

Otras formas del amor: la problematización de la temática amorosa en la poesía de Sor Violante del Cielo (1607-1693)

Guadalupe Sobrón Tauber

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

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

RESUMEN

El presente artículo analiza un corpus de poemas de Sor Violante del Cielo –o do Céu– (1607–1693) con el propósito de examinar las concepciones del amor que atraviesan su escritura profana y amorosa, particularmente en relación con las *Rimas sacras*. A partir de la construcción de múltiples voces líricas, Sor Violante reelabora y resignifica los modelos amorosos heredados de las tradiciones renacentista y barroca, problematizando los discursos hegemónicos sobre el pacto amoroso. El estudio aborda distintos mecanismos textuales mediante los cuales se cuestionan las nociones convencionales de amor, masculinidad y amistad, atendiendo especialmente a la configuración compleja de las voces enunciativas y a la representación ficcional del vínculo amoroso y afectivo entre mujeres. Asimismo, se analiza cómo estos procedimientos tensionan el lugar tradicionalmente pasivo asignado al sujeto femenino dentro del código amoroso áureo. En última instancia, el trabajo propone reconsiderar la ubicación de Sor Violante dentro de la cartografía literaria del período, con el fin de ampliar y complejizar el canon desde una perspectiva crítica de los discursos homogéneos y patriarcales que han modelado tanto la tradición literaria como las formas de representación del amor.

PALABRAS CLAVE

Sor Violante do Céu/ Sor Violante del Cielo; poesía amorosa; Siglos de Oro; autoría femenina; enunciación

**Other ways of love: the problematization of love themes in the
poetry of Sor Violante del Cielo (1607–1693)**

ABSTRACT

This article analyzes a corpus of poems by Sor Violante del Cielo (1607–1693) in order to examine the conceptions of love that permeate her secular and love poetry, particularly in relation to the *Rimas sacras*. Through the construction of multiple lyrical voices, Sor Violante reworks and resignifies the amorous models inherited from the Renaissance and Baroque traditions, thereby problematizing hegemonic discourses surrounding the amorous pact. The study explores several textual mechanisms through which conventional notions of love, masculinity, and friendship are questioned, paying special attention to the complex configuration of enunciative voices and to the fictional representation of emotional and amorous bonds between women. It also examines how these procedures challenge the traditionally passive role assigned to the female subject within the Golden Age love code. Ultimately, the article proposes a reconsideration of Sor Violante's place within the literary cartography of the period, with the aim of broadening and complicating the canon through a critical perspective on the homogeneous and patriarchal discourses that have shaped both literary tradition and representations of love.

KEYWORDS

Sor Violante do Céu / Sor Violante del Cielo; love poetry; Spanish Golden Age; female authorship; enunciation

Introducción

A la hora de hablar de poesía escrita por mujeres en los Siglos de Oro, el área se encuentra todavía en desarrollo. Si bien ya hace años hay investigaciones significativas y cada vez son más los estudios y ediciones, es menester continuar indagando en esas escrituras. El camino se orienta a poder repensar la literatura áurea teniendo en cuenta a las escritoras y la reconfiguración de ese canon al que muy pocas autoras, como Sor Juana Inés de la Cruz o Teresa de Jesús, se han insertado.

Ante esos objetivos, hoy nos asomaremos a parte de la poesía profana de Sor Violante del Cielo o do Céu. Una monja nacida en Lisboa en el siglo XVII que habitó con su poesía el espacio público de su tiempo. Como bien comenta Julián Olivares, es un caso excepcional ya que, si bien la práctica de escritura en mujeres tenía circulación en oralidad y certámenes, Violante se destaca por haber publicado en vida sus *Rimas sácras*. Aunque sin la regularidad requerida en aquel entonces:

La falta de licencias eclesiásticas y civiles pareciera indicar, pues, una publicación privada con una tirada mínima para un lectorado de amistades y nobles, para una red, un circuito de lectores que iba desde Lisboa a Francia, círculos de tertulias, redes epistolares, entre los cuales hubiera tenido que circular clandestinamente (Olivares 2010: 311-312).

Por lo tanto, aunque es cierto que se puede especular con una circulación limitada también es verdad que fue lo suficientemente significativa para atravesar el círculo cerrado conventual. Esto se comprueba en que, como señala Morujão (2004: 277), varias de estas poesías, principalmente profanas, fueron recuperadas en antologías de poesía barroca portuguesa del siglo XVIII, como lo son los tomos segundos de las colecciones *Fénix Renascida* y *Postilhão de Apolo*. Dentro de su producción –bilingüe en español y portugués–, además de las *Rimas* posee una publicación póstuma, a menos de un lustro de su fallecimiento: el poemario *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos* (1733), en el que se recaban poesías sacras y profanas. Dichas publicaciones, que trascienden su vida, pero siguen haciendo uso de su nombre, ponen de manifiesto un reconocimiento difundido de su estatuto de poeta.

A su vez, Álvarez-Cifuentes (2024) en un estudio reciente que analiza las condiciones de publicación de las *Rimas* y sus rúbricas y dedicatorias, da cuenta de cómo esta publicación habla de una configuración de Violante como interventora dentro del círculo social y político de su época. Su inserción en la corte portuguesa, la vinculación con otros agentes del clero y la tensión entre Portugal y España atraviesan el poemario, lo que habla de la relevancia de la autora como

poeta reconocida. También los trabajos de Baranda Leturio (2007) dan cuenta de ello mediante el análisis de otras zonas de su *corpus*.

