

Catalina Clara Ramírez de Guzmán, la retratista de Llerena

MIGUEL Á. TEJEIRO FUENTES

Universidad de Extremadura
Grupo de Investigación Barrantes-Moñino

RESUMEN

La poetisa de Llerena, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, recoge en su obra poética algunas composiciones en las que retrata a las damas de su villa natal. El retrato se convierte, entonces, en un juego literario en el que se repiten los tópicos procedentes de la poesía barroca del momento. Catalina Clara cambia el pincel por la pluma y traza los rasgos físicos de la mujer con ironía, haciendo gala de una variada paleta de colores y de formas, y convirtiéndose así en la retratista de Llerena.

PALABRAS CLAVE: Catalina Clara Ramírez de Guzmán, poesía barroca, mujeres, Llerena.

ABSTRACT

Llerena's poetess, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, uses in her poetic Works song lyric poems in which she represent the ladies of her native town. The representation becomes, then, a literary ludic exercise where the clichés of the baroque poetry of her time appear quite often. Catalina Clara changes the painting brush for the pen and she draws the physical traits of women with irony, unfolding a great variety of colours and forms and becoming in this way the portrait painter of Llerena.

KEY WORDS: Catalina Clara Ramírez de Guzmán, baroque poetry, women, Llerena.

El corpus poético sobre el que tratan estas notas se corresponde con las poesías que hacen los números I, II, XXII, XXIII, XXVIII, XLV, XLIX y LXXVIII de la edición más moderna y actualizada que de la obra poética de nuestra poetisa han elaborado A. Borrachero y K. McLaughlin¹. Se trata de aquellas propiamente relacionadas con el retrato, si bien una buena parte de su producción tiene motivos y referencias pictóricas, e incluso también aparece el asunto del retrato en algunas otras, como la V, LI, LII, LXX y CVIII.

Dos cuestiones llaman mi atención desde el primer momento². Una de ellas, de carácter formal, atañe a la variedad estrófica que utiliza la llerenense para sus composiciones y a la extensión de éstas. Así, estamos hablando de dos silvas, cuatro seguidillas, un romance y unas coplas de pie quebrado en las que se van alternando versos de arte mayor -endecasílabos- con versos de arte menor de cinco, seis y siete sílabas. Estas últimas estrofas obedecen a una tradición poética de corte popular y son las más adecuadas para resaltar el contenido burlesco de todas ellas, acaso pensadas, como se ha querido, para amenizar una velada cortesana o para debatir en divertida academia, reunión o concurso literario tan propios de esa Llerena barroca entusiasmada por la poesía.

En cuanto a la extensión de las mismas, el grupo más numeroso se acerca a los noventa versos (I, II, XXII, XXVIII, XLV), hay tres composiciones (XXII, XXIII y LXXVIII) que rondan los setenta versos y la más extensa de todas alcanza los ciento treinta y ocho versos; curiosamente, esta última, la XLIX, es la que se propone como el autorretrato que la autora había dirigido a su hermano, aunque, de creer las tachaduras del Ms. 3884, su destinatario podría haber sido un supuesto galán de la llerenense.

La segunda consideración se refiere al contenido: todas las composiciones presentan una protagonista femenina y, en consecuencia, las metáforas e hipérboles embellecedoras que se repiten una y otra vez van destinadas a resaltar la perfección de los rasgos de la mujer, como no podía ser de otra manera. Raras son, aunque las haya, las descripciones físicas de personajes masculinos,

¹ *Catalina Clara Ramírez de Guzmán. Obra poética*, ed. A. BORRACHERO y K. MCLAUGHLIN, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010.

² Para más información sobre la vida y la obra de nuestra poetisa, vid. TEJEIRO FUENTES, M. Á.: *Los poetas Extremeños del Siglo de Oro*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, pp. 316-40, entre otros.

pues la hermosura de éstos queda relegada a un segundo plano y sustituida por otras cualidades, como la nobleza, discreción, bizarría, honestidad, religiosidad... Obviamente, ciertas metáforas referidas a la mujer (manos blancas, pies pequeños, dientes de coral y labios de rubí sobre cuello de alabastro...) no resultarían adecuadas para la descripción de una figura masculina, salvo que se tratara del figurón o del petrimetre, más atildado y ridículo.

UT PICTURA POIESIS

Interminables disquisiciones -desde la preceptiva aristotélica hasta nuestros días- se proponen para examinar las estrechas relaciones que mantienen las diferentes artes y su vinculación con el hecho literario. Como siempre, no queda más remedio que acudir de nuevo al maestro, quien, en su *Persiles* y retomando las ideas expuestas por el Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética*, reflexionaba en voz alta considerando que “la historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo paso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, y la poesía conversa siempre por los cielos”³. Bien lo sabía Cervantes, que en esta obra no sólo introduce el retrato de Auristela como prototipo de belleza divinizada, sino que convierte la peregrinación de su escuadrón de protagonistas en un retablo pintado que resume sus desventuras por mar y por tierra. Y lo mismo ocurre en su *Quijote* de 1615, cuando, al referirse primero a la historia de Cide Hamete (II, 3) y más tarde a la del apócrifo Avellaneda (II, 71), Cervantes trae a colación al célebre pintor Urbaneja, cuya rara habilidad con el pincel era tan extremada que cuando le preguntaban qué cosa estaba pintando siempre respondía: “Lo que saliere”.

