán Baños 2014). Sobre su condición civil en la adultez no hay mayor información, es decir, no se sabe si se casó o si en algún

² Para un estudio detallado de esta cuestión, véase Rice 2013.



momento profesó religiosamente, pero sí hay registro de que participó activamente en la vida literaria a través de certámenes y que fue parte de la academia de Don Francisco de Mendoza (y quizás también de otras, según King 1963). La crítica ha indicado la posibilidad de que haya vivido en Valladolid durante el tiempo que la Corte estuvo instalada en esta ciudad (González de Amezúa, 1948: IX; Barbeito 1986: 833), y de que haya recorrido diversas ciudades-epicentros culturales del momento, como Zaragoza y Valaldolid; también se especula con que haya viajado a Italia, dado que su padre era mayordomo del VII Conde de Lemos y este se trasladó a aquel país. No obstante, tanto su vida como las condiciones de su muerte son un gran misterio, pero ha llegado hasta nuestros días mucha de su producción literaria, en particular narrativa, a la que se suma la conservación de una única obra teatral, titulada *La traición en la amistad*.

En aquel año de 1590, también nacía, pero en territorio andaluz, otra de las grandes dramaturgas del Siglo de Oro -quizá la más revalorizada en nuestros días-: Ana Caro de Mallén. Con ascendencia morisca y prohijada por una familia noble, tuvo la posibilidad de acceder a una destacada educación y a la escritura literaria. Escribió sobre todo poemas de celebraciones, eventos y fiestas públicas; ganó varios certámenes poéticos y llegó a ser muy valorada en su época. Recibió elogios de sus pares varones y contó con el favor del Conde Duque de Olivares; hay documentos que demuestran que llegó a cobrar por su trabajo, lo cual la convierte en una de las primeras escritoras profesionales de la historia peninsular³. Asimismo, conformando verdaderas redes culturales, trabó una estrecha relación con María de Zayas, con quien incluso convivió en Madrid, y también tuvo un vínculo de amistad con la condesa de Paredes, reconocida mecenas de las mujeres literatas. En lo que respecta al teatro, se conservan sus autos sacramentales para las fiestas del Corpus en Sevilla -*La puerta de la Macarena* y *La cuesta de Castilleja*- y dos comedias: *El conde Partinuplés*, una obra de carácter palatino ambientada en el mundo medieval y *Valor, agravio y mujer*, una comedia de enredo que puede analizarse en vinculación textual con *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

En último lugar, referiremos a la dramaturga de tema profano de la que se conserva menor cantidad de información: Leonor de la Cueva y Silva, también reconocida por su labor poética, que nació en Medina del Campo (Valladolid) a comienzos del siglo XVII. Si bien sus datos biográficos son escasos, se conoce que sus padres fueron hidalgos y que tuvo varios hermanos, uno de los cuales, que llegó a ser canónigo, guardó el manuscrito en el que se conservan sus poemas. Era sobrina del también dramaturgo Francisco de la Cueva, a quien admiró y con quien se relacionó en el campo literario. Su única pieza dramática conocida es *La firmeza en la ausencia*, una comedia palatina de la que se conserva el original autógrafo en la Biblioteca Nacional de España, aunque no hay registro de que se haya llevado a escena (si se representó, probablemente entonces haya sido en alguna casa particular de Madrid).

Estas son solo cinco de las tantas dramaturgas de cuya existencia hay registro, pero son unas de las pocas de las cuales se han conservado sus obras. Sin embargo, han sido mayormente olvidadas por la historia cultural y, frente a esta segregación, cabe cuestionarnos si les cabe el mote de *escritura femenina* bajo el cual muchas veces han sido encasilladas. Al respecto, en principio es necesario dirimir acerca de qué características

³ Véanse: Ortiz Rodríguez, M, 2021 y 2023.



invoca este controversial concepto. En varias circunstancias, esta expresión se emplea para designar la producción literaria hecha por mujeres, como si fueran equivalentes. Hoy en día, son precisamente algunas escritoras las que pugnan por desechar una terminología que las desde una perspectiva, las posiciona, una vez más, a situaciones de marginalidad, puesto que nunca se habla en igualdad de circunstancias, de una literatura masculina: así son partidarias de esta perspectiva figuras de la talla de Almudena Grandes, Rosa Montero, Rosa Regàs o Ana María Matute. En esta línea, la primera de ellas ha expresado:

Creo que hay una literatura de mujeres en la misma medida que hay una literatura de hombres. Escribir es mirar el mundo y cada uno lo mira según sus ojos. La identidad de género es fundamental en la mirada de una persona. Pero no me gusta hablar de literatura escrita por mujeres como no hablamos de literatura escrita por hombres. Eso consolida la idea de que los hombres escriben gran literatura y lo que escribimos las mujeres es un subgénero. No estoy de acuerdo con eso. No creo que escribamos distinto. Hay tantas maneras distintas de mirar entre hombres y mujeres que no creo que se pueda asignar a un género concreto. (Grandes, 2018: s/p).

Este debate acerca de la entelequia o existencia posible de una categoría que abarque la producción literaria femenina ha ocupado buena parte del panorama académico y cultural de los últimos años. Desde otro costado, algunos estudiosos han procurado determinar aquellas características que podrían definir a la literatura escrita por mujeres; una de ellas sería el carácter combativo: sostienen que las escritoras producen obras que devienen políticas por los temas que abordan y la manera en que lo hacen, y se destacan la exposición de injusticias por razones de género, en la búsqueda de generar reflexión y pretender un despertar de la sociedad hacia el respeto y la igualdad. (Chávez 2022, s/p).

En este punto, entonces, cabe problematizar entonces si estos rasgos aparecen de algún modo en las piezas teatrales de las dramaturgas del Siglo de Oro antes referidas. En primer lugar, respecto de Feliciana Enríquez de Guzmán, es interesante considerar que en su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* recrea una Carta Ejecutoria inicial en la que un ficticio Consejo real de Poesía dictamina la validez y ejemplaridad de su obra, y las musas son el referente (en consonancia con la ostentación de conocimiento y de capacidad compositiva que lleva a cabo al interior de la pieza). Por su parte, Ángela de Acevedo, en su comedia *El muerto disimulado*, ofrece un paneo sobre una variedad de personajes femeninos muy particulares: por solo mencionar algunas de estas damas y criadas tan diversas en su caracterización, se destacan Jacinta, quien apunta contra el orden patriarcal, el orden divino y el orden social (al oponerse al mandato del matrimonio, aun cuando le abren la posibilidad de elegir con quién casarse); Beatriz, que en un acto de absoluta irreverencia habilita el ingreso de su amante a su casa familiar; Lisarda, cuya conducta postula una variación del tópico del disfraz para actuar combativamente en la búsqueda de la venganza por la aparente muerte fraterna y revindica una y otra vez no solo su accionar sino el valor de su palabra; e Hipólita, que transgrede su rol de criada y reniega de la posibilidad de vida conventual. En tercer lugar, destacaremos que *La traición en la amistad* de María de Zayas postula una recreación y, en paralelo, un cuestionamiento de los vínculos amorosos, signados por el engaño; si el argumento, a primera vista, puede resultar convencional, ofrece el giro innovador de abordar los tópicos habituales desde la perspectiva de la experiencia de un personaje femenino: se expone la rebeldía de una protagonista que recorre la escena seduciendo a diversos galanes, efectuando una



trayectoria dramática que opera en detrimento de la condensación del enredo, rasgo novedoso y hasta irreverente. Las obras de Ana Caro de Mallén, por su lado, también sacan a relucir ciertos derroteros novedosos para las mujeres protagonistas: *El conde Partinoplés* presenta una monarca que decide por sí misma y se planta frente a los mandatos masculinos; *Valor, agravio y mujer* es protagonizada por una dama que viste atuendos masculinos, pero no a modo de disfraz, sino que toda su personalidad está determinada por la temeridad, el arremetimiento y hasta la fiereza. En último lugar de nuestro corpus, se destaca que, si bien la protagonista de *La firmeza y la ausencia* de Leonor de la Cueva es un personaje plano caracterizado por la fidelidad y la perseverancia en sus valores, aparece en su discurso una larga tirada de versos donde se recuperan nombres de damas que a lo largo de la historia (particularmente la historia antigua) se destacaron por aquel carácter combativo y se perfilan como modélicas para su accionar⁴.

A modo de conclusión, es importante poner en relevancia que, si bien evidentemente hay temas vinculantes entre las obras dramáticas compuestas por mujeres en el Siglo de Oro (en particular sobre la construcción de los personajes femeninos y de sus discursos), la categoría *literatura femenina* tiene cierto sesgo segregativo que debe ser revisado y revisitado, porque además refuerza la carencia -recorrida en un inicio de este artículo- de estudios sobre este conjunto del campo disciplinar. Es una necesidad inherente a los abordajes literarios y culturales el hecho de su consideración como parte significante de la producción escrituraria del Renacimiento y del Barroco españoles. En definitiva, la importancia que se le otorgaba en aquellos siglos a las manifestaciones socioculturales en la dinámica del ver y ser visto, resulta aplicable a estas dramaturgas en la actualidad: ameritan un lugar equitativo en los estudios literarios para así visibilizar su producción, que efectivamente existió y hasta tuvo un peso reconocido por aquellos escritores varones que sí lograron alcanzar el círculo tan selectivo y hasta expulsivo de quienes conformaron el canon para la posteridad.

Referencias

- Acevedo, Ángela de [S. XVIII?] [s.l., s.n., s.a.] *Comedia famosa el muerto disimulado*. Por Doña Angela de Azevedo. Biblioteca Nacional de España, Sig. T/19049.
- Barbeito Carneiro, M. I. (1986). *Escritoras madrileñas del Siglo XVII. Estudio bibliográfico-crítico*, vol. I y II. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Barbeito Carneiro, M. I. (2003). Mujeres peninsulares entre Portugal y España. *Península: Revista de estudios ibéricos*, nº0, 209-224.
- Caro de Mallén, A. (2015). *El conde Partinoplés*, ed. Juana Escabias. Esperpento Ediciones Teatrales.
- Caro de Mallén, A. (2020). *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de Rodríguez-Rodríguez, Ana M. Instituto Cervantes, Colección “Los Galeotes de Almagro”.
- Chávez, Á. (2022), Palabras combativas: la literatura escrita por mujeres. *Eme Equis*, <https://m-x.com.mx/entrevistas/palabras-combativas-la-literatura-escrita-por-mujeres/>

⁴ Sobre estas alusiones, véase Lauer y Voros (2016). También las he analizado en Ortiz Rodríguez 2021.



Cueva y Silva, L. (1994). *La firmeza en la ausencia*, ed. de F. González Santamera y F. Doménech, Asociación de directores de Escena de España.

Enríquez de Guzmán, F. (1627). *Tragicomedia los jardines y campos sabeos*. Primera y segunda parte, con diez coros y cuatro entreactos. Gerardo de la Viña. Biblioteca Nacional, R/16693.

Grandes, A. (2018). Algunos aún creen que la literatura escrita por hombres es universal y la de mujeres, un subgénero. Entrevista. *Heraldo de Aragón*, 9/11/2018.

<https://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza/2018/11/09/los-algunos-aun-creen-que-literatura-escrita-por-hombres-universal-mujeres-subgenero-1276575-2261126.html>

González de Amezúa, A. (ed.), (1948) Introducción a *Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor*, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Real Academia Española: VII-XLV.

King, W. F. (1963). *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Anejo X del Boletín de la Real Academia Española.

Lauer, A. R. y Voros, S. D. (2016). La firmeza en la ausencia de Leonor de la Rúa Cueva y Silva: De profeminismo a speculum principum. *Bulletin of the Comediantes* 68, no. 1: 85-101.

Ortiz Rodríguez, M. (2021). Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro. *Revista Melibea*. Mendoza: UNCuyo, Centro Interdisciplinario de Estudios sobre las Mujeres. Año 2021, 14, 46-58.

Ortiz Rodríguez, M. (2023). De farsantas y poetisas: mujeres hacedoras teatrales en el Siglo de Oro español. *Cuarenta Naipes Revista de Cultura y Literatura*, Año 5, N° 9, p. 77-95.

Provenzano, S. (2019). La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* (19): 78-100.

Resta, I. (2023). *Encuentro de investigadores: Teatro. XIII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN SIGLO DE ORO*. Oviedo: AISO. Disponible en: <https://aiso-asociacion.org/materiales-para-los-encuentros-de-investigadores-de-aiso-oviedo-2023/>

Rice, R. A. (2013). «Pues mintiendo su nombre / y transformada en hombre»: Feliciana Enríquez de Guzmán en *El alcalde mayor* de Lope, *La fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, y *Lo que quería ver el marqués de Villena de Rojas Zorrilla*. In Bègue, A., & Herrán Alonso, E. (Eds.). *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*. Presses universitaires du Midi. doi: 10.4000/books.pumi.3201

Urbán Baños, A. (2014). *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*. Universitat de Barcelona: Departament de Filologia Hispànica.

Zayas y Sotomayor, M. de (2014). *La traición en la amistad: comedia famosa*; edición de Teresa Ferrer Valls. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ALZAR LA VOZ CON CAUTELA: la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz en la Nueva España del siglo XVII

RAISING HER VOICE WITH CAUTION: The Writing of Sor Juana Inés de la Cruz in 17th-Century New Spain

Recibido: 03/02/2025 Aceptado: 24/04/2025
Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. pp. 35 - 45



María Paula Pires

Universidad Nacional de La Plata (UNLP),

Argentina.

mariapaulapires97@gmail.com

Resumen

No es novedad que la práctica de la lectura y la escritura en el siglo XVII no era accesible para todo el mundo, mucho menos para las mujeres. En este contexto sociohistórico, sor Juana lee y escribe, pero en el espacio particular del convento y de la corte, lo cual supone adecuarse a condiciones impuestas. La autora escribe, pero debe responder a demandas de los virreyes, así como también de distintas autoridades eclesiásticas.

En la *Respuesta a Sor Filotea*, sor Juana explica que ella siempre ha escrito por mandato, a excepción del *Sueño*. Como lectores podemos preguntarnos si esto efectivamente ha sido así. En este trabajo, a partir de tres escritos muy diferentes entre sí, analizaremos distintas facetas de la escritura de la autora: por un lado, a partir de la *Respuesta*, veremos qué es lo que sor Juana *dice* que escribe (y qué es lo que no se dice). Después, analizaremos qué es lo que *hace* en la escritura. Para ello, tomaremos el Epinicio al virrey conde de Galve y la famosa redondilla 92, para esclarecer cómo, desde un espacio y un lugar asignados, sor Juana, aunque con cautela, no deja de alzar su voz.

Palabras clave: Sor Juana, poesía, siglo XVII.

Abstract

It is no news that the practice of reading and writing in the 17th century was not accessible to everyone, much less to women. In this socio-historical context, Sor Juana reads and writes, but in the particular space of the convent and the court, which implies adapting to imposed conditions. The author writes, but she must respond to the demands of the viceroys, as well as those of different ecclesiastical authorities.

In *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana explains that she has always written by mandate, with the exception of *Sueño*. As readers we may wonder if this has indeed been the case. In this paper, based on three very different writings, we will analyze different aspects of the author's writing: on the one hand, starting with *Respuesta*, we will see what Sor Juana says she writes (and what is not said). Then, we will analyze what she does in her writing. To do so, we will take Epinicio al virrey conde de Galve and the famous redondilla 92, to clarify how, from an assigned space and place, Sor Juana, although cautiously, does not cease to raise her voice.

Keywords: Sor Juana Inés de la Cruz, Poetry, 17th Century.

Introducción

Si pensamos en las prácticas de la escritura y la lectura en el siglo XVII, no es ninguna novedad decir que no era accesible para todo el mundo. Ambas prácticas suponían el acceso al conocimiento y, por lo tanto, a aquellos espacios que podían propiciarlo. Pese a esto, de todas maneras, sor Juana no solo lee; también escribe, pero cabe hacernos algunas preguntas: ¿qué escribe? ¿Cómo lo hace? ¿Para qué? Estos interrogantes, por supuesto, no tienen una respuesta fija y cerrada, pero podemos arrojar luz sobre ellos si analizamos con atención distintos escritos de la jerónima que han llegado hasta nuestros días.

En primer lugar, para un análisis de este tipo, hay que tener en cuenta el contexto sociohistórico de la poeta: como dijimos, la escritura estaba limitada a ciertas personas y ciertos espacios, como la nobleza, la corte o la Iglesia. La joven Juana Inés parecía tener vedado ese mundo desde su infancia: a la marginalidad que acarreaba el ser mujer se le sumaba el hecho de ser hija bastarda, al igual que sus demás hermanos. Como explica Octavio Paz (1981), la fénix de México no era huérfana, pero su situación se asemejaba a la de la orfandad, ya que, a la edad de ocho años, aproximadamente, abandonó su ciudad natal y fue a México para vivir con sus tíos, quienes luego de algunos años la condujeron al palacio para ser dama de la virreina Leonor Carreto (p. 126). Por otro lado, además de no pertenecer a una familia acomodada, gracias a la ausencia del padre, carecía de una dote, lo cual le hubiera permitido insertarse en la sociedad de la Nueva España con mayor facilidad al contraer matrimonio.

Contra todo pronóstico, sor Juana consiguió hacerse un lugar en el mundo al que no pertenecía. Primero, al estudiar en la biblioteca de su abuelo materno y, más adelante, al cautivar con su saber y su presencia a la virreina Leonor Carreto. Convertirse en dama de la virreina fue uno de los grandes hitos en la vida de sor Juana, ya que a partir de ese momento comenzó a ser reconocida como poeta de corte (Colombi, 2021, p. 553). Después de este período, que parecía augurar un futuro prometedor, sor Juana opta por la vida religiosa para, en palabras de la virreina María Luisa, “huir los riesgos del mundo” (en Colombi, 2015, p. 178). Sor Juana, al escribir, entonces, lo hace en el espacio particular del convento y de la corte, y ello supone adecuarse a condiciones impuestas. La autora escribe, pero debe responder a demandas de los virreyes, así como también de distintas autoridades eclesiásticas.

En uno de sus textos más canónicos, la *Respuesta a Sor Filotea*, sor Juana explica que ella siempre ha escrito por mandato, a excepción de, en palabras de ella misma, aquel “papelillo que llaman *El sueño*”. Como lectores, podemos preguntarnos si esto efectivamente ha sido así.

A partir de distintos textos sorjuaninos, podemos pensar que su escritura tiene tres vertientes: la escritura como mandato, la escritura como defensa y la escritura como denuncia. En este trabajo, a partir de tres textos, analizaremos estas distintas facetas de la escritura de la autora. Por un lado, a partir del “Epinicio al virrey conde de Galve”, el cual lleva el número 215 en el primer volumen de las *Obras completas*, veremos cómo la escritura se enmarca en pedidos y mandatos de su mecenas, como parte de las tareas que debía cumplir para permanecer en ese universo de la escritura y el conocimiento. Luego,



tomaremos la *Respuesta a Sor Filotea*, escrita en 1691, que se presenta como una contundente defensa de su actividad poética. Por último, analizaremos la famosa redondilla 92 “Hombres necios que acusáis”, para ver qué ocurre en ese espacio que queda entre la escritura por mandato y la escritura de defensa. De esta manera, buscaremos esclarecer cómo, desde un espacio y un lugar asignados, subalternos, sor Juana se amolda y adapta su escritura al mismo tiempo que, con cautela, no deja de alzar su voz.

LA ESCRITURA COMO MANDATO

Antes de avanzar hacia el primer texto, conviene decir algunas palabras acerca del mecenazgo en el que se enmarca la relación entre sor Juana y los virreyes. Este tipo de relación estaba constituida por el protegido y por el mecenas, quien formaba parte de la aristocracia, establecía relaciones con personas influyentes en los ámbitos intelectual, político y religioso, y mostraba un marcado interés por la literatura y las artes, las cuales respaldaba activamente. Cabe destacar que en el mecenazgo las ventajas eran mutuas, tanto para el patrocinador, quien aumentaba su capital simbólico y consolidaba su posición en la corte (o en el reino, en el caso de ser gobernante), como para el protegido, quien conseguía difundir sus obras y obtener reconocimiento entre la audiencia letrada.

El mecenazgo en América, por su parte, es particular: como explica Beatriz Colombi (2022),

“los letrados criollos se adjudicaron una autoridad que devenía del hecho de ser nacidos en estas tierras, de portar ciertos valores culturales diferenciados y de tener la capacidad de hablar por otros, de representar la voz de sus sociedades, en su presente y también en su pasado” (p. 27).

Si bien la gran mecenas de la vida artística de sor Juana fue la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gozaga y, en un lugar secundario, otros virreyes como los marqueses de Mancera, una vez que sor Juana ingresó en la corte, la poeta siempre mantuvo relaciones de mecenazgo, en mayor o menor medida, con sus gobernantes. Tiempo después del virreinato de la gran Lysi y el marqués de la Laguna, quienes ocuparon ese lugar fueron los condes de Galve, Gaspar de Sandoval Cerdá Silva y Mendoza y su esposa Elvira de Toledo, durante el período de 1688 a 1696.

Como dijimos anteriormente, en la relación de mecenazgo los poetas muchas veces realizaban escritos por encargo para que sus mecenas se lucieran en la corte, y otras tantas los elogiaban a través de escritos que destacaban sus capacidades para gobernar. El “Epinicio al conde de Galve”, aunque no es un encargo propiamente dicho, sí está escrito por obediencia y mandato.

En marzo de 1691 llega a México la noticia de la victoria española en Santo Domingo, bajo el gobierno del conde de Galve. En celebración de esta ocasión, Carlos de Sigüenza y Góngora, gran protegido del conde, publica una relación de esa victoria llamada *Trofeo de la justicia española*. A sor Juana, frente a esta victoria, en palabras de Alatorre (2009), “le urgía hacer allí ‘acto de presencia’” (p. 26), es decir, acatar el mandato y celebrar la victoria del virrey.



Como su nombre lo indica, esta composición es un canto de victoria. Alfonso Méndez Plancarte la define como una “oda soberbia y fastuosamente gongorina”, ardua a la lectura por su riqueza de hipérbatos y continuos incisos. Alatorre, por otro lado, la halla no solo de difícil lectura, sino también hecha de prisa. Agregamos nosotros: hecho como un encargo más, como una tarea con la que cumplir. Esto cobra sentido si pensamos en la materialidad del poema: no fue incluido en el *Segundo Volumen* de Sor Juana; es decir, podemos aventurar que la monja no envió este texto a su mecenas María Luisa, quien se ocupaba de la publicación de las obras en España. Por el contrario, fue publicado junto con otros textos reunidos por Sigüenza y Góngora, a continuación de la relación que mencionamos más arriba, en el año 1691.

Veamos ahora cómo sor Juana configura el enaltecimiento del gobernante. Tomemos los primeros de los 142 versos⁵ que conforman esta composición:

*No cabal relación, indicio breve
sí, de tus glorias, Silva esclarecido,
será el débil sonido
de rauca voz, que a tus acciones debe
5 cuantos sonoros bebe
de Hipocrene en la fuente numerosa
alientos soberanos,
que el influjo reciben de tus manos.
¡Oh síncopa gloriosa
10 de tan regia ascendencia esclarecida,
si siempre verde rama!*
(2009 [1957], pp. 418-419)

Desde los primeros dos versos se nos aclara que este canto tratará sobre las glorias del esclarecido virrey. En los versos 3 al 8, con una sintaxis compleja, sor Juana dice que son las acciones del gobernante las que hacen que su voz reciba de Hipocrene los alientos (para cantar la Oda). En estos primeros versos, que podríamos llamar “introducción”, la poeta elige destacar dos singularidades del conde: por un lado, sus hazañas. Por el otro, en el verso 10, su linaje.

Más adelante, en un segundo movimiento, entre imágenes que refieren a la mitología clásica, se destaca la cantidad de hazañas, “que a copia sirvan tanta”, para luego centrarse solo en una, la “más rara circunstancia”, es decir, la más extraordinaria proeza: tomar la isla de Santo Domingo que desde 1690 ocupaban los franceses. Como explica Alatorre (2009), fue el conde de Galve quien dio las órdenes para que la Armada de Barlovento se dirigiera a las Antillas y así, en enero de 1691 los franceses sufrieron la gran derrota (p. 535).

El elogio a las hazañas del virrey da lugar al tercer movimiento del enaltecimiento, en los versos 86-96, que consiste en señalar no solo el temor que impone el gobernante, sino también el alcance de su fama y su triunfo, celebrados con trompas y clarines, que no se limitan al espacio geográfico de las Antillas o de Nueva España, sino que llega hasta los confines del orbe:

y ya en trompas oyeron, ya en clarines,

⁵ Esta y todas las citas de textos de sor Juana son tomadas de los tomos I y IV de las Obras Completas.



los opuestos confines
del orbe, de tu fama los acentos,
cuyos ecos los vientos
90 llevaron, agitados
del estrépitu horrendo
que, de la colisión, del choque duro,
engendró de sus armas el estruendo:
temeroso estallido,
95 que aun el pecho asustó más prevenido
y inquietó al enemigo más seguro.
(2009 [1957], p. 421)

La tarea de exaltar la figura del virrey, como podemos ver, tiene pasos, y el engrandecimiento va en aumento hasta llegar al punto cúlmine en el encabalgamiento presente en los versos 108 y 109:

110 entonces, aunque ignara acá del daño,
atenta providencia
tuya, ¡oh Silva famoso, cuyas sienes
no los verdes desdenes
de Dafne ceñir deben, sí de estrellas
corona inmarcesible!
(2009 [1957], p. 421)

Para entender estos versos, es preciso hacer una aclaración sobre la coincidencia que hubo en dos fechas en 1690: el mismo día que, ya ocupando las Antillas, un gobernador francés intimó a toda una población para que se rindiera, el conde de Galve había firmado las instrucciones para que la armada de Barlovento se dirigiera hacia allí y atacara a los franceses (Alatorre, 2009, p. 535). En el epíncio se nos dice que esta coincidencia fue providencia del virrey, no de Dios. Si bien en la época era común utilizar un vocabulario asociado al catolicismo en los textos (recordemos que María Luisa muchas veces es “divina Lysi”), no deja de sorprender este giro sorjuanino para dar el puntapié final en el enaltecimiento del virrey.

Por último, el poema se cierra de la misma manera que se abre: en los últimos dos versos, “¡cantad, de su Excelencia, / valor togado y militar prudencia!”, se resaltan dos cualidades que se funden en el conde: el valor militar, es decir, la capacidad de estrategia, y la prudencia togada; en otras palabras, la sabiduría del mandatario.

Vimos hasta el momento cómo queda representada la figura del virrey en el poema. Resulta necesario, ahora, señalar cómo se posiciona sor Juana. Si bien aquí no se presenta explícitamente como esclava o servidora (como sí hace en otros escritos a gobernantes, como sucede en el famoso soneto dedicado a María Luisa), apela a la (falsa) modestia, tan característica de su literatura, que la deja en un marcado lugar de inferioridad. La poeta caracteriza su escritura en dos momentos del epíncio: primero, califica sus versos como “informes embriones” y “no partos sazonados”; segundo, como cláusulas “mal pronunciadas”. Este escrito, este “parto no sazonado”, se contrapone a la luz del virrey que engendra el entendimiento en sor Juana y que le provoca contar las hazañas (versos 24 y



25). Si el resultado, es decir, el epinicio, es informe, es culpa de la poeta, no del virrey, por quienes fueron “de lumbres claras concebidos” (verso 19).

LA ESCRITURA COMO DEFENSA

La *Respuesta a sor Filotea*, texto que no fue publicado hasta después de la muerte de sor Juana, constituye una defensa del derecho a la educación sin importar el sexo y a la búsqueda del conocimiento, y surge como respuesta a una carta del obispo de Puebla, quien la escribió bajo el seudónimo de “Sor Filotea”. Esta última carta, a su vez, responde a la *Carta atenagórica* de sor Juana y, en líneas generales, reprende a Sor Juana por su inclinación hacia la escritura y el estudio “mundanos”, y aconseja que se dedique únicamente a asuntos religiosos.

Antes de adentrarnos en el texto, para comprender cómo escribe sor Juana la defensa, es necesario tener presente el famoso término crítico acuñado por Josefina Ludmer, “tretas del débil”. Estas tretas son estrategias de la escritura femenina (aunque puede extenderse a cualquier escritura subalterna), gracias a las que “desde el lugar asignado y aceptado [del autor], se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (Ludmer, 1984, p. 53). La crítica encuentra cuatro tretas que aparecen en la *Respuesta* y sirven para analizar este texto sorjuanino: decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe y saber sobre el no decir. Esta manera de acercarse a los textos posibilita identificar varios niveles presentes en una obra: en primer lugar, uno aparentemente superficial, en el que el autor parece adherir al rol que le es asignado por la autoridad y, en segundo lugar, un nivel que subyace al primero, en el cual el autor, al implementar con sutileza las tretas, subvierte ese espacio y hace oír su voz.

Dada la naturaleza de este trabajo, nos detendremos solo en algunos pasajes de la *Respuesta* que creemos que ilustran de mejor manera la escritura de defensa. Veamos el comienzo:

MUY ILUSTRE Señora, mi Señora: No mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días mi respuesta. ¿Qué mucho si, al primer paso, encontraba para tropezar mi torpe pluma dos imposibles? El primero (y para mí el más riguroso) es saber responder a vuestra doctísima, discretísima, santísima y amorosísima carta. (2017 [1957], p. 316)

Ya desde el inicio podemos ver la aceptación del lugar asignado, un lugar de inferioridad frente a la autoridad (en este caso, el obispo; en el caso anterior, el virrey). En estas primeras líneas también vemos la falsa modestia que inundará toda la *Respuesta*: su pluma es torpe y es imposible saber responder a sor Filotea, quien escribe una carta doctísima, discretísima, santísima y amorosísima. Encontramos también aquí la primera de las tretas mencionadas por Ludmer: decir que no se sabe.

Un comienzo semejante predisponde de cierta manera al lector y hace que la posterior defensa y justificación resulten atenuadas y sutiles. Es por eso que la posición de inferioridad de sor Juana, así como también las fórmulas de humildad y de obediencia,



aparecen constantemente en la *Respuesta*, como una suerte de recordatorio de la obediencia acatada por la poeta. Veamos rápidamente otros dos ejemplos:

¿De dónde, venerable Señora, ¿de dónde a mí tanto favor [de recibir una carta suya]? ¿Por ventura soy más que una pobre monja, la más mímina criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención? (2017 [1957], p. 317)

Me habéis, como otro Asuero, dado a besar la punta del cetro de oro de vuestro cariño en señal de concederme benévolamente licencia para hablar y proponer en vuestra venerable presencia, digo que recibo en mi alma vuestra santísima amonestación de aplicar el estudio a Libros Sagrados, que, aunque viene en traje de consejo, tendrá para mí sustancia de precepto. (2017 [1957], p. 320)

En estos pasajes vemos con precisión cómo sor Juana delinea su voz autoral como una que se sabe inferior, que reconoce y acata la autoridad y que es obediente. Ella es solo una pobre monja, más adelante dirá “ignorante”, que toma el consejo de dedicarse a los asuntos sagrados por parte de sor Filotea, venerable señora. Ahora bien, si analizamos el segundo nivel del que hablábamos antes, veremos cómo en esta misma carta sor Juana subvierte ese lugar de inferioridad y obediencia.

Más adelante, la poeta, sin dejar de utilizar la humildad como recurso, comienza a justificar por qué ha dejado de lado los asuntos religiosos en sus letras:

El no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobre de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras, para cuya inteligencia yo me conozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna (2017 [1957], p. 320).

Esta justificación es desarrollada en detalle en las siguientes páginas. La autora explica que siempre dirigió los pasos de su estudio hacia la Sagrada Teología, pero, para llegar a ella, decidió “subir por los escalones de las ciencias y artes humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aún no sabe el de las ancillas?” (2017 [1957], p. 330). Además, si la Ciencia Sagrada incluye a todas las ciencias, explica sor Juana, es completamente válido estudiar las ciencias humanas. De esta manera, a la vez que se excusa, sor Juana se posiciona sobre un tema que es central en sus escritos y en su vida: el conocimiento, el entendimiento y la interpretación.

Esa defensa del estudio de las ciencias humanas la lleva a otro tema central: la educación de las mujeres. En la carta de Sor Filotea, el obispo no se manifiesta abiertamente en contra de que las mujeres estudien y enseñen, pero sí hace referencia a una cita bíblica de San Pablo para sustentar su pensamiento:

Vuestras mujeres callen en las congregaciones; porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como también la ley lo dice. Y si quieren aprender algo, preguntén en casa a sus maridos; porque es indecoroso que una mujer hable en la congregación. (Vulgata, 1 Corintios 14:34-35)



Sor Juana, sagaz, toma esta cita bíblica y desde allí despliega su exquisita defensa del estudio de las mujeres. Para sor Juana, la cita de San Pablo ha sido malinterpretada. Dice la jerónima que

en la iglesia Primitiva se ponían las mujeres a enseñar las doctrinas unas a otras en los templos; y este rumor confundía cuando predicaban los apóstoles y por eso se les mandó callar; como ahora sucede, que mientras predica el predicador no se reza en alta voz (2017 [1957], p. 352).

Para la autora, quienes deben callar no son las mujeres, sino los ignorantes.

El acto de tomar la cita bíblica de San Pablo como puntapié implica mantenerse en un espacio habilitado y asignado por una doble autoridad, ya que es un tema mencionado por la propia sor Filotea y el fundamento es nada menos que las Sagradas Escrituras. De esta manera, sor Juana hace de la escritura un alegato (propio, pero que puede extenderse colectivamente a las mujeres), sirviéndose de todas las herramientas que le son habilitadas.

LA ESCRITURA COMO DENUNCIA

Pasemos ahora a la tercera faceta de la escritura sorjuanina: la escritura como denuncia. La redondilla 92 posiblemente se trate de una de las composiciones más famosas de sor Juana en la actualidad. Veamos qué es lo que sucede con la escritura de sor Juana cuando no responde a una reprensión ni tampoco a un mandato que la lleva a escribir poemas con motivo del triunfo de un virrey o de la templanza de los gobernantes frente a las dificultades.

*Tomemos el comienzo de la redondilla:
Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis. (2009 [1957], p. 303)*

Desde los primeros versos, podemos ver cómo en esta redondilla se denuncia, por un lado, cómo (no) se juzga el accionar de los hombres mientras que, en el caso de las mujeres, hagan lo que hagan, son sancionadas y reprendidas. Por otro lado, se acusa a los hombres de ser los responsables de las conductas que tienen las mujeres de las que ellos tanto se quejan. Más allá del tema que la redondilla trata, el cual sigue a una vasta tradición de poetas hombres que lo han tomado para sus composiciones, conviene que nos detengamos en los procedimientos y las estrategias que sor Juana emplea para modelar el poema.

Consideremos, en primer lugar, el desplazamiento del sujeto poético. Notaremos que hasta los versos finales no aparece la primera persona del singular. En poemas como este, que muestran una resistencia y denuncia transparentes, la autora, explica Perelmutter, "se abstiene de usar una voz específicamente femenina, optando en su lugar por una carente de marcadores genéricos" (Perelmutter, 2004, p. 71). Esta estrategia argumentativa nos impide a nosotros, lectores, hacer la asociación yo lírico-sor Juana, que resulta tan sencilla de hacer al leer poemas como aquellos dedicados a María Luisa u otros característicos de

la poesía de ocasión. Octavio Paz explica que la autora tenía el afán de “neutralizar o trascender su sexo” (Perelmuter, 2004, p. 73), y es interesante que tome la palabra “trascender”, porque es eso lo que hace Sor Juana en sus poemas: en la *Respuesta*, la dicotomía varón/mujer es superada en el intelecto (y en la falta de ignorancia), que no depende del sexo, y ahora, en la redondilla 92, esa trascendencia se ve también en un plano lingüístico, puntualmente en la ausencia de marcas genéricas que ya mencionamos. Esa voz neutra, entonces, y en palabras de Paz, es “la voz misma de la razón” (1981, p. 373), pero también es la manera de atenerse a la norma, porque no se asocia a sor Juana con lo que se lee.

Este distanciamiento de la voz poética, sin embargo, no interviene en el tono de denuncia que el poema mantiene de principio a fin, ni es un obstáculo. Por el contrario, es una treta del débil más. Adoptada la estrategia de decir sin decir, la voz poética cobra aún más fuerza para poner en versos la denuncia. Así, los hombres no solo son quienes acusan, se quejan y se burlan de las mujeres. También son quienes incitan a las mujeres a obrar mal y, luego, terminan encasillándolas en los famosos prototipos de mujer de la Antigüedad: Thais, modelo de mujer licenciosa, y Lucrecia, modelo de fidelidad conyugal (Ruiz, 2017, p. 149). Son incoherentes y, como niños, “ponen el coco y luego le tienen miedo” (vv. 15-16). La voz poética, además de poner en evidencia el injusto accionar de los hombres, increpa al interlocutor con interrogantes como:

Pues, ¿cómo ha de estar templada
la que vuestro amor pretende,
sí la que es ingrata, ofende,
y la que es fácil, enfada?
(2009 [1957], p. 304)

Este cuestionamiento se va tensando y, después de tres preguntas seguidas, a partir del verso 59 tiene su punto culmine con la *sententia* que allí comienza:

Queredlas cual las hacéis,
o hacedlas cual las buscáis.
60
Dejad de solicitar,
y después, con más razón,
acusaréis la afición
de la que os fuere a rogar.
65
Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.
(2009 [1957], pp. 304-305)

Si bien la falta de marcas genéricas en la voz poética se mantiene hasta el final, es interesante el uso del imperativo y de la primera persona del singular, y debemos detenernos en ello. Por un lado, el yo lírico ahora no se limita a la denuncia: también ordena, y lo hace en favor de las mujeres al declararles a los hombres lo que deben hacer. Por otro lado, la cantidad de pruebas y argumentos exhibidos le permiten a la voz poética, provista de “muchas armas”, hacer uso de la primera persona del singular para llevar a cabo la grave afirmación que cierra el poema: “en promesa e instancia / juntáis diablo, carne y mundo”



(vv. 67-68). Ese verbo en primera persona, “fundo”, estratégicamente situado hacia el final de la redondilla, subvierte no solo el poema en su totalidad, sino a toda la tradición: ya no son los hombres los que, de alguna manera, defienden a las mujeres al acusar a los hombres y hablan por ellas; ahora es una mujer la que toma la voz, denuncia, alecciona y le da nuevo sentido al tema que tratado en la composición.

CONCLUSIÓN

Escribir en el siglo XVII, como pudimos ver, no era tarea sencilla: si se accedía a la escritura, esa labor implicaba responder y obedecer a la autoridad. Sor Juana, con la astucia que la caracterizaba, no solo pudo entrar en los espacios restringidos, propicios para la escritura, sino que, además, utilizó la obediencia y los mandatos como herramientas para su propio beneficio. Así, encontramos tres pilares en los que podemos dividir su escritura: el mandato, la defensa y la denuncia, y no pueden ser analizados ni entendidos uno sin el otro. Se encadenan porque sor Juana necesita acatar los mandatos para poder escribir y estudiar, a la vez que necesita defenderse para poder denunciar y hacerse oír.

En conclusión, podemos decir que con su escritura sor Juana fue fiel a su propia interpretación de la cita del apóstol San Pablo, que tomó por máxima: calla es una obligación para los ignorantes independientemente de su sexo; no para las mujeres, mucho menos para la fénix de México.

Referencias

- Calvo, H. y Colombi, B. (eds.) (2015). *Cartas de Lysi – La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Iberoamericana Vervuert-Bonilla Artiga.
- Colombi, B. (2021). Mecenazgo y redes poéticas entre México y España. *El caso de sor Juana Inés de la Cruz y Joseph Pérez de Montoro*. Hipogrifo, 9.1, pp. 551-565.
- (2022). Episodios de mecenazgo en los virreinatos americanos. Samuel Anderson de Oliveira Lima y Facundo Ruiz (eds.): *Barroco americano: mapas para uma literatura crítica*. EDUFRN.
- Ludmer, J. (1984). Tretas del débil. P. González y E. Ortega (Comp.), *La sartén por el mango*. Huracán.
- Paz, O. (1981), *Sor Juana o Las trampas de la fe*. FCE.
- Perelmutter, R. (2004). “Género y voz narrativa en la poesía lírica de Sor Juana”. *Los límites de la feminidad en Sor Juana Inés de la Cruz*. Iberoamericana.
- Ruiz, F. (2013). “Formas de abandonar un laberinto: Sor Juana y la figura sorjuanina del escritor americano”. *Orbis Tertius*, 18 (19), pp. 230-244.
- Sabat de Rivers, G. (1998). “or Juana: mujer letrada y americana en su romance a la duquesa de Aveiro. *En torno a Sor Juana*. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.



Sor Juana Inés de la Cruz (2017). *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas*. Edición, prólogo y notas a cargo de Facundo Ruiz. Corregidor.

Sor Juana Inés de la Cruz (2009). [1951] *Obras Completas I. Lírica personal*. Edición, introducción y notas a cargo de Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica.

Sor Juana Inés de la Cruz (2012) [1957] *Obras Completas IV. Comedias, sainetes y prosa*, edición, introducción y notas a cargo de Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica.

Vulgata. (s.f.). La Biblia. *Versión de la Vulgata Latina al español*. Recuperado el 27 de febrero de 2025, de http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_sp.html



“SEGÚN EL CRISTAL CON QUE SE MIRA”: reflexiones acerca de las construcciones de la figura femenina en el género lírico del Siglo de Oro

“EVERYTHING DEPENDS ON THE COLOR OF THE GLASS THROUGH WHICH YOU LOOK”: Reflections on the Constructions of the Female Figure in the Lyric Genre of the Golden Age

Recibido: 29/12/2024 Aceptado: 15/03/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. pp.46 - 58



Stephanie Mailén Bustamante Salvatierra

Universidad Nacional de Mar del Plata
Buenos Aires, Argentina.
stephaniembustamantes@gmail.com

Resumen

El propósito de este trabajo es realizar un breve análisis de la construcción de la figura femenina en el “Soneto XVII”, de Garcilaso de la Vega; “A una dama, habiéndola visto niña y después muy dama”, de Luis de Góngora; “Pinta el Aquí fue Troya de la hermosura”, de Francisco de Quevedo; y “A un coche de damas feas, que iban al soto, y hablando con el cochero, por no hablar con ellas”, de Lope de Vega, a los fines de contrastarlos con la mirada de “Un fin, una esperanza, un cómo”, de Luisa Sigea y “Sobre aquellas palabras «delectus meus mihi»”, de Teresa de Ávila. Para ello, se observarán diferencias y similitudes en las configuraciones femeninas en los textos de los autores canónicos, y se las relacionará con la imagen de mujer generada por la Iglesia. Luego, se procederá a examinar los poemas de las autoras para reflexionar en torno a cómo son construidos.

Palabras clave: Autores españoles del siglo XVI-XVII, visión lírica masculina; perspectivas femeninas.

Abstract

The purpose of this essay is to conduct a brief analysis of the construction of the female figure in Garcilaso de la Vega's "Sonnet XVIII"; Luis de Góngora's "To a Lady, Having Seen Her as a Child and Later as a Very Lady"; Francisco de Quevedo's "He Paints Here Was Troy of Beauty"; and Lope de Vega's "To a Coach of Ugly Ladies, Who Were Going to the Grove, and Talking to the Coachman, for the Sake of Not Talking to Them"; in order to contrast them with Luisa Sigea's "An End, a Hope, a How"; and Teresa de Ávila's "On Those Words 'Delectus Meus Mihi'." To this end, differences and similarities in the female configurations in the texts of canonical authors will be observed and related to the image of women generated by the Church. The poems of these authors will then be examined to reflect on how they are constructed.

Keywords: 16th-17th Century Spanish Authors, Male Lyrical Vision; Female Perspectives.



LOS PROCEDIMIENTOS DE IDEALIZACIÓN DE LA MUJER EN EL “SONETO XVIII” DE GARCILASO DE LA VEGA Y “A UNA DAMA, HABIÉNDOLA VISTO NIÑA Y DESPUÉS MUY DAMA” DE LUIS DE GÓNGORA

Luciano López Gutiérrez (2019) señala que los poetas, al ser desdeñados por sus damas, recrean su dolor como el único vínculo que los une a ellas. De este modo, se convierten en mártires de la pasión amorosa. Asimismo, indica que los seguidores de Petrarca tienen una concepción del amor que parte de los presupuestos de la filosofía neoplatónica. La interpretación de esta filosofía en el ámbito de las letras españolas consiste en el hecho de considerar que el amor trasciende el deseo sexual.

Bajo dichos lineamientos se encuentra el soneto seleccionado de Garcilaso de la Vega puesto que aparece el tópico petrarquista en torno a los efectos del amor. En este poema la cuestión amorosa se desarrolla desde sus primeros versos: “Si a vuestra voluntad yo soy de cera, / y por sol tengo sólo vuestra vista,” (De la Vega, 2004, p. 129). Allí encontramos un sujeto poético en primera persona singular, que se hace visible en el primer verso a partir del empleo del pronombre personal en caso nominativo “yo”, que se identifica con la figura del amante. Con el uso del pronombre en segunda persona “vuestra” advertimos que este sujeto se dirige a su amada. Cabe señalar que en estos versos el amante se equipara con la cera y la vista de la amada, con el sol. Esta metáfora se utiliza para dar inicio a este asunto amoroso en el cual la dama provoca tal pasión que hace que el sujeto se derrita por ella.

En este sentido, la imagen de la mujer se comienza a construir a partir de su mirada. A su vez, a través de la hipérbole se enaltece este rasgo de la amada puesto que el sujeto declara que “la cual a quien no inflama o no conquista, / con su mirar, es de sentido fuera;” (p. 129). Es decir, el amante sostiene que es tal el efecto que produce la mirada de la dama, que aquel que no se encienda con los ojos de la mujer está loco.

Luego, en el siguiente cuarteto se intensifica el tono introspectivo del poema:

*¿de do viene una cosa, que si fuera
menos veces de mí probada y vista,
según parece que a razón resista,
a mi sentido mismo no creyera? (p. 130)*

El empleo de la pregunta retórica contribuye a conformar esta atmósfera en la que el sujeto se encuentra consigo mismo para reflexionar en torno a la amada. Es tal la pasión que siente por la mujer y la exaltación de su imagen, que el amante considera que si no la hubiese contemplado tantas veces no creería que ella existiese.

En cuanto a la contemplación, el sujeto lírico distingue dos situaciones según la distancia que halla entre él y la dama:

*Y es que yo soy de lejos inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto, que en vida me sostengo apenas;*

*más si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento helado
cuajárseme la sangre por las venas. (p. 130)*



De este modo, a partir de esta construcción antitética el amante señala que si se encuentra lejos de la mujer se siente cautivado al observarla. Esta idea se enfatiza desde el campo semántico vinculado con el fuego, que simboliza la pasión amorosa. Se trata de un sentimiento hiperbólico, de tal magnitud, que lo abruma dado que apenas se sostiene en vida.

Sin embargo, si se acerca a la dama este fuego se vuelve helado. Nuevamente se emplea el recurso retórico de la hipérbole, pero en este caso para reforzar la idea de la frialdad que llega a congelar la sangre. Es decir, se destaca y se exagera el carácter frío de la dama que rechaza al amante, que sufre ante tal situación.

Por otra parte, el soneto de Góngora también construye la imagen femenina a partir de procedimientos de idealización. En el primer cuarteto se presentan indicios de la cuestión amorosa:

*Si Amor entre las plumas de su nido
Prendió mi libertad, ¿qué hará ahora,
Que, en tus ojos, dulcísima señora,
Armado vuela, ¿ya que no vestido? (De Góngora, 2002, p. 80)*

Aparece la figura de Amor (Cupido) con su ya conocida representación: con alas, desnudo y armado con flechas. Asimismo, a partir del empleo del pronombre posesivo “mi” advertimos la presencia del sujeto poético en primera persona singular. Este refiere que anteriormente Amor prendió su libertad, que ya había impactado en él. Es decir, que el sujeto se encuentra desde hace tiempo bajo los efectos de una pasión amorosa.

Entonces, al realizar la pregunta retórica se cuestiona por qué aparece ahora en los ojos de la mujer, la cual es mencionada a través del vocativo “dulcísima señora”. Al igual que en el poema de Garcilaso de la Vega, se destaca la mirada de la dama. Además, se hace uso del adjetivo superlativo “dulcísima” que expresa la característica de la dulzura en su grado máximo.

En el siguiente cuarteto se señala que el sujeto ha contemplado a la señora y que lo sigue haciendo:

*Entre las violetas fui herido
Del áspid que hoy entre los lílios mora;
Igual fuerza tenías siendo aurora,
Que ya como sol tienes bien nacido. (p. 80)*

A partir de la utilización de las metáforas de “las violetas”, que simbolizan la infancia por su sencillez, y la “aurora” se advierte que desde la niñez de la mujer el sujeto poético está cautivado por ella. Esta pasión continúa puesto que las metáforas de “los lílios”, que simbolizan la juventud por su belleza, y el “sol” señalan el paso del tiempo, la niña ahora es una dama.

Luego, en el primer terceto el sujeto indica el padecimiento que siente por este amor: “Saludaré tu luz con voz doliente, / Cual tierno ruiseñor en prisión dura /Despide quejas, pero dulcemente” (p. 80). El amante se compara con la figura del ruiseñor que se encuentra



en una jaula y que canta sus lamentos amorosos, pero con dulzura. Hay una cierta paradoja entre la “voz doliente” que se manifiesta “dulcemente” que se pone en relación con los sentimientos del sujeto. Este siente dolor por el amor que no puede concretarse con la señora, pero a la vez siente placer al contemplarla. Asimismo, una vez más observamos que se destaca la mirada de la amada, la cual es equiparada a una luz que ilumina.

Este rasgo luminoso sigue presente en el último tercero: “Diré como de rayos vi tu frente / Coronada, y que hace tu hermosura / Cantar las aves, y llorar la gente” (p. 80). La mujer aparece en armonía con la naturaleza puesto que los rayos del sol se disponen de tal manera que pareciera que hay una corona sobre su cabeza, lo cual contribuye a enaltecer su imagen al equipararla con una reina. También, puede considerarse dicha armonía con el canto de las aves que alaban la hermosura de la señora. Es decir, se hiperboliza la belleza de la dama. Es tal la hipérbole de este rasgo de la mujer que llega a producir el llanto, la emoción, de quien la contemple.

De este modo, consideramos que en los dos poemas analizados se idealiza la figura femenina. Se destaca su mirada que provoca en el amante un doble efecto. Por un lado, lo hipnotiza y hace que atraviese una pasión amorosa. Por otro, provoca dolor porque el sujeto lírico no puede concretar sus deseos amorosos, con lo cual el sujeto se posiciona como víctima de esta pasión. Íñigo Sánchez Llama (1993) plantea que los poetas no tienen interés en evidenciar cuál es la perspectiva de la amada. La voz masculina es la que construye la historia a partir de su punto de vista. Es por este motivo que el hombre sigue en el centro al hacer foco en sus padecimientos, a pesar de exaltar y consagrarse a la belleza femenina.

En cuanto a las imágenes de la mujer generada por la Iglesia, María Teresa Beguiristain (1996) señala que surgen dos prototipos de mujer, la santa (“María”) y la seductora (“Eva”). Con lo cual, estimamos que en los sonetos la amada se corresponde con el modelo femenino que se construye a partir de la figura de la Virgen María, puesto que en estos poemas se exalta las virtudes de la dama: modestia, pureza, pasividad, atractivo físico, abnegación total, rechazo de la sexualidad, piedad, castidad y obediencia (Beguiristain, 1996).

Incluso, en el caso del poema de Garcilaso de la Vega se le agrega el rasgo de la frialdad lo cual puede llegar a considerarse como una cuestión positiva desde la mirada de la religión cristiana. Patricia Castiñeyra Fernández destaca que “si bien en un contexto cortesano la belleza de la mujer se idealiza y alaba, la Iglesia y su entorno intelectual la desprestigia y señala como fuente de pecado y medio para llevar a los hombres a la lujuria” (2002, p. 119). Es decir, para la institución religiosa debido a que, ante la belleza de las mujeres, consideraba una buena actitud alejarse de los hombres para no caer en pecado.

En este sentido, Beguiristain declara que “la mujer, símbolo de sexualidad, será definitivamente asociada con el peligro y la muerte” (1996, p. 136). Así, es posible pensar que el modelo que presentan los sonetos se alinea a lo aprobado por la Iglesia porque no se describe la corporalidad de la dama, solamente se hace referencia a sus ojos y a su frente. En esta línea, se sigue la tradición neoplatónica dado que la concepción de amor trasciende el deseo sexual.



LOS PROCEDIMIENTOS DE SATIRIZACIÓN DE LA MUJER EN “PINTA EL AQUÍ FUE TROYA DE LA HERMOSURA” DE FRANCISCO DE QUEVEDO; Y “A UN COCHE DE DAMAS FEAS, QUE IBAN AL SOTO, Y HABLANDO CON EL COCHERO, POR NO HABLAR CON ELLAS” DE LOPE DE VEGA

Luciano López Gutiérrez (2019) señala que el canon de belleza femenina imperante durante el Siglo de Oro, que en términos generales se compone por la tez blanca, las mejillas rosadas, los cabellos rubios y los labios rojos, es imitado por las mujeres de la época. El autor comenta que ellas se esfuerzan en extremo para lograr ajustarse al modelo dominante. Los poetas satíricos se burlan de las tretas realizadas por las señoritas para aparentar una belleza que no se tenía.

Bajo dichos lineamientos se encuentra el soneto satírico seleccionado de Francisco de Quevedo puesto que retoma la temática de los artificios que realiza la mujer para adecuarse al canon de belleza. En este poema aparece un sujeto poético en tercera persona, lo cual se evidencia a partir de la ausencia de rasgos de primera persona. Así, podemos considerar que el sujeto se posicionará en el lugar de observador y crítico de la imagen femenina dado que desde el epígrafe con la mención a “Troya” se hace referencia a la decadencia y la ruina de la mujer.

En el primer cuarteto se indican los artilugios realizados para adecuar la piel al modelo idealizado:

*Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;
la tizne, presumida de ser ceja;
la piel, que está en un tris de ser pelleja;
la plata que se trueca ya en cascajo; (De Quevedo, 2002, p. 85)*

Desde el primer verso con la expresión “fondo en grajo” se señala que la mujer que se describe es de tez morena, lo cual era lo habitual en la España del Siglo de Oro. Además, se utiliza un cosmético “la tizne” con la finalidad de delinejar las cejas. Con lo cual, ya advertimos dos acciones tendientes a adornar la piel “pelleja”, rugosa, que brinda la impresión de que se trata de una señora mayor. De este modo, estamos ante una mujer grande, morena y de piel curtida. En el cuarto verso se emplea la metáfora de “la plata”, que alude al tópico de la belleza y al objeto de deseo, que ha sido cambiada por “cascajo”, una moneda de poco valor. Este recurso retórico se utiliza para señalar el paso del tiempo y para burlarse de la figura femenina que ya no es una joven atractiva, pero que tiene el afán de aparentarlo.

*En el segundo cuarteto se continúa la burla y menosprecio a la mujer:
habla casi fregona de estropajo;
el aliño, imitado a la corneja;
tez que, con pringue y arrebol, semeja
clavel almidonado de gargajo. (p. 85)*

El sujeto poético presenta a la señora como un “fregona”, la asocia con una tarea que realizaban personas del estamento del estado llano, e incluso la vincula con el “estropajo”, una cosa inútil. Estos términos son utilizados para enfatizar la crítica del accionar de la



dama, que es equiparada con la corneja de la fábula de Esopo que se viste con plumas ajenas. Así, nuevamente se recuerda el afán de querer aparentar ser lo que uno no es a partir del uso de imágenes repugnantes para describir a la mujer. Se compara su piel que es sucia ("prungue") y rojiza ("arrebol") con un elemento que segregá mucosidad ("gargajo").

Esta vinculación con referencias asquerosas continúa en el primer terceto: "En las quedejas, vuelto el oro orujo, / y ya merecedor de cola el ojo, / sin esperar más beso que el del brujo." (p. 86). Encontramos al oro que se asocia al tópico de la belleza, pero que con el paso del tiempo se volvió "orujo", un deshecho negro y maloliente. Con lo cual, se utilizan imágenes sensoriales visuales y olfativas que refuerzan la construcción de la mujer desde una mirada negativa.

En consonancia con lo no bello, la expresión "merecedor de cola al ojo" implica que es tan feo que se le parece al ojo trasero. Cabe destacar la aparición de la figura del brujo que, según el pensamiento de la época, le daban besos en el trasero del diablo en los aquelarres. En este punto, resulta relevante recordar que la Iglesia, a través del Tribunal Inquisitorial, es la responsable de transformar a la bruja en una enemiga, se la considera una amenaza. Esther Cohen (2003) comenta que la Inquisición se encarga de convertir a la bruja en el "basurero institucional". "La hacen convertirse en el chivo expiatorio de una sociedad que, como todas, busca encontrar en alguien, en algo, la razón de todos los males, la *verdad del mal*" (p. 25). Para el Tribunal la bruja se define por su pacto secreto con Satanás, el cual queda sellado por su relación carnal de goce y de placer. Cohen refiere que el castigo que se emplea es la hoguera porque el fuego reduce a cenizas "la insaciabilidad de la vulva". Como no es fácil identificarla "toda mujer se convierte en una virtual y satánica bruja" (p. 30). Por lo cual es posible considerar que la configuración femenina que recrea Quevedo se asocia a este tipo de mujer, alejada del culto mariano. Se trata de una señora que vive en el pecado, que cae en la tentación, por darle más importancia a su aspecto físico que a su alma.

La cuestión corporal sigue hasta el último terceto del soneto: "Dos colmillos comidos de gorgojo, / una boca con cámaras y pujo, / a la que rosa fue vuelven abrojo" (De Quevedo, 2002, p. 86). En este caso, el sujeto poético se detiene a criticar la sonrisa de la dama. No aparece la metáfora de las perlas para referirse a sus dientes, sino que la sonrisa es comparada con dos colmillos desgastados de un insecto. En cuanto a la boca de la señora, se emplean dos metáforas peyorativas para hacer alusión a la podredumbre de la mujer. En primer lugar, se utiliza el término "cámaras" que se identifica con la diarrea. En segundo lugar, el vocablo "pujo" que se asocia a las ganas de defecar con dificultad de hacerlo. El soneto concluye con la idea de que la belleza ha pasado y no se puede recuperar, pese a los esfuerzos por intentar alcanzar el canon de la hermosura. "La rosa" que se vincula con la juventud y la belleza ha culminado y se vuelve "abrojo", un instrumento metálico utilizado para azotar. Es decir, que con la vejez ya no quedan rastros de lo bello, solamente queda un sentimiento doloroso por haber perdido ese estado. Así, el sujeto presenta imágenes repugnantes hasta el final del poema para describir, burlarse y criticar a la mujer.

Por otra parte, el soneto de Lope de Vega también construye la imagen femenina a partir de procedimientos de satirización. Al igual que en poema de Quevedo, el sujeto lírico está en tercera persona puesto que hay ausencia de rasgos con valor en primera persona.



Desde el epígrafe se muestra como observador y crítico de la imagen femenina puesto que refiere a las “damas feas” y que no quiere hablar con ellas. Por ello el sujeto converso con el cochero que las transporta:

*¿A dónde llevas, infernal cochero,
esa de suegras cáfila enemiga?
¿de qué Scitia cargaste, infame auriga,
tanta serpiente y basilisco fiero?*
(De Vega, 1974, p. 173-174)

La charla se inicia con dos preguntas retóricas que contribuyen a resaltar el cuestionamiento de la voz lírica. El cochero se describe a partir del adjetivo “infernal” por trasladar a estas damas que no cumplen el ideal de belleza. Resulta llamativa esta asociación porque implica que las señoritas no se alinean al modelo de mujer virtuosa por ser feas. Sin embargo, esto se contrapone con lo que plantea Fray Luis de León (1999) porque considera que es mejor que las mujeres no posean tanta belleza para no caer en el pecado. Sin perjuicio de ello, el sujeto poético las considera enemigas. Esto nos remite a la figura de la bruja que a través de la Inquisición se consolida como una amenaza para la sociedad. Con lo cual, la imagen de mujer que se construye en el soneto se ubica en este modelo asociado al mal. Cabe recordar que Fray Luis (1999) sostiene, a partir de la lectura que realiza de las sagradas escrituras, que la naturaleza de la mujer es tal que está en una posición inferior o igual a los animales. Además, afirma que la mujer de valor, virtuosa, es difícil de hallar porque lo habitual es que las señoritas vivan en el pecado y sean causa de diferentes males.

En la segunda pregunta retórica, el sujeto sigue cuestionando por qué transporta a estas damas que cree que provienen de Scitia, una región antigua de Asia en la que sus pobladores eran sanguinarios y crueles. Asimismo, la figura femenina es representada bajo la imagen de la “serpiente” que simboliza la tentación y el pecado, lo cual refuerza esta idea de la mujer asociada al mal. Incluso, aparece la mención de “basilisco fiero” que alude a este animal maligno que además es feo.

Luego, en el segundo cuarteto la voz lírica se asombra de la valentía del cochero por trasladar a estas mujeres:

*Si desgracia, si imperio, si dinero,
Faetón de Trasgos, a llevarte obliga
tanta fiera cruel, que Amor maldiga,
no eres cochero ya, sino leonero.*
(De Vega, 1974, p. 174)

Así, el conductor es considerado un leonero por tener la intrepidez de estar en contacto con estas señoritas, asimiladas a leones salvajes. Nuevamente, se relaciona a las damas con el rango animal dado que se las equipara a una “fiera cruel”, es decir que también permanece este vínculo entre la mujer y el mal.

En el primer terceto se vuelve a recurrir a la atmósfera infernal: “Para, Caronte de infernales barcas, / y no lleves al soto, ni a las huertas / tarascas, muertes, cocos, tigres, Parcas” (p. 174). En esta oportunidad, el sujeto poético utiliza la figura de Caronte, el



barquero del infierno que transportaba las sombras de los muertos, para referirse al conductor. Este traslada a las damas que son consideradas seres despreciables por lo que el sujeto le suplica al cochero que frene y abandone a estas señoras. A partir del empleo del asíncton se enumera varias imágenes de connotación negativa con las cuales se asocia la figura de las mujeres: "tarascas" (monstruos), "muertes", "cocos", "tigres" y "Parcas". El rasgo en común que presentan estos términos es la posibilidad de generar miedo en las personas. Con lo cual, el sujeto poético se vale de estos vocablos para criticar y burlarse de las damas por su fealdad. Se hiperboliza la falta de belleza que puede llegar a provocar terror a los demás.

Finalmente, en el último terceto se continúa con el uso del recurso de la hipérbole para exagerar la fealdad de las damas: "Que si en ir a las Islas te conciertas, / y en Ámsterdam de Holanda desembarcas / con tales sierpes, quedarán desiertas" (p. 174). En este segmento, el sujeto le indica al cochero que si las dejara en Ámsterdam los pobladores de esta tierra se irían por el horror que generan estas señoras. Una vez más se recurre a animalizar a las mujeres puesto que se las equipara con culebras ("sierpes").

De este modo, en los poemas de Quevedo y Lope de Vega los sujetos poéticos se encargan de burlarse y de criticar a la figura femenina. En el primer caso, por querer aparentar una belleza que ya no se posee. En el segundo, directamente por considerarlas feas. En ambos sonetos, hemos podido relacionar esta construcción de la imagen de mujer con el modelo propuesto por la Inquisición en torno a la bruja, a la herejía. Es decir, las señoras descriptas se asocian con el pecado, la tentación, la falta de valor, la ausencia de virtuosismo. Se evidencia una contraposición con las mujeres que aparecen en los textos de Garcilaso de la Vega y Góngora. Allí son idealizadas puesto que son bellas; y además no se hace mención a partes corpóreas que pudieran vincularse con el pecado. Con lo cual, se encuentran más cerca de la figura de mujer virtuosa que intenta asemejarse a la figura de María.

UNA MIRADA DIFERENTE EN "UN FIN, UNA ESPERANZA, UN COMO" DE LUISA SIGEA Y "SOBRE AQUELLAS PALABRAS «DELECTUS MEUS MIHI»" DE TERESA DE ÁVILA.

Patricia Castiñeyra Fernández (2002) afirma que la imagen de la mujer, en el ámbito cotidiano de la vida y en el arte, ha sido elaborada por los hombres. En consecuencia, el ideal femenino no es más que una construcción realizada por el imaginario masculino dominante de la época, que se encarga de transmitir esta concepción. En esta línea, Beguiristain (1996) manifiesta que en ese momento está tan consolidada la idea de inferioridad de la mujer, respecto de la perspectiva biológica y ética, que las mujeres ilustres son una excepción a la regla. Ellas son consideradas peligrosas, no son bien vistas por afectar la moral. Con lo cual resulta un desafío expresarse para autoras como Luisa Sigea. Sin el apoyo de las cortes, la poetisa mencionada no podría haber desarrollado sus producciones sin sufrir graves consecuencias.

En cuanto a la producción de Luisa Sigea, nos detendremos a explorar el poema "Un fin, una esperanza, un cómo". Allí, nos encontramos con un sujeto poético en primera persona, lo cual evidenciamos por el uso del posesivo "mi", y luego por los pronombres "yo" y "mí". Este sujeto toma una actitud introspectiva puesto que reflexiona consigo mismo:



*Un fin, una esperanza, un como. ó quando;
tras sí traen mi derecho verdadero;
los meses y los años voy pasando
en vano, y passo yo tras lo que espero;
estoy fuera de mí, y estoy mirando
si excede la natura lo que quiero;
y así las tristes noches velo y quento,
mas no puedo contar lo que más siento.*
(Sigea, s.f., p. 4)

El primer verso comienza con el asíndeton “Un fin, una esperanza, un cómo. ó quando;” que indica una inquietud de la voz lírica puesto que se enumeran elementos que son buscados, pero no hallados. El tiempo pasa, “los meses y los años” aparecen como una hipérbole que contribuye a exagerar y profundizar la angustia de la espera y no obtener lo que se desea. Se cuestiona si lo querido “excede la natura”, es decir, si es posible alcanzar dicho fin. Pero ello no ocurre, por las noches no puede dormir ni expresar lo que siente. Esto resulta llamativo porque puede relacionarse con la labor poética y creativa. Ana Gómez-Bravo (2013) sostiene que la poesía de Luisa Sigea utiliza el tópico de la desventura profesional con un tinte autobiográfico. Con lo cual, es posible que el poema aluda a la dificultad de la creación, a las noches de hojas en blanco donde no llega la idea inspiradora que busca la poetisa.

La cuestión de la escritura poética es de tal preocupación que el sujeto continúa pensando en ello:

*En vano se me passa qualquier punto,
mas no pierdo yo punto en el sentillo;
con mi sentido hablo y le pregunto
si puede aver razón para sufrillo:
repóndeme: sí puede, aunque difunto;
lo que entiendo de aquel no se dezillo,
pues no falta razón mi buena suerte,
pero falta en el mundo conocerse.*
(Sigea, s.f., p. 4)

Se utiliza el recurso de la personificación para animar al sentido, la razón, con el cual dialoga. Es decir, lo dota de entidad porque el sentido es capaz de responder para señalarle a la voz lírica que tiene motivos para sufrir ante la falta de inspiración.

La intranquilidad permanece en este sujeto que busca respuestas en su interior:

*En esto no ay respuesta, ni se alcanza
razón para dexar de fatigarme,
y pues tan mal responde mi esperanza
justo es que yo responda con callarme;
fortuna contra mí enristró la lanza
y el medio me fuyó para estorvarme
el poder llegar yo al fin que espero,
y así me hace seguir lo que no quiero. (p. 4)*



Se repite el empleo de la personificación, pero ahora para animar a la esperanza que responde mal. Se evidencia un conflicto interno entre lo racional y lo emocional que está presente a la hora de componer poesía. También, se evidencia una construcción antitética entre lo que la voz espera y lo que internamente se ve obligada a seguir para lograr su propósito.

En la última parte del poema el sujeto brinda en cierto modo una conclusión después de reflexionar estas complicaciones que enfrenta al momento de intentar escribir:

*Por sola esta ocasión atrás me quedo,
y estando tan propinquo el descontento,
las tristes noches quento, y nunca puedo,
hallar quento en el mal que en ella quento;
ya de mí propia en esto tengo miedo
por lo que me amenaza el pensamiento;
mas passe así la vida, y passe presto,
pues no puede aver fin mi presupuesto. (p. 4)*

Es tal su ideal de belleza poética que la voz lírica se da cuenta de que sufre por no alcanzar su meta. Hay un tono de melancolía, de frustración y de padecimiento en torno a considerar que tal vez no se logre el objetivo de creación. En esta oportunidad se personifica al pensamiento como alguien que la amenaza, que no la deja tranquila. Además, teme que el tiempo siga pasando, que por las noches permanezca esta angustia, y que así se le vaya rápidamente la vida en esta búsqueda.

Luego de observar el poema de Luisa Sigea, advertimos que presenta un punto de vista diferente al de los autores canónicos. En los sonetos se detienen a caracterizar para enaltecer o para criticar a la imagen de la dama. En cambio, la poetisa se corre de esta tópica para desarrollar una perspectiva distinta. Se detiene en la cuestión de los obstáculos que se presentan al momento de intentar componer un texto artístico. Es posible pensar que en el caso de Sigea esto sea de interés por las dificultades que tienen las mujeres que desean escribir profesionalmente. En la vida de esta autora ha sido fundamental el apoyo de las cortes para que pueda desempeñarse como escritora, dado que en aquella época se perseguía a las figuras femeninas ilustres porque eran consideradas una amenaza para la moral impuesta por la Iglesia.

Dado este contexto persecutorio, otra alternativa con la que contaban las mujeres que quisieran escribir era la reclusión en los conventos. En este sentido, Beguiristain aclara que

no es de extrañar, pues, que las mujeres se enclaustrén e incluso que utilicen los Conventos temporal o definitivamente como un lugar de vida sencilla pero segura y que les permita una educación (1996, p. 142).

Sin embargo, esto tampoco era una garantía. Es el caso de Teresa de Ávila, también conocida como Santa Teresa, que ha sido procesada por la Inquisición. Incluso cabe destacar la anécdota del nuncio Felipe Segal en la cual se la denomina como "femina inquieta" por, según los criterios morales de época, desobedecer y enseñar en contra de la doctrina establecida.



En cuanto a su poesía, nos detendremos a observar el poema “Sobre aquellas palabras *«delectus meus mihi»*”. Desde este epígrafe advertimos la intertextualidad en las palabras en latín que remiten al versículo 2, 16 del *Cantar de los cantares*. Con lo cual, aparece un tópico vinculado con la figura de Dios. Este poema se alinea en la tradición mística dado que se desarrolla el proceso de unión amorosa entre Dios y el alma:

*Ya toda me entregué y di,
y de tal suerte he trocado,
que es mi Amado para mí,
y yo soy para mi Amado.*

(Santa Teresa de Jesús, 2008, p. 1361)

Se evidencia que el sujeto poético está en primera persona del singular, a partir del empleo del pronombre “yo”, del pronombre “me”, del pronombre “mí”, del posesivo “mi” y de los verbos conjugados “entregué”, “di”, “he trocado” y “soy”. Además, con el uso del término “toda” percibimos el género gramatical femenino del sujeto. Así, la voz lírica se corresponde con la amada, mientras que el “Amado” es una metáfora para referirse a Dios dado que la letra inicial está en mayúscula. Respecto de los verbos, cabe señalar que los vocablos “entregué”, “di”, “he trocado” alude al proceso de transformación y de unión con Dios. Juan Manuel Escudero Bartzán (2015) indica que en la obra de Santa Teresa se plasman los procesos de purificación de la experiencia mística. Según el autor se trata de “una materia narrativa de autobiografismo espiritual” (p. 415). De este modo, encontramos un punto en común con la poesía de Luisa Sigea dado que la crítica también considera que su materia es autobiográfica, aunque en este caso para desarrollar el tópico de la desaventura profesional.

Luego, en el poema aparece el Amado que toma un rol activo en este proceso:

*Cuando el dulce Cazador
me tiró y dejó rendida,
en los brazos del amor
mi alma quedó caída,
y cobrando nueva vida
de tal manera he trocado,
que es mi Amado para mí,
y yo soy para mi Amado.
Hirióme con una flecha
enherbolada de amor,
y mi alma quedó hecha
una con su Criador;
ya yo no quiero otro amor,
pues a mi Dios me he entregado,
y mi Amado es para mí,
y yo soy para mi amado...*

(Santa Teresa de Jesús, 2008, p. 1361)

Se lo identifica con la figura del “dulce Cazador” porque va tras la voz lírica, pero desde una motivación amorosa. La tira, la impacta, y ella cae rendida ante tal acción. Se deja abrazar libremente por el amor que él le proporciona. También, se refiere al Amado como



“su Criador”, lo cual contribuye a sostener la hipótesis de que el Amado es Dios, a quien se refiere explícitamente hacia el final. Esta elección léxica “Cazador”, “Criador” y “Dios” puede pensarse en correspondencia con las tres etapas de la purificación en la mística: la vía purgativa, la vía iluminativa y la vía unitiva. Es decir, se da una secuencia en la que en última instancia se acerca y se une definitivamente con Dios. Para la voz lírica este es un único amor y además es elegido libremente, por eso la insistencia y la repetición del fragmento “mi Amado para mí, / y yo soy para mi Amado” (p. 1361) que se relaciona con el intertexto bíblico.

Además, cabe destacar que la construcción de la historia de la unión amorosa es realizada solamente desde la perspectiva de la amada, la devota de Dios. Es algo similar a lo que ocurre en los sonetos de Garcilaso de la Vega y Góngora, en donde la pasión amorosa es enunciada desde el punto de vista unilateral del amante. Asimismo, es posible reconocer una semejanza entre los poemas de los autores mencionados y los de Sigea, y Teresa de Ávila puesto que en todos se exalta algún ideal. En el caso de los poetas se enaltece la belleza de la dama; Luisa Sigea se refiere a la idealización de la creación poética; y Teresa, a la perfección de la figura amorosa de Dios.

CONCLUSIÓN

Para finalizar, puede arribarse a la conclusión de que entre el *corpus* seleccionado existen relaciones problemáticas por criterio de diferencias y semejanzas. En primer lugar, se evidencian diferencias entre las construcciones que realizan los poetas canónicos y las poetisas. Los autores parten de tópicas vinculadas con la figura femenina: Garcilaso de la Vega y Góngora proyectan una imagen idealizada en la cual se destaca la belleza de las damas y el padecimiento de los amantes; mientras que Quevedo y Lope de Vega exhiben la burla y la crítica a las mujeres, uno se dirige a las que quieren aparentar la hermosura que ya no poseen, y el otro, a las que son feas. En cambio, las autoras tratan otras temáticas: Luisa Sigea se refiere a la desaventura profesional al momento de intentar escribir y Teresa de Ávila a la unión amorosa entre Dios y el alma.

En segundo lugar, advertimos diferencias entre los modelos de mujer generados por la Iglesia que aparecen en los sonetos de los poetas. Por un lado, en los poemas de Garcilaso de la Vega y Góngora encontramos una imagen femenina asociada al modelo de “María”, es decir, en el que se destacan las virtudes de las mujeres que no caen en el pecado, ni en la tentación. Esto a su vez, se refuerza por la ausencia de rasgos corporales vinculados con la lujuria y la sexualidad. Por otro, en las poesías de Quevedo y Lope de Vega las señoritas se relacionan con el modelo de “Eva”, la mujer pecadora que es objeto de burlas y críticas. Cabe destacar que estos dos prototipos son creados a partir del imaginario masculino dominante de la época que se encarga de transmitir estas construcciones tanto en la vida cotidiana, como en el arte. En este sentido, los poemas de los autores parten de una perspectiva unilateral ya sea para idealizar a la dama, o para burlarse de ella. No se le da voz al punto de vista de la amada. Algo similar ocurre en el texto de Teresa de Ávila puesto que solamente aparece la visión de la devota de Dios.

Por último, el hecho que la Iglesia haya establecido modelos de mujer nos permite reflexionar sobre la configuración autoral. Por un lado, los poetas tienen una producción numerosa que ha llegado a nuestros días sin ningún problema. En cambio, a partir de la



concepción femenina de la época, cuyos efectos se pueden observar incluso actualmente, se crean obstáculos para que las mujeres ilustres difundan sus creaciones porque eran perseguidas por ir en contra de la moral según los criterios de la Inquisición. Es por este motivo que se advierte la poca difusión de su obra, por el peligro de ser condenadas por el Tribunal religioso. En el caso de Luisa Sigea, la poetisa contó con el apoyo de las cortes para poder desarrollar su tarea como escritora. En cuanto a Teresa de Ávila, ella optó por enclaustrarse en un convento y de este modo tuvo acceso a la educación. Sin embargo, esto no fue suficiente para evitar ser procesada por la Inquisición.

Referencias

- Beguiristain, M. T. (1996). La mujer en la cultura medieval y renacentista. *Asparkía*, (6), 135-146.
- Castiñeyra Fernández, P. (2002). El imaginario femenino y su representación en la pintura religiosa del siglo XVI español: una aproximación al estudio de la posible influencia del pensamiento erasmista. *Mujer española en el Renacimiento*. Espasa, 115-137.
- Cohen, E. (2003). Introducción y La bruja, el diablo y el inquisidor. *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*. Taurus, 11-42.
- De Góngora, L. (2002). *Poesía*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- De León, F. L. (1999). *La perfecta casada*. Bureau Editor.
- De Quevedo, F. (2002). *Poesía*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- De Vega, L. (1974). *Poesía Lírica*. Kapelusz.
- De la Vega, G. (2004). *Obra completa*. Edaf.
- Gomez-Bravo, A. (2013). Luisa Sigea, Pasado tengo hasta ahora. Romero Lopez, Dolores (Ed.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres: pautas poéticas y revisiones críticas*. Peter Lang, 85-93.
- López Gutiérrez, L. (2019). Sobre el masoquismo de los petrarquistas. *Amor y sexo en el siglo oro*. Abada Editores, 67-75.
- Sánchez Llama, I. (1993). "La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro", *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2, 941-948.
- Santa Teresa de Jesús (2008). *Obras Completas*. Monte Carmelo.
- Sigea, L. (s.f.). *Un fin, una esperanza, un cómo*. [Archivo PDF].
https://aulafhmdp.edu.ar/pluginfile.php/89977/mod_folder/content/0/SIGEA%20-%20poemas.pdf?forcedownload=1
-
- Melibea. Revista multidisciplinaria sobre estudios de las mujeres
Volumen 19, parte 1 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
ISSN 2422-8117 - CC BY-NC 4.0
URL: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/melibea/index>
- 58

“LA HUMILDAD DE UN INGENIO FEMENINO”: aproximación a la escritura lírica de Sor Violante del Cielo

“THE HUMILITY OF A FEMININE WIT”: An Approach to the Lyrical Writing of Sister Violante del Cielo

Recibido: 19/01/2025 Aceptado: 13/03/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. pp. 59 - 69

 **Guadalupe Sobrón Tauber**

Universidad Nacional de Mar del Plata,
Argentina.

Universidad de Valladolid,
España.
guadalupesobrontauber@gmail.com

Resumen

Sor Violante del Cielo fue una monja, escritora y poeta del siglo XVII. Nacida en Lisboa, con una producción bilingüe, aunque predominantemente en español, es una voz autoral femenina que tuvo cierta vigencia en su época, aunque no así en la posteridad. En el marco de una investigación incipiente que busca revisitar la construcción del canon áureo desde una perspectiva crítica y de género, en esta ponencia delinearemos ejes de los cuales partir para aproximarnos a la construcción de la voz autoral de Violante en algunos de sus poemas hispánicos. En el corpus seleccionado la voz autoral hace uso de su nombre propio, de pronombres en primera persona femeninos y reformula tópicos y estructuras de la poesía barroca desde una perspectiva diferenciada y femenina. Frente a otras poetas de la época que llevan a cabo una anulación de las marcas de género para construir su voz lírica, Violante toma su lugar como mujer y monja para establecer una mirada propia que promueve líneas de fuga respecto de las nociones de amor, femineidad y masculinidad cristalizadas en los discursos hegemónicos epocales.

Palabras clave: Sor Violante del Cielo, voz autoral, poesía áurea, escritura femenina.

Abstract

Sister Violante del Cielo was a 17th-century nun, writer, and poet. Born in Lisbon, with a bilingual output, though predominantly in Spanish, she is a female authorial voice that enjoyed a certain relevance in her time, but not in later life. Within the framework of an emerging investigation that seeks to revisit the construction of the Golden Canon from a critical and gender perspective, in this presentation we will outline the starting points to approach the construction of Violante's authorial voice in some of her Hispanic poems. In the selected corpus, the authorial voice uses her own name, first-person feminine pronouns, and reformulates topics and structures of Baroque poetry from a differentiated and feminine perspective. Unlike other contemporary poets who eliminated gender markers to construct their lyrical voice, Violante took her place as a woman and a nun to establish her own perspective that fostered lines of escape from the notions of love, femininity, and masculinity crystallized in the hegemonic discourses of the time.



Keywords: Sister Violante del Cielo, Authorial Voice, Golden Age Poetry, Feminine Writing.

En un primer contacto con la poesía de Sor Violante hay un aspecto que emerge velozmente: la conciencia escrituraria de una mujer. El verso con el que se ha decidido titular el texto lo pone en evidencia. Este rasgo, que comparte con otras escritoras contemporáneas, como Sor Juana, María de Zayas o Feliciana Enríquez de Guzmán (Vijarra, 2018), subraya la naturaleza aparentemente conflictiva de la escritura de pluma femenina. Expone también la confluencia de discursos que pueden problematizar o hacer llamativo dicho fenómeno. Es decir, que al hacer explícitos determinados supuestos puede inferirse el entramado mayor y complejo que implica la normalización de los roles de género y sus devenires performativos (Butler, 2020). No se debe olvidar que coexisten en la sociedad española del XVII discursos y fenómenos disputando el lugar de lo femenino, que Vijarra (2018) discrimina en hegemónicos o heterónomos (p. 76). Dentro de esas tensiones, las prácticas discursivas atenientes a las monjas abren un espacio de discusión que comienza a tener una mayor visibilidad. Las mujeres en convento tienen un vínculo fluido con la escritura, aunque restringido a formas específicas, encargos en manos de superiores –principalmente, varones–, supervisiones constantes, acotaciones temáticas y circulación casi estrictamente en el orden de lo privado (Baranda Leturio y Marín Pina, 2014)⁶. Aun así, el efectivo contacto con la alfabetización en los conventos posibilitó en la época la existencia de escrituras femeninas particulares que han llegado, ya sea solo en archivos o mediante muy pocas publicaciones, a nuestras manos. Entre ellas se encuentra la obra poética de Sor Violante del Cielo –o do Céu– (1607-1693), excepcionalmente, publicada en su época, aunque con ediciones recientes muy limitadas⁷. El objetivo de este trabajo es aproximarse a la construcción de la voz autoral de a través del análisis de un breve corpus de su poesía escrita en español.

Para pensar a Sor Violante como autora hay detalles que son útiles atender. En primer lugar, es menester preguntarse por los mecanismos de ingreso de dicha poeta barroca a su canon contemporáneo y si efectivamente lo logró en aquel momento. Como se ha señalado, a pesar de que la escritura femenina conventual era una práctica cotidiana, no así su publicación. La circulación de los escritos cuando no se limitaba a la cotidianidad, solía hacerse en certámenes poéticos y, a lo sumo, la circulación en pliegos (Baranda, 1998; Baranda Leturio y Marín Pina, 2014). Pocos son los casos en los que se lleva a cabo la publicación (Baranda, 1998), y más de obras literarias “recreativas”. Por eso el hecho de que esta escritora haya llegado a publicar en vida no es menor. Como tampoco lo es que, como describe en detalle Julián Olivares (2011), no lo haya hecho con las licencias necesarias ni mediante personas pertinente autorizadas. El investigador afirma que “sor Violante es delincuente [...] dos veces: una, por publicar un libro no sancionado por las autoridades oficiales; y segundo, por llegar un libro de una monja católica a manos de un impresor judío” (Olivares, 2011, p. 312). El dato habla del grado de lo infrecuente y a la vez

⁶ Para un desarrollo mayor de este tema, así como de la escritura conventual en general, refiero al volumen dirigido por las dos autoras, *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, *Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna* (2014).

⁷ La primera reedición de su opera prima, *Rimas Várias* (1646), es de 1994 (Vieira Mendes, 1994). En la actualidad se han realizado publicaciones y estudios sobre algunas de sus obras inéditas, como se destaca en el trabajo de Álvarez-Cifuentes (2021).



restringido que era el acceso de publicación para las mujeres –y más siendo religiosas⁸. También puede llevar a la pregunta de si al interior de esa poesía podría haber existido algún aspecto censurable o problemático frente al comportamiento femenino dictado y normado en discursos hegemónicos sobre la mujer, como los de Vives o Fray Luis, más siendo que Violante fue reconocida y partícipe de la corte (Olivares, 2011, p. 308-309). Si bien no son más que preguntas especulativas cuya respuesta amerita otro espacio de investigación, los supuestos que las promueven hacen visible el hecho de que su identidad como mujer y monja emergen relevantes para pensar su obra y la figura autoral que se forja tras ella.

En segundo lugar, cabe también preguntarse por el relegamiento de Violante del canon posterior. Le ataña la pregunta que se replica en muchas otras escritoras: ¿por qué, a pesar de tratarse de una autora que pudo publicar en la época y que contó con apoyo y reconocimiento de varios de sus pares hombres (Olivares, 2011), ha sido relegada de los cánones? Baste recorrer a ojo de pájaro la bibliografía escrita para observar que recién se inicia en los últimos treinta años y que aún se encuentran pendientes nuevas ediciones de varias de sus obras. Por hechos como este, se hace imperativo volver a los períodos literarios que han sido analizados en extenso desde una perspectiva feminista que permita un abordaje completo y complejo del mismo. Estudiar la obra de esta escritora, como la de muchas otras, insertas en una sociedad patriarcal (Cruz, 1993), abre la puerta de una comprensión diferente, tanto de la época como de los dispositivos de formación canon posterior.

Sor Violante es una poeta barroca longeva cuya vida ha sido signada por las letras y su ordenamiento tardío (Olivares, 2011, p. 309). Atender a su figura empírica es útil para comprender algunos de los usos que aparecen en sus poemas. Como se desprende del estudio en torno a la enunciación en *Rimas várias* (1646) realizado por Martos Pérez (2014), en varios textos de Violante el hablante lírico del poema busca una identificación con la voz autoral. De este modo, como se expone en el análisis, en algunos poemas no sólo se aparece el nombre propio sino también un yo lírico femenino, poeta y monja.

Ese tipo de vínculo entre el yo y la poeta, que está presente en autores canónicos, al analizarlo en una escritora que abrevia en la tradición lírica tradicionalmente masculina, favorece la modulación y reformulación de ciertos valores a la luz de esa identidad. Incluso esa excepcionalidad se convierte en un elemento del que el ethos retórico (Ferrari, 2015) se nutre. La figuración del yo, sin por eso tomar una matriz estrictamente autobiográfica, hace uso a la vez que crea un ethos autoral (Amossy, 2010) que se apoya, al menos en los poemas que trataremos, en las particularidades de la identidad de Violante. Dicha utilización funciona, además de como estrategia de apelación, como dispositivo de tracción que llevan a reformular algunos tópicos de la poesía amorosa (Baranda, 1998, p. 454; Olivares y Boyce, 2012: pp. 38-49). Por ello, a continuación, se rastrearán las estrategias textuales implementadas para la construcción de esa voz que hace presente sus condicionamientos y experiencias en la materia poética.

Ya se ha comentado que en el verso que titula este artículo se observa que la construcción del sujeto poético no puede desprenderse de la identidad de género de su

⁸ También puede vincularse esto con la situación social y política ateniente a la corte de Portugal –lugar de origen de Violante–. Para indagar sobre esto refiero el trabajo de Leturio (2007).



autora. Aparece la paradojal afirmación de esa “inferioridad” o situación diferenciada, a la par que la efectiva escritura y demostración de capacidad de ingenio. Esta tensión Julián Olivares la vincula con una idea de ansiedad autoral concerniente a que en los textos los preceptos impuestos sobre lo femenino en la época implican una exigencia y un límite (2011, pp. 322-323). Si bien para confirmar el alcance de esta visión sería pertinente un corpus de mayor extensión, es cierto que mediante varios de los textos trabajos el *ethos* autoral se ancla en la caracterización de Violante como mujer. La identidad se hace materia poética y adquiere múltiples valoraciones. Esa inclinación, que lejos está de ser de una trasposición de su vida en el lenguaje poético, es un dispositivo que habilita y visibiliza formas otras de significación. En este sentido, el yo lírico presentado es conflictivo en varios niveles: como mujer que escribe, como monja que elabora discurso amoroso, como sujeto que se afirma inferior mientras rebate y polemiza. Y si bien existió una feminización del discurso religioso incluso por parte de autores masculinos (Olivares y Boyce, 2012, p. 21), en Sor Violante esto excede a un comportamiento sumiso u obediente. El uso del género gramatical femenino en Violante adquiere otras posibilidades.

Todo lo dicho toma sentido en los dos textos que se han elegido como disparadores. Uno de tono secular y otro de tono sacro, que dan cuenta de una relación asimétrica de poder entre el yo-mujer y el destinatario. A su vez, adelantan otras líneas temáticas y planteos presentes en varios textos de la obra de Violante.

El primero es una extensa epístola, que según Olivares y Boyce (2012), al margen de la retórica amorosa, podría referir a un supuesto mecenas (p. 197). El texto comienza del siguiente modo:

*La musa, que de vos favorecida
laureles esperó, cantó victorias,
si vencedora no, de vos vencida;
la que os pudo deber tan altas glorias
que consiguió feliz (bien que envidiada),
ya vistas, ya favores, ya memorias;
pasando de dichosa a desdichada
(que es mayor rigor de la fortuna),
tímida se lamenta de olvidada.*
(Del Cielo en Olivares y Boyce, 2012, pp. 197-198)⁹

El valor de estos primeros endecasílabos reside en el yo poético femenino que, acorde al campo semántico utilizado –musa, favorecida, laureles, cantó– se identifica en el rol de poeta. Si bien en los versos referidos no hace uso de la primera persona, al identificarse con la tercera convierte su propia voz materia del enunciado. Aspecto que se refuerza en el establecimiento de la tesis del poema: el reclamo de no ser olvidada. Cabe destacar que esa tensión entre olvido y memoria es un motivo recurrente en otros textos, tanto respecto del yo como de otras identidades femeninas.¹⁰ A su vez, esta primera preocupación de la hablante lírica, que se expresa mediante el motivo del desdén del amado/dueño sobre el yo,

⁹ Los poemas elegidos son tomados de la antología editada por Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce (2012), *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*.

¹⁰ Véanse, por ejemplo, los romances “Retrato, ¿cómo podré...”, “¡Qué avarienta de favores...” y los sonetos “¿Qué decis vos, indigno entendimiento...” y “Daños del amor humano, bienes del amor divino” (Del Cielo en Olivares y Boyce, 2012, pp. 205-206; pp. 208-210; p. 200; p.231)?



adquiere un matiz particular al establecer el paralelismo en con la posición de poeta frente a la idea de olvido Aspecto paradójico si se piensa que a pesar de haber sido editada en vida (*Rimas varias* en 1646) y de forma póstuma en la brevedad (*Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos* en 1733), no ha sido reconsiderada por la crítica y el canon hasta las tres últimas décadas.

Por otra parte, la máscara escrituraria se construye en la tensión entre la humildad que parece afirmar ese yo y la queja. La *captatio benevolentiae* es utilizada para disminuirse y captar al emisor, mientras que la queja permite al sujeto reafirmarse y ser capaz de una exigencia al destinatario. Al respecto, la primera figuración de la segunda persona se da de la siguiente manera:

*Mas vos, oh gran señor, si vez alguna
sentisteis el rigor de una inconstancia,
culpasteis las mudanzas de la luna.
Venced aquesta vez la repugnancia,
y aplicad un instante el pensamiento
al estilo incapaz de mi ignorancia;
que puesto que me falta entendimiento
para decir el sentimiento mío,
tal vez acierta errando el sentimiento. (p. 198)*

Las marcas de respeto, como “gran señor”, contrastan con la aparente disminución del yo: “estilo incapaz de mi ignorancia” “me falta entendimiento”. Dichas afirmaciones son las que Olivares (2011) interpreta desde la ansiedad autoral como una marca de ocupación de roles que sabe que son ajenos: la epístola, el verso mayor, la escritura (pp. 319-320). Pero esa conciencia no se limita a la afirmación de un rol pasivo. Existe una potencialidad en la explicitación de lugar inferior tradicionalmente codificado en la *captatio benevolentiae* que favorece el desarrollo argumentativo. La coexistencia de la fórmula con la efectiva referencialidad de ese rol tomado de forma normativamente ilegítima es lo que hace que el discurso del yo se vuelva ambiguo y disruptivo. La concesión no solo es una forma de apiadar al destinatario, sino un reconocimiento que permite matizar la contundencia que tiene el discurso.

A ello se le superpone otro uso retórico vinculado a la identidad femenina: la del desengaño amoroso. Mediante el motivo de la queja introduce el verbo imperativo: “venced”. El yo mujer-poeta asume una posición de demanda propia del sujeto que reclama su amado. De esta forma el código del desengaño se resemantiza. El discurso haciendo uso de los modos aceptados abre un espacio de cuestionamiento desde abajo hacia arriba que, de forma subyacente, desequilibra la asimetría de poder entre el gran señor y el yo ignorante-ignorado. Es decir, que, si bien la práctica está habilitada y podría solo limitarse a la convención, ingresa la posibilidad de réplica.