Esa conciencia autoral, a su vez, se deja ver en muchas de sus composiciones (Martos Pérez 2014; Sobrón Tauber 2025). De hecho, va de la mano con lo que Olivares indica como un solapamiento de la figura de Sor Juana con la de otras autoras, como la propia Sor Violante. A fin de cuentas, ambas son monjas que en su producción proyectan en la escritura elementos ajenos a la evocación religiosa como causa exclusiva del vínculo con la Iglesia (Olivares 2010). Olivares observa que alrededor de Sor Violante gira la posibilidad de otro tipo de vinculación social y de motivación diferentes con las conocidas de Sor Juana en su *Respuesta a sor Filotea*. Su ordenamiento tardío,¹ sumado a la frecuente tematización de la renuncia para alcanzar el amor sagrado que aparece en su poesía sacra (Olivares 2010: 309-310), favorece la vinculación de sujeto de enunciación y el *ethos* autoral (Amossy 2010) con otra narrativa relacionada más hacia el desengaño amoroso que hacia el desarrollo intelectual de la mexicana, aunque claro está que esto no niega el abordaje de sendas cuestiones en la obra de ambas.

Como se desprende de lo anterior, la temática amorosa es transversal en la poética de Sor Violante, cuya primera publicación la aborda en su mayoría (60 de 97 [Olivares 2010: 311]). E, incluso, dentro de varias de sus poesías sacras el tema del amor humano como imperfecto y que debe renunciarse aparece con frecuencia, como se observa en el soneto “¡Qué poco ha menester mortal cuidado...” (Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 231), ya perteneciente a su *Parnaso*. En estas páginas buscaremos abordar algunos de sus textos amorosos con el fin de delimitar los modos en los que la retórica amorosa se subvierte o desplaza bajo la perspectiva de mano femenina.

Como punto de partida, cabe mencionar que esto no es privativo de la autora mencionada. En su estudio introductorio a la antología *Tras el espejo la musa escribe*, que recupera una serie de textos de escritoras, en su mayoría monjas, del período, Olivares y Boyce señalan a la temática amorosa como una de las centrales y observan que las diferentes escritoras a veces la perpetúan siguiendo estrictamente sus convenciones, pero muchas veces las negocian o subvierten (2012: 24 y ss.). Nuestra hipótesis es que Sor Violante se inscribe principalmente en estas últimas dos haciendo uso de una multiplicidad de estrategias favorecidas por la naturaleza semiótica del lenguaje poético.

A este respecto, uno de los ejes fundamentales para ello es la enunciación de los poemas. Para ello, es enriquecedor el detallado

¹ Si bien el crítico opta por la fecha de nacimiento de 1601, si se toma la más aceptada de 1607, Violante, al ordenarse en 1630 (Olivares 2012), o a lo sumo como recupera Álvarez-Cifuentes (2021) en 1629, sería en ambos casos una mujer de más de 22 años. Es decir, una edad por encima del promedio de la época que oscilaba en un ordenamiento entre los 16 y 20 años (Pazzis Pi Corrales 2010/1: 17).

análisis realizado por Martos Pérez (2014) sobre la enunciación en las *Rimas*. La autora recorre el poemario fijando las distintas dinámicas entre los géneros de los hablantes y destinatarios líricos, que particularmente en Violante son abundantes y variables. De hecho, al igual que lo expusiera Powel (2009), lo que se desprende es que las voces poéticas de Violante en las *Rimas*, aunque en varios casos permiten la identificación con la autora, son en su mayoría ambiguas y variables. Juega de forma deliberada con las convenciones y toma múltiples voces. Hay poemas que establecen una plena identificación con la figura autoral, otros en los que se usan máscaras y se ficcionalizan voces masculinas y femeninas, y, en muchos casos, sin una marca de género establecida. Esto es propio de la lírica femenina (Martos Pérez 2014; Powel 2009; Perelmuter 2003, en tanto que hay un reacomodamiento del sujeto de enunciación que está hegemonícamente ligado a lo masculino. Por ello, aunque en la autora primen las relaciones “yo femenino-tú masculino y yo indeterminado-tú femenino” (Martos Pérez 2014: 432), analizaremos un conjunto de textos que muestra la heterogeneidad de esas máscaras y las posibilidades que cada una brinda frente a la convención amorosa instalada por la tradición petrarquista y renacentista.

Dicho esto, es preciso también considerar, ante el amplio abanico de interpretaciones, que estas autoras se enfrentan a un contexto y código literario de convenciones estrictas. Al respecto, Baranda indica:

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 (Baranda, 1998: 454).

La observación citada es valiosa en este sentido, porque reconoce la existencia y relevancia de esos códigos preexistentes, pero habilita una subversión, una obturación en los espacios liminales donde lo que se dice puede diferenciarse. Ante esto, lo que aquí consideraremos es que, mediante la ambigüedad de la enunciación y la utilización de ese código, el tema amoroso se vuelve un espacio de reflexión y se propone, desde una perspectiva diferente y anclada en la enunciación autoral femenina, una posibilidad distinta de lo amatorio. Para ello propondremos algunos poemas en los que esa reutilización del propio código lleva a desplazamientos del sentido convencional entre el amante masculino y su dama.

Las otras caras del amor y sus estrategias

Para nuestro análisis nos centraremos temas que son operativos para observar esa resignificación del código amoroso en el *corpus*

elegido de Sor Violante. Se trata de una serie de poemas pertenecientes a su primer poemario y que hacen uso de diferentes enunciaciones que ponen de manifiesto una variación del código amatorio difundido en las autorías masculinas.