El mismo Quijote, en la segunda cita, como quiera que pintor y escritor “todo es uno”, remata la burla citando para la ocasión a un poeta cortesano llamado Mauleón que rayaba la osadía y la indiscreción, de manera que siempre contestaba lo primero que se le ocurría. Un día uno de sus vecinos le inquirió qué significaba “Deum de Deo” y él, complacido, sentenció: “Dé donde diere”.

Me he detenido en esta segunda anécdota porque, curiosamente, en la composición nº II de Catalina Clara, la poetisa extremeña confiesa su atrevi-

³ CERVANTES, M. de: *Persiles*, ed. C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002, lib. II, p. 71.

miento al describir a una dama tan hermosa y confirma que “yo he de hacer un ensayo dé donde diere”(v. 6), expresión que no ha sido bien interpretada ni anotada por los editores modernos del texto. Probablemente se trate de una alusión abreviada del proverbio “Dé do diere como ballestón de ciego”, pues éstos, por su ceguera, acercaban su bastón allá donde les llegaba la intuición y el oído.

No es mi intención profundizar más en las relaciones entre la escritura y la pintura. Maestros tiene la Iglesia y algunos de ellos le han dedicado interesantes monografías, como R. W. Lee⁴ o E. Orozco⁵. Incluso, en el caso de nuestra poetisa, cabe mencionar el artículo de M. Ortiñá⁶ en el que analiza el retrato poético en la obra de la llerenense, si bien lo aplica solamente a aquellas composiciones que considera más idealizadas y menos burlescas.

Las referencias a la pintura en la obra de Catalina Clara, el uso frecuente de términos relacionados con esta manifestación artística, las alusiones a Apeles como modelo de pintor y retratista, su afán por distinguir entre la artificiosidad del pincel y la de la naturaleza, explican la constante relación que en su obra poética existe entre la literatura y la pintura, la pluma y el pincel. La citada M. Ortiñá se arriesga incluso a sugerir que la estancia de Zurbarán en Llerena, cuando nuestra poetisa era aún una niña de la misma edad que uno de los hijos del artista con el que compartía juegos, pudo haber influido decisivamente en su pasión por la pintura y en su predilección por el retrato como manifestación pictórica de la belleza natural. No estoy tan seguro, pero quién sabe.

ESTRUCTURA DE LOS RETRATOS DE CATALINA CLARA

Buena parte de los retratos poéticos que Catalina Clara ensaya en su obra literaria ofrecen una estructura tripartita que responde a la siguiente ordenación: los primeros versos resultan una *captatio benevolentiae*, una

⁴ LEE, R. W.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1982.

⁵ OROZCO, E.: *Temas del barroco de poesía y pintura*. Granada, Universidad de Granada, 1989.

⁶ ORTIÑÁ, M.: “El retrato idealizado en la obra poética de Catalina Clara Rodríguez de Guzmán (1618-1684)” en *Scriptura*, 11, 1966, pp. 155-164. Véase también el artículo más moderno de GIRALT, A.: “La poesía de Catalina Clara Rodríguez de Guzmán hacia una nueva relación con la naturaleza” en *Romance Notes*, 48, 1, 2007, pp. 101-114.

presentación del personaje en cuestión acompañada de la inclusión de ciertas reflexiones generales acerca de su exagerada belleza. La segunda parte, el cuerpo central, ocupa el núcleo de la composición y en ella la poetisa va desgranando en aparente disposición vertical los rasgos más sobresalientes de la dama retratada, desde el cabello hasta los pies, en una sucesión de tópicos propios de la poesía barroca. Finalmente, los últimos versos suponen el cierre definitivo de la composición y se interpretan como una excusa ante las dificultades encontradas por la pluma para competir con tanta hermosura natural.

A. PRESENTACIÓN

El componente pictórico que inevitablemente sobrevuela a lo largo de todas las composiciones se hace más preciso en estos versos preliminares que sirven de introducción al tema. Por ello no resulta extraño encontrarnos con términos que tienen que ver con su contenido y que refuerzan el campo semántico relacionado con la pintura. Queda claro, pues, que desde el primer momento -y refrendado por el título de la composición- la intención inicial de la autora -“Que la retrate” (I, v. 1), “formo un retrato” (XXII, v. 2), “Para retratarte” (XXIII, v. 1)-, el componente pictórico que contiene la composición -“se la pintó” (II, v. 13), “píncel” (XXIII, v. 3), “pinceles” (XXIII, v. 7), “la pintura” (XLIX, v. 18), “copias” (I, v. 4), “copiarte” (XXII, v. 5)- y la obsesiva importancia que el sentido de la vista cobra en estos poemas plagados de imágenes hiperbólicas, obligan al lector a un ejercicio de percepción visual. El poema se ha convertido también en un cuadro en forma de retrato y el lector no sólo lee, sino que además imagina detrás de cada rasgo la imagen femenina pretendiendo acercarse al original, aunque el mismo quede a su vez reducido a una exagerada caricatura llena de tópicos: “vi” (II, v. 7), “ver” (II, v. 7), “viendo” (II, v. 9), “ved” (XXIII, v. 3), “ver” (XLV, v. 9), “verla” (LXXVII, v. 8) o “miró” (XXII, v. 12).

Como ya he señalado más atrás, las ocho composiciones que estudiamos van destinadas a retratar la belleza de una dama, presentada desde los primeros versos a través de su nombre o su condición. Tres de los retratos corresponden a cada una de sus hermanas -Beatriz, la mayor, a quien se refiere con el seudónimo poética de Tisbe (XXII), Ana Rosalea, la más pequeña, conocida como Anarda (XXIII) y Antonia Manuela, la mediana y ausente de casa desde niña, pues parece que vivió su infancia al cuidado de su abuela Beatriz Pinelo, a la que se alude con el apodo de Antandra (XXVIII)-, y un cuarto resulta ser su autorretrato (XLIX). Las restantes personas retratadas se corresponderían pro-

bablemente con amigas de la poetisa, personajes pertenecientes a su círculo más cercano, como es el caso de Celia (I) o de la viuda Laura (XLV), si bien resulta más difícil conocer la personalidad de “esa moza” (II) protagonista de la segunda silva y a la que Catalina Clara reconoce haber visto un día y de cuya belleza ha quedado impresionada, recurso poético necesario para “hiperbolizar” sobre los tópicos propios del género. La excusa para iniciar el retrato puede ser muy bien ésta, pero también sirve la petición por parte del retratado, como ocurre en I y XLIX.

Exceptuando su autorretrato, el resto de las composiciones destacan por la exageración de la hermosura del modelo, reiterando la presencia del término “belleza” (XXVIII, XLV o LXXVIII) o “hermosa” (XLIX) que es sobredimensionado hasta convertirlo en “basilisco” (I) o “deidad divina” (XXIII). Además, estas referencias generales que irá desbrozando poco después mediante la descripción de sus rasgos físicos, se explican a partir de imágenes que hacen hincapié en la naturaleza tirana de la dama y en el tópico amoroso que advierte del peligro que corre el incauto enamorado al contemplar semejante belleza, como aquellas damas de las novelas sentimentales y caballerescas –con “Mirabella” al frente– cuyo bello mirar provocaba la muerte instantánea en todos los valientes caballeros de la corte de su padre el rey.

En I, la dama es un basilisco que mata con la mirada y su hermosura es tanta que el mismo Cupido se ha quedado prendado de ella (II); en XXII, hay que ponerse a resguardo de unos ojos tan tiranos que matan; en XXVIII el encanto de ella guarda tal veneno que el galán debe librarse de mirarla; en XLV es tan criminal su perfección que hay que conservar la vida evitando su mirada, y, por último, en LXXVIII se señala que aquel que alcanza a verla se arriesga a morir. Este inminente peligro que corre la persona que la contempla –una gran paradoja si se tiene en cuenta que en definitiva el retrato es la aproximación poética a semejante belleza y, por tanto, al riesgo inevitable de morir de amor– se acompaña de expresiones que lo exteriorizan y se repiten por partida doble. En I se advierte: “Póngame en cobro” (v. 7), como en XXII (“póngase en cobro” [v. 6]), mientras que en XLV se sugiere “guarden todos la vida” (v. 3) como en LXXVIII (“Guarden todos las vidas” [v. 3]); finalmente, la poetisa prefiere en XXVIII la expresión “libraros del riesgo” (v. 2), y en todos los casos las expresiones van referidas al destinatario de la composición, el atento lector asombrado ante la contemplación de tan magnífica hermosura.

Esta observación viene sugerida mediante el retrato, como recurso poético y al mismo tiempo pictórico. La pluma de la escritora se ha transformado

en pincel que, en su osadía, busca los trazos oportunos para complacerse en la belleza imaginada, aunque tamaña empresa resulte ciertamente imposible y esté abocada al fracaso. De hecho, la poetisa es consciente de su derrota y, desde el primer momento, avisa al lector-espectador de las dificultades que su humano pincel encuentra para describir la belleza divina de la retratada. Por un lado, Catalina Clara nos está anunciando con ello la concatenación de hipérboles que contaminan sus composiciones y, por otro, se excusa sugiriendo que su retrato, más que una obra cerrada y definitiva, debe interpretarse como una aproximación poco habilidosa a la verdadera belleza de la retratada. De este modo, la estampa se convierte en los primeros versos en “señas” (I y XXII), “bosquejo” (XXVIII y XLV), “ensayo” (II) o versión “reducida” (XLIX) de la figura femenina, incapaz como su autor se ve de contrastar en todo su esplendor los rasgos dibujados.

B. DESCRIPCIÓN

Comienza en los siguientes versos la parte central del poema, aquella que se dedica a la descripción de la persona retratada y que hace hincapié sobre todo en su aspecto físico, deteniéndose en aquellos rasgos más sobresalientes del cuerpo femenino. Este dibujo ofrece siempre una estructura muy precisa (“esfuerza el empezar por la cabeza” (I, v. 12), advierte nuestra autora) que busca la disposición natural de los miembros desde la cabeza hasta los pies, ordenados verticalmente en una lógica visualización que va de arriba a abajo. La mayor parte de los rasgos físicos de la dama aparecen hiperbolizados y comparados, en metáforas desgastadas, con los elementos de la naturaleza, con la que compiten en desigual oposición, pues siempre acaban imponiéndose los atributos de la dama. Frente a la hipóbole deshumanizada que encontramos en algunos textos barrocos -el *Buscón* de Quevedo, por ejemplo, con la incomparable descripción, entre otros, del dómine Cabra-, la literatura de la época también exagera los rasgos de la belleza humana hasta convertirlos en imágenes comunes que, como en la poesía de Catalina Clara, acaban sirviéndole a la autora para ofrecernos una amable y divertida caricatura entendida como un pretexto para el juego poético. Todo ello con la intención de desatar la imaginación y el artificio de quien escribe y el divertimento del que lee.

B.1. El cabello

Al comenzar por arriba, por la parte superior de la cabeza, Catalina Clara se detiene primero en la descripción del cabello de la dama -incluido el suyo

propio si tenemos a bien considerar su autorretrato-. Es en esta parte del cuerpo femenino en donde descubrimos mayor variedad de propuestas y encontramos disparados el ingenio y la burla con las que nuestra autora nos cautiva. En tres composiciones asistimos a la misma imagen que nos descubre un “mar” (XXIII, v. 9) de “negras ondas” (I, v. 14 y XXII, v. 10) para referirse a unas damas tan morenas. En el primer caso, incluso, el mar por el que surcan sus olas es un “mar de Guinea” (I, v. 13), imagen con la que se potencia aún más si cabe la negrura de la melena, de la que además se ha dicho que son “madejas de azabache” (I, v. 17). Sin duda es en esta silva primera donde advertimos un mayor artificio poético, pues nuestra poetisa identifica el cabello con el amor cuando señala que la propia Venus ha convertido estas madejas negras en cuerdas destinadas a la fabricación del arco de su hijo Cupido en brillante y acertada imagen.

A diferencia de estas damas pelinegras, que sin duda descubrían de manera más realista la apariencia física de las mujeres españolas de la época, encontramos también en Catalina Clara ejemplos de damas de cabellos rubios que simbolizan el ideal poético de la belleza femenina, tan común en los textos poéticos áureos. La moza de II tiene el pelo “bermejo” (v. 20), es decir, entre rubio y rojizo, hemos de suponer que muy parecido al de su hermana Anarda, si tenemos en cuenta que el Sol, de oro, está condenado a diluirse si lo comparamos con el rubio de sus cabellos (vv. 9-12). Curiosamente la presencia de un “eclipse” (XLV, v. 19) -ingeniosa imagen para referirse al hecho de que la autora no puede atreverse con el cabello de Laura por estar “eclipsado” (v. 19), es decir, tapado, cubierto por una toca de lino y holanda- puede llevarnos a la conclusión de que su pelo, si se tratase de un eclipse de sol, que parece lo más lógico, es también rubio. La tercera variante -el color castaño- es el rasgo que caracteriza los cabellos de su hermana Antonia, la Antandra del romance XXVIII. De su cabello se dice que estaba “Entre dos luces” (v. 9), es decir, que no era ni rubio ni moreno.

En un alarde de ironía, la propia autora, cansada de las múltiples variantes utilizadas y agotadas todas las posibilidades, confiesa en LXXVIII su incapacidad para encontrarle ningún detalle a la melena de Aminta con la excusa burlesca de que “cualquier alabanza/le viene a pelo” (vv. 11-12), jugando así con el doble sentido del término al introducir la expresión “venirle a pelo” o “al pelo” para indicar que cualquier alabanza que se haga de su pelo viene al propósito y la ocasión, pues es tanta su belleza que ni siquiera se hace preciso destacarla.

Además de su color, otros rasgos que se destacan del cabello femenino es su tamaño -es “largo, lustroso y parejo” (v. 19)-. En este caso me interesa

subrayarlo pues se trata de su autorretrato y la propia Catalina Clara se refiere a él, admitiendo que, aunque largo, es muy rizado y, para su desgracia, difícil de domar con el cepillo, de lo rebelde y encrespado que está, si bien admite en conclusión que “a todos parece bien” (v. 19). Esta anécdota, que refleja su lucha diaria a la hora de colocarse la melena, resulta un detalle costumbrista que tal vez hable en verdad de la condición de su pelo.

B. 2. La frente

Desde la primera composición la frente de las damas “llerenenses” destacan por una cualidad que se repite en la mayor parte de ellas. Su blancura y transparencia, capaz de lustrar un rostro cristalino. Catalina Clara, que ya le había dedicado su décima VI a la costumbre de las mujeres de la época de comer barro para mantener el rostro blanquecino, señal de elegancia cortesana, frente a la tez morena -a la que nuestra autora también se refiere en su décima burlesca XX- que las identificaban con labradoras y campesinas en general, no duda en componer una tez de alabastro para las mujeres a las que retrata. El matiz cromático que acompañará desde este momento a los rasgos físicos de las damas solamente será asumido como tal por el lector si es capaz de compararlo u oponerlo con los colores naturales, es decir, aquellos que le ofrece la naturaleza, ejemplo de belleza absoluta. En este sentido, la frente blanca de la retratada se compara fundamentalmente con las flores y, en concreto, la que más se repite para competir con ella y salir siempre vencida en la comparación es la blancura de la “azucena” (XXIII, XXVIII y XLIX), símbolo también de la pureza. Tampoco podían faltar semejanzas tan apropiadas como aquellas que tiene que ver con las “rosas” (XXIII y XLIX), siendo en el primer caso la referencia más detallada al referirse a “las mosquetas” (v. 13), esto es, rosas silvestres cuyas flores son de color blanco, o con los “jazmines” (XXVIII, v. 18), tan blancos como olorosos.

Inevitablemente, la blancura de la frente arrastra tras sí otros términos poéticos estrechamente relacionados con ella, como “clara”, “cristalina”, “transparente” (I, v. 25), bien “limpia y escombrada” (II, v. 27) o, simplemente, “bella” (XXII, v. 14).

B.3. Las cejas

No es, sin duda, uno de los rasgos más sobresalientes del rostro de las damas, hasta el punto de que en las seguidillas de la composición XXII ni siquiera se alude a ellas por parte de la autora. De nuevo llamaré la atención sobre este rasgo físico al referirme al autorretrato de Catalina Clara, pues es en

esta composición donde este rasgo adquiere una connotación más psicológica, ya que, como ella misma confiesa, además de tenerlas muy espesas (como pobladas son también las de Aminta en LXXVIII, si tenemos en cuenta que se dice de ellas que tienen “buen pelo” [v. 17]) manifiestan muchas veces su descontento o mal humor al fruncirlas con frecuencia.

Las cejas aparecen identificadas con aquellos elementos de la naturaleza con los que guarda una cierta semejanza. En II parecen “dos cometas” (v. 38) que se trasforman en “saetas” (v. 37) del amor pues anuncian la presencia de los ojos como centro, y astro, fundamental de la manifestación amorosa; mientras que en XLV son “medias lunas” (v. 32), aunque la versión que parece triunfar, si tenemos en cuenta que se utiliza en dos ocasiones, es aquella que asemeja a la ceja con dos “arcos”. En XXIII, la excelencia aristocrática de las cejas convierte los ojos en “duques” y, por contaminación, este ducado está representado por el linaje de los Ponce de León, representantes de la Casa de Arcos propietaria de las tierras que se extendían al sur de Cádiz, desde Arcos de la Frontera a Chipiona, Rota o San Fernando; y en XXVIII son identificados con “dos arcos” (v. 21) del cielo.

B.4. Los ojos

Llegamos así a los ojos, que la tradición literaria había convertido en motivo fundamental del galanteo amoroso. El amor entraba por la mirada y enamoraba de flechazo, pero además el enamoramiento sobrevenía a veces a través de la mirada y los ojos se convertían así en los órganos físicos del amor y muy peligrosos, pues cautivan con su mirada como si fueran piratas (XXVIII), son tiranos, pues matan con ella (XXII), y son valientes, pues provocan el dolor en aquellos que los miran en el sentido de que “les hacen ver las estrellas” (LXXVIII, v. 23). Desde los madrigales de Cetina a los ojos “claros y serenos”, ellos encarnan el contenido de la pasión amorosa y a través de ellos se descubren los efectos que la causan, pues son “luceros bellos” (II, v. 43) ante los que la poetisa llerenense no puede por menos que declarar su asombro: “¡Qué hermosura!” (I, v. 33).

Catalina Clara los prefiere negros (I, XXII, XLIX) tal vez porque, como confiesa en su autorretrato, ella parecía tenerlos de este color, muy parecido al color negro azabache de la simiente de una hierba llamada “neguilla” (v. 40), si bien la frescura y belleza que desprenden la mayoría de los ojos poéticos que retrata, en su caso a causa de la edad “se me han hundido” (v. 37). Son también negros, “nigra sum” (I, v. 36), los ojos de su primera silva burlesca y los ojos de su hermana Beatriz, convertidos en “armas negras” (XXII, v. 19) presos

bajo el poder de Cupido. Pero también, y siguiendo el manido tópico de la belleza formal de la época, los hay “verdes” (II, v. 50) como las “esmeraldas” (v. 51), y así suponemos que son asimismo los de su hermana Anarda (“grandes” (v. 17) y “claros” [v. 18]) y los de la viuda Laura (“claros” (v. 35) y custodiados por unas hermosas pestañas). Una última variante cromática sirve para identificar los ojos de su hermana Antandra con el color “pardo” (XXVIII, v. 30), capaces de cautivar a sus enamorados, pues se acompañan de unas “pestañas negras” (v. 24) que realzan aún más su belleza.

B.5. La nariz

De los ojos pasamos indistintamente a la nariz o a las mejillas en esta disposición espacial que la autora propone verticalmente. En el caso de la nariz, en adelantada greguería definida como “casas del olfato” (XII, v. 24), nos encontramos ante una situación muy delicada si tenemos en cuenta que uno de los rasgos que caracterizan físicamente a los judíos era el de tener la nariz grande y que son numerosos los textos de la época que llaman la atención sobre esta circunstancia. A ellos se une la continua amenaza que pesa sobre los muchos escritores áureos, la familia Ramírez de Prado incluida, de pertenecer a la casta de los conversos o cristianos nuevos, y las dificultades que había entonces para defenderse de las denuncias privadas que muchas veces eran consecuencia de enfrentamientos personales, envidias familiares o luchas intestinas por el poder. Por eso, me llama la atención que uno de los rasgos destacados de su hermana Anarda tenga que ver con su nariz “aguileña” (XXIII, v. 21), cuando la mayoría de las damas del resto de los retratos se caracterizan, ella misma incluida, por poseer una nariz pequeña.

Es de suponer que este rasgo se correspondiera con la verdadera fisonomía de doña Ana y, en consecuencia, fuera difícilmente omitible teniendo en cuenta que el lector reaccionaría sorprendido al ver que no se correspondía con la realidad, como también pudiera ser una burla más que confirmaría la caricatura del retrato. Sea como fuere, de todas las composiciones que se refieren al tamaño de la nariz, ésta es la única donde este apéndice alcanza un tamaño más desproporcionado, si tenemos en cuenta que la escritora introduce, para referirse a ella, el verbo “descollar” (“se ha descollado” [v. 22]) que significar “sobresalir” o “destacar” por encima de algo, circunstancia que redundaba en el marcado aspecto de la misma.

Veamos, no obstante, otras narices comenzando por la de la misma poetisa en su autorretrato. Siguiendo el tono humorístico con el que se describe a sí misma, Catalina Clara confiesa que “siempre la he traído/entre los ojos”

(XLIX, vv. 53-54) como verdad evidente y que al menos le encuentra una cierta utilidad, pues le sirve para sostener los anteojos, o gafas, que utilizaba. Aun así, no duda en manifestar que se trata de una nariz “roma” (v. 60), parafraseando así aquel proverbio que decía: “Quien lengua ha, a Roma va” para significar que preguntando se llega a cualquier sitio. En este sentido, su nariz coincide con la de Celia, la dama protagonista de su primera silva, de quien se dice que también la tenía “roma” (I, v. 44). Cuando no, Catalina Clara recurre a la poetización metafórica de este atributo, sugiriendo que es “melindrosa” (XXVIII, v. 33), “breve” (II, v. 55) o -en delicadas imágenes que combinan adecuadamente tamaño y color- “de azucena y pimpollo” (LXXVIII, v. 25) para resaltar su belleza y “baya de perlas” (XLV, v. 48) en donde el menudo y carnoso fruto se acompaña del color blanco y el tamaño también pequeño de la perla.

Precisamente, en esta composición asistimos a una encadenación de metáforas descriptivas que identifican la nariz con diferentes imágenes traídas de la naturaleza. Una de ellas es la que se define como “montante de nieve” (v. 47) para referirse de nuevo a una mínima protuberancia que resalta por su color blanquecino. Esta metáfora parece ser del gusto de nuestra autora, pues ya la había utilizado en el retrato de la moza de la silva segunda (II). Allí definía a la nariz como “montante de nieve” (v. 56) para indicar con ello un breve montículo cristalino que separaba sus hermosas mejillas poniendo en paz lo rojo y blanco de ellas.

B.6. Las mejillas

Las mejillas femeninas representan la lozanía juvenil, la imagen bella del rostro hermoso. Como quiera que el color blanco alabastro simboliza el canon de belleza y era el atributo que encarnaba la imagen de la dama de alta condición social, las mejillas de las mujeres retratadas adquieren siempre ese color, al que inevitablemente se une también la presencia de unos rosetones rojos que manifiestan su candor y pureza. Rojo sobre blanco, las mejillas convidan al deseo amoroso en una mezcla de pasión y pureza virginal. Por eso las mejillas son “rosa y jazmín” (II, v. 57), “nácar y rosas” (LXXVIII, vv. 29 y 31) o, en evidente gradación, “rubí” (XXIII, v. 26), “carmín o bermellón” (XXVIII, v. 37) y, finalmente, en exagerada imagen “sangrienta pendencia” (XLV, v. 43) para identificarlas con el color rojo de la sangre.

Asimismo, Catalina Clara gusta de combinar en metáfora tópica dos elementos reales tomados del mundo de la naturaleza aunque respondan a campos semánticos distintos. Por ejemplo, en I, las mejillas de Celia son “cielos de rosa” (v. 51) y “campos de estrellas” (v. 51), imágenes que, alteradas, traslada-

rá a la belleza corporal de su hermana Antandra, de cuyas mejillas dice: “Dos vergeles son de estrellas/o son de rosas dos cielos” (vv. 41-42), para concluir uniendo ambos conceptos en uno solo correspondiente esta vez al mismo significado: “vergeles de rosa” (XXII, v. 29).

Nuevamente tengo que referirme al autorretrato de la autora para confirmar en él la ruptura con los tópicos establecidos en el resto de las composiciones. En sus coplas de pie quebrado, Catalina Clara nos ofrece una imagen poco embelecida y muy desgastada de sí misma, tal vez ironizando sobre el valor de la belleza física, ya muestra de su desencanto vital o del paso del tiempo que también se advierte como asunto central en algunas de sus poesías. Al contrario de lo que veníamos observando, las mejillas de la autora están “desmayadas” (XLIX, v. 43), sin color, sin brío, y parecen haber perdido la lozanía y el candor de la juventud. Ella misma confiesa que han perdido el color “tan espantadas” (v. 46) como están de no se sabe muy bien qué misterioso desencanto.

B. 7. La boca

Pasamos así a la boca, en donde la sensualidad adquiere su componente más destacado. En evidente correspondencia arquitectónica, buscando el equilibrio necesario para alcanzar la belleza, entendida como la compostura de todos los miembros sin que ninguno de ellos sobresalga de manera desmesurada sino que, por contra, adquieran un justo y proporcionado equilibrio, la boca debe ser también pequeña en su tamaño. La boca de Celia es “breve” (I, v. 49), la de la moza anónima es “corta” (II, v. 61), la de Tisbe es también “corta” (XXII, v. 36), “abreviada” y “pequeña” la de Antandra (XXVIII, vv. 45-48), y la de Aminta resulta tan exageradamente “pequeña” (LXXVIII, v. 33) que si su admirador no dispone de unas gafas de aumento será incapaz de verla.

A partir de su tamaño diminuto, Catalina Clara introducirá nuevas y sugerentes características embellecedoras; por ejemplo, es de “jasmín” (I, v. 41) para referirse al buen olor que desprende su aliento, es “vergonzosa” (II, v. 61) para recrear la timidez de la joven y su recato, es “rojo tilde” (XXIII, v. 29) referido tal vez al rojo acentuado de sus labios, como acusados son en “rojos claveles” (XXII, v. 32) o “claveles” (XXIII, v. 23), “codiciosa” (XLV, v. 49) porque guardan celosamente los labios como oro en paño o, en exagerada y definitiva metáfora que aúna tamaño, valor y color extremados, “Un rubí” (XXVIII, v. 45).

Cuando Catalina Clara describe la hermosa nariz de su hermana Tisbea se refiere a ella imaginándola “Del coral media luna” (XXII, v. 33). La imagen son-

riente de la dama a manera de media luna se acompaña ahora con la introducción del término “coral”, como el rubí también considerado joya preciada, y referida en esta ocasión a la naturaleza calcárea de los dientes que se esconden tras ella.

La presencia de los dientes es una novedad que no aparece reflejada en todas las composiciones, solamente tres las ocho hacen referencia a los dientes y en todas ellas son descritas a través del tópico embellecedor que encierra la metáfora comparadora de los dientes con las perlas. Así, en XXIII, son “treinta y dos perlas” (v. 32) para aludir a todas las piezas dentales, mientras que en XXVIII y XLV los dientes son las custodias que la boca guarda codiciosa para admiración del enamorado: “las perlas que guarda dentro” (v. 52) se dice en la primera de ellas, y “perlas en grana” (v. 52) se advierte en la segunda destacando la coincidencia de que en ambas poesías ocupen el mismo verso.

Nuevamente, el autorretrato de la autora nos depara una sorpresa que contrasta con las coincidencias apuntadas en el resto de las composiciones. A la hora de retratarse a sí misma, Catalina Clara pinta su boca tan “grande” (v. 39) que, en burla declarada, el adjetivo adquiere en ella un doble sentido para referirse a su tamaño, pero también a que todos aquellos que la ven se hacen cruces de su grandeza, seguramente para aludir también con ello a sus dotes de oradora.

Como Beatriz/Tisbe (“una luna” (XXII, [v. 37])), también aparece que Catalina Clara tenía un lunar junto a la boca que, en el caso de su hermana, no se entiende como un defecto, sino como un rasgo más que resalta su belleza, y en el suyo un juego poético más que demuestra la ironía de su pluma.

B. 8. La garganta

Dejamos así el rostro para continuar en línea descendente desde la cabeza hasta el tronco pasando primero por el cuello a través de la garganta. Dependiendo de su funcionalidad, la garganta aparece retratada de manera diferente, pues puede ser “Órgano de cristal” (I, v. 53) en la caso de Celia para ensalzar la dulzura de su canto, al que es aficionada provocando la muerte en quien la escucha, pero también es considerada una “columna” (XXII, v. 41) que, en exagerada hipérbole, se confunde con “Atlante” (v. 41) o, simplemente, puede asemejarse a una “galería” (XXVIII, v. 53) por donde se conduce el aliento hasta salir por la boca. Sea como fuere, lo que sí se destaca sobremanera es su cristalina fragilidad y su transparencia quebradiza, símbolo de innata elegancia: “cristal” (I, v. 53), “sierra nevada” (II, v. 64), “transparente” (XXIII, v. 34) o “blanco” (XLV, v. 55).

Tan sólo Aminta, la protagonista de las seguidillas que componen el poema LXXVIII, carece de referencia expresa a la garganta, pero, por el contrario, se alude en ella a los pechos que se realzan aún más por el uso de un jubón escotado, rasgo que supone una auténtica novedad en las descripciones femeninas.

B. 9. Las manos

Las manos son también representación de la belleza corporal y un rasgo distintivo muy sobresaliente de la dama en la tradición poética, pues ellas enamoran con solo descubrir la blancura de su piel. Manos “blancas” (XXII, v. 58), o “lisas y blancas” (XLV, v. 58), manos que compiten con las “azucenas” (LXXVIII, v. 44) o con la “nieve” (I, v. 57) en vano, pues la blancura del miembro es tanta que a su lado “negra es el alba y es la luz oscura” (I, v. 60). Hemos de hacer nuevamente una excepción cuando nos referimos a las manos de nuestra poetisa. En su proceso de minusvalorización irónica, que es lo que parece su autorretrato, observa sus manos que “tan poco valen” (v. 85) que nadie está dispuesta a dar por ellas “dos blancas” (v. 90), en el doble juego semántico de “blancas” referido a su color y de “dar dos blancas” que alude a la antigua moneda de vellón con el sentido de gastar el dinero o el tiempo en ellas debido a su poca valía.

Manos compuestas de “diez diamantes” (XXIII, v. 38) en metáfora referida a los dedos, o que adquieren elegante imagen cuando son comparados con una flecha que convierte, por extensión, a la mano en “un carcaj” (XXVIII, v. 57) sin duda referido al que portaba el dios Cupido.

B. 10. Los pies

La descripción física de los diferentes miembros del cuerpo humano femenino concluye, en su gradación vertical, con la descripción de los pies, cuya elegancia reside fundamentalmente en su tamaño. En el caso de las mujeres, y en perfecta proporción con el resto de los miembros, también los pies han de ser pequeños. “Breves” (v. 67) se dice en I, “menores” (v. 83) en II, “cortos” (v. 61) en XXII, y, aunque en XLV, la autora confiesa no haberlos visto (v. 65), su zapato tan pequeño sugiere el tamaño del mismo.

Como advierte Catalina Clara al concluir la silva a una moza desconocida (II): “pues de pies a cabeza/tengo ya retratada esta belleza” (vv. 91-92). En efecto, el exhaustivo repaso que permite la contemplación de la dama ha dado

pie al retrato de cuerpo entero de la misma haciendo hincapié en sus facciones y miembros más destacados.

CIERRE

Tras la descripción de la belleza femenina, asistimos por fin al cierre de la composición. Se trata de unos versos finales que, en la mayoría de los casos, se proponen como una disculpa de la autora que confiesa su incapacidad para describir con el pincel de su pluma tamaño hermosura, tan alta en perfección que ni siquiera la alcanzarían los brochazos del célebre pintor Apeles (I, v. 87). De este modo el retrato se ofrece al lector como un compendio de los muchos matices que la belleza de la dama representa (XXII), un bosquejo aproximado (XXIII), una copia mal formada (LXXVIII) que no alcanza a describir la realidad, producto de su ignorancia, porque acertar con semejante perfección es un milagro que está sólo al alcance del espejo (XXVIII). Incluso la insatisfacción se revela a la hora de describir su propio autorretrato. Catalina Clara confiesa haber creado un dibujo capaz de competir con el más famoso de los pintores y, sin embargo, aunque es parecido al original encuentra en él algún misterio escondido que no acaba de descubrir.

Solamente en dos composiciones el desenlace ofrece alguna variante. En el caso de la silva II, es la única de sus poesías en la que su autora muestra su admiración por haber pintado con tanta habilidad un retrato semejante de la dama. Por su parte, el retrato en seguidillas en XLV concluye con una pregunta retórica convertida en juego de palabras, cuando dice: “¿De qué sirve la vida/que no la sirve?” (vv. 86-87) para referirse a la intranscendencia de la existencia humana que no gire en torno al servicio amoroso de tal dama.

A la hiperbolización de los rasgos femeninos se añade, pues, esta innecesaria disculpa que exagera aún más la hermosura de las damas retratadas, alcanzando tal punto de exageración que se convierten en juegos poéticos pensados para el disfrute de los lectores. Con todo ello, Catalina Clara demuestra una rara habilidad en el manejo de su pluma a la hora de retratar los cuerpos femeninos y si bien en la mayoría de los casos se vale de lugares comunes y metáforas trilladas, la concatenación de imágenes, hipérboles, dilogías, metáforas... componen un cuadro marcado por la inteligencia. Formas, colores y tamaños aparecen resumidos de manera concisa en una encadenación de metáforas sugerentes que destacan por su conjunto, convirtiendo a su autora, la poetisa Catalina Clara Ramírez de Guzmán, en la gran retratista de Llerena.