Las estrofas siguientes del poema desarrollan la temática del desengaño tras la felicidad. Se le da un espacio textual amplio donde la materia del enunciado, deslindada de las marcas personales del yo, se hace protagonista. Solo se utiliza dos veces más el vocativo señor en los veintiún versos subsiguientes y es el tema el que predomina. La objetivación que implica la universalización del padecer el desengaño tiene su punto



máximo en el verso “Ninguno humano bien hay con firmeza” (p. 198). Violante desarrolla la categoría de lo humano de forma universal –pues lo bienes humanos incluyen a todos los sujetos– y esa idea que iguala luego tiene coherencia con otros textos donde los conflictos de enunciación habituales de lo masculino pueden replicarse a lo femenino.¹¹

De todos modos, en el poema, tras dicho desarrollo, la presencia del yo irrumpe nuevamente con fuerza:

*Dígalo quien tan presto vio mudado
el estado más dulce y más contento
en el más infeliz y triste estado.
Levantóme el favor al firmamento,
arrojóme el rigor hasta el abismo,
paró mi presunción en escarmiento.
De vos me quejo a vos, porque vos mismo
ponéis la confianza que me disteis
en el más peligroso parasismo.
Vos al mayor extremo me subisteis,
vos del mayor extremo me arrojasteis,
vos de extremo en extremo me pusisteis.
Si para me bajar me levantasteis,
beneficio no fue, fue tiranía
que, usurpando a vos mismo, ejecutasteis.
¿Cuál sería, señor, la culpa mía
que tanto castigáis? ¿Quién entendiera
si nació de temor, si de osadía? (pp. 198-199)*

El yo está victimizado y sujeto a la voluntad del vos, cosa que se refuerza en los pronombres acusativos de los verbos: “me disteis”, “me subisteis”, “me arrojasteis”, “me pusisteis”, “me levantasteis”. En esa pasividad sintáctica se producen dos cuestiones. En primer lugar, se resalta el lugar desplazado del yo, como subjetividad alterna. En esa sumisión se expone la responsabilidad exclusiva de ese vos. De modo que legitima su reconocimiento, y ya no son ni la ignorancia ni la falta de talento las causas de su lugar ahora marginado. Es el otro, poderoso y caprichoso, el único responsable. El texto lo subraya mediante la reiteración incisiva del “vos” y los verbos activos que se han mencionado. El hacer explícita la asimetría enmascara la posibilidad de corrimiento de la norma de la poeta por transgredir el orden de lo privado y de la escritura. Los espacios se ocupan solo y debido a la voluntad del otro. Y aunque nunca se olvida la distancia y la asimetría, en términos de materia enunciativa, en la práctica discursiva el lugar subalterno se utiliza como medio de réplica. La acción de reclamo y cuestionamiento, avalada por los moldes líricos, es lo que da al yo la subjetivación suficiente como para igualarse a ese vos en términos retóricos.

Dicha subjetivación se refuerza con contundencia en el cierre de la epístola mediante el uso del nombre propio:

¹¹ Buen ejemplo de esto son poemas como “¡En qué extraño laberinto...” o “Si vivo en ti transformada” (Del Cielo en Olivares y Boyce, 2012, p. 213-214; p. 217-218)! Aun así sería preciso revisar en un trabajo de mayor alcance las variaciones e implicancias de la reformulación de ese código -aspecto que ya han señalado Olivares y Boyce (2012) respecto a varas escrituras femeninas-.



*Acábese, señor, tan larga ausencia
y logre, en fin, la voluntad constante
el premio singular de tal presencia.
Y mientras es un siglo cada instante,
Dios os guarde, señor, como deseo,
vuestra olvidada ya soror Violante,
pero del Cielo no, mientras no os veo (p.199)*

En el final, es el deseo imperativo del yo el que vence, no el poder del vos. El texto culmina con la proyección de un cambio de actitud externa y la reafirmación del yo mediante el nombre propio y los verbos deseo y veo. Y, aunque eso no cambie la realidad empírica, sí es lo que prima dentro de la práctica discursiva.

El mecanismo de réplica ante un otro superior se reitera, como es esperable, también, en los poemas religiosos referidos a Dios¹². Si bien los mecanismos no son exactamente los mismos, dado que la relación con lo divino pone en juego la autoridad moral y la figura de la autoridad incuestionable, hay aspectos que sí se reiteran. Obsérvese el soneto que incluye el verso que da título a esta ponencia:

*Pide la autora a Dios Nuestro Señor su favor para escribir sus divinos versos,
y suplícale el perdón de los yerros.*

*Altísimo Señor, monarca trino,
del más sabio querub glorioso espanto,
de Vos y de este imperio sacrosanto
canta mi ronca voz en verso indino.
Grande osadía es que a lo divino
elija por asunto humano canto,
pero mayor, Señor, que aspire a tanto
la humildad de un ingenio femenino.
Efecto son de amor que, como es fuego,
a esfera superior aspira altivo,
si bien en lo que busca más se abrasa.
Pero también será, si a tanto llego,
que, como en vuestra casa siempre vivo,
hablo con Vos, Señor, como de casa.
(Del Cielo en Olivares y Boyce, 2012, p. 223)*

El soneto mantiene el tono metaliterario del anterior, pero de forma más explícita. Si en la epístola con la mención del nombre propio y el dado al yo, el hablante lírico aspiraba a referir al sujeto empírico (Martos Pérez, 2014, p. 424), en este texto es el tono confesional de la poesía religiosa es el que refuerza ese acercamiento. El yo le habla a Dios y, por lo tanto, se expone de forma abierta. En contraste con el poema anterior, el inicio se concentra en el ensalzamiento hiperbólico del yo depositado en los primeros tres versos y reforzado por el uso de mayúscula del Vos como marca de respeto. En contrapunto, el yo ingresa con una caracterización negativa dada de forma metonímica a través de su voz, que es ronca, y su verso, que es indigno.

¹² Este corpus aparece principalmente en su poemario póstumo Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos (1733).



Si bien acorde al título se trata de un poema penitencial en términos de Wardropper, (1985, p. 198), la forma en la que se presenta el conflicto de escritura profana nuevamente relativiza la responsabilidad del yo. Se repite la estrategia del poema anterior. El yo establece la asimetría con el destinatario mediante la *captatio benevolentiae* y luego señala aquello que al interior de su condición precaria considera cuestionable. En este caso, no es punible su voluntad de escribir verso sacro solo en calidad de mujer, sino de humana. Y, hace uso de la posición humilde para dar lugar a concebir su poesía como mérito. Por lo tanto, mediante la apropiación del discurso dominante abre camino a una nueva visión que explota las paradojas de los motivos de censura, de la misma manera que hace explícitos los supuestos que pueden ser cuestionables en una voz femenina y religiosa. El reconocimiento de la autoridad divina como máxima se vuelve entonces la que entiende y habilita su escritura. Algo semejante ocurre en otro soneto donde se excusa ante Dios, nuevamente, pero por la escritura de sus textos profanos. Tras reconocer el error en el que ha caído y hacer uso del Vos de respeto, cierra los tercetos diciendo:

Pues no por parecer inobediente/ a las leyes de primor que en vano sigo, /al objeto falté más santo y justo. / Mas si en todo, Señor, fui delincuente, / dos pérdidas me basten por castigo:/ una la de la opinión, otra del gusto.” (Del Cielo en Olivares y Boyce, 2012, p. 224).

Retóricamente se reitera el mismo procedimiento: la concesión seguida del reconocimiento de su propia posición como castigo, lo que minimiza la desobediencia.

En primer soneto, además, mediante dicha operatoria ingresan temas de discusión. En el cierre del poema el amor, aunque divino, se figura desde una dimensión física – “abrasa” – y se propone una revisión del vínculo con Dios desde lo cotidiano. Se trata de una aproximación resultante de la aparente insignificancia del yo y su discurso. A su vez, así como observamos la tendencia recurrente a este tipo de *captatio*, la representación corporal del amor también aparece como una reiteración de la voz poética de Violante. Por ejemplo, la figuración de amor que aparece en algunas de sus poesías, especialmente en la secular, posee un matiz corporal – “No fiéis de sus caricias” (Del Cielo en Olivares y Boyce, 2012, p. 222) – que se acompaña en otras con un cuestionamiento del discurso amoroso, especialmente masculino¹³.

El germen de cuestionamiento que aparece frente a la autoridad también puede pensarse en relación con el sujeto masculino del vínculo amatorio. La reconstrucción de una lógica que pone en evidencia las contradicciones de la norma funciona para problematizar los supuestos amorosos desde su interior. El siguiente fragmento del romance “La falsedad de tu pecho” es claro para observar esta tendencia:

*Si no te agrada ese dueño,
¿Por qué otro dueño no buscas?
Si te agrada, ¿por qué muestras*

¹³ Ya Wardropper en su estudio de 1985 señala que el amplio desarrollo y difusión de la poesía religiosa y su trabajo con el amor divino favoreció la erotización de la poesía secular: “Por fin, señalaré la mayor flexibilidad en la expresión del amor humano que en mi opinión surgió de la expresión variadísima del amor divino. [...]El amor a Dios que los poetas religiosos representan en sus obras es forzosamente muy personal; no puede obedecer a una fórmula teórica. Hay, por consiguiente, una interacción entre la expresión del amor divino y la del amor mundial. En el Barroco se alcanza por fin la evocación en la poesía del amor sexual” (1985, p. 209). En futuros trabajos se espera poder indagar cómo funcionaría dicha hipótesis al interior de la propuesta poética de Sor Violante.



que de sus cosas te burlas?
Si idolatras, ¿por qué niegas?
Si niegas, ¿por qué aseguras?
Si aseguras, ¿por qué olvidas?
Si olvidas, ¿por qué importunas?
Si aborreces, ¿por qué admites?
Si admites, ¿por qué repugnas?
Si repugnas, ¿por qué adoras?
Si adoras, ¿por qué disgustas?
(Del Cielo en Olivares y Boyce, 2012, pp. 207-208)

El poema, a diferencia de los otros, reconstruye agentes claros en una situación amorosa. El destinatario es Menandro, enamorado de Jacinta. El yo toma una posición desvinculada de la pareja e interpela al hombre amante. Así desmonta la actitud del comportamiento masculino. Sin dar cuenta de una respuesta directa, mediante el paralelismo sintáctico y la reiteración del “por qué” expone los motivos irracionales de quien supuestamente ama. Nuevamente, con solo observar los verbos se hace evidente que la responsabilidad recae en el amante-masculino, sujeto gramatical de todos los verbos activos. De forma que, aunque ya no es el yo quien se disminuye, para la defensa del sujeto femenino en desventaja, retóricamente se sigue la premisa de la asimetría para exponer las paradojas del sistema que responsabiliza y penaliza a la mujer.

En este breve recorrido se observa que Violante, desde su lenguaje barroco, extrema las contradicciones como espacio para el cuestionamiento. Su figura autoral problematiza los códigos escriturarios, ya sea por su rol de poeta monja, de escritora poesía sacra y secular, o de mujer que escribe y ocupa el espacio entendido para la identidad masculina. Pero no lo hace desde una deliberada oposición. Sino que, por el contrario, el *ethos* retórico reconoce su supuesto lugar liminal para poder desplazar la responsabilidad y relativizar el cuestionamiento que ejerce. En este sentido, adscribimos a lo sostenido por Baranda respecto de la literatura escrita por mujeres:

No se me escapa el hecho de que se trata de discursos muy codificados, en los que el peso de la retórica de género marca estrechamente las pautas en la forma y los contenidos, lo que coarta la libertad de su autor, sin embargo, en los márgenes que se dejan a la variación podremos encontrar la expresión personal. (1998, p. 454)

Si bien muchas de las estrategias mencionadas abrevan en la tradición textual, es el uso particular vinculado a la figuración del *ethos* autoral lo que impulsa su diferenciación. La voz poética se alza como un espacio complejo que no puede ignorar la paradoja de su identidad frente a su práctica. En los poemas seculares trabajados, lo desmonta desde su condición de mujer, que se vincula con varios de los yo líricos mediante la flexión en género, las convenciones de la retórica amorosa al utilizarla con sentidos alternos. En los sacros, donde muchas veces ubica al amor humano como tentación, construye una narrativa donde es la voz femenina la que decide el amor divino por sobre el humano, aunque siga escribiendo sobre ello. Sor Violante hace uso de una subjetividad discursiva dispuesta al cuestionamiento, donde lo vedado o ambiguo funciona para desarmar, y lo explícito para incluir lo implícito, para humanizar una voz que *a priori* estaría inferiorizada.



Como bien afirma Josefina Ludmer al trabajar la *Carta a Sor Filotea* de Sor Juana, “si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ese es uno de los resultados posibles de las tretas del débil.” (1984, p. 54). La ficcionalización de su identidad mediada por sus hablantes líricos y líricas da lugar a un movimiento de cuestionamiento ascendente. Parte de la inferioridad en la que observamos que se coloca en los primeros dos textos trabajados, para desmontar aquellos mecanismos que colocan a ese yo-femenino-monja en una posición alterna. Detrás de la supuesta inferioridad reconocida, la voz asume el poder de protesta y cuestionamiento.

El estudio de estas voces da lugar a otras formas de lectura, a abrir los moldes cerrados en los libros de texto y en muchos autores canónicos. Más aún si pensamos en la poesía barroca, donde es recurrente la explosión identitaria, la tensión entre el ser y el parecer. La ambigüedad y el desengaño, que tienen un lugar sin duda privilegiado en estos textos, también son dispositivos que fisuran lo establecido y permiten, al menos en la obra de esta autora, la inserción de la pregunta por los espacios asignados histórica y contextualmente a la mujer frente a la escritura.

Referencias

- Álvarez-Cifuentes, P. (2021). 'A la Reina Nuestra Señora entrando en el Convento de la Rosa': Textos inéditos de Soror Violante do Céu. Martos, M. D. (ed.). *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*. Editorial Iberoamericana / Vervuert.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires de France, Collection L'interrogation philosophique.
- Baranda, N. (1998). 'Por ser de mano femenil la rima': de la mujer escritora a sus lectores. *Bulletin Hispanique. Tome 100*, 2, 449-473. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/por-ser-de-mano-femenil-la-rima-de-la-mujer-escritora-a-sus-lectores/>.
- Baranda Leturio, N. y Marín Pina, M. C. (2014). El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas. Baranda Leturio, N. y Marín Pina, M. C. (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Iberoamericana, 11-45.
- Butler, J. (2020). *Cuerpos que importan*, Trad. de Alcira Bixio. Paidós.
- Cruz, Anne (1993). Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro. García Martín, Manuel (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 1. Ediciones Universidad Salamanca, 255-260.
- Ferrari, M. (2015). El pacto ethico. *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. En Memoria Académica*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8643/ev.8643.pdf



- Leturio, N. B. (2007). Violante do Céu y los avatares políticos de la Restauração. *Iberoamericana*, 7(28), 137–150. <http://www.jstor.org/stable/41676447>
- Ludmer, J. (1984). Tretas del débil. González, P. E. y Ortega, E. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ediciones el Huracán, 47-54.
- Martos Péres, M. D. (2014). La enunciación lírica en las *Rimas Várias* (1646) de sor Violante do Céu. Baranda Leturio, N. y Marín Pina, M. C. (eds.), *Iberoamericana, Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Iberoamericana, 423-438.
- Olivares, J. (2011). Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de sor Violante del Cielo. Olivares, J. (coord.). *Eros divino estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo X*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 307-334.
- Olivares, J. y Boyce, E. S (eds.) (2012). *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Siglo XXI, 15-94.
- Vieira Mendes, M. (ed.) (1994). *Sóror Violante do Céu, Rimas Varias*. Ed. Presença.
- Vijarra, R. (2018). Ingenio y mujer en el discurso hegémónico y heterónomo de la temprana modernidad española. *Esferas Literarias*, 1, 75-86:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7517154>.
- Wardropper, B. W. (1985). La poesía religiosa del Siglo de Oro. *Edad de Oro*, 4, 195-210.



**VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES:
figuraciones de la enfermedad mental masculina, el martirio y el uxoricidio
en “Tarde llega el desengaño” (1647), de María de Zayas**

**VIOLENCE AGAINST WOMEN:
Representations of Male Mental Illness, Martyrdom, and Uxoricide in Late
Comes Disillusionment (1647), by María de Zayas**

Recibido: 14/12/2024 Aceptado: 08/03/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. pp. 70 - 79

 **Rosangela Schardong**

Universidad Estadual de Punta Grossa,
Brasil.
rschardong@uepg.br

Resumen

En la obra “Tarde llega el desengaño” de María de Zayas, su autora deconstruye con osadía las creencias de la superioridad del entendimiento masculino frente a la inferioridad de las capacidades intelectivas femeninas, demostrando que la autoridad violenta de aquellos es enfermiza y su tiranía genera unas relaciones de género tóxicas de gran actualidad. En estos vínculos, su pluma reflexiona sobre la inteligencia femenina a la luz de sus capacidades para la predicación, la elocuencia y la política y revisa las matrices culturales que han influido en una idealización de estereotipos “positivos” y “negativos” de hombres y mujeres. Zayas destruye la supremacía de los varones frente al mundo femenino y su narrativa ficcional afirma que estas pueden escribir y publicar libros con lecciones de civildad y sabiduría, enseñando que no puede tener buen fin quien dice y trata mal a las mujeres.

Palabras clave: *Maria de Zayas, violencia de género, supuesta superioridad mental masculina, enfermedad, igualdad de género.*

Abstract

In María de Zayas's work "Tarde llega el desengaño" ("Late Comes Disappointment"), the author boldly deconstructs beliefs in the superiority of male understanding over the inferiority of female intellectual capacities, demonstrating that the violent authority of the former is unhealthy and that their tyranny generates toxic gender relations that are highly topical. In these relationships, her pen reflects on female intelligence in light of their capacities for preaching, eloquence, and politics, and examines the cultural matrices that have influenced an idealization of "positive" and "negative" stereotypes of men and women. Zayas destroys the supremacy of men over the female world, and her fictional narrative affirms that women can write and publish books with lessons in civility and wisdom, teaching that no good can come from those who speak ill of and treat women badly.

Keywords: *Maria de Zayas, Gender Violence, Supposed Male Mental Superiority, Illness, Gender Equality.*



Estaba llorando como flaca mujer,
él que había tenido corazón de fiera
(Zayas, "Tarde llega el desengaño", 1647/1983)

Introducción

El breve epígrafe, tomado del ápice de la acción de la novela "Tarde llega el desengaño" (1647/1983), sintetiza como su autora hace estrellar el prestigiado paradigma de la superioridad del varón belicoso y dominador, frecuente en la literatura del Siglo de Oro, a fin de hacer frente a los discursos y a la opinión común sobre la inferioridad de las mujeres.

María de Zayas y Sotomayor¹⁴ fue uno de los pocos casos de mujeres que llegaron a publicar su obra en el siglo XVII en España. Al analizar sus colecciones de novelas –las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y los *Desengaños amorosos* (1647)- se percibe una triple intencionalidad: primeramente contrarrestar los discursos que despreciaban a las mujeres y enaltecer la supremacía de los hombres; en segundo lugar, alterar el *modus operandi* de la representación de los géneros sociales, de las relaciones de género, del amor y del matrimonio a fin de favorecer a las mujeres; y en tercero, autorizar la escrita hecha por mujeres.¹⁵

El estudio de su obra permite señalar que cada una de sus ingeniosas novelas cortas enmarcadas expresa y se eslabona a esa tríplice intencionalidad, evidenciada por una compleja red de significados entre narrativas y colecciones, perceptible por la didáctica relación de complementariedad entre ellos. En mi tesis doctoral (Schardong, 2008) formulé la hipótesis de que en las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) Zayas organiza una galería de ejemplos femeninos de virtud, cuyas protagonistas son ejemplo de que las mujeres tienen virtudes como la constancia, el coraje y la prudencia. Ya en la segunda colección, *Desengaños amorosos* (1647), la autora presenta una galería de ejemplos masculinos censurables (Schardong, 2021), en cuyos protagonistas figuran la crueldad y las imperfecciones de los hombres. Así, por medio de la ficción literaria, la autora expresa y defiende la tesis política de que las mujeres también tienen virtudes y los hombres, debilidades y vicios. Sus colecciones se organizan como un profuso debate dialéctico entre autores, obras, discursos y constructos culturales de su tiempo.

La estructura del diálogo se repite estratégicamente en varios aspectos de su obra. El más evidente es el diálogo que mimetiza el sarao elegante, en la casa de Lisis, en Madrid, marco ficcional que justifica la narración de historias. En la segunda colección, los *Desengaños amorosos*, la finalidad política de la obra es enunciada por la anfitriona del

14 Las colecciones de contos de Zayas están disponibles en línea. Se recomienda consultar las *Novelas amorosas y ejemplares* en la edición completa, con el prólogo y demás textos proemiales en la edición virtual preparada por Enrique Suárez Figaredo, disponible en

https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf

La edición de los *Desengaños amorosos* preparada por Enrique Suárez Figaredo es igualmente primorosa. Disponible en: https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/02_Zayas_Desenganos.pdf

15 Esta comprensión resulta de mi investigación del doctorado, *Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de María de Zayas*, realizada junto al Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), el 2008, disponible en: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-26082009-011212/publico/ROSANGELA_SCHARDONG.pdf



sarao, que determina que solo mujeres van a ocupar el puesto de narradoras, sus narrativas se llamarán *desengaños*, y tendrán como objetivo desengañar a los hombres acerca de sus nocivas opiniones sobre las mujeres, asimismo, escarmentar a las damas.

El estudio de la obra de Zayas se justifica por la impresionante actualidad de sus ficciones narrativas, sobre todo por su representación de la enfermedad mental masculina y machista como causa de las relaciones abusivas y violentas que terminan en feminicidios.

En “Tarde llega al desengaño”, objeto de este estudio, Filis, la narradora, tiene una clara intención pedagógica al contar una historia, supuestamente verídica, que le sirve de *ejemplo* y de prueba, con los cuales pretende *mover* los afectos y la opinión del auditorio a fin de desengaños.

SÍNTESIS DEL DESENGAÑO IV

Don Martín es un bravo joven español, noble y cristiano, que sirvió a la corona en Flandes para merecer con sus méritos militares el deseado matrimonio con su amada prima. Cuando va de regreso a España un naufragio lo desvía de sus planes y lo conduce a una experiencia aterradora en la isla Gran Canaria.

Allí es acogido por don Jaime de Aragón, hombre maduro, que vive ricamente en un castillo. A la hora de la cena, el huésped se asombra al ver entrar en el salón a dos mujeres, de aspecto antagónico. Por la puerta principal entra una negra muy fea, ricamente vestida, cubierta de joyas, que se sienta en la mesa y recibe los mejores bocados. De una puerta pequeña, cerrada con llave, de donde espera que salga un perro, sale una bellísima mujer, aunque “tan flaca y sin color, que parecía más muerta que viva” (Zayas, 1983, p. 236). Paños groseros cubren sus “blanquísimas y delicadas carnes”, pero no deslucen sus cabellos, “que más eran madejas de [oro de] Arabia” (ibídem). Aparece llorando y tiene una calavera en las manos, se pone debajo de la mesa y recibe huesos y migajas para alimentarse.

Cuando termina la cena, las mujeres se retiran y el anfitrión, don Jaime, le cuenta al asombrado huésped la causa de lo que ha visto. Relata su origen noble y su servicio a la corona española en Flandes, cuando era joven. Cuenta que allí recibió, en cierta ocasión, un billete, invitándole para un encuentro secreto con una dama. Con ella mantuvo una peculiar relación erótica. Era vendado, montado en un caballo y conducido hasta su casa, donde permanecían a oscuras. La amante incógnita le daba mucho placer y regalos, bajo el compromiso de mantenerlo todo en secreto.

Pero intrépido y brioso soldado, con la ayuda de un amigo, descubrió la identidad de la dama: era madame Lucrecia, la bella princesa de Erne. Sin temor, se paseaba por su calle y observaba su casa. La ruptura del secreto condenó al atrevido galán a una emboscada. Don Jaime sobrevivió, gravemente herido. Regresó a España, llevando consigo el recuerdo imborrable de la amante.

Un día vio en la misa “un retrato de Lucrecia, tan parecido a ella” (Zayas, 1983, p. 247). Era Elena, una doncella “honesta, recogida y bien entendida” (ibídem). Se casó con ella y la sacó de la mayor miseria. Ocho años vivieron un felicísimo matrimonio, hasta que, al regresar de un viaje, la negra, su esclava, le advirtió que su esposa lo traicionaba. Le dijo



que cuando él se alejaba el primo de Elena ocupaba su lugar en la cama. Don Jaime controló la ira para ejecutar un plan de venganza. Días después quemó vivo al primo, salvando del fuego su cabeza, para que el cráneo sirviera de cuenco para el agua y la comida de Elena, a la cual, sin dejarle hablar, encerró desde entonces en aquel cubículo, al lado del salón de la cena, hacía dos años.

Terminado el relato, don Jaime dice que no quiere oír consejos y se acuestan. Don Martín sospecha que la negra podría haber levantado un falso testimonio acerca de su señora. En la madrugada, la muerte acecha a la negra. Deseando perdón, llama a su señor y confiesa que todo lo que le había dicho era mentira, que su señora padecía inocente. Don Jaime, ciego de cólera, la mata a puñaladas. Se da cuenta, entonces, de sus terribles errores y entra en desesperación.

Don Martín va a liberar a Elena, pero la encuentra muerta. Como su cuerpo está frío, supone que se murió tras oír el relato de su marido y constatar que seguía engañado por falsas acusaciones. La muerte de Elena lleva a don Jaime a la rematada locura, que no se pudo remediar.

La narradora cuenta que don Martín se fue a Toledo y “se casó con su amada prima, con quien vive hoy contento y escarmientado en el suceso que vio por sus ojos, para no engañarse en enredos de malas criadas y criados”. Afirma que en todas partes donde él va cuenta esta historia, así como ella se la ha contado. Señala que con esta historia queda

Probada la opinión de que en lo que toca a crueldad son los hombres terribles, pues ella misma los arrastra, de manera que no aguardan a segunda información; y se ve asimismo que hay mujeres que padecen inocentes, pues no todas han de ser culpadas, como en la común opinión lo son.
(Zayas, 1983, pp. 254 - 255)

El narrador omnisciente comenta que el auditorio queda enternecido con el dilatado martirio de Elena.

Terminado el cuento, se podría preguntar ¿cómo la narradora y la autora pretenden desengañar a las mujeres y a los hombres, en este cuento en que el personaje femenino no dice nada y termina aniquilado bajo la autoridad de su perverso marido? ¿Qué desengaños debe producir esta tragedia? El análisis a seguir pretende dar respuesta a estas cuestiones.

EL MARTIRIO

A los lectores del siglo XXI tal vez les llame la atención el uso del término *martirio* para designar la truculenta violencia del marido contra su esposa. Don Martín usa el vocablo al anunciar la muerte de Elena:

- Entrad, señor, y ved de lo que ha sido causa vuestro cruel engaño. Entrad, os suplico, que para ahora son las lágrimas y los sentimientos, que ya Elena no tiene necesidad de que vos le deis el premio de su martirio, que ya Dios se le ha dado en el cielo. (Zayas, 1983, p. 253)

Al emplear el término *martirio*, el católico don Martín traslada para el caso la axiología de la ejemplar vida de los mártires cristianos, acentuando el carácter injusto de los



tormentos aplicados a Elena, cuyo sacrificio fue premiado por Dios con la salvación de su alma. La señal visible de la gloria del alma emana del propio cadáver, ya que al ser velada Elena “cada hora parecía estar más hermosa” (Zayas, 1983, p. 254). La muerte, como premio Divino, debe ser entendida como figuración del final glorioso de Elena, con el cual sus virtudes morales y espirituales son exaltadas.

Los símbolos de la gloria del alma, en la trama, son acentuados por su efecto contrario: el aspecto demoníaco que asume el cadáver de la esclava, “que parecía un retrato de Lucifer” (Zayas, 1983, p. 254), indicando que su alma fue condenada al infierno¹⁶.

Consecuentemente, el aspecto de los cadáveres es lo que genuinamente torna visible la esencia del ser, en conformidad con la tradición católica del período¹⁷. Es importante considerar que, cuanto más evidente se torna la calidad del alma de las mujeres, más notorio se queda el error de discernimiento de don Jaime, que confió en la traídora y castigó a la inocente.

¿Sentir compasión o terror, sacar ejemplo o escarmiento de los personajes femeninos?

Buscando comprender cómo la acción ficcional debería mover los afectos de los lectores es importante considerar que enseñar a morir era el fin de la pedagogía escolar, moral y política de la sociedad española de los siglos XVI y XVII, en consonancia con la actualización del principio de la *recta ratio agibilium* escolástica, la recta razón de las cosas agibles (Hansen, 2002, p. 64). Este principio regulaba la ética del comportamiento difundido por la proliferación de obras del género *espejo de príncipe*, en los cuales se difundía el ideal del hombre político, o de perfectas doncellas, casadas y religiosas¹⁸. João Adolfo Hansen explica que el mencionado paradigma era empleado en la educación del *discreto*, o sea, aquel o aquella que en todas las acciones sabe discernir lo que importa para la salvación de su alma (2002, p.64). La perspectiva de la muerte, por lo tanto, debería estar presente en todas sus deliberaciones. Este patrón de comportamiento se fundamentaba en los tratados de Séneca¹⁹, que recomienda reflexionar sobre la brevedad de la vida y la fragilidad humana. Con tal finalidad, la iglesia católica, a partir del siglo XVI, invita a los fieles a la constante reflexión sobre la muerte, en los sermones y en numerosos tratados espirituales que enseñan, a través de la meditación imaginativa, a sentir los dolores de la pasión de Cristo y

¹⁶ Didácticamente la imagen fúnebre de los personajes femeninos comprueba y amplifica la expectativa creada en su entrada en escena, de que el feo cuerpo de la esclava tiene un alma viciosa y el bello cuerpo, aunque humillado, pertenece a un alma virtuosa. María Caterina Ruta señala que el tratado fisionómico *Examen para las ciencias*, del Dr. Huarte de San Juan confirma el precepto de que “lo que caracteriza el cuerpo en la manifestación de las calidades de su alma” (apud Ruta, 1995, p. 502).

¹⁷ La descripción de la belleza fúnebre de las personas santas era elemento destacado en la abundante literatura hagiográfica del período. Por ejemplo, en 1607, el biógrafo de Santa María Magdalena de Pazzis registra que “su rostro quedó hermosísimo, atestiguando la gloria de su santa alma, y en tal compostura, que á todos provocaba devoción” (apud Sánchez, 1988, p. 441).

¹⁸ Por ejemplo, son célebres los tratados destinados a la educación de las mujeres, como *Formación de la mujer cristiana* (1523), de Juan Luis Vives; *La perfecta casada* (1583), de Fray Luis de León; e *Introducción a la vida devota* (1608), del obispo Francisco de Sales. Para la educación del discreto, el perfecto caballero cortesano, tuvieron mucho prestigio los tratados de Baltasar Gracián: *El héroe* (1645?), *El discreto* (1646), *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), entre otros.

¹⁹ Por ejemplo, en *De la brevedad de la vida*.



de los mártires, “haciéndose partícipe en la escena que se medita” (Sánchez, 1988, p. 208-209).²⁰

Tales ejercicios espirituales pretendían producir un efecto calculado: la meditación sobre la muerte debería *mover* al devoto a la *atrición*, esto es, al arrepentimiento de los pecados, como última ratio, explica Sánchez Lora (p. 231). En sentido amplio, se puede comprender que la meditación realista sobre la muerte, tópica que incluía entre otros temas los horrores del infierno y las delicias del paraíso, tensionaba conducir a los creyentes al *desengaño* acerca de las ambiciones terrenas, amonestándoles a preocuparse celosamente con el destino del alma.

Se puede encontrar en “Tarde llega el desengaño” muchos elementos frecuentes en los ejercicios de meditación sobre la muerte. Uno de los más chocantes es la descripción de la angustia de la muerte de la esclava, súbitamente acometida por terribles dolores, temblores, sudores y congojas (Zayas, 1983, p. 251). La desgraciada muerte a manos del hombre al que había engañado y que le niega el perdón, sumado al aspecto demoníaco de su cadáver, componen un ejercicio de meditación de la muerte de los condenados²¹. Se puede analizar que Zayas hábilmente manipula la imaginación de su lector, a partir de los elementos sinestésicos y las claves simbólicas utilizadas en la descripción de los hechos, para darles una *lección de escarmiento*. Se entiende que la angustiada muerte de la esclava debe despertar terror en los que calumnian a las mujeres, terror a ser condenado al mismo fin. Deben escarmentarse y aprender que no se puede “tener buena muerte haciendo mala vida”.²²

En el siglo XVII, Martín de la Naja, en *El misionero perfecto* (1678), señala los beneficios de tener en las manos una calavera durante el sermón y dialogar con ella. Asegura que la calavera es un elocuente Predicador, pues “¿Qué mejor sermón que una muerte impensada y repentina? ... ¿qué ver muerto sin color, sin aliento y sin movimiento al que poco antes ablava?” (apud Sánchez, 1988, p. 290). No por coincidencia tal acción forma parte del enredo de “Tarde llega el desengaño”, figurando la experiencia de Elena como un elocuente ejercicio de meditación sobre la muerte.

En el cuento, la calavera es la prueba cabal de que don Jaime tiene un “corazón de fiera” (Zayas, 1983, p. 253), pues dio muerte cruel al inocente primo y usó la calavera para intensificar el castigo de Elena, dejándola como su única compañía en el cautiverio. Tal vez sería su interlocutora en sus meditaciones.

Cuando se revela su muerte serena, con los brazos en forma de cruz sobre el pecho, los lectores españoles del siglo XVII fácilmente entenderían que la descripción compone un cuadro de contemplación de la buena muerte, que en la biografía de los santos era descrita

²⁰ Sánchez Lora toma como ejemplos Fray Luis de Granada, con su *Guía de pecadores* (1556), y Francisco de Borja, autor de *Tratados espirituales* (1557), entre los cuales se encuentra “Siete meditaciones sobre las siete fuentes de sangre” (Sánchez, 1988, p. 208-213).

²¹ San Ignacio de Loyola, en *Ejercicios espirituales*, enseña al cristiano a imaginar cómo sería la muerte de los condenados al infierno invitándoles a imaginar que ven grandes fuegos, que oyen gritos y alardos, a sentir el gusto de cosas amargas, a imaginar el dolor cuando el fuego toca a abrasa las ánimas (apud Sánchez, 1988, p. 211).

²² Advertencia del Fray Echévez, en *El misionero instruido* (1741) (apud Sánchez, 1988, p. 282).



como un “dulce tránsito” (Sánchez, 1988, p. 444), al contrario de la muerte agónica de los condenados.

Se comprende que la pictórica representación del fin de los personajes femeninos compone un pedagógico ejercicio espiritual de meditación sobre la muerte que Zayas, genialmente, traslada al tema político de la defensa de las mujeres, al figurar a la protagonista como víctima de la crueldad de un hombre supuestamente discreto, noble y honrado.

Así, la contemplación de la muerte de Elena enseña una trágica lección a las mujeres: aunque fue una mujer honesta, bien entendida y esposa perfecta, Elena no pudo desviarse de la truculencia de su malaconsejado y destemplado marido. El injusto *martirio* debe despertar *compasión* a todos, *escarmentar* a las oyentes y lectoras sobre el peligro de fiarse en la superioridad de los hombres y de someterse a su autoridad. Don Jaime de Aragón es un triste ejemplo de que los varones no siempre son seguros de juicio, sino que pueden ser muy susceptibles a los engaños y a las malas opiniones.

MASCULINIDAD Y ENFERMEDAD MENTAL MASCULINA

Es importante considerar que esta plausible lección deconstruye un argumento frecuentemente utilizado como diagnóstico de la inferioridad intelectual y moral de las mujeres. Juan Luis Vives, en *Formación de la mujer cristiana* (1523), asegura que “la mujer es un ser flaco y no es seguro de juicio, y muy expuesto al engaño (según mostró Eva)” (1947, p. 1001). No obstante, en este cuento, con mucha osadía Zayas figura tal condición en un hombre, el que debería ser el héroe de la acción. Zayas pone en evidencia el macho varón que se dejó arrastrar por su equivocada comprensión, influida por el ardid de la esclava, al ponerlo en el centro de la escena. Así, esta novela enseña que los hombres también están expuestos al engaño y pueden dejarse persuadir por discursos eficaces, aunque falsos.

A fin de deconstruir los estereotipos de la superioridad del entendimiento masculino, Zayas desvía la acción del espacio público hacia el espacio doméstico, donde el noble, valiente y titulado soldado español revela sus debilidades, su enfermedad mental y su tiranía.

Al analizar el carácter de don Jaime de Aragón se constata que es un hombre impulsivo que se deja arrastrar por las pasiones. Las pasiones, según Aristóteles (2003, p. 5), son todos aquellos sentimientos que hacen variar el juicio y son seguidos de tristeza o placer. La pasión que da inicio a la tragedia es la lujuria que el garboso soldado despertó en madame Lucrecia. Él la corresponde, pues no resistió a su invitación para gozar de placeres sexuales en secreto. La invitación alimenta su ego y se siente un hombre de coraje al afirmar que “no conocía la cara al temor” (Zayas, 1983, p. 240). La completa sumisión de don Jaime a la concupiscencia es pictóricamente representada por la imagen del hombre



que se deja vendar y conducir, sobre un caballo, hacia la amante. Los equinos eran un frecuente símbolo de la actividad erótica y de la sexualidad desreglada²³.

El desorden mental de don Jaime se hace notar con más intensidad cuando regresa a España y no puede olvidar a madame Lucrecia. Él declara que “aún vivía en mi alma la imagen adorada de madame Lucrecia, perdida el mismo día que la vi; que aunque había sido causa de tanto mal como padecí, no la podía olvidar ni aborrecer” (Zayas, 1983, p. 246-247). Lo que indica que está obsesionado por la pasión amorosa que sentía por ella, tanto que racionalmente no consigue despreciarla, como ella despreció su amor y su vida, al ordenar su muerte. En su alma, aparentemente, el amor subyuga la cólera, predominando la memoria del placer sobre el recuerdo de la violencia y de la humillación que sufrió.

Cuando don Jaime reconoce a Elena como “un retrato de Lucrecia, tan parecido a ella” (Zayas, 1983, p. 247), traslada²⁴ hacia la doncella española la pasión que sentía por la flamenca, como él mismo lo declara: “así que la vi, no la amé, porque ya la amaba: la adoré” (ibídem). Es posible pensar que ese amor trae felicidad a don Jaime porque le permite conseguir lo que no tuvo de la amante flamenca: él es correspondido por Elena, él la subordina a través del lazo matrimonial y, particularmente, él la sujeta económicaamente, tras sacarla, a ella y a su madre, de la miseria, por lo cual se quedaron “tan agradecidas, que siempre lo estaban repitiendo” (Zayas, 1983, p. 247). Don Jaime también se dispuso a auxiliar económicaamente al primo de Elena, lo hospeda en su casa y le costea los estudios. La dominación financiera, seguramente, le da la sensación de gran superioridad sobre los que viven bajo su autoridad.

Pero el castillo de cartas de la imaginada supremacía masculina se descompone con la falsa acusación de adulterio. La enfermedad mental de don Jaime, que compromete gravemente su racionalidad, lo arrastra y le deja ciego de cólera. Curiosamente él no aguardó para confirmar la veracidad de la acusación, tampoco para oír a Elena. Sin embargo, fue capaz de aguardar para ejecutar al primo solo cuando estuvieran en el castillo, lejos de la ciudad. Así como dispone de largo tiempo para complacerse con el cruel castigo de Elena, durante dos años. Tal condición indica que don Jaime está obcecado por el placer de ultrajar a Elena, como lo declara: “no la maté luego, porque una muerte breve es pequeño castigo para quien hizo tal maldad contra un hombre que, sacándola de su miseria, la puso en el alteza que os he contado” (Zayas, 1983, p. 249).

Aristóteles explica que el ultraje consiste en hacer o decir cosas que indignan o causan vergüenza, para disfrutar de la venganza. Esclarece que la causa del placer de los que ultrajan es que piensan que, al hacer daño al otro, aumentan su superioridad sobre los ultrajados (2003, p. 9).

Posiblemente, así como don Jaime trasladó a Elena el amor que tenía por madame Lucrecia, al imaginarse rechazado por la esposa adúlera, trasladó hacia ella el deseo de

²³ Son abundantes las asociaciones de la sexualidad desbordada con los equinos en los cuentos del Decamerón, de Boccaccio. José María Micó, en su edición crítica del Guzmán de Alfarache, de Mateo Alemán, confirma la frecuente y conocida comparación entre “los apetitos de la mocedad y un caballo desbocado” (2006, v. 1, p. 116).

²⁴ En el tratado de amor hispanoárabe *El collar de la paloma* (1022), Ibn Hazam de Córdoba, que posiblemente fue leído por Zayas y seguido de cerca en la representación del amor en sus novelas (Schardong, 2008), se puede encontrar la explicación para la transferencia del amor de una persona hacia otra. Córdoba asegura que “habiendo amado una cualidad determinada, [el amante] no puede amar ya luego ninguna otra contraria” (Córdoba, 2000, p. 136-139).



subyugar violentamente a la amante flamenca que lo despreció. En Flandes, no pudo encontrar, disuadir, castigar o someter a madame Lucrecia a su voluntad, mujer inaccesible por su superioridad de linaje y fortuna en su residencia real. Pero en su castillo, en la Gran Canaria, don Jaime tiene poder para hacer lo que quiera.

El cuento permite suponer que el odio reprimido contra la mujer que lo dominó sexualmente y emocionalmente en Flandes lo enferma, lo obsesiona, compromete su racionalidad, lo que lo torna incapaz de calcular la gravedad de sus errores ante Elena, lo que lo lleva al uxoricidio, o sea, el asesinato de la esposa. La debilidad racional lo lleva a transferir la maldad de una para otra mujer, como si todas fueran iguales.

Cuando descubre que Elena es inocente y está muerta, llora “como flaca mujer, él que había tenido corazón de fiera” (Zayas, 1983, p. 253). Pero, tarde llegó el desengaño. Ante la muerte don Jaime recupera la razón y comprende que sus errores son irremediables. Tal vez por eso sucumbe a la locura.

Así, el trágico fin de don Jaime debe causar horror a los varones, horror a cometer las mismas faltas y ser condenado al mismo castigo. Su ejemplo debe escarmentar a hombres y mujeres, y desengañarles acerca de la superioridad intelectual, moral y ética de los hombres. El ejemplo a ser seguido es el de don Martín, que aprendió con esta tragedia que no se debe creer pronta y ciegamente en calumnias dichas contra las mujeres. Está, por lo tanto, dispuesto a conducir su vida de forma más razonada y atenta, a fin de evitar los engaños y errores que hicieron sucumbir al prepotente e impulsivo don Jaime.

Con una magistral narrativa, Zayas denuncia como un titulado héroe puede ser cobarde con su esposa, ser cruel con hombres y mujeres cuando siente su superioridad varonil amenazada, sin darse cuenta de que la autoridad violenta causa su propia ruina. Esta es la gran lección que torna actual y necesaria la lectura de los *Desengaños amorosos*.

CONSIDERACIONES FINALES

Se puede concluir que en “Tarde llega el desengaño” Zayas genialmente moviliza la simbología católica del martirio y de la meditación de la muerte para la educación de las damas y de los caballeros, invitándoles a reflexionar acerca de los discursos sobre los cuales se construyeron las costumbres, la figuración idealizada de las mujeres y de los hombres, bien como de las relaciones sociales y de género, fundándose en nocivas relaciones de autoridad y dominación.

Con una primorosa narrativa ficcional Zayas hace desmoronar el imaginado castillo de la supremacía de los varones enfocando su racionalidad deficitaria, intoxicada por la egolatría, por el obsesivo deseo de placer personal, de superioridad y control sobre las mujeres, lo que los lleva a la enfermedad mental, a la violencia y al uxoricidio. La lección trágica ofrece desengaño a los hombres y a las mujeres, indicando qué conductas deben evitar, para su felicidad y su salvación.

En esta novela, la pluma femenina asume, por lo tanto, una función pedagógica y política al demostrar que las mujeres también pueden ser elocuentes predicatoras, pueden



escribir y publicar libros con lecciones de civildad y sabiduría, enseñando que no puede tener buen fin quien dice y trata mal a las mujeres.

Referencias

- Aristóteles. (2003). *Retórica das paixões*. Traducción, introducción y notas de Isis Borges B. da Fonseca. Martins Fontes.
- Córdoba, Ibn Hazm de. (2000). *El collar de la paloma*. Traducción y edición de Emilio García Gómez. Prólogo de José Ortega y Gasset. 15. reimp. Alianza.
- Hansen, João Adolfo. (2002). Educando príncipes no espelho. Freitas, M.C.; KUHLMANN Jr. M. (org.). *Os intelectuais na história da infância*. Cortez, p. 61-67.
- Micó, José María. (2006). Introducción, edición y notas. En: Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. 7. ed. Cátedra, 2 v.
- Ruta, María Caterina. (1995). Los retratos femeninos en la segunda parte del Quijote. Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, II, Actas. p. 497-511.
- Sánchez Lora, José L. (1988). *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad del Barroco*. Fundación Universitaria Española.
- Schardong, Rosangela. (2008). *Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de María de Zayas*. [Tese Doutorado em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.] Disponível en:
https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-26082009-011212/publico/ROSANGELA_SCHARDONG.pdf
- Schardong, Rosangela. *A força do amor e da escrita feita por mulheres: o projeto literário de María de Zayas* (org.). Ed. UEPG, 2021.
- Vives, Juan Luis. (1947). Formación de la mujer cristiana (1523). *Obras completas*. Edición de Lorenzo Riber, Aguilar, v.1.
- Zayas Y Sotomayor, María de. (1983). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*. Edición, introducción y notas de Alicia Yllera. Cátedra.



REPRESENTACIONES FEMENINAS EN DOS OBRAS DE LA NARRATIVA DEL SIGLO XVII: Cervantes y Zayas

FEMALE REPRESENTATIONS IN TWO 17TH-CENTURY NARRATIVE WORKS: Cervantes and Zayas

Recibido: 07/01/2025 Aceptado: 12/02/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. pp. 80 - 86



María Elisa Molina Barrios

Universidad Nacional de Córdoba,
Córdoba, Argentina.
membcc@gmail.com

Resumen

El presente trabajo se inscribe en un proceso de investigación más amplio, que consiste en indagar cómo fueron representadas las mujeres en la narrativa del siglo de oro español. En esta línea de sentido, se analiza cómo el discurso literario funciona como una tecnología de género que involucra el paradigma de la diferencia sexual y produce efectos de sentido que marcan genéricamente los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Cabe agregar que dicho paradigma se entrecruza con otras categorías de análisis como la condición social, la edad o la condición religiosa (monja o no, cristiana o no, etc.) que son necesarias abordar para entender la compleja realidad social de la mujer en el siglo XVII. Por ello, es preciso atender a la interseccionalidad entre género y clase social a fin de examinar las representaciones femeninas del período en cuestión.

El corpus trabajado en esta oportunidad abarca la obra de dos autores significativos de la época, el relato titulado “El prevenido engañado” en *Las novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas, y la historia intercalada de Marcela y Crisóstomo en *El Quijote* (I -1605) de Miguel de Cervantes Saavedra. En el análisis de las obras que nos convocan se evidencia cómo los personajes femeninos tensionan el rol hegemónico establecido para las mujeres. Sin embargo, cada autor presenta ciertos matices en la construcción de los personajes femeninos que responden a su mirada masculina y femenina respectivamente.

Palabras claves: Zayas, Cervantes, Siglo de oro, narrativa, representación femenina.

Abstract

This work is part of a broader research project that explores how women were represented in the narrative of the Spanish Golden Age. Along these lines, we analyze how literary discourse functions as a technology of gender, involving the paradigm of sexual difference and producing effects of meaning that generically mark bodies, behaviors, and social relations. It should be added that this paradigm intersects with other categories of analysis, such as social status, age, or religious affiliation (nun or not, Christian or not, etc.), which must be addressed to understand the complex social reality



of women in the 17th century. Therefore, it is essential to consider the intersectionality between gender and social class in order to examine female representations of the period in question. The corpus studied here encompasses the work of two significant authors of the period: the short story "El prevenido engañado" (The Pretended, Deceived) in *Las novelas amorosas y ejemplares* (Lovely and Exemplary Novels, 1637) by Zayas, and the intercalated story of Marcela and Crisóstomo in *Don Quixote* (I - 1605) by Cervantes. The analysis of the works presented here reveals how the female characters challenge the established hegemonic role for women. However, each author presents certain nuances in the construction of female characters that reflect their respective masculine and feminine perspectives.

Keywords: Zayas, Cervantes, Golden Age, Narrative, Female Representation.

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN SOCIO-HISTÓRICO DEL SIGLO XVII

En la sociedad del siglo XVII es posible observar un entramado de discursos que afirma la superioridad de los varones respecto a las mujeres. A partir del concilio de Trento (1563) se sistematizó una red de discursos eclesiástico, jurídicos, científicos y literarios que desde sus respectivos campos de saber contribuyeron a sostener dicha premisa.

Desarrollamos de modo sucinto los argumentos nucleares de cada discurso. En primer lugar, el discurso eclesiástico realiza una interpretación sesgada de la creación del hombre (Génesis 2, 7, 21-22) para determinar una valoración jerárquica del hombre sobre la mujer, atribuyéndole a la mujer una inferioridad espiritual. Como resultado, la mujer deberá estar sometida al hombre y obedecerle; por consiguiente, se establecen dos instituciones para controlar la sexualidad de las mujeres; el convento para las vírgenes y el matrimonio para las doncellas.

Entonces, el rol de la mujer es el de ser esposa y madre, de modo simbólico en el caso de las religiosas o material en el caso de la mujer casada. Las mujeres que se desviaban de su rol cometían pecado y perdían la salvación, por el contrario, las mujeres que cumplen dichos mandatos tienen una "buena vida" (en términos de Butler). Veremos cómo Zayas establece un fuerte cuestionamiento a dicho concepto. Segundo, el contrato jurídico del matrimonio era clave para el ordenamiento social y jurídico en la medida que limita el espacio habilitado para la mujer (al ámbito doméstico) e implica alianzas políticas y económica entre familias, pero sobre todo se ejercía un control sobre la sexualidad de las mujeres con el fin de asegurar la legitimidad del linaje del varón. De este modo se limita la capacidad de acción de las mujeres al establecer su subordinación a la autoridad legal de los varones. En tercer lugar, el discurso científico establece que el hombre es la norma de la perfección y la mujer una desviación de ella por lo tanto imperfecta. Huarte de San Juan con su teoría de los humores estableció la inferioridad humoral e intelectual de la mujer al considerarla fría y húmeda. Por poseer estas características contribuyen en menor medida a la creación de los hijos y son más libidinosas ya que buscan el calor mediante la unión carnal con los hombres. Por último, el ámbito literario sigue la línea de los discursos anteriores, por ende los espacios de la escritura eran exclusivos de los varones. Sin embargo, siempre existieron disidencias, como el caso de Zayas.



En consecuencia, “las mujeres se agrupan en términos de su relación con los hombres y se dividen en doncellas, casada o viudas, por una parte, y religiosas, por otra” (Lacarra, 1995, p.23). Como resultado, se publicaron diversos manuales que establecen los modelos de conducta para las mujeres, de este modo se seguía reproduciendo dicha premisa con el objetivo de silenciar cualquier posible disidencia o desviación del modelo heteropatriarcal hegemónico. Sin embargo, es plausible encontrar representaciones²⁵ femeninas en la narrativa del siglo XVII que no sólo dialogan con dichos discursos, sino que incluso lo subvienten.

En este marco socio-histórico de producción, entendemos que es pertinente establecer vinculaciones entre la obra narrativa de dos notables escritores del periodo: *El Quijote* (1-1605) de Cervantes y *Las novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Los desengaños amorosos* (1647) de Zayas. Dicha vinculación es factible, a pesar de mediar una distancia temporal de tres décadas, ya que ambos autores pertenecen a un mismo periodo histórico cultural. Pero, sobre todo, porque Zayas fue una ávida lectora²⁶ de Cervantes. Cabe mencionar que, si bien las obras pueden ser abordados desde múltiples aspectos, seleccionamos dos tópicos que son el ingenio y la libertad que despliegan los personajes femeninos, ya que estaban en disputa en la época de producción de las obras y posibilita visibilizar el discurso heterónomo de dichos relatos.

En el análisis de las narrativas que nos convocan se evidencia cómo los personajes femeninos tensionan el rol hegemónico establecido para las mujeres. Al entrecruzar dos tópicos transversales a todas las representaciones femeninas, por un lado, demostrar su ingenio cuando se considera a las mujeres incapaces intelectualmente y, por otro lado, luchar por la libertad de decidir sobre sus relaciones amorosas. Ambos autores tuvieron en cuenta la interconexión entre el género y la situación socio económica de sus personajes en la medida que los personajes femeninos representados en las obras analizadas cuentan con el bienestar económico suficiente para no depender de la voluntad económica de un varón. De la tríada “género, raza y clase que nutrió a la interseccionalidad” (La Barbera, 2016, p.107) en su origen, se trabajó de manera dinámica con el género y la clase o situación socio-económica.

LA INDIVIDUALIDAD DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN CERVANTES

Cervantes, que nos tiene acostumbrados a la heterogeneidad en su narrativa, nos presenta una amplia gama de representaciones femeninas que contrastan con los modelos de conducta de los manuales de educación que “imponen un código moral a las conductas femeninas sin tomar en cuenta las presiones y vicisitudes de la vida cotidiana.” (Galperin, 2004, p.65). En esta línea de sentido, el autor construye personajes femeninos complejos que actúan como mejor pueden teniendo en cuenta las limitaciones del mundo en el que viven, y no como los moralistas prescriben. Es decir, que entran en juego otras variables como su situación socio-económica. Son personajes construidos desde la individualidad, al tener presente las interacciones entre, por lo menos, dos sistemas de subordinaciones tales como el género y la situación socio-económica de cada uno. Para analizar la variedad y complejidad de los personajes femeninos en *El Quijote* nos situamos en las historias

²⁵ Entendida como hacer presente una serie de características a través del discurso.

²⁶ Julián Olivares menciona la impronta de Cervantes en la narrativa de María de Zayas.



intercaladas de la primera parte. Además, se seleccionó la historia de Marcela y Crisóstomo para desarrollar en el presente trabajo, por exemplificar este personaje el cruce entre género y situación socio-económica, a la vez que es atravesado por ambos tópicos de análisis (el saber y la libertad de decidir sobre sus relaciones amoroso) ya explicitados.

Marcela se desplaza de la normativa establecida ya que transgrede los límites impuestos por la sociedad para las mujeres desde el momento que no depende de un varón y reivindica su derecho a la libertad o independencia al rechazar la institución matrimonial que la sujeta a un hombre. ¿Qué condiciones materiales permiten a Marcela transgredir los límites establecidos?, en otras palabras, qué situación socio-económica se entrecruzan de forma dinámica con su género para determinar su agencia social²⁷. Su independencia es posible ya que es una joven que ha quedado huérfano, liberándose de la tutela paterna, a cargo de un tío que respeta su voluntad de apartarse de la vida urbana para ir a vivir sola al campo con sus animales. Esta situación anómala es producto de dos circunstancias que el autor destaca en varias oportunidades. Por un lado, Marcela posee una "hacienda" considerable, es reconocida en su ciudad natal como en los pueblos de los alrededores por su hermosura, "que así por ella como por sus muchas riquezas (...) era rogado, solicitado e importunado su tío se la diese por mujer" (Quijote, 2002, p.114). Esta independencia económica le permite no tener que buscar en el matrimonio un modo de sustentar su existencia. Además, al administrar su tío su hacienda, ella no corre el peligro de quedar sujeta a un acuerdo matrimonial con fines políticos o económicos. De un modo u otro, ella posee los bienes necesarios para vivir sin tener que depender de un marido.

Por otro lado, en ningún momento su moral fue cuestionado, ya que no se piense que, porque Marcela se puso en aquella libertad y vida suelta o de ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato (...) ninguno ni con verdad se podrá alabar, que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo (Quijote, 2002, p.116).

Si la moral de Marcela quedará comprometida cambiaría su posición dentro de la sociedad y pasaría a pertenecer al grupo de las mujeres de mala vida de modo tal que no podría reclamar su libertad desde una posición social válida para confrontar el discurso heteropatriarcal hegemónico.

Frente a este modo de vida de Marcela ¿Qué plantea el discurso masculino en la obra sobre el modo de vida de Marcela? Responsabilizan a Marcela de la muerte de Crisóstomo. Es por ello que Marcela alega su inocencia en un discurso que reivindica la libertad individual cuyo fundamento es el mismo acto de su discurso y asevera la posibilidad de llevar una existencia sin depender de nadie, es decir, ser libre de toda voluntad masculina que determina su modo de vivir. Este discurso transgrede al espacio doméstico o íntimo habilitado para las mujeres, es así como Marcela pronuncia un discurso destinado a un público que contiene las características de una argumentación cuya finalidad es persuadir. El propio discurso es una transgresión en sí por su doble carácter: de palabra público y por su contenido argumental propio de la lógica, es decir que tanto la forma como el contenido

²⁷Entendemos a la agencia como la posibilidad (poder hacer) relacional (ya que no parte de cero sino de una ubicación en el espacio social) de/para actuar en un marco espacio-temporal con el propósito de generar o subvertir conexiones a partir de otras conexiones.



están reservados para los varones por sus capacidades intelectuales superiores acorde con la premisa de inferioridad de la mujer respecto al varón. Como resultado, Marcela visibiliza su capacidad intelectual y, a la vez, participa del ámbito público al pronunciar el discurso cuando afirma: "ruego a todos los que aquí estáis me estéis atentos, que no será menester mucho tiempo, ni gastar muchas palabras, para persuadir una verdad a los discretos" (*Quijote*, 2002, p.134).

El tópico del saber queda explicitado como también la intención de la protagonista de tener libertad de decidir si vincularse o no amorosamente con un hombre. En este sentido, Marcela fundamenta su decisión de vivir libre, en tres argumentos a saber: primero, la libertad material que posee al sostener que "como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajena, tengo libre condición y no me gusta sujetarme" (*Quijote*, 2002, p.137). En segundo lugar, la no obligatoriedad de corresponder al amor de los hombres por el solo hecho de pretender quererla, ya que "por el amor que me mostráis, decís y aun queréis, que esté yo obligada a amaros" (*Quijote*, 2002, p.135). Y, en tercer lugar, reivindica su libertad al confirmar que nació libre "y para vivir libre escogí la soledad de los campos" (*Quijote*, 2002, p.137). Sin embargo, esta libertad tiene como consecuencia para la mujer vivir marginada de la sociedad. Es así que Marcela cuando renuncia al matrimonio, que establece un orden social previsible limitando la agencia social de la mujer a su rol de madre y esposa, debe apartarse de todos para poder ejercer su libertad.

Cervantes construye un personaje femenino que muestra la capacidad intelectual de la mujer, su deseo de autodeterminación y la libertad de amar según sus propias decisiones, pero a la vez, reconoce la necesidad de que existen determinadas circunstancias materiales como los bienes o una menor tutelar parental para que sea posible reclamar las libertades que las mujeres desean. Como resultado, la interacción de dos sistemas de subordinación (género y situación socio- económica) presentados desde situaciones extraordinarias es lo que posibilita el discurso heterónomo de Marcela.

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN ZAYAS

En el prólogo de las *novelas amorosas y ejemplares* la autora interpela al lector al afirma que "te causar admiración que una mujer tengo el despejo no solo para escribir un libro, sino para darlo a la estampa" (Zayas, 2017, p. 159) explicitando las dos transgresiones que como mujer comete. Por un lado, la de escribir, ya que, según el contexto histórico desarrollado previamente, se considera que las mujeres son intelectualmente inferiores a los varones, por ende, no les está permitido escribir. Y, por otro lado, publica sus obras, es decir que abandona el ámbito doméstico de la intimidad familiar para desenvolverse en un ámbito público reservado exclusivamente para los varones. Son estas actividades necesarias para lograr romper el silencio de la voz femenina que la norma impone en la época. Estas actividades desafiaban el rol de esposa y madre que la sociedad del siglo de oro les asignaba a las mujeres, ya que su agencia social se circunscribe al espacio doméstico y privado en donde tenían por única función la de "crear al marido un espacio privado, mientras que él debía desarrollarse en el público" (Sánchez Llama, 1990, p. 942).

Zayas, en sus obras nos presenta personajes que funcionan homogeneizados en su caracterización con el objetivo de crear una categoría que no distraiga al lector de la función



que cumple en el relato, ofrece distintos tipos de mujer que se desvían de los discursos normativos de la época y ponen en escena la problemática femenina, libertad, sujeción, sexualidad libre, etc. Si bien, los personajes presentan procesos que permiten observar cambios y diversos matices a lo largo del relato, Zayas delinea personajes femeninos tipos que poseen cuatro características fundantes, estas son: en primer lugar, la Hermosura: "Doña Beatriz, que este era el nombre a la bellísima viuda" (Zayas, 2017, p. 91), entendida como una cualidad natural de la nobleza. En segundo lugar, la nobleza eran los únicos capaces de acciones elevadas y de experimentar amor, Don Fabrique que "solo se dice que su nobleza y riqueza corrían parejas a su talle" (Zayas, 2017, p. 85). Tercero, la hacienda: "Serafina de belleza, aunque no tan rica como don Fabrique" (Zayas, 2017, p. 85) y, por último, la virtud y la discreción: para caracterizar los aspectos morales e intelectuales del espíritu femenino exclusivamente. La virtud está centrada en la castidad y la discreción en el saber comportarse en sociedad de acuerdo con los roles preestablecidos. Estos rasgos permiten visibilizar cómo la clase y el género contribuyen a "la creación y refuerzo de las desigualdades formales e informales que sufren las mujeres" (La Barbera, 2016, p.106). Incluso en esta novela se aprecia cómo la tríada que funda la interseccionalidad está presente en la vinculación amorosa de la viuda Beatriz con el sirviente negro; en donde se exagera la sexualización del personaje masculino (género) negro (raza), sirviente (clase) acorde con los discursos heteropatriarcal hegemónicos. En este contexto es que debemos ubicar el análisis de los personajes femeninos de la novela titulada "El prevenido engañado" (1637) y "La inocencia castigada" (1647).

En la primera novela, Don Fabrique, el protagonista, reproduce los discursos de la época al afirman que "una mujer no había de saber más que su labor, y rezar, y gobernar la casa y criar sus hijos, y lo demás eran bachillerías y sutilezas que no servían" (Zayas, 2017, p. 90). En contraste, la autora le presenta mujeres que demuestran inteligencia, como la duquesa con el juego de la llave que engaña tanto a su marido como a don Fabrique. Pero sobre todo que deciden, dentro de las márgenes que las apariencias le permiten, sobre relaciones amorosas. Así lo hace la duquesa que se vincula con su marido y con don Fabrique sin alterar las apariencias ya que "a toda ley, una mujer bien entendida es gusto para no olvidarse jamás" (Zayas, 2017, p.117). La Duquesa no sufre ninguna consecuencia negativa por sus acciones en la medida que conjuga inteligencia y libertad de decisión sin transgredir, aparentemente, las normas sociales establecidas para las mujeres.

Un polo opuesto representa Laura, la bella dama personifica los preceptos exigidos a las mujeres de la alta sociedad en la época y cumple con los mandatos establecidos al contraer matrimonio con Don Diego. A pesar de ello, el matrimonio conlleva una mala vida sin amor ya que su esposo "tanto la aborrecía y desestimaba, que le era el verla más penosa que la muerte" (Zayas, 2017, p. 354). Si bien la mujer se desenvolvió en el ámbito doméstico establecido por la sociedad, no encuentra protección cuando su esposo ejerce violencia sobre ella. Por ello, su padre decide irse a la casa de campo para no intervenir ni ver como sufre violencia. En consecuencia, Laura reflexiona, y reclama igualdad en la educación ya que "por temerosos sujetos desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas" (Zayas, 2010, p. 364).



Como resultado cuestiona “¿Quién es la necia que desea casarse, viendo tantos y tan lastimosos ejemplos? Pues la que más piensa que acierta, más yerra” (Zayas, 2010, p 364), es decir, que seguir las normas socialmente correctas no garantiza un buen matrimonio sino abandono y maltrato por parte del esposo y de la sociedad.

A MODO DE CIERRE

En el análisis de las obras que nos convocan se evidencia cómo los personajes femeninos tensionan el rol hegemónico establecido para las mujeres. En la construcción de los personajes femeninos cada autor presenta ciertos matices que responden a su mirada masculina y femenina respectivamente. En esta línea de sentido, podemos ver como los personajes femeninos homogéneos que construyen Zayas responde a su intención particular de mostrar tipos universales o modelos de conducta que les sirven a los lectores para lograr modificar sus acciones, ya que su destinatario final son las mujeres contemporáneas a ella. La autora busca visibilizar que el mal accionar de una mujer no será causado por un mayor entendimiento, sino por la falta de elección y libertad. En cambio, la intención de Cervantes era mostrar al amplio y variado mundo social de su época, a quien no se le escapaba las desigualdades que sufrían las mujeres, por ello presenta personajes construidos desde la individualidad que abarca la realidad material (situación económica) y social (condición jurídica y religiosa) de cada uno, pero no pretende ir más allá. Ambos autores, desde su cosmovisión particular, representan personajes femeninos atravesados por el deseo de mostrar su capacidad intelectual y ejercer la libertad de elegir cómo y con quién establecer un vínculo amoroso o pasional.

Referencias

Cervantes, M. de (2002). *Don Quijote de la Mancha*. Océano.

Galperin, K. (2004). *Los límites de la independencia femenina en el Quijote I: los casos de Marcela y Dorotea*. *Philologia Hispalensis*, 18 (2): 63-79, 2004 - idus.us.es.

La Barbera, M. C. (2016). Interseccionalidad, un “concepto viajero”: orígenes, desarrollo e implementación en la unión europea. *Interdisciplina* 4, (8), 105-122

Lacarra Lanz, E. (1995). Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano). Iris Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*. 21-68. Anthropos.

Sánchez Llama, I. (1990). La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro. *Actas del congreso de la asociación Internacional Siglo de Oro* (AISO). Cervantes virtual. Fecha de consulta septiembre 2022.

Zayas y Sotomayor, M de (2017). *Novelas ejemplares y amorosas*. Crítica.

ESCRITURA DE MUJER EN EL SIGLO DE ORO: "La lucha por la identidad". Aproximación a la lírica barroca de leonor de la cueva y silva

WOMEN'S WRITING IN THE GOLDEN AGE: "the struggle for identity". Approach to the baroque lyrics of leonor de la cueva y silva

Recibido: 28/12/2024 Aceptado: 20/03/2025
Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. Pp. 87 – 93

 **Jorgelina Ludueña**

Universidad Nacional de Mar del Plata,
Argentina.
jorgelinaluduena92@gmail.com

Resumen

Leonor de la Cueva y Silva (1611-1705) es una escritora esencial del Siglo de oro español que le hace justicia a la noción de "femina inquieta": su obra, al igual que la de otras escritoras de la época, revela una fractura ideológica respecto a la cuestión femenina y su adherencia al modelo de mujer tradicional; sus personajes femeninos -reales o inventados progresivamente se disuelven y pasan de mujer pasiva y vulnerable ante los caprichos amorosos de los hombres a ser sujetos dueñas de su propia voz y con una identidad originada con marcas indelebles que sostienen el ya no querer pertenecer sino ser. En este marco, se ofrecen unas reflexiones que muestran una autora consciente y creadora de unos personajes femeninos libres, disruptivos e independientes que, construidos discursivamente como sujetos de enunciación, se distancian de la imagen femenina tradicional y crean su propia voz para ingresar a su propio canon alejado del de los autores masculinos consagrados.

Palabras clave: *Leonor de la Cueva y Silva, lírica barroca, determinación e identidad.*

Abstract

Leonor de la Cueva y Silva (1611-1705) is an essential writer of the Spanish Golden Age who lives up to the notion of the "restless woman": her work, like that of other female writers of the time, reveals an ideological fracture regarding the woman question and its adherence to the traditional model of womanhood. Her female characters—real or invented—progressively dissolve, transforming from passive, vulnerable women in the face of men's amorous whims into subjects with their own voices and an identity rooted in indelible marks that sustain their desire to no longer belong, but rather to be. Within this framework, some reflections are offered that reveal a conscious author, creator of free, disruptive, and independent female characters who, discursively constructed as subjects of enunciation, distance themselves from the traditional feminine image and create their own voice, entering their own canon, far removed from that of established male authors.

Keywords: *Leonor de la Cueva y Silva, Baroque Lyric Poetry, Determination and Identity.*

Introducción

Es sabido que la desigualdad de género es una cuestión polémica universal, trasladable a cualquier época y punto geográfico como consecuencia del tratamiento que han recibido las mujeres a lo largo de la historia. Estas han sido condicionadas por mandatos que han regido sus conductas, sus pasiones, sus ideas, sus egos; en fin, sus vidas mismas. Representadas como el “sexo débil”, las sociedades patriarcales de las distintas épocas les han otorgado los papeles de buenas esposas y madres. Así, reducidas al ámbito doméstico, y a diferencia de los hombres, les ha sido prácticamente vedado participar en asuntos de la esfera pública. En la España de los siglos XVI y XVII sus posibilidades fuera del hogar paterno se reducían a dos vías posibles: ingresar al convento o contraer matrimonio. Sobre este último, Pilar Tenorio Gómez, en su Tesis Doctoral titulada *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*, comenta:

[...] el fin de la mujer es el matrimonio; por lo tanto, si la mujer tiene que estar bajo la tutela del hombre, debe ser educada para obedecerle a la razón y a la voluntad, porque se considera que el hombre es creado de una manera superior. Por lo tanto, la primera virtud de la mujer ha de ser la discreción, igual que la humildad, el silencio y la obediencia. (2002: 66-67)

En cuanto a materia de educación, el humanista Juan Luis Vives (1492-1540) en su libro *La educación de la mujer cristiana*, publicado en 1523, señalaba que “la mujer tiene todas las cualidades necesarias para instruirse, si bien su sabiduría debe estar al servicio de la familia, principalmente de los hijos” (C. Duplaá, 1988, p. 55).

Lógicamente la literatura, y todo el arte en general, concede la posibilidad de conocer la historia de las mujeres a través del tiempo, dado que la construcción de la figura femenina en las distintas ramas del arte permite trazar una comparativa entre la vida de la mujer y los constructos sociales que se establecieron. Sin lugar a dudas, existen textos que se conforman como ejes escriturarios atravesados por el pensamiento de hombres claves en los imaginarios y saberes de su época, como lo es el caso de *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1583). A continuación, se cita un pasaje del texto en el cual se aborda una de las ideas fundamentales en relación al silenciamiento de la voz femenina:

[...] el mejor consejo que les podemos dar a las tales es rogarles que callen, y que, ya que son poco sabias, se esfuercen a ser mucho calladas. [...] Más, como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas, así aquéllas a quien les conviene encubrir su poco saber, como aquéllas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben, porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco. (Luis de León, F., 1929, p. 123)

La lectura de este texto, y de muchos otros, ponen de manifiesto elementos ideológicos fundamentales que no solo tratan la dificultad de ser mujer en la España de los Siglos de Oro; sino que, además, permiten problematizar la poesía amorosa del momento y cuestionar nociones referidas al amor en las que se basaban las opiniones de los escritores de la época; pues, en vista de que la exaltación de la mujer en el espacio de la escritura no se corresponde con la valoración que se les daba en la vida real, la poesía pareciera ser una frágil cobertura ficcional que esconde un mundo primitivo: la opresión femenina por parte de la naturaleza dominante del hombre.



En este marco, resulta interesante traer a colación el valioso trabajo sobre lírica femenina de los Siglos de Oro, titulado *Tras el espejo la musa escribe*, de Julián Olivares y Elizabeth Boyce, en el cual señalan que la mujer es concebida como

un producto socio cultural en cuyo desarrollo se manifiesta, a la luz de la sociedad, el control del padre, y cuyo fin es ser espejo de los valores de su clase social, y, al tomar estado, servir y reflejar la reputación del esposo. (2012, p. 3)

Estos determinantes socioculturales terminan conformando la identidad de la mujer, además de situar en una posición de objeto, lugar desde el cual desempeña roles pasivos subordinada a la sombra del hombre.

Por fortuna, a pesar de haber sido silenciadas y relegadas a las sombras, las huellas de mujeres en el campo literario del Siglo de Oro son una realidad que permiten aseverar que el sexo femenino se impuso a las etiquetas y convenciones sociales que rigieron los mandatos por cumplir. Se puede decir con certeza que, en estos dos siglos de enorme producción textual, no solo en los conventos brillaron las letras femeninas, también hubo otras mujeres, la mayoría pertenecientes a la nobleza, con acceso al aprendizaje de la lectura y escritura, que escribieron en mayor o menor medida, algunas con mayor o menor éxito que otras.

Con el correr del tiempo, la fuerza y la voz femenina en la literatura no sólo han dado vida a personajes complejos, sino que también han servido como vehículos para abordar temas relevantes y críticos. Florencia Pinar, Sor Violante del Cielo, Marcia Belisarda, Ana Francisca Abarca de Bolea, Cristobalina Fernández de Alarcón, Luisa de Carvajal y Mendoza, Catalina C. Ramírez de Guzman, María de Zayas y Sotomayor, Olivia Sabuco, entre otras, conforman la nómina de mujeres que escribieron el Siglo de Oro.

Hablamos de féminas que pese a las dificultades de enfrentarse a un mundo que cuestionaba el despertar de sus conciencias creativas, ya sea porque las encaminaba hacia una actividad no destinada a ser realizada por ellas o porque subvertían las normas según los códigos de comportamientos de la época, han logrado producir textos que desafiaron los esquemas sociales y las estructuras literarias, pues, en la búsqueda de una identidad creativa propia, han conseguido renovar la expresión frente al modelo masculino prevalente.

EL CASO DE LEONOR DE LA CUEVA Y SILVA (1611-1705), UNA “FÉMINA INQUIETA” Y ESCRITORA

En este contexto, Leonor de la Cueva y Silva (1611-1705) es otro de los nombres propios que le hace justicia a la noción de fémina inquieta. La transmisión de su obra se ciñe prácticamente al ámbito manuscrito. Se conservan una comedia palatina titulada *La firmeza en la ausencia*, cincuenta y cuatro poemas, todos autógrafos, y dos sonetos impresos en dos volúmenes de honras fúnebres reales: uno dedicado a la muerte de Isabel de Borbón (1645) y el otro a la de María Luisa de Borbón (1689). Teniendo en cuenta el contexto de escritura, es probable que su trayectoria literaria no termine allí y que haya escrito mucho más de lo que permanece conservado. De su posible obra perdida, tenemos



la noticia sobre una silva de Apolo a la que la autora hace referencia en su testamento, también autógrafo.

Su escritura permite reflexionar en torno a la construcción de la imagen femenina en el género lírico, no solo en el marco del Barroco, sino también a partir de sus continuidades con el Renacimiento. Si recorremos su itinerario poético, podremos identificar una convivencia entre el modelo idealizado de mujer marianizada – cuyo origen respondía a la doctrina católica- y el de mujer de cuerpo presente, más terrenal y concreta que, paulatinamente, va tomando preponderancia en el Barroco. Desde esta perspectiva, la sumisión, la lealtad y la pureza son rasgos por medio de los cuales identificamos al modelo de mujer María y, en las antípodas de esta construcción, la seducción, la deslealtad, la irreverencia y toda referencia al contraejemplo definen al modelo de mujer Eva. Íñigo Sánchez Llama en su artículo La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro, refiere que “Casi todos los intelectuales de la época consideraron a la mujer un ser extraño, imprevisible y peligroso al que convenía controlar” (I, 1990, p. 902). En este sentido, el modelo de mujer Eva constituye el arquetipo de mujer tentadora emparentada con el diablo, cuya fisonomía, gestos y manejo de las pasiones la caracterizan como “la mujer” perversa por excelencia.

El caso de Leonor de la Cueva resulta interesante porque su obra, al igual que la de otras féminas inquietas, revela una fractura ideológica respecto a la cuestión femenina y su adherencia al modelo de mujer tradicional, en vista de que aborda personajes femeninos -reales o inventados- que padecen, disfrutan, habitan e imaginan. Tómese como ejemplo el Soneto VIII en el cual se nota que la enunciación en primera persona ubica al propio sujeto textual como protagonista; además de que exterioriza el mundo afectivo al describir emociones y conflictos internos respecto al hastío de la vida:

*Ni sé si muero ni si tengo vida,
ni estoy en mí ni fuera puedo hallarme;
ni en tanto olvido cuido de buscarme,
que estoy de pena y de dolor vestida.
Dame pesar el verme aborrecida,
y si me quieren soy en disgustarme;
ninguna cosa puede contentarme:
toda me enfada y deja desabrida.
Ni aborrezco, ni quiero, ni desamo;
ni desamo, ni quiero, ni aborrezco;
ni vivo confiada ni celosa.
Lo que desprecio a un tiempo adoro y amo:
¡vario portento en condición parezco!,
pues que me cansa toda humana cosa.*

Este poema trata de toda una constelación de sentimientos y afectos, juicios e imágenes que responden a una nueva forma de escritura: la de mujeres literatas.

No hay que perder de vista que la mayoría de las producciones poéticas de autores masculinos consagrados no se detienen en los sentimientos de la amada. No es mi propósito insistir en lo que ha sido exhaustivamente estudiado en relación a la lírica de Garcilaso de la Vega, pero es para recordar el caso puntual de *Canción V* y la *Égloga I*, en



tanto que allí se presentan dos historias cuyos núcleos giran en torno al desdén de una mujer: Galatea, por un lado, y Violante, por el otro. Ambas amadas construidas como objetos de deseo y destinatarias, aunque en la instancia dialógica no intercedan por medio de sus voces. La dicha del encuentro amoroso no es posible y deviene en pena de amor por la distancia, el rechazo, la indiferencia o la ruptura. La lírica amorosa asume, así, un tono oscuro, una sombra de tragedia. El sujeto encargado de la enunciación proclama que el amor es dolor y morir en vida porque resulta ser, esencialmente, un amor no correspondido. En este sentido, el amor no solo es un tema, sino que, sobre todo, es una modalidad enunciativa.

Cabría interrogarse, entonces, ¿cómo se construye el decir de los personajes femeninos en la escritura de mujeres literatas? Interesante pregunta que nos lleva a afirmar que, progresivamente, la figura de la mujer pasiva y vulnerable ante los caprichos amorosos de los hombres se disuelve. Se construye en cambio un sujeto femenino dueño de su propia voz y con una identidad originada con marcas indelebles que sostienen el ya no querer pertenecer sino ser. Ya no es el amante el que habla, sino que esta vez adviene la voz femenina, con su propio lenguaje y su propio ser. El modelo de mujer María recuperado de la tradición católica, obediente y llamada al silencio, se corre del lugar de objeto que le han concedido los discursos masculinos y adquiere voz propia. La construcción de la imagen femenina ya no se limita a la mera observación, pues pasa a ser protagonista de su propia historia. Esta transición de figuras femeninas no sólo se relaciona a la búsqueda y más tarde construcción de una identidad, sino que, además, resulta significativa en la medida en que permite diferenciar entre mujeres-objetos y mujeres-sujetos.

Si focalizamos en la forma de explotación retórica de lo femenino en la lírica de los Siglos de Oro notaremos que la mayoría de los discursos masculinos proponen la composición de una lograda figura femenina estelar, destacada a priori no sólo por su belleza idealizada, sino también por ser considerada fuente de pecado y causa de todas las desdichas de los hombres. Estos discursos materializan, concretamente a modo de tópico literario, la imagen de una mujer objeto como un todo referencial y poco fortuito, reproducido hasta el hartazgo durante siglos. La figura de la mujer como núcleo de la lírica amorosa del Siglo de Oro ha excedido en los espacios de la poesía su cómoda posición de mujer objeto y se ha erigido sujeto. Incómoda con los discursos que la dibujan y construyen, se adueña del lugar de la enunciación, absorbiendo muchas veces al sujeto que la pronuncia.

La escritura de mujeres revela una línea de lectura interesante que involucra a personajes femeninos que manejan a su antojo los tiempos del coqueteo y del amor, personajes disímiles de los elaborados por autores del canon puesto que, al trastocar la norma genérica de la época, ya no se pueden mantener dentro de los límites tradicionales impuestos. Esta mudanza de lo femenino puede pensarse como un antecedente de lo que vendrá después: mujeres-sujeto transgresoras e instintivas. En efecto, esto puede leerse en el *Romance XXIII*, de Leonor de la Cueva:

*No te quiero ya, Gerardo,
ni te adoro cual solía,
que todo lo muda el tiempo
en una ausencia prolja.*



*Ya he borrado tu retrato,
del alma ya no es cautiva
la voluntad que por dueño
de sus cosas te tenía.
Ya el ligero pensamiento
tus memorias desperdicia,
ya tu gala y tu donaire
deshace la fantasía.
Ya se muestra libre el alma
que otro tiempo fue cautiva,
y el fuego de amor acaba
de olvido la nieve fría.
Ya no me quitan el sueño
Tus celos ni me fatigan,
Que todo lo muda el tiempo
En una ausencia prolja.*

En este romance podemos notar un fenómeno curioso operando a nivel de la enunciación. Se trata de un vistoso sujeto-mujer, una voz femenina que construye como destinatario a un hombre. En general, en la organicidad de este romance no faltan pasajes que aluden expresamente a la proeza de la mujer en su marco de desenvolvimiento personal.

Sucesivamente, en el Soneto XI, otra una voz femenina se encarga de la enunciación para manifestarle sus quejas a un destinatario masculino:

*Alcindo, ya murió en tu desengaño
un verdadero amor el más constante;
ya contrastó su fuerza de diamante
tu desprecio cruel para mi daño.
Ya he conocido por mi mal tu engaño;
ni sabes ser galán ni firme amante.
Eres cual viento leve e inconstante,
y así pienso tratarte como a un extraño.
Aunque, alegres, mis ojos te han mirado,
por pagarte en lo mismo que tu vendeds,
es su contento, como tú, fingido;
que pues tanto desprecias siendo amado
y un firme amor tan declarado ofendes,
tu memoria de hoy más cubra mi olvido.*

Se conforman así una serie de voces femeninas que podríamos considerar, en cierto punto, atípicas o poco visibles en la poesía de los Siglos de Oro. Estos discursos denotan un sujeto femenino que alza su voz para dar a conocer, a quien en un tiempo fue su amado, su descontento y desamor. Por momentos, con ribetes de tintes, podríamos decir melodramáticos, constatamos que la mujer se construye en posesión de un genio desdoblado, capaz de experimentar sentimientos de rabia y de amor en cuotas iguales. Dueñas de una potestad que les pertenece, hacen uso de ella para elegir qué les conviene y qué no en materia de amor. Estas mujeres-sujeto les dan una cuota extra de poder a sus



roles activos desde el instante en que deciden no poner en discusión la importancia del honor en detrimento del amor que no ha sido correspondido.

A MODO DE CIERRE

En conclusión, puede verse cómo Leonor de la Cueva nos presenta personajes femeninos libres, disruptivos e independientes, construidos discursivamente como sujetos de enunciación que se distancian de la imagen femenina arquetípica tradicional que ha ingresado al canon a través de las obras de autores masculinos consagrados. Si bien la temática de los poemas gira en torno a cuestiones sociales, políticas y culturales que develan rasgos específicos de una época en particular, también resulta interesante observar cómo en cada verso se descubre una mujer que lucha constantemente por terminar con las diferencias que establece la sociedad patriarcal. Se podría sugerir también que, a grandes rasgos, estos personajes femeninos que se introducen en el plano discursivo con sus respectivos avatares e identidades les conceden a otras tantas féminas las voces que jamás les fueron dadas. Llamémoslas Galatea, Violante, Anajárate, Dafne, Lilith o Eva, todas ellas, y otras más, indefectiblemente señaladas desdeñosas y pecadoras en la mayoría de las manifestaciones artísticas relacionadas con la feminidad.

Referencias

- Dupláa, C. (1988). La mujer como objeto literario. *Historia* 16 (145), 54-58.
- DE LA CUEVA Y SILVA. L. Bibliografía de escritoras españolas.
<http://62.204.193.244:8080/bieses/JBuscar?idioma=ESP&base=BIESES&calcres=0&TEXTOLIBRE=leonor+de+la+cueva+y+silva&Image371.x=0&Image371.y=0>
- Garcilaso De La Vega (1981). *Poesías castellanas completas*. Edición de Elias L. Rivers, Castalia.
- Luis De León, F. (1929). *La perfecta casada*. Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe.
- Olivares, J. y Boyce, E. S. (eds.). (2012). *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Siglo Veintiuno.
- Sánchez Llama, Í. (1990). *La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro*. AISO. Actas II.
- Tenorio Gómez, P. (2002). *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*. Universidad Complutense. VIGIL, Mariló.



HUELLAS DE REGIONALISMO Y NACIONALISMO GALLEGOS EN DOS HOMENAJES A ROSALÍA DE CASTRO EN BUENOS AIRES (1897-1925)

Traces of Galician nationalism and regionalism in two commemorations of Rosalía de Castro in Buenos Aires (1897-1925)

Recibido: 13/01/2025 Aceptado: 07/04/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. Pp. 94 – 103

 Irene Jones

Universidad Nacional de la Plata,
Argentina.
ire.jns@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar dos homenajes a la poeta gallega Rosalía de Castro realizados por gallegos emigrados en Buenos Aires para conmemorar dos aniversarios de su fallecimiento. Hay entre ellos una distancia temporal que da cuenta de la transformación política y cultural ocurrida en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y el primer cuarto del XX. El primero, celebrado el 15 de julio de 1897, representa uno de los eventos de mayor notoriedad del siglo en lo que respecta a la recepción de esta poeta en Argentina. Fue coordinado por Manuel Castro López, director de *El Eco de Galicia*, periódico que se encargó de la cobertura mediática, y contó con la expresión de importantes personalidades gallegas y argentinas, entre ellas, el marido de Rosalía de Castro, Manuel Murguía. El segundo, celebrado el 15 de julio de 1925 y encabezado por Eduardo Blanco Amor, repercutirá en las páginas de *El Despertar Gallego*, *El Heraldo Gallego* y *Correo de Galicia*. Mientras que en el primero se observa concordancia en el tono regionalista de la celebración, el segundo arroja una polémica sobre el modo en que Blanco Amor se dirige a los emigrados gallegos por el aparente desconocimiento de la causa gallega, lo que se manifiesta en su elección del gallego para dar su discurso de inauguración.

Palabras clave: *Migración, Memoria, Prensa gallega, Rosalía de Castro*

Abstract

In this paper, we set out to analyze two events organized by Galician migrants in Buenos Aires to commemorate different anniversaries of Rosalía de Castro's death. The time span between both events shows the political and cultural transformation that took place in Buenos Aires between the late nineteenth and early twentieth centuries. The first event, held on July 15, 1897, is one of the most notorious ones of the century regarding the reception of the poet in Argentina. It was coordinated by Manuel Castro López, editor-in-chief of *El Eco de Galicia*, newspaper which provided the media coverage and featured important Galician and Argentine personalities, including Rosalía de Castro's husband, Manuel Murguía. The second event, held on July 15, 1925 and led by Eduardo Blanco Amor, had an impact on the pages of *El Despertar Gallego*, *El Heraldo Gallego* and *Correo de Galicia*. While the former shows consistency in the regionalist tone of the celebration, the latter sparks a controversy



as to the way in which Blanco Amor addresses Galician migrants. This controversy arises from his apparent unfamiliarity with the Galician cause, which is reflected in his decision to deliver his opening speech in Galician.

Keywords: *Migration, Memoir, Galician Press, Rosalía de Castro.*

Introducción

En la comunidad gallega marcada por la emigración y el exilio, la figura de Rosalía de Castro constituye un mito nacional fuertemente arraigado, especialmente para las comunidades emigradas de nuestro lado del Atlántico, quienes ven en su figura una metáfora de la nación y de la madre-tierra. En los años que siguieron a su muerte, Rosalía fue adquiriendo paulatinamente estas características de *santiña* o santa cultural construidas a partir de los usos públicos de su imagen y la textualización de su muerte. María do Cebrero Rábade Villar en un artículo publicado en 2018 para la Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, sostiene que Rosalía de Castro se ha convertido, desde su muerte, en objeto de discurso y de polémica, y ha actuado desde muy temprano como pieza en la escenificación pública, un aspecto que cobra relevancia en categorías contemporáneas como la de *imagen del autor*. Parafraseando la pregunta de Rábade Villar, ¿cómo es posible que Rosalía, una mujer educada en la bohemia compostelana por una madre soltera, una mujer que escribe sobre mujeres que abandonan el hogar para internarse en el bosque, que no duda en describir orgías en la playa y extrañas costumbres sexuales de los marineros gallegos pudo convertirse, desde finales del siglo XIX para los gallegos, en el arquetipo de *santiña*? (Op. Cit., 20). Al indagar la retórica de la elegía funeraria *A mi madre*, Marta Ferrari (2017) afirma que la recepción crítica de este poema construyó deliberadamente un carácter religioso en la autora con el propósito de borrar un linaje familiar problemático y, por momentos, cercano al pecado. En virtud de esto, y cruzando sus líneas investigativas con un proyecto de investigación radicado en Eslovenia y titulado *Cultural Saints of Europe*²⁸, la investigadora gallega indaga en los patrones de conmemoración y canonización de autores procedentes de formaciones culturales no estatales, en tanto un conjunto específico de prácticas que se extendió por Europa desde la década de 1840, en el contexto del nacionalismo cultural. Más aún, estas sociedades como la eslovena, la estonia, la lituana, la catalana o la gallega llegaron a colocar a sus autores casi como sustitutos de las figuras religiosas, como figuras a las que esas pequeñas comunidades literarias europeas necesitaban aferrarse para afirmar una suerte de identidad cultural. Esto explica por qué los emigrantes gallegos en la Argentina viajaban, aun cuando casi ni supieran leer ni escribir, con ejemplares de las obras de Rosalía de Castro, a los que conferían el tratamiento de textos canónicos (Rábade Villar, 21). Estas prácticas se estudian a partir del concepto ampliado de canonización, que incluye, además de prácticas textuales como la edición crítica, la exégesis, o la apropiación cultural, a otras prácticas rituales, monumentos, y el papel del aparato educativo, en el contexto de nuevas comunidades y su memoria cultural colectiva.

²⁸ *National Poets and Cultural Saints of Europe: Commemorative Cults, Canonization, and Cultural Memory* (2014-2017) dirigido por Marijan Dovic (Slovenian Research Agency) entra en diálogo con *Cartografías del afecto y usos públicos de la memoria: un análisis geoespacial de la obra de Rosalía de Castro*, dirigido por Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebrero Rábade Villar (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación).



En este breve trabajo nos proponemos sistematizar algunas fases en la construcción de esta memoria cultural a partir del análisis de dos homenajes llevados a cabo en Buenos Aires por la conmemoración de dos aniversarios de su fallecimiento, y que han sido reseñados en distintos medios de prensa de la emigración gallega. El primero, en 1897, reseñado en *El Eco de Galicia*, y el segundo, realizado en 1925 por la Federación de Sociedades Gallegas y reseñado por varios medios locales, entre ellos *Correo de Galicia*, *El Heraldo Gallego* y *El Despertar Gallego*. Entendemos estos homenajes como acciones que contribuyen al proceso de mitificación de esta autora y de construcción de su memoria cultural, puesto que exhiben diferentes lecturas y apropiaciones críticas de su figura e imagen de autora. En virtud de esto, entendemos que la textualización de la muerte de Rosalía de Castro constituye un acto político de objetivación de una memoria colectiva que le permite a los gallegos y gallegas emigrados estabilizar determinadas formas de memoria y delinear modos de identificación cultural. La metodología empleada consiste en un análisis de tipo comparativo combinado con momentos de descripción del *corpus*. Vale aclarar que este trabajo focaliza en los homenajes a Rosalía y no en los periódicos que se encargaron de su cobertura mediática. Por ello, prescindiremos de todo lo relativo a una contextualización específica de los materiales de archivo, así como de la descripción de los elementos paratextuales de los periódicos –en tanto objetos culturales–, para dedicarnos fundamentalmente a los sucesos narrados en dichas fuentes y su análisis en perspectiva comparada.

HOMENAJE A ROSALÍA DE CASTRO EN EL DUODÉCIMO ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO (1897)

En julio de 1897 tuvo lugar en Buenos Aires uno de los homenajes de mayor notoriedad del siglo en lo que respecta a la recepción de esta poeta en nuestro país: la velada homenaje por los doce años de su fallecimiento, celebrada en el Salón Príncipe Jorge²⁹. De este evento se conserva un cuadernillo de 80 páginas editado por *El Eco de Galicia* que reproduce el programa casi en su totalidad, y que posiblemente se entregara como separata del número 206, correspondiente al 15 de julio. Al momento de esta celebración, el director de *El Eco de Galicia* era Manuel Castro López, un reconocido periodista e historiador gallego que, al año siguiente, fundaría el *Almanaque Gallego de Buenos Aires*. Castro López no solo fue una pieza clave en la logística y planeamiento del evento, sino su principal orador y encargado de redactar la crónica de los festejos. El folleto comienza con un apartado titulado “En honor de Rosalía de Castro” que hace de introducción al resto de los textos que lo integran, en tanto que fue escrito con posterioridad al festejo. Narra los preparativos de la celebración –desde que se concibió la idea hasta su votación en asamblea–, la conformación de la comisión organizadora, la invitación a su viudo, la elección del salón, de los invitados y, finalmente, los distintos momentos del evento propiamente dicho: las palabras de apertura, la carta de Manuel Murguía, las piezas literarias recitadas con acompañamiento de orquesta, y demás discursos y fotos que pudieran reseñarse de aquel acto, a excepción de las piezas musicales, que quedan parcialmente excluidas por una cuestión obvia de soporte. Más adelante, el folleto reproduce las cartas entre Ángel Anido y Manuel Castro López, presidente y secretario de la Comisión, con Manuel Murguía, viudo de Rosalía, donde lo participan de la conmemoración y le anuncian el envío de una corona de bronce para ser

²⁹ El antiguo Prince George's Hall, ubicado en la actual calle Sarmiento entre Libertad y Talcahuano.



depositada en su mausoleo del Convento de Santo Domingo de Bonaval, en el panteón de Gallegos Ilustres³⁰.

En el discurso inaugural de la ceremonia, leído por Angel Anido³¹, vuelve a aparecer Murguía como un actor de gran centralidad para los sentidos y debates predominantes en esta celebración. Allí comienza a verse un proceso de construcción nacional de una Galicia en términos más amplios, que apunta a un fuerte aglutinamiento de los sujetos a partir de elementos mítico-nacionales. Asimismo, el discurso de Anido alude a un texto clave para entender la gravitación de estas ideas en el ámbito cultural: *Los precursores*, de Manuel Murguía, escrito y publicado en 1885, año de la muerte de Rosalía.

Todos han merecido del ilustre escritor Murguía, otro de los iniciadores arriba citados, el dictado de precursores y, en verdad, que bien les cuadra tal calificativo. La empresa no ha tocado á su fin, pero es tan próximo y seguro el éxito, que podemos preparar los laureles que han de coronar la frente de tan esclarecidos campeones (25).

La obra —que hace una descripción de varios personajes de la vida cultural gallega entre los que se encuentran Antolín Faraldo, Aurelio Aguirre, Leonardo Sánchez Deus, Félix Moreno Astray, Eduardo Pondal, Antonio Cendón, Serafín Avendaño, Benito Vicetto y Rosalía de Castro— inicia un proceso de mitificación de la figura de la difunta Rosalía vinculado a la reafirmación de lo gallego. Barreiro Fernández (2013) señala que el dispositivo psicológico que enmarca el género al que pertenece *Los precursores*, esto es, la hagiografía, tiene por finalidad la de remarcar la excepcionalidad de los autores, utilizando las distintas formas de desvío social y marginalidad (tales como la locura) para, retóricamente, subrayar su carácter singular.

