

El retrato idealizado en la obra poética de Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684)

Maricel Ortiñá. Universitat de Lleida

155

La idea del hermanamiento entre Poesía y Pintura era uno de los tópicos presentes en el contexto de la poesía del Barroco. Tal concepción se basaba principalmente en el famoso *ut pictura poesis* horaciano, aunque éste fuera el resultado de un “abuso interpretativo”¹, de un desplazamiento del sentido a partir de la fuente original. La causa de ello es que la Pintura, en la historia, no siempre fue considerada un arte prestigioso. En la Antigüedad clásica estaba prácticamente a la misma altura que los trabajos artesanales, puesto que no era un arte liberal. Aunque esa concepción fue evolucionando hasta que en el Renacimiento el arte se dignifica, y con ello la consideración del artista².

Ante tal circunstancia, pintores y tratadistas de arte buscaron el ennoblecimiento de la Pintura a través de la analogía con la Poesía, aferrándose precisamente a las alusiones pictóricas que aparecen en la *Poetica* de Aristóteles y el *Ars poetica* de Horacio. Fue ésta una estrategia acertada, aunque para ello tuvieron que forzarse ciertas lecturas, puesto que en esas obras las referencias a la pintura eran simples ejemplos comparativos, y en ningún momento pretendieron Aristóteles ni Horacio llegar a identificar ambas artes como se hizo en el Renacimiento. Estos son concretamente los versos generadores del tópico horaciano:

¹ Tal como reza el artículo de Antonio García Berrio, “Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*”, *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1977, pp. 291-307.

² Para esa evolución véase Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madrid, 1982.

Vt pictura poesis; erit quae, si propius stes,
 te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
 haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
 iudicis argutum quae non formidat acumen;
 haec placuit semel, haec deciens repetita placebit³.

En ellos vemos que la Pintura sólo se utiliza para ilustrar una cuestión de perspectivas en la observación de la obra poética. Y también en Aristóteles aparece únicamente a modo de ejemplo a la hora de exponer su concepción de la *mimesis* artística, perfeccionadora de la naturaleza que sirve de base al artista.

Pese a ello, fueron varios los tratadistas de arte que en el siglo XVII intentaron sistematizar los paralelismos entre Pintura y Poesía: Gutiérrez de los Ríos, Cascales, Céspedes, Pacheco, Carducho, Palomino, etc., refiriéndose muchas veces a los poetas como “pintores”⁴. También hubo en esa época bastantes escritores que ejercían ambas artes, y el binomio Poesía = Pintura se manifestó a menudo en la poesía barroca. De ahí, por ejemplo, el abundante descriptivismo plástico, así como todas esas composiciones dedicadas al artista, particular o genérico, y a la obra de arte. Aurora Egido, por su parte, apunta que “las tablas del alma sobre las que se pintaba o escribía el gesto de la amada, [...] recibieron todo el caudal de la poesía amorosa del Barroco, particularmente la petrarquista, y convirtieron al amador en perpetuo pintor o poeta, y al amor, en una obra de arte”⁵.

156

Además, junto al *ut pictura poesis* horaciano, otros tópicos similares vinieron a instalarse en el panorama literario del Barroco, como el de la *muta poesis* y la *pictura loquens* (poesía muda y pintura que habla), generado a partir del aforismo que Plutarco atribuía a Simónides de Ceos⁶; el del *Deus artifex* o *Deus pictor*, que equiparaba la obra divina con la artística; e igualmente el del *poeta pintor de los oídos*, y el *pintor poeta de los ojos*.

Con el tiempo esa identificación entre Poesía y Pintura fue haciéndose cada vez más estrecha, hasta que Lessing, en el ámbito europeo, intentó devolver las

³ “La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agradecerá (otras tantas)” (Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, Taurus, Madrid, 1987, vv. 361-365, p. 158).

⁴ Véase Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1991 (2ª ed.).

⁵ “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 192.

⁶ Cf. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 13. Y Emilio Orozco, “La muda poesía y la elocuente pintura”, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Universidad de Granada, Granada, 1947 (reimp.: 1989), pp. 39-52.

aguas a su cauce subrayando las diferencias entre ambas artes en su *Laokoön*, apoyándose principalmente en categorías espaciales y temporales.

