

Mujeres que escriben, una labor en las márgenes del canon: el caso de Leonor de la Cueva y Silva y la creación de un Barroco femenino (Una aproximación a su poesía)

Marta Magdalena Ferreyra

Ce.Le.His., Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-05-2026 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-06-2026

RESUMEN

Este artículo examina la producción literaria de Leonor de la Cueva y Silva (1611-1705) como un caso clave en la recuperación de las voces femeninas del Siglo de Oro español. Tradicionalmente marginada por un canon dominado por los hombres, su poesía revela la construcción de un barroco femenino único que se mueve entre las convenciones patriarcales de la época y las cuestiona. El estudio explora cómo utilizó diversas estrategias retóricas (entre ellas, el humor satírico, las subjetividades de género ambiguo y la subversión de los tropos del amor cortés) para labrarse un espacio para la expresión femenina. El análisis de sus sonetos y romances pone de manifiesto un rechazo al modelo pasivo de la «donna angelicata». Además, invierte los estereotipos tradicionales al retratar a las figuras masculinas como la encarnación de la mutabilidad y la inconstancia. Al oscilar entre las matrices hegemónicas y las perspectivas femeninas innovadoras, la obra de De la Cueva crea importantes «grietas» en la representación tradicional de las mujeres. En última instancia, esta investigación subraya la importancia de reintegrar estas voces «silenciadas» para ampliar la comprensión del periodo barroco y sus complejas dinámicas sociales y estéticas.

PALABRAS CLAVE

Leonor de la Cueva y Silva; barroco femenino; Siglo de Oro español; canon literario; subjetividad poética

**Women Writers, a work on the margins of the canon:
the case of Leonor de la Cueva y Silva and the creation of a feminine
baroque (an approach to her poetry)**

ABSTRACT

This article examines the literary production of Leonor de la Cueva y Silva (1611–1705) as a pivotal case in the recovery of female voices from the Spanish Golden Age. Traditionally marginalized by a male-dominated canon, De la Cueva's poetry reveals the construction of a unique feminine Baroque that navigates and challenges the era's patriarchal conventions. The study explores how she utilized diverse rhetorical strategies—including satirical humor, gender-ambiguous subjectivities, and the subversion of courtly love tropes—to carve out a space for female expression. Analysis of her sonnets and romances demonstrates a refusal of the passive *donna angelicata* model. Additionally, she reverses traditional stereotypes by portraying male figures as the embodiment of mutability and inconstancy. By oscillating between hegemonic matrices and innovative feminine perspectives, De la Cueva's work creates significant "cracks" in the traditional representation of women. Ultimately, this research underscores the importance of reintegrating these "silenced" voices to broaden the understanding of the Baroque period and its complex social and aesthetic dynamics.

KEYWORDS

Leonor de la Cueva y Silva; feminine Baroque; Spanish Golden Age; literary canon; poetic subjectivity

El Siglo de Oro español ha sido reconocido tradicionalmente por sus célebres escritores masculinos: Garcilaso, Cervantes, Góngora, Lope, Quevedo, Tirso, entre otros. Poco se ha dicho de la pluma femenina. Teresa de Ávila ingresa a la nómina de consagrados gracias a su “santidad” declarada poco tiempo después de su muerte y como parte de una estrategia evangelizadora.¹ María de Zayas es la escritora más renombrada del período; el prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares* expresa su intención de defensa de la mujer frente a las diversas hostilidades del entorno patriarcal.² Estas dos escritoras son las únicas que han trascendido en el relato de la historia literaria española de la época. Hace pocos años se ha emprendido la tarea de recuperación de nombres femeninos borrados, quizás deliberadamente, del catálogo de escritores del Siglo de Oro. Muchos son los nombres de las poetisas y dramaturgas olvidadas; buena parte de sus obras se han extraviado en la amnesia de la historia.³

Toda mujer que quisiera dedicarse a algún tipo de actividad artística se enfrentaba a la restricción impuesta por la convención masculina, pues el ámbito “natural” de las féminas debía ser el privado y el quehacer público estaba únicamente destinado al hombre.⁴

¹Joan F. Cammarata (1992) describe a una Teresa de Ávila en constante actitud de defensa ante la mirada inquisidora de las autoridades eclesiásticas. La crítica señala cómo la poeta “insiste en que escribe en obediencia a sus confesores y para la edificación de sus hermanas. En realidad, estas órdenes parecen ser el resultado de las maquinaciones intencionales de una mujer que necesita expresarse. Los hombres letrados no sólo van a leer las palabras teresianas sino que las van a juzgar, revisar y, tal vez, quemar. Padre Diego Yanguas, el confesor de Santa Teresa, le manda quemar su comentario sobre los pasajes del *Cantar de los cantares* de Salomón leídos en las oraciones matinales de las Carmelitas porque, aparte de la preocupación por la Inquisición y por el contenido erótico de los versos, no se puede sancionar una interpretación de la Sagrada Escritura hecha por mujer” (59).

²Christine Orobitg (2021) observa que “El prólogo *Al que leyere*, como todo elemento paratextual, es un pórtico que nos hace entrar en el texto, configurando nuestra lectura, determinándola e iluminándola con una luz particular.” En su análisis, la crítica destaca el uso del término ‘osadía’: éste “plantea las bases de un ethos que marca la identidad femenina en todo el volumen. Es de notar que esta ‘osadía’ aparece, de entrada, valorada y ensalzada, por el epíteto ‘virtuosa’, que la precede. Publicar sus escritos es, para una mujer, «virtuosa osadía». También resulta interesante analizar el papel adversativo (o concesivo) del gerundio que sigue — «siendo mujer»—, y que marca una tensión, una contradicción entre el hecho de ser mujer y el acto de publicar” (143).

