

"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 XVIII", 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 abrumba 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 lilios 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 lilios”, 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 hipóbole 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 señoras 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 delinear 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 (“pringue”) y rojiza (“arrebol”) con un elemento que segrega mucosidad (“gargajo”).

Esta vinculación con referencias asquerosas continúa en el primer terceto: “En las guedejas, 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 señoras 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 señoras 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 señoras, 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 asíndeton se enumeran 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 descritas 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 enrristró 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 ocasion 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 enclaustran 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 Sega en la cual se la denomina como "fémina 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 Baztán (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 desventura 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 tópicos 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 desventura 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 señoras 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. *Asparkia*, (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://aulafh.mdp.edu.ar/pluginfile.php/89977/mod_folder/content/0/SIGEA%20-%20poemas.pdf?forcedownload=1