Éste es precisamente el contexto literario en el que hay que situar parte de la obra de Catalina Clara Ramírez de Guzmán⁷, ya que varias de sus composiciones poéticas, basadas en la descripción de rasgos físicos personales, suponen una aproximación a la técnica pictórica del retrato, y el resultado constituye un ejemplo más de ese paralelismo entre poesía y pintura al que venimos aludiendo.

Son varias las versiones de retrato que cultivó la autora, aunque en el presente artículo desarrollamos únicamente aquel que presenta imágenes totalmente idealizadas del modelo, estructuradas a partir de un itinerario prosopográfico que va resaltando toda aquella anatomía susceptible de ser abordada con el cúmulo de tópicos descriptivos que existían en la tradición literaria. Y omitimos por ahora el retrato burlesco, que con tanta gracia cultivó también, así como la caricatura, focalizada en un determinado rasgo físico que recibe un tratamiento hiperbólico negativo.

El retrato idealizado de Ramírez de Guzmán suele responder a un determinado esquema estructural: la *descriptio* propiamente dicha va precedida de un encabezamiento que presenta explícitamente el poema como “pintura”, y termina con un colofón que enlaza de alguna manera con esa parte inicial. De principio a fin el discurso está dominado por la hipérbole sublimadora del personaje retratado, que acaba incluso descalificando a la imaginería tradicional por resultar insuficiente, ya que las metáforas más excelsas que hacen referencia al mundo natural quedan ampliamente superadas por la belleza de la modelo. Así, en esa manifiesta rivalidad entre naturaleza y anatomía vence siempre esta última:

Con sus manos, la nieve,
a tener competencias no se atreve,
porque con su blancura
negra es el alba y es la luz oscura (p. 73).

Sus mejillas al nácar
dan mil envidias,
que se afeitan las rosas
con sus mejillas (p. 160).

⁷ Puede leerse su obra completa en Catalina Clara Ramírez de Guzmán, *Poesías*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Centro de Estudios Extremeños, Badajoz, 1930. Todas las citas de la autora que aparecen en el artículo corresponden a esta edición, así que sólo especifico la página en el propio texto. Recientemente Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce han publicado parte de su obra en “Catalina Clara Ramírez de Guzmán”, *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro, Siglo XXI*, Madrid, 1993, pp. 153-208, pero no han incluido los retratos analizados en el presente estudio.

Los rasgos físicos de la modelo están incluso por encima de ciertos conceptos abstractos que aparecen personificados en el poema: “Y viendo cuánto en todo la aventaja, / se quedó la belleza cabizbaja” (p. 74).

Otra de las características fundamentales es que, paradójicamente, el retrato poético supone un imposible, ya que al final nunca se consigue la reproducción fiel del modelo, dada su magnificencia. Dicho intento se concibe, ya de entrada, como idea desmesurada:

Pues querer copiarte,
deidad divina,
con pinceles humanos
es osadía (p. 97).

Y a la hora de juzgar los resultados, a menudo en la parte final del poema, el retrato acaba quedándose siempre en “bosquejo” a lo sumo, en burda reducción del original. Ésa es además la única posibilidad, y de ahí las “señas”, que no pasan de ser notas o indicios, las “sombras”, los “rasguños”⁸, el “boceto”, el “parecido”, terminología que supone sólo una aproximación. Ante una paleta de colores disponibles explícitamente insuficiente, la modelo es la que absorbe toda capacidad de perfección, y no la habilidad del retratista aristotélico para mejorar la realidad, pues su intento de plasmación se ve aquí frustrado⁹. Por un lado tenemos, pues, una naturaleza imperfecta y superada, y por otro una retratista limitada y desbordada por la excelsitud del original, así que aquí la *mimesis* artística no funciona plenamente. Además, el hecho de que la perfección resida precisamente en la modelo, intermediaria entre naturaleza y artista, y no consiga lograrla ninguna de las dos últimas, supone su máxima sublimación por lo que de inefable tiene entonces esa belleza. Ni siquiera el recurso estilístico de la hipérbole consigue acortar la distancia insalvable entre original y retrato, con lo cual la autora acaba incluso disculpándose ante el primero. En conclusión, el tópico de esa belleza extremada que no permite copia ni a través del pincel ni de la pluma convierte el retrato en un fracaso, en un intento frustrado, una imposibilidad técnica por falta de recursos suficientes:

Miren en su retrato ya acabado,
lo que va de lo vivo a lo pintado,

⁸ *Rasguño*: “En la Pintura es el dibujo en apuntamiento o tanteo” (*Auts.*).

⁹ En su *Poetica* Aristóteles especifica cuál debe ser la función del retratista frente a la realidad: “es preciso mimetizar a buenos retratistas; pues éstos al restituir la forma particular de los que retratan, los hacen parecidos, pero los pintan más bellos” (Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, Taurus, Madrid, 1987, p. 70).

y si no es parecido,
poca culpa el pincel habrá tenido,
pues aunque fuese Apeles
ignorara el acierto sus pinceles,
que siendo su hermosura soberana,
no es posible imitarla ciencia humana (p. 74).

Junto al léxico pictórico que veíamos antes, hay que resaltar también otros vocablos que muestran esa simbiosis de las dos artes: pintura y poesía (escritura). Tenemos, por un lado, la “pluma-pincel”, el gran protagonismo del verbo “pintar” en la *descriptio*, y un modo de escribir mediante la “cifra” de los “matices”. Asimismo los “rasgos” suponen una práctica caligráfica que une imagen y grafía¹⁰, y el “concepto”, además de su acepción literaria “en la Pintura es la idea o dibujo intencional que forma el Pintor que inventa, antes de llegarlo a delinear, y así se llama bueno o mal concepto, según es el capricho de lo inventado” (*Auts.*). Por otro lado, también se trasladan a la poesía acciones propias de la pintura, como la contemplación visual, o el hecho de destapar un cuadro cuando está ya terminado.

Una característica común a todos los retratos es la usual presencia mitológica de Cupido y su iconografía específica. Recordemos que en la filosofía neoplatónica la idea de Belleza, de la cual participan las bellezas concretas, despertaba el sentimiento amoroso del hombre que, a partir de ahí, iniciaba su ascenso a través de la escala perfectiva. Además, la imagen del amor como pintor era un recurso ya tradicional¹¹. Y de ahí también las continuas alusiones a Apeles, pintor en la corte de Alejandro Magno, que ofrecen un doble juego referencial: justifica ya su presencia el ser considerado una autoridad en el arte de la Pintura por su maestría como retratista, pero no hay que olvidar que además acabó enamorándose de Campaspe, la hermosa modelo que retrataba por mandato de su mecenas¹².

De todas formas, si bien la Belleza inspira amor, también es sinónimo de muerte, y casi todas las partes anatómicas participan individualmente de ese poder asesino, aunque algunas, como los ojos, con mayor frecuencia¹³. En consecuencia, también el retrato, pese a su imperfección, mantiene un efecto des-

¹⁰ *Rasgo* : “Línea formada con garbo y aire para el adorno de las letras en lo que se escribe. Úsase frecuentemente en las letras mayúsculas, y se suelen hacer figuras de hombres, pájaros, flores, etc.” (*Auts.*).

¹¹ Cf. Sylvia G. Carullo, *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, Peter Lang, New York, 1991, pp. 106 y ss.

¹² Campaspe era la concubina de Alejandro, aunque éste se la cedió finalmente por esposa a Apeles.

¹³ Ocasionalmente se alude al basilisco para referirse a la modelo, ese animal fabuloso al cual se atribuía la propiedad de matar con la mirada.

tractivo ante quien lo contempla, aunque ello resulte al mismo tiempo dulce y deseado.

Salvo indicios excepcionales los retratos de Catalina Clara son fundamentalmente prosopográficos. Alguna vez encontramos referencias al “entendimiento” de la modelo cuando se intenta resaltar el binomio Belleza-Inteligencia, pero pronto renuncia a ello porque, en opinión de la autora, el pincel, al no poder plasmar imágenes que no son visibles, resulta incompatible con la descripción etopéyica.

Un detalle curioso, pero lógico al mismo tiempo, es que los personajes retratados son exclusivamente femeninos; el discurso tradicional se había ocupado bien poco del físico masculino¹⁴... También en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, escasean las descripciones masculinas, siendo el retrato poético uno de los géneros que cultivó. Octavio Paz, al estudiar este tipo de composiciones, resaltó lo siguiente:

en una cultura masculina que había idealizado a la mujer e instituido un culto poético a la dama (aunque la realidad de la condición femenina no correspondiese a esa imagen ideal), era indecente la descripción del cuerpo masculino. La indecencia se volvía escándalo si la autora de la descripción era una mujer y más aún si era una monja. La tradición poética y retórica poseía un vocabulario y unas figuras para nombrar al cuerpo femenino pero muy pocos de esos giros podían aplicarse al masculino. Esto podía explicar que en los poemas de sor Juana figuren pocas descripciones del cuerpo masculino y que sean siempre vagas, imprecisas¹⁵.

Sylvia G. Carullo, por su parte, apunta que en esos retratos de figuras masculinas se destacan rasgos como “el origen noble del modelo, la justicia, la piedad y la amabilidad”, o si pertenece al ámbito eclesiástico “la inteligencia, la sabiduría y la elocuencia, la pureza de religión, la fortaleza que da la fe, la humildad y la piedad”¹⁶. Únicamente en el retrato de Narciso se recrea Sor Juana en su descrip-

¹⁴ En todo caso en su vertiente caricaturesca, pero recuerdo pocos casos de demora descriptiva idealizada.

¹⁵ *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, F.C.E., Méjico, 1982, p. 299.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 121. Ésta es una característica generalizada en las obras que se plantean como retratos masculinos. Recordemos, por ejemplo, los *Retratos de los Reyes de Aragón* de Andrés de Uztarroz (ed. de Aurora Egido, Diputación Provincial: Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1983), o anteriormente las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán (ed. de J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1965); en ellos la etopeya domina desequilibradamente sobre los escasos datos prosopográficos. Además, dichas descripciones no eran precisamente estéticas, puesto que respondían a cierta finalidad histórica.

ción física, y entonces lo que hace es trasladar allí toda la imaginería característica de las modelos femeninas.

En el caso de Catalina Clara, existen varias composiciones exaltadoras dedicadas a sus hermanos, pero siempre ponderando su valor y virtudes morales. Sólo en una ocasión se centra en su físico: el "Romance a una prisión de su hermano don Lorenzo Ramírez" es un curioso poema basado en una melena masculina. En él la autora reprende al protagonista por no querer cortarse el pelo, haciendo caso omiso de la normativa que imponía la carrera eclesiástica, pero de todos modos, la poetisa sale del paso aludiendo a personajes clásicos famosos por su cabellera –Absalón y Sansón–, así como a los mitos *bellos* por excelencia –Narciso y Ganimedes.

Otra característica estructural que comparten todos los retratos es el itinerario prosopográfico, que en la *descriptio* de la modelo sigue una dirección vertical y descendente. Así, los elementos físicos ponderados suelen aparecer en el siguiente orden: cabello, frente, cejas, ojos, nariz, mejillas, boca, cuello, talle, manos y pies, orden que responde perfectamente a la estructura tradicional del retrato literario¹⁷.

A continuación veamos de qué forma asimiló y utilizó luego nuestra poetisa la imaginería tradicional propia de la descripción de bellezas femeninas –basada principalmente en el canon petrarquista– a la hora de presentarnos los diferentes "ingredientes" anatómicos que componen sus retratos. En primer lugar, las metáforas del cabello tienen como referentes naturales el sol, el mar¹⁸, y en el habitual compendio de metales nobles y piedras preciosas, el oro y el azabache:

Preeminencias por grande
su pelo goza
y así, vano, cubierto
lo trae la toca.
Avarienta, o celosa,
sus rayos guarda
siendo eclipse de lino,
nube de holanda (p. 123).

¹⁷ Cf. Dámaso Alonso, "La bella de Juan Ruiz, toda problemas", *De los Siglos Oscuros al de Oro*, Gredos, Madrid, 1971 (2ª ed.), pp. 86-99.

¹⁸ Aparece utilizado como metáfora del cabello oscuro, característico del ideal estético femenino en nuestra lírica tradicional hasta que se impuso la modelo petrarquista. P.W. Bomli explica así esa transformación: "sous l'influence des peintres et des écrivains de la Renaissance italienne, l'idéal de la femme que les Espagnols s' étaient constitué au cours des siècles s' était peu à peu transformé: de noirs, les yeux sont devenus d' un bleu saphir ou bien verts comme des émeraudes. Les cheveux sont tourné au blond, le teint est devenu d' une blancheur de neige et d' un rose de fleurs" (*La femme dans l'Espagne du Siècle d' Or*, Nijhoff, La Haya, 1950, p. 145).

En otros poemas en los que se omite su descripción detallada, las alusiones al pelo vienen dadas por el juego lingüístico que ofrecen ciertas expresiones lexicalizadas que lo contienen como vocablo:

No traeré los elogios
por los cabellos,
pues cualquiera alabanza
le viene a pelo (p. 160).

La frente aporta al retrato principalmente un valor cromático: blancura.

De tu frente vasallas
las azucenas,
coronada de rayos
la juran reina (p. 98).

Y en la descripción de las cejas es su forma la que determina la selección metafórica:

Que es un cielo su rostro
nadie lo duda,
pues en él sus dos cejas
son medias lunas (p. 123).

162

Los ojos eran tradicionalmente los principales depositarios del poder asesino de la belleza, y la autora recurre igualmente a la paradoja cuando los describe:

Tantas almas penando
tienen sus ojos
que a pesar de lo claro
son purgatorios (p. 124).

Y junto a ellos también los párpados, las pupilas y las pestañas son objetivos de la pluma-pincel de la poetisa que, aprovechando la dilogía de la palabra “niñas”, suele conformar una prosopopeya:

A temer, por diestras,
se dan sus niñas,
pues con armas negras
quitan las vidas.
En prisión de alabastro,

por pendencieras,
el alcalde Cupido
las tiene presas (p. 95).

De la nariz se pondera de nuevo su blancura (“que es montante de nieve, / baya de perlas”, p. 124). Y las mejillas constituyen una nueva pincelada de color en el retrato, que a veces se presenta como ingeniosa consecuencia de una metáfora anterior:

De estar siempre a los rayos
de tus cabellos,
de rubí tus mejillas
tienen incendios. (p. 98)
Sobre cuál es más bella
sus dos mejillas
en sangrienta pendencia
se desafían (p. 124).

La descripción de la boca se hace subrayando sobre todo su pequeño tamaño, impuesto por el canon estético, así como su valor cromático (“Rojo tilde es tu boca”, p. 98, “Un rubí en abreviatura”, p. 107), en perfecta alianza con el de los

163

De coral media luna
su hermosa boca
está siempre en menguante
según es corta (p. 96).

Codiciosa su boca
los labios guardan
como el oro en paño,
perlas en grana (p. 124).

El rostro se completa ocasionalmente con la alusión a un lunar que, lejos de resultar antiestético, embellece aún más a la modelo. También el cuello es valorado en función de una claridad que llega a convertirse en transparencia por efecto de la hipérbole. El talle debía ser largo y airoso; la cintura estrecha. Y nuevamente es el blanco el color por excelencia de las manos, aunque también se recurre con ellas al juego de palabras mediante expresiones y frases hechas que las contienen:

Acreditan milagros
sus manos blancas,
porque siendo de nieve
su hielo abrasa (p. 97).

Y aunque a manos llenas
belleza arroja
en hacer favores
es manicorta (p. 124).

Y finalmente llegamos a los pies: el patrón estético de la época exigía que fuesen pequeños, y para referirse a su tamaño solía utilizarse la palabra “puntos”. Hasta aquí las constantes del retrato poético de Ramírez de Guzmán, en su versión idealizada, claro está, porque paralelamente la autora, con su intrínseca ironía, nos ofrece también una serie de poemas configurados a partir de un tratamiento totalmente ridiculizador de esa misma técnica en los que la tradición sale bastante mal parada, pero éste será tema de un nuevo artículo.

Para concluir, quisiera simplemente apuntar un dato que considero importante: la presencia en Llerena –lugar en el que transcurrió la vida de Catalina Clara– de un retratista de la talla de Zurbarán, que vivió en el pueblo unos cuantos años antes de trasladarse a Sevilla, convirtiéndose, aun en la distancia, en personaje predilecto al que se continuaron haciendo ciertos encargos municipales. Personalmente creo que dicha estancia debió suponer un estímulo importante que influyó de alguna manera en la creación literaria de nuestra poetisa, que por aquel entonces era una niña de la misma edad que uno de los hijos de Zurbarán.