A través de la revalorización de la lengua, la literatura y el folklore gallegos se iniciaba lentamente, desde 1840, un proceso de construcción identitaria provincialista que, décadas más tarde, se proyectaría en la necesidad de un espacio político galleguista propio. Siguiendo a Arcadio López Casanova, en esta época la idea de nación bebe de las fuentes del Romanticismo y sus impulsos de libertad, exaltación del color local, ruptura de la uniformidad neoclásica, etc., por lo que tratará de remontar su origen a lo céltico (mitos, orígenes étnicos, historia, supersticiones). En el marco de las nuevas corrientes políticodeológicas, Galicia asiste a un fenómeno de *Rexurdimento* cultural: las creaciones literarias tratan temas regionalistas utilizando al gallego como medio de expresión artística. Cultura y política, conservando ambas su autonomía, integrarán así, a lo largo de este proceso, las dos caras de una misma unidad histórica³². Este movimiento regionalista (nombre dado por Murguía en su artículo *La Región Gallega*) tendrá a Eduardo Pondal —en clave mitológica y céltica—, a Manuel Curros Enriquez —en clave civil y modernizadora— y a Rosalía de Castro —en clave popular y como experiencia del sufrimiento personal— como representantes

³⁰ Cabe mencionar que los restos de Rosalía fueron exhumados en 1891, seis años después de su muerte, y trasladados del cementerio de Iría Flavia, en Padrón, al Convento de Santo Domingo en Santiago de Compostela.

³¹ D. Ángel Anido (1852-1901) fue un médico gallego que llegó a la Argentina en 1882. Trabajó en el Asilo Español Romero Jiménez y luego en la Asociación Española de Socorros Mutuos. Colaboró en el Almanaque Gallego de Buenos Aires bajo la dirección de su amigo Manuel Castro López, y perteneció a la Asociación Patriótica Española de Buenos Aires de la que fue elegido presidente en 1900.

³² La celebración de los Juegos Florales en La Coruña, en 1861, ejemplifica con nitidez este progresivo emerger de elementos políticos en el seno de una problemática cultural.



culturales y fundamentos de una identidad nacional. No obstante, cuando se inicia el *Rexurdimento* de la cultura y la literatura gallegas, esta tríada de autores tenía tras de sí la pequeña herencia de una serie de autores precedentes conocidos como los precursores.

Murguía fue uno de los primeros en emprender esta búsqueda de las raíces de la patria en el pasado nacional exaltando el folklore como raíz para crear la idea de nación. Esta operación implicaba la elaboración de una cronología de figuras míticas y la delimitación entre lo propio y lo extraño. Las distintas textualizaciones de una historia de Galicia buscaban reforzar esta legitimación del hecho nacional e interpelar a los gallegos como herederos de un pasado común, que los vinculaba como un pueblo negado y diluido en el Estado español (Máiz Suárez, 1997, p. 226 ss). Textos como *Los precursores* y *La Región Gallega*³³ son manifestaciones destacadas de esta operación. No es casual entonces que, unas líneas más abajo, Anido presente a Rosalía bajo estos caracteres:

Se hizo acreedora al cariño de sus paisanos, porque ella, como nadie, describió los paisajes, costumbres, tipos y creencias de su tierra. Hablándole en su lengua, describió al gallego en sus tristezas y en sus alegrías, en su vida campestre y en la íntima del hogar, como verdad de maestra consumada. (26)

A lo largo de la celebración, y por intermedio de sus oradores, la semblanza de Rosalía de Castro irá adquiriendo paulatinamente características de ángel del hogar³⁴: mujer triste, pobre y decente, profundamente religiosa y resignada, dedicada al marido y a la crianza de los hijos en la monotonía de una vida humilde y llena de dolores, al tiempo que es conectada con una suerte de pasado heroico propio del ideario regionalista. Esto se observa en el discurso de Manuel Bares titulado "Eva". El texto retoma el relato bíblico del origen del mundo desde Adán y Eva, su expulsión del jardín del Edén y la herida originaria con la que Eva deberá emprender ese viaje interminable hasta transfigurarse en María, por influjo del catolicismo civilizador. En una operación crítica, el texto de Bares realiza un desplazamiento de la figura de Eva a la de Rosalía, reforzando valores como la fragilidad femenina, la belleza y la gracia, el pudor y el sufrimiento, y maquillando así los aspectos que, en términos de una identidad homogénea, podrían resultar problemáticos por marcar disidencia con el deber ser femenino.

desde la que Platón llamó décima musa, hasta esta otra nuestra musa excelsa, ésta á quien aquí reverenciamos, hermanas, ambas, por la inspiración y acaso por la sangre; revélase, desde Safo á Rosalía Castro, la musa de la Grecia de Occidente, la que exhaló su alma dolorida en sus melodiosos cantos de peregrina inspiración y de infinita tristeza; la que fué grande por su virtud, por sus sufrimientos, por su genio, y fué grande, sobre todo, porque se ha esforzado siempre en parecer pequeña (35)

³³ En *La región gallega*, Manuel Murguía habla de Galicia como una nación y rechaza el federalismo como alternativa descentralizadora.

³⁴ Se conoce como "ángel del hogar" al conjunto de representaciones sobre aquellos objetos y prácticas que pretenden devolver a la mujer al hogar e idealizan dicho rol a través del discurso de la domesticidad. La expresión proviene de la novela homónima de Pilar Sinués (1845) que cristalizó el estereotipo femenino de la mujer como hija, esposa y madre, sacrificada por los deberes hacia el varón. Como ha analizado Nancy Armstrong (1991), la ficcionalización de estos estereotipos femeninos en la literatura (la llamada *domestic fiction*) aseguró la autoridad de la mujer sobre la casa, el ocio y los asuntos del cortejo, y construyó un sujeto político que sólo tenía poder dentro del hogar: era el poder de la vigilancia doméstica.



Otro orador que suscribe a estas propuestas es el presbítero Francisco Suárez Salgado. En su discurso “El alma de Galicia encarnada en Rosalía de Castro” busca responder a la pregunta “¿Qué es, en qué consiste y cómo se define [el alma de un pueblo]?", y para ello apela a un andamiaje conceptual propio del romanticismo literario, según el cual las prácticas culturales provienen orgánicamente de un núcleo común siguiendo los dictados de una necesidad intrínseca. Este núcleo común se identifica con algo divino, intangible o bien telúrico. Por medio de comparaciones como las que se cita a continuación, Suárez Delgado busca consolidar esta relación entre la cultura galaica y el medio espiritual del cual esta surgió:

Ahora bien, si todas estas emociones é impresiones que constituyen la vida del alma y reasumen sus afectos más íntimos, imprimiendo carácter propio al pueblo gallego, se despiertan y renacen con mayores energías con la simple lectura de las poesías de Rosalía Castro, ¿no os parece que tengo razón en afirmar que el espíritu del pueblo gallego se encarnó en ella completamente y bajo todas sus fases? (51)

En el decurso de la movilización regionalista se registra una recurrente convergencia político-ideológica pero también organizativa entre sectores republicanos federalistas y regionales; aquí convergieron, por ejemplo, el propio Murguía y un joven Manuel Castro López, antes de embarcarse a Buenos Aires. De esta forma, el regionalismo gallego comenzaría a tomar fuerza en América y, quizás por este influjo, Rosalía de Castro –tanto su poética como su mítica imagen de madre de los gallegos– estuvo presente en los proyectos culturales de sus emigrados. En las palabras finales de esta celebración, tituladas “Literatas gallegas”, Castro López buscará trazar una genealogía de gallegas escritoras colocando a Rosalía junto a Concepción Arenal y a Emilia Pardo Bazán, en un claro gesto que se asemeja al de Murguía. Por todo lo expuesto, este homenaje representa, por un lado, la voluntad de sus organizadores de reforzar los lazos con la comunidad emigrada, al colocar la obra rosaliana como un sustrato que el colectivo emigrado recibía de su contacto sostenido con la tierra y, por el otro, como un dispositivo de lectura para encauzar la imagen pública de Rosalía como la voz de una generación.

HOMENAJE A ROSALÍA DE CASTRO POR LA FEDERACIÓN DE SOCIEDADES GALLEGAS (1925)

El 19 de julio de 1925 se lleva a cabo otro homenaje a Rosalía de Castro en un nuevo aniversario de su fallecimiento: el número 40. Esta vez la organización estuvo a cargo de la Federación de Sociedades Gallegas de la República Argentina, fundada pocos años antes, en 1921. De este acto hemos rastreado tres artículos de la prensa local (*El Despertar Gallego*, *El Heraldo Gallego* y *Correo de Galicia*) que, con pocas diferencias, narran el programa de la conmemoración. La velada artístico literaria –como la presentan los periódicos– se desarrolló en el teatro Orfeón Español y comenzó con la ya clásica presentación del coro gallego que, al igual que en el acto antes comentado, interpretó “La Alborada” y “La Aurora”, y luego un concertista de guitarra ejecutó “Recuerdos de la Alhambra”. Las palabras de apertura, que no se reproducen en ninguno de los artículos analizados, estuvieron a cargo del entonces presidente de la Federación Manuel Cao Turnes, y seguidamente dio su anunciada conferencia el escritor gallego Eduardo Blanco Amor.



Blanco Amor, quien era una parte activa de la Federación como director de su órgano de prensa *Galicia*, había emigrado a Buenos Aires en 1919, donde continuó el contacto establecido con otros intelectuales de la península que habían emigrado por razones económicas y políticas. Su discurso (que no podemos transcribir en su totalidad por la ilegibilidad que presenta el documento en ciertas zonas) despertó una polémica entre los miembros de la comisión directiva de la Federación, especialmente por las formas en las que el escritor gallego se había dirigido durante su alocución a al público menos ilustrado:

A continuación, dio su anunciada conferencia el señor Blanco Amor, que dijo en idioma gallego. Resulta sensible que el joven escritor, cuyos méritos tantas veces hemos reconocido, no haya ajustado su conferencia al asunto que la motivaba sin derivar en otras cuestiones que le eran ajenas por completo (Correo de Galicia, 3)

Y continúa:

Eduardo Blanco Amor que tan magníficas pruebas ha dado de su amor a la tierra no debe mirar con ese desdén absolutamente injustificado a los que, en último término, no son culpables de la deficiente instrucción que han recibido de un estado político que siempre nos ha tratado con indiferencia (Op. Cit.)

Como puede leerse en la frase citada, sobre todo en la observación de que “no haya ajustado su conferencia al asunto que la motivaba”, es posible pensar que Blanco Amor haya hablado de temas políticos y presentado a una Rosalía no tan explorada hasta el momento, sin duda distanciada de las representaciones que generalmente se le atribuían en este tipo de homenajes y que hemos desarrollado para el caso anterior. Ocurre también que el escritor optó por pronunciar su discurso en lengua gallega y esto pudo haber ocasionado cierto malestar dado que no todos los integrantes del público eran galaico-parlantes.

En 1916 nacen, en Galicia, las *Irmandades da Fala*³⁵ como un intento de organizar la defensa política del sentimiento nacionalista gallego; este movimiento se caracterizará por la lucha por el autogobierno y en contra del centralismo dominante de Madrid. A través del periódico *A Nosa Terra* se fue definiendo el ideario que años después daría lugar a la creación de un movimiento político propio que defendiera los principios de autonomía. A nivel cultural, este nuevo movimiento también tuvo su propia derivación con el surgimiento de la vanguardia gallega que, nucleada a partir de la figura de Alfonso Rodríguez Castelao, adoptó el grupo Nós³⁶. El nacionalismo gallego comenzaría a tomar fuerza en América como producto de la inmigración de personas e ideas que, como Blanco Amor primero y el propio Castelao hacia 1940, incorporarán a la vida pública manifestaciones culturales gallegas —es decir, su historia y su lengua— en un nivel de igualdad con el castellano. No resulta extraño, entonces, que en el homenaje por el fallecimiento de Rosalía de Castro, Blanco Amor haya optado por un discurso reivindicativo de la identidad y de la cultura

³⁵ Las Irmandades da Fala fueron una organización nacionalista gallega activa entre 1916 y 1931. Sus primeras acciones estuvieron encaminadas a la promoción de la cultura y la lengua gallegas a partir de cursos de gallego, recitales, Juegos Florales, exposiciones, etc., pero pronto comenzaron a manifestarse también iniciativas de carácter más político. Vd. https://biblioteca.galiciano.gal/es/consulta_aut/registro.do?id=6078

³⁶ Formado por Vicente Risco, Alfonso Rodríguez Castelao, Ramón Otero Pedrayo, Florentino Cuevillas y Antón Losada Diéguez, el grupo Nós contribuyó de forma decisiva a la configuración de un nacionalismo gallego que apostaba por la modernidad y rechazaba la visión tradicional y folclórica de la sociedad.



gallegas, con resonancias políticas y en clara separación con la cultura castellana. Se observan, así, renovadas tendencias críticas que, desde nuevos lugares de enunciación, pero retomando el camino iniciado por el provincialismo regionalista, buscan revisar la obra e imagen pública de Rosalía de Castro atendiendo a su dimensión política y social.

RECAPITULACIONES Y ALGUNAS CONCLUSIONES

Podemos datar el surgimiento de la corriente regionalista en la década de 1880³⁷, cuando comienzan a aparecer las primeras publicaciones sobre este movimiento, en clave política y programática. Si bien uno de los primeros teóricos de los llamados nacionalismos periféricos (Nuñez Seixas, 2003) fue Alfredo Brañas ³⁷, defensor del regionalismo tradicionalista, hacia mediados de la década de 1880 surgieron también otros tantos movimientos que discrepan, añadían o confluían en nuevas ideas frente a esta corriente desencadenante del proceso³⁸. En las sucesivas etapas históricas que van desde fines del siglo XIX a mediados del XX, este movimiento irá transformándose y pasando por una serie de concepciones de Galicia como nacionalidad histórica, que serán recogidas, en etapas posteriores, por el movimiento galleguista.

En consonancia con estas ideas regionalistas, Rosalía de Castro encarnó la imagen mítica del pasado nacional gallego gracias a una serie de estrategias desarrolladas por su marido, en primer lugar, y luego por otros interlocutores, biógrafos y críticos. Estas estrategias involucran la elaboración de discursos acerca de un *ethos* de la humildad, alejado del *ethos* y la postura construidos por la propia autora a lo largo de su obra (Rábade Villar, 2018). Los múltiples roles que Rosalía desempeño a lo largo de su vida (periodista, actriz, compiladora, intelectual) ofrecen las facetas de una personalidad mucho más caleidoscópica de lo que acostumbra a reconocerse. Es, por ello, innegable que el rol de mediador de su marido fue constante y también dejó huellas profundas en su recepción crítica, maquillando su carácter, sus dudas a la fe, su postura desafiante a los mandatos de género, han hecho de ella un producto representativo de la identidad gallega para la posteridad: eterno, apolítico y homologable a cualquier ideología (Barreiro Fernández, 2013). Por otro lado, desde una mirada nacionalista, la imagen de Rosalía de Castro sirvió como un potente símbolo de autonomía del ser nacional gallego con tintes político-reivindicativos, y comenzando a despegarse de la figura del ‘ángel del hogar’. No obstante, como sabemos, el legado de un autor bascula siempre entre el ámbito familiar —a menudo defensor de una determinada memoria afectiva que puede desear no compartir públicamente— y un espacio público, y tensiona las mediaciones interesadas de las que participan familiares, críticos y hasta políticos.

La identificación Rosalía/Galicia se utiliza todavía hoy como centro de gravitación de su poética y como legitimación de su figura y su obra; inclusive, el sintagma “la lengua de Rosalía” se sigue usando como sinónimo de lengua gallega. Así también, otras expresiones como “madre de los gallegos”, “mártir”, “santa”, “excelsa cantora”, “insigne escritora”, “obra de su marido” o “escritora regionalista”, que tanto laudatoria como peyorativamente

³⁷ Vd. Bases generales del regionalismo y su aplicación a Galicia (1892).

³⁸ En el decurso de la movilización regionalista se registra una convergencia político-ideológica entre sectores del partido republicano federal gallego (Aureliano Pereira, Castro López, Amor Meilán, Orantes Magallón) y el movimiento regional (Murguía, Leiras Pulpero, Noriega Varela). Para un estudio detallado del movimiento e ideología regionalistas, vd. Máiz Suárez, 1997.



pretenden acoplarla a un proyecto nacional (Mayoral, 1974). En este breve estudio hemos buscado sistematizar ciertas fases o momentos que —de manera determinante— han incidido en la construcción de su imagen de autor de este lado del Atlántico, y han delineado ciertas formas de memoria e identidad culturales para el colectivo gallego residente en Buenos Aires. Sin pretender haber aclarado del todo esta materia, nuestra propuesta invita a seguir profundizando en los vínculos entre la prensa, la crítica cultural y el circuito editorial, y las apropiaciones críticas que determinan diferentes modos de entender la obra y la imagen de autor de Rosalía de Castro.

Referencias

- Alonso Valero, E. (2010). Madre Rosalía, ruega por nosotros. Género, mitos nacionales y literatura. *Feminismo/s*, 16, 65–82. <https://doi.org/10.14198/fem.2010.16.04>
- Armstrong, N. (1991). Introducción: La política de la domesticación de la cultura, entonces y ahora. En *Deseo y ficción doméstica*. Cátedra.
- Assmann, J. (2008). Introducción. ¿Qué es la memoria cultural? En *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Llmod.
- Barreiro Fernández, X. R. (2013). A evolución intelectual e política do matrimonio Murguía-Castro, desde os anos sesenta aos anos oitenta do século XIX. En R. Álvarez (Coord.), *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada* (pp. 19–38). Consello da Cultura Galega. <http://doi.org/10.17075/rccsxi.2014>
- Barreiro Fernández, X. R. (1975). Pronunciamento do 1846 e regionalismo galego. *Grial. Revista Galega de Cultura*, 50, 413–428. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg8q5>
- Carballo Calero, R. (1981). *Historia da literatura galega contemporánea*. Galaxia.
- Correo de Galicia. Órgano de la colectividad gallega en la República Argentina. (1925, 19 de julio). *Correo de Galicia*, (1017).
- El Despertar Gallego. Órgano mensual de la Federación de Sociedades Gallegas Agrarias y Culturales en la República Argentina. (1925, 5 y 19 de julio). *El Despertar Gallego*, (55 y 56).
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las Repúblicas Sud-Americanas. (1897, 15 de julio). Homenaje a Rosalía de Castro en el duodécimo aniversario de su fallecimiento, por los gallegos residentes en la República Argentina. *El Eco de Galicia*, (206).
- El Heraldo Gallego. Órgano de las colectividades gallegas en el Plata. (1925, 19 de julio). *El Heraldo Gallego*, (616).
- Ferrari, M. B. (2017). A retórica da elexía funeraria no poemario *A mi madre* de Rosalía de Castro. *Boletín Galego de Literatura*, 51(2).



López Casanova, A. (1995). Estudio introductorio. En *Rosalía de Castro. Antología poética (obra en gallego y castellano)*. Longman.

Máiz Suárez, R. (1997). El movimiento regionalista gallego en el siglo XIX: Fracciones, conflictos internos y fracaso político. En J. P. Vilariño (Ed.), *Comportamiento electoral y nacionalismo en Cataluña, Galicia y País Vasco. Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela*. <http://hdl.handle.net/10347/11915>

Mayoral, M. (1974). *La poesía de Rosalía de Castro*. Gredos.

Murguía, M. (1862). Rosalía de Castro. En *Diccionario de escritores gallegos*. J. Compañel Editor.

Murguía, M. (1885). *Los precursores*. Latorre y Martínez Editores.

Núñez Seixas, X. M. (2003). Inventar la región, inventar la nación: Acerca de los neorregionalismos autonómicos en la España del último tercio de siglo XX. En *Las escalas del pasado: IV Congreso de Historia Local de Aragón*.

Núñez Seixas, X. M. (2014). Rosalía e os emigrantes galegos: Da polisemia da súa obra e do seu mito na diáspora. En R. Álvarez et al. (Coords.), *Rosalía de Castro no século XXI. Unha nova ollada* (pp. 792–821). Consello da Cultura Galega. <http://doi.org/10.17075/rcsxxi.2014>

Rábade Villar, M. C. (2018). Cuerpos desenterrados. Rosalía de Castro como santa cultural. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 27(36), 16–28.

<https://fhmdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/3103>



EDUARDA MANSILLA: Una mujer que contiene multitudes

EDUARDA MANSILLA: a Woman who Contains Multitudes

Recibido: 19/12/2024 Aceptado: 18/03/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. Pp. 104 – 111

 **Luciana Laura Barrena**

Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR),
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Argentina.
luciana.barrena@unahur.edu.ar

Resumen

En el presente trabajo analizaremos la figura de Eduarda Mansilla a la luz de sus auto figuraciones como autora y madre. En esta autora del siglo XIX, la dimensión pública y la privada no parecen excluirse sino complementarse, aunque a veces, como intentaremos demostrar, la primera cobra mayor relevancia que la segunda.

Advertimos, también, que el ideal de esferas especializadas (lo doméstico y lo público) no siempre se da de la manera esperable. En Mansilla, el límite entre lo público y lo privado se vuelve lábil y, en esa inestabilidad de las esferas, surgen tensiones que no siempre encuentran solución. Lo tenso y lo contradictorio se hacen evidentes y vuelven a esta mujer de la élite porteña una autora compleja y de difícil clasificación.

El análisis del entrecruzamiento de lo público y lo privado se centrará en el prólogo a *Cuentos* (Mansilla, [1880] 2011), titulado “Una palabra al lector”, escrito por la propia autora y en algunos textos periodísticos.

Palabras clave: *Eduarda Mansilla, autofiguración autoral, domesticidad, inestabilidad de las esferas pública y privada*

Abstract

In this paper we will analyse the figure of Eduarda Mansilla in light of her self-figurations as author and mother. In this nineteenth-century author, the public and private dimensions do not seem to exclude each other but rather to complement each other, although sometimes, as we will try to show, the former is more important than the latter.

We also note that the ideal of specialised spheres (the domestic and the public) does not always occur in the expected way. In Mansilla, the boundary between the public and the private becomes labile and, in this instability of the spheres, tensions arise that do not always find a solution. The tense and the contradictory become evident and turn this woman of the Buenos Aires elite into a complex author who is difficult to classify.



The analysis of the intertwining of the public and the private will focus on the prologue to *Cuentos* (Mansilla, [1880] 2011), entitled 'Una palabra al lector', written by the author herself, and on some journalistic texts.

Keywords: *Eduarda Mansilla, Authorial Self-figuration, Domesticity, Instability of the Public and Private Spheres.*

"Sí, me contradigo. Y ¿Qué?
(Soy inmenso...
Y contengo multitudes)"

Walt Whitman (1819-1892)

Introducción

Nancy Armnstrong en su libro *Deseo y ficción doméstica* (1991), analiza la forma en la que, durante el ascenso de la burguesía, surge el orden de lo doméstico, como espacio diferenciado y específico. Es allí donde se confinarán los cuerpos de mujeres y niños; la esfera de lo privado pareciera estar por fuera de lo político. La una y la otra son, para la mentalidad burguesa, zonas sin vinculación. Si lo público es el lugar masculino por excelencia y, por lo tanto, el espacio donde la política -caracterizada por el debate y la disputa- se lleva adelante, lo doméstico aparecerá como un reducto íntimo y, por lo tanto, libre de la polémica y la violencia que determinó el avance y consolidación de la burguesía como clase dominante. El hogar, reino de la mujer, pareciera encarnar un lugar pacificado y libre de tensiones.

La aparición del orden doméstico instituye una nueva forma de organizar y distribuir socialmente los cuerpos sexuados: mujeres y hombres transcurren sus días y adquieren formas de sociabilidad diferenciadas. Las mujeres en el hogar, los hombres en la palestra. Sin embargo, el ideal de esferas especializadas sin contacto no siempre se da; en ocasiones (que no constituyen excepciones), el límite entre lo público y lo privado se vuelve lábil, emergen sujetos, en especial mujeres, que rondan entre uno y otro; en ese saltar sobre los márgenes, lo fragmentado halla no su reconstitución, sino la puesta en crisis de su fragmentariedad. Lo tenso y lo contradictorio se hacen evidentes y no siempre encuentran una solución, pero allí radica lo sugestivo de su aparecer.

En el sentido antes descrito, consideraremos la figura de Eduarda Mansilla, o en otras palabras, sus auto figuraciones como autora y madre (aquí el orden no es aleatorio). En esta autora del S. XIX, la dimensión pública y la privada no parecen excluirse, sino complementarse, aunque a veces, como veremos más adelante, la primera cobre mayor relevancia que la segunda. En especial analizaremos este entrecruzamiento de lo público y lo privado en el prólogo a *Cuentos*, titulado "Una palabra al lector", escrito por la propia autora y en algunos textos periodísticos.



EDUARDA MANSILLA: UNA DAMA ARGENTINA

A mediados del siglo XIX se inicia un debate en torno al lugar que ocuparán las mujeres en las repúblicas que están naciendo a lo largo del mundo occidental. Si bien las mujeres serán retiradas del espacio público, se les concederá un lugar en la sociedad, surgen una serie de dispositivos exclusivos para ellas: la matrona republicana como función reproductora (Armstrong, 1991, p. 15) y, como corolario de ella, la capacidad de influenciar sobre la moral pública (Fraissee, 1991, p. 107). En el caso de la influencia, como señala Fraisse (1991, p. 108), se realiza a distancia, es un movimiento que va del espacio privado al público, pero que permanece en la esfera de lo privado. El gobierno de los hijos, los consejos para el esposo, etc. son las formas que idealmente adquiere la influencia para la mentalidad burguesa. Es la familia y, en particular, la mujer la encargada de reproducir y resguardar las costumbres, mientras que los hombres son los agentes que dictan las leyes que regulan la vida social:

La mujer se quedará en el hogar. Esto también debe entenderse metafóricamente: el hogar, espacio doméstico, es la familia. La familia es el lugar en el que se reúne la producción de los niños y la gestión de los bienes. Todo ello pertenece a las costumbres. (Fraisse, 1991, p. 110)

El 30 de noviembre de 1873, el periódico *El Americano* publica una carta de Eduarda Mansilla dirigida a su hermano Carlos. Esta es la primera edición de la carta que años más tarde (7 de mayo de 1891) se publicará, nuevamente, en el diario *La Nación*. En ambas ediciones está acompañada de una serie sugestiva de paratextos. En la publicación de *El Americano*, aparece bajo el título “Una carta interesante” y una pequeña introducción anónima, la cual se inicia con la siguiente frase: “Bajo la forma de una carta íntima”. Lo que se publica es una carta que trata de temas que pueden llamar la atención de los lectores, aunque no se adelanta su contenido y que tiene la forma de una correspondencia íntima, pero que no lo es del todo: el artificio autoral es puesto en evidencia. En el caso de la publicación en el diario *La Nación*, los encabezados son: “Bellezas de la religión”, “La fe salvadora”, “(Impresiones de una dama argentina)” (Mansilla, 2015, p.256); en este caso se pone de relieve uno de los temas de la carta: la religión. Los paratextos evidencian el modo en que la carta es leída por sus editores y, al mismo tiempo, le imprimen una clave de lectura para el resto de los que acceden a ella. Estas estrategias de lectura tranquilizan y domestican un texto que se vuelve incómodo, como veremos a continuación.

Las formas y temas esperables, para una dama de la élite porteña, son tomados por E. Mansilla para presentar cuestiones que no siempre les están permitidas a sus congéneres. Así, bajo el doble amparo, por un lado, de lo privado que le otorga la apariencia de una correspondencia entre hermanos y, por el otro, en la temática tratada: la importancia de la religión o el cuidado de sus pequeños, realiza propuestas para la esfera pública.

En la carta E. Mansilla reflexiona sobre la religión, pero está lejos de ser “el grito de un corazón cristiano, y lo que es más simpático aún, de un corazón femenino” (Mansilla, 2015, p. 256), como sugiere el cronista anónimo que hace la introducción a la publicación de *El Americano*. No escribe como devota, sino que encuentra en el estímulo a la religiosidad un mecanismo para la organización social y pone como ejemplo, de la eficiencia de este dispositivo, la utilización que ella misma hace de este para la regencia de sus hijos. En algún



sentido, ella invierte el orden de lo público y lo privado, la jerarquía entre ambos. Y al mismo tiempo que esas jerarquías se vuelven de cabeza, una esfera se expande sobre la otra: una “dama argentina” desde la intimidad de las faenas hogareñas tiene un consejo para dar a políticos y legisladores: no desperdicien la oportunidad de construir una religión de Estado (Mansilla, 2015, p. 267).

Los argumentos son múltiples y claros: Estados europeos y madres preocupadas por la recta guía de sus vástagos toman la religión, “sea cual sea” (Mansilla, 2015, p. 267), como complemento necesario para la organización de aquellos seres bajo su tutela:

El catolicismo es allí³⁹, lo que debe ser entre nosotros, una base para la moral, una pauta, una pendiente suave sin la cual no es posible formar naciones grandes y sobre todo naciones libres ... Por mi parte yo no tengo que empuñar un cetro muy poderoso y mis súbditos se reducen tan solo á unos cuantos diablillos, y si no fuera por el apoyo que me presta la religión y la moral, no sé en realidad, como haría para conducir á mis turbulentos comitentes.
(Mansilla, 2015, pp. 268-269)

En una carta para su hermano Carlos, E. Mansilla pasa del orden de lo privado a lo público sin reconocer los límites que la sociedad en la que vive le ha impuesto. Los mecanismos con los que educa a sus hijos son los mismos que los Estados utilizan. Dice no tener intención de “faire de la politique” (Mansilla, 2015, p. 261), pero termina escribiendo un pequeño panfleto desde el cual interpela a los políticos argentinos, que en su mayoría buscan la secularización del Estado. Como una hobbesiana vernácula E. Mansilla entiende el vínculo entre religión y obediencia, y por lo tanto en la ayuda que la primera puede prestar a la organización política del Estado en ciernes. El interés de la autora sobre los vaivenes de la esfera pública se vuelve visible en la fuerza ilocucionaria de su discurso, más allá del contenido literal de sus palabras.

EDUARDA MANSILLA: AUTORA ARGENTINA

Como señalamos en el apartado anterior, Eduarda Mansilla excede los espacios delimitados para los géneros. Los reconoce, parece aceptarlos, pero en realidad los traspasa:

El Siglo días pasados, La Libertad antes de ayer y hoy La República, se ocupan de mi marido Dr. D. Manuel R. García ... Desapruebo que las damas se mezclen en cuestiones del género que hoy trato, pero mi deber como escritora argentina me ha impuesto la grata tarea de responder con los medios á mi alcance, por el buen nombre del patriota que me honró con el suyo. (Mansilla, 2015, p. 307)

La cita pertenece a una carta enviada por E. Mansilla al diario *El Nacional*, en diciembre de 1879, en ella ensaya una defensa de las gestiones diplomáticas llevadas a cabo por su esposo en EE.UU. durante el conflicto limítrofe entre Argentina y Paraguay.

La carta se inicia con un pronombre posesivo que pone en evidencia la relación entre la que suscribe y el Dr. García: “mi marido”; podría conjeturarse que la preocupación que la

³⁹ Se refiere a EEUU.



invade por los dichos de varios diarios (en los que se criticaba o se ponía en duda las capacidades diplomáticas del Dr. García) y la consiguiente necesidad de enviar una carta en defensa del mismo, radica en el vínculo marital; sin embargo, aquello que la impele a “mezclarse” en temas vedados para las damas no se halla en lo que la une al abogado, sino en un deber que emerge como consecuencia de ser “una escritora argentina”.

Se vuelven llamativos los movimientos enunciativos de la autora, por un lado, el hiato entre lo expresado en un principio y lo que se está formulando por escrito: desaprueba que las damas se mezclen en cuestiones políticas, sin embargo, ella lo hace y esta, lejos de ser una tarea que la incomode, es gratificante y, por otro lado, este “inmiscuirse” en política se hace, no desde la autoridad que le da el ser la esposa de, sino en la profesión que ejerce: ser escritora. Lo público y lo privado quedan sin límites fijos, se los reconoce para luego justificar de manera rápida el quiebre entre ambos. Una contradicción tensa e irresoluble atraviesa el texto: lo que se dice, lo que se hace y el modo en el que se lo justifica se escurre por los límites pensados por el siglo XIX. La función “autora argentina”, a partir de la cual E. Mansilla construye su yo, permite y habilita el tránsito por los lugares vedados para otras.

¿Qué significa ser una autora argentina en un contexto en el cual lo argentino y la literatura asociada a ello se están construyendo? ¿Existe una superioridad en el ser autora que en el ser esposa? Como señala María Vicens (2020), el campo literario argentino de finales del S. XIX es un espacio en disputa, en el cual las mujeres reales buscan reflejarse y acomodarse. Ser escritora es asumir el propio deseo, pero al mismo tiempo, es participar de un juego de exhibición y de poses (Vicens, 2020, pp. 88-89). Mostrarse de una manera para ser leídas en esa clave por los otros (lectores, críticos, colegas, etc.); para poder ser aceptadas, la pose doméstica será, entonces, la más elegida. Sin embargo, en E. Mansilla esta pose se rarifica, las modulaciones que adquiere parecieran presentir lo paradójico de la sociedad de la que es parte, lo contradictorio de los fragmentos en los que se encuentran divididos los sujetos. En este caso, dos funciones que no son del todo fáciles de conciliar en el imaginario burgués decimonónico: la autora y la esposa. En el aspecto enunciativo se presentan separadas, pero se encuentran en un gesto, en la puesta en movimiento de una pluma para la defensa de un hombre. Y lo que justifica la escritura no es el lazo marital, sino el valor moral que emana de su profesión: ser una escritora. E. Mansilla invierte los términos de la justificación, la pose es desbordada por el deseo. Y las fragmentaciones que el orden burgués intenta consolidar encuentran su límite en las acciones de un cuerpo.

Esta autora de la élite criolla habita la encrucijada entre lo privado y lo social: como madre, les sugiere a los legisladores la importancia de una religión de Estado para conducir a los ciudadanos y, para defender a su marido de los ataques por el laudo Hayes, elige hacerlo desde la figura de escritora argentina y no de abnegada esposa. El retorcimiento de los espacios en los que se divide el orden burgués hace que en su obra se encarne lo paradójico de su tiempo. Sin embargo, este modo poco ortodoxo de presentarse a sí misma no encuentra en estas variaciones su fin; hallamos, en el prólogo a la primera edición de *Cuentos* (Mansilla, 2011 [1880]), una forma nueva en la que se conjugan no solo las figuraciones de madre y autora, sino también una manera peculiar de pensar lo literario (la cual analizaremos en el último apartado):

¿Cuál ha sido mi objeto al componer estos cuentos?



Debo confesarlo, aun cuando la pretensión parezca superior a mis fuerzas. Vivir en la memoria de los niños argentinos. Penetrar en el hogar por la puerta mágica de la fantasía y que las madres encuentren en mis cuentos con que remplazar esos olvidados hoy. ... Casi con envidia veía el entusiasmo con que esas inteligencias, esos corazones que eran míos⁴⁰, se asimilaban sentimientos e ideas que yo no les sugería ... (Mansilla, 2011 [1880], p. 94)

Es ampliamente conocido que la colección de cuentos que E. Mansilla editó en 1880 fueron las primeras narraciones para niños escritas en nuestro país. La conciencia que de ello tiene la autora es absoluta; su intención es crear en español un género que existe en otros idiomas, pero no en el de la patria que se forja: “solo he intentado producir en español, lo que creo que no existe aún original en ese idioma” (Mansilla, 2011[1880], p. 93) asegura con modestia que va abandonando a medida que avanza en el relato de sus deseos e intenciones.

La familia es el espacio donde se produce la primera sociabilidad de los futuros ciudadanos. Las madres son las encargadas de llevar adelante esa tarea que la sociedad les ha encomendado. E. Mansilla parece estar preocupada porque *sus hijos* acceden a historias y con ellas a ideas y sentimientos que provienen de otros, de personas ajenas a ese núcleo sagrado y cerrado sobre sí mismo como es la familia burguesa. Sin embargo, esta lectura se vuelve superficial cuando leemos la comentada declaración en el conjunto que la contiene; más que un deseo maternal, la invade una vanidad autoral. No solo quiere perdurar en la memoria de los niños argentinos, sus lectores ideales, sino que también pretende reemplazar, con sus creaciones, a los viejos relatos. La función madre le cede su lugar al deseo de trascendencia como escritora. ¿Quiere vivir como escritora, también, en el recuerdo de *sus hijos*? Una vez más la escritora parece superponerse y ganar en importancia sobre, en este caso, la función maternal. Frente a la emoción o la crítica de sus pequeños hijos, primeros lectores de sus relatos, E. Mansilla confiesa que esto halagaba “dulcemente (su) corazón de madre y lisonjeaba (su) vanidad de artista” (Mansilla, 2011 [1880], p. 95), se hace visible aquí la fragmentación del yo, por un lado, la madre y por otro, la autora. Hallamos aquí entrecruzamientos complejos y no siempre carentes de contradicciones que hacen de E. Mansilla un personaje ambiguo que se balancea entre posiciones conservadoras y atípicas para una mujer de la élite porteña.

Como analizamos más arriba, mientras mantiene de manera explícita el tabú que la sociedad burguesa imponía a las mujeres de participar de manera activa en política, ella, bajo las máscaras de madre, esposa o autora argentina, lo transgrede y presenta ante el público lo que desea decirles a sus compatriotas, ya sean otras matronas o los legisladores del Estado que se está organizando.

UNA ESCRITORA PARA LOS HOGARES ARGENTINOS

E. Mansilla piensa y desea la entrada de su obra para niños en los hogares argentinos. Y no lo hace por lo que sería la puerta esperable para una literatura que se pretende para los más pequeños de la familia, es decir, a través de la reivindicación de lo pedagógico, que tiene como principal propósito la enseñanza de valores o de ejemplos de buen

⁴⁰ Se refiere a sus hijos.



comportamiento. Si bien su intención es entregar en sus relatos “ideas y sentimientos”, no invoca la máxima horaciana *delectare et prodesse* (enseñar y deleitar), sino que erige una variante propia de este imperativo literario (al menos para la literatura infantil):

He tratado de familiarizar á mis jóvenes lectores, por medio de apólogos sencillos, con la idea delicada y profunda, que en la naturaleza todo vive, todo siente; y que el sufrimiento no cuenta solo por la cantidad sinó por la calidad, mostrándoles que la virtud debe ser amada porque es bella. Si mi fantasía me ha estraviado, voy en grata compañía. (Mansilla, 2011 [1880], p. 95)

Dice entregar, a las matronas argentinas, un corpus en donde la fantasía se presenta como un suelo fértil para el desarrollo de la sensibilidad, un sentimiento que excede lo utilitario y se decanta por lo compasivo y virtuoso. En un contexto histórico donde los discursos científicos y positivistas parecen abarcarlo todo, E. Mansilla encuentra en la literatura infantil y su imaginería- animales u objetos que cobran vida humana- un dispositivo respetable para que las madres argentinas entretengan y eduquen a sus chiquillos.

Sin embargo, algo escandaloso aflora de esta cita: si la fantasía la extravía en el recto pensar, esto no tiene una importancia mayor, porque lo relevante no está en lo correcto o incorrecto de lo que se presenta a los lectores, sino en la compañía que brinda la facultad de imaginar. Una vez más, E. Mansilla hace de sus argumentos un camino en el que se superponen lo esperable socialmente y lo disruptivo. La literatura, si bien ha entrado en el siglo XIX en un proceso irrefrenable de autonomización, se sigue pensando como pedagógica aquella destinada a ciertos sectores sociales como son las mujeres y los niños (grupo etario que surge durante este período). En los cuentos que publica, la fantasía tiene un lugar y una valoración superior a todo lo demás, se impone sobre el carácter moral que se esperaría aflore de estos relatos⁴¹.

Como especificamos en el apartado anterior, la autora dedica sus relatos a los hogares argentinos. El hogar es ese espacio que en el mundo burgués se convierte en el reducto donde gobiernan las mujeres y que tiene como principal objetivo formar a los futuros ciudadanos y resguardar las costumbres. Pero no lo hace con la intención de que las madres encuentren en ellos un dispositivo de disciplinamiento⁴² o conseguir que sus hijos encuentren en los relatos de la madre y no de otros una guía para su comportamiento; sino que lleva a cabo esta empresa editorial con un objetivo autoral claro: ser la primera escritora de cuentos para niños del Río de La Plata y reemplazar los viejos relatos con los propios.

Así, la autora gana terreno por sobre la madre; si bien sus hijos aparecen representados en “Una palabra al lector” (Mansilla, 2011[1880]), se transmutan en lectores y críticos. De este modo, la esfera privada deviene pública y los que en ella participan cambian de forma: madre-hijos por escritora-lectores/críticos. Un pasaje al que nos tiene

⁴¹ En este trabajo nos detendremos solamente en el análisis del prólogo, pero si se hace una lectura de los cuentos, muchos de ellos se desvían de las convenciones y la moraleja que se enuncia en el principio o no aparece o queda deslucida por el relato en su conjunto.

⁴² Algo que, sin embargo, también se encuentran en ellos, tal como señala Crespo en su artículo “Saber ser siervo” (2020).



acostumbrados. Lo privado nunca permanece enteramente como tal, puesto que rápidamente, por obra de un ejercicio retórico o argumentativo, se convierte en público.

Referencias

- Armstrong, N. (1991), *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Cátedra.
- Crespo, N. (2020). Saber ser siervo. La negación del Estado de derecho en *El médico de San Luis* (1860), *Recial*, 11(17) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/29416>
- Fraisse, G. (1991), *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Cátedra.
- Mansilla de García, E. (2011 [1880]), *Cuentos*, (H. B. Molina, Ed.). Corregidor.
- Mansilla de García, E. (2015), *Escritos periodísticos completos (1860-1892)* (M. L. Guidotti, Ed.). Corregidor.
- Vicens, M. (2020), *Escritoras de entre siglos: un mapa trasatlántico. Autoría y redes en la prensa argentina (1870-1910)*. Universidad Nacional de Quilmes Ed.



VIOLENCIA Y PODER EN RELATOS SOBRE LA GUERRA DE CARMEN DE BURGOS

VIOLENCE AND POWER IN STORIES ABOUT THE WAR BY CARMEN DE BURGOS

Recibido: 17/01/2025 Aceptado: 22/03/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. Pp. 112 – 121

 **Mirtha Laura Rigoni**

Universidad de Buenos Aires,
Universidad Católica Argentina,
Argentina.
mirlaurarigoni@gmail.com

Resumen

Periodista y escritora prolífica, Carmen de Burgos (Almería, 1867-Madrid, 1932), también conocida por uno de sus seudónimos, “Colombine”, abordó géneros diversos como la crónica, la columna y la nota de opinión, el ensayo, el manual de divulgación (de cocina, salud o economía doméstica, por ejemplo), además de la novela. Heredera del realismo decimonónico y quizás por influencia de la labor periodística que desarrollaba, trabajó en su ficción con materiales de la realidad de su época a partir de la observación atenta, creando personajes inmersos en conflictos no ajenos a sus propias preocupaciones. Nos interesa indagar en sus *nouvelles* sobre la guerra de Melilla y la Primera Guerra Mundial y de cómo se configura en un escenario de violencia el papel de la mujer, quien oscila entre la sumisión y el empoderamiento. Algunas batallas no enmarcadas en los conflictos bélicos trataron de librarse en defensa de los derechos de la mujer, lo que también se refleja en su literatura: otra vez es la vulnerabilidad de los cuerpos y el ejercicio del poder lo que está en juego en sus relatos de ficción, aunque los escenarios y la problemática son diferentes.

Palabras clave: *Carmen de Burgos, guerra, derechos de las mujeres, periodismo y literatura.*

Abstract

Journalist and prolific writer, Carmen de Burgos (Almería, 1867- Madrid, 1932), also known by one of her pseudonyms, “Colombine”, addressed diverse genres such as the chronicle, the column and the opinion article, the essay, the information manual (about cooking, health or home economics, for example), in addition to the novel. Heir to nineteenth-century realism and perhaps influenced by the journalistic work she carried out, she worked in her fiction with materials from the reality of her time based on careful observation, creating characters immersed in conflicts not unrelated to her own concerns. We are interested in investigating in her short novels about war (Melilla and the First World War) how the role of women, who oscillates between submission and empowerment, is configured in a scenario of violence. The author also tried to fight some battles not framed in war conflicts in defense of women's rights, which is reflected in her literature: it is again the vulnerability of bodies and the



exercise of power that is at stake in her fictional stories, although the scenarios and problems are different.

Keywords: Carmen de Burgos, War, Women's Rights, Journalism and Literature.

Introducción

Almeriense, nacida en 1867, Carmen de Burgos creció en Rodalquilar, Níjar, y es una de las escritoras que en los comienzos del siglo XX defendió los derechos de la mujer y tomó partido ante diferentes problemáticas sociales. Volcó en su producción periodística, ensayística y literaria los temas que le preocupaban: se opuso a la pena de muerte, se interesó por la situación de los recluidos en las cárceles y el trabajo esclavo de los mineros, abogó por la igualdad de derechos de hombres y mujeres, el establecimiento del sufragio universal y la legalización del divorcio. Defendió sus ideas de múltiples formas: a través de conferencias, ensayos, columnas periodísticas y en muchas de sus obras literarias. Intelectual identificada con el regeneracionismo y preocupada por la modernización de España, estuvo al frente de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas al comenzar la Segunda República, pero falleció tempranamente, en 1932. Su extensa obra fue censurada durante el franquismo, pero en la actualidad es considerada una de las protagonistas de la Edad de Plata de la literatura española.

De Burgos admiraba a Emilia Pardo Bazán, autora consagrada cuando la conoció en Madrid en los primeros años del siglo XX. En un ensayo que había publicado en 1892 con el título “La educación del hombre y de la mujer”, la segunda había señalado la importancia de que las mujeres alcanzaran la plenitud de su esencia racional. Refiriéndose a la valiosa educación física, moral e intelectual, se negaba a admitir que esta se encontrara subordinada a la función que ejercían las madres de educadoras de los hijos, es decir que la finalidad de formarse no era contribuir a la formación de otros. Ambas escritoras se oponían a una enemistad con el hombre y pensaban que la igualdad sería consecuencia lógica del progreso de la humanidad y la educación de la mujer.

Carmen de Burgos fue la mayor de diez hermanos y sus padres favorecieron su educación, lo que no era muy frecuente en la época –Elizabeth Starcevic (1976) observa que, en la década de 1870, menos del diez por ciento de las mujeres españolas sabían leer y escribir–. Se casó a los dieciséis años con el periodista Arturo Álvarez Bustos, cuyo padre era propietario de una empresa tipográfica. Él dirigía el periódico satírico *Almería Bufa* y Carmen colaboró con frecuencia, a veces reemplazando a su esposo. El matrimonio tuvo tres hijos que fallecieron en la infancia. Debido a los maltratos y a la infidelidad de su marido, ella lo abandonó y se fue a Madrid con su pequeña hija, María, quien llegaría a ser actriz y dramaturga. Unos años antes había estudiado para ser maestra y tenía treinta y tres cuando obtuvo por concurso un puesto en Guadalajara. Más tarde, ejerció la tarea docente en Toledo y en la capital, y obtuvo una beca que le permitió viajar por Europa.

Escribió para *Madrid Cómico*, *Nuevo Mundo*, *Prometeo*, *Diario Universal*, *Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España*, *ABC*, entre otros, incluyendo algunas publicaciones especializadas como *Tribuna Pedagógica* y *La Educación*. También sus colaboraciones aparecieron en diarios y revistas latinoamericanas.



Fue el director de *Diario Universal*, Augusto Figueroa, quien le sugirió usar el seudónimo de Colombine en 1901, cuando De Burgos iniciaba la escritura de unas columnas, con el título “Lecturas para la mujer”.⁴³ Ella nucleó a diversas figuras del arte y del periodismo en una tertulia que se reunía semanalmente en su casa. A la misma asistieron escritores como Vicente Blasco Ibáñez, Sofía Casanova, Rubén Darío y el joven Ramón Gómez de la Serna, con quien estableció una relación que duraría unas dos décadas. Probablemente de estas tertulias surgió la *Revista Crítica*, que ella misma editó y tuvo ocho números.

Carmen publicó artículos periodísticos, ensayos de temática social (como *La mujer moderna y sus derechos*), libros o manuales de divulgación (de salud, cocina y economía doméstica, por ejemplo),⁴⁴ biografías, crónicas de viajes, poemas, cuentos, novelas, y casi un centenar de *nouvelles*, muchas de las cuales se ofrecían al público en un formato de revista y a bajo costo en colecciones populares como *El Cuento Semanal*, *La Novela Corta*, *La Novela de Hoy* y *Los Contemporáneos*.⁴⁵ En la tradición del realismo y del naturalismo del siglo XIX, la mayoría de sus personajes son figuras contemporáneas a la autora y algunos se configuran a partir de individuos de existencia real.⁴⁶ También realizó traducciones del francés, el italiano y el inglés.

A través de algunos de sus relatos de ficción, la escritora denunció la violencia contra la mujer, a quien las leyes no protegían. Por ejemplo, *El artículo 438 (La Novela Semanal, 1 de octubre de 1921)*, comienza con un epígrafe extraído del Código Penal:

El marido que, sorprendiendo en adulterio a su mujer, matase en el acto a esta o al adúltero o les causara alguna de las lesiones graves será castigado con la pena del destierro.

Si les causara lesiones de segunda clase, quedará libre de pena. Estas reglas son aplicables a los padres, en iguales circunstancias, respecto de sus hijas menores de veintitrés años y sus corruptores, mientras aquellas viviesen en la casa paterna.

El beneficio de este artículo no aprovecha a los que hubieren promovido o facilitado la prostitución de sus mujeres o hijas.

La protagonista de esta novela es María de las Angustias, hija de padres ricos que procuraron su ignorancia. Ella no tuvo amigas sino servidoras y está casada con Alfredo, quien la presiona para que venda sus propiedades y ponga el dinero obtenido a su disposición. No hay pruebas de los malos tratos ni de los vicios del esposo, y entonces ella

⁴³ Al igual que su admirado Mariano José de Larra y como era costumbre en la época, Carmen utilizó distintos seudónimos, como Marianela, Honorine y Perico el de los Palotes.

⁴⁴ Algunos títulos: *Moderno tratado de labores*, *La protección e higiene de los niños*, *¿Quiere usted comer bien?*

⁴⁵ En la misma época, también difundieron su producción literaria de esta forma Felipe Trigo, Sofía Casanova, Emilia Pardo Bazán, Manuel Bueno, Concha Espina, Blanca de los Ríos, Gabriel Miró, Eduardo Zamacois, entre otros. Los textos eran denominados indistintamente cuentos o novelas cortas.

⁴⁶ Concepción Núñez Rey (2006) observa que en *La flor de la playa* y en *La indecisa*, por ejemplo, las parejas representadas se inspiran en la misma Carmen de Burgos y en Ramón Gómez de la Serna; en *El veneno del arte*, es posible descubrir la figura de Antonio de Hoyos, así como la de Pedro Luis de Gálvez en *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*, y la de Vicente Blasco Ibáñez en *La incomprensible*.



no puede pedir la separación; tampoco la ley admite el divorcio. El hombre intenta que su mujer se enamore de un conocido suyo, a fin de tener la excusa perfecta para asesinarla y quedarse con su fortuna.

Ante títulos como el anterior, cabría la pregunta de si el contenido ideológico se impone sobre los valores estéticos en los textos de la escritora. En relación con esto, Susan Kirkpatrick (2003) señala que De Burgos se negó a aceptar la brecha que separaba el arte elevado de la cultura de masas y lo femenino, y no renunció a las pretensiones de la creación estética, lo que se observa incluso en sus manuales de uso práctico.

SOBRE DOS CONTIENDAS

Más allá de las batallas libradas en defensa de los derechos de la mujer, De Burgos se ocupó del tema de la guerra en varios relatos de ficción. En ellos asume una postura antibelicista: se opone a la violencia y al menoscenso de la vida humana, e incluso imagina formas de burlar el poder que el Estado ejerce sobre los individuos. Para ilustrar lo anterior, consideraremos tres novelas cortas: de 1909, *En la guerra (Episodios de Melilla)*; y de 1917, *Pasiones y El desconocido*.

En agosto de 1909, la escritora y periodista se convirtió en la primera corresponsal de guerra cuando viajó al norte de Marruecos y escribió crónicas para el *Heraldo de Madrid*. En el marco del levantamiento de las tribus del Rif contra las autoridades coloniales, el ejército español había sufrido pérdidas considerables en Barranco del Lobo, y De Burgos visitó hospitales y campamentos para estar en contacto con los batallones y obtener información directa. Realizó una tarea humanitaria al brindar datos sobre los combatientes a las familias que se hallaban en España y, en los artículos que escribió, también hizo referencia a las costumbres del lugar y a las condiciones de vida de las mujeres. No conforme con su labor de cronista, decidió ficcionalizar su experiencia en una novela corta, *En la guerra (Episodios de Melilla)*, que fue publicada en *El Cuento Semanal* el 29 de octubre del mismo año. Esta se inicia con una nota de la autora dirigida al lector. Cuenta que ha visto la guerra frente a frente, sin telégrafo ni censura de por medio. Señala: "He escrito esta novela en el campamento, con el mismo brazo que acababa de curar heridas de verdad". Expresa que luego de ver tanta sangre necesita aligerarse de esta carga y lo hace escribiendo este relato. En realidad, la ficción novelesca le permite plantear su postura contraria a toda guerra, lo que en las crónicas que presentaban los hechos que acababan de ocurrir no habría sido adecuado y, probablemente, habría merecido la censura.⁴⁷

La acción se inicia en el comedor del hotel Victoria de Melilla, donde hay militares, escritores y periodistas que discuten sobre el resultado de la campaña basándose en

⁴⁷ C. Núñez Rey afirma que más tarde De Burgos planteó claramente su posición en la prensa. En su opinión, el artículo "¡Guerra a la guerra!" (*Al balcón*. Valencia. Ed. Sempere, s.a. 204) no solo es una declaración de principios, sino también un profundo y documentado estudio en que recoge diversas reflexiones que sobre la guerra habían elaborado pensadores y figuras históricas (Tolstoi, Anatole France, Pascal, Federico II, Flamarion, Maupassant, Lao-Tsé, etc.); las conclusiones de su alegato final tienen más un sentido humanista, y se ocupa incluso del efecto seductor que inspira el sentido épico de la guerra, que para ella es degradación de lo humano:

Yo he visto la guerra, he presenciado la tristeza de la lucha; he contemplado el dolor de las heridas en las frías salas de los hospitales, y he visto los muertos en el campo de batalla... Pero más que todo esto, me ha horrorizado la crueldad que la guerra despierta, cómo remueve el fango en nuestras almas, cómo nos habitúa con el sufrir ajeno hasta casi la indiferencia... y sobre todo ¡cómo penetra el odio en los corazones! Si, con la barbarie de la guerra surgen los atavismos bestiales borrados en nuestra selección. (Núñez Rey, 2012, pp. 51-52)



noticias contradictorias; la guerra en Marruecos aparece entonces como un espectáculo: es una de las pocas donde se observa una tradición salvaje, el odio de razas. A este salón del hotel llega el comandante Luis Ramírez con su esposa, Alina, veinte años más joven. Ella llama la atención por su belleza y porque parece que tanto cristianos como moros y judíos ocultan a sus mujeres en espacios privados, y su presencia entonces es excepcional. No se deja de observar que esa reclusión no es quizá voluntaria, sino fruto de una costumbre que dejaron los musulmanes en España, se da a entender que esto va en contra del discurso del progreso de los mismos españoles y evidencia su atraso en relación con la cultura europea. Alina muestra la desenvoltura de una educación cosmopolita. Aparece entonces Gonzalo Ruiz, joven compañero del comandante en la guerra de Cuba. La historia de amor entre él y Alina, y la fidelidad de ella al marido –a quien la une un afecto casi filial– hasta el momento en que no puede simular lo que siente es el hilo conductor del relato. Sin embargo, esto parece casi una excusa para la presentación de la vida en Melilla y en los campamentos en ese momento, y la postura de la mujer frente a los conflictos bélicos. La protagonista desea que no haya más guerras; la commueve el dolor de los que pierden seres queridos y, ya que no puede evitar los males, está dispuesta a brindar consuelo a quien lo necesite. Por momentos, tiene una actitud casi maternal con Gonzalo al saber que él no tiene familia. El tema de la maternidad volverá a aparecer en otros relatos de Carmen de Burgos sobre la guerra.

Hay una descripción de la ciudad vieja que la asimila a un castillo feudal, lo que se presenta como algo lamentable: los seres humanos necesitan protegerse de otros seres humanos. A pesar del rechazo inicial del racismo, el texto subraya las diferencias sugiriendo imagotipos:⁴⁸ los árabes tunecinos tienen facciones más dulces e inteligentes que los moros rifeños, que fuman sus largas pipas de opio; hay pequeños moros que venden baratijas; sucios, con su cabeza llena de costras, parecen “animalitos ariscos” (C. 5, p. 10). Se alude a los moros adictos, traidores a su raza y a su patria por interés, y se menciona el espíritu de libertad en la raza berebere, que rechaza toda autoridad.

Alina va a una misa de campaña. Le causan impresión y la entristecen los campamentos y los campos de batalla tan cercanos a la ciudad, y relaciona el sacrificio de la misa con el ofrecimiento en los combates de “víctimas propiciatorias a un terrible Dios de atavismos y venganzas” (C. 3, p. 8). Cuando oye disparos de cañones, comienzan a superponerse las imágenes religiosas a los acontecimientos que se desarrollan: el fuerte parece envuelto en la nube de humo de un gran incensario. Pero poco después, el aspecto de los campamentos es animado, hasta alegre. Muchos jóvenes (“la vida rebosante de juventud”, C. 4, p. 9) se esfuerzan por mantener un simulacro de normalidad: se reúnen, tocan la guitarra, hacen coplas o crónicas rimadas sobre los combates. En pasajes costumbristas, se reproduce lo que se recita o se canta, y se compara a los soldados españoles, con su dignidad y su amor a la patria, con los soldados franceses descritos por Víctor Hugo como bebedores y pendencieros, que se enfrentan en duelos o hacen apuestas. Un gran acontecimiento para estos hombres es recibir cartas; algunos son analfabetos y les piden a sus compañeros que se las lean. Todas se parecen: expresan el sentir común de las madres y las novias o esposas. Los soldados responden, envían retratos, sueñan con volver y ser admirados por los niños al contar sus hazañas tal como ellos admiraban a sus

⁴⁸ Según E. Santos Unamuno (2012), el imagotipo combina la noción de imagen nacional y estereotipo, y se conforma a través de esquematizaciones discursivas basadas en la simplificación de la realidad.



abuelos cuando estos relataban sus experiencias en la campaña carlista, "y eso que aquello era pelear con cristianos, hombres como ellos, no con los rifeños; de doble estatura, feos como demonios, que con ropajes de fantasmas se precipitaban desde las lomas dando gritos extraños, furiosos como lobos hambrientos" (C. 5, p. 12).

La protagonista siente hacia los soldados españoles una "respetuosa ternura que no había experimentado nunca en tiempos de paz, cuando los veía en las calles, en las plazas o en los cuarteles" (C. 5, p. 12). Pasa los días en el campamento de su marido, o visitando hospitales y repartiendo socorros que se envían para los heridos. Los más graves conmueven a la mujer (los otros han sido devueltos a España); por los ventanales, ven el mar azul y añoran regresar a la patria.

El narrador revela lo que experimenta la protagonista:

Se familiarizaba con el espectáculo pintoresco de la guerra, con el horror del mal necesario, y hasta sentía los anhelos de lucha, el odio a los semejantes, la alegría del triunfo alzándose sobre el dolor de las víctimas; aunque una protesta de lo más íntimo de su alma la indignaba contra la crueldad de los sentimientos que hacen llegar al odio por el camino del amor. (C. 6, p. 15)

Como en muchas novelas del realismo decimonónico, la mirada desde arriba permite reponer algunos datos del lugar: la joven sube a la torre del fuerte y desde allí observa los conos de las pequeñas tiendas de lona, los alambrados, el foso, las trincheras hechas con bolsas de tierra o ladrillos y piedras. El espectáculo seductor oculta la crueldad de la guerra, el juego diario de la "triste lotería de la muerte" (C. 6, p. 15).

La gran batalla se demora y la contienda parece más bien una cacería de españoles, ya que los rifeños se ocultan al costado de los caminos y disparan a los soldados que viajan en tren. De noche, atacan los campamentos, disparan y tiran grandes piedras con hondas. Los conocidos como "moros amigos" traicionan a los soldados con frecuencia. El amor a la patria se revela en los detalles: al trasladarse de un lugar a otro de noche, la contraseña ante el centinela es "España", palabra que se pronuncia con la misma devoción que el nombre de la madre.

Los españoles avanzan y se inicia el combate. En Barranco del Lobo, la descripción de la mutilación de cadáveres en el enfrentamiento reciente parece naturalista. Se menciona la ferocidad de las moras, que intervienen en la lucha no por amor a los suyos sino por odio a los enemigos.

La alegría de sus compatriotas por la victoria le hace daño a Alina, quien piensa que nada vale más que una vida y, entonces, alegrarse es cruel. A la idea de que la contienda es un mal necesario, se opone la visión de toda guerra como absurda o injustificable. "Ella no comprendía la guerra; él la amaba con la educación recibida en la Academia" (C. 6, p. 17).

Hasta aquí la *nouvelle* de Carmen de Burgos sobre la guerra del Rif, un tema sensible para los lectores españoles ya que se publica cuando la misma está desarrollándose; tiene valor documental o testimonial y recupera parcialmente el discurso oficial: en el conflicto colonialista, los españoles se muestran como los más civilizados y se promueve la simpatía



hacia los soldados. De todas formas, en el relato se cuestiona que la guerra –esta y cualquier otra– se justifique.

En *Pasiones* (*La Novela Corta*, 21 de julio de 1917) y *El desconocido* (*Los Contemporáneos*, 12 de octubre de 1917) las acciones se sitúan en París durante la Primera Guerra Mundial.⁴⁹ Estamos aquí ante un conflicto que no atañe directamente a los españoles, como el otro. Y a la escritora –como probablemente a sus lectores– le resulta más interesante la vida en las ciudades que en el frente.⁵⁰ El conflicto bélico sorprende y conmueve el alma de la nación: los hombres que abandonan a sus familias lo hacen con fervor, con entusiasmo; van “a oponer la muralla de sus cuerpos para impedir el avance del enemigo que, después de arrollar Bélgica, invadía la Francia” (C. 1, p. 4). No se piensa más que en la patria, a tal punto que los que se van parecen más felices que los que se quedan; a estos les pesa la inactividad y la incertidumbre. En la partida de los trenes, mientras suena la Marsellesa, el tono resulta épico. Entre las mujeres surgen decisiones heroicas: no deben estar emboscadas (escondidas) ni inactivas. Aunque no se menciona, es evidente que subyace la propaganda estatal para lograr una respuesta de adhesión por parte de la población ante las circunstancias.

La protagonista, Solange, se inicia en los “misterios de la asepsia” cuando decide trabajar en el hospital, pero hay un tiempo de espera pues los heridos no llegan. Comienza por fin la batalla de las enfermeras en el espacio solemne del edificio, un palacio cedido por una condesa. “Francia, vuestra madre, nos exige este sacrificio”, arenga la directora de la institución. Allí se mezclan las culturas: hay entre las enfermeras una joven israelita y una argelina. Empieza la pesadilla con la llegada de los heridos –presentada como una “inundación” (C. 3, p. 9)– y el espanto por los mutilados y moribundos, pero poco a poco las enfermeras se acostumbran. A algunos soldados les complace ser curados por señoritas a quienes comparan con sus zafias mujeres. Dice Solange: “Esta indiferencia para el dolor y este odio para los humanos, es lo que más me aterra de la guerra. No mata solo los cuerpos, nos transforma, nos mata el alma” (C. 3, p. 10). En cambio, una compañera suya sostiene que hay que resignarse con lo inevitable. “Nuestro reino no es de este mundo”, dice parafraseando la cita bíblica. El poder estatal dispone de los cuerpos y a la protagonista le impresiona ver hombres mutilados y ciegos, pero más aún la presencia de los que han perdido la cordura, que ni siquiera pueden ser vistos como héroes.

Para ella, después de la paz debería repartirse el terreno conquistado entre todos los soldados; por sus opiniones la tildan de socialista.

Los pacientes ven en las enfermeras presencias espirituales; uno de ellos interpreta el nombre de la protagonista, “Solo Ángel”. A medida que pasa el tiempo, en el hospital se esfuerzan por recuperar cierta normalidad y se organizan conciertos, juegos y fiestas. Entonces Solange se siente atraída por un paciente y se dedica a cuidarlo con particular solicitud. El joven soldado solo conoce de la guerra la oscuridad de la trinchera. Ella logra

⁴⁹ De Burgos regresaba de un viaje por el norte de Europa cuando la sorprendió el comienzo de esta contienda.

⁵⁰ El mismo año se publicó *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, de Ramón del Valle-Inclán. El escritor gallego había tenido la oportunidad de sobrevolar los frentes de batalla en el norte de Francia y se refirió a un conflicto armado diferente de todo lo conocido hasta entonces en más de un sentido: los ataques aéreos, las trincheras como pozos profundos, los agentes químicos para someter al enemigo, etc.



evitar la gangrena y que le amputen la pierna; su cura finalmente se debe a la devoción de la enfermera. Con la recuperación, él ya no parece tan niño y ella se enamora del joven, quien le corresponde. Se esfuerza entonces por prolongar su convalecencia. "Pero la guerra, fiera monstruosa, voraz, insaciable, siempre con las fauces abiertas, se lo tragaba todo. Se necesitaban hombres..., hombres..., más hombres; la victoria había de alzarse sobre un montón de cadáveres" (C. 8, p. 23). Algunos jefes militares van al hospital en visita oficial a ver quiénes están en condiciones de volver al frente. Las enfermeras, por su parte, sienten "desgarramientos de madres" (C. 8, p. 24).

Solange se plantea por qué no hacerle una guerra a la guerra. Pero sus prejuicios están tan arraigados que se horroriza de sí misma, de pensar que tal vez podría no haber evitado que le cortaran la pierna a su amado, para no devolverlo al frente y así salvar su vida. Es decir, considera que habría sido posible ejercer el poder que le da su condición de enfermera para evitar lo peor. Así, queda abierta esa posibilidad para otra ocasión.

Otra novela corta que ubica la acción en el mismo contexto es *El desconocido*. En la oscura y sombría ciudad de París, los habitantes temen el ataque de los zeppelines alemanes. Sin embargo, como en los otros relatos a los que hemos aludido, se busca continuar con un simulacro de normalidad y un grupo de personas se encuentran por la noche en una reunión muy animada. La postura antibelicista se expresa de varias formas, como en este pasaje: "Todos los soldados, de uno y otro bando, eran gentes infelices, llevados al matadero por las ambiciones de los grandes, disfrazados con la máscara pomposa de Razón de Estado o de Causa de la Civilización". (C. III p. 11).

Aquí no hay una sola protagonista, sino que la historia pone en primer plano a varias mujeres: Matilde, española, casada con un francés, que siente culpa porque él está emboscado en España –es decir que ha huido para evitar ser enviado al frente–, e intenta expiarla siendo útil, asistiendo a los repatriados; Berta, cuya humilde vivienda fue destruida y que no entiende las razones fundadas en la patria o el heroísmo cuando piensa con temor en su hijo, que está combatiendo; la anticuaria que solo piensa en sí misma y en su perro; Luciana, la actriz que no tiene hijos y apadrina soldados con un sentimiento maternal, secundada por su marido, quien perdió una pierna en una batalla; Angelina, que tiene un extraño comportamiento y finalmente revela su secreto: mató al hijo que tuvo tras haber sido violada por un enemigo; y su hermana Blanca, cuyo bebé recién nacido fue víctima de la crueldad de un médico alemán. Esta última cree que su marido está muerto y se enamora de un extranjero que la protegió, pero su esposo vuelve luego de haber sido sometido a muchas operaciones, con el rostro de un desconocido. En la novela también se presentan las enfermeras como "verdaderas religiosas laicas de la piedad humana" (C. VI, p. 15) que desempeñan tareas repugnantes. Se elogia la "caridad pública de la Francia, tan unida al socorro y al esfuerzo" (C. II, p. 8).

En este relato, la crueldad de los hombres en acciones concretas contra otras personas aparece más allá del campo de batalla; entonces no son los soldados las principales víctimas sino las mujeres, cuya vulnerabilidad se manifiesta de forma más aguda en el contexto de la guerra.



Anja Louis (2018) se refiere a la visión feminista de la autora y observa que ella condenaba el concepto de ángel del hogar, que le había servido al patriarcado para determinar como propia de la mujer la esfera privada. Señala que, sin embargo, oscilaba entre el discurso de la igualdad y el de la diferencia. En algunas de sus producciones, la escritora almeriense observó que el papel más importante para la mujer era la maternidad, lo que le daba una superioridad moral, mayor altruismo (recordemos que, en feministas de la primera ola, esto era un argumento en favor del sufragio femenino, que serviría para refrenar la inmoralidad y el desorden en la sociedad). Lo cierto es que, en su obra, Carmen de Burgos encarnó las tensiones entre tradición y modernidad; se preocupó por plasmar en sus textos diversas representaciones de la condición femenina y, en cuanto a los contextos de guerra, adoptó una postura humanista e hizo hincapié en la posición antibelicista de las mujeres que ven con horror que se le otorgue un valor relativo a la vida humana.

Referencias

- De Burgos, C. (2021a). *El desconocido*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-desconocido-novela-1055147/>
- De Burgos, C. (2021b). *En la guerra. Episodios de Melilla*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/en-la-guerra-episodios-de-melilla-1053849/>
- De Burgos, C. (2021c). *Pasiones*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/pasiones-novela-inedita-1053380/>
- Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Cátedra (Trad. de Jacqueline Cruz).
- Louis, A. (2018). La identidad feminista en la obra de Carmen de Burgos. *Estudios Románicos* 27, 33-48. <https://doi.org/10.6018/ER/346521>
- Martínez Arnaldos, M. (2018). Estrategias discursivas en la narrativa breve de Carmen de Burgos. *Estudios Románicos* 27, 49-59. <https://doi.org/10.6018/ER/346531>
- Núñez Rey, C. (2006). La narrativa de Carmen de Burgos. *Colombine. El universo humano y los lenguajes*. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXII (719), 347-361. <https://doi.org/10.3989/arbor.2006.i719.35>
- Núñez Rey, C. (2012). La escritora y periodista Carmen de Burgos (Colombine), corresponsal en la guerra de España y Marruecos (1909). *Candil. Revista del Hispanismo*, 12, 45-57 (ejemplar dedicado al II Congreso Ibero-Africano de Hispanistas, 21-24 nov. 2012).
- Sánchez Álvarez-Insúa, A. (2010). Carmen de Burgos y las colecciones de novela corta. *Arbor*, 186 (Extra), 65-70. <https://doi.org/10.3989/arbor.2010.extraunion3008>
- Santos Unamuno, E. (2012). La identidad como estereotipo. Los estudios imagológicos frente a las coartadas de la Literatura. *Imagologías ibéricas. Construyendo la imagen del otro*



peninsular, 33-54. Fernández García, María Jesús y María Luisa Leal (Coords.). Editorial Regional de Extremadura.

Starcevic, E. (1976). *Carmen de Burgos, defensora de la mujer*. Biblioteca de temas almerienses.



DIÁLOGOS POÉTICOS FEMENINOS EN EL PERIÓDICO *EL LICEO*, DE BADAJOZ (1844)

FEMALE POETIC DIALOGUES IN BADAJOZ NEWSPAPER *EL LICEO* (1844)

Recibido: 18/12/2024 Aceptado: 14/03/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. Pp. 122 – 133

 **Marta Beatriz Ferarri**

Universidad Nacional de Mar del Plata,

Argentina.

martabeatrizferrari@gmail.com

Resumen

El artículo se propone abordar los diálogos poéticos sostenidos entre Carolina Coronado (Almendralejo, 1820 - Lisboa, 1911) y Robustiana Armiño (Gijón, 1821-Madrid, 1890), en las páginas del periódico *El Liceo*, de Badajoz, en el curso del año 1844. Si bien el periódico no estuvo destinado en exclusiva a la mujer, es superlativo el interés que reviste en lo concerniente a la visibilización de la escritura femenina y, en particular, a la consolidación de una “sociedad de poetisas”, tal como la describirá la propia Carolina Coronado en un artículo recientemente recuperado, publicado en 1845, en otro periódico de Badajoz, *El Pensamiento*.

Palabras clave: *Carolina Coronado, Robustiana Armiño, poetisas, redes femeninas.*

Abstract

This paper aims to address the poetic dialogues held between Carolina Coronado (Almendralejo, 1820 - Lisbon, 1911) and Robustiana Armiño (Gijón, 1821-Madrid, 1890), in the pages of the Badajoz newspaper *El Liceo*, during the year 1844. Although the newspaper was not intended exclusively for women, it has great relevance in terms of making women's writing visible, and in particular, in the consolidation of a “society of poetesses”, such as Carolina Coronado herself will describe it in a recently recovered article, published in 1845, in another Badajoz newspaper, *El Pensamiento*.

Keywords: *Carolina Coronado, Robustiana Armiño, Poetesses, female networks.*



Robustiana, flor del Lago,
por amante, por cantora,
has venido en mala hora
con tu lira y tu pasión;
que en el siglo extraño y vago
a quien vida y harpa debes,
donde quiera que le lleves
fluctuará tu corazón.
Que las cantoras primeras
que á nuestra España venimos
por solo cantar sufrimos,
penamos por solo amar.

Carolina Coronado, "La flor del agua",
El Pensamiento, 18 de febrero de 1845.

El trabajo pionero de Juan Pedro Criado y Domínguez, *Literatas españolas del siglo XIX*, releva, entre 1822 y 1888, más de cincuenta publicaciones "especialmente dedicadas a la mujer" (1889, pp. 176-178), y consigna dieciocho dirigidas por escritoras entre las décadas de 1850 y de 1880 (pp. 174-175). Este relevamiento bibliográfico se actualiza significativamente en el siglo XX con el ya canónico estudio de Susan Kirkpatrick sobre las escritoras románticas españolas, en el que señala que, en 1840, solamente en Madrid, existían dieciocho periódicos, muchos de ellos dirigidos y escritos por mujeres (1991, p. 77), sin contar las decenas de publicaciones provinciales, asociadas en algunos casos a instituciones como liceos o entidades de bien público.

Con el objetivo de historizar "las manifestaciones periodísticas de las letras extremeñas" (1901, p. 6), el estudioso Román Gómez Villafranca compone su *Historia y Bibliografía de la prensa de Badajoz*, un detallado volumen que da cuenta de la existencia de más de un centenar de publicaciones a lo largo del siglo XIX. Entre ellas, figura la que aquí nos interesa, *El Liceo de Badajoz. Periódico artístico, literario e industrial*, una publicación semanal que se alejaba de las preocupaciones políticas para poner el foco en la literatura tal como lo declara el "Prospecto" anónimo que anuncia la próxima aparición del mismo:

*Yo un semanario soy apolítico,
artístico, industrial y bibliográfico,
y aunque de suelo iliterato indígena,
soy también literario, lector, sábelo.
(...)*
*Mas no sueltes un real, si de política
esperas ver en mis columnas párrafos,
porque soy rueda muerta en esa máquina.
Y...quédate con Dios, lector magnánimo.⁵¹
(1844, s/p).⁵²*

⁵¹ Resulta significativo el énfasis puesto en mantener a la política alejada de las metas del semanario. Así lo leemos en el segundo número del periódico: "la ausencia completa de toda mira política, de todo objeto político, hasta de toda conversación de política, que felizmente no ha intentado siquiera penetrar en este pacífico recinto del genio modesto y mutua estimación". (*El Liceo*, 7/4/1844, p. 5)

⁵² El acceso a todos los textos originales que aquí se consignan fue posible gracias a las amables gestiones del personal del servicio de reprografía de la Universidad de Connecticut, EEUU. Vuelvo a agradecer el envío escaneado de todos los números del periódico *El Liceo*, como así también de *El Pensamiento*.



Tanto Isabel Pérez González (2001) como Carmen Fernández-Daza (2011) en sus imprescindibles y pioneros estudios, coinciden en señalar el papel central desempeñado en esta empresa, por Pedro Coronado, hermano de Carolina y fundador en 1842 de la Sociedad de Lectura y Recreo, una activa tertulia cultural que daría lugar, a su vez, a El Liceo artístico y literario de Badajoz, sociedad privada creada posiblemente en 1843, y de la que dependieron tres publicaciones sucesivas: *El Liceo. Periódico artístico, literario e industrial* (abril-diciembre de 1844), *El Pensamiento. Periódico de Literatura, Ciencias y Artes, dedicado al Liceo de Badajoz* (diciembre 1844-junio 1845), y *El Guadiana. Periódico Hispano Lusitano, Artístico e Industrial* (diciembre de 1844-julio 1846).⁵³

Si bien ninguno de estos periódicos estuvo destinado en exclusiva a la mujer, es superlativo el interés que revisten en lo concerniente a la visibilización de la escritura femenina y, en particular, a la consolidación de una “sociedad de poetisas”, tal como la describirá la propia Carolina Coronado en un breve texto en prosa publicado el 4 de febrero de 1845, en *El Pensamiento*, de Badajoz. Este fue un periódico de muy corta vida ya que se publicaron sólo diecinueve números entre diciembre de 1844 y junio de 1845 y el ejemplar al que aludimos se consideró extraviado hasta 2021, cuando fue redescubierto gracias a la labor de la bibliófila Carmen Fernández-Daza (2022, pp.154-156). En verdad, se trata de un obituario dedicado por Coronado a una de sus “hermanas poetas”, titulado “Una memoria a la señorita doña Ana Forner”. La muerte de esta joven y prometedora poeta será el disparador de la prosa de Coronado, en la cual da cuenta de este momento fundacional, el del surgimiento de una “sociedad de poetisas” (Coronado, 1845a, p. 22), sociedad “naciente y mínima” –dirá– surgida de la necesidad femenina de desahogo y consuelo que hallaba en los vínculos amistosos y literarios su mejor vía de concreción. Resulta extraordinariamente revelador el grado de conciencia que la escritora extremeña tenía del alcance de estrategias como esta, nacidas de una necesidad común o de una “mirada recíproca”, para decirlo en sus palabras. Estas incipientes redes de doble signo –tanto literarias como afectivas– se asentaban en una suerte de comunidad de conciencias, una “dulce y sencilla intimidad de pensamientos”, en la que “las jóvenes que la componen se comprenden a veces sin hablarse” (Coronado, 1845a, p. 23). La tácita comprensión fundada en unos padecimientos comunes y unas circunstancias igualmente compartidas –aislamiento, postergación, incomprendición– deriva en un fuerte sentimiento de complicidad; vínculo indestructible que habilita un espacio textual donde intercambiar libremente sus sentimientos y pensamientos. Un lazo –una alianza estratégica también– tan fuerte que conjuga amistad y hermandad; de aquí que Coronado hable de una “familia de cariñosas hermanas”, en la que la emergencia “de una nueva cantora, produce una sensación de alegría en los corazones de todas, comparable solo con la pesadumbre que les ocasiona la pérdida de otra” (1845a, p. 22), subrayando una vez más esa capacidad femenina de sortear sentimientos como los celos o la envidia, gracias a la solidaridad de género.⁵⁴

Efectivamente, la existencia de esta “sociedad de poetisas” se manifiesta en el variado y nutrido corpus de textos que vinculan de una u otra manera a estas escritoras entre sí. El trazado de estas interrelaciones va articulando una auténtica red que atraviesa todos los

⁵³ No nos detendremos en evaluar el enorme impacto cultural que la creación de esta sociedad tuvo para la provincia y la región, aspecto que ha sido vasta y lúcidamente estudiado por Isabel Pérez González y Carmen Fernández-Daza en las obras aquí consignadas.

⁵⁴ Labanyi examinará estos modos de la sociabilidad, focalizando en “una sensibilidad relacional” que se manifiesta a través de la compasión y la simpatía (2017, p. 45).



formatos discursivos, desde el epistolar pasando por las reseñas publicadas en revistas y periódicos, hasta los poemas dedicados, los prólogos a las obras reunidas e incluso, como vemos, las notas necrológicas.⁵⁵ Por otra parte, la decidida voluntad de Coronado de forjar esta hermandad de poetas se traduce de manera ostensible en la edición de su segunda colección poética, *Poesías* (1852). En ella incorpora un cuaderno *ad hoc*, titulado “A las poetisas”, donde aparecen agrupados una serie de poemas dedicados a Ángela Grassi, a Robustiana Armiño, a Gertrudis Gómez de Avellaneda, o “al coro de las poetas” (Coronado, 1852, p. 97).⁵⁶ El llamamiento que la poeta extremeña realiza a sus “hermanas cantoras” queda formalmente planteado en los textos que abren y cierran esta sección: la invitación al canto compartido, en “amigable compañía” (Coronado, 1852, p. 97), como único modo de dar cauce a la expresión de unos sentimientos y pensamientos comunes a todas ellas, la poesía como vía de consolación, y el lamento por la ausencia y la distancia, aspecto este último sobre el cual volveremos.

Estamos, entonces, frente a un fenómeno de confluencia generacional, genérico y estético al que Íñigo Sánchez Llama denominó “canon isabelino” (2001, p. 20), fenómeno que se apropia de la tantas veces citada “hermandad lírica” (Manzano Garías, 1969, pp. 1-29), basada en la solidaridad, promoción literaria y apoyo mutuo, motivado en la necesidad de compartir espacios de sociabilidad femeninos para enfrentar los prejuicios que amenazaban a las poetas. Como bien lo explica Jo Labanyi, “la consolidación del moderantismo a partir de la Constitución de 1845 supuso el triunfo de la ideología de la domesticidad, pero también marcó el comienzo del desarrollo de una prensa femenina que ofreció oportunidades para una nueva generación de autoras.” (2017, p. 43)

Abordaremos aquí, el caso de los poemas mutuamente dedicados entre Carolina Coronado (Almendralejo, 1820 - Lisboa, 1911) y Robustiana Armiño (Gijón, 1821-Madrid, 1890), publicados originalmente en *El Liceo* en el curso de 1844.⁵⁷ Fernández-Daza señala que tanto Carolina Coronado como Gabino Tejado, su amigo y colaborador, mantenían correspondencia epistolar con Armiño y que deciden invitarla “a inaugurar la revista de *El Liceo*” (2011, p. 293). Efectivamente, ya en el número inicial encontramos un poema religioso de Robustiana Armiño, “casi el primer ensayo poético de su autora” (1844, p. 3), titulado “A María”, seguido por la respuesta de Carolina “A su querida amiga, la señorita doña Robustiana G. de Armiño”.

Para la fecha a la que nos vamos a referir, 1844, Coronado era reconocida como la autora de numerosos poemas aparecidos en medios periodísticos españoles, y de su única colección publicada en Madrid el año anterior, el tomo de sus *Poesías*, con prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch.⁵⁸ Asimismo era la destinataria de múltiples poemas dedicados por

⁵⁵ En este mismo sentido, la colección de estudios que acaban componiendo la *Galería de poetisas españolas contemporáneas*, de Carolina Coronado (*La Discusión*, 1857) constituye un claro ejemplo de lo que venimos señalando.

⁵⁶ Si bien en el libro aparece sin dedicatoria, Fernández-Daza indica que el poema titulado “A Elisa” está dedicado a Encarnación Calero de los Ríos (2011, pp. 284-285). Posiblemente figurara en ediciones previas, como ocurre con el poema “La flor del agua” que en este volumen aparece sin dedicar, pero en *El Pensamiento* estaba dedicado “A la señorita Robustiana Armiño” (18/2/1845).

⁵⁷ Algunos de estos poemas serán publicados más tarde en otros medios periodísticos de la época y recopilados en las colecciones poéticas de ambas escritoras. Por ejemplo, el poema de Coronado “A su querida amiga la señorita Robustiana G de Armiño” –“También, nueva cantora/ ¿el harpa juvenil cubres de luto?”– que aparece en *El Liceo* en abril de 1844, en la edición de sus *Poesías* (1852) erróneamente fechado en 1845.

⁵⁸ Me refiero a la edición de sus poesías publicada en Madrid en 1843 por la Imprenta de Alegría y Charlain.



escritores como Ventura Ruiz Aguilera o José María de Albuerne, por citar sólo a algunos.⁵⁹ Por su parte, varias fuentes bibliográficas dan temprana noticia sobre Robustiana Armiño. Ya a comienzos de 1849, aparece una nota sobre ella, firmada por el editor anónimo G.C., en el volumen *Miscelánea instructiva y amena*, publicado en México, donde se la describe como “una de las mujeres más instruidas de España”, que domina “varios idiomas con perfección”, “excelente cazadora” y que “monta muy bien a caballo.” (1849, p. 231)⁶⁰

Efectivamente, en su número inicial del 1 de abril de 1844, *El Liceo* publica sendos poemas. El de Armiño, de tónica religiosa, construye un sujeto doliente en el que abundan lexías como “aflicción”, “pesar”, “dolor”, “llanto” o “amargura”, tono que será rápidamente condenado por Carolina en el poema que se inserta a continuación, “A su querida amiga, la señorita doña Robustiana G. de Armiño” (1844a, p. 3). Si el registro elegíaco de Armiño se servía de la voz de una joven “de vejez anticipada”, insistiendo en una doble pérdida, la de las ilusiones juveniles y la momentánea pérdida de la fe religiosa, el énfasis del texto de Coronado está puesto precisamente en la juventud de su amiga –“¿También, nueva cantora, / el harpa juvenil cubres de luto?” –, y en la necesidad de dar consuelo: “¿Acrecentar la pena y el desvelo/de la turba doliente? / No ha menester la gente/ más tristes en su duelo-/ sóbrale el lloro: fáltale el consuelo” (1844a, p. 3). La reconvención de la extremeña responde a un mandato superior, el deber de las poetas no es condolerse de una pena privada sino brindar aliento y esperanza al “pueblo infortunado”, al “labrador postrado de fatiga”, revistiendo a la poesía de una dimensión claramente social. La función consolatoria de la poesía es, como vemos, insoslayable en estas escritoras. En idéntico sentido, Gumersindo Laverde en el prólogo a las poesías reunidas de Armiño desliza una solapada condena al tono amargo, elegíaco y a cierto escepticismo que confronta con la ausencia de consuelo cristiano (1868, pp. 36-37).⁶¹

Dos semanas más tarde, *El Liceo* publica un nuevo poema de Armiño, “A la señorita Doña Carolina Coronado”, precedido de una irónica nota del editor en la que aclara que el mismo está inspirado en la “resurrección gloriosa” de la poetisa “muerta poco hace a impulso de las mentiras de la prensa periódica” (1844a, p. 10). La falsa noticia de la muerte de Carolina había circulado a comienzos de 1844 en diversas publicaciones, seguida de la correspondiente desmentida a cargo de la poeta resucitada.⁶² Se trata de una falsa elegía

⁵⁹ Cfr. *El Anfión matritense*, 13/1-2/7/1843.

⁶⁰ Las iniciales pueden aludir al escritor, político e impresor Gerónimo del Castillo Lenard. La nota agrega que “se casó hace apenas seis meses con un doctor en medicina y cirugía de la misma ciudad de Gijón” (1849, p. 231). Por su parte, la poeta asturiana Eulalia de Llanos y Noriega le dedica un “Epitalamio” con motivo de su boda y de su próxima radicación en Salamanca: “cazadora, poetisa, / tierna amiga, esposa fiel”. (1871, pp. 272-279) Deducimos, entonces, que contrae matrimonio en agosto de 1848; se radican en Salamanca hasta 1859 y luego en Madrid hasta su fallecimiento (Hernando, 2014, p. 4). Su esposo, Juan de la Cuesta Cherner, primo de la escritora republicana Matilde Cherner, fue director de *La correspondencia médica*, de Madrid. Sin embargo, Marina Mayoral sostiene que se casó pasados los treinta años y que “en 1851, todavía soltera, publica en Oviedo un libro de Poesías con un prólogo de Carolina Coronado” (1990, p. 58). Evidentemente se trata de un error puesto que también Pilar Sinués afirma que se casó a los veintisiete años (1861, p. 284). El nombre completo era Robustiana Josefa Antonia Ángela Alonso de Armiño Menéndez. (Hernando, 2014, p. 2)

⁶¹ En la misma línea, Romero Larrañaga señalaba ya en el Prólogo a las poesías de Dolores Cabrera y Heredia: “el dolor hace vibrar en su laúd sonidos lastimeros (...), la joven creyente exhala cantos sombríos, pero nunca desesperados: se lastima de la vida humana, pero recuerda que el martirio alcanza por premio otra más feliz y tranquila; muestra su pecho ulcerado por envenenadas saetas, pero confiesa que hay consuelo para todos los dolores de la tierra; descubre, en fin, el corazón herido, pero en el fondo nos permite ver una esperanza cristiana imperecedera y que la hace dichosa”. (1850, p. 5)

⁶² Fernández-Daza señala que “el 3 de enero de 1844 inició aquel extraño trance o falsa muerte (...) la noticia se extendió por la provincia y saltó hasta los periódicos de la Corte. El día 10 de enero *El Mundo* publicó la necrológica y a él se



que, si bien arranca con la escena mortuoria codificada con los consabidos tonos lúgubres –“silencio”, “noche”, “oscuridad”, “tumba” –, rápidamente trueca el planto en canto celebratorio: “Mas de tu voz el melodioso acento/en mi oído vibró;/ la rama de ciprés arrojé al viento,/olvidé mis pesares un momento,/y en tu loor mi lira resonó” (1844a, p. 10). El poema parece retomar el llamamiento a la unión, al canto compartido que Carolina efectuara en su texto anterior, donde profetizaba: “Mas siempre, compañera, / unidas nuestras voces alzaremos, / y la hoja primera/ de palma lisonjera, / que entrambas alcancemos, / como hermanas las dos las partiremos” (1844a, p. 4). En el suyo, Robustiana replica “unamos nuestros consuelos/ tu gloria no me da celos/ hermosa luz de Sión” (1844a, p. 10). Como se advierte, tampoco falta en estos textos la *consolatio* propia del género de la elegía sepulcral. Pero más allá de esta aparente paridad entre las poetas, resulta significativo el deslinde conceptual que Armiño realiza en torno al dispar registro poético de sus voces; mientras Carolina “canta con lira cariñosa”, la suya es una “férrea lira”.⁶³ Esta digresión meta poética encierra una reflexión acerca del decir bello, amoroso y espiritual de la extremeña, y la palabra dura, tenaz y apasionada de la asturiana.

Estos vínculos fueron, en su mayoría, enteramente discursivos o textuales. El contacto entre todas ellas era sólo epistolar; así lo leemos en el poema de Armiño –“Que te amo sin conocerte/ cual una hermana querida, / y la esperanza de verte, / ya perdida con tu muerte, / la recobro con tu vida” (1844a, p. 10). Y otro tanto se deduce del que Gabino Tejado dedica a Robustiana: “Nunca te vi. Me han dicho que es tu canto/ dulce como la voz de la inocencia” (Tejado, 1844, p. 5), hecho que refuerza el frecuente lamento poético por la distancia y la ausencia de la amiga, compensada sólo por la potencia de la letra escrita.⁶⁴ Este género de la epístola poética responde a la conocida definición de Cicerón: ‘*conloquia amicorum absentium*’, una ‘conversación entre amigos ausentes’, nacida como mensaje pretendidamente oral, remedio de la imposible charla en presencia. En idéntico sentido, el poema que cierra el cuaderno dedicado “A las poetisas”, de Coronado, es un auténtico lamento por la ausencia de sus hermanas cantoras:

*¿A dónde estáis, consuelos de mi alma,
cantoras de esta edad, hermanas mías,
que os escucho sonar y nunca os veo,
que os llamo y no atendéis mi voz amiga?
(...)*
*¿por qué estáis de la tierra en el espacio,
colocadas tan lejos de mi vida?
(...)*
*Yo no puedo estrecharos en mis brazos,
yo no puedo besar vuestras mejillas.*
(Coronado, 1852, p. 363-364)

sumaron la casi totalidad de la prensa periódica de Madrid (*La Iberia Musical y Literaria*, *El Heraldo*) y de provincias (*Guadalquivir. Diario de Sevilla*). Y la lloraron Eulogio Florentino Sanz o Ramón de Campoamor (“Glorias póstumas”) y algunas mujeres que la admiraban tan tempranamente, como las poetas de Asturias, Eulalia Llanos y Robustiana Armiño. Pero Carolina estaba viva y al punto tuvo fuerzas. El 15 de enero de 1844 notificó a los periódicos de Madrid el error que habían cometido al publicar su deceso.” (2011, p. 273)

⁶³ En otro poema se refiere a la suya como “tosca lira”. (*El Liceo*, 29/9/1844, p. 107)

⁶⁴ Seguramente el conocimiento personal entre ambas se concreta en Madrid, en la década de 1850.



Prueba también de la existencia de estos vínculos epistolares privados, es el poema que Armiño publica en *El Liceo* el 1 de septiembre.⁶⁵ En él, la escritora asturiana introduce un epígrafe de Coronado, versos que, para el momento, creemos, no habían sido publicados y que recién serán conocidos en 1852, con la reedición de sus *Poesías*. Proceden del poema “Para el alma no hay distancias”.⁶⁶ Nuevamente el eje es la ausencia de la amiga; frente a la tristeza y a la “negra y cruel melancolía” (1844b, p. 90) que dominan al sujeto enunciante, la presencia de su hermana Carolina se erige en la única promesa de consuelo. Es un deseo tan vehemente que se concreta en una visión de tintes claramente románticos:

*Yo te vi, Carolina, en aquel día,
las auras de mi Asturias respirando,
con gayas flores de la patria mía,
tus sedosos cabellos enlazando;
yo te vi, con tu dulce melodía,
las bellezas del mar divinizando,
y, al escuchar tu inspiración ardiente,
con un beso de amor sellé tu frente.*
(Armiño, 1844b, p. 90)

Porque la figura convocada se revela finalmente como un fantasma, una visión, un ensueño, confrontando, una vez más, realidad y deseo: “Quise estrechar tu cariñosa mano.../ la oscuridad profunda me ceñía.../ de súbito aquilón al soplo insano, / mi ensueño celestial desparecía”. (Armiño, 1844b, p. 90)

La vocación dialogante de estos poemas se puede seguir a través de su factura intertextual. Es lo que ocurre entre el que Coronado dedica “A Robustiana Armiño” el 8 de septiembre, en el que el vocativo “hermana” se reitera nueve veces, –poema deudor del más claro imaginario romántico en su identificación de la naturaleza con los estados anímicos subjetivos–, y “Los Cantos del otoño”, que Armiño dedica a Carolina el 27 de octubre.⁶⁷ Si en Coronado leímos la formulación anafórica “Hermana, el otoño viene”, que se alterna con la ligera variante “Hermana, el otoño llega” (1844b, pp. 94-95), reforzando el advenimiento de esa estación del año propicia a la tristeza, la angustia y la pesadumbre, el de Armiño retoma de manera intertextual estos versos como arranque del suyo. Efectivamente, el llamamiento de Carolina a su amiga, para que con sus alegres canciones disipe la melancolía que contagia el otoño, es prontamente respondido por la asturiana. Robustiana ofrecerá a su amiga un consuelo de índole religiosa que apela a la omnipotencia y a la clemencia divinas –“¡No llores, no, la fuente de alegría, / tan solo hermana en el Eterno está...” (1844c, p. 123)–, al tiempo que desliza una crítica feroz a la sociedad mundana a la que califica de impía, innoble, irónica, amarga y egoísta. Sin embargo, ante la amorosa solicitud de su hermana, no duda en brindarle un consuelo que es tanto físico –“Ven, Carolina, a mi seno/ y apaga en él tus gemidos”; “une tu mano a la mía” –, como poético: “Y si pueden mis canciones/ calmar tu melancolía, / mi tormentosa agonía/ olvido y mi llanto ya.” (Armiño, 1844c, p. 123)

⁶⁵ El pie de imprenta indica Gijón, 29 de julio de 1844.

⁶⁶ Isabel Pérez González señala: “es posible que la almendralejense en un momento de 1844 le enviara a Robustiana un primer borrador de la composición ‘Para el alma no hay distancias’”. (2022, p. 60). Cabe señalar que el poema de 1852 tiene un claro destinatario masculino.

⁶⁷ El pie de página indica Gijón, 21 de septiembre de 1844.



Idéntica vocación intertextual y dialógica encontramos en el poema que Carolina publica el 13 de octubre con el título “A Robustiana Armiño”, en el que se apropia de un texto de su amiga para ponerlo como epígrafe del suyo: “Tú mereces un culto y yo te le daré”.⁶⁸ El interés de este poema reside en la dimensión sagrada que estas poetas asignaban al vínculo amistoso; se trata de un auténtico culto a la amistad que reviste a estas prácticas poéticas de un carácter litúrgico: “Un culto hay que ofreces, mi bien querido,/ entre dos almas llenas de ternura,/ más la santa eres tú que lo merece/ y la devota yo que te le ofrece.” (Coronado, 1844c, p. 116) Aquí se nos habla “del amor santo de la amistad/ el mayor de los amores”, el único que no depara dolor ni muda con el tiempo. El poema es en sí mismo una reflexión sobre la *amistad* (en itálicas en el original), sobre el significado del término reducido a mero significante vacío de contenido, por la fácil repetición del mismo. Carolina opone al “vulgo”, a la “multitud”, a las “cien bocas” que repiten la palabra “amistad”, al auténtico significado que tiene el vínculo amistoso entre ambas poetas:

*Canta y yo absorta escucharé tu canto,
duélete y sufriré tu sufrimiento,
suspira y triste aspiraré tu aliento,
llora y ansiosa absorberé tu llanto.
Tú formar pretendiste de amor tanto
un culto y acogí tu pensamiento,
el ara es la amistad, tú eres la santa,
yo la que esparce aromas a tus plantas.*
(Coronado, 1844c, p. 116)

Como se advierte tras este rápido recorrido, estos diálogos poéticos, originados en 1844 en un periódico de Badajoz, nos hablan de un momento fundacional para la consolidación de esa naciente “sociedad de poetisas” que prontamente ganaría en visibilidad y proyección nacional. Tal como lo señala Pilar Sinués, precisamente en 1844 la prensa de Madrid consagra el nombre de Robustiana Armiño “publicando en un mismo día algunas de sus poesías en cinco periódicos diferentes” (Sinués, 1861, p. 284). También en octubre de ese mismo año es nombrada socia corresponsal de la sección de literatura del Liceo de Córdoba, junto a la propia Coronado (1844, s/p). Y a lo largo de toda la década de 1840 colaborará asiduamente en *El Anfión matritense*, *El Eco del comercio*, *El Genio*, *El Pensil del bello sexo* y *El Vergel de Andalucía*, entre otros. Sin embargo, ni María del Carmen Simón Palmer, que detalla una vastísima lista de sus publicaciones periódicas (1991, pp. 60-66), ni la actualización llevada a cabo más recientemente por Bernardino Hernando (2014, pp. 8-10), relevan sus contribuciones en *El Liceo*, de Badajoz.

Si bien *El Liceo* suspende su publicación en diciembre de 1844, las colaboraciones poéticas de Coronado y Armiño seguirán apareciendo en los periódicos pacenses que lo continuaron. Entre 1845 y 1846, tanto *El Pensamiento* como *El Guadiana* recogen sus poemas, a los que se añaden los de Ángela Grassi, María Cabezudo o Tomasa González.⁶⁹ Por estos años, Robustiana Armiño se convierte, como poco antes Carolina, en destinataria de varios poemas, entre ellos, el de Adela García en *El Vergel de Andalucía* (1845, p. 37-38) y el de Vicenta García Miranda en *El Guadiana* (1845, p. 172-3). Fuera de *El Liceo* queda esa “poesía-modelo”, como la define el editor de *El Genio*, de Barcelona (1845b, pp. 193-194),

⁶⁸ No he podido localizar la procedencia del texto de Armiño, citado por Coronado.

⁶⁹ Para profundizar en las colaboraciones femeninas en estas dos publicaciones, véase Pérez González, 2022, pp. 55-105.



que es el último poema dialógico dedicado por Carolina a Robustiana, "La flor del agua", algunos de cuyos versos citamos como epígrafe de este trabajo.⁷⁰ La poderosa imagen de la poetisa equiparada a la flor lacustre, que debe enlazar sus raíces a las de sus compañeras para superar el aislamiento, sostenerse mutuamente y lograr sobrevivir es una elocuente síntesis poética de lo que aquí venimos examinando. Por otra parte, cuando Carolina incorpora en su poema la imagen del "acuático jardín" que ya empleara Robustiana en sus "Cantos del otoño", está entrelazando también intertextualmente ambas escrituras.

Como vemos, la trama de esta red amistosa y profesional nacida en torno a *El Liceo* se extiende y proyecta en el tiempo. Así, en 1846 Armiño dedicará a Carolina su artículo "La mujer", publicado en el madrileño *La ilustración. Álbum de las damas*, en el cual, alejada de todo ideal emancipatorio, rescata una vez más a la mujer madre, virgen y esposa, "pronta siempre a prodigar sus dulces consuelos y amiga por ecseleancia (sic) de la humanidad afligida" (Armiño, 1846, p. 4). Asimismo, la obra poética reunida en dos volúmenes por Robustiana Armiño y publicada en Oviedo en 1851, aparecerá con una "Introducción" de Carolina Coronado.⁷¹

Efectivamente, Coronado fue pionera en el armado de este entramado de amistades románticas. A finales de 1844, en una carta a Hartzenbusch, aludía al prestigio literario que muchas de sus congéneres le reconocían, hecho que se traducía en pedidos formales de corrección y de promoción de sus obras, colocándola en una posición equivalente a la que el reconocido escritor madrileño ocupó inicialmente respecto de su obra (Coronado, 1999, p. 432). Allí leemos:

Hace algún tiempo que tengo concluida la segunda colección de poesías de que hablé a Ud., pero he dejado ahora de pensar en ella para atender al tomito de poesías que va a publicar una compañera muy amada que tengo. Porque mis composiciones se han impreso, se ha figurado esta criatura que sé más que ella y se ha dirigido a mí para que le corrija sus versos y le ponga el prólogo a su libro; ya ve Ud. qué compromiso para mí que no sé escribir en prosa, como que no he escrito más que cartas; pero, aunque emborrone media resma de papel, yo he de poner en limpio al fin algunas palabras para satisfacer la exigencia de mi amiga. (1999, pp. 431-432)

Muy probablemente se refiera al recién mencionado poemario de Armiño, aparecido en 1851; la "Introducción", a cargo de Coronado, fue publicada el 15 de junio de 1850 en *La Ilustración. Periódico Universal*, de Madrid (p. 187), y acabaría integrando la *Galería de poetisas españolas contemporáneas* (1857). Esta Introducción gira en torno a un único eje, presentar a Robustiana Armiño –"la más rica joya de las Asturias", "el ídolo de Gijón" (Coronado, 1851, p. 4)– como modelo de poetisa, aquella capaz de armonizar sus deberes femeninos con la creación artística. Es muy conocida la preocupación de Coronado por la debatida cuestión de la emancipación femenina, así como su posicionamiento a favor de un equilibrio entre las demandas de la literata y las obligaciones de la mujer. De ahí su insistencia al afirmar que su amiga Robustiana "ha resuelto un difícil problema, ha salvado

⁷⁰ Este poema tuvo tan amplia difusión que reaparece dedicado en *El Laberinto* (Madrid, 16/3/1845, p. 154), en *Miscelánea instructiva y amena* (Méjico, 2/2/1849, p. 231-232) y en el *Álbum ibero-americano* (Madrid, 7/7/1897, p. 298).

⁷¹ Me refiero a la siguiente edición: Armiño, Robustiana (1851). *Poesías*, Oviedo, Imp. Lit. Martínez Hermanos, 2 vols.



un eminentes escollo, logrando conciliar en la vida de una mujer el genio con la modestia, la meditación con la laboriosidad y la instrucción con la sencillez." (Coronado, 1851, p. 5) ⁷²

Como es dable advertir, el caso de los poemas mutuamente dedicados constituye una práctica central en la construcción de redes femeninas. Se trata de poemas que extreman la función apelativa del lenguaje, guiados por una clara voluntad de acercamiento entre ambos polos de la enunciación; el ejercicio de la nominación genera una cercanía cordial entre el yo que escribe y el tú que lee, inscripto, a su vez, en la trama textual. Pero hay, además, un énfasis puesto en la ostentación del nombre propio –tanto el de la autora como el de la destinataria–, recursos todos que, a diferencia de los apodos literarios del XVIII que enmascaraban la identidad en un simulacro de anonimia, apuntan en cambio a reforzar la común identidad femenina, una afinidad de género compartida.

Por otra parte, la isabelina es una época en la que el mercado de las obras femeninas está en pleno proceso de reconocimiento por parte del lectorado masculino y sus instancias de legitimación. En este sentido, la matriz panegírica o encomiástica de muchos poemas dedicados actúa como una estrategia mediante la cual se busca instalar, a modo de espejo reflectante, el reconocimiento de la propia escritura femenina. Se trata de poemas que tienen, además, la singularidad de leerse intertextualmente incorporando versos ajenos que son reformulados en el texto propio en una práctica sostenida de diálogos poéticos que, por su omnipresencia en los medios editoriales de la época van consolidando un espacio público común, de amplia visibilidad donde poder exhibir sus obras.

En síntesis, el entramado textual que diseña el corpus de poemas dedicados que aquí examinamos da cuenta con suficiente elocuencia de un momento de fuerte aglutinamiento, que supera las producciones aisladas y genera un poderoso sentimiento de cuerpo o de pertenencia, en nuestro caso, a una suerte de cofradía –en su sentido etimológico de “hermandad”– femenina, esa “sociedad de las poetisas” que fundaba Coronado en el mismo momento de escribir sobre su nacimiento.

Referencias

Anónimo. (1844a). *Prospecto*. El Liceo de Badajoz. Imprenta del Boletín.

Anónimo. (1844b). El Liceo de Córdoba. *Periódico de literatura, música y modas*, 24 de octubre, Año 1(2), s/p.

Armiño, R. (1844a). A la señorita Doña Carolina Coronado. *El Liceo*, 14 de abril, 10.

Armiño, R. (1844b). Triste es vivir... *El Liceo*, 1 de septiembre, 90.

Armiño, R. (1844c). Los cantos del otoño. *El Liceo*, 27 de octubre, 122–124.

⁷² También Pilar Sinués destaca en Armiño, la existencia de ese difícil equilibrio entre la poetisa, la esposa ejemplar y la madre amorosa; subrayará que, siendo madre de cinco hijos, “no descuidó un punto los santos deberes de la maternidad” (1861, p. 284).



Armiño, R. (1846). La muger. A la señorita Doña Carolina Coronado. *La Ilustración. Álbum de las Damas*, (24), 8 de marzo, 1–5.

Cicerón, M. T. *Lelio o de la amistad*. <https://historicodigital.com>

Coronado, C. (1844a). A su querida amiga, la señorita Doña Robustiana G. de Armiño. *El Liceo*, 1 de abril, 3.

Coronado, C. (1844b). A Robustiana Armiño. *El Liceo*, 8 de septiembre, 94–95.

Coronado, C. (1844c). A Robustiana Armiño. *El Liceo*, 13 de octubre, 116.

Coronado, C. (1845a). Una memoria a la señorita Doña Ana Forner. *El Pensamiento. Periódico de Literatura, Ciencias y Artes. Dedicado al Liceo de Badajoz*.

Coronado, C. (1845b). La flor del agua. *El Genio*, 193–194.

Coronado, C. (1852). Poesías. Oficinas y Establecimiento Tipográfico del Semanario Pintoresco y de La Ilustración.

Coronado, C. (1999). *Obra en prosa. Ensayos, artículos y cartas. Apéndices (Tomo III)*. Editora Regional de Extremadura.

Criado y Domínguez, J. P. (1889). *Literatas españolas del siglo XIX: Apuntes bibliográficos*. Establecimiento Tipográfico de D. Antonio Pérez Dubrull.

De Llanos y Noriega, E. (1871). *Colección de composiciones poéticas*. Imprenta y Litografía de Torre y Compañía.

Fernández-Daza Álvarez, C. (2011). *La familia de Carolina Coronado*. Gráficas Suroeste de Extremadura.

Fernández-Daza Álvarez, C. (2022). Seis textos en prosa recuperados de Carolina Coronado y Joaquina Ruiz de Mendoza publicados en *El Pensamiento. Periódico de Literatura, Ciencias y Artes dedicado al Liceo de Badajoz. Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*. Imprenta Provincial, Diputación Provincial de Badajoz.

García, A. (1845). A mi muy querida amiga, la señorita Robustiana Armiño. *El Vergel de Andalucía*, (5), 37–38.

García Miranda, V. (1845). A la distinguida señorita Doña Robustiana Armiño. *El Guadiana*, 172–173.

G. C. (1849). Una poetisa. *Miscelánea instructiva y amena. Colección escogida de escritos sobre todas materias, en prosa y en verso, originales, copiados y traducidos (Tomo I)*. Oficina Tipográfica de Rafael Pedrera.

Gómez Villafranca, R. (1901). *Historia y bibliografía de la prensa de Badajoz*. Establecimiento Tipográfico La Económica.



Hernando, B. M. (2014). Robustiana Armiño, la moderada exaltación. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 190(767).

Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835–1850)*. Cátedra.

Labanyi, J. (2017). Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 29, 41–63.

Laverde, G. (1868). Poesías de Doña Robustiana Armiño. En *Ensayos críticos sobre filosofía, literatura e instrucción pública españolas* (pp. 21–37). Imprenta de Soto Freire, Editor.

Manzano Garías, A. (1969). De una década extremeña y romántica (1845–55). *Revista de Estudios Extremeños*, 24, 281–332.

Mayoral, M. (1990). Las amistades románticas: Confusión de fórmulas y sentimientos. En *Escritoras románticas españolas*. Fundación Banco Exterior.

Pérez González, I. M. (2001). El Liceo de Badajoz, un foco de cultura y progreso al mediar el siglo XIX. *Revista de Estudios Extremeños*, 57(1), 275–318.

Pérez González, I. M. (2022). Escritoras en El Liceo pacense: El primer viaje literario de Carolina Coronado. En *XII Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros* (pp. 55–105). Asociación Histórica de Almendralejo.

Romero Larrañaga, G. (1850). Prólogo. En D. Cabrera y Heredia, *Las violetas*. Imprenta de la Reforma.

Sánchez Llama, I. (2001). *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843–1894)*. Publicaciones de la Universidad.

Simón Palmer, M. C. (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Castalia.

Sinués, P. (1861). Escritoras españolas. Robustiana Armiño de Cuesta. *El Correo de la Moda. Álbum de Señoritas*, (420), 283–285.

Tejado, G. (1844). A la señorita Robustiana G. de Armiño. *El Liceo*, 5–6.



IDEAS ARQUETÍPICAS DE LA MUJER VICTORIANA según Coventry Patmore en su libro *El ángel de la casa*

ARCHETYPAL IDEAS OF THE VICTORIAN WOMAN ACCORDING to Coventry Patmore in his Book *The Angel in the House*

Recibido: 11/02/2025 Aceptado: 29/04/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. Pp. 134 – 142

 **Martina López**

Universidad Nacional de Cuyo,
Mendoza, Argentina.
martinalopez382@rocketmail.com

 **Delfina Antonella Gialluca**

Universidad Nacional de Cuyo,
Mendoza, Argentina.
delfi.antogialluca@gmail.com

Resumen

Las ideas arquetípicas sobre la figura de la mujer se han transformado a lo largo de la historia. Es así como la concepción acerca de su rol, tareas, derechos y trabajo cambió junto con las perspectivas sociales pertenecientes a cada etapa histórica. En la presente investigación se abordaron las ideas arquetípicas que predominaron en la época victoriana durante la Inglaterra del siglo XIX respecto a la mujer. Luego, se complementarán con el análisis de la obra de Coventry Patmore (Reino Unido, 1823- 1896) titulada *El ángel de la casa*, en donde dicho autor inglés expresó diversas ideas arquetípicas relacionadas con su esposa mediante el uso del discurso poético. Con el paso del tiempo y la aprobación de autores coetáneos como John Ruskin y Samuel Smiles, entre otros personajes de la hermandad prerrafaelista, la obra del poeta inglés se convirtió en una expresión literaria de la sociedad victoriana. Es relevante en la actualidad profundizar el debate acerca de la perspectiva de género y su trascendencia en la vida real, en la literatura y en la historia.

Palabras clave: Coventry Patmore, época victoriana, arquetipo femenino, esfera doméstica femenina.

Abstract

The archetypal ideas regarding the role of women have undergone transformations throughout history. The conception of their roles, tasks, rights, and work changes along with the social perspectives of each historical period. This research addresses the archetypal ideas that prevailed during the Victorian era in 19th-century England regarding women. Subsequently, it is complemented by an analysis of Coventry Patmore's work (Great Britain, 1823-1896) titled *The Angel in the House*, where the English author expresses various archetypal ideas related to his wife through the use of poetic discourse. Over time, with the approval of contemporaneous authors such as John Ruskin and



Samuel Smiles, among other members of the Pre-Raphaelite Brotherhood, the work of the English poet became a literary expression of Victorian society. It is relevant today to delve into the debate about gender perspectives and its transcendence in real life, literature, and history.

Keywords: Coventry Patmore, Victorian Era, Feminine Archetype, Female Domestic Sphere.

Introducción

Las ideas sobre la figura de la mujer se han transformado a través del tiempo. En esta investigación se profundiza en la obra de Coventry Patmore: *El ángel de la casa*. Esta se divide en dos partes, con dos libros en cada una de ellas. La primera está compuesta por el libro I, *The Betrothal* y el segundo, *The espousals*. Tomamos como punto de partida *The Betrothal*, específicamente los poemas *The rose of the world* y *The wife's tragedy*. El primer poema se encuentra en el canto cuatro: *The morning call* y el segundo poema, en el canto nueve: *Sahara*.

El análisis de estos poemas permite entrever las ideas que expresó el poeta y su entorno, pero también representan el contexto en el que se insertó individualmente Patmore, así como el pensamiento que existía en la sociedad victoriana.

Esta investigación histórica busca analizar una fuente literaria para comprender las ideas arquetípicas que reflejaban a una mujer complaciente, abnegada, doméstica y limitada por la esfera privada predominante en su contexto histórico. Es sustancial, en la actualidad, abrir y profundizar el debate acerca de la perspectiva de género y su influencia tanto en la historia como en la literatura.

IDEAS ARQUETÍPICAS PREDOMINANTES SOBRE LA MUJER EN LA ÉPOCA VICTORIANA EN INGLATERRA

Si nos remontamos a la época de la reina Victoria, que se desarrolló desde 1837 hasta 1901 en el Reino Unido, la relacionamos con un mundo de ostentosidades, crecimiento económico, ejemplos moralistas y una sociedad digna de un personaje conocido no solo por gobernar una potencia mundial, sino por dominar una cuarta parte de la esfera terrestre.

No obstante, nos motiva a conocer qué había detrás de lo visible para todos y qué ideas regían el modo de ser y de pensar acerca de la mujer en ese período. Al luminoso siglo XVII de sexualidad vistosa y obscura, le sucedió la monotonía de la época victoriana (Foucault, 1998). A partir de ello, se formó un discurso caracterizado por buscar colocar al hombre y a la mujer en escalas diferentes, primero bajo una justificación biológica del ser y luego bajo lo que conocemos como la teoría de las dos esferas, colocándolos en determinados roles y espacios en consonancia al surgimiento del Estado moderno.

Para Caviglia y Marinsalta (2011), el discurso victoriano condensó aquellas ideas que establecieron categorías sociales de diferenciación sexual e implicó la división de la sociedad en la teoría de las dos esferas. La mujer se circunscribió a la esfera privada, la vida doméstica, con deberes de hija, madre y esposa. Esto exigió de forma indirecta una



configuración determinante acerca de lo que se entiende por masculino y por femenino, parámetro inamovible al verse esta clasificación como la forma de conseguir la felicidad.

A partir de esta línea de pensamiento, la mujer comenzó a perder su esencia para convertirse en una materialización de la maternidad, presión que recayó sobre su cuerpo. El único destino natural y social fue la perpetuación de su hogar y de la especie humana. Mientras que el hombre actuó como monarca de la familia y del mundo.

Ruiz sostiene que:

toda identidad es la afirmación de una diferencia, la determinación de un 'otro' que le servirá de 'exterior', permite comprender la permanencia del antagonismo y sus condiciones de emergencia... El poder, entonces, está presente en la constitución de toda identidad, la cual es, en sí misma, un acto de poder, de modo que sin poder no habría identidad (ni identidades). La afirmación parcial de cada identidad depende de su capacidad de reprimir aquello que amenaza (poder contra poder). (Ruiz en Caviglia y Marinsalta, 2022, p. 2)

En esta competencia presente en la vida cotidiana victoriana, el poder masculino dotaba a la mujer de un papel secundario, embelleciendo tal escenario con la creencia de que así fue la única forma en que podían ser auténticas reinas y ángeles benefactores. Por otro lado, podemos deducir que el origen principal de tales configuraciones era la dependencia económica que la mujer tenía del varón.

A pesar de las creencias populares, las ideas arquetípicas sobre la mujer se discutían a lo largo de la época victoriana. Para entender mejor la perspectiva de las mujeres conservadoras de esa época, quienes creían que el género femenino debía permanecer en el hogar, analizaremos el concepto de "ángeles del hogar". Según Caviglia y Marinsalta (2009), este se comprendía como el centro de la vida doméstica y dominado por las mujeres, relacionándose con ideas como el refugio del amor, un remanso de paz y tranquilidad frente al mundo público competitivo, regido por las leyes del mercado. En este mundo los hombres eran bendecidos por la energía, la fuerza mental y física que alimentaba su espíritu racional, mientras que ellas eran dotadas de sensibilidad, fragilidad, pasividad e intuición.

Frente a toda tesis, surge una antítesis; por eso se intentará revalorizar la imagen de la mujer. A favor del discurso androcéntrico, encontramos a Margaret Oliphant quien explica:

La escritora quien subrayaba que las condiciones generales y fundamentales de la vida de las mujeres- ser esposa y madre en el espacio privado- no podían ser ignoradas y ello debía influir en la educación femenina, en su formación y en sus pensamientos. (Oliphant en Caviglia y Marinsalta, 2011, p. 5).

En contraposición a tal premisa, Harriet Taylor Mill (1807-1858), en uno de sus ensayos elaborados junto a su esposo, titulado "La emancipación de la mujer" (1851), sostuvo y defendió que las mujeres deben tener la posibilidad de elegir y encontrar su propia pasión. Además, debían tener la libertad de elegir en qué ámbito poner en práctica su



voluntad de pensar, complementando esto con que la única forma de comprobar si realmente eran incapacitadas o no, discurso promulgado por la sociedad victoriana, era dándoles la posibilidad de elegir (Taylor Mill en Taylor Mill en palabras de Caviglia y Marinsalta, 2011).

Para finalizar, coincidimos Caviglia y Marinsalta (2011): "Esta división binaria ubica a hombres y mujeres en espacios sociales distintos y distintivos y con una valoración simbólica diferente, que suponen relaciones de poder jerárquicas y asimétricas implicando la subordinación de éstas a aquellos" (p. 1). Esto se trasladaba a la forma de organizar la vida económica, política, jurídica y familiar, recayendo en lo que Amorós denominó una "recurrencia histórica" (Caviglia y Marinsalta, 2011). En este contexto victoriano se desarrolló la figura de Coventry Patmore.⁷³

LAS IDEAS DEL AUTOR COVENTRY PATMORE EN RELACIÓN CON LAS IDEAS ARQUETÍPICAS DE LA MUJER EN LA INGLATERRA VICTORIANA

En 1823, Peter George Patmore y Miss Eliza Robertson tuvieron un hijo llamado Coventry Patmore. El autor se interesó en el amor y la literatura por herencia paterna y en la religión por herencia materna, centrándose en la poesía (Champneys, B. 1900).

A través de sus obras, Coventry Patmore idealiza el amor conyugal. Osbert analizó cómo, para Patmore, el amor matrimonial es supremo y el más perfecto. El amor es el tema principal para Coventry, quien afirmó que las pasiones infantiles en la vida de los poetas son importantes para el concepto del amor en sus futuros poemas, especialmente como principales difusores de la idea del amor. (Champneys, 1900, p. 34).

Patmore se instruyó en francés y alemán. Su trabajo consistió en traducciones y publicaciones literarias periódicas. En los tiempos difíciles, fue ayudado por su entorno. William Thackeray, quien lo conoció brevemente, decidió ayudarlo y escribió en 1846 una carta con el propósito de obtener para Patmore un puesto de trabajo y el reconocimiento de su poesía (Champneys, 1900, p. 62). Luego de esta carta, Patmore consiguió algunas publicaciones y posteriormente, Monckton Milnes lo ayudó a conseguir un puesto en el Museo Británico. Champneys describió que fue el principio de una amistad de años. Desde fines de 1846 hasta 1866, Coventry trabajó en el museo, dedicado principalmente a los libros. En sus memorias expresó que leyó miles de libros en sus veinte años de servicio y se nutrió de la verdadera literatura del mundo (Champneys, 1900). Además, tuvo influencia de su padre y su labor se relacionó con las letras. El contacto con los libros también lo condujo al estudio de la teología. La librería del Museo Británico le facilitó comenzar a escribir un gran número de versos en poco tiempo (Champneys, 1900).

En 1859, los gastos familiares aumentaron, al igual que las afecciones de salud de Coventry Patmore y de su esposa, Emily Augusta, quien falleció en 1862 tras una larga

⁷³ La cita de Caviglia y Marinsalta (2011) refuerza esta idea al señalar cómo la división binaria de género perpetúa relaciones de poder desiguales. Esta observación es crucial para comprender cómo tales estructuras jerárquicas se entrelazan con diversas esferas de la vida, desde la economía hasta la familia. Además, la mención de la "recurrencia histórica" de Amorós invita a reflexionar sobre la persistencia de estas dinámicas en el tiempo. La figura de Coventry Patmore, en este contexto, puede analizarse como un símbolo de las tensiones entre las expectativas sociales y el deseo de emancipación, lo que plantea interrogantes sobre el rol de la literatura y del arte en el reflejo y cuestionamiento de estas realidades.



enfermedad. Patmore solicitó entonces unos meses de licencia, se trasladó a Roma y allí se convirtió al catolicismo (Champneys, 1900).

Años antes a estos sucesos en la vida del poeta, numerosos artistas británicos conformaron lo que se conoció como Hermandad Prerrafaelita. Estos personajes quisieron volver al estudio de la naturaleza y revalidar el sentido de la estética. William Rossetti escribió sobre la simpatía que encontraron en los primeros poemas de Patmore. Algunos años después, Coventry formó relaciones personales con la Hermandad, incluyendo a Millais, Holman Hunt y Gabriel Rossetti. Coventry Patmore presentó a los prerrafaelitas a sus antiguos amigos, por lo que Tennyson y Ruskin conocieron a la Hermandad. Es evidente, en la correspondencia, que la Hermandad y sus amigos sintieron gran respeto por Patmore (Champneys, 1900).

Champneys analizó que, para 1846, Patmore había logrado su madurez intelectual. Su matrimonio profundizó el tema del amor conyugal para plasmarlo en su literatura. Arthur Symons (1920) lo describió como un poeta austero que utilizó la esencia del amor como fuente. *El Ángel de la Casa* se inscribe en una generación que creía que la poesía alcanzaba su perfección al integrarse con la prosa. Sin embargo, en su intento por distanciarse de esta tendencia, terminó logrando lo correcto casi por accidente. Su filosofía de vida se centró en las experiencias del amor, original y único, pues no se dedicó a manipular o despreciar los hechos. Estas experiencias lo hicieron un poeta honesto, digno de ser estudiado (Osbert, 1921).

Por otro lado, Emily Augusta fue su musa y primera esposa. Ella lo inspiró a convertirse en poeta y escribió *El Ángel de la Casa*. No obstante, como expresó Basil, esta obra no es un retrato definido de su esposa. Como un modelo sirve a un pintor, Coventry presentó la feminidad perfecta a través de lo que su propia esposa le reveló. Durante su matrimonio vivió en gran armonía, siendo ella protestante puritana y él gran anglicano, cediendo ambos a sus creencias. Patmore dejó de lado su acercamiento a la iglesia romana, mientras que ella aceptó el anglicanismo. Fue una mujer inteligente, hablaba múltiples idiomas, armoniosa, tranquila, natural y una madre devota. Incluso abnegada, en su lecho de muerte dejó su anillo de bodas a su esposo, exclamando que podría tomar una segunda esposa y ser fiel a Dios. En palabras de la misma Emily:

have brought the children to look forward to your second marriage as a probable and desirable thing. They will not prejudice their new mother against them by giving her an ill reception. The two little ones will feel her to be their natural parent. May God bless you and keep you, and direct you in this and all your steps.

Your fond and faithful Wife. ⁷⁴

Durante sus últimos momentos de enfermedad, Emily Augusta llevó consigo un pequeño libro en el que anotó instrucciones para la crianza de sus hijos luego de su muerte. Patmore la describió como esposa amorosa, alguien que siempre notó sus cambios de ánimo, nunca presentó impaciencia. Era honesta y simple (Champneys, 1900). El poeta

⁷⁴ "He dicho a los niños que vean con anhelo tu próximo matrimonio y como algo deseable. No van a ser prejuiciosos con su nueva madre y la recibirán bien. Los más pequeños la van a considerar su madre natural. Que Dios te bendiga, te sostenga y te guíe en tus próximos pasos. Tu profunda y fiel esposa." (Trad. propia del original)



expresó también en sus diarios que ella mantuvo un inmenso deseo de ser útil hasta el final, confeccionó ropa para los niños, arregló lo que hacía falta y tomó medidas preventivas (Champneys, 1900). Estas ideas de Patmore fueron plasmadas a través de símbolos, metáforas y versos en su obra.

IDEAS DE COVENTRY PATMORE EN EL ÁNGEL DE LA CASA EN VINCULACIÓN CON SUS IDEAS PREVIAS

La extensa obra de Patmore, con decenas de poemas y cantos, como *The rose of the world* y *The wife's tragedy*, permiten visualizar concepciones acerca de la mujer a través de un camino más embellecido y sutil como el poético.

En el primer poema, *The rose of the world*, Patmore (pp. 49-51) escribe: "Wrong dares not in her presence speak/ Nor spotted thought its taint disclose/ Under the protest of a cheek/ Outbragging Nature's boast the rose."⁷⁵ En este fragmento, la mujer es retratada como un ideal de moralidad y perfección. En su presencia, el error y el mal no tienen lugar, pues ella está libre de corrupción e impureza.

En la sociedad victoriana, una presión preestablecía que la mujer debía responder como garante del ejercicio de la paz social. Considerada ejemplo de valores y de principios puros, se la compara con el orgullo de la naturaleza misma. Caviglia (2009) expresó que el rol como suavizadora y civilizadora en el ámbito familiar tenía un valor de interés social para el correcto desarrollo de la sociedad victoriana. De esta forma, se encontraba en el reino de lo privado, no como reina, sino atrapada dentro de las paredes de la domesticidad y de la presunción de la perfección.

Respecto del anterior poema, desciframos a través de Patmore las cualidades que una mujer en dicha época debía poseer: "In mind and manners how discreet! / How artless in her very art; / How candid in discourse; how sweet/ The concord of her lips and heart; / How simple and how circumspect; / How subtle and how fancy-free" (p. 51).⁷⁶ Aquí refuerza la idea de que la feminidad debía ser innata y libre de artificios, es decir, una presencia natural y discreta. No solo debía tener modales visibles para la sociedad, también pensamientos intrusivos basados en lo puro y celestial. En concordancia con el panorama intelectual victoriano, Marinsalta y Caviglia (2009) explican que la mujer, más que nadie, debía ser ahorrativa, laboriosa, educada y ordenada tanto física como mentalmente.

Es posible hallar la causa de estas exigencias en Samuel Smiles (1912): "(...) las que deben atender a la creación de una infancia alegre y una humanidad heroica; las que deben modelar y cultivar esas cualidades que hacen de sus hijas esposas dignas de hombres beneméritos" (Smiles en Caviglia y Marinsalta, 2009, p. 6). Ellas, más que los hombres, determinaban el futuro de sus hijos e hijas, siendo responsables de sus errores, mientras

⁷⁵ "El mal no se atreve a hablar en su presencia, / Ni el pensamiento manchado revela su mancha, / Bajo la protesta de una mejilla, / Presumiendo más que la rosa, / el orgullo de la naturaleza. "(Trad. propia del original)

⁷⁶ "Discreta en modales e intelecto, / ¡Que sencilla en su propio arte! / ¡Que franca en su discurso! ¡Que dulce! / La armonía de sus labios y su corazón;/ Que sencilla y que prudente; /Que sutil y cuán libre de ostentación." (Trad. propia del original)



sus esposos no se veían obligados a educar con el ejemplo, aunque dominaran la esfera pública.

Por otro lado, Patmore reconoció otra esfera que vive con fervor dentro de la mujer: la de la sensualidad. Frente a esto, dice: "How quick in talk to see from far/ The way to vanquish or evade ;/ How able her persuasions are/ To prove, her reasons to persuade ;/ How, (not to call true instinct's bent/ And woman's very nature, harm." (p. 51)⁷⁷ La mujer tiene un don natural de persuasión y ve más allá de las personas, aludiendo a su naturaleza instintiva. En esta nueva esfera, se la reconoce no solo en su potencial en el ámbito hogareño, sino en su poder de seducción.

Patmore resalta su naturaleza misma al relacionarla con la figura mítica de Venus, diosa del amor, belleza y fertilidad: "Her modesty, her chiefest grace,/ The cestus clasping Venus' side" (p. 50).⁷⁸ El *cestus Venus*, también conocido como el "cinturón de Afrodita", representa el atractivo poder seductor inherentemente femenino. Además, este poder puede provocar inestabilidad matrimonial (Arnall, 2020). La modestia es nombrada como una característica principal de la esposa. Según Patmore, a la mujer le place emplear sus dones desestabilizadores para conseguir lo que desea, lo cual explica la búsqueda constante de preservar esta figura en la intimidad del hogar.

Frente al reconocimiento del peligro de mantener a la mujer en la esfera privada, podemos relacionarlo con el requerimiento final de mantener la virginidad en el momento postnupcial en la época victoriana. Para la esposa, según Coventry, encantar a su esposo para obtener el mayor de los premios: gustarle, atraerle y ser generadora de su desasosiego, incluso llegando a evaluarla como origen del pecado. Osbert Burdett (1885-1936) analiza la obra completa de Coventry Patmore y afirma que la doctrina de la virginidad es lo más importante en la felicidad nupcial. Obedecer una ley superior gratifica y produce alegría.

En relación con el punto anterior, en el poema titulado *The wife's tragedy*, Patmore decide continuar con la idea de la mujer siguiendo una ley superior:

His penitence by kind replies,/ Waits by, expecting his remorse,/ With pardon in her pitying eyes ;/ And if he once, by shame oppress'd,/ A comfortable word confers,/ She leans and weeps against his breast,/ And seems to think the sin was hers ;/ And whilst his love has any life,/ Or any eye to see her charms,/ At any time, she's still his wife,/ Dearly devoted to his arms ;/ She loves with love that cannot tire ;/ And when, ah woe, she loves alone,/ Through passionate duty love flames higher,/ As grass grows taller round a stone (pp. 109-110).⁷⁹

⁷⁷ "Qué rápida en el hablar para ver de lejos /El camino para vencer o evadir; /Que eficaces son sus persuasiones para demostrar, sus razones para persuadir;/ Cómo, (sin llamar a la inclinación del verdadero instinto /Y la misma naturaleza de la mujer, daña". (Trad. propia del original)

⁷⁸ "Su modestia, su gracia principal, /El cestus Venus abrazando su costado". (Trad. propia del original)

⁷⁹ "Su penitencia con respuestas amables,/ Espera, aguardando su remordimiento, /Con perdón en sus compasivos ojos;/ Y si alguna vez, oprimido por la vergüenza, /Le ofrece una palabra de consuelo,/Ella se inclina y llora contra su pecho,/Y parece pensar que el pecado fue suyo; /Y mientras su amor tenga vida,/ O un solo ojo para contemplar sus encantos,/ sigue siendo su esposa en todo momento,/ Dedicada a sus brazos con amor entrañable; /Ella ama con un amor que no puede cansarse; /Y cuando, ay, ama sola, /A través de la pasional devoción, el amor arde más alto,/Como la hierba crece alrededor de una piedra." (Trad. propia del original)



En este poema, describe a la mujer como servicial y complaciente, incluso con su ánimo seductor que debe regular y asumir como penitencia: "And seems to think the sin was hers" (p. 109). Intenta ir en contra de su propia naturaleza al no tener que ser sugerente para los demás, incluso llegando a generar y tolerar el rechazo de su propio esposo. Pide perdón en los brazos de su amado, por el simple hecho de actuar como una mujer. El amor femenino no se cansa, es devoto y eterno: "Dearly devoted to his arms ;/ She loves with love that cannot tire". "His penitence by kind replies, / Waits by, expecting his remorse, / With pardon in her pitying eyes". Ella acepta que pueda ser castigada; por eso, el hombre, además de ser el monarca de la familia, tenía la atribución de ejercer sobre el cuerpo femenino un rol de educador, para oprimir si era necesario y disfrutar si lo deseaba.

CONCLUSIÓN

La época victoriana fue un momento histórico con ideas políticas y sociales en el que el rol de la mujer fue determinado a través del pensamiento social general. Coventry Patmore fue uno más de los actores perpetradores de este tipo de discurso hegemónico que predominaba: "el mundo es del hombre, el hogar de la mujer". A pesar de querer plantear una innovación, como lo era considerar el amor matrimonial como la representación suprema del amor, siguió con el patrón que lo representaba en su "naturaleza masculina".

Su expresión literaria, especialmente poética, aunque manifestada de forma sutil, corresponde a un relato que su propio entorno origina y reproduce, como los pertenecientes a la hermandad prerrafaelista, John Ruskin y Tennyson. Es evidente que su producción deja una marca en la literatura inglesa, establece un término calificativo, luego repetido en muchas ocasiones posteriores y utilizado como argumento para la supresión de derechos, al definir a la mujer como el ángel del hogar. Este término no es más que un eufemismo para propagar aquella idea arquetípica que encerraba a la mujer nacida en los Estados modernos como un sujeto dependiente, abnegado y que debía controlar su naturaleza persuasiva, engañosa y seductora.

Se reitera una idea limitante de la vida de la mujer como sujeto individual, en el que su máxima realización era ser una esposa y una buena madre. En sus obras siguientes podría existir una evolución de su percepción del amor y de su difunta, devota esposa que preparó todo el camino para la siguiente mujer que la reemplazaría.

En definitiva, conservamos una identidad parcial de las mujeres que vivían en ese período, concebida desde la perspectiva del hombre o esposo. Se las relega a un segundo plano. Así, para finalizar, planteamos futuros debates acerca de este asunto, dando lugar a diversas líneas de pensamiento a la hora de cuestionarse si realmente eran estos ángeles ideales con "alas" o si solo se escondían bajo una máscara de gran peso social otorgada por una sociedad androcéntrica.

Referencias

- Arnall, A. A. (2020). El kestos himas, la gran joya de Afrodita. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 26, 49–65. <https://doi.org/10.1344/Lectora2020.26.4>



Burdett, O. (1921). The idea of Coventry Patmore. <https://archive.org/details/cu31924013533231/page/n13/mode/2up?view=theater>

Caviglia, M. J. y Marinsalta, C. (2011). *“¿El mundo es del hombre, el hogar de la mujer?” Voces femeninas en la controversia sobre la dicotomía espacio público/espacio privado*. (Inglaterra, siglo XIX). IV Jornadas Humanidades Historia del Arte. Bahía Blanca, 1-13. <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3637>

Caviglia, M. J. y Marinsalta, C. (2009). *La maternidad es la verdadera prueba de la feminidad, representación e identidad femenina en la Inglaterra victoriana*. III Jornadas Humanidades Historia del Arte. Bahía Blanca, 1-13. <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3576>

Caviglia, M. J. y Marinsalta, C. (2009). *¿La mejor madre es la mejor mujer? Maternidad, educación y participación política femenina en la Inglaterra victoriana*. III Jornadas de Investigación en Humanidades. Bahía Blanca, 31-36.

<https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/2766>

Champneys, B. (1900). *Memoirs and correspondence of Coventry Patmore*. George Bell and Sons, 1-30, 68-81, 105-116, 159-178. <https://ia801601.us.archive.org/10/items/memoirs correspon01cham/memoirs correspon01cham.pdf>

Darmanin, M. E. (2007). *Instituciones sociales y status femenino. La voz contestataria de Harriet Taylor*. XI Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, 1-14. <https://cdsa.aacademica.org/000-108/831>

Foucault, M. y Guiñazu, U. (1986). *Historia de la Sexualidad: 1- la voluntad del saber*. Siglo XXI, 5-12. <http://iesdi.org/BibliotecaPublica/Psicologia%20y%20Consejeria/HISTORIA%20DE%20LA%20SEXUALIDAD%20FOUCAULT.pdf>

Patmore, C. (1863). *The Angel in the House*. Macmillan and Co., 49-52, 55-59, 109-111, 115-121. <https://archive.org/details/angelinhouse01patmiala/page/n5/mode/2up>

Symons, A. (1920). Coventry Patmore. *The North American Review*, 211, (771), 266-272. <https://www.jstor.org/stable/25120459>.



"DOCTRINAS INMORALES" COMO ARGUMENTO: Dos mujeres de Gertrudis Gómez de Avellaneda⁸⁰

"IMMORAL DOCTRINES" AS A PLOT: Two Women by Gertrudis Gómez de Avellaneda

Recibido: 22/01/2025 Aceptado: 24/03/2025

Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. Pp. 143 – 149



Guadalupe Correa Chiarotti

Universidad Autónoma Metropolitana,
Iztapalapa, México.
lupecorrea@gmail.com

Resumen

Esta investigación analiza la obra *Dos mujeres* de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814- España, 1873) quien propone un ideal amoroso para las mujeres libre de mandatos institucionales opresivos que cercenan su libertad de elegir y amar. Sin duda, su postura defiende el derecho a la libre elección amatoria y al divorcio- sin que el término aparezca en la obra- y les da a los amantes una libertad de resolución y el poder apelar al divorcio civil cuando la situación así lo requiera. Su propuesta no parte de una postura anárquica y radical ni pretende minar las bases del amor romántico sino busca unos principios basados en la libertad amatoria y el arbitrio individual por sobre el sometimiento a entidades sociales, jurídicas y culturales opresivas. Su ideal amoroso y su coherencia estética plantean nuevas posibilidades de acción de la mujer que se tematizan en su vasta complejidad. La literatura le sirve entonces a esta gran escritora para que en esta obra advierta sobre las calamidades de la servidumbre conyugal y se convierta en un estímulo y espejo que retrata alternativas subjetivas múltiples para el mundo femenino.

Palabras clave: Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres*, libertad de elección

Abstract

This research analyzes the work *Two Women* by Cuban author Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814- Spain, 1873), who proposes an ideal of love for women free from oppressive institutional mandates that curtail their freedom to choose and love. Undoubtedly, her position defends the right to free choice in love and divorce—although the term does not appear in the work—and gives lovers freedom of resolution and the power to resort to civil divorce when the situation so requires. Her proposal does not stem from an anarchic and radical stance, nor does it seek to undermine the foundations of romantic love, but rather seeks principles based on freedom of love and individual choice over submission to oppressive social, legal, and cultural entities. Her ideal of love and its aesthetic coherence pose new possibilities for women's action that are thematized in their vast complexity. Literature then serves this great writer so that in this work she warns about the calamities

⁸⁰Algunas ideas de este artículo han nutrido el libro *Dos mujeres*, por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección Lápices Clásicos. Introducción, edición crítica y notas de Guadalupe Correa Chiarotti. Haedo, 2024. Vease: <https://www.calameo.com/read/007433049d3c9c68f62a2>



of marital servitude and becomes a stimulus and mirror that portrays multiple subjective alternatives for the feminine world.

Keywords: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Two Women, Freedom of Choice

Sor Juana Inés de la Cruz, como toda escritora, debió justificar su afición a las letras. Como ninguna hasta entonces supo hacerlo con un ingenio tal que marca el inicio de una larga serie de reivindicaciones. En pleno siglo XVII, desde una Nueva España que tensaba el arco entre la ostentación imperial y las miserias coloniales, la más grande poeta americana plantea la elección entre el casamiento y el convento como la única alternativa para una mujer de su clase:

*Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las
accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con
todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos
desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la
seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin
más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de
mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación
obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad
que impidiese el sosegado silencio de mis libros (Cruz, 2012, p. 446)*

Sor Juana quería vivir sola y dedicarse a leer. Era un buen plan, pero también imposible. Entonces elige entre lo menos malo: el convento por sobre el matrimonio. Opta por lidiar con todo aquello que supone ser monja –aún a pesar de cuánto su genio repugna tal estado de cosas– antes que abdicar más rotundamente y casarse.

Algún tiempo después, en el siglo XIX, otra escritora desdeña el matrimonio en favor de su desarrollo intelectual. Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), por aquel

entonces una joven inquieta y vivaz, rechaza el casamiento convenido en el seno de la sociedad de Puerto Príncipe (hoy Camagüey). Sin embargo, paga por la independencia un altísimo precio, pues desencadena una ruptura familiar insalvable traducida en nítido desprecio: “La Avellaneda –dice uno de sus biógrafos– no aceptó el pacto matrimonial [...] su corazón lo repudiaba. Su repudio tuvo una consecuencia económica entre los varios problemas que desató en su hogar: su abuelo la desheredó” (Arrufat, 2012, p. XXXIII). Pudo, con todo, escoger la soltería, elección que sor Juana ni siquiera consideró entre las variables. Las cosas habían cambiado.