Separaremos nuestro análisis en tres ejes. El primero, y más extenso, concentrado en la reconfiguración de esas convenciones y su problematización. El segundo se concentrará en la reformulación de la masculinidad que tiene lugar en algunos de los textos a la luz de esa perspectiva. Y el tercero y más breve, se centrará en el análisis de un poema que aborda el tema de la amistad femenina. Estas tres cuestiones parten en los textos de Sor Violante muchas veces se solapan y plantean en su conjunto una perspectiva diferenciada que humaniza a ambos participantes del vínculo amoroso.

1. Reconfiguración del código amoroso

Este primer grupo de poemas retoman elementos del código convencional en el que se establece un hablante masculino que refiere a o sobre su amante femenina bajo la mirada de una idealización o demonización. Cabe observar que la dama, habitualmente descrita por sus partes con metáforas establecidas (Manero Sorolla 1992), supone en su mayoría un objeto de deseo en el que se deposita el sentimiento amoroso. Tanto la *donna angelicata* como la dama desdeñosa o *donna-pietra* suponen, a priori, un diálogo imposible que distancia a la mujer descrita de una dimensión humana y en el que suele ausentarse su respuesta. Son imágenes inmóviles sin posibilidad de réplica.

Ante esto, la propuesta en los poemas es la de recuperar esas discursividades reproducidas en el discurso hegemónico y problematizarlas, como ocurre en el siguiente madrigal:

Si esfera soy de fuego, /si Mongibelo soy, si ardiente Libia,/ si cuando estoy
más tibia/ a diluvios de amor el alma entrego, /¿cómo un favor te niego,/
dulce Silvano mío,/ por tener corazón helado y frío?/ Si sabes que este amor
es más perfecto,/ ¿cómo juzgas el mérito defecto,/ llamando resistencia/ a
lo que solamente es conveniencia?/ Mas si tanto respeto no te agrada/ y
llamas al decoro tiranía,/ culpas me da, señor, de recatada/ mas vituperios
no de amante fría (Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 202-203 [*Rimas* 79])

El texto se plantea como respuesta a una queja por parte de Silvano hacia la hablante lírica. El yo recupera de forma directa lo que se supone dicho por quien la critica y lo cuestiona a través de la estructura de preguntas retóricas. Dichas recuperaciones hacen inferencia del discurso convencional en boca de Silvano. Se reconstruye entonces un discurso pasado en el que el hombre la acusa de frialdad y desdén ante el rechazo decoroso, es decir, se hace uso de la figura de dama desdeñosa como causante de los males.

Para polemizar con esa premisa el yo expone el sentido paradójico de los supuestos del discurso del otro. Es un asunto frecuente en otras autoras –baste recordar el célebre “Hombres necios que acusáis” de Sor Juana, o algunos de los poemas de Leonor de la Cueva y Silva– que hacen visible la situación contradictoria que rodea a la concepción de lo femenino. Este sentido se refuerza en la estructura antitética del poema, iniciada en la contraposición del fuego (usos hiperbólicos con la alusión al Mongibelo y Libia) con el hielo. Motivo recurrente (Manero Sorolla 1992) que la autora utiliza como ejemplo de lo irracional de las premisas.

Al evocar ese discurso previo contrapone las formas en las que nombrar el comportamiento de voluntad femenino cuando se rebela al deseo masculino: la dama apela al decoro, la conveniencia y mérito, frente a lo que el amante llama tiranía, resistencia y defecto. Lo expuesto entonces es aquel sentido paradójico intrínseco de lo femenino que lúcidamente Joan Scott (2012 [1996]) ha pensado en relación con las luchas posteriores del feminismo. La hablante apela a responder a la norma, que es patriarcal, del decoro; pero lo que cuestiona el destinatario –que se infiere, además, primer interlocutor– es que él no puede imponer su deseo a la voluntad. Es decir, aunque concede responder a las normas hegemónicas, como la idea de honor o decoro, la dama hace uso de ello para establecer su voluntad por sobre la del varón. Por ello, el final asertivo es contundente, ya que lo que plantea es una reformulación de cómo quiere ser definida: en lugar de amante fría, que se la llame por el recato, que es un valor positivo de la feminidad del período, como bien se infiere de los tratadistas (Vives 1936; De León 2003). La polémica es estrictamente retórica y abre el código amoroso al hacerlo dialogado: aquel espacio limitado a la voz masculina se hace dialógico, ya que no sólo se invierte el género en hablante y destinatario, sino que se recupera la voz previa. En la respuesta, se establece una paridad entre el yo y el tú.

Este mismo planteamiento, ocurre en otro madrigal que recompone una estampa pastoril:

Por afeitar engaños/ y negar la verdad de un claro indicio,/ dijo a Silvia,
Salicio:/ «¿Cuándo podrán llegar tus desengaños/ a conocer mis daños?»./
A quien Silvia responde:/ «Cuando el tiempo, pastor, que nada esconde,/
mostrare que tu fe pura/ no tiene por objeto otra hermosura»./ ¡Oh rara
maravilla! ¡Oh caso raro!./ que apenas vino a terminarse un día/ cuando el
tiempo mostró (como tan claro)/ que a Filena Salicio pretendía (Del Cielo en
Olivares y Boyce 2012: 203 [*Rimas* 80]).

Aquí el posicionamiento difiere en que el hablante lírico se distancia y toma forma de voz narradora. Se limita a recuperar el diálogo sin marcas explícitas de primera persona, aunque sí con el uso de exclamaciones e ironías. De hecho, el sentido paródico del texto se

proyecta en esa voz, ya que los diálogos de Silvia y Salicio reproducen la queja amorosa frecuente en, por ejemplo, dramas pastoriles. El remate irónico se encuentra por fuera de la estructura dialogada desarticula el sentido patético del lamento del pastor.² En este sentido, el uso de lo pastoril en Violante parte de la flexibilidad propia del género bucólico (López Bueno, 2002) y en su gesto barroco invierte el sentido trágico hacia el irónico, corriendo el foco del lamento masculino hacia la racionalidad femenina. El uso del telón de fondo pastoril colabora en remarcar el sentido paródico y la polémica discursiva: el pastor emite queja amorosa y, esta vez, la pastora tiene respuesta y, además, testigo. Al igual que en el madrigal anterior, lo que hace es desplazarse el sentido del desdén al de la razón. La cautela de Silvia se justifica en la inconstancia masculina.

Un tercer caso en que se invierte el código es la de un posicionamiento autorreflexivo de la voz femenina. En el romance “¡En qué extraño laberinto...”, el cuestionamiento de las razones del código ya no se emite hacia un agente externo; sino que se introyecta en la voz lírica femenina. El yo se asume como lo que Martos Pérez denomina un enunciador “pretendidamente ficticio” (2014: 426), que toma en este caso el nombre de Delia. En la expresión de su sentir, nuevamente hace uso de la estructura antitética y paradojal y expone las contradicciones propias del amor:

Si me mudo, soy perdida;/ si persevero, soy necia./ Amar a quien me
aborrece/ es indiscreta fineza;/ dejar a quien idolatro/ es querer morir de
ausencia./ Sufrir ofensas notorias/ es ignorante paciencia;/ dejar de ver
quien las hace/ es castigarme por ellas./ Porfiar con lo que adoro/ cerca
está de impertinencia;/ desistir de la porfía/ ya me parece tibieza. (Del Cielo
en Olivares y Boyce 2012: 213 [*Rimas* 183-186])

En la citada ocasión el juego antitético se presenta mediante pares de versos con estructuras sintácticas paralelas. En cada una se retoma una premisa que, llevada a sus consecuencias últimas, concluye en una desventura. A su vez, se observa la preminencia del uso del verbo ser que da un carácter de verdad a las sentencias establecidas. Por otro lado, los planteamientos no solo vuelven a exponer las paradojas del discurso amatorio proyectado en lo femenino, sino que, al mismo tiempo que recupera esa discursividad latente en la retórica amorosa masculina, superpone el rastreo de aquellas cuestiones que afectan de

² López Bueno (2002) entiende el sentido expansivo de la égloga dentro de los géneros, remarcando que su sentido más puro y difundido es el del tono elegíaco, a la par de la gran circulación como queja amorosa que se expande principalmente desde Garcilaso. La estudiosa plantea la flexibilidad formal de la égloga hacia los distintos géneros y tonos como una forma que se expande.

forma corpórea a la mujer. Esto lo encontramos con claridad en la siguiente estrofa:

Volver a quien me maltrata
es peligrosa experiencia;
dejarle porque me olvida
es razón, mas no es firmeza.

(Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 213-214 [*Rimas* 183-186])

La estrofa enuncia dos sentencias distribuidas en pares de versos. En el primer par, expone una situación de maltrato. Aunque sabemos que dentro de la retórica amorosa eso puede asociarse a cualquier grado dentro del desamor, es relevante la observación de acompañarlo con el adjetivo peligrosa y el sustantivo experiencia. Sin aventurarnos a cerrar una lectura, la elección lingüística, ante un yo que duda en su forma de corresponder a otro, resuena a una advertencia de un potencial peligro físico. Desde una mirada femenina empírica, se aventura la idea de que la elección de quien no respeta podría llevar a un matrimonio de tono violento, que sabemos que sucedía en la época y que se ha reproducido desde otros motivos tanto en poesía como en teatro.³ Del mismo modo, la segunda opera como un matiz de lo que podría ser ese maltrato, que si fuera solo olvido, se asocia más a una inconstancia. Es decir, que entre ambas observaciones plantea la posibilidad del espectro de duda: ese destrato puede ser tanto un signo de peligro como una nimiedad.

De este modo, el yo lírico se acorrala entre la experiencia real de lo femenino y los supuestos y mandatos que rodean al discurso amatorio y sus conductas. Esto se llega a su punto cúlmine en la última mitad del poema:

Si perdono sus agravios,/ seré constante, mas necia;/ si le dejo por ingrato,/ será forzoso que muera./ Si le quiero desdeñada,/ ser vituperada es fuerza,/ que tal vez de la desdicha/ se presume que es afrenta./ Si correspondo su estilo,/ pienso que será soberbia,/ que herir por los mismos filos/ es de iguales competencias./ Si cobarde sufro y callo,/ ofendo a naturaleza,/ que privilegios otorga/ a femeniles empresas./ Si de pensamientos mudo,/ ¿qué habrá que bien me parezca,/ después de haber conocido/ quien es de partes esfera?/ Si amorosa y declarada/ pido favor y clemencia,/ ¿a quién agradó ya más/ mujer que importuna y ruega? (Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 214-215 [*Rimas* 183-186])

Lo destacable de esta hablante lírica es que pone sobre la mesa la perspectiva femenina del encuentro amoroso. Vuelve a hacer uso del

³ Quizá el caso más claro de ello sea el presentado en los dramas de honra que culminan en uxoricidios. Del mismo modo, como documentan tanto MacKendrick (1974) como Lorenzo Cadarso (1989) en sus respectivas investigaciones, en la época era un tema sabido como frecuente lo que hoy conocemos como violencia de género.

juego antitético y de la recuperación de los juicios lógicos que están expuestos dentro del discurso hegemónico y amoroso preexistente. La confusión del yo, que no tiene la misma vehemencia humorística que en otros de sus textos, se sostiene en la reiteración de los paralelismos de las construcciones condicionales. La primera cláusula que se ve en las estrofas iniciadas con el “Si” anafórico plantean las posibles conductas habituales de la amada: perdonar, dejar ante la ingratitud, querer, desdeñar, tomar la posición del amante, sufrir o callar. Sus contrapuntos, en la segunda cláusula aparecen, por un lado, las quejas habituales ante el desdén y, por otro, el juicio crítico del yo ante lo que cree que debería ser en una situación de paridad. Esto lleva a la igualación de los sujetos y en dar dimensión subjetiva a ese habitual destinatario que es objetivado, demonizado o idealizado, pero nunca confrontado como un interlocutor con respuesta.

Cierra el texto con una exhortación hacia el amor como una contradicción, como el laberinto que exponen esas condicionales imposibles. Lo enmarca en la tradición poética del amor como el dios niño, pero se hace sujeto activo de verbos habitualmente enunciados por los amantes masculinos:

Pues alto ya, resoluta:
sufre, calle, adore, quiera,
prosiga, ruegue, importune,
ame, venere, padezca
la desdichada Delia;
pues con amor, que es niño, se aconseja.
(Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 215 [*Rimas* 183-186])

Una ambigüedad similar entre lo amoroso como sufrimiento platónico y la efectividad de un malestar puede percibirse en el poema “Huid de amor, zagalejas;”, en el cual el yo lírico femenino se dirige hacia otras mujeres. Es un sujeto que explica su padecer mediante el campo semántico propio de lo amoroso como tiranía, traición, tristeza y maltrato, pero que superpone en ello lo elíptico de la falta y la dimensión corporal. Nuevamente nos encontramos, como remarca el uso del vocativo “zagalejas”, en el lamento invertido en su enunciación del ámbito bucólico: una pastora abandonada que llama a desconfiar de los hombres. Pero, a la par, la indeterminación de los hechos ocurridos permite comprender esa advertencia en un doble matiz. No sólo como un mal de desamor sino con la pastora cuyo cuerpo se hace huella de ese dolor:

Huid de amor, zagalejas;/ huíd si vivir queréis,/ que verme morir amando/
escarmiento os puedo ser./No fiéis de sus caricias,/ no de sus gustos fiéis/
que cual sirena engañosa/ regala para ofender./ Huid de sus tiranías,/ que,
disfrazadas, tal vez/ áspides son entre flores,/ si flores al parecer./ En los

tormentos que paso/ cerca el ejemplo tenéis;/ miradme y veréis, zagalas,/ este enemigo quién es./ Mirad la tristeza mía/ y en ella conoceréis/ su tirano maltratar,/ mi continuo padecer./ Mirad mis lágrimas tristes/ y en su corriente veréis/ de este tirano lo injusto/ de este traidor lo cruel. (Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 221-222 [*Rimas* 159-162])

El romance, estructurado como un consejo, hace uso del imperativo marcando acciones que exponen el sufrimiento. Como mencionamos, son las acciones descritas en medio de los usos convencionales los que permiten una ambigüedad hermenéutica. Porque, así como puede interpretarse como un desamor de inconstancia, la referencia de las caricias, de la palabra maltrato nuevamente y del adjetivo cruel, permiten leer en clave de violencia o abandono tras relaciones sexuales que, en sentidos epocales, podían ser equiparables (Lorenzo Cadarso 1989). De este modo, al habitar el espacio patético del lamento pastoril y haciendo uso de los propios lexemas de ese abandono, se introduce otro discurso. Ese otro da cuenta de una crueldad que puede ser interpretada no sólo como el desencuentro de voluntades, sino como la puesta en manifiesto de las consecuencias de un abandono ante la situación de inferioridad en la que lo femenino es concebido desde la mirada hegemónica.

2. Otra mirada sobre la masculinidad

Si bien este aspecto puede abordarse en un corpus mayor, resulta interesante no limitarse dentro del discurso amoroso a la reconfiguración de lo femenino, sino también a cómo ese dislocamiento, al recolocar y subjetivar a la dama, reorganiza necesariamente la masculinidad. A este respecto y como se hizo presente en algunos textos anteriores, en varios de los poemas de Sor Violante se establecen interlocutores masculinos. En algunos menos, incluso toma la voz el varón. En esa operación ficcional se reacomodan las máscaras y se pone de manifiesto la *performance* genérica en cada caso.

El primer poema que abordaremos es un romance que toma como destinatario el nombre propio de “Menandro”, al que se alude desde el segundo verso. El yo lírico se posiciona como mediador entre una pareja, o, mejor dicho, como defensor de la dama, a la que llama Jacinta. En ese juego vuelve a arremeter contra la voz masculina y expone nuevamente la hipocresía mediante el juego antitético. Lo particular del caso es que a diferencia de lo habitual en las premisas de la honra donde la responsabilidad recae en lo femenino (Lauer 2017), la voz hablante cuestiona la masculinidad como irracional al justificar todo desde el “desdén”. Frente a los poemas anteriores, aquí agrega una mención específica al accionar masculino:

Solicitar juntamente
favores, vistas, locuras
más es amor que desprecio,
más que desprecio, fe pura.
¿Qué laberintos son estos
que en el pensamiento fundas?,
pues lo que adoras, ofendes;
lo que ofendes, importunas.

(Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 207 [*Rimas* 121-123])

La premisa del poema es arremeter contra la figura del burlador. El yo posicionado por encima, desde un lugar de saber asimétrico, busca desenmascarar al presunto amante desde una falsedad que no es emotiva, sino que se centra en el cuerpo. Hace uso del campo semántico del engaño (“falsedad”, “ocultas”, “engañoso”, “burlas”) que perifrásicamente exponen en el tema del poema la retórica de quien busca impulsar a la dama a ceder a un vínculo carnal. La figura de Jacinta es defendida desde el concepto del recato y la queja a Menandro se proyecta feroz, observándose en la gradación de “favores, vistas, locuras”, la pregunta retórica donde llama “perdido” a su pensamiento y el paralelismo de los últimos dos versos que remarcan lo incorrecto de lo solicitado. La masculinidad descrita no es solamente desagradecida o irracional, sino que peligrosa para el sujeto femenino.

El poema continúa y como hemos analizado en otro espacio (Sobrón Tauber 2025: 66-67) muestra, como en los textos del apartado anterior, la paradoja del razonamiento masculino mediante una serie de preguntas retóricas y verbos que hacen decaer la responsabilidad en el hombre (Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 208 [*Rimas* 121-123]). Finalmente, el yo desde su lugar de superioridad formula una advertencia, apelando irónicamente a la amistad:

Advierte, amigo Menandro,/ que mal de tu estilo juzgan,/ y que se pierde el ingenio/ si en tus acciones discursa/ contradicciones tan grandes/ que presunción no perturban,/ que voluntad no resfrían,/ que sufrimiento no apuran./ Quédate para quien eres,/ y permita la fortuna / que solo a Jacinta quieras/ porque así pagues tus culpas. (Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 208 [*Rimas* 121-123])

Además del corrimiento de responsabilidad en el vínculo amoroso, lo fundante de la reacomodación del texto es la formulación de un reclamo hacia el hombre que muda o, mejor dicho, que seduce a más de una mujer. Pone sobre la mesa la contradicción moral que se proyecta hacia lo masculino y lo femenino. Y lo particular es que se hace desde un lugar de superioridad moral. Aun así, no deja de inscribirse en la tradición de la mediación femenina. Si bien puede considerarse de forma irónica, el deseo final coloca a Jacinta en un lugar de mujer ángel que lleva hacia la

piedad, como lo que sucederá en el siglo XIX con el Tenorio de José Zorrilla.

Retomando lo que se planteó al comienzo del apartado, otro elemento en el que se observa esa reformulación e inversión del código amoroso es la asunción de una voz masculina. Cabe observar, que como señalan Baranda (1998) y Martos Pérez (2014), el asumir un hablante lírico masculino frente a un objeto femenino puede ser comprendido como una forma de ingreso al discurso poético. Antes de aventurarse a lecturas homoeróticas es relevante la cautela de considerar las convenciones de la época. No obstante, en algunos textos ese posicionamiento permite desplazar algunos sentidos convencionales y se utiliza para reformular la postura del hombre ante la amada. En el caso de Sor Violante, como ocurría en algunos de los poemas anteriores, el hablante lírico toma identidad como una máscara que propone otro modelo de masculinidad:

Si mis dudas te entristecen,/ Celia mía de mis ojos,/ ya puedes dejar lo triste,/ que ya dejé lo dudoso./ Ya conozco que me quieres,/ ya que me estimas conozco;/ porque verdades del alma/ nunca permiten rebozo./ [...] ¡Oh, como fui temerario/ en cuanto fui temeroso!/, pues te agravié con celos,/ pues te ofendí con enojos./ Cesen tus penas, mi Celia,/ cesen tus pesares todos,/ que si dudé rendimientos,/ fue por ganar más despojos. (Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 210-211 [*Rimas* 139-140])

La mirada sobre el amor que presenta este hablante lírico, abiertamente masculino en sus usos adjetivales, se acompasa con los presentados en el apartado anterior. El poema reconoce el posicionamiento femenino y se formula como la disculpa que antes se consideraba ausente. Una disculpa que, nuevamente, responsabiliza al varón de su accionar, anulando los argumentos antes comentados donde la amada es puesta como causa de todos los problemas. Pero no solo ello, sino que plantea un yo masculino vulnerable donde el miedo explica su accionar en la paranomasia temerario/temeroso. Proyecta entonces en ese sujeto masculino una explicación dentro de la propia estructura de la masculinidad vigente que lo vuelve igual a esos sujetos femeninos que se preguntan y responsabilizan. De esta manera, se articula discursivamente una paridad que se explicita en el final del poema:

Recíprocamente amantes,
vivamos siempre dichosos,
ya siendo envidia de algunos,
ya siendo ejemplo de todos.
(Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 211 [*Rimas* 139-140])

En ese deseo final se desarticula el reclamo amoroso, que suele ser polemizado por las escritoras líricas y por buena parte de los personajes femeninos del teatro –piénsese la propia Rosaura, de *La vida es sueño*. La reciprocidad de un cariño conocido cancela el reclamo celoso, la mudanza femenina y se propone como ejemplaridad. A su vez, esto conduce a que ambos sujetos amantes se vuelvan pares, justamente, como sujetos. El texto resuelve el problema planteado a Menandro en el anterior haciendo uso de la voz masculina y haciendo evidente que allí se proyecta a fin de cuentas la posibilidad de resolución.

3. Amistad femenina

Por último, aunque sea brevemente, resulta pertinente analizar un soneto en el que el hablante lírico es femenino y se proyecta hacia un sujeto femenino. Si bien se sostiene una retórica amorosa lo que se hace es tematizar la amistad entre mujeres y proyectar en ese vínculo los valores que rearman la idea del amor.

Belisa, el amistad es un tesoro
tan digno de estimarse eternamente
que a su valor no es paga suficiente
de Arabia y Potosí la plata y oro.
(Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 194 [*Rimas* 9])

En el cuarteto inaugural se expresa la destinataria y el tema amistoso como un tesoro hiperbolizado con las referencias a Arabia y Potosí, fuentes ya lexicalizadas del valor colonial. El planteo retórico es la formulación de una definición de amistad. Con una estructura semejante se reitera nuevamente esa voluntad en el siguiente cuarteto:

Es la amistad un lícito decoro
que se guarda en lo ausente y lo presente,
y con que de un amigo el otro siente
la tristeza, el pesar, la risa, el lloro.
(Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 194 [*Rimas* 9])

El vínculo descrito toma una materialidad diferente al amatorio evocado en la retórica anterior y hegemónica. Es una relación de intimidad y vulnerabilidad. Al igual que lo hiciera Garcilaso en su epístola a Boscán, Violante aquí reordena esa forma de complicidad, pero entre mujeres y mediante el uso de nombres ficcionales. Nuevamente nos encontramos ante una operación donde lo femenino se iguala a los lugares que son habitualmente asociados a lo masculino. Esto se hace más claro aún en los tercetos que cierran el poema:

No se llama amistad la que es violenta
sino la que es conforme simpatía,
de quien lealtad hasta la muerte ostenta.

Esta la amistad es que hallar querría,
esta la que entre amigas se sustenta,
y esta, Belisa, en fin, la amistad mía.
(Del Cielo en Olivares y Boyce 2012: 194-195 [*Rimas* 9])

En el primero capta la atención que el reclamo que se orienta al vínculo amoroso se reitera en el amistoso. Se enfrenta a la violencia y remarca la lealtad: dos ejes que podrían ordenar buena parte del corpus trabajado. Eso lleva a que la construcción de lo femenino sea capaz de ambas cosas y se desprenda del lugar pasivo de dama idealizada o de modelo limitado de en los discursos normativos y hegemónicos (Vijarra 2018).

Asimismo, la aparición velada del yo se suspende hasta la última palabra y vuelve a mencionar a la destinataria feminizando de forma explícita la amistad con la palabra “amiga”. Aunque adscribimos a la potencialidad dilógica de la idea de amistad en la retórica amorosa cancioneril, dentro del universo discursivo de Sor Violante, como veíamos antes con Menandro puede proyectarse de otra manera. A nuestro entender, se inscribe en la tradición amistosa pero lo que hace es cambiar el género de esa amistad. Ingresa al código inaugurado por los referentes masculinos, pero lo tematiza hacia lo femenino. De hecho, el trato entre amigas es tomado por varias escritoras, como se muestra ya en el título de la pieza de María de Zayas, *La traición en la amistad*, que justamente pone como uno de los ejes centrales de su enredo la amistad entre mujeres.

En este sentido, la amistad, como expresa Guillén (2002) respecto del poema de Garcilaso, siguiendo la lógica aristotélica se hermana con el amor (2002: 496). Ambos abrevan a la libertad y el compartir una intimidad sin artificios. Garcilaso con más espacio proyecta también el vínculo escriturario. Aquí, Violante, lo ubica respecto de la libertad y comprensión emocional, aspecto que resulta particularmente femenino e innovador, como ha observado Martín (1997: 61-2). La amistad propuesta en este poema a nuestro entender no es necesariamente sáfica, como sugiere Powell (2009: 73-74), sino modélica en el sentido de la vinculación entre pares. Es esa igualdad la que debe proyectarse entre sujetos que se reconocen como tal y, por tanto, se comprenden, ya sea como amigas o como amantes.

Conclusiones

En el recorrido planteado por algunos poemas amorosos de las *Rimas* de Sor Violante del Cielo permite observar cómo en la reapropiación del código amoroso se plantean variaciones sobre el discurso hegemónico imperante. Ante la idealización y demonización de la dama que la determina angelical o desdeñosa, los textos observados nos ofrecen no sólo el cuestionamiento sino la reformulación de esa idea de amor. Idea que es sostenida, principalmente, mediante la subjetivación de las mujeres involucradas. Por ello, resulta pertinente la observación de Olivares y Boyce en su prólogo:

Pero, a fin de cuentas, las mujeres en general no escribían en la tradición amorosa para expresar el amor a un hombre, sino para pronunciarse en las letras desde una situación de marginamiento: para cuestionar su situación subordinada dentro del patriarcado y una práctica discursiva monopolizada por los hombres. Escribían para autoafirmarse y expresar su deseo de autonomía; como una manera de *des-iconizar* el objeto amado femenino, y para manifestar su propia subjetividad (2012: 45).

Efectivamente, Sor Violante “des-iconiza” a la dama. Le da voz, expone los supuestos dentro de los cuales se encorseta al rol femenino y, de ese modo, cuestiona la mirada patriarcal haciendo uso de los códigos mismos que la limitan. Y para ello, hace uso de una multiplicidad de máscaras discursivas, de estrategias retóricas que refuerzan lo paradójico y de variaciones de tonos entre lo trágico y lo humorístico. Toma al amor como un eje temático sobre el que experimentar barrocamente con su forma y, por consiguiente, con su fondo. En esos espacios hace visible la subjetividad y el cuerpo femenino, así como los modos de construir otra cara del amor. Un rostro fundado en la reciprocidad y la paridad entre quienes se aman.

Por ello, y volviendo a nuestras palabras introductorias, resulta especialmente valioso reconsiderar discursos y producciones como las de Violante, que tuvo además visibilidad y participación en su época. Porque siendo una voz que subvierte, aunque heterónoma (Vijarra 2018) no es aislada. Dialoga con otras miradas femeninas y con las normas vigentes. La suya es una palabra activa que, desde las estrategias retóricas y la potencialidad semiótica del lenguaje poético, hace dialógico un discurso codificado y monolítico como es el amoroso proveniente de la tradición petrarquista. Volver a estas autoras se hace fundamental no sólo en términos de repensar los cánones literarios, sino para comprender que existieron también otros modos y miradas por fuera de lo más difundido. Incluso, otras formas de definir el amor.

Referencias bibliográficas

- Álvarez-Cifuentes, P. (2021). “A la Reina Nuestra Señora entrando en el Convento de la Rosa’: Textos inéditos de Soror Violante do Céu”. En Martos, M. D. (ed.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*. Madrid/Frankfurt: Editorial Iberoamericana / Vervuert. 353-371.
- Álvarez-Cifuentes, Pedro (2024). “Dentro y fuera de la corte: los destinatarios de las Rimas varias (1646) de Soror Violante do Céu”. *Librosdelacorte.Es*, 28. 245-267. DOI: doi.org/10.15366/ldc2024.16.28.009
- Amossy, Ruth (2010). “La présentation de soi. Ethos et identité verbale”. París: Presses Universitaires de France, Collection L’interrogation philosophique.
- Baranda, Nieves (1998). “Por ser de mano femenil la rima’: de la mujer escritora a sus lectores”. *Bulletin Hispanique*. 2, 100. 449-473. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/por-ser-de-mano-femenil-la-rima-de-la-mujer-escritora-a-sus-lectores/>.
- Guillén, Claudio. (2002) «La amistad y el amor: Garcilaso y Cervantes». Atti del XX Convegno. Firenze 15–17 marzo 2001. I: *La penna di venere: scritture dell’amore nelle culture iberiche*. Domenico Antonio Curato y Loretta Frattale (coord.). Messina. Andrea Lippolis. I, 485-504.
- Lauer, Robert (2017). “Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro”. *Hipogrifo*, 5, 1. 293-304.
- León, Fray Luis de (2003). *La perfecta casada*. Madrid: Espasa Calpe.
- López Bueno, Begoña (2002). “La égloga, género de géneros”. En Begoña López Bueno (coord.). *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla- Grupo P.A.S.O. 9-21.
- Lorenzo Cadarso, Pedro Luis (1989). “Los malos tratos a las mujeres en Castilla en el Siglo XVII.” *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 15: 119-136.
- Manero Sorolla, M. Pilar (1992). “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 5-71.
- Martín, Adrienne L. (1997). “The rhetoric of female friendship in the lyric of sor Violante del Cielo”. *Calíope*, vol. 1. 57-71
- Martos Pérez, M. Dolores (2014). “La enunciación lírica en las Rimas Várias (1646) de sor Violante do Céu”. En Baranda Leturio, N. y Marín Pina, M. C. (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid: Iberoamericana. 423-438.
- McKendrick, M. (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «Mujer Varonil»*. Cambridge University Press.
- Morujão, Isabel (2004) “Entre o profano e o religioso. Processos de divinização na poesia de Soror Violante do Céu”. *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, núm. 1. 277-288.
- Olivares, Julián (2010). “Género sexuado, género literario y ansiedad autorial en la poesía sacra de sor Violante del Cielo”. En Olivares, J. (coord.). *Eros divino estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. 307-334.
- Olivares, Julián y Boyce, Elizabeth S. (eds.) (2012). *Tras el espejo, la musa escribe*. Madrid: Siglo XXI.

- Pazzis Pi Corrales, Magdalena de (2010-2011). "Existencia de una monja: vivir el convento, sentir la Reforma (siglos XVI-XVII). *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 20,7. 1-37.
- Perelmuter, Rosa (2003). "Género y voz narrativa en la poesía lírica de sor Juana". En *Los límites de la femineidad en sor Juana: estrategias retóricas y recepción literaria*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 71-83.
- Powell, Amanda (2009). "'¡Oh qué diversas estamos, / dulce prenda, vos y yo!'" Multiple Voicings in Love Poems to Women by Marcia Belisarda, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, and Sor Violante del Cielo". En Olivares, J. (ed.), *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras El Espejo La Musa Escribe*. Martlesham: Boydell & Brewer. 51-80.
- Scott, Joan W. (2012) [1996]. *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia* (Trad. S. Mastrangelo). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Sobrón Tauber, Guadalupe (2025). "'La humildad de un ingenio femenino': aproximación a la escritura lírica de Sor Violante del Cielo". *Revista Melibea*, 1, 19. 59-69.
- Vijarra, René (2018). "Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española". *Esferas Literarias* 1. 75-86. DOI: doi.org/10.21071/elrl.vi1.11451
- Vives, Juan Luis (1936). *Instrucción de la mujer cristiana* (Trad. J. Justiniano). Madrid: Signo.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons