

EL AUTORRETRATO EN LA POESÍA DE CATALINA CLARA RAMÍREZ DE GUZMÁN (1618-post 1684?)

Aránzazu Borrachero Mendíbil
Queensborough Community College

Apoyado en la tierra, contempla [Narciso] el doble astro, sus ojos, y sus cabellos dignos de Baco y también dignos de Apolo y las lampiñas mejillas y el marfileño cuello y la belleza de la boca, y el rubor mezclado con nivea blancura y admira todas las cosas por las que él mismo merece admiración. (Ovidio 296)

A quienes, como yo, se acercan a la literatura teniendo en cuenta el papel que en ella juega el género sexual, no se les escapará que el reflejo acuático de Narciso, descrito unas líneas más arriba por Ovidio, podría fácilmente confundirse con la imagen femenina que dibuja la retórica lírica del Renacimiento y del Barroco.

Esta coincidencia — la del ideal poético de belleza femenina de los Siglos de Oro con la faz de Narciso — es más rica en matices interpretativos de lo que a primera vista pareciera, pues la crítica contemporánea de la poesía amorosa barroca hace uso frecuente del fenómeno especular para explicar cómo el autor, su genio y su grandeza se proyectan y contemplan en la sublime amada a la que dan vida poética. Así pues, tanto el joven de sonrosadas mejillas que Narciso contempla arrobado frente al río como las exquisitas damas de la poesía de Lope de Vega, de Góngora o de Quevedo serían una y la misma cosa: la propia imagen de quien las crea¹. El valor de las figuras femeninas de la poesía de los Siglos de Oro reside, por lo tanto, en su condición de elementos imprescindibles de un quehacer literario que quiso pasar a la historia por la exaltación poética del amor.

En esta empresa retórica, la inmutabilidad del icono femenino es condición esencial y es, al mismo tiempo, un imposible, pues todo objeto narcisista lleva en sí una carga más o menos latente de fragilidad y de ambivalencia. Su misma perfección revela su precariedad, su potencial para decepcionar a quien en él se proyecta (McCaffrey 180).

El duro control que ejercen las instituciones del siglo XVII sobre el acceso de las mujeres a las esferas de la cultura y en particular de la escritura²

puede muy bien interpretarse bajo esta luz. Habiéndosele asignado a la mujer la perfección en la que se proyecta la grandeza del varón, sobre ella caerá, también, la responsabilidad de mantener incólume la imagen, a modo de lienzo sobre el que sólo los hombres pueden escribir. El que una mujer ejerza de poeta, entonces, encierra graves peligros: la amenaza—y aquí apelo a otro mito esclarecedor—de que se rebele la imagen esculpida por Pigmalión. Una poeta puede romper la ilusión de que la imagen retórica femenina sea, en verdad, posible.

En cuanto a las propias escritoras del siglo XVII, otros son los problemas que se les plantean al empuñar la pluma. El modelo lírico del que disponen, creado por la imaginación masculina, presenta un retrato femenino literariamente sobredeterminado y rígido. En la medida en que dicho retrato sea atribuible a sí mismas en cuanto grupo marcado por el mismo género sexual que el de la imagen representada, el acto de escribir será también un momento de toma de decisiones poéticas: ¿Qué hacer con ese cuadro que dice retratarlas? ¿Remedarlo sin más? ¿Enfrentar los códigos, más allá del enfrentamiento que supone escribir siendo mujer, e introducir cambios?

En este trabajo, me propongo explorar las tensiones poéticas que producen estos interrogantes en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán y, específicamente, en los poemas que escribe como autorretratos, precisamente porque éstos facilitan la observación de la respuesta literaria que la autora adopta frente a la imagen poética que de sí misma existe, en tanto en cuanto miembro del colectivo femenino tan frecuentemente loado por las voces de los autores de la época. Pero antes, leamos un breve resumen de lo que se sabe sobre la poeta y su contexto socio-histórico.

Sepase como yo D^{na} Cathalina Clara Ramirez de Guzman doncella vecina y natural desta ciudad de Llerena Hija legitima del capitan Don Francisco Ramirez Guerrero y D^{na} Isabel Sebastiana de Guzman difuntos vecinos que fueron della, estando enferma del cuerpo y sana de la voluntad ... (Carrasco García 109, n. 25)

Esto dicta Catalina Clara Ramírez de Guzmán en 1684, viendo cercana su muerte y queriendo dejar poder para testar a su hermano Pedro Antonio. Disfrutó de una vida longeva para la época, pues tenía para entonces sesenta y ocho años, dato que hoy ya conocemos con seguridad gracias al trabajo de Arturo Gazul, quien, tras considerables confusiones de los biógrafos que le precedieron, pudo fijar la fecha de su nacimiento en 1618, y el lugar, en Llerena, ciudad de la provincia de Extremadura.

Tanto en este poder para testar como en el mundo que ha vivido, los referentes que enmarcan la posición de la poeta vienen dados por el nombre de sus padres, su situación geográfica, la fe (“é vibido y protesto morir como chatolica cristiana”) y un estado de carencia: se declara “doncella” y dice estar “sin hijos Padres abuelos y erederos forçosos”³. Teniendo en

cuenta que para una mujer adulta del siglo XVII, el estado civil de esposa era uno de los dos enclaves sociales y jurídicos aceptables y que el otro era el de monja o beata⁴, el que Ramírez de Guzmán haya vivido fuera de ambas instituciones se hizo posible seguramente porque poseía una fortuna personal que le permitió sobrevivir independientemente⁵.

Para la redacción de este documento, Ramírez de Guzmán afirma estar en posesión de “su libre juicio memoria y entendimiento natural”, añadiendo, con la humildad que según la doctrina cristiana debía caracterizar a toda mujer de bien, que no eran éstos más que dones de “Dios nuestro señor”. Dice, además, que “save firmar”, pero que “no se atreve por la gravedad de su enfermedad”.

Son estos dos datos, el de su entendimiento y el de su conocimiento de la escritura, los únicos que en su poder para testar podemos relacionar con la obra poética por la que hoy la conocemos: un conjunto de 118 poemas que Joaquín de Entrambasaguas recopiló, anotó y publicó en 1929⁶. En ellos, Ramírez de Guzmán despliega su conocimiento de las distintas formas estróficas de tradición culta y popular al uso: décimas, sonetos, silvas, romances, seguidillas, glosas, redondillas y coplas. Además, entre los documentos presentados por Entrambasaguas en los preliminares y notas de su edición, así como en los propios poemas de la autora, se encuentran repetidas referencias a otra obra — *El extremeño* — escrita probablemente en verso y prosa y, hasta la fecha, perdida.

Basta este corpus, desde luego, para imaginar a la poeta dentro de una minoría muy selecta, pues se sabe que el analfabetismo, particularmente el femenino, imperaba en Extremadura durante el siglo XVII⁷. La educación, como mandaba la ideología postridentina, estaba en manos de la Iglesia, y ésta no era particularmente amiga de difundir el conocimiento libremente, y menos entre las mujeres, como ponen de manifiesto las normas dictadas por los Sínodos de la provincia: de las niñas se esperaba que aprendieran las labores de “coser y labrar”, así como la doctrina cristiana y las buenas costumbres. Ni la lectura, ni la escritura, ni la más básica aritmética formaba parte de las enseñanzas contempladas para ellas (Rodríguez Sánchez et al. 611-12)⁸.

