

El desdoblamiento de los autores masculinos y femeninos del Siglo de Oro

Scott Raines



En 1622, casi treinta y cinco años antes de que cumpliera su magnum opus— *Las meninas*—Velázquez hizo un retrato del maestro de la poesía barroca, Luis de Góngora. El retrato original, que se exhibe en el Museo de Finas Artes de Boston, tiene hermano gemelo que reside en El Museo del Prado, y existen otras copias aparte de esos dos: “Probablemente la fama del modelo—más que la calidad del original—fue la causa de que se hicieran varias copias del retrato de Velázquez” (“Luis de Góngora”). La fama del escritor tan conocido de la época se demuestra en la radiografía del original que revela una corona de laurel que descansaba divinamente sobre la cabeza de Góngora, inmortalizada por la pintura. Como demuestra

David Galicia Lechuga, vemos la filosofía estética del poder de la pintura para inmortalizar a lo que representa, en el “Soneto 106” de Góngora, que describe un retrato que desconocemos: “Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe / a tu pincel, dos veces peregrino, / de espíritu vivaz el breve lino, / en las colores que sediento bebe”, y también en su “Soneto 87” que habla sobre un retrato de don Juan de Acuña, “éste, pues, gloria de la nación nuestra, / don Juan de Acuña es. Buril valiente / al tiempo le vincule en bronces duros”. Estos sonetos efrásticos demuestran el poder poético que contiene la pintura y que “la pintura . . . inmortalizará al poeta”, hablando del retrato de Velázquez, “pese al temor de éste de que, siendo una imitación del hombre (ese barro con vida muda fiada), convierta en cenizas” (224-5).

El temor de que el lienzo se convierta en ceniza, o sea, en nada, proviene de Sor Juana Inés de la Cruz en su soneto “Este, que ves, engaño colorido”. En correspondencia con el estilo barroco, la inmortalidad del poeta se convierte en la inexistencia de Sor Juana. Ella logra que desaparezca lo que nunca debe ser olvidado desde la perspectiva de Góngora, o sea la perspectiva masculina. El modo efrástico de Sor Juana, al detallar su propio retrato, imita el de Góngora para mostrar la perspectiva femenina, que no solamente es diferente sino que es, en este caso, totalmente opuesta, imitando los extremos del barroco de la época. Es importante cotejar a los autores masculinos y femeninos y sus obras, lado a lado, desdoblados, para ver el contraste y la similitud entre la voz masculina y la voz femenina. Écfrasis sirve, en este caso, como *topos* para comparar lo masculino con lo femenino (Cheeke 24). Demuestra que desde la perspectiva masculina, la pintura capta lo inmortal del hombre, y por el lado femenino las mujeres desdoblan la imagen del retrato – no es una representación inmediata del sujeto, como en el caso del hombre, sino que se aleja el reflejo de su referente como un “engaño colorido”, que eventualmente se volverá en nada. Esta perspectiva es apoyada por Catalina Clara Ramírez de Guzmán en el “Soneto LXX”:

Retrato, si eres sombra, ¿cómo imitas
al sol de más lucientes resplandores? . . .
una ilusión alegre de la idea,
un engaño que finge en lo aparente,
una ficción que el gusto lisonjea,
mentira, al fin, que a la verdad desmiente. (Guzmán)

Este desdoblamiento de autores masculinos y femeninos, dentro de la poesía del Siglo de Oro, demuestra que no es posible entender a Góngora, lo masculino, en el contexto barroco, sin entender a Sor Juana, lo femenino, quien cumple con el sentido barroco y lleva el *topos* de écfrasis al otro extremo, lo sempiterno a lo inexistente.

Hablaremos a continuación sobre la importancia de la voz femenina para entender y llenar los espacios vacíos dejados por la voz masculina en el Siglo de Oro y sobre cómo la dependencia de lo masculino de lo femenino da validez a la voz femenina y prueba que la mujer no solamente tenía voz en esa época, sino que su voz es clave para el estudio de la voz masculina. Por medio de diferentes *topoi* y géneros desdoblados entre escritores masculinos y femeninos, examinaremos el papel de la escritora y como su voz llena los huecos vacíos y abandonados por la voz masculina.

Antes de Góngora—la tradición de la corona de laurel para el poeta se remonta a la época clásica. Petrarca también tenía su propia corona ausente que decoraba no su cabeza, sino su corazón: su preciosa Laura. Nancy J. Vickers en su artículo, “Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”, describe la manera en que Petrarca estableció el *topos de descriptio puellae*. Ella explica que “his portrayal of feminine beauty became authoritative” y “his role in the history of the interpretation of the internalization of woman’s ‘image’ by both men and women can scarcely be overemphasized” (265). El establecimiento de la descripción de la mujer y su belleza, que vemos en el Siglo de Oro, tanto del hombre como de la mujer, viene en parte como imitación del Rime Sparse de Petrarca: 366 sonetos que describen su amor no correspondido por su inexistente Laura; inexistente, menos el aliento que recibía de cada palabra escrita por Petrarca (tal vez una prefiguración para la sin par Dulcinea del Toboso). En el soneto 292, vemos el *descriptio puellae* en que “Laura’s whole body was at times less than some of its parts” (Vickers 267). Dice Petrarca de su amada Laura: “Those eyes of which I spoke so warmly, and the arms and the / hands and the feet and the face that had so estranged me from / myself and isolated me from other people” (Petrarca 327). El comentario por Petrarca sobre cada parte del cuerpo, los ojos, brazos, manos, pies, cara y aun el cabello de oro, “the curling locks of pure shining gold”, de la mujer, es el fundamento sobre lo cual se describe a la mujer en el Siglo de Oro de España.

Garcilaso de la Vega, es quizás el más conocido por haber usado la *descriptio puellae* en su poesía. En el soneto XXIII de Garcilaso, él no solamente imita a Petrarca, sino que también emula a Petrarca (*emulatio*) para describir la belleza de la mujer poética. Comenta no solamente sobre el rostro de la mujer sino también sobre el color del rostro, un color rojo que simboliza la vivacidad y juventud: “En tanto que de rosa y d’azucena / se muestra la color en vuestro gesto” (Garcilaso 49). Anota el cabello dorado, similar al de Laura, pero la mujer de Garcilaso tiene cabello de oro que llama al hombre, suelto, significando su juventud, virginidad y soltería. Es como si el cabello fuera minado profundamente dentro de la tierra, como si cada mechón de cabello fuera cuidadosamente escogido para esta mujer preciosa, a fin de caer sobre “el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena” (49).

Después de emular a Petrarca en los primeros dos cuartetos, se introduce otro *topos* en los dos tercetos del soneto XXIII, que da fin al poema: *carpe diem*. Al establecer la hermosura de la mujer, la voz masculina la invita a que disfrute de su juventud y belleza, más que nada con él, en amorosa afección y intimidad. Ya que se ha fijado la belleza de la mujer, Garcilaso no la sigue alabando, sino que comienza a advertirle a que aproveche su juventud y belleza, que después de la “alegre primavera” viene el invierno con sus extremos fríos que cubrirán “de nieve la hermosa cumbre”. El último terceto dice: “Marchitará la rosa el viento helado, / todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre”. Es en este soneto que vemos la metáfora de la rosa en pos de la mujer, y al final del soneto hemos presenciado la vida entera de una mujer, desde la primavera hasta el invierno. La alusión a la vida en su totalidad es otro modo de *emulatio* de Garcilaso a Petrarca, que escribió 366 sonetos (la mayoría sobre su amada Laura), o sea 365 + 1, 365 días de la vida, el año como representación de una vida completa.

Si Garcilaso de la Vega usaba el *emulatio* para crear la poesía, Góngora, en solamente una oración, empleaba el *superatio*

para escribir el soneto 166 y así comunicar su propio *descriptio puellae*. En casi todo sentido Góngora supera a Garcilaso de la Vega en su poesía sobre la mujer y su belleza, menos un aspecto clave, la alusión a la rosa como representación de la mujer. Analizaremos ese punto más adelante. Comienza el poema con la palabra, “Mientras”, que figura algo que está aún por realizarse, (el invierno de la vida, la vejez, la muerte). La anáfora de cada verso impar, “mientras”, recuerda al lector de esa premonición de la muerte. El cabello de la mujer de Góngora no solamente es dorado, sino que también compete con “oro bruñido” alumbrado en el sol. ¿Quién gana la competencia? Pues el “oro bruñido al sol relumbra en vano” (230). El cabello no emula al oro, sino que ha superado (*superatio*) al oro, es más brillante y valeroso que el más fino y bello oro de toda la tierra. Al mismo modo de *superatio*, la mujer de Góngora ahora tiene la frente tan blanca que ya no es metáfora del lirio blanco sino que está a un nivel más alto, y en una expresión de orgullo y vanidad, mira hacia abajo para contemplar la humilde blancura de la flor: “mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello”. El cuello blanco de la mujer de Garcilaso se transforma en el resplandeciente cuello que “triunfa con desdén lozano del luciente cristal”.

Después del *superatio* del *descriptio puellae* de Góngora a Garcilaso, llegamos al momento más famoso del *carpe diem* en toda la literatura española. El sentido que comunica Garcilaso se explica por medio del aforismo: que todo cambia menos el cambio mismo. Es una expresión suave de *tempus fugit* que emplea Garcilaso. Que el aprovechar de la juventud no es nada más que una admonición. En contraste, Góngora supera (*superatio*) la admonición y lo transforma en una especie de metamorfosis, en una exhortación. En el momento del poema en que termina la anáfora del “mientras”, vemos el momento de *carpe diem*, de forma imperativo: “goza”. “Goza cuello, cabello, labio y frente”, dice Góngora, “antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente”. Otra vez en un resumen de lo que queda dicho, recuerda al lector de todo lo *superatio* del *descriptio puellae*, o sea de las partes del cuerpo de la mujer, tanto en comparación con elementos físicos y naturales de la tierra, como de lo que ya se ha dicho de la belleza por Garcilaso y Petrarca. Termina el poema: “no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. El motivo de que todo cambia menos el cambio, ahora es el motivo de que no importará nada la belleza de la mujer, ni el cuello cristal, el cabello dorado, el labio rosado, ni la blanca frente, porque todo eso volverá, como metáfora bíblica, “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.

El *superatio* de Góngora a Garcilaso está casi totalmente completo en el soneto 166; sin embargo, hay un elemento que le queda por superar: la metáfora de la rosa. La rosa simboliza a la mujer en sí, su belleza y su hermosura, y tal vez sea por eso que Góngora evita la metáfora totalmente en su soneto, que el superar a la metáfora de la rosa es superar a la mujer en sí. Y aunque el hombre supera a la mujer en la sociedad, no la supera metafísicamente, espiritualmente y, aparentemente, poéticamente. Entonces para que Góngora supere totalmente a Garcilaso, precisa de la ayuda de una mujer, precisa de la rosa, y hallamos esa ayuda en Sor Juana Inés de la Cruz.

En el poema más filosófico de Sor Juana, “Rosa divina que en gentil cultura”, ella se dirige directamente a esa metáfora de Garcilaso, cumpliendo la obra barroca de Góngora, y también el intento de lograr el *superatio*. El soneto trata sobre la metáfora que empleó Garcilaso: “Marchitará la rosa el viento helado”. O sea, la hermosura de la mujer se va a desaparecer a lo largo del tiempo, congelándose y muriendo. El poema, en vez de dirigirse a la mujer, se dirige a la rosa, personificándola como si fuera una mujer. Sor Juana habla, o tal vez aconseja, a la mujer, por medio de la rosa, en vez de conversar con ella directamente, motivo que veremos en unas de las obras de María de Zayas.

Sor Juana dice de la rosa: “amago de la humana arquitectura, / ejemplo de la vana gentileza, / en cuyo ser unió naturaleza / la cuna alegre y triste sepultura”(389–390) . La “humana arquitectura” representa el cuerpo de la mujer, el tallo curvado como la cintura y las caderas de ella. La cumbre del botón floral representa su rostro, un eco a Garcilaso: “de rosa y d’azucena

/ se muestra el calor de vuestro gesto”. En el siguiente verso ella introduce otro *topos*: *vanitas vanitatum*. El *topos de carpe diem* no aparece en este soneto. Desde la perspectiva de Sor Juana, el aprovechar de la juventud es nada más que jactarse en la vanidad. Dice de esa vanidad: “¡cuán altiva en tu pompa, presumida, / soberbia, el riesgo de morir desdeñas, / y luego desmayada y encogida”. Otro eco de Garcilaso y de Góngora, es la representación de la vida humana con la vida de la rosa: “la cuna alegre y triste sepultura”. Todo el poema cumple el *superatio* al estilo barroco de Góngora a Garcilaso. Sor Juana enfatiza lo que Góngora ni puede insinuar, y llena el espacio donde debería haber estado la metáfora de la rosa. Sin notar a la rosa, Góngora no puede superar a la obra maestra de Garcilaso. De Petrarca a Garcilaso vemos el *emulatio*, y de Garcilaso a Góngora no vemos el *superatio* sin la ayuda de Sor Juana. La voz femenina, al lado de la voz masculina, aclara y cumple el “Soneto 166” de Góngora, dando tanto validez como necesidad de ella.

Mientras Petrarca escribía en toscano, allá en Italia, otro maestro italiano trabajaba a la vez creando lo que hoy día conocemos como la novela. En su obra, el *Decameron*, Boccaccio presenta los “frame tales”, o sea, historias relativamente cortas narradas por un grupo de personas que habían huido de Florencia para escaparse de la peste negra, o alguna circunstancia semejante en otros casos. Se juntan en el *Decamerón* para cantar sus cuentos, 7 mujeres y 3 hombres, para pasar el tiempo y contar sus novelas (Miguel). En el capítulo XXXIII del *Quijote*, primer tomo, vemos una versión grotesca del Decamerón en que el cura ofrece leer un cuento para todos: “Novela del Curioso impertinente”. En vez de haberse huido de la plaga, el cura, el ventero, Dorotea, Sancho etc., se han huido de don Quijote, quien está dormido y ausente de la historia. Cuando el cura ofrece leer una novela para todos, se ponen de acuerdo que la lea. La novela se trata de Anselmo y Lotario, “dos caballeros ricos y principales, y tan amigos, que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían ‘los dos amigos’ eran llamados” (Cervantes). Anselmo tiene esposa, Camila, que es “tan contenta de haber alcanzado a Anselmo por esposo que no cesaba de dar gracias al cielo” (Cervantes). A pesar de la felicidad y fidelidad de Camila, Anselmo se consume por una curiosidad a la posibilidad de que Camila pudiera serle infiel. Anselmo persuade a su honrado amigo, Lotario, a que trate de tentar la fidelidad de Camila para ver si se rinda y deje de honrarle a Anselmo como esposa. Claro que tal curiosidad nunca resulta en nada bueno, y así sucede en la novela. Después de rechazar la petición de Anselmo, eventualmente Lotario y Camila se enamoran lo cual los conduce a la infidelidad de los dos, que en fin resulta en la muerte de no solamente Anselmo, sino también Lotario. Anne J. Cruz dice que lo que resulta para Camila es, “the loss of her desire, she dies from melancholy” (Cruz). Cuando termina de leer la novela, el cura hace un comentario sobre la veracidad de ella: “Bien me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor porque no se puede imaginar que haya marido tan necio”.

A respuesta del comentario del cura, María de Zayas hace su propia versión del “Curioso impertinente” en su libro de *Desengaños amorosos*. En el tercer engaño, también conocido como “El verdugo de su esposa”, Zayas “responds to Cervantes’s interpolated novel by appropriating the topos of the two male friends in order to examine female psychology” (Cruz). En la novela de Zayas los dos amigos se llaman don Juan y don Pedro, y son espejos de Lotario y Anselmo, hasta el punto de que don Juan y don Pedro eran tan reconocidos como amigos, tal como Anselmo y Lotario “que en diciendo ‘los dos amigos,’ ya se conocía que eran don Pedro y don Juan”. Don Pedro se casa con la mujer casta y virtuosa, Roseleta, eco de la metáfora de la rosa de Garcilaso. Don Juan envidia a don Pedro por tener una esposa tan bella y virtuosa, y intenta seducirla para ser suya. Roseleta permanece fiel a su esposo y le revela la burla de don Juan. Don Pedro jura conseguir venganza sobre su amigo y por intervención divina se salva don Juan y se dedica a una vida religiosa. Hasta ese punto terminaría la historia de Cervantes, pero Zayas, en el modo de *superatio*, sigue la historia para mostrar la manera en que la voz femenina responde a la historia en comparación con la voz masculina representada en el “Curioso impertinente”. Cuando don Pedro termina con su aparente venganza, empieza a crecer dentro de sí un deseo, una curiosidad, de vengar su honor que fue destruido, no solamente por

don Juan, sino también por Roseleta. Toma sobre sí la carga de la venganza otra vez y quita la vida de Roseleta por haberle robado el honor en el casamiento.

Roseleta representa a la mujer virtuosa, como Camila antes de que se consumiera su esposo por su curiosidad, y para dar lugar a la voz femenina, Zayas utiliza el motivo de los “frame tales” de Boccaccio para que cante la virtud al lado de la voz masculina. A diferencia de que Cervantes permite que solamente el cura, voz masculina, comente sobre la novela, Zayas autoriza que la hermosa Nise, mujer esquiva, discurree al estilo de Marsela del primer tomo del *Quijote*:

Vean ahora las damas de estos tiempos si con el ejemplo de las de los pasados se hallan con ánimo para fiarse de los hombres, aunque sean maridos, y no desengañarse de que el que más dice amarlas, las aborrece, y el que más las alaba, más las vende; y el que más muestra estimarlas, más las desprecias; y que el que más perdido se muestra por ellas, al fin las da muerte; y que para mujeres todos son unos. Y esto se ve en que si es honrada, es aborrecida porque lo es; y si es libre, cansa; si es honesta, es melindrosa; si atrevida, deshonesto. (Zayas 222)

Después del discurso poderoso de Nise, los hombres y las mujeres discuten sobre a quién cae la culpa, sobre Roseleta, o sobre don Pedro. El tono de Nise es el mismo motivo que Sor Juana usa hablando a la rosa en su poesía. Zayas habla por medio de Nise, similar al estilo de Sor Juana, hablando a la mujer y su vanidad por medio de la rosa. Con la obra de Zayas al lado de la obra de Cervantes, vemos las dos perspectivas y así tenemos el cumplimento y aumento de nuestro entendimiento del topos de los dos amigos, cómo se portan y cómo tratan la virtud de la mujer. El desdoblamiento de los dos autores y sus obras, la voz femenina (Zayas) al lado de la voz masculina (Cervantes), permite entender mejor el “Curioso impertinente”, por qué Cervantes no da aliento a Dorotea para discutir con el cura. Es como si la perspectiva de Dorotea viviera por medio de Nise, por causa de la voz femenina que tiene Zayas, para que la mujer tenga voz y diga los pensamientos y sentimientos que tiene. Así que el verdadero desengaño es positivo, y para el lector es saber del valor de la voz femenina, incorporarla en el estudio escrupuloso de la literatura y así llegar a un nivel más alto, como la blanca frente en comparación con el lirio blanco (claro que sin el orgullo y vanidad), de intelecto e inteligencia.

Conocemos muchas obras que podríamos comparar y analizar desdobladas, como “La traición en la amistad” de Zayas en comparación con “El burlador de Sevilla” de Tirso de Molina, pero no hay lugar aquí para discutir los *topoi* y motivos que allí se encuentran. Queda para el lector desdoblar estos autores y sus obras para ver si tal vez se puede entender mejor a don Juan al compararle con Fenisa, desde su perspectiva y voz femeninas. El entendimiento de la voz masculina depende de la voz femenina como las creaciones de Dios dependían de la creación de la mujer, la culminación de la gloria de Dios, para terminar la obra que había creado. Es solamente después de la creación de Eva que, “vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera” (Gen 1:31). Tal como Eva cumplió la obra de Dios en “gran manera”, la voz femenina llena los espacios vacíos del entendimiento que tenemos de los escritores masculinos del Siglo de Oro. Nuestra dependencia de la voz femenina para entender a los escritores hombres prueba su necesidad, dándoles voz potente que todavía no entendemos y queda mucho más para descubrir y saber.

Obras citadas

- Anónimo. "Luis De Góngora - Colección." Luis De Góngora—Colección—Museo Nacional del Prado. N.p., 1642. Web. 25 Nov. 2016.
- De, Cervantes Saavedra Miguel, and Francisco Rico. *Don Quijote De La Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004. Print.
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester UP, 2008. Print.
- Cruz, Anne J. "Cervantes, Zayas, and the Seven Deadly Sins." *In Representing Women's Authority in the Early Modern World: Struggles, Strategies, and Morality*. Ed. Eavan O'Brien. Rome: Aracne Editrici, 2013. 59-91.
- Lechuga, David Galicia. "Carpe diem y vanitas vanitatum en los sonetos de sor Juana." *Acta Poética* 32.1 (2011): 205-31. Web
- Migiel, Marilyn. "Woman as Witness." *A Rhetoric of the Decameron*, University of Toronto Press, 2003, 17-28.
- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry* 8.2 (1981): 265-79. Web.
- De, Zayas Y Sotomayor María. *Desengaños Amorosos*. N.p.: n.p., 2006. Print.