³Nieves Baranda, hace ya unos años, dirige BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas): Base de datos académicos que cataloga y rastrea la producción de autoras desde la Edad Media hasta 1800. Es importante destacar que emprendimientos de esta índole son fundamentales para dar luz sobre la obra de las mujeres silenciadas. La socialización del material bibliográfico y la digitalización de sus obras son esenciales para cualquier investigación.

⁴Sabido es que las mujeres debimos esperar muchos siglos para salir al ruedo social; imaginemos, entonces, lo difícil que fue para estas mujeres expresarse. Íñigo Sánchez Llama (1990) realiza un examen muy completo del rol femenino en la época: “Aunque

Recordemos que recién a fines del siglo XIX algunas mujeres pudieron ingresar a la casa de altos estudios (siempre con recomendación de un hombre respetable en la comunidad).⁵ En la joven Modernidad, la mujer, siempre considerando que hubiese tenido la posibilidad de alfabetizarse en el seno familiar, se encontraba en las márgenes de los ámbitos consagrados de la literatura.⁶ Como señala Ana María Velasco

en el siglo XVI se produjo cierto avance en la consideración social de la mujer, el Concilio de Trento (1563) se encargó de sistematizar todo un entramado jurídico teológico que consagraba el matrimonio, junto con la reclusión en el convento, como la única salida admisible para la mujer. Fernández Vargas, después de analizar el contenido de la sesión XXIV de este Concilio, afirma que se consideró la institución matrimonial como «un contrato y una obligación por el que cada uno de los cónyuges "debía" y "pagaba" con su cuerpo al otro, pero siempre que fuera para un empleo legítimo y no *contra natura*». La contradicción estaba en el hecho de que la ley era mucho más severa en el caso de que se produjera una infracción por parte de la esposa. Además, para qué vamos a engañarnos, incluso los erasmistas más avanzados defendieron la «obediencia y sujeción» de la esposa hacia el marido por lo que pudiera ocurrir. Proponían que se la respetase, pero seguidamente la aconsejaban paciencia y resignación si el marido no se comportaba de la manera adecuada” (143).

⁵ En 1872 María Elena Maseras logró, gracias a un vacío legal en la facultad, matricularse de Medicina. El permiso de Maseras sólo le admitía cursar la carrera en régimen libre, pues tenía prohibido asistir a clase, pero sí podía examinarse. Durante dos años cursó y rindió en calidad de alumna libre, pero en 1874 dos profesores le quitaron también su derecho de presentarse a los exámenes. Ese mismo año se matricularon otras dos mujeres en la misma Facultad de Medicina, Martina Castells y Dolors Aleu. Estas tres pioneras tuvieron que esperar a que una orden real, en el año 1882, les permitiera volver a presentarse a sus exámenes. Aunque estuvieron unos años en calma, en 1886 otra real orden prohibió el acceso a la universidad a las mujeres, salvo a las que ya estaban matriculadas. Sería en el año 1910 cuando las mujeres consiguieran por fin el libre acceso a la enseñanza superior. Más datos interesantes sobre el tema en: <https://mujeresconciencia.com/2021/06/30/no-es-lugar-para-ellas-la-llegada-de-elena-maseras-a-la-universidad/>

⁶ Nieves Baranda (2004) destaca la distinción entre leer y escribir, saberes que no se enseñaban juntos, sino que se priorizaba la lectura con el fin exclusivo de la educación religiosa: “La escolarización elemental más generalizada estaba centrada en la enseñanza de los rudimentos de la catequesis: las oraciones (padre nuestro, el credo, la salve), los mandamientos, la lista de pecados mortales, etcétera. Estas oraciones, que aparecen después del alfabeto y el silabario en las cartillas de los siglos XVI y XVII, apenas necesitaban ser leídas, más bien se aprendían de memoria con la cartilla delante por un procedimiento de recitado. El primer objetivo era formar o adoctrinar cristianos y el dominio de la lectura, aunque asociado, podía llegar a producirse o no. Escribir era ya un segundo paso. No se enseñaba a leer y a escribir a la vez, sino sucesivamente y era más caro aprender lo segundo que lo primero, así que muchos niños no pasaban de la lectura. Este proceso formal de aprendizaje, que se iniciaba en la cartilla y podía llegar hasta la universidad, pasando por la escuela de gramática (en latín), era el que en todo caso seguían los hombres, pero no estaba previsto para las mujeres, para ninguna mujer. Las mujeres se educaban principalmente en casa, junto a su madre o como mucho iban a la «amiga», una maestra que no está claro que siempre las enseñara a leer, pero seguro que sí enseñaba las oraciones fundamentales de la fe cristiana como figuran en las cartillas y a coser, bordar, tejer, hilar, etcétera.” (62)

Molpeceres (2018), es importante que tengamos en cuenta el contexto social y cultural para percibir el esfuerzo y el tesón de las escritoras en una España enfáticamente misógina; así es posible asombrarse ante las diversas estrategias que desarrollaron para visibilizar sus obras y sobrevivir a la censura:

La cuestión de la educación femenina, al igual que el rol de la mujer en la sociedad, es (evidentemente) antigua y controvertida. La visión de las féminas hasta el siglo XX, y aún hoy, se ha entendido tradicionalmente en inferioridad respecto al varón. Las condiciones de vida para las mujeres han ido cambiando a lo largo de los siglos, pero una constante se ha mantenido: la desigualdad a la que se han enfrentado. La misoginia, que se encuentra en todas las sociedades, ha dificultado la expresión de las mujeres y su consideración como auténticos sujetos. Es por ello que las autoras son tan excepcionales e importantes y suponen un desafío a las épocas en las que vivieron. Pero, pese a esta consideración general, no queremos olvidar que hubo un buen número de mujeres que compusieron obras literarias. Este fenómeno, precisamente por su rareza, nos lleva a querer considerar las circunstancias en que se desarrollaron sus producciones pues hubo pequeños espacios y momentos en que lograron tener una voz propia, enmarcada siempre en una vida a contracorriente respecto al rol general femenino (171).

La cercanía con ciertos espacios de poder podía permitir el acceso a publicaciones o el reconocimiento de su labor. La palabra pública se consolidaba como una soberanía masculina y el ingreso de la voz femenina al escenario literario producía importantes conflictos. La poesía, como sostienen Olivares y Boyce (1993), era un género masculino a través del cual un hombre escribía para ser leído por otro hombre; la mujer quedaba excluida de ese sistema de comunicación y únicamente funcionaba como parte de una arquitectura lírica necesaria para ubicar al hombre en el centro de toda significación. La estética del amor cortés suponía una manipulación de la mujer como objeto de deseo. Por lo tanto, era muy complejo para una poeta acceder a ese universo regido por patrones estéticos varoniles.

Como señala René Vijarra (2024),

las mujeres poetisas se insertaron en el campo cultural haciendo propia la tradición literaria con impronta masculina, utilizando las mismas técnicas y tópicos de sus contemporáneos, no obstante, ellas no se limitaron a una mera imitación y se “atreveron” a ponerle palabras a sus vivencias, sus emociones, sus experiencias, reelaborando los procedimientos literarios vigentes para exteriorizar sus propios afectos. Sumergirse en sus discursos permite conocer su júbilo ante la vida, pero también, desentrañar muchas de sus inquietudes, pesares, frustraciones, desconsuelos fruto del desengaño ante algunas verdades consagradas (3).

El paradigma de la escritura masculina establece las pautas literarias y los modelos a reproducir. La pluma femenina incorpora esas pautas para acceder a una suerte de legitimación de su obra. Pero algunas escritoras suelen trazar otros itinerarios que abren nuevos modos de expresión. El caso de Leonor de la Cueva (1611-1705) es singular, pues se ha conservado un número interesante de poemas que permite ingresar a su universo lírico e incursionar en la travesía de una escritura polifacética. En la poesía de Leonor puede observarse un movimiento pendular entre la incorporación de la matriz barroca hegemónica y una desafiante innovación por la que se expresa la voz femenina. En cuanto a su participación en los ámbitos sociales, Leonor se forja una imagen como escritora en los certámenes y en las celebraciones funerarias por la muerte de Isabel Borbón (1645) y María Luisa de Orleans (1689).⁷ Ingresa en un espacio público, habitualmente masculino, y exhibe sus condiciones como escritora versátil, adoptando el género encomiástico y elegíaco, pero proporcionándole un gesto particular que mixtura la tradición religiosa con la clásica. El uso y manejo de la convención poética le permite exponer sus cualidades e ingresar a las esferas de escritores legitimados. En vida solo ve publicado los dos sonetos funerarios; uno en la *Pompa funeral*, libro oficial de las exequias de Isabel de Borbón, junto a un gran número de otros poetas que, sin duda, le otorga visibilidad en el campo cultural de la época.

Sus estrategias de escritura son variadas y van desde el borramiento de las marcas de género en el uso de una suerte de impersonal sexual que le permite una ambivalencia deliberada, la utilización del pronombre masculino (en algunos de los supuestos poemas por encargo) y la huella femenina haciéndose cargo del discurso. Las múltiples posiciones del sujeto imprimen a su poesía un dinamismo que escapa de los estereotipos de la época y juega a construir una poética de un gesto barroco singular. Se podría decir que existe en la escritura de Leonor de la Cueva una conciencia de los caminos discursivos que adopta: no es azarosa la elección de género o el borramiento de la identidad. Su poesía toma una postura diferente a la hegemónica, pero

⁷ Nieves Romero-Díaz (2010) señala la importancia de las relaciones del entorno familiar de Leonor en la creación de la visibilidad de su obra: “Hay que tener en cuenta que uno de los también participantes en el evento en el que publicó un soneto fue don Juan Antonio de Montalvo de la Cuadra, vecino y cronista de Medina del Campo, conocido por su “Memorial histórico de Medina del Campo”, dedicado a Felipe IV en 1633.¹⁹ Montalvo y Leonor debían de conocerse de Medina del Campo, ya bien por medio del tío de la poeta, Francisco de La Cueva (...). En efecto, esta relación familiar de alguna manera también debió de ayudar a conectar a Leonor con poetas del círculo cortesano, ya que como se sabe, la obra de Francisco de la Cueva era bien conocida en la época (...); póngase por caso el que Lope lo incluyera en su *Laurel de Apolo* (1630). Por lo tanto, no es de extrañar que ante tan destacada ocasión para la historia de España fuera Leonor de la Cueva invitada a colaborar en las honras de figura tan renombrada como es la reina Isabel de Borbón” (17).

con una táctica que procura entrar y salir cómodamente de los usos de la época para no generar el compulsivo rechazo de la convención patriarcal. En el Romance XXVI, “En desagravio de las damas”, en un tono casi jocoso, el sujeto acepta el encargo de “desagraviar” la reputación femenina. El género de la primera persona permanece cuidadosamente oculto:

A salir en su defensa
me han obligado las damas
contra un romance insolente
de quien están agraviadas
No es ángel Anarda
Dice Don Vallejo en él
que es solo el ángel Anarda;
no es Anarda serafín,
que otras hay que se aventajan.
No es ángel Anarda.

El uso de un género popular como el romance permite utilizar la cuestión del “desagravio de las damas” en tono más cercano a lo satírico burlesco y quitarle al tema un matiz polémico o conflictivo. Esta suerte de actitud justiciera del sujeto oscila entre reconocer que Anarda, tenida por un ángel en el romance del tal Vallejo, no lo es tanto y conceder a las otras damas un estatuto más ecuánime, pero bastante anticonvencional con la imagen de mujer esperable en la sociedad del momento:

Si de Antandra miras bien
la hermosura soberana,
hallarás que es basilisco
que a quien mira rinde y mata.
No es ángel Anarda.
Tal fuerza tiene la Elvira
en ser airosa y bizarra,
que al altar de su hermosura
se sacrifican mil almas.
No es ángel Anarda.

Estas mujeres, indudablemente, escapan al modelo propuesto en *La perfecta casada* de Fray Luis de León.⁸ Mujeres posiblemente

⁸ *La perfecta casada* propone un modelo de mujer en función de las necesidades masculinas dentro del matrimonio. Graciela Ríos examina esta obra como un modo de “educar” borrando cualquier rasgo distintivo de identidad femenina: “Las características psicológicas y morales que el autor adjudica a la mujer están determinadas por su teoría de la subordinación, que sostiene que las mujeres no están capacitadas ni física, ni intelectual, ni moralmente para otro oficio que el de casada. En el siglo XVI, se consideraba a la mujer a los fines de educarlas, pero

cortesanas que exhiben virtudes casi masculinas: Antandra puede matar con su mirada, lo que le proporciona un poder inusual y Elvira ostenta su fortaleza, sin perder la hermosura. Los juegos fónicos con los nombres femeninos producen un gesto burlesco que distiende todo “desagravio” anunciado en el título. Anarda y Antandra no son imágenes de la bondad y de la quietud silenciosa de la debilidad. Ambas parecen alejarse de lo angelical y hacen ostentación de su fuerza. La representación femenina tradicional se asocia con la belleza clásica de Venus, pero en este romance las mujeres parecen encontrarse también cercanas a Marte. Antandra puede matar con su mirada, Elvira posee “fuerza”, es bizarra y airosa. Y el estribillo enfatiza la negación de lo angelical en Anarda. Mujeres que cargan sobre sí el peso de una mala reputación:

Quedará con estos versos
picada la cortesana,
don Vallejo desmentido,
las damas desagraviadas.
No es ángel Anarda.

Mientras que el término “cortesano” representaba a un hombre “urbano y cortés”, la misma palabra con género femenino designaba a una mujer de vida licenciosa. El romance de Leonor parte de proponer al lector el “desagravio de las damas” y la refutación de la palabra de Vallejo para quien solo “Anarda es ángel”. El poema juega con la reparación de la imagen de estas mujeres y, fundamentalmente, a revertir lo que sostiene Vallejo: en primera instancia que Anarda no es el ángel que se presume. Un extraño desagravio que niega el único aspecto moralmente aceptable en una de la nombradas. El romance construye el camino de la escritura en una suerte de sinuosas direcciones que parecen desorientar al lector. La negación de lo angelical se suma a la hermosura que “sacrifica mil almas”. Leonor poetiza un desagravio que indica un camino diferente, moralmente diferente. Entre el gesto burlesco de los juegos fónicos y la representación inusual de las “cortesanas”, el poema construye una imagen distinta de la mujer “medinesa”:

circunscribiéndolas, a un determinado espacio y saberes: primacía de los trabajos domésticos sobre la lectura y la escritura. La educación es pensada para la mujer marcada por la presencia de Dios (...). En el caso de España responde al fuerte espíritu religioso que caracteriza a este país. Esta educación, está marcada por la existencia de límites, a la mujer se la debe educar para determinadas labores y para un determinado espacio, “la casa”, toda preparación tiene como fin una buena hija, esposa y madre. Los saberes se limitan al universo doméstico, se adquieren en la casa, junto a la madre, son saberes que se podrían considerar incompletos y enormemente vigilados, aunque respondían al ideario de la época” (19).

Bonita es Julia Amarilis;
airosamente se entalla;
bellas son las medinesas,
todas me recen guirnalda.
No es ángel Anarda.

El sujeto encubre su género y desde ese lugar diseña lo femenino. El título es esencial para transitar el intrincado romance: no olvidemos que anuncia un desagravio. El sujeto desmiente la calidad de ángel de Anarda que, al parecer, sería la predilecta de Vallejo.

Quien mira solo a su gusto,
desprecia las más bizarras,
ofende las más hermosas
por solo la que le agrada.
No es ángel Anarda (142).⁹

Si bien se descalifica la beatitud de Anarda, no se plantea el carácter angelical como una virtud, pues ninguna de las otras damas ostenta ese rasgo. El romance crea como eje de las significaciones un supuesto desagravio que exalta condiciones fuera de lo usualmente esperable en una mujer, más allá de su carácter de cortesana. Si bien la belleza es una condición destacada, el poema parece celebrar cualidades anticonvencionales, hasta masculinas, como la fortaleza y la bizarría. Las poetisas de la época son estrategias de la escritura. Lo burlesco es uno de los modos de expresión que encubre una postura crítica. El humor distiende el efecto polémico y evade la censura, pero, simultáneamente, activa un complejo mecanismo que, desde lo satírico, cuestiona convenciones.

Del entramado poético de Leonor emerge la voz femenina en la construcción de un sujeto que exhibe otra perspectiva; muestra lo que la mirada de los sujetos masculinos deliberadamente ocultó.¹⁰ La poesía canónica del Siglo de Oro, fundamentalmente la amorosa, se erige sobre una matriz que se estandariza y cuyo modelo legitima la pluma masculina. La mujer se crea sobre la base de pautas que siguen la estética petrarquista y que se distancia por completo de la otra fémina, la que exigen los patrones sociales de la época.¹¹ Por una parte,

⁹ Para este artículo se ha utilizado la edición de Olivares y Boyce (1993).

¹⁰ Como sostiene Jean Paul Desai (1992) “la literatura está plena de voces, femeninas y masculinas, saciada de la presencia de la mujer y el hombre, codificada en múltiples discursos sexualizados. La literatura es diferencia, sexuación, interacción: nos invita constantemente a un complejo tejido de voces” (32).

¹¹ La tradición religiosa y cultural ha configurado una imagen negativa del sexo femenino que es aún más lejano al mito de Adán y Eva. En la joven Modernidad, los humanistas como Erasmo y Luis Vives, entre otros, aconsejaban “educar” a las mujeres para ser hijas y esposas sumisas y buenas madres de familia; el silencio será la principal virtud y el sometimiento a las decisiones de los patriarcas. La *Instrucción*

la mujer como un objeto de deseo idealizado e imposible de alcanzar y, por otra, la potencialmente pecadora, la que debe permanecer al servicio del marido o de la Iglesia. La lírica amorosa diseña un destinatario femenino siempre asociado al sufrimiento del yo masculino. El enamorado sufre la ingratitud de la amada; sufrimiento necesario para generar un objeto de deseo que permanece inalterable y, por supuesto, inalcanzable. En este conflicto, la voz poética de Leonor parece escapar de la dialéctica víctima-victimario desactivando el objeto de deseo. Éste es el caso del Romance XXIII:

No te quiero, ya Gerardo,
ni te adoro cual solía
que todo lo muda el tiempo
en una ausencia prolija.
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 desperdician,
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 prolija (139).

A diferencia de la tradición lírica amorosa el sujeto no implora ni añora. Es el yo poético el que da por finalizada la relación sin ningún tipo de congoja, al contrario, se trata de una liberación. El tono cotidiano le otorga al poema un carácter casi humorístico que rompe con el dramatismo de un conflicto amoroso. La declaración inicial exhibe un sujeto femenino y un explícito destinatario masculino: “Ya no te quiero, Gerardo”. El verso expone dos tiempos: un presente que se manifiesta en el adverbio “Ya” y que supone un pretérito signado por una relación amorosa. En el transcurso del poema el vínculo se caracteriza en los términos usuales del discurso poético del amor cortés, pero intensificando la idea de liberación que implica la ruptura del lazo

de la mujer cristiana de Juan Luis Vives (1523) y *La perfecta casada* de Luis de León (1583) sientan las bases de un ideario que ya circulaba desde hacía siglos. Es éste el contexto en el que se forman las mujeres y, a pesar de la presión que impone el modelo femenino, logran expresarse, logran crear.

afectivo: “Ya he borrado tu retrato, /del alma ya no es cautiva/la voluntad que por dueño/de sus cosas te tenía”. El juego entre los dos tiempos propone dos estados del sujeto: cautiva y liberada. El yo se instala en un presente desde el que observa su situación anterior y celebra la ruptura del vínculo en la ausencia masculina. El tópico usual del “retrato del amado” como recuerdo indeleble es trastocado por la decisión de emancipación: lo ha “borrado” en clara señal del ejercicio de la voluntad.¹² El vínculo “ya” no existe, por ende, desaparece el cautiverio del yo femenino. El olvido y la distancia que propone el paso del tiempo anula la dependencia sujeto-destinatario y descubre el verdadero rostro masculino antaño recreado por la ficción amorosa: “Ya el ligero pensamiento/tus memorias desperdician, /ya tu gala y tu donaire/deshace la fantasía”. En el presente el “pensamiento” se vuelve “ligero” y permite revelar el genuino “Gerardo”. El destinatario sufre la drástica transformación que otorga la lente del tiempo: su “gala” y su “donaire” desaparecen como la fantasía que fueron. “La ausencia prolija” no guarda tonos melancólicos, no hay dolor, ni nostalgia; se percibe una suerte de alegría que es fruto del olvido: “Ya se muestra libre el alma/que otro tiempo fue cautiva, /y el fuego de amor acaba/de olvido la nieve fría”. El romance no niega la pasión amorosa, sino que sobre ese sentimiento funda la idea de liberación: una lejanía que permite observar el desvelo y la “fatiga” que producían los “celos” masculinos. El poema finaliza en el alivio que genera un tiempo que lo muda todo “en una ausencia prolija”. Las mudanzas del tiempo producen un balsámico olvido y la ausencia (que posee ese matiz casi enfático de la prolijidad), la liberación del sujeto.¹³

La “mudanza” es una noción que se reitera en la poesía de Leonor. En general, la mujer está representada en la lírica tradicional por su inestabilidad, mientras que el hombre padece la inconstancia femenina y se muestra íntegro e inmutable emocionalmente. En este caso, Leonor

¹² José Manuel Pedrosa (2005) señala que “muchos poemas, tanto de tradición oral como del repertorio de los poetas de élite, desarrollan el tópico del retrato de la amada dibujado en el corazón del amante, según se puede apreciar cuando se abre el pecho del enamorado tras su muerte por amor. Petrarca, Cervantes, Lope de Vega” (76).

¹³ Ana Isabel Martín Puya (2018) examina la construcción del sujeto femenino en la literatura. Se refiere a la “autoconciencia”, “autorrepresión” y a la configuración de un nuevo campo literario en manos femeninas: “Paralelamente a la aparición de la conciencia autorial y la subjetividad moderna, a los mecanismos y prácticas que darán lugar a un emergente campo literario, también las mujeres irán conformando y manifestando (condicionadamente) una conciencia autorial. Aunque con el añadido que suponía su condición de género (con todas las implicaciones que esto conllevaba), la mujer escritora participa de las dinámicas y procesos propios de este estadio de formación de la conciencia autorial, el campo literario y las nuevas prácticas. Ejemplos señeros de las dificultades a que se enfrentaron y de mecanismos adoptados para solventarlos son los casos de autoras como Teresa de Ávila, María de Zayas o sor Juana Inés de la Cruz” (2).

diseña figuras masculinas signadas por la mutabilidad. En los sonetos X, XI, XIII y en la décima XV la cuestión de la “mudanza” adquiere un lugar central. La deliberada supresión de las marcas de género produce, en algunos poemas de Leonor, una ambigüedad sexual que esboza una identidad casi enigmática. Esa vaguedad parece permitir una suerte de soltura mayor para utilizar un tono aseverativo acerca de la mutabilidad de un amante, del que también se ignora el género:

Décima XV

Quien en dos días de amor
descubre tanta mudanza,
no es justo tenga esperanza
de merecer mi favor.
Fingido fue mi rigor,
por ver si era amor constante
el que publicáis amante.
Salióme la traza bien,
pues al primero desdén
os mostráis tan inconstante (122).

El sujeto “prueba” la constancia de su amante y descubre su mutabilidad. La relación entre el yo lírico y su destinatario se basa en la trama de un plan para comprobar la estabilidad amorosa. El sujeto urde una “traza” y el amante cae “al primer desdén”.¹⁴ La desconfianza genera una suerte de vínculo ficcional desde donde examina el sujeto: “Fingido fue mi rigor”. Desde ese espacio discursivo, se monta una escenificación para comprobar si “era amor constante”; así, las sospechas del sujeto se comprueban y la relación finaliza antes de prosperar. El sujeto parece festejar el éxito de su puesta en escena: “Salióme la traza bien, / pues al primer desdén/ os mostráis tan inconstante”. En el soneto X, dedicado a “un galán” y subtítulo “Todo lo pierde quien lo quiere todo”, el juego semántico entre “confianza” y “desconfianza” vuelve a instalarse sobre el eje de la *mudanza*. En este poema el sujeto desaparece tras el telón de la tercera persona y focaliza la tensión en la construcción masculina: Galicio. El nombre propio crea una identidad que se irá delineando a lo largo del texto y en relación con las figuras femeninas: Leonarda y Elia. El hombre es el blanco de la crítica: su falsedad y mudanza generan el conflicto.

Muestra Galicio que a Leonarda adora,
y con segura y cierta confianza

¹⁴ Según el *Diccionario de Autoridades* (Tomo VI, 1739) de la Real Academia Española (RAE), la palabra *traza* presenta varias acepciones históricas, enfocadas principalmente en la forma, la invención y el ingenio. Medio o recurso (Metafórico): se define como el “medio excogitado en la idea para la conservación, y logro de algún fin”. Indica la planificación o el ingenio para conseguir un objetivo.

promete que en su fe no habrá mudanza,
que el ser mudable su firmeza ignora.
Mas de su amor a la segunda aurora
muda su pensamiento y su esperanza,
y sin tener del bien desconfianza,
publica que Elia sola le enamora.
Con gran firmeza, aunque si bien fingida,
a Leonarda da el alma por despojos,
y luego con un falso y nuevo modo
dice que es Elia el dueño de su vida.
Pues oiga un desengaño a sus antojos:
Todo lo pierde quien lo quiere todo.

La relación que establece Galicio con las dos mujeres parece plantear dos niveles: uno privado y otro público; mientras que a Leonarda “promete” y “da el alma”, a Elia la anuncia: “publica que Elia sola lo enamora”, “dice que es Elia el dueño de su vida”. Estos dos niveles de relación marcan el conflicto y el “falso modo” de Galicio. El poema es una puesta en escena donde el personaje masculino finge con la intención de sostener ambos vínculos. La elección de la tercera persona supone una toma de distancia de la subjetividad femenina para generar un tono pseudo objetivo que concluye en un juicio negativo de la conducta de Galicio. La máscara de la impersonalidad otorga una libertad mayor para valorar la actitud masculina. La mudanza del “pensamiento” se agrava con la falsedad y el fingimiento para concluir en el deseo de quererlo todo. El halo de ecuanimidad que envuelve a la no persona del poema le otorga el gesto aseverativo de la desaprobación; construye un lugar desde el que juzga moralmente: “Todo lo pierde quien lo quiere todo”.¹⁵ El tono declarativo de la frase propone una universalización y, por lo tanto, una suerte de axioma ético que señala la culpabilidad del amante. Esta es una estrategia discursiva que encubre la subjetividad de la mirada femenina. El soneto se configura como un acto de justicia al exhibir la conducta de Galicio que tiene como víctimas a dos mujeres enamoradas; mientras ellas, al parecer, ignoran el juego masculino.

En el soneto XI la primera persona se hace cargo del reproche al amante “leve e inconstante” y aunque no hay marcas de género en el sujeto las instancias dialógicas permiten comprender el tenor de una relación amorosa. El destinatario masculino supone un emisor femenino que reclama por la actitud de Alcindo. El poema posee la aclaración de ser “a petición” (dato posiblemente presente en el manuscrito de la autora) y presenta un subtítulo que anuncia el tenor del soneto: “Introduce a una dama que, aficionada a un galán, se le dio a entender, y no la correspondiendo, por estar prendado de otra, le hace

¹⁵ Ver Benveniste 1971: 177.

este soneto despidiéndose de sus memorias”. El término “galán” recuerda a las comedias de capa y espada tan exitosas en la época e ingresa al campo poético instalando la idea de un enredo amoroso. La aclaración “a petición” subraya la separación entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación, dejando en claro la distancia que toma Leonor con relación a la experiencia personal. Tal distancia le permite una soltura que quizás no fuese la misma si el sujeto mostrara una permeabilidad con el yo biográfico. La mujer que habla en el poema es *otra* (y puede ser todas las que han sufrido la inconstancia del amante), pero la pluma de la poeta se hace cargo de exhibir el desengaño. Al igual que los poemas anteriores, se construye una suerte de justicia a través de la escritura poética, una denuncia que pone al descubierto los juegos de seducción masculinos:

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 para mi mal tu engaño;
ni sabes ser galán ni firme amante.
Eres cual viento leve e inconstante,
y así pienso tratarte como extraño.
Aunque, alegres, mis ojos te han mirado,
por pagarte en lo mismo que tú vendes,
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 (118).

Los campos semánticos de los poemas anteriormente analizados se reiteran: la inconstancia, el engaño; y la respuesta femenina también se repite: el olvido. Si bien la primera persona se muestra ofendida por el desprecio del amante, decide olvidar. Esta decisión la aleja del sufrimiento. Por lo tanto, se observan conclusiones similares en los poemas que ostentan el engaño y la mudanza del amante; la mujer agraviada no suplica ni permanece aferrada a la pena de amor. Leonor rompe con ciertos estereotipos: la mujer sumisa, por un lado, y la dama ingrata, por otro.¹⁶ El soneto XII, también “a petición”, continúa la línea

¹⁶ D. Jill Savitt (1982) se refiere a la construcción de estereotipos de género en la literatura: “Las mujeres se mantienen inocentes e ignorantes, protegidas de todo aquello que pueda amenazar la santidad y la pureza de lo que el mundo (masculino) espera de una mujer. Todo lo que rompe el estereotipo femenino también invade el territorio sagrado del hombre. Si una mujer no es lo que se supone que debe ser, ¿qué debe hacer entonces un hombre para estar a su altura? Dado que a las mujeres se les impide ser heroínas, es lógico que los hombres exageren su propio papel heroico. Se considera que la mujer está eternamente esperando ser salvada, constantemente dependiente, una víctima, generalmente en nombre del amor. La lista de estereotipos

temática de la dama engañada por el galán. En un extenso subtítulo se da a conocer la *trama* del poema a modo de comedia de enredos: “Introduce a una dama que se aficionó a un galán estaba prendado de otra, y dándole a entender su amor le correspondió, hasta que vino a saber que quería a otra, y enojada le hace este soneto dando de mano a ese amor”. El subtítulo anticipa el carácter de mediación de la escritora, una puesta en escena por encargo o la ficción de una experiencia personal. En todo caso, se crea una distancia deliberada con el suceso narrado: cualquier posible identificación con el yo biográfico es anulada. El distanciamiento permite el despliegue de la crítica sobre las acciones del galán que juega con el amor de la mujer:

Puse los ojos, ¡ay que no debiera!,
en quien ya de las flechas de Cupido
mostraba el tierno corazón herido,
para que yo sin esperanza muera.
Huir fácil me fue de la primera
ocasión que a tal daño me ha traído
con resistir mirar tan atrevido,
mas fui mujer y, al fin, mujer ligera.
Grillos amor me puso a los sentidos,
y la causa cruel a tantos daños
con sus regalos aumentó mis glorias;
pero sabiendo, ¡ay Dios!, que eran fingidos,
he sepultado en caros desengaños
mi firmeza, mi amor y sus memorias (119).

La voz femenina no niega su responsabilidad en la situación; observa su ingenuidad y parece reconocer que permitió la seducción: “mas fui mujer y, al fin, mujer ligera”. Este reconocimiento de la propia conducta exhibe una suerte de *mea culpa*, pero no invalida el “daño” que produjo el “fingimiento” del galán. El sujeto expone lo sucedido a modo de breve crónica de un “desengaño” que gracias a la distancia temporal (expuesta en el pretérito) ha “sepultado”: “he sepultado en caros desengaños/ mi firmeza, mi amor y sus memorias”. Si bien el yo lírico ha sido presa del engaño y lo denuncia, la acción de sepultar redime y libera, rompe los “grillos” con su victimario.