No obstante, los tratados humanistas del siglo XVI — los de Erasmo y Vives, por ejemplo — recomendaban la instrucción de la mujer de clase alta, si bien regulando cuidadosamente el tipo de material escrito al que podía tener acceso (Jones, “City Women” 299). Aunque Ramírez de Guzmán escribe en el siglo XVII, es posible que todavía gozaran de arraigo los códigos de comportamiento renacentistas, a pesar de la clara regresión en las actitudes sociales hacia las mujeres que trajo consigo la Contrarreforma. En el caso de nuestra poeta es preciso considerar, además, que la inclinación a las letras pudo estar presente en el grupo familiar gracias al parentesco cercano del abuelo paterno, Antonio Núñez Ramírez, con Lorenzo Ramírez de Prado, miembro del Real Consejo de Indias, oficial del Santo Oficio,

embajador en Francia, humanista y, según Gazul, “eminente bibliófilo” (503).

La familia del padre de la escritora, Francisco Ramírez Guerrero, se instala en Llerena a principios del siglo XVII. El investigador Antonio Carrasco García califica a Ramírez Guerrero de “ejemplo de la nueva clase de burócratas que se iba imponiendo” (102). Era militar y ejercía, por añadidura, varios cargos administrativos con los que cultivó su influencia en la provincia hasta procurarse uno de los oficios de regidor de Llerena⁹. Si bien Entrambasaguas lo presenta como oficial de la Inquisición (12), Carrasco García no confirma este dato¹⁰. En cualquier caso, el personaje sirve funciones paralelas como regidor, militar y contador del Maestre, nutriendo así las filas de un funcionariado cuya misión era “servir al aparato del Estado en sus diversas instancias” y reforzar el “status quo” (Rodríguez Sánchez et al. 607).

Los Ramírez de Guzmán se situaban, entonces, en el nivel medio-alto del grupo de funcionarios y militares, que tendría por encima a la oligarquía y a la nobleza y por debajo al campesinado, dentro de una estructura social piramidal. Los textos que presenta Entrambasaguas ponen de relieve la participación plena, no sólo de los varones, sino también de las mujeres de la familia en la conservación de los privilegios de clase: Isabel Sebastiana de Guzmán, madre de la poeta y miembro de una familia de hidalgos viejos aparece en otro documento de archivo en abierta lucha de poder con la representante de una familia influyente de Llerena por un asiento preeminente en la iglesia (64-66). Como bien dice Melveena McKendrick, en una sociedad en la que crecía la inseguridad provocada por el derrumbe del poder imperial, sus miembros buscan compensaciones en la religión, el honor, la pureza de sangre y la nobleza (4).

El matrimonio Ramírez-Guzmán tuvo once hijos, seis de los cuales llegaron a edad adulta. Catalina Clara nació en sexto lugar. Como antes mencioné, no contrajo matrimonio ni tuvo descendencia. Tampoco la tuvieron sus hermanos y hermanas, a excepción de uno de ellos, Lorenzo, cuyo hijo ilegítimo, Manuel, menciona la autora en su repartición de bienes.

Vive, por lo tanto, nuestra poeta dentro de un círculo social culto y cercano a la nobleza, pero en una región cuya situación socioeconómica no era propicia al desarrollo artístico. Extremadura, provincia predominantemente agroganadera y tierra de fronteras, había vislumbrado una cierta prosperidad durante el siglo XVI¹¹. Sufre, sin embargo, la grave depresión del XVII con particular crudeza, junto con una tendencia demográfica negativa provocada por las epidemias, las hambrunas, la guerra continua y larga con Portugal y la expulsión de los moriscos.

Ideológicamente, ejercen influencia los mecanismos centralizadores y homogeneizadores de la monarquía absolutista, imponiéndose la estrechez de miras, el control estricto de los comportamientos y la amenaza inquisitorial. No obstante, la existencia del corpus poético de Ramírez de Guzmán y de otras mujeres de su tiempo, debe hacernos abandonar la

visión de una estructura patriarcal monolítica, todopoderosa y completamente eficaz en su labor moldeadora de ciudadanos y ciudadanas para el acatamiento integral de las normas. Si bien los dictámenes de la Iglesia y los del decoro social veían mal la escritura de las mujeres en tanto en cuanto exhibición pública de su persona y grave amenaza para su castidad, los de la cultura del barroco premian el despliegue de ingenio, de creatividad, el juego y la elocuencia verbal. Habitan las mujeres esta contradictoria realidad en que conviven el espectáculo y el silencio impuesto por los mecanismos de vigilancia social. Algunas, como señala Ann Rosalind Jones, hacen uso de la contradicción para poder escribir, combinando y manipulando los diferentes códigos sociales disponibles: los de la Iglesia, los del “buen” comportamiento, los que ensalzan la sofisticación cultural y el refinamiento verbal; dialogando, en definitiva, con ellos para participar *activamente* en la construcción del imaginario social y cultural de su época (*Currency of Eros* 1-10). El espacio privado de su poesía está también dentro del ámbito político¹².

*No es mucho, pues se le alcanza,
que si a buena luz lo veis,
aunque tal merced me haceis
gastando en él otro rato,
de alabar este retrato
es fuerza que os retracteis.*

(Ramírez de Guzmán, “A un caballero,
que, habiendo visto y alabado un retrato
en verso, le envió a pedir después”,
Entrambasaguas V, 80, vv. 5-10)

En el trazado del género retratista se suele invocar el surgimiento, en el periodo que va desde la Edad Media hasta la Ilustración, de un ser humano que se piensa a sí mismo como una entidad discreta y separada del universo; un ser que camina hacia el descubrimiento del espacio interior, subjetivo, y hacia la auto-realización (Bordo 3; Porter 1-5). El siglo XVII aparece, en esta transformación del sentido de la identidad, como un periodo de avance decisivo, siendo Descartes expresión señera de ello. Con él, dicen los filósofos, “la identidad se convierte en un asunto derivado del intelecto” (Porter 3)¹³. No sorprende, entonces, que los géneros del retrato, del autorretrato, de la biografía y de la autobiografía se practiquen con asiduidad en ese momento¹⁴.

Sin embargo, aquéllos que reclaman la capacidad reflexiva y que imaginan la posibilidad de conocerse mediante la introspección y la voluntad son parte de la elite cultural masculina, es decir, de los varones letrados. Ya Montaigne había excluido del grupo de seres con la motivación y el derecho de “pensarse” a las mujeres, compensándolas, no obstante, con el dudoso atributo de la belleza (Smith 52).

Ciertamente, y a diferencia de los homenajes de los griegos a la belleza de la anatomía masculina, la estética del cuerpo femenino tiene un lugar protagónico en el arte del Renacimiento y del Barroco. Proliferan los cuadros en los que una mujer se contempla en un espejo y los desnudos femeninos. La mirada masculina dicta los cánones de la belleza femenina, cuya función es sencilla: rendirse a la mirada del espectador (Lipovetsky 110-11). En el campo de las letras, tampoco hay una gran varianza desde que la literatura cortesana constituyera la figura femenina en “blanco de la proyección de los ideales del poeta” y encarnación de éstos (Smith 186). Así pues, las escritoras del siglo XVII se encuentran con una contradicción específica de su género: como mujeres leídas y cultas, participan del desarrollo de las ideas de Occidente que conduce a un sentido más individualista de sí mismas; como *vehículo* o *instrumento* del que se sirven los artistas para proyectar cambios estéticos e ideológicos, carecen de un imaginario cultural que les permita recrearse literariamente fuera de ese papel meramente facilitador. Esta carencia imprime una complejidad particular al empleo de los instrumentos para la exploración de la conciencia individual: la escritura, en el caso que nos ocupa.

Que Ramírez de Guzmán participa del espíritu de su época, nos los confirma el hecho de que en su obra encontramos siete retratos, todos de mujeres, uno de los cuales ha sido considerado por Entrambasaguas y Gazul como una semblanza de la propia autora; conservamos, aparte de éste, un autorretrato así titulado; existen en su obra, además, frecuentes referencias a espejos y a reflejos, muy del gusto barroco; también, algunas composiciones cortas que dicen acompañar a retratos y autorretratos; y hay, finalmente, varios poemas que tienen a Clori, pseudónimo poético de la autora, como protagonista. Contamos, pues, con un material rico y variado que se presta bien a una interpretación en relación con la representación poética de la subjetividad.

Para comenzar el análisis, recupero aquí los versos con los que abrí este apartado, extraídos de una décima que dice acompañar a un retrato. Cuando en el fragmento citado la voz poética se dirige a su receptor diciendo “de alabar este retrato/ es fuerza que os retracteis”, no le obsequia, sencillamente, con una simple figura de captación benevolente, exhibición de modestia muy a la usanza de los escritores de la época. Sí le proporciona, en cambio, la clave para entender uno de los rasgos salientes de su escritura: el retrato que es a un tiempo “retractación”.

En efecto, el vocablo “retracteis” ha sufrido en la edición de Entrambasaguas una corrección ortográfica aclaratoria, pues figuraba en el manuscrito original como “retrateis”: “de alabar este retrato/ es fuerza que os retrateis”. Ello es posible gracias a la doble significación que tiene el término “retratar” en el siglo XVII, como ilustra el *Diccionario de Autoridades*: “imitar”, “copiar”, por un lado, y por otro, “reformular el dictamen dado, o alguna proposición, desdiciéndose de ella”. En esta segunda significación, se admite también el uso de “retractar”, por su

derivación del latín, “retractare”, y éste es el que ha llegado a nuestros días (*Autoridades* 3: 607-08).

El que se retrata, se muestra, y el que se retracta, se retira. En virtud de la polisemia del vocablo, Ramírez de Guzmán juega repetidamente a invocar los dos movimientos contrarios a la vez, y así puede escribir, en otra décima que también acompaña a un retrato: “Que me retrate agora/ mandais, sin considerar/ que no se ha de retratar/ quien ha dicho que os adora” (*Entrambasaguas* LII, 134, vv. 1-4). Observemos cómo, en el acto de reiterar su devoción hacia el amado—no se “retracta” de la declaración de amor, es decir, la confirma—la voz poética esquiva, al mismo tiempo, la petición—no quiere “retratarse”.

Consideremos ahora el “Retrato de la autora, habiéndosele pedido un hermano suyo” (*Entrambasaguas* XLIX, 128; *Olivares* XXI, 182)¹⁵. Ante la petición, aparece inmediatamente la retractación que ya hemos tenido ocasión de observar: “por lograte agradecido,/ si he dicho que soy hermosa/ me retrato” (vv. 1-6, 128-29). Viene entonces una larga lista de indecisiones descriptivas: el cabello de la autorretratada no es “ni largo ni rizo” (v. 19); la frente es inimitable, no por excelsa, sino porque el “yo” poético no puede encontrar para ella una metáfora floral (“y será dificultosa/ de imitar, pues no le entiendo/ yo la flor”, vv. 28-30); la boca no tiene falta, aunque los que la ven dicen que es grande, aludiendo el adjetivo a dos tipos de grandeza: la de la belleza y la del tamaño (vv. 64-66); la garganta no es muy larga, y sin embargo, su dueña es “descollada” (vv. 73-78); el talle es delgado, pero “el mundo le viene estrecho” (vv. 97-99). No faltan tampoco las desvalorizaciones: las cejas están “de mal pelo” (v. 36), los ojos se le “han hundido” (v. 37), nadie da dos blancas por las manos (v. 90), les falta el color a las mejillas (v. 43), etc.

Pintado este ambivalente retrato, que sigue, en lo formal, el orden descendente que prescribe la tradición retórica clásica —de la cabeza a los pies— y en el tono, los modelos de retratos y autorretratos satíricos del siglo XVII, se constata, finalmente, el cumplimiento de la petición, que es, también un *incumplimiento*:

*Sin haberte obedecido
el trabajo a mi despecho
ha sido vano,
pues tu cabal lo has pedido
y todo el retrato he hecho de mi mano.* (vv. 115-20; más las cursivas)

La voz poética añade, además, la perplejidad de contemplar la propia obra y darse cuenta de que *es y no es* un buen retrato: “y yo peno/ por saber como es posible / que estando tan parecido / no esté bueno” (vv. 121-26). En esta convivencia de imposibles, dice, reside el “misterio” (v. 122) que esconde la composición.

No hay tal misterio, ya que desde un principio el poema nos puso al tanto de lo que se proponía realizar, a saber, un retrato en el que la voz poética decide alejarse voluntariamente de la retórica de la belleza femenina: “si he dicho que soy hermosa/ me retrato”, es decir, “me retracto” (vv. 5-6). En este sentido, el retrato es defectuoso: en efecto, parece imposible que un retrato de una dama de la época, hecho a petición de un galán, no sea un retrato embellecedor o “bien parecido” (v. 125). No obstante, es un trabajo virtuoso, pues se atiene a los objetivos de su definición: crear una imagen afín, es decir un retrato “parecido” a su modelo. El guiño de la polisemia vuelve a servirle a la autora para representar dos posibilidades opuestas y conjugarlas casi armónicamente. En ese movimiento pendular que va del “retratarse” al “retractarse”, del “obedecer” al “desobedecer”, del “hacer un buen retrato” al “hacer un mal retrato”, la poeta consigue, finalmente, un objetivo inequívoco, con el que se siente “muy pagada” (v. 135): esquivar, e incluso desalentar, el deseo del que emite la petición:

Tal cual, allá va esa copia
y si me deseas ver,
yo bien creo
según ha salido propia
que te ha de hacer perder
el deseo. (vv.127-132, más las cursivas)

En este juego de paradojas y ambivalencias, se produce algo más que la asimilación de los valores negativos de las figuras femeninas de los poemas de escarnio que nos han llegado de la mano de Quevedo y de sus contemporáneos (Schwartz 386). La fuga del modelo de retrato idealizado cristaliza en una representación resbaladiza, móvil, difícil de aprehender, tanto por el empleo del humor como por la presentación de varias imágenes descriptivas que van siendo sucesivamente rechazadas. Además, al calificar su poema como “bueno” por ajustarse al modelo real y “malo” por apartarse del que dicta el canon, la voz poética pone en entredicho la validez del patrón retórico que equipara bondad estética y beldad femenina.

De este comentario meta-literario no se dieron cuenta los primeros críticos de la autora, un grupo de investigadores extremeños a los que debemos la edición de sus poemas (Joaquín Entrambasaguas), la recopilación paciente de documentos de archivo (Arturo Gazul), la reconstrucción de un árbol genealógico familiar (Antonio Carrasco García) y la inclusión de la poeta entre los autores extremeños de los Siglos de Oro que han pasado a la posteridad (Manuel Teijeiro y Santiago Castelo). Sus comentarios acerca de los autorretratos de la autora arrojan luz sobre las estrategias poéticas de Ramírez de Guzmán, por lo que los resumo a continuación.

López Prudencio publica en 1925 un librito evocativo de memorias y recuerdos personales, *Relieves antiguos*, en el que dedica un capítulo a

Catalina Clara Ramírez de Guzmán. “Un incentivo de la curiosidad” es como califica el autorretrato analizado más arriba. Tanto es así, que da rienda suelta a su imaginación y llega a “columbrar su semblante” (84). No sale favorecida Ramírez de Guzmán en este ejercicio de videncia, como lo demuestra el título que López Prudencio le da al capítulo: “Acaso fea; pero de gran elegancia espiritual” (81). Justifica así su intuición: “A juzgar por el retrato que de sí misma tiene la donosura de hacer en unas coplas que dirige a una amiga¹⁶, era muy escasa la deuda de gratitud que con la Naturaleza debía de tener en punto a belleza física, aun descontando lo que de caricatura tuviere este diseño jocoso” (84; mías las cursivas).

En 1929 se publica la edición anotada de Entrambasaguas, en cuya introducción, el autor sale al rescate de la belleza de Ramírez de Guzmán argumentando, por un lado, que el tono claramente burlesco del retrato no justifica la conclusión de López Prudencio y proponiendo, por otro lado, la composición II—“Otro retrato de la misma auctora, hecho a imitación de uno que hizo un galán” (Entrambasaguas 74)—como la que verdaderamente hace justicia a la fisonomía de la poeta:

... sabemos que doña Catalina Clara era de extraña belleza: dotada de extraordinaria blancura, sus cabellos rubios tenían aquel maravilloso tono rojizo obscuro que tanto se estimó entre las bellas de la época de esplendor de Venecia, y sus ojos verdes y profundos eran como los cantados por Bécquer, siendo igual de atrayente el resto de su persona... En fin, la preocupación constante de los galanes de Llerena y de cien leguas a la redonda. (30)

Que “los galanes de Llerena” estuvieran absortos en la conquista de Ramírez de Guzmán es discutible —los datos me faltan— pero sí es evidente la “preocupación” de los críticos extremeños con su supuesto autorretrato. Obsérvese, también, que la fantasía de Entrambasaguas sobre la autora no sale del ámbito de la creación literaria cuando la compara con las bellezas venecianas del arte renacentista y con las damas de la poesía de Bécquer.

Reivindicada su belleza, está ya Ramírez de Guzmán en disposición de tener pretendientes. Entrambasaguas le atribuye dos, don Jerónimo Sola y don Juan de Almezquita, de quienes incluye, en las notas a la edición de la poeta, sendas composiciones que dialogan con otras tantas de la autora. A partir de estos poemas y las respuestas de Ramírez de Guzmán, Entrambasaguas concluye que Sola fue el blanco de las burlas y desdenes de la poeta y Almezquita el afortunado receptor de sus anhelos (34-35)¹⁷.

Gazul, en 1959, discrepa de Entrambasaguas en punto al atractivo de la autora, reprochándole el haber interpretado demasiado literalmente el retrato II. No percibe, en cambio, que su propia lectura peca del mismo error cuando cita los versos 7 y 8 del retrato XLIX (Olivares XXI, 182): “[ninguna] mujer bella confiesa ‘el carecer de belleza— con paciencia lo he llevado’”. Relaciona, además, belleza con matrimonio y, por lo tanto,

soltería con ausencia de atractivo, inclinándose a considerar que el retrato en tono de chanza es el auténtico y el II, el falso: “No se compagina tanta belleza con la soltería de . . . [la] poetisa” (507).

Confiesa, finalmente, su desconcierto —“no sabe uno a qué atenerse” — y se excusa, consciente de estar dedicando demasiado tiempo a un asunto extrapoético : “pero es que su raro hechizo nos despierta un deseo irresistible de ‘personalizarla’, de aprehender la viva imagen física de su feminidad” (509).

En su discurso de entrada a la Real Academia de Extremadura, Castelo, en 1989, recoge el testimonio de Manuel Pecellín sobre Ramírez de Guzmán para reclamar el carácter local, fuertemente enraizado en Extremadura, de su poesía y también para opinar sobre la tan traída y llevada belleza de la poeta: “Pese a ser bellísima, no encontró marido, pero, en sus composiciones . . . atisbamos unas ansias amorosas y un sentido de la vida jocundo y ágil y una fuerza expresiva deslumbrante” (Pecellín citado por Castelo, 18).

Y para terminar con la lista de comentarios sobre la poeta, cito a Teijeiro, quien en 1999, y ya con el material de todos sus antecesores, resume los puntos fundamentales de la controversia, no sin antes disculparse, como Gazul, por abordar un tema aparentemente intrascendente —“En principio, apenas si carece de interés referirse en estas páginas a la pretendida belleza o fealdad de nuestra poetisa” — pero cayendo, como todos los demás, en la tentación de comentar “las noticias que delatan sus autorretratos” (318). Sus comentarios vinculan el tema de la apariencia física de Ramírez de Guzmán y el de la interpretación de su obra, aludiendo, desde luego, a la soltería de la autora:

Hay quienes achacan su soltería al reclamo de unos amores imposibles, que acabaron por agriar su carácter, impidiéndole unirse al hombre de su vida, don Juan Bernardo de Almezquita; otros apuestan por su escaso atractivo, circunstancia que también se observa en el resto de sus hermanas, para explicar su poca suerte con los hombres, a los que acusa de falsos y traidores. De este modo, los complicados trazos biográficos vienen a ilustrar sus versos y dotan a su autora de un halo de misterio y curiosidad. (321)

El que en diferentes momentos del siglo XX, una serie de críticos, hombres todos, se hayan visto comprometidos en un debate sobre el supuesto atractivo físico de una poeta del siglo XVII, reconociendo, por un lado lo tangencial del asunto pero no pudiendo resistirse, por otro, a su “hechizo”, es un excelente ejemplo de cómo nuestras lecturas y críticas están irremediabilmente marcadas por el género sexual —el nuestro y el de los escritores que comentamos. Es, además, prueba fehaciente de cuán difícil les resulta a estos investigadores despegarse del concepto de mujer como objeto de la retórica barroca o de la retórica literaria en general. Todos sus comentarios sobre Ramírez de Guzmán están filtrados por la

visión de ésta como *objeto* o *personaje de un poema barroco* — la bella, la esquiva dama— y no como *sujeto* y *autora* de sus poemas.

Por otro lado, las muchas disquisiciones de los críticos sobre cuál y cuánta haya podido ser la hermosura de la poeta, ponen de manifiesto el efectivo funcionamiento de las estrategias que ésta despliega en las composiciones II y XLIX, destinadas a elaborar retratos que, en lugar de describir, desdibujan y emborronan sus figuras femeninas, burlando así los empeños de sus críticos varones por inventar un rostro en el que *ellos* se puedan mirar, tal y como lo hicieran los poetas barrocos en la invención retórica de la belleza femenina.

Hoy, López Prudencio, Gazul, Entrambasaguas y demás investigadores se nos antojan anticuados, excesivamente cándidos en su ignorancia del filtro de género que empaña sus lecturas; mucho más anticuados y más cándidos que la propia Ramírez de Guzmán quien, en la misma silva que estos críticos escrutan por ver si en ella se perfila la verdadera faz de la poeta —el retrato II— nos habla del acto poético como una *dramatización* en la que el “yo” lírico, empapado del sentido lúdico y teatral del espíritu barroco, adopta una de entre muchas máscaras posibles. Observemos la puesta en escena de la primera estrofa:

El resto ya está echado.
No hay que hablarme que estoy determinado.
Yo me he de enamorar Señora Musa,
y pues que tanto retratar se usa
la dama que se quiere
yo he de hacer un ensayo de do diere. (vv. 1-6)

Hablando desde la persona de “un galán” y diciendo imitar un retrato que éste ha hecho¹⁸, Ramírez de Guzmán pone al descubierto no sólo el artificio artístico —la moda del género retratista— sino también la ficción amorosa, acto puramente volitivo que, bajo la apariencia de impulso sobrenatural, le sirve de pretexto poético al escritor lírico barroco.

En esta silva no hay un yo poético llevado por la pasión, sino una voz que *decide* enamorarse para escribir, aun cuando ello suponga asir “la ocasión por el cabello” (v. 15), es decir, forzar el sentimiento. La voz del poema, consciente en todo momento de estar inmersa en un acto de representación dramática, se dirige juguetona al lector, queriendo convencerlo de lo que ella misma no cree: “Y, enamorado Amor, (aquesto es cierto)/ la miró boquiabierto./ Era la moza como se la pinto,/ (Lector, paciencia, yo seré sucinto)” (vv. 11-14). Continúa el supuesto galán enumerando las gracias de la dama y, aunque Entrambasaguas haya querido ver en ellas una versión mejorada de las descritas en el retrato XLIX (Olivares XXI, 182), ni es este retrato más serio que aquél ni son los atributos femeninos que en él encontramos más finos. Se constata, sin embargo, la

misma tendencia a la indeterminación y al uso de descripciones duales y de paradojas que ya veíamos en el retrato XLIX.

La frente es, primero, “casa robada”, por estar despejada, pero resultándole prosaico el término a la voz poética, se decide ésta por un “concepto más pulido” y escoge el “páramo de flores” (vv. 26-32). Las cejas aparecen inicialmente como “saetas” pero, censurada nuevamente la metáfora por “vulgar”, se les dota de una nueva descripción: “son dos cometas” (vv. 36-38). Las niñas de los ojos “de verde están vestidas”, aunque tampoco existe para ellas una metáfora adecuada: ni prado ni esmeralda (vv. 45-54). El porte es airoso y discreto, pero estas cualidades aparecen “estancadas” (v. 70). Las manos, por llevar guantes, no pueden ser descritas, así que ni “jazmines” ni “azucenas” se emplean para ello (vv. 72-78).

No sorprende, tras semejante semblanza, que la voz poética se felicite —“¡Brava habilidad tengo!” (v. 77)— por haber resuelto airosa el problema que entre manos se traía, a saber, “retratar” a la “belleza” *sin retratarla*, haciendo uso simultáneo de metáforas vulgares y refinadas, y asignándole y negándole a la vez las trilladas imágenes de la poesía lírica al uso. Estamos, de nuevo, ante una imagen imposible de apresar. La dama prototípica de la poesía lírica de Quevedo, Lope o Góngora es aquí mucho más que esquiua: se pierde entre la maraña de paradojas y vericuetos que para ella crea la autora. Como en el caso del retrato XLIX, el resultado es perfectamente compatible con el objetivo que se propone la voz poética al iniciar la composición: en este caso, resaltar la artificiosidad de la retórica de la belleza femenina y de la ficción amorosa que inspira el poema.

Si el barroco español se perfila en medio de un clima de desengaño al que tan bien le vienen los juegos literarios que contraponen luz y oscuridad, verdad y mentira, sueño y realidad, los autorretratos de Ramírez de Guzmán resaltan la pareja “imagen y original”, en que la imagen es una desconstrucción poética de la “amada” como ramillete de perfecciones, y el original es indescifrable, por mucho que se empeñen los críticos extremeños en darle cuerpo¹⁹.

En la creación de esta velada imagen existe, como ya he apuntado antes, una voluntad de resistencia: la voz poética elude hábilmente la creación de una “dama especular” que sirva como deleite y reflejo de la fantasía masculina. Conjeturo que existen también una voluntad de *protección* de la reputación y honra del original —“Un retrato me has pedido / y aunque es alhaja costosa / a mi recato . . .” (Entrambasaguas XLIX, vv. 1-3; Olivares XXI, 182) — y una cierta dosis de miedo ante la reacción imprevisible del receptor de los versos, como se observa en este envío de un retrato: “Teme en vos justa mudanza/ mi mucho conocimiento,/ y aún antes del escarmiento/ ostenta desconfianza” (V, vv. 1-4).

Temerosa cautela revelan también los paradójicos movimientos de ofrecimiento y retirada de la “Respuesta de mi señora doña Catalina Clara de Guzmán a don Juan de Almezquita, en ocasión de haberle pedido unos versos” (Entrambasaguas CVII, 210). La petición de Almezquita, que

Entrambasaguas facilita en las notas a su edición de la poeta (262), exige expresamente *un retrato*. La respuesta de Ramírez de Guzmán encara así los peligros que encierra la petición:

Y pedir el retrato de una dama
es ser curioso a costa de su fama
y yo por ser muy mío no quisiera
que ande *su honra* por la Regadera
que es ya cosa asentada en la hermosura
que aun el aplauso mismo la mormura
y temo en sus progresos
que al trasladarlo, le han de roer los güesos. (vv. 59-66; mías las cursivas)²⁰

En los manuales europeos de conducta del siglo XVI, dice Jones (“City Women” 300), el discurso público de la mujer era comparado con la provocación sexual y la desnudez corporal. La “Respuesta de mi señora doña Catalina Clara de Guzmán” recoge los temores de la autora contra juicios de este tipo, máxime si consideramos que, por tratarse de un autorretrato, en la composición que Almezquita pide confluyen la escritura y la exhibición física de la que escribe. Por esta coincidencia, es de esperar que se prevengan, no sólo “murmuraciones” sobre la belleza y honra de la poeta, sino también sobre su escritura, como así ocurre: “Y de mis coplas malas/ granizará objeciones como balas/ y a los claros conceptos/ les pondra mil nublados defectos” (vv. 21-24).

La característica retractación de la poesía de Ramírez de Guzmán debe también relacionarse con este último aspecto: el de la protección de su escritura. Veámoslo en “Romance a una dama muy bizarra que dejó de parecer muchos días” (Entrambasaguas LXIII, 144), donde el peligro que encierra la reproducción del original da lugar a la retirada completa de la dama: “Ambiciosa de sus rayos/ y de su luz avarienta/ porque no copie su imagen/ aun al espejo se niega” (vv. 25-28).

No es exagerada la cautela de Clori en esta composición, pues el que se niegue a ser “copia” tiene que ver con un reclamo muy específico: no ha de verse reducida a mera imagen “la que a pesar de lo hermoso,/ tan entendida se ostenta/ que es en su comparación/ la discreción una necia;” (vv. 5-8). El “entendimiento”, sabido es, se usa en la época de nuestra autora con el sentido de “capacidad y conocimiento” (*Autoridades* 2: 501)²¹. La palabra “discreción”, por su parte, tiene la doble acepción de “prudencia” y “agudeza de ingenio” (*Autoridades* 2: 297)²². El primero de estos significados se ajusta bien a la imagen de la dama esquivada que guarda celosamente su imagen, respetando, así, los códigos de comportamiento que castigan la ostentación pública en la mujer; el segundo, sin embargo, sitúa a Clori a la par de sus contemporáneos, los poetas del “ingenio”. La elección de uno u otro significado queda en manos del lector, pero no podemos pasar por

alto que el conocimiento y la capacidad intelectual—el entendimiento—superan aquí cualquier obstáculo interpuesto por la “necia” discreción.

La fuga del modelo de retrato idealizado y la creación de uno indeterminado tienen, entonces, causas que exceden la salvaguarda de la honra y de la reputación. Se trata, también, de preservar la actividad intelectual “a pesar de lo hermoso” (v. 5). Siendo la belleza el atributo femenino por excelencia y el pretexto con el que la ideología de los Siglos de Oro quiso asignar a las mujeres el papel de “copias” y “reflejos” de las ambiciones masculinas, el prohibirle al espejo la hermosura de Clori supone abrir un espacio para el desarrollo de la subjetividad a partir del intelecto o del “entendimiento”, como quiso Descartes.

Empezaba este trabajo con ayuda del mito de Narciso, quien, creyendo que miraba a “otro” en el agua, se enfrascaba en la contemplación de sí mismo. La poesía de Ramírez de Guzmán, cual si fuera consciente del fracaso de Narciso, revela la “falsa alteridad” que esconde el retrato propio: “mentira, al fin, que a la verdad desmiente” (Entrambasaguas LXX, 152, v. 14; Olivares II, 156).

Qué pueda ser esa “verdad”, nunca lo llegaremos a saber—bien que lo han intentado los críticos extremeños de la poeta—y poco importa, pero la resistencia de los retratos de Ramírez de Guzmán a convertirse en reflejos espejados, “ecos” o imágenes narcisistas de la fantasía masculina, es un paso hacia la afirmación de un espacio subjetivo que ni Montaigne, ni Descartes, ni los Sínodos eclesiásticos extremeños del siglo XVII estaban dispuestos a reconocerle.

El que su escritura, y la de sus contemporáneas, se produzca en un siglo en que impera el autoritarismo en todos los órdenes vitales, delata la presencia de fuerzas de resistencia localizadas dentro del mismo sujeto sobre el que se trata de imponer la coerción. Estas fuerzas se manifiestan de diferentes maneras en la poesía femenina del siglo XVII. Exponerlas es decisión del crítico, una modalidad de lectura. Los estudios sobre Ramírez de Guzmán de Entrambasaguas, Castelo, Gazul, López Prudencio y Teijeiro no lo hacen y se enfrascan, como Narciso, en la contemplación de una falsa alteridad. Como Narciso, también, tratan sin éxito de aprehender un imposible: nada menos que “la viva imagen física” de la feminidad de la poeta (Gazul 509). Los versos de ésta, sin embargo, por medio de estratégicos movimientos de exposición y de retractación, huyen de lo que sus críticos esperan encontrar. Buscan un modo de auto-representación fuera de la famosa cárcel quevedesca, “grande imperio del Amor cerrado”²³.

En cuanto a los poetas varones del siglo XVII, leídos en ausencia de un interlocutor real, o reproduciendo hasta el infinito un interlocutor mudo, quedan reducidos a una conversación con la nada —pura inmanencia— como el “Amor cerrado” de Narciso, quien en el momento de descubrirse en su reflejo exclama: “¿Qué voy a rogar entonces? Lo que deseo está

connmigo: mi riqueza me ha hecho pobre. ¡Oh, ojalá pudiera apartarme de mi propio cuerpo!” (298).

Nada hubo que temieran más los poetas del XVII que el prospecto de sus versos convertidos en pasajera flor, destino que le esperaba a Narciso al reconocerse en el agua. Preciso es, entonces, rescatarlos de la soledad, de la muerte que resulta de la contemplación exclusiva de su propia belleza. La lectura de los versos de Ramírez de Guzmán, no como material biográfico de interés local, sino como parte activa de un proceso de subjetividad que dialoga con su tiempo y con la obra de sus contemporáneos es un modo de contribuir a ese rescate.

En sus composiciones, la imagen femenina definida desde los versos de los poetas varones no siempre encuentra eco. Aparece, en su lugar, una figura indeterminada, quebradiza, inconsistente, contradictoria y evasiva que le permite negociar los límites impuestos por la hermosura y los otros, no menos pesados, de la virtud, para mostrarse “discrepta”, “entendida” y poeta. Gracias a su testaruda resistencia, y a la de todos los que han querido *crearse* más allá de las imágenes impuestas, estáticas y cosificadas, podemos hoy rescribir los mitos: es posible que Narciso deje de ser flor; Eco, desde luego, no es ya una roca.

Notas

¹Para una explicación más completa del fenómeno, cf. Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce (1-3), así como la bibliografía recopilada en su trabajo.

²Para un resumen de las actitudes enfrentadas y sumamente ambivalentes de la época respecto a la mujer que lee o escribe, cf. *Mujer sujeto/mujer objeto...* (Porro Herrera 25-84).

³Durante el Antiguo Régimen, cuando la mujer no tenía hijos, carecía de herederos obligatorios, circunstancia que explica, según Rosa María Capel Martínez, el gran número de testamentos femeninos hallados en los archivos (173).

⁴Al respecto, cf. Vigil (18) y Fernández y López Cordón (26-27).

⁵En su poder para testar, además de especificar cómo han de repartirse ciertas posesiones menores, como cuadros y colgaduras de cama, también menciona la existencia de “muebles Raices semovientes legítimas paterna y maternas derechos y acciones”, de todos los cuales hace al ya nombrado Pedro Antonio heredero universal. Tenemos, además, copia de la partición de los bienes de los padres que hicieron los hermanos Ramírez de Guzmán en 1666 y allí queda constancia de que Clara Catalina se queda con una “heredad de viñas en el pago de Pallares” y una serie de objetos de valor variable (plata, muebles de madera, tapices) que, junto a las tierras, suman una cantidad de 54.119 reales (Gazul 563-65).

⁶Las citas de este trabajo provienen de esta edición y de la antología anotada *Tras el espejo la musa escribe* (Olivares y Boyce). He consultado, además, los dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid de los que se sirve Entrambasaguas para realizar su edición y en ocasiones haré referencias a ellos.

⁷Los datos que se han encontrado en Badajoz, ciudad más grande y más importante que Llerena, son expresivos de este hecho: “por cada cinco varones letrados había una mujer con idénticas capacidades (36,54% frente a 7,64%) y si de cada cien

hombres podían firmar 66, en las hembras las posibilidades descienden a 17” (Marcos Álvarez et al. 41-42).

⁸A partir del Concilio de Trento, las parroquias se van convirtiendo en entes burocratizados de control de la vida comunitaria y se ocupan con singular cuidado de imponer las normas de los Sínodos. Éstos, a decir de sus analistas, constituían “una palanca ideológico-jurídica poderosísima” con la que se llevaba a cabo “un ininterrumpido proceso de mentalización del pueblo”. En cada comunidad existían, por ejemplo, libros especiales en los que se anotaban los acontecimientos sacramentales de sus habitantes (bautizos, confirmaciones, bodas, etc.) y equipos de visitantes que se encargaban de vigilar el cumplimiento de las normas sinodales mediante “visitas” a casas privadas, instituciones y otros lugares de la red social (Rodríguez Sánchez et al. 565).

⁹La Iglesia, los nobles —entre los que hay que contar a la nobleza militar (las Órdenes de Santiago y de Alcántara)— y el rey se repartían las tierras extremeñas. La provincia de Llerena caía dentro del territorio jurisdiccional de la Orden de Santiago y era, de todas sus pertenencias, la más amplia. La villa del mismo nombre, de donde es oriunda Ramírez de Guzmán, tenía 2.066 vecinos censados en 1591 (Rodríguez Sánchez et al. 484). Los regidores eran parte del funcionariado local y provenían, a menudo, de la oligarquía terrateniente y militar. Junto a la Iglesia, controlaban los problemas de la comunidad (económicos, políticos, administrativos) a través de un Concejo, integrado por un número variable de representantes.

¹⁰Desde 1485 hasta 1834, Llerena fue sede de uno de los catorce tribunales españoles de la Inquisición. Entrambasaguas presenta el documento por el cual dos hermanos de la poeta, Pedro y Lorenzo Ramírez de Guzmán, piden que se les haga la inspección genealógica necesaria para solicitar el puesto de oficial del Santo Oficio (66). En ese mismo texto se menciona que el padre había hecho la petición anteriormente, por lo cual es posible que, como afirma el crítico extremeño, Francisco Ramírez Guerrero trabajara para el Tribunal. El expediente incluye además un requerimiento de ampliación de las investigaciones que revela ciertas dudas sobre la pureza del linaje de los hermanos. Señala Entrambasaguas que cuando el tío-abuelo de los Ramírez de Guzmán, el conocido humanista Lorenzo Ramírez de Prado, pasó por el trance de la inspección genealógica al efecto de llegar a ser oficial de la Inquisición, ya entonces se puso en duda la condición de cristiano viejo del pedidor, si bien el crítico también se apresura a aclarar que la sospecha fue fruto de la confusión con otro “Ramírez” y en modo alguno fundada (27, n.2).

¹¹En *Historia de Extremadura* he encontrado el comentario, atribuido a Rodríguez Moñino, de que Llerena fue, durante el siglo XVI, “la pequeña Atenas” de Extremadura (Rodríguez Sánchez et al. 621), sin embargo, no he hallado la fuente ni tampoco ninguna información en otros textos con la que poder ampliar el dato. Quizás este prestigio cultural se debiera a la presencia institucional de la Inquisición, que requería para su cabal funcionamiento un aparato burocrático de letrados.

¹²Sobre las posibilidades que ofrece el análisis del espacio privado en la poesía femenina del siglo XVII, cf. O’Connor, “Representations of intimacy...”. La autora muestra aquí cómo la representación literaria de objetos íntimos ofrece valiosa información sobre la auto-representación de las escritoras, no solamente como sujetos culturales, sino también económicos (83).

¹³La experiencia de España en la construcción progresiva de la idea de individuo tuvo que ser, sin duda, diferente a la anglosajona por la presencia contundente de discursos religiosos contrarreformistas que afirmaban la autoridad incuestionable de la Iglesia. No obstante, a decir de los investigadores, también se da una etapa propicia a la consideración reflexiva del sujeto. Richard J. Pym argue, por ejemplo, que las estructuras de pensamiento de la época, con sus estrictas prescripciones de comportamientos, e incluso de emociones, incentivan una dinámica personal de escrutinio y, además, de subversión encubierta. Más que un sentido del individuo o del individualismo, lo que aparece es una marcada conciencia del propio ser como “flexible, problemático, elusivo y dislocado” (R. Dollimore, citado por Pym 277-78). En las manifestaciones artísticas de la época no es de extrañar, entonces, la preocupación con la naturaleza de la subjetividad. El perfeccionamiento de la técnica del espejo, que tiene lugar en el siglo XVI, suele ser también citado como uno de los factores que impulsa el salto hacia un reconocimiento más introspectivo del “yo” (Smith 53).

¹⁴La historia del retrato, sin embargo, es antigua. Ya con Prisciano, en el siglo VI, se enmarca dentro de la “descriptio” o procedimiento lingüístico por el que se muestra lo que no está presente. Cicerón señaló los elementos que un buen retrato debía incluir: nombre del personaje, origen, cualidades, defectos, costumbres, gustos, etc. Debía, desde luego, incluir, tanto rasgos físicos como psicológicos. Cuando predominaban los primeros, estábamos frente a una “prosopografía” y cuando los segundos, ante una “etopeya”, siendo raros los casos puros de uno u otro subgénero (Senabre 9-11).

¹⁵El manuscrito base— Ms. 3884, el que Entrambasaguas emplea para su edición— tiene tachada la palabra “hermano” y escrita la palabra “galán” encima. Entrambasaguas deja “hermano” basándose en la poesía LII—“Habiendo enviado un retrato en verso a su hermano, que le escribió se le enviase” (135)—pero igualmente podría dejarse “galán” si nos dejamos llevar por la titulada “A un caballero, que, habiendo visto y alabado un retrato en verso, le envió a pedir después” (V). Dado que Almezquita pide, en los versos anteriormente mencionados, un retrato que ya ha visto, podría pensarse también que fuera éste, aunque bien pudiera ser otro que hoy se ha perdido, o incluso el II: “Otro retrato de la misma auctora, hecho a imitación de un galán”.

¹⁶Todo indica que se refiere al retrato XLIX, comentado anteriormente, aunque éste no se dirige a “una amiga”, sino “a su hermano” o “a un galán”, según la corrección ya mencionada en n. 15. Es sintomático que López Prudencio le haya cambiado el sexo al destinatario, teniendo en cuenta, según mi interpretación, que el carácter evasivo de la composición está determinado precisamente por el sexo y el género de la escritora y de su receptor.

¹⁷De esta correspondencia me he ocupado en “Voces femeninas del Barroco español: Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684).”

¹⁸No sabemos si la retratada es ella u otra dama, aunque Entrambasaguas da por hecho que es la poeta.

¹⁹En Llerena existe un busto de la poeta, según información que me ha facilitado Agustín Romero, escritor e investigador llerenense. Parece, incluso, que uno de los alcaldes de la ciudad mandó recientemente reproducirlo en miniaturas con las que obsequiaba a las visitas oficiales. El modelo para el busto es, probablemente, un retrato literario, pero ¿cuál? La inquietud sobre el aspecto de Ramírez de Guzmán, como se ve, continúa.

²⁰Para un análisis completo y dialógico de estas dos composiciones, cf. "Voces femeninas del Barroco español: Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684)".

²¹El "entendimiento" es atributo de otras damas de la poesía de Ramírez de Guzmán: de Belisa en "Romance a mi señora doña Isabel Manuela de Tordoya y Salcedo" (CV) y de Antandra en "Retrato de una autora de la hermana llamada doña Antonia" (XXVIII).

²²Discreción: Prudencia, juicio y conocimiento con que se distinguen las cosas como son ... Vale también agudéza de ingenio, abundancia y fecundidad en la explicación, adornada de dichos oportunos, entretenidos y gustosos (Autoridades II, 297).

²³En breve cárcel traigo aprisionado, / con toda su familia de oro ardiente / el cerco de la luz resplandeciente, / y grande imperio del Amor cerrado. (Quevedo, "Retrato de Lisi que traía en una sortija", vv. 1-4, 110)

Obras citadas

- Bordo, Susan. "The Cartesian Masculinization of Thought and the Seventeenth-Century Flight from the Feminine". *Modern Engendering. Critical Feminist Readings in Modern Western Philosophy*. Ed. B. Bar On. New York: State U of New York P: 1994. 3-24.
- Borrachero, Aránzazu. "Voces femeninas del Barroco español: Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684)." *Cincinnati Romance Review* 16 (1997): 60-66.
- Capel Martínez, Rosa M. "Los protocolos notariales en la historia de la mujer en la España del Antiguo Régimen". *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI-XX*. Coord. M. C. García Nieto. Madrid: U Autónoma, 1986. 169-80.
- Carrasco García, Antonio. "La poetisa Catalina-Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684): Noticias familiares". *La Plaza Mayor de Llerena y otros estudios*. Valdemoro: Tuero, 1985. 9-135.
- Castelo, Santiago J. M. *Paisaje y poesía*. Trujillo: Real Academia de Extremadura, 1989.
- Fernández Vargas, Valentina y María Victoria López-Cordón Cortezo. "Mujer y régimen jurídico en el Antiguo Régimen: Una realidad disociada". *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI-XX*. Coord. M. C. García Nieto. Madrid: U Autónoma, 1986. 13-40.
- Gazul, Arturo. "La familia Ramírez de Guzmán en Llerena". *Revista de Estudios Extremeños* 15:3 (1959): 499-577.
- Diccionario de Autoridades*. Vol. 2 y 3. Madrid: Gredos, S.A., 1990. 3 vols.
- Jones, Ann R. "City Women and Their Audiences: Louise Labé and Veronica Franco". *Rewriting the Renaissance*. Eds. M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers. Chicago: Chicago UP, 1986. 299-316.
- _____. *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer: Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- López Prudencio, José. "Acaso fea; pero de gran elegancia espiritual". *Relieves Antiguos*. 1925. Badajoz: Excelentísima Diputación Provincial de Badajoz, 1980. 81-90.

- Marcos Álvarez, Fernando y Fernando Cortés Cortés. *Educación y analfabetismo en la Extremadura meridional (siglo XVII)*. Cáceres: U de Extremadura, 1987.
- McCaffrey, Phillip. "Painting the Shadow: (Self-)Portraits in Seventeenth-Century English Poetry". *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*. Ed. A. Golahny. Cranbury: Associated UP, 1996: 179-95.
- McKendrik, Melveena. *Theatre in Spain 1490-1700*. Cambridge: Cambridge UP, 1979.
- O'Connor, Mary. "Representations of Intimacy in the Life-Writing of Anne Clifford and Anne Dormer". *Representations of the Self from the Renaissance to Romanticism*. Eds. P. Coleman, J. Lewis y J. Kowalik. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 79-96.
- Olivares, Julián y Elizabeth S. Boyce, eds. *Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Eds. C. Álvarez y R. M. Iglesias. Madrid: Cátedra, 2003.
- Porro Herrera, María J. *Mujer sujeto/ Mujer objeto en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga: U de Málaga, 1995.
- Porter, Roy (ed.). Introduction. *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. London: Routledge, 1997. 1-16.
- Pym, Richard J. "Tragedy and the Construct Self: Considering the Subject in Spain's Seventeenth-Century Comedia". *Bulletin of Hispanic Studies* 75:3 (1998): 273-92.
- Quevedo, Francisco de. *Antología poética*. J. M. Pozuelo (ed.). Barcelona: RBA, 1994.
- Ramírez de Guzmán, Catalina Clara. *Poesías*. Ed. J. Entrambasaguas. Badajoz: Antonio Arqueros, 1930.
- Rodríguez Sánchez, Ángel, Miguel Rodríguez Cancho, Julio Fernández Nieva. "Los tiempos modernos". *Historia de Extremadura*. Vol. 3. Universitas: 1985. 4 vols.
- Senabre, Ricardo. *El retrato literario: Antología*. Salamanca: Colegio de España, 1997.
- Schwartz, Lía. "La mujer toma la palabra: Voces femeninas en la sátira del XVII". *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles: Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*. Ed. A. Redondo. Paris: U de la Sorbonne, 1994. 381-90.
- Smith, Roger. "Self-Reflection and the Self". *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. Ed. R. Porter. London: Routledge, 1997. 49-57.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Á. *Los poetas extremeños del Siglo de Oro*. Mérida: Regional de Extremadura, 1999.
- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1986.