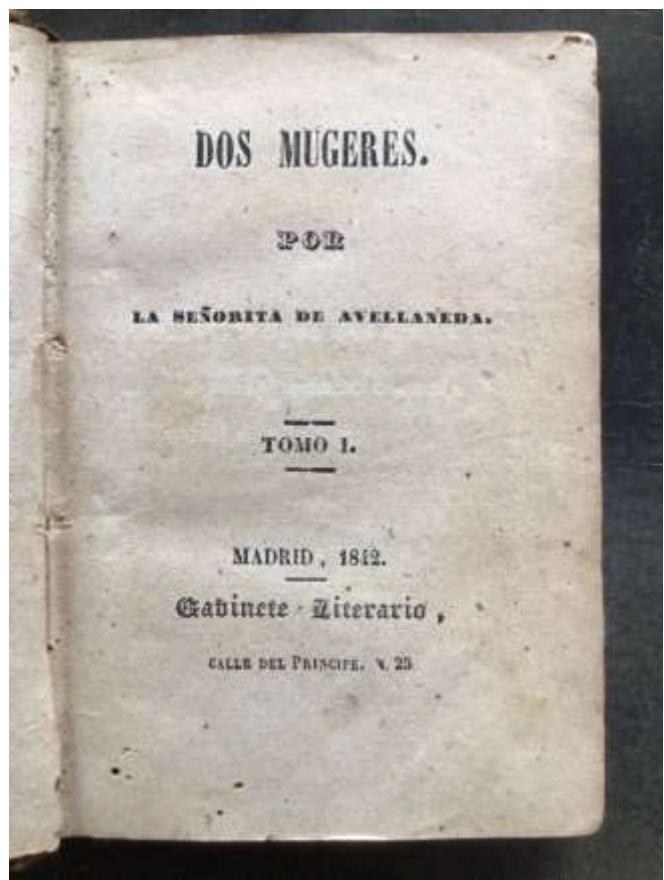
Ilustración 1. Antonio María Esquivel Suárez de Urbina (Sevilla, 1806-1857). Retrato de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1840 (óleo sobre tela; 125,4 x 94,6 cm.). Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Ciudad de La Habana.



Ante este panorama adverso y con el deseo de escribir como impulso, Gertrudis convence a su madre, padrastro y hermano de dejar la isla y partir hacia España. Allí publica sus *Poesías* (1841) y se da a conocer como dramaturga, cobrando una fama peninsular que rápidamente se replica en América, en buena medida potenciada por su participación en la *América poética* (Chile, 1846). Allí, en esta primera antología continental, en el recuento bibliográfico, se juzga que una de sus novelas “es de lo mejor que en este género se ha escrito en España” (Gutiérrez, 1846, p. 20). Esta obra es *Dos mujeres* (1842-1843), la segunda novela de la escritora cubana. *Sab* (1841) había sido la primera, donde se narra el amor de un esclavo a una mujer blanca, hija de su amo, a la que su padre entrega en matrimonio a una familia especuladora e interesada. Mucho antes de la guerra de Secesión (1861-1865) y teniendo por marco la Cuba colonial, resulta una osadía erigir como héroe a un esclavo (es considerada, de hecho, la primera novela abolicionista en lengua española y, en un ámbito más general, se adelanta algunos años a la *Cabaña del Tío Tom*). *Dos mujeres* no sería menos atrevida.

Ambas –*Dos mujeres* y *Sab*– fueron publicadas y bien recibidas en España. Otra suerte correría en la tierra natal de su autora. Apenas llegan a Cuba, la censura aplica todo su aparato disciplinar y ordena que los baúles que las contienen queden embargados en la aduana de Santiago. Las razones de tal desaprobación son las que siguen: *Sab* es prohibida por contener “doctrinas subversivas del sistema de esclavitud en esta Isla y contrarias a la moral y buenas costumbres”, mientras que *Dos mujeres* resulta censurada por “estar plagada de doctrinas inmorales” (Cruz, 1976, p. 52).

Detengámonos en este punto. ¿Por qué tan polémica *Dos mujeres*? Quizá por abordar un tema como el adulterio, tenido por delicado en la pluma de una mujer. Para la sociedad de sus días, las relaciones extramatrimoniales resultan escandalosas, atentan contra una moralidad superficial pero tiránica. Para la literatura, con todo, el adulterio configura uno de sus temas dilectos desde tiempos inmemoriales, con una representación indiscutida en las novelas del siglo XIX: resulta casi tan difícil pensar en una novela decimonónica sin adulterio como en un poema épico sin lucha. Es, sin dudas, uno de los tópicos favoritos de su tiempo y sin embargo ello no lo exime de peligros: es un tema que está siempre al borde del precipicio judicial. Vale la pena recordar que, en 1857, 15 años después de la prohibición de *Dos*





mujeres, Flaubert debe hacer frente a un proceso judicial a causa de *Madame Bovary*, por “ofensas a la moral pública y la religión” (y estamos hablando de París, faro cultural del siglo XIX, no de la Cuba colonial...).

Pero volviendo a nuestro punto, ¿por qué molesta tanto? Quizá porque como ninguna obra de su tiempo se anima a cuestionar dos de los elementos determinantes del matrimonio: su arreglo previo y su duración infinita (o hasta la muerte, que para el caso es lo mismo). Ya en *Sab* adelanta su crítica al casamiento convenido (cfr. Stecher Guzmán, 2016); ahora Gómez de Avellaneda articula en *Dos mujeres* una idea que, para su tiempo, resulta inquietante: la posibilidad de interrumpir el lazo religioso y social sin que ello suponga el fin de la vida, de anular de facto el formulístico y concluyente “hasta que la muerte nos separe”.

Repasemos la trama en un par de líneas. Carlos, un muchacho de provincia y educado en París, regresa para cumplir con el matrimonio arreglado que habían concertado su padre y su tía: se casa entonces con Luisa, su prima. Ella es una muchacha cándida y religiosa, adoctrinada para la vida marital y con educación apenas suficiente para tal fin. Entonces el flamante marido debe ir a Madrid para resolver temas relacionados con una herencia. Allí conoce a Catalina, una viuda (dato no menor)⁸¹ rica y frívola que pasa las noches entre banquetes, tertulias y teatros. Vista sólo en la vida pública, Carlos juzga a la condesa despiadada y veleidosa; pero cierta noche, en la intimidad que propicia el cuidado de una pariente en común, la observa virtuosa: se manifiesta entonces, como una epifanía, el amor. En medio del torbellino de las pasiones, se entregan a su mandato y exhiben su relación adultera por todos los paseos madrileños. El idilio tiene, con todo, un trasfondo tenso: la culpa del pecado y la condena social. El pasaje más rupturista de la trama lo encarna, sin embargo, no la intrépida Condesa, sino la joven esposa, cuando se presenta ante la amante de su marido y, a su pesar, ofrece su complicidad para allanar la huida de Carlos y Catalina a un país extranjero (América).

Entendemos, mucho antes del desenlace trágico, que este “estar plagada de doctrinas inmorales” que acusan los censores no carece de sustento dentro de la lógica coercitiva del tribunal portuario y del sistema colonial remanente. Reseñemos los ejes problemáticos que, sumados al adulterio, conforman estas “doctrinas inmorales” en que se funda la prohibición.

Crítica al matrimonio o, mejor, al matrimonio arreglado

La condesa, cuando cuenta cómo fue conminada a casarse según un pacto previo que omite su voluntad, observa:

Aunque tan joven y tan ignorante de las pasiones, no dejé de observar que no se contaba para nada con el amor en aquel contrato que él sólo debiera sancionar, pero se me advirtió que sólo las que debieron a la suerte un nacimiento humilde tenían el derecho de no consultar más que a su corazón al

⁸¹ El contrato matrimonial garantiza la obediencia de la mujer al tiempo que, por derecho natural, delega en el marido la administración de los bienes y el ejercicio de la vida pública. La condesa, en tanto viuda, logra el estado ideal: es libre, ya se casó, ya concluyó el pacto: “pasados los primeros meses de mi viudez –dice la condesa– no pude pensar sin secreta alegría que ya era libre” (Gómez de Avellaneda, 1842, p. 86).



elegirse un dueño por toda la vida; más yo, miembro de una noble familia, no era libre en mi elección (Gómez de Avellaneda, 1842, p. 81).

Entonces Carlos la juzga duramente al justificar su destino desventurado por haberse “vendido por una posición social a los dieciséis años”, a lo que Catalina responde: “a los dieciséis años no tiene una mujer voluntad” (Gómez de Avellaneda, 1842, p. 84). La arbitrariedad de los matrimonios no fundados en un consentimiento mutuo queda expuesta.

El matrimonio es, según la convención en las clases medias y altas, una forma de preservación del capital y, en el mejor de los casos, de ascenso social. A estos arreglos ajenos, los varones responden –según la norma– con obediencia filial; las mujeres, en tanto, forjan una labrada fantasía en torno a un amor romántico inoculado a fuerza de relatos (la literatura entre ellos) que maquilla la violencia social y el carácter funcional del contrato. Pero cuando la maquinaria de la ilusión cae y se corrobora la falta de amor, el matrimonio se vuelve una cárcel, un estado admitido con contrariedad y asumido con resignación.⁸²

Carlos así lo percibe cuando discute luego el punto con su mujer: “¿puedo hacerte feliz?, ¿puedo serlo yo mismo? Tan imposible es ya como el devolverte tu *libertad perdida*. Los hombres nos han encadenado con vínculos eternos, y tú, pobre ángel, serás víctima como yo de sus tiránicas y absurdas instituciones” (Gómez de Avellaneda, 1843, p. 56, énfasis mío).

La eternidad del vínculo

El matrimonio en sí, según se deriva de esta cualidad temporal, no es el principal problema, sino su duración perpetua. Aquí otra crítica que de seguro motivó la censura. Aunque nunca dicha la palabra *divorcio*, por primera vez en nuestra lengua se tematiza en estos términos y se expresa una opinión favorable y sustentada. Ante este panorama laberíntico, clausurada toda posible salida, tanto esposa como amante sufren la más rigurosa de las condenas. Dice la narradora al final del cuarto libro:

la suerte de la mujer es infeliz de todos modos. Que la indisolubilidad del mismo lazo con el cual pretenden nuestras leyes asegurarles un porvenir, se convierte, no pocas veces, en una cadena tanto más insufrible cuanto más inquebrantable. Apasionadas y débiles, ya ofensoras, ya ofendidas, ellas son las que salen destrozadas, y en sus propios yerros, como en aquellos de que son víctimas, ellas son siempre las que presentan al mundo, que las contempla con indiferente egoísmo o con fría severidad, el espectáculo de silenciosos dolores y de profundas desventuras que pudieran servir de expiación a mil crímenes (Gómez de Avellaneda, 1843, p. 76, el énfasis es mío).

⁸² El reducido destino de las mujeres es, por lo demás, tematizado largamente por escritoras de filiaciones diversas. En la dinámica sociedad norteamericana de fines del siglo XIX, el personaje Athénais (en cuento homónimo de Kate Chopin) narra en vivos términos la aversión al matrimonio, mismo que antes juzga ineludible (salvando la vida conventual que ahora añora): “–No, no lo odio [al marido] –reflexionó, agregando con un súbito impulso–: solo odio, aborrezco estar casada. Odio ser la Señora Cazeau y preferiría ser Athénais Miché otra vez. No tolero vivir con un hombre; tenerlo ahí siempre, sus chaquetas y pantalones colgados en mi habitación; sus horribles pies descalzos: se los lava en mi tina, delante de mis ojos, jorgh!” (Chopin, 2018, pp. 80-81).



Gertrudis Gómez de Avellaneda vislumbra en la disolución del vínculo matrimonial la única alternativa válida para conjurar los males del adulterio (contrario a los principios sociales, pero –en este caso al menos– avalado por una legítima pasión). Esta libertad de resolución, el poder apelar al divorcio civil cuando la situación así lo requiera, no parte de una postura anárquica y radical, no pretende minar las bases del amor romántico sino, justamente, erigir sus principios como estandarte de la libertad amatoria y el arbitrio individual por sobre el sometimiento de entidades opresivas. Su ideal amoroso, su coherencia estética la hacen renegar de los mandatos institucionales: postula su razón en los arrebatos de la pasión, en tanto que si un nuevo amor –inxorable como todo sentimiento genuino– aparece, el pacto matrimonial previo debe cesar. Esta facultad está lejos de ser efectiva, en términos civiles tardará más de cien años (incluso mucho más dependiendo del país) ⁸³ en ser un derecho adquirido.

Las posibilidades de acción de la mujer quedan, pues, tematizadas en su vasta complejidad. La literatura que, como la educación y las sanciones jurídicas y morales, puede garantizar el *status quo*, elige en esta obra advertir sobre las calamidades de la servidumbre conyugal y convertirse en un estímulo, en un espejo que retrate alternativas subjetivas múltiples.

Si casarse era en general –y más en las clases altas–, un trato convenido previamente entre los padres de familias, si en este punto crucial el arbitrio de la mujer era apenas tenido en cuenta pese a afectar su vida de modo determinante, no resulta difícil imaginar cuánto poder de decisión tenía en la salida de un pacto que no se concibe más que eterno. La literatura escrita por mujeres del siglo XIX en general, *Dos mujeres* en particular, retrata con especial énfasis este amplio repertorio de limitaciones vitales, especialmente componiendo personajes femeninos con un anhelo compartido: la libertad de tomar sus propias decisiones y controlar su propio destino.

Referencias

- Arrufat, A. (2000). Prólogo. *Dos mujeres*. Letras Cubanas.
- Cruz, M. (1976). Sab, su texto y su contexto. G. Gómez de Avellaneda, *Sab*, Editorial Arte y Literatura, 11-120 (Biblioteca Básica de la Literatura Cubana).
- Chopin, K. (2018). *Historia de una hora y otros cuentos*, trad. M. Izcovich, D., M. Aristi y M. Poggio, ilustrado por P. Vitale. Erizo Ediciones.
- Cruz, Sor J. I. de la (2012). Respuesta a Sor Filotea de la Cruz. *Obras completas*, tomo IV: *Comedias, sainetes y prosa*, ed., introd. y notas de A. G. Salceda; ilus. de E. Gascón. Fondo de Cultura Económica [1^a ed. 1957] (Biblioteca Americana).
- Gómez de Avellaneda, G. (1842). *Dos mujeres*. Tomo II. Gabinete Literario.

⁸³ En Argentina, por ejemplo, apenas el 3 de junio de 1987, luego de recuperada la democracia, la Cámara de Diputados sanciona la Ley de Divorcio Vincular, luego de haber pasado casi un siglo desde el primer proyecto.



Gómez de Avellaneda, G. (1843). *Dos mujeres*, Tomo IV. Gabinete Literario.

Gutiérrez, J. M. (1846). *América Poética. Colección escojida de composiciones en verso, escritas por americanos en el presente siglo. Parte Lírica*. Imprenta del Mercurio.

Stecher Guzmán, L. (2016). 'Y vivieron infelices para siempre': ilusiones románticas y desengaños realistas. en *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo 50, Número 1, 37-54. University in St. Louis.



LA MATERNIDAD EN PRIMER PLANO. *La figlia oscura* de la literatura al cine

MOTHERHOOD IN CLOSE-UP. *La figlia oscura* from literature to cinema

Recibido: 16/12/2024 Aceptado: 22/02/2025
Volumen 19 (Parte 1) 2025, Mendoza (Argentina) publicación semestral. Pp. 150 – 160

 **Laura Martín Osorio**

Universidad Nacional de Cuyo,
Mendoza, Argentina.
lauramartinosorio@gmail.com

Resumen

Esta investigación reflexiona, desde la literatura comparada y los estudios de género y feministas, sobre las perspectivas y enfoques que Elena Ferrante, la autora italiana contemporánea más leída en el mundo, construye de la figura materna y los vínculos madre-hija en la novela *La figlia oscura* [La hija oscura] (2006) y su adaptación cinematográfica *The Lost Daughter* [La hija perdida] realizada por Maggie Gyllenhaal (2021). Nuestro propósito es descubrir aristas de un sistema opresor que obliga a las mujeres a llevar una vida acorde con sus imposiciones. La adaptación cinematográfica de dicha novela retoma el tema de la maternidad y el vínculo entre madres e hijas propuesto por la escritora italiana y lo traslada a otro espacio- fuera del barrio napolitano y de la realidad sureña-, con personajes que replican los mismos comportamientos y tienen sentimientos similares a los narrados en el papel. En ambos contextos culturalmente diferentes, la misma estructura social sustenta la maternidad como institución dentro del sistema patriarcal. La actualidad del debate sobre la maternidad repercute en el éxito de la película, que, a su vez, gana nuevos lectores para la novela.

Palabras clave: *Elena Ferrante, literatura y cine, madre/hija, feminismos*

Abstract

This research reflects, from the perspective of comparative literature and gender and feminist studies, on the perspectives and approaches that Elena Ferrante, the most widely read contemporary Italian author in the world, constructs on the maternal figure and mother-daughter bonds in the novel *La figlia oscura* (*The Dark Daughter*; 2006) and its film adaptation *The Lost Daughter* by Maggie Gyllenhaal (2021). Our purpose is to uncover the edges of an oppressive system that forces women to lead a life in accordance with its impositions. The film adaptation of this novel takes up the theme of motherhood and the bond between mothers and daughters proposed by the Italian writer and transfers it to another space - outside the Neapolitan neighborhood and the southern reality -, with characters who replicate the same behaviors and have similar feelings to those narrated on paper. In both culturally different contexts, the same social structure supports motherhood as an institution within the patriarchal system. The current debate about motherhood has had an impact on the film's success, which, in turn, has gained new readers for the novel.



Keywords: Elena Ferrante, Literature and Cinema, Mother/Daughter, Feminisms.

Y los guionistas y directores usan cada vez más los textos literarios como rampa para el lanzamiento de su imaginación. Este material demuestra de forma compacta una sola cosa: que la escritura narrativa hoy sigue siendo la morada más acogedora para el mundo tumultuoso o mudo de los necesitados de historias, tanto aquellos que solo disponen de la capacidad de leer, como aquellos que por oficio sean transductores de la palabra a la imagen.

Elena Ferrante

Introducción

Elena Ferrante, la autora italiana contemporánea más leída en el mundo, nos ofrece novelas sinceras, auténticas, llenas de genuina realidad. Su obra es de una calidad suprema en la que se evidencia un meticuloso trabajo de investigación y descubrimiento. Un trabajo obsesivo. Nos regala historias cotidianas, con personajes igualmente habituales, abordados en sus aspectos más complejos; nos muestra realidades duras sin recurrir a golpes bajos; nos ofrece narraciones profundas, inquietantes, a través de una prosa sencilla y despojada de todo adorno.

Su producción literaria presenta una particular aproximación al tema de la maternidad, que dialoga estrechamente con los postulados teóricos de los estudios de género y feministas. A través de sus páginas, nos encontramos con madres que abandonan a sus hijas, que reaccionan con agresividad, que reproducen la violencia de la "ciudad masculina" (Ferrante, 2017) en la que viven y que, con esta actitud, invitan a reflexionar sobre el rol materno y las imposiciones culturales que someten a las mujeres a cumplir con su "destino biológico", con su "vocación natural". Su obra, desde la primera novela, ha sido llevada a la pantalla con una mirada especial sobre este tema, que no ha pasado desapercibida para sus realizadores; quienes, a su manera, han contribuido al debate en otros ámbitos artísticos y generado nuevas lecturas de la ficción de Ferrante.

Si bien es cierto que los libros de la escritora italiana han tenido un gran éxito y una buena repercusión entre la crítica especializada, la adaptación cinematográfica de su obra literaria ha generado un gran impacto en las ventas y ha propiciado la llegada de nuevos lectores fascinados por su escritura.

Analizaremos la figura materna y la relación madre-hija en la novela *La figlia oscura* [La hija oscura] (2006) y su adaptación cinematográfica *The Lost Daughter* [La hija perdida] (2021) con la intención de descubrir los elementos que perviven más allá del barrio napolitano y que forman parte de un sistema opresor, que obliga a las mujeres a llevar una vida acorde con sus imposiciones. La adaptación cinematográfica de la novela de Elena Ferrante realizada por Maggie Gyllenhaal retoma el tema de la maternidad y el vínculo entre madres e hijas propuesto por la escritora italiana y lo traslada a otro espacio —fuera del barrio napolitano y de la realidad sureña—, con personajes que replican los mismos



comportamientos y tienen sentimientos similares a los narrados en el papel. En ambos contextos, culturalmente diferentes, la misma estructura social sustenta la maternidad como institución dentro del sistema patriarcal. La actualidad del debate sobre la maternidad repercute en el éxito de la película, que, a su vez, gana nuevos lectores para la novela.

Abordaremos los diferentes temas relacionados con las protagonistas desde la literatura comparada y los estudios de género y feministas. Desde el ámbito específicamente literario, nos centraremos en los textos metaliterarios de la propia autora —*La frantumaglia* (2016) y *L'invenzione occasionale* [La invención ocasional] (2019)—donde encontramos su poética, la trastienda de su escritura. En estas obras, Elena Ferrante explica en primera persona qué entiende por literatura y adaptación cinematográfica, reflexiona en profundidad sobre los temas abordados en sus novelas, se posiciona dentro del feminismo y dialoga con su genealogía femenina de escritoras y filósofas.

En cuanto a la teoría cinematográfica, trabajaremos con la que ofrecen Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet en su libro *Estética del cine. Espacio de rodaje, montaje, narración, lenguaje* (1983). En cuanto a la metodología, utilizaremos principalmente la propuesta por André Bazin en su libro *¿Qué es el cine?* (2015). Retomaremos la idea que él expuso, levantando la bandera de un arte impuro en defensa de la adaptación.

Además, trabajaremos con perspectiva de género, lo que nos permitirá examinar el comportamiento de los personajes femeninos de las obras seleccionadas y determinar en qué medida reproducen o subvierten los estereotipos de género del entorno en el que se sitúan. Estudiaremos el vínculo madre-hija desde los postulados teóricos de Simone de Beauvoir, Adrienne Rich, Luisa Muraro, Teresa de Lauretis, Victoria Sau y Marcela Lagarde y de los Ríos.

LA FIGLIA OSCURA. CONTAR LA MATERNIDAD

La figlia oscura [La hija oscura] fue publicada en 2006 por Edizioni e/o. La novela está narrada en primera persona por Leda, una mujer de cuarenta y ocho años, profesora universitaria de literatura inglesa. Leda intenta encontrar una justificación a un extraño comportamiento que tuvo durante sus últimas vacaciones en la costa. Ella, que ahora vive en Florencia, se marchó sola, con sus libros, en auto, a un pequeño pueblo de la costa jónica (sus hijas —Marta y Bianca— viven en Canadá con su ex marido). En la playa conoce a una numerosa familia napolitana, entre la que se encuentra una joven madre, Nina, con la que Leda intenta establecer un vínculo amistoso; tal vez, motivada por los recuerdos de su infancia napolitana, por la cercanía de edad que Nina tiene con sus hijas, o porque es una joven madre que parece querer abrirse camino en aquel entorno hostil —como lo fue ella— o, simplemente, porque Leda estaba allí sola y aquella mujer le llamó la atención. Durante uno de esos días a la orilla del mar, Leda realiza un acto irreflexivo sin explicación aparente, perturbador e incómodo, que la lleva a separarse violentamente de la joven y a romper su incipiente amistad. Tal vez, relatar su conducta perturbadora de forma definitiva al rompecabezas, sea una manera de encontrar el lugar adecuado para cada una de las piezas sueltas: "Las cosas más difíciles de contar son las que nosotros mismos no podemos



comprender" (p.10), dice al principio de la novela y más adelante, ya avanzada la trama, "leer y escribir ha sido siempre mi modo de apaciguar me" (p. 48).

Abrí un libro, pero sentía una maraña de sentimientos agrios que, con cada acometida de sonido, color, olor se agriaba aún más. Esa gente me irritaba. Había nacido en un ambiente bastante parecido, mis tíos, mis primos, mi padre eran así, de una cordialidad prepotente. Ceremoniosos, con frecuencia muy sociables, cada petición sonaba en su boca como una orden apenas moderada por una bonhomía falsa y, llegada la ocasión, sabían ser vulgarmente ofensivos y violentos. Mi madre se avergonzaba de la naturaleza plebeya de mi padre y sus parientes, quería ser distinta, jugaba dentro de aquel mundo a ser la señora bien vestida y de buenos sentimientos. Pero al primer conflicto la máscara se le caía y también ella adoptaba el mismo comportamiento, la lengua de los demás, con una violencia equivalente. Yo la observaba maravillada y decepcionada, y me proponía no parecerme, llegar a ser en efecto distinta y demostrarle así que era inútil y malo asustarnos con esos no me volveréis a ver nunca, nunca, nunca más, había que cambiar de verdad, o bien de verdad largarse de casa, dejarnos, desaparecer. Cómo sufría por ella y por mí, cómo me avergonzaba haber salido de su vientre de persona desgraciada. En el desorden de la playa, ese pensamiento me crispó aún más e hizo crecer mi desprecio por los modales de aquella gente, junto con un hilo de angustia. (p. 28)

Leda es hija de una madre de la que se avergüenza. Nacida y criada en un ambiente hostil, huye de Nápoles, al igual que Delia, Olga y Elena, las narradoras de las otras novelas de Ferrante. La actitud sumisa de su madre, su aceptación y reproducción de la violencia de la "ciudad masculina" (Ferrante, 2017) en la que viven, con su lenguaje feroz, la llevan a cambiar de lugar como única forma de escapar, de salvarse de la brutalidad y del mal.

Teresa de Lauretis en "Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo" (2000), refiriéndose a los sujetos excéntricos del feminismo, alude a la necesidad de mutar, de cambiar de lugar, de producir realmente una transformación; habla de salir de casa (en todos los sentidos) e ir hacia lo desconocido y lo incierto, porque –donde uno se queda– es imposible seguir viviendo (s/n).

Quizás, durante su infancia y adolescencia, Leda no es capaz de reconocer la situación de opresión que vive su madre dentro del sistema patriarcal en el que está inmersa; a medida que pasan los años y se aleja de la situación, reconoce el malestar que ha vivido e intenta comprenderla.

Históricamente, la maternidad se consideraba un privilegio concedido a las mujeres, que debían vivirlo con felicidad; a través de la maternidad se realizaban como personas y era un papel que debían desempeñar con alegría. Marcela Lagarde y de los Ríos, en su libro *Los cautiverios de las mujeres...* (2015) ofrece una definición de este concepto:

La madre es una institución histórica, clave en la reproducción de la sociedad, la cultura y la hegemonía, y en la realización del ser social de las mujeres. Las madres contribuyen personalmente, de manera exclusiva en el período formativo y compartida durante toda la vida, a la creación del consenso del sujeto al modo de vida dominante, en su esfera vital. (...) A través de la



maternidad, la madre-mujer es transmisora, defensora y custodia del orden imperante en la sociedad y en la cultura. Sin la concurrencia de la mujer-madre no es posible la vida, pero tampoco la muerte, es decir, la sociedad y la cultura. (p. 289)

Sin embargo, ¿qué pasa cuando una mujer no respeta esta institución con todas las obligaciones impuestas? ¿Qué sucede cuando una mujer quiere ser profesional, tener una carrera y otro tipo de vida social? ¿Qué ocurre cuando una madre grita a sus hijas, las golpea o las abandona? ¿Qué calificación merece? ¿Puede seguir llamándose madre? Ya Simone de Beauvoir, en el ahora clásico *El segundo sexo* (1949), decía:

Ya se ha visto que la inferioridad de la mujer procedía originariamente de que, en principio, se ha limitado a repetir la vida, mientras el hombre inventaba razones para vivir, más esenciales a sus ojos que la pura ficción de la existencia; encerrar a la mujer en la maternidad sería perpetuar esa situación.

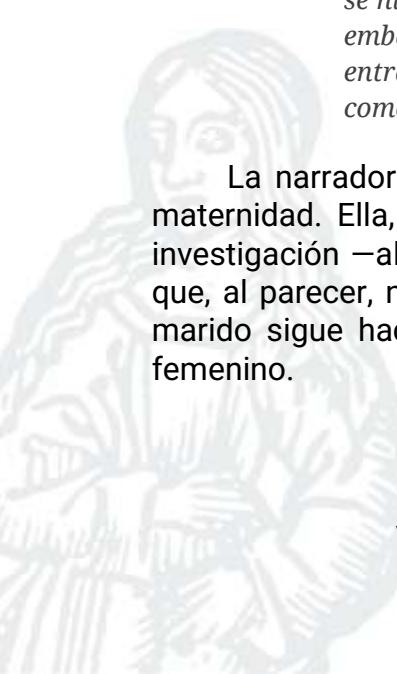
Hoy reclama ella participar en el movimiento a través del cual la Humanidad intenta sin cesar justificarse superándose; no puede consentir en dar la vida más que en el caso de que la vida tenga un sentido; no podría ser madre sin tratar de representar un papel en la vida económica, política y social. (p. 511)

Leda, en su narración, cuenta situaciones vividas y sentidas, momentos de su maternidad y de su vínculo con sus hijas que no es común leer. Son confesiones profundas, que las mujeres-madres preferían callar para no ser calificadas de "malas madres":

Cuando mis hijas se mudaron a Toronto, donde su padre vivía y trabajaba desde hacía años, descubrí con inquieta sorpresa que no sufría ningún dolor, sino que me sentía ligera como si solo entonces las hubiera dado a luz definitivamente. Por primera vez en casi veinticinco años, no sentía el apremio de tener que cuidar de ellas. (...) Me sentí milagrosamente desvinculada, como si una obra difícil, llevada al fin a su término, hubiera dejado de ser una carga. (...) Tenía cuarenta y siete años, me faltaban cuatro meses para cumplir cuarenta y ocho, pero vi que algo mágico me había quitado varios años de encima. No sé si me alegré, pero sin duda me sorprendí. (pp. 11-12)

O incluso más fuerte:

Un cuerpo de mujer hace mil cosas distintas, trabaja, corre, estudia, fantasea, inventa, se agota, y mientras tanto los pechos se agrandan, los labios del sexo se hinchan, la carne palpita con una vida redonda que es tuya, tu vida, y sin embargo empuja hacia otra parte, se separa de ti a pesar de habitar en tus entrañas, feliz y pesada, gozada como un impulso voraz y aun así repulsivo como el injerto de un insecto venenoso en una vena. (pp. 40-41)



La narradora experimenta una sensación de asfixia durante los primeros años de maternidad. Ella, que pretende ser una profesional, dedicándose a los estudios y a la investigación —al igual que su marido—, se encuentra en una posición subordinada de la que, al parecer, no puede escapar: ella y solo ella debe cuidar de sus hijas, mientras su marido sigue haciendo carrera considerando que estas tareas son propias del género femenino.



Los años han pasado, el aquí y ahora de la narración nos muestra a una Leda adulta que, ante el encuentro con la joven madre en la playa, no puede evitar recordar su infancia napolitana, su lengua materna, y rememorar su propia maternidad y el abandono de sus hijas pequeñas en pos de autonomía y realización intelectual.

No sé por qué apunté esos nombres en mi cuaderno, Elena, Nani, Nena, Leni; quizás me gustaba la forma en que Nina los pronunciaba. Hablaba a la niña y a su muñeca con una entonación dialectal agradable, el napolitano que amo, ese acento tierno del juego y de los mimos. Estaba fascinada. Las lenguas tienen para mí un veneno secreto que cada cierto tiempo se activa y contra el cual no hay antídoto. Recuerdo el dialecto en boca de mi madre cuando abandonaba el deje dulce y nos gritaba, emponzoñada por el enfado: no puedo más con vosotros, no puedo más. Órdenes, chillidos, insultos, una tensión de la vida en sus palabras, como un nervio tenso que apenas rozado, arrasa con dolor toda posibilidad de compostura. Una, dos, tres veces nos amenazó a nosotras, sus hijas, con irse, os despertaréis una mañana y no me encontraréis. Todos los días me despertaba temblando de miedo. En la realidad estaba siempre, en las palabras huía de casa un día sí y otro también. Esa mujer, Nina, parecía tranquila y sentía envidia. (p. 22)

En este libro —como en el resto de la obra de Ferrante— la maternidad juega un papel protagonista. Leda deja atrás su ciudad natal, promete no ser como su madre, se impone el dominio de la lengua italiana y la eliminación del dialecto para no parecerse a ella. Sin embargo, vemos en este gesto la reproducción del comportamiento habitual entre las mujeres dentro del sistema patriarcal. Adrienne Rich, en su libro *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (1976), afirma:

Matrofobia (...) no es sólo miedo a la propia madre o a la maternidad, sino a convertirse en la propia madre. Miles de hijas consideran que sus madres, que les han dado el ejemplo de un compromiso y un desprecio hacia sí mismas, están luchando por su propia liberación a través de esas madres, transmisoras forzosas de las restricciones y degradaciones características de la existencia femenina. Es mucho más fácil rechazar y odiar abiertamente a la madre que ver, más allá, las fuerzas que actúan sobre ella. (...) La matrofobia se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en individuos libres. La madre representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir. Nuestras personalidades parecen mancharse y superponerse peligrosamente con las de nuestra madre. (309-311)

Madres e hijas de distintas generaciones repiten la misma secuencia de acciones coreografiadas por un sistema que las quiere sumisas y meras reproductoras de sus mandatos. Cortar esa cadena implica asumir las consecuencias de un comportamiento no aceptado, marcado como negativo y castigado con el aislamiento social. Leda, privada de cualquier posibilidad de identificación con su madre, ve en la mujer inglesa que conocen en la calle —que ha huido de casa, que ha abandonado a su marido para perseguir un gran amor— un modelo a seguir: romper el mandato, ser dueña de su propia existencia. "Ella asintió (...) desde pequeños nos vemos obligados a hacer tantas tonterías pensando que son fundamentales; lo que nos ha sucedido es lo único sensato que me ha ocurrido desde que nací." (pp. 86-87). Nina, por su parte, encuentra esa figura en Leda, la mujer



independiente, intelectual, fuerte y segura de sí misma que conoce en la playa; aunque el acto irreflexivo que Leda realiza genera un inminente rechazo en la joven madre.

¿Qué queremos significar al referirnos a la educación de las hijas? ¿Qué deseamos tener o haber tenido, como hijas? ¿Qué podemos dar como madres? En primer lugar, y en muy amplia medida necesitamos confianza y ternura; esto siempre será cierto para cualquier ser humano, es verdad, pero las mujeres que crecen en un mundo tan hostil necesitan un amor muy hondo a fin de aprender a amar. Este amor no es el “materno” antiguo, institucionalizado, sacrificado, que siempre nos han exigido los hombres: queremos ser madres valientes. El hecho más obvio que la cultura imprime en las mujeres es la conciencia de nuestras limitaciones. Lo más importante que una mujer puede hacer por otra es iluminar y ampliar el ámbito de sus posibilidades. Para una madre, esto significa algo más que luchar con las imágenes desvalorizadoras de las mujeres en los libros infantiles, en las películas, en la televisión, en la escuela. Significa que la madre trata de ampliar las fronteras de su vida. Negarse a ser una víctima. Partir de esta noción y seguir adelante. (Rich, p. 321)

THE LOST DAUGHTER. LA MATERNIDAD EN PRIMER PLANO

The Lost Daughter [La hija perdida] es la ópera prima de la actriz estadounidense Maggie Gyllenhaal como guionista y directora, que tuvo su estreno mundial durante el 78º Festival Internacional de Cine de Venecia, el 3 de septiembre de 2021; donde Gyllenhaal ganó el Premio Osella al Mejor Guion. Cuenta con un reparto excepcional formado por Olivia Colman, como Leda; Jessie Buckley, que interpreta a la joven Leda, en los continuos *flashbacks* de la película; Dakota Johnson como Nina; Ed Harris, como Lyle; Peter Sarsgaard, el profesor Hardy; Paul Mescal, Will; Oliver Jackson-Cohen, Toni; Dagmara Dominczyk, Callie; y Alba Rohrwacher, la excursionista italiana.

La película se estrenó en Estados Unidos el 17 de diciembre de 2021, antes de incorporarse a la plataforma de *Streaming* Netflix el 31 de diciembre. Recibió el aplauso de la crítica y tres nominaciones en la 94º edición de los Óscar, incluyendo mejor actriz para Colman, mejor actriz de reparto para Buckley y mejor guion adaptado.

Cuando en 2018 la actriz estadounidense compró los derechos de la novela *La hija oscura* para llevarla a la pantalla, Elena Ferrante recibió la noticia con gran satisfacción y, el 6 de octubre de 2018, escribió en su columna para el diario británico *The Guardian*:

Es importante para mí —para usted, para todas las mujeres— que su trabajo sea suyo y que salga bien. La mía ya existe, con sus fortalezas y defectos. En el gran almacén de las artes, constituido principalmente por hombres, las mujeres han estado buscando durante un tiempo relativamente corto los medios y las oportunidades para dar una forma propia a lo que han aprendido de la vida. Así que no quiero decir: tienes que quedarte dentro de la jaula que construí. Hemos estado dentro de la jaula masculina durante demasiado tiempo, y ahora que la jaula está colapsando, una artista tiene que ser absolutamente autónoma. Su búsqueda no debe encontrar obstáculos, especialmente cuando está inspirada por el trabajo, por el pensamiento, de otras mujeres. (s/n)



Maggie Gyllenhaal, en una entrevista realizada por María Estévez, para ABC Play, publicada el 19 de febrero de 2022, afirma:

Cuando leí este libro por primera vez, me quedé atónita por su sinceridad. Fue una experiencia electrizante que me hizo recapacitar. Además, es una historia dramática maravillosa. Al terminar, sola en mi habitación, dejé caer el libro y puse a volar mi imaginación. ¿Qué pasaría si, en lugar de leerlo, pudieras escuchar estas cosas en voz alta, si pudieras verlas sentado al lado de tu madre, o de tu esposo, o incluso de tu hija? Pensé que podría ser algo radical llevar este libro a la pantalla. (s/n)

El deseo de la cineasta estadounidense se hizo realidad: cientos de personas de todo el mundo, a través de Netflix, pudieron acceder a una película que —como la novela— nos muestra con autenticidad la experiencia de la maternidad de algunas mujeres de clase media: la angustia, el dolor, la culpa por no alcanzar lo que se esperaba de ellas. Cientos de personas comentaron en familia, con amigos y a través de las redes sociales sus opiniones sobre lo contado en imágenes y, en muchos casos, corrieron a buscar el libro, a informarse sobre la autora.

Gyllehaal consigue llevar al cine la intensidad y profundidad de la escritura de Ferrante, replica el tono denso y agudo de la novela; en los 120 minutos que dura la película, logra generar el mismo clima de suspense que propone el texto literario. Los primeros planos a la protagonista nos introducen en una atmósfera de intimidad, de confesión: lo que se cuenta es un drama personal profundo sin espacio para el rodeo o la mentira. Como sucede en la obra escrita, en el film hay elementos que remiten a la putrefacción, que invitan a observar con desconfianza la cotidaneidad y la aparente calma y bienestar: como sucede con las frutas que encuentra sobre la mesa al llegar a la casa de veraneo, el insecto sobre la almohada y el que lleva la muñeca robada en el vientre.

Leda, inglesa de Cambridge (cuya familia es originaria de Leeds, en Shipley), profesora de literatura comparada de cuarenta y ocho años, llega a una playa de Grecia a pasar sus vacaciones en soledad. Ante la llegada de una numerosa familia, originaria de Queens, ve interrumpida su tranquilidad. Como sucede en la novela, siente una atracción inmediata por la joven madre y la pequeña niña, que forman parte de su clan; e inmediatamente los recuerdos de su propia maternidad afloran, la embargan, la dejan sin aire. Los juegos sensuales entre madre e hija, los continuos requerimientos de la hija, la insaciabilidad del deseo infantil, el miedo al abandono, la niña perdida en la playa, la muñeca, evocan un pasado no saldado, culposo, a través de *flashbacks* realizados magistralmente.

La protagonista adulta reconoce el malestar de Nina, se remonta a su joven maternidad y revive la insatisfacción que experimentaba en aquella época. Como puede leerse en el texto literario, en la película los maridos no se hacen cargo del rol paterno, viajan por trabajo a otros sitios y dejan en manos de las mujeres las tareas de cuidado. A Leda joven la vemos ofuscada ante el desinterés del esposo por las niñas: un domingo en que le tocaba cuidarlas a él, Marta se corta un dedo y es ella quien debe asistirla, lo hace con enojo y sin afectividad, conteniendo la furia que siente hacia el varón. A Nina la vemos agotada por el comportamiento de su hija ante la pérdida de la muñeca, ella está sola ocupándose de la niña, porque el esposo ha partido nuevamente pasado el fin de semana; al mismo



tiempo, se siente observada por su cuñada, quien espera de ella el cumplimiento del rol materno dentro de los parámetros impuestos socialmente, no le permite equivocarse, no le da permiso para un respiro. Nina busca en Leda una confidente, la toma como modelo a seguir, se siente atraída por su autonomía y valentía, genera un vínculo que se interrumpe ante el descubrimiento del robo de la muñeca, un acto sin justificación aparente, de mero egoísmo, un juego perverso de la Leda adulta que —tal vez— quiere recuperar el afecto de su madre y el tiempo perdido con sus hijas abandonadas.

Como hijas queremos madres que deseen nuestra libertad y la suya.

No necesitamos ser el recipiente de la frustración de otra mujer. La clase de vida que ha llevado una madre —dispuesta a la lucha, aunque desprotegida— constituye el legado más importante para la hija, pues una mujer capaz de creer en sí misma, una luchadora que sigue combatiendo para crear un espacio habitable a su alrededor, demuestra a su hija que estas posibilidades existen.

Adrienne Rich

CONCLUSIÓN

El análisis comparativo de la novela *La figlia oscura* [La hija oscura] de Elena Ferrante y la película *The Lost Daughter* [La hija perdida] de Maggie Gyllenhaal evidencia la continuidad del tratamiento del tema de la maternidad y del vínculo madre-hija. Pudimos apreciar en ambos discursos, a pesar de las diferencias culturales, la maternidad como institución dentro del sistema patriarcal. En ambas propuestas, las protagonistas —pertenecientes a sectores sociales medios— experimentan situaciones similares provocadas por la falta de acompañamiento en la crianza de las hijas, por la obligatoriedad de cumplir con las labores de cuidado en perjuicio de la propia realización profesional y en detrimento de sus propios deseos como persona.

En la novela, más que en la película, se aprecia la necesidad de huir de la madre —sumisa y reproductora de la violencia patriarcal del barrio napolitano del que proviene— con la cual es imposible identificarse. Leda —la del papel y la de la pantalla— intenta sostener las imposiciones sociales adjudicadas a la maternidad, pero no lo consigue, reconoce que es imposible combinar esas tareas con la de investigación y los placeres del cuerpo; por eso, y para no repetir las vivencias de su madre, ni dilatar el malestar y la angustia que le provoca el ser madre, decide abandonar a sus hijas y perseguir sus sueños. Esta acción acarreará consecuencias negativas en los vínculos con quienes la rodean y una enorme culpa, que arrastrará en su etapa adulta.

La película pone en primer plano la maternidad, con sensualidad e intimismo; invita a acompañar las acciones de la protagonista de cerca y a reflexionar sobre su accionar. Retoma cada elemento de la novela y le pone cuerpo y voz. Como el texto literario, aborda con sinceridad un tema vigente, que no siempre es tratado con la autenticidad feroz que aquí se propone. Desde el papel, desde la pantalla, emanan preguntas incisivas, que dejan pensando a un público poco habituado a estas problemáticas. La popularidad de Netflix hace que cientos de personas tengan al alcance un film inquisidor, cuestionador de



paradigmas, sincero, que genera en las personalidades más curiosas la necesidad de leer la novela y conocer más sobre la obra literaria de la autora italiana.

De la novela a la película y de la película a la novela hay un circuito fructífero de diálogo y reflexión que no deja a nadie indiferente. Plantear la maternidad y el vínculo entre madres e hijas con autenticidad es lo que esperamos leer y ver para seguir cuestionando nuestros roles como mujeres dentro de este sistema y lograr así torcer el destino que se nos impone.

Referencias

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2015). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Bazin, A. (2017). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Bertuna, M. A. (2021, 10 de septiembre). Maggie Gyllenhaal, "The Lost Daughter". *Arabeschi*. <http://www.arabeschi.it/maggie-gyllenhaal-the-lost-daughter-/>
- Bisicchia, A. (s.f.). Adattare, in tutte le varianti, anche dispregiative, non sempre è una violenza: può essere opera alla pari con l'originale. *Lo Spettacoliere*. <http://www.lospettacoliere.it>
- Cardone, L. (2015). Sensibili differenze. *L'amore molesto da Ferrante a Martone*. En L. Cardone & S. Filippelli (Eds.), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*. Pisa.
- De Beauvoir, S. (2008). *El segundo sexo*. De Bolsillo.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (Cuadernos inacabados, n. 35, trad. M. Echániz Sans). Horas y Horas.
- De Rogatis, T. (2018). *Elena Ferrante. Parole chiave*. Edizioni e/o.
- De Rogatis, T. (s.f.). Una formidabile solitudine. La Grande Madre. *Le parole e le cose*. <http://www.leparoleelecose.it/?p=20812>
- Estévez, M. (2022, 19 de febrero). Maggie Gyllenhaal: «No sé quién es Elena Ferrante, pero he podido hablar con ella». *ABC Play*. https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-maggie-gyllenhaal-no-quien-elena-ferrante-pero-podido-hablar-ella-202202190157_noticia.html
- Ferrante, E. (2006). *La figlia oscura*. Edizioni e/o.
- Ferrante, E. (2017). *La frantumaglia*. Lumen.
- Ferrante, E. (2018). *La hija oscura*. Lumen.
- Ferrante, E. (2018, 6 de octubre). Maggie Gyllenhaal is filming one of my books. It's her story to tell now. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/oct/06/maggie-gyllenhaal-elena-ferrante-film-book>

Ferrante, E. (2020). *La invención ocasional*. Lumen.

Gardies, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. La Marca Editora.

Gyllenhaal, M. (directora). (2021). *The Lost Daughter* [Película]. Netflix.

Jelin, E. (2017). Familia. Un modelo para desarmar. En *Mujeres y varones en la Argentina de hoy: Géneros en movimiento*. Siglo XXI Editores.

Lagarde y de los Ríos, M. (2015). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI Editores.

Lanzo, L. (2015). Tra fedeltà ed invenzione: l'adattamento. En *L'adattamento e il cinema postmoderno. Il caso di The Great Gatsby*.

http://www.educatt.it/collegi/archivio/QDL2015_LANZO.pdf

Lorde, A. (1984). La transformación del silencio en lenguaje y en acción. En *Sister Outsider. Ensayos y conferencias*. The Crossing Press/Feminist Series.

Muraro, L. (1994). *El orden simbólico de la madre*. Editorial Horas y Horas.

Muraro, L. (1998). La alegoría de la lengua materna. *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, 14. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/194591>

Pinto, I. (2020). *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*. Mimesis.

Ravera, C. (1978). *Breve storia del movimento femminile in Italia*. Editori Riuniti.

Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Icaria Editorial.

Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños – Mapas.

Sau, V. (1998). Del vacío de la maternidad, la igualdad y la diferencia. *Hojas de Warmi*, 9, 61–75. <http://institucional.us.es/revistas/warmi/9/6.pdf>

Tartaglione, M. (2018). «Il libro sceneggiato». Il cinema e *L'amore molesto* di Elena Ferrante. En *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7–10 settembre 2016)*. Adi Editore.

Varricchio, I. (2018). *Lacrime di frantumaglia. Verità letteraria nell'opera di Elena Ferrante* [Tesis de máster, Stockholms universitet]. <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:1252962/FULLTEXT01.pdf>