Los estereotipos que funcionan textual y extra textualmente diseñan un modelo de mujer acuñado tradicionalmente por la pluma masculina; así en la lírica se puede observar la hiperestilización de la *donna angelicata* convertida en matriz poética sumamente concurrida por los poetas del Siglo de Oro, como también su otra cara: la dama ingrata. La mujer se instala en el discurso lírico como un objeto de deseo que por

y subtipos femeninos es larga y variada en apariencia, pero se puede reducir a un grupo básico. Ya sea que se la llame “inocente ingenua” o “doncella modesta”, sin duda es una ramificación de la *Virgen*”.

su naturaleza es inalcanzable; un objeto pasivo que se convierte en una victimaria por su necesaria indiferencia. En el Barroco se suma la lente satírico-burlesca en la deformación deliberada de la mujer que escapa de la fémmina angelical.¹⁷ Los modelos de mujer se configuran a partir de la tradición literaria y, paralelamente, de una sociedad controlada por la Iglesia católica (no olvidemos la abundante obra en torno a la educación femenina); el estereotipo de la mujer silenciosa y sumisa se impone como norma de comportamiento en una sociedad fuertemente patriarcal. Es en ese contexto que escriben las mujeres de la época, tinta femenina que se desliza por los bordes de las convenciones con sutiles estrategias. Leonor de la Cueva transgrede el silencio impuesto a la voz femenina desde una poesía que, deliberadamente, usa máscaras para solapar la mirada de la mujer; una mirada que examina y cuestiona, una mirada que observa lo que se oculta. Su gesto barroco mixtura el desasosiego con el cuestionamiento a ciertos estereotipos ya anquilosados. La perspectiva crítica toma un cuerpo femenino en la escritura de Leonor; un cuerpo que suele disfrazarse para protegerse, pero que permite percibir la identidad entre los pliegues de su trazo. Su escritura crea, sigilosamente, grietas en la imagen de mujer tradicional y llega hasta nuestros días exhortándonos a redescubrir las voces femeninas que han quedado sepultadas tras la amnesia de la historia.

Referencias bibliográficas

- Baranda, Nieves. (2004). "Mujeres y escritura en el Siglo de Oro: una relación inestable". En *LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, nº3-4. 61-83.
- Benveniste, Émile (1971), *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI.
- Cammarata, Joan (1992). "El discurso femenino de Santa Teresa de Ávila, defensora de la mujer renacentista". En *AIH. Actas XI en Centro Virtual Cervantes*. 58-65.
- Colón Calderón, Isabel (2021) "Hacia un nuevo modelo de mujer: la viuda joven en dos poemas barrocos de autoría femenina". En [Revista Cálamo FASPE](#), nº69. 35-45.
- Cruz, Anne (1990), "Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro". En *AISO, Actas II, Centro Virtual Cervantes*. 255-259.

¹⁷ María Vallejo González (2021) examina la construcción de la figura femenina en Quevedo: "resulta, cuando menos curioso comprobar cómo Quevedo hace participar de las cualidades negativas de Eva al resto de las mujeres, mientras que no hace lo propio con las positivas de la virgen María, María Magdalena o Isabel, de naturaleza diametralmente opuesta. Igual de significativo resulta el hecho de que, siendo el pecado de Eva el mismo que el de Adán, sobre ésta recaiga la pena de ser considerada como la culpable de que el mal junto con la muerte penetrase en el mundo, mientras que a Adán se le otorgue la prerrogativa de ser contemplado como el causante de que el Señor viniese al mundo y trajese con su muerte la tan ansiada redención" (127).

- Desaive, Jean-Paul. (1992) *Las ambigüedades del discurso literario. Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus.
- Marigno, Emanuel (2021) "La figura de la mujer en la literatura del Siglo de Oro. Representación, recepción y ajuste crítico". En Cristina Tabernero y Jesús M. Usunáriz (eds.). *Santas, poderosas y pecadoras: representación y realidad de las mujeres entre los siglos XVI y XIX*, New York: IDEA. 299-320.
- Martín Puya, Ana Isabel (2018) "Hacia el sujeto femenino en la literatura". En *Esferas Literarias*, nº1. 1-7.
- Sánchez Llama, Iñigo (1990) "La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura del Siglo de Oro". En *AIISO. Actas II, Centro Virtual Cervantes*. 941-947.
- Olivares, Julián y Boyce, Elizabeth (1993) *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. México: Siglo XXI.
- Orobitg, Christine (2021) "Las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas: una poética del atrevimiento femenino". En *Criticón 143, Estudios sobre María de Zayas y Sotomayor*. 87-105.
- Pedrosa, José Manuel (2005) "Miguel de Cervantes, John Donne y una canción popular: el retrato de la dama en el corazón del amante". En *Acta poética*, nº1-2, vol. 26. Ciudad de México.
- Rios, Mabel Graciela (2013). "Mujeres: Educación y subordinación, en la obra de Fray Luis de León *La Perfecta Casada*" en *Actas de las XIV Jornadas Departamentos de Historia*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en <https://www.aacademica.org/000-010/1047>
- Romero-Díaz, Nieves (2010) "Poesía femenil en las exequias por Isabel de Borbón: los casos de Leonor de la Cueva y María Nieto de Aragón". En *Calíope*, nº2, vol. 16. 9-43.
- Savitt, Jill (1982) "Estereotipos femeninos en la literatura". En *Curriculum Units Volume V: Society and Literature*. Yale-New Haven. Disponible en: <https://teachersinstitute.yale.edu/curriculum/units/1982/5/82.05.06.x.html>
- Vallejo González, María (2012) "Las figuras de Eva y María en la obra de Quevedo". En *La Perinola*, nº16. 123-152.
- Velasco Molpeceres, Ana María (2018) "Las primeras mujeres de letras en España: disidencia, aceptación y olvido". En *Femeris*, nº1, vol. 4. 166-186.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons