

**VOCES FEMENINAS DEL BARROCO ESPAÑOL:
LA POESÍA LÍRICA DE CATALINA
CLARA RAMÍREZ DE GUZMÁN (1618-1684)**

Aránzazu Borrachero

El discurso amoroso de la poesía española del siglo XVII se genera a partir de una voz masculina que, en calidad de amante, se dirige a un sujeto femenino--la amada--según las convenciones retóricas de la época. Las actitudes del amante, la exploración y exhibición de sus sentimientos y la particular representación de la figura femenina son aspectos de un universo poético que incorpora las tradiciones petrarquista y neoplatónica a una retórica del amor altamente codificada.

Sólo recientemente se ha empezado a investigar la producción poética femenina que surgió en este contexto. En el caso de las escritoras renacentistas italianas y francesas, los estudios de F. Rigolot y A. R. Jones han encontrado una práctica poética que nace de la asimilación de la tradición impuesta por los escritores canónicos y en la que, no obstante, es posible detectar ciertas desviaciones de los discursos masculinos.

Por su parte, L. Schwartz ha estudiado la producción satírica de las poetas del barroco español y ha hallado también un discurso mimético del masculino en sus aspectos básicos. Tan sólo la inversión de roles en algunos casos--convertir al hombre en blanco del ataque, por ejemplo--permite hablar de diferencias (Schwartz 10).

El trabajo que presento a continuación es un breve estudio de la poesía lírica de Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684), de quien se conserva un corpus de 118 poemas que Joaquín Entrambasaguas recopiló, anotó y publicó en 1930.

Catalina Clara Ramírez de Guzmán creció en el seno de una familia influyente y activamente envuelta en la dinámica de acceso a los privilegios y al poder de la provincia de Llerena, en Extremadura (Carrasco García 103). La preeminencia social de la poeta seguramente le facilitó la adquisición de una educación superior a la que la mayoría de las mujeres tenía en la primera mitad del siglo XVII. No hay que olvidar, sin embargo, que el espíritu de la Contrarreforma provocó una clara regresión en las actitudes sociales hacia la mujer respecto del siglo XVI. El acceso de ésta a las universidades, por ejemplo, quedó vedado (Navarro 24).

Por otro lado, la producción literaria femenina constituía todavía

en el siglo XVII una excepción y en muchos casos tenía un carácter privado y estaba destinada, bien a una audiencia de tipo familiar, bien al público de los certámenes poéticos locales. Ramírez de Guzmán, que vivió alejada de la corte y de otros centros culturales importantes, dice escribir para sus familiares y amigos: "Por ser aplauso casero/puede entre hermanas pasar; / lo vulgar lo perdonaremos" (CIV, 22-24). A pesar de lo reducido de su público lector, la circulación de los poemas es motivo de desconfianza e inquietud en la poeta, a menudo preocupada por la recepción y crítica que sus versos puedan tener (V, VII, CIII, CVIII). En el poema VII, por ejemplo, la persona poética se presenta como inexperimentada y pide que le corrijan una silva:

"Primo, cuando no por míos / por poeta platicante / de mi musa vergonzante / corregid los desvaríos" (1-4). La misma modestia aparece al final de la composición CIII, donde la autora pide explícitamente que no se difunda su poesía: "Perdone la prosa, que romance tan largo no excusa dedicatoria. No pase original a otra mano."

Si bien la captación benevolente del lector es una figura retórica de uso frecuentísimo en los textos de la época, una prohibición manifiesta de la transmisión de los versos como la que acabamos de leer, no lo es. Tampoco lo son las muestras de impaciencia expresadas en algunas composiciones que reclaman la devolución de versos prestados (LXXXV, CIX). Estos aspectos traslucen el recelo de la autora a la hora de exponer públicamente sus poemas, aun entre parientes y amistades. En la correspondencia en verso que Ramírez de Guzmán mantiene con ciertos admiradores de su poesía, la cautela se traduce en paradojas y reniegos. Veamos un ejemplo de ello.

El poema CVII responde a los requerimientos literarios de un tal Almezquita, descrito por Entrambasaguas como hijo de una importante familia de Llerena que competía con la de la poeta por obtener algunos privilegios locales (32-35). En sus versos, Almezquita se desvaloriza como poeta--"Yo, un poeta novicio, /que hago versos de vicio;" (1-2)--pero se autoriza como hombre de leyes que pide los servicios de su musa particular: "Mira que a servir entras a un letrado/que ya de bachiller espera el grado" (11-12). "Musa" es también Ramírez de Guzmán en el poema y, puesto que de ella se solicita otro "servicio"--los versos de la autora--ambas "musas," la particular de Almezquita y la invocada en Ramírez de Guzmán, aparecen casi confundidas en una misma estrofa:

¡Animo, musa mía,
 que no hemos de pedir por todo el día,

 a Vos, décima musa, que en persona,
 bebistis los cristales de Helicon;
 y quedastis tan clara
 que para negar versos tenéis cara

(Entrambasaguas, n. 174, 262-63, 15-22)

Ramírez de Guzmán recoge el alegato y responde a cada una de sus partes en una composición de notable ambigüedad (CV11). Primero, convierte lo que había sido la "captatio benevolentiae" de Almezquita en una confirmación de la inferioridad poética de éste: "Viendo lo que pedís me dais indicio de creer que haceis versos de vicio, / . . . / si no es que el diablo a culto os va metiendo / que el no ser entendido ansi lo entiendo" (1-6). Después, introduce una referencia a las dos musas de Almezquita deshaciendo la confusión y separándolas sin dejar lugar a dudas: "No vuestra musa olvide/que una demanda a otra no se pide" (13-14). Contra todos los pronósticos, sin embargo, los versos que siguen anuncian la colaboración con el que escribe la petición ("Que si a pedir vustra, Talía acude / diréle al Dios Apolo que le ayude", 15-16) y conceden la superior instrucción formal de éste y la capacidad de evaluar críticamente el retrato que se le envía: "si bien por lo escolar temor me pone / decir, aunque perdone, / que enojada su Euterpe / levantará una sátira hecha sierpe" (17-19).

Tras detenerse unos cuantos versos más en los diferentes campos de la poesía y del derecho, el poema encara el verdadero peligro que encierra la petición:

Y pedir el retrato de una dama

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 (59-66)

En los manuales de conducta del siglo XVI, dice Jones (300), el discurso público de la mujer era comparado con la provocación sexual y la desnudez corporal. El poema que acabo de presentar recoge los temores de la autora contra juicios de este tipo: la inicial consideración de su superioridad poética deja pronto paso a la conciencia de su vulnerabilidad ante Almezquita que, como hombre y letrado, detenta el poder social. Por ello, la escritora insiste una vez más, antes de completar la composición, en limpiar la petición de Almezquita de dobles significados: "Tan bien señor pasante le repruebo / que diga que negué lo que no debo, / pues lo que no recibo/yo no lo niego cuando lo prohibo" (90-93).

La "Respuesta", es representativa de las actitudes de la autora respecto a su producción literaria. Escribir, para una mujer del siglo XVII, implica un ejercicio de negociación constante con el grupo de los hombres que ostentan el poder y limitan el acceso a la producción intelectual (Schwartz 13).

Ya en el terreno de las composiciones líricas de la autora, cabe preguntarse si sus vacilaciones en cuanto al quehacer literario se reflejan en la recreación del discurso amoroso tradicional. Uno de los aspectos a destacar en su obra es el particular uso del género (masculino/femenino) aplicado a la voz poética de los poemas.

En relación al género del enunciante, es interesante observar las vacilaciones de los encabezamientos de los poemas, que describen a la poeta como "el autor" en unos casos (XII, XV, XVI) y "la autora" en otros (II, III, XXVIII y XXIX). La alternancia de géneros para referirse al sujeto que escribe denota cierta incomodidad a la hora de aceptar el desarrollo, por parte de una mujer, de un rol acaparado

comúnmente por hombres, tanto si es un copista el responsable de los encabezamientos como si es la propia autora. Es posible que la adopción del género masculino le permita a la voz poética participar del juego literario y dialógico más cómodamente. En otras composiciones, los tópicos del amor se desplazan a una hipotética relación entre terceros, como las que se enuncian "en nombre de un galán" (XXVIII, LI, LX).

El bien conocido tópico de la belleza de la amada que la poesía del siglo XVII retoma del Renacimiento y desarrolla con parámetros propios aparece, por supuesto, en la poesía de Ramírez de Guzmán. En sus composiciones, la belleza es siempre atributo femenino, como si, a falta de modelos de belleza masculinos, las descripciones no pudieran despegarse del objeto poético femenino utilizado por los discursos líricos prevalecientes.

Mención aparte merecen los autorretratos. En el "Romance a una dama muy bizarra que dejó de parecer muchos días" (LXIII) Clori, seudónimo poético de la autora, es el producto altamente estilizado de la poesía canónica y la fuente de las desdichas del amante. Ahora bien, Clori también es "la que a pesar de lo hermoso, / tan entendida se ostenta / que es en su comparación / la discreción una necia;" (5-8). La hermosura, en estas líneas, parece estar en relación conflictiva con la "discreción" y el "entendimiento," que aparecen en el *Diccionario de autoridades* (2: 297, 2: 501) con la doble acepción de "prudencia" e "ingenio" o "sabiduría." El primero de estos significados remite a la imagen de la dama esquiva del poema, 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.

Un poema que presenta también a Clori como protagonista es el que lleva por título "A una dama cazadora" (LIX). Ramírez de Guzmán se vale aquí de la alusión mitológica a Diana para elaborar el tópico de la dama que da vida y mata con su presencia. El tratamiento del tema es similar al de Quevedo en sonetos como el titulado "A una dama hermosa y tiradora del vuelo . . ." (132). Sin embargo, la cazadora de Ramírez de Guzmán está revestida de ciertas características que no poseen las de Quevedo: sus intentos homicidas son "en vano" (1), y sus presas, en lugar de presentarse como indefensas criaturas a merced de sus encantos, son los dispensadores

de la hermosura de la dama, "debida / a los que su rigor mata" (3). La composición retrata--sin duda involuntariamente--la paradoja que encierra la casi totalidad del corpus lírico-amoroso barroco, que otorga a la figura femenina todos los atributos de la autoridad suprema al tiempo que la reifica en una construcción tan idealizada como pétreo y, por lo mismo, carente de poder. Como poniendo en duda la factibilidad de la imagen definida desde los versos de los poetas masculinos, la representación tópica de la mujer todopoderosa se diluye al final del poema que acabo de presentar y no encuentra eco en el retrato que la autora hace de su persona poética.

Reuniendo los datos hasta aquí presentados, conjeturo que Catalina Clara Ramírez de Guzmán se acerca al quehacer poético con una actitud ambivalente que alterna la defensa de su labor intelectual con el temor a una crítica social que vaya más allá del valor intrínseco de sus versos. En la autora, el "topos" de la modestia--la "captatio benevolentiae"--no sólo pretende que el lector aplique un juicio indulgente a la obra, sino también que excuse su condición de mujer. Como poeta, la autora defiende su buen hacer y se permite criticar la labor de otros hombres; como mujer de condición social privilegiada y sujeta a unas normas de comportamiento limitantes, pide la aquiescencia de sus lectores, particularmente la de los hombres.

La poesía lírica de Ramírez de Guzmán está marcada por las pautas de la tradición retórica masculina, en la que el objeto de exaltación es el ideal femenino creado para tal propósito. Ahora bien, a pesar de esta manifiesta fidelidad a la tradición retórica, el modelo femenino presentado por la poesía masculina--impertérrito, sólido, cohesivo--no se mantiene incólume en los poemas donde la autora retrata a la dama que lleva su propio seudónimo poético. En estos casos, la imagen femenina se desvía un tanto del "topos" de la amada todopoderosa e incorpora elementos como la "discreción" en un contexto que puede dar lugar a interpretaciones raramente sugeridas por la poesía canónica masculina, más preocupada por virtudes femeninas que nada tienen que ver con la actividad intelectual.

A falta de un corpus poético femenino que modele otras figuras amorosas y un discurso propio, la autora adopta las posiciones retóricas del amante-hombre, evitando, así, el enfrentamiento a los códigos que regulaban y limitaban las posibilidades expresivas de la mujer. Es posible que por estas mismas circunstancias restrictivas, la voz poética de un gran número de sus composiciones líricas retrate la dialéctica

amorosa sin implicarse directamente en ella, o desplazándola a personajes inocuos, como sus familiares y amistades femeninas. Ese "yo" adolorido y sufriente de los poemas de Quevedo, Lope o Góngora está ausente de los de la escritora y ha sido sustituido por una voz poética que adopta la posición de un observador.

Junto a los más difundidos "topoi" del amor barroco, la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán está llena de referencias a los pequeños avatares de la vida cotidiana y, al mismo tiempo, exenta de la conciencia de proyección histórica y literaria que sus contemporáneos varones presentan.

The Graduate School and University Center, Hunter College (CUNY)

OBRAS CITADAS

- 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.
- Diccionario de autoridades*. Vol. 2. Madrid: Gredos, 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.
- Navarro, Ana. *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia, 1989.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *Obras en verso*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1960. Vol. 2 de *Obras completas*. 2 vols.
- Ramírez de Guzmán, Catalina Clara. *Poesías*. Ed. Joaquín Entrambasaguas. Badajoz: Antonio Arqueros, 1930.
- Rigolot, François. Gender vs. Sex Difference in Louise Labé's Grammar of Love. *Rewriting the Renaissance*. Ed. M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers. Chicago: Chicago UP, 1986. 287-98.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Antología de poetisas líricas*. Madrid: Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1915.
- Schwartz, L. "La mujer toma la palabra: voces femeninas en la sátira del XVII." Unpublished article.