

01039



**EL CONCEPTO DE LA MELANCOLIA
EN LA PINTURA Y LA POESIA FRANCESAS.
DE FOUQUET A RONSARD.**

**TESIS QUE PRESENTA
MARIA DE LOURDES RANGEL ANGULO**

**PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(ESPECIALIDAD MODERNAS FRANCESAS)**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS

ASESOR: DRA. ROSALBA LENDO FUENTES



**DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres y mi hermano Luisito por todo su apoyo y su cariño.

A mis tíos Rosa, Landy, Coty, Carlos y Lulú Rico porque sus corazones
Dan sentido a la belleza de los poemas de Ronsard y Pontus.

A mis abuelos Donatila, Melecio y Lulú.

A Rosalba Lendo por su paciencia, sus lecturas y su amistad.

A Claudia Ruiz por el amor a la vida
y a la literatura que transmite en sus clases.

A Alejandra González, quien siempre me dio aliento
Y fuerza para seguir adelante con este proyecto.

A Susana González por sus acertados comentarios
Y por el cariño incondicional a sus alumnos.

A Marie-France Delienne, mi primera maestra de francés,
Que me hizo amar su lengua materna y la cultura de su país.

A mis amigas Dulce Quiroz y Brenda Ríos por haber hecho
Que estos años de estudios fueran tan valiosos para mi vida.

Al personal de la Casa de Francia porque sin su colaboración
Y su amabilidad esta tesis hubiera sido muy pobre.

Y por supuesto, a la Universidad Nacional Autónoma de México,
Magnánima institución que a muchos mexicanos nos ha dado todo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. BREVE HISTORIA DE LA MELANCOLÍA EN FRANCIA	8
1.1 La melancolía es una dama del siglo XVI	12
2. TRATADISTAS DE PINTURA Y POESÍA	16
2.1 Poesía y pintura	16
2.2 La perspectiva melancólica	19
2.3 Leonardo y la retórica de la luz en la poesía	26
2.4 Retórica poética y retórica visual	31
2.4.1 Acumulación	33
2.4.2 Elipsis	36
2.4.3 Metáfora	38
2.4.4 Metonimia	41
2.4.5 Sinécdoque	43
2.4.6 Sinestesia	45
2.4.7 Perífrasis	50
2.4.8 Antonomasia	51
2.4.9 Alusión	52
2.4.10 Hipérbole	54
2.4.11 Antítesis	56
2.4.12 Símil	58
2.4.13 Personificación	59
3. LA SENSUALIDAD, SUS ROSTROS, SUS COLORES, SUS FORMAS	62
3.1 El rostro de la ausencia	63
3.2 Virginidad en retratos de mujeres	72
3.3 Elementos eróticos	76

4. PONTUS DE TYARD, EL PINTOR ERRANTE	81
4.1 Espacio y errancia amorosa	82
4.2 El retrato en la sangre del amante	86
4.3 Contrastes cromáticos de la errancia melancólica	92
4.4 Écfrasis e imagen poética	96
5. AMOR Y EMBLEMAS EN LA OBRA DE MAURICE SCÈVE	102
5.1 Antítesis y claroscuro	103
5.2 La resemantización de la imagen poética a través del emblema	105
5.3 El ojo, productor de la imagen contrastante	111
6. LA <i>DIANA CAZADORA</i> DEL MUSEO DE LOUVRE Y LOS POETAS DE SU TIEMPO	118
7. EL COLOR DE LA MELANCOLÍA EN EL SIGLO XVI EN FRANCIA	126
7.1 Jean Lemaire de Belges y Jean Fouquet	126
7.2 Clément Marot y el beso rojo y blanco	135
7.3 Jean Clouet, melancólico admirador de Petrarca	139
8. LA SOMBRA DE LA MELANCOLÍA	141
Conclusiones	152
Bibliografía	156

Introducción

En 1992, Georges Duby y Michelle Perrot publicaron *Images de femmes*, una de las obras pioneras en la confrontación del discurso artístico con el discurso histórico. Este tipo de textos no hubiera podido ser tan esclarecedor y enriquecedor sin los recientes avances de la lingüística y, en particular, de la semiótica, ciencia de la que partimos en este análisis para acercarnos a los pintores y los poetas de un periodo que va aproximadamente desde 1450 hasta 1578 en Francia.

Este estudio confronta dos expresiones que han sido poco comparadas en forma y fondo: la pintura y la poesía. Para establecer las relaciones semánticas, cronológicas, retóricas, icónicas y cromáticas entre estas dos artes era fundamental encontrar un rasgo común entre los pintores y los poetas de la época, que al mismo tiempo pudiera verse reflejado en las imágenes de los lienzos y las ilustraciones, como en las palabras. En este sentido fue de gran utilidad la lectura del libro *Discours de l'errance poétique* de Jean-Claude Carron, quien plantea que la melancolía es prácticamente el motor de las emociones y de la creación artística del siglo XVI.

Una vez que el análisis se limitó a un número más reducido de obras pictóricas y poéticas, parecía importante comparar también los tratados de poesía y de pintura de la época, ya que son una fuente esencial para conocer a fondo las formas de expresión, así como los distintos conceptos que giran alrededor de la creación artística del Renacimiento: la luz, la belleza, la divinidad, y toda una serie de ideas que también fueron expuestas por el filósofo Marsilio Ficino, fundador de la escuela neoplatónica, a quien recurrimos en numerosas ocasiones para la mejor comprensión del amor en las expresiones artísticas que estudiamos. Su libro *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, ha esclarecido muchos de los conceptos que menciono anteriormente.

Los primeros dos capítulos de esta tesis se refieren sobre todo a términos propios de la retórica, tanto de la época que estudiamos como de la

actualidad. En primer lugar, contamos la historia de la melancolía a través de algunas citas de los clásicos literarios. Al llegar al siglo XVI, Edad de Oro de la Melancolía, esta breve narración se detiene para dar paso a lo que decían los tratadistas acerca de la superioridad de la pintura sobre la poesía o viceversa, acerca de los conocimientos que debía tener un pintor o un poeta, e incluso hacemos un análisis sobre la posible repercusión de los *Cuadernos de notas* de Da Vinci y sobre la influencia del *Tratado de pintura* de Alberti en la literatura de la época. Para finalizar la primera parte de este estudio, se señalan en lienzos y en poemas las que probablemente son las trece principales figuras retóricas, tanto en la poesía como en la pintura de este periodo.

Después de algún tiempo de investigación, parecía indispensable añadir por lo menos un capítulo sobre la sensualidad y la sensibilidad melancólicas del discurso femenino. Las mujeres juegan un papel doblemente importante, ya que por un lado representan el objeto estético de la creación artística, y por el otro, son el sujeto que puede expresar su condición de diversas maneras en un retrato: la edad, la piel, el color de su vestido, su desnudez, la mirada esquiva o directa, la belleza de las manos, los objetos que se encuentran a su alrededor y hablan de su sexualidad. Al leer los poemas de Louise Labé y Pernette du Guillet imaginamos la atmósfera que la rodea, sus cuerpos sensuales, el ardor de sus labios y todas las imágenes que remiten a una mujer enamorada y que aparece, como en los retratos, sola y obsesionada por estar con su amante.

El Renacimiento renovó el gusto de la antigüedad grecolatina por el desnudo femenino, lo cual es tangible en los lienzos franceses de la época. En las siguientes páginas se analizarán en detalle dos obras de refinada sensualidad: *Mujer en el tocador* y *Señora en la tina*. Pero también descubriremos las sutiles muestras de erotismo en cuadros de reminiscencia medieval como *La dama de los pensamientos* y *Retrato de Margarita de York*.

En un estudio cuyo objetivo es comparar la poesía y la pintura francesas del siglo XVI, no podrían faltar dos de los poemarios más famosos

de aquel entonces: *Délie. Objet de plus haute vertu*, de Maurice Scève, y *Erreurs amoureuses*, de Pontus de Tyard. El primero de ellos fue ilustrado dos veces, en 1544 y en 1564, con una serie de emblemas influenciados por la cultura humanista y, en concreto, por la imaginería de Petrarca, aunque hay una serie de imágenes que pertenecen a una tradición cultural y artística puramente francesa. Estas ilustraciones cumplen una doble función: hacer un poco más ligera una lectura erudita y semantizar el discurso poético. Sin los emblemas, la obra de Scève no tendría la misma magnitud literaria. Por su parte, Pontus de Tyard habla del recuerdo de la amada como un retrato, como un objeto tangible que puede serlo gracias a la sangre sensual y ardiente del poeta. Los sentimientos y los recuerdos son tan fuertes que ocupan un lugar que trasciende el alma; se encuentran en las casas, sobre los muebles, colgadas de los árboles. También se analizarán las *Douze fables des fleuves et des fontaines*, en las cuales Pontus de Tyard elabora una doble ékfrasis. Este concepto será ampliado más adelante.

El capítulo sexto se refiere a una de las obras más conocidas de la pintura francesa del siglo XVI: la *Diana Cazadora*, lienzo que se encuentra actualmente en el Museo de Louvre, atribuido a la Escuela de Fontainebleau, que estaba conformada por talentosos maestros, casi siempre desconocidos. La importancia de este cuadro y la continua aparición de este personaje en los poemas de la época hacen ver que la representación de la diosa no es arbitraria. La fortaleza y la castidad de la hermana de Apolo eran cualidades con las que se identificaban las damas virtuosas como Pernette du Guillet; su sensualidad y su fuerza física recuerdan a Louise Labé. Todos estos rasgos de la personalidad de la diosa eran aprovechados por los poetas para referirse a su amada.

La última parte de la tesis es sobre todo una reflexión acerca del significado de los colores en el discurso poético y pictórico de la época y los contrastes cromáticos que existen entre la pintura y la poesía francesas. Por ello, el capítulo séptimo comienza a partir de la segunda mitad del siglo XV, época en la que Jean Fouquet regresa de Italia y logra conjugar la influencia

romanos y florentinos con la flamenca y el gótico para dar nacimiento al estilo francés.

Los *Epîtres de l'Amant Vert* de Jean Lemaire de Belges son un extraordinario ejemplo de cómo a través de los colores se pueden relatar las transformaciones del alma en un poema. A diferencia de Leonardo da Vinci y de Leon Battista Alberti, Jean Lemaire de Belges aseguraba que el negro, el color de la melancolía, no aminoraba la belleza de las obras artísticas, al contrario, expresaba de manera profunda los sentimientos más ocultos del alma humana: la tristeza, el dolor, el duelo y la ausencia del amado.

Otro de los talentosos pintores renacentistas que aquí estudiaremos es Jean Clouet, autor de *Hombre que sostiene un Petrarca*, obra que desde el título invita a una comparación con la literatura. Cuando observamos el cuadro, a pesar de la importancia del fondo y la forma, es inevitable preguntarnos por qué Jean Clouet pintó una atmósfera tan azul. El apartado segundo del capítulo séptimo intenta dar una explicación a esto.

Finalmente, daremos una visión de la influencia gótica en Pierre de Ronsard. El uso de las sombras, de los fantasmas y de los espectros en su poesía es comparable a la concepción de las catedrales medievales, que consiguen la elevación a través de la penumbra. El negro entonces se vincula con lo sagrado y da a la pintura y a la poesía francesas una personalidad propia que la distingue del resto de los países mediterráneos. El negro es también el color del erotismo y de la reproducción, detalles que no pasan desapercibidos ni siquiera en el arte religioso.

Estos son a grandes rasgos los capítulos que contiene este estudio, que nació en las aguas de la multidisciplinaridad pero espero logre dar un poco de luz tanto a los investigadores de la Literatura como a los historiadores del arte.

1. BREVE HISTORIA DE LA MELANCOLÍA EN FRANCIA

*Ils veulent que par vous la France et l'Angleterre
Changent en longue paix l'héritaire guerre
Qui a de père en fils si longuement duré:
Ils veulent que par vous la belle vierge Astrée
En ce siècle de fer refasse encore entrée,
Et qu'on revoie encor le beau siècle doré.*

Joachim du Bellay. *Les regrets*.

A mediados del siglo XV, Carlos VII, rey de Burgos, decidió reagrupar todas sus tropas contra los ingleses. La valentía de los soldados franceses y las firmes decisiones del monarca fueron determinantes para obtener el triunfo en los campos de batalla de Formigny y Castillon, con lo cual lograron que el enemigo se retirara después de décadas de luchas y que finalizara así la *Guerra de los Cien Años*. En esta época el soberano de Francia ya había conseguido extender sus dominios a la Iglesia nacional, de la cual formaba parte uno de los pintores más brillantes del país: Jean Fouquet.

Fouquet fue uno de los primeros artistas del reino en conocer las innovadoras obras de los principales artistas de Roma y Florencia. Por ello en este estudio se le considerará punto de partida en la historia de la pintura renacentista francesa. Una de sus obras más celebradas es el *Díptico de Melun*, integrado por los cuadros *Etienne Chevalier con San Esteban* y *La Virgen de Melun*, lienzo inspirado en un retrato de Agnès Sorel, amante de Chevalier y del rey Carlos VII. A esta obra nos referiremos con mayor detenimiento más adelante.

Se sabe que Jean Fouquet hizo por lo menos dos viajes a Italia durante los cuales tuvo estrecho contacto con los artistas más sobresalientes de la época. A partir de entonces la pintura francesa tuvo una fuerte influencia del arte italiano y aproximadamente setenta años después, bajo el reinado de Francisco I, comienza a desarrollar características propias, que de igual modo abrevan en el arte flamenco.

El mecenazgo de Francisco I es trascendental para el arte y la filosofía de la primera parte del siglo XVI, lo mismo que su decisión de fundar el

Colegio de Francia, el cual, a diferencia de la rígida Sorbona, había sido destinado al desarrollo de la libertad de pensamiento y de expresión. La ambición del rey por convertir a la corte francesa en la más culta de Europa lo llevó a proteger a uno de los hombres más sabios y geniales de la época: Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci es uno de los humanistas a los que recurriremos en este estudio. Más adelante hablaremos de su influencia tanto en el arte como en la retórica de la luz dentro de la poesía. Sin embargo, este ilustre florentino no fue el único artista italiano en Francia. En aquella época muchos de sus compatriotas y una notable cantidad de pintores flamencos trabajaban en Fontainebleau, el lugar representativo de la modernidad pictórica, escultórica y arquitectónica del país. El pequeño castillo medieval de esta ciudad, residencia favorita del rey, se convirtió en pocos años en un magnífico palacio moderno del cual se encargaban los artistas más connotados de Europa occidental. Francisco I confió la decoración del lugar a Rosso, Primaticio, Niccolo dell'Abbate y otros pintores fundamentales para el desarrollo del arte francés.

Fontainebleau representa el florecimiento cultural de Francia, ya que en esta pequeña ciudad se trazan los planos de algunos de los edificios más bellos de Europa, como el Louvre. El hecho de que la aristocracia francesa se haya identificado con el refinamiento de los artistas italianos y posteriormente flamencos de la Escuela de Fontainebleau va a ser determinante para el desarrollo social, cultural y político del país, hecho que ya había señalado André Chastel:

Les réactions à l'art de Fontainebleau ont donné le signal d'une volonté lucide. La noblesse française était en train de trouver son style. Des publications sérieuses mettaient à la portée des programmeurs ou des deviseurs les enseignements utilisables. Le grand événement qui se préparait –au moins par le choix initial--, la dernière contribution du roi François à l'art de bâtir à la française, allait être le Louvre de Lescot et Jean Goujon.¹

¹ André Chastel. *L'art français*. Paris, 2000, p. 117.

Francisco I murió en 1547, pero Enrique II y Francisco II protegían aún a los pintores más brillantes de la llamada *Escuela de Fontainebleau*, entre los que se encuentra Primaticio, que muere en 1570, por lo cual este año marca la culminación de un periodo muy importante para el arte nacional en Francia. Es decir, las pinturas que analizaremos fueron creadas en un periodo que comprende poco más de cien años y comienza en 1450 con los primeros retratos a la manera italiana de Jean Fouquet.

Los cambios en la literatura serán tan radicales como en la pintura, pero su desarrollo inicia desde la raíz: la lengua, que entre el siglo XI y el siglo XV comprendió numerosos dialectos repartidos en dos grupos: la lengua de oc y la lengua de oil. La primera se hablaba en el sur (Provenza, Lyon, Burdeos, etc.) y la segunda en el norte del país (Normandía, Bretaña, París, etc). Esta división comenzó a debilitarse aproximadamente en el siglo XIV, cuando el francés cobró gran importancia debido a la supremacía política y social de los gobernantes de la Isla de Francia.

Jean Lemaire de Belges cultivó la historia y sobre todo la literatura. Fue un sabio conocedor del arte y Melet-Sanson hace hincapié en su admiración por Fouquet: "En 1503, Jean Lemaire l'a nommé [Fouquet] parmi les grands génies de la peinture".² El *Dialogue entre rhétorique et peinture* y las *Épîtres de l'Amant vert* de Jean Lemaire de Belges son de enorme relevancia para este estudio. Por su trascendencia en la historia de la literatura francesa y su conocimiento del arte italiano del Renacimiento este poeta francés será cronológicamente el primer escritor que abordaremos en este estudio. Es decir, se tomarán en cuenta los textos poéticos que se escriben a partir de 1500.

El segundo poeta que marca una transición importante entre los Grandes Retóricos y la modernidad es Clément Marot, a quien nos referiremos en el capítulo sexto. Sin embargo, los poetas en los que se centra esta comparación entre la lírica y la pintura son los nueve integrantes de la Pléiade y los refinados y sensuales poetas de la Escuela de Lyon. Está última

² Jean Melet-Sanson. *Jean Fouquet*. Tours, 1977, p. 27

agrupación tuvo por líder a Maurice Scève, autor del primer cancionero en lengua francesa a la manera de Petrarca: *Délie. Objet de plus haute vertu*. Se cree que la musa que inspiró este recuento de décimas fue Pernelle du Guillet, amiga de Louise Labé. Ambas aparecen en la mayor parte de las antologías de poesía francesa escrita por mujeres y resultan muy interesantes para el lector contemporáneo.

No podemos dejar a un lado la obra de Pierre de Ronsard, considerado como el astro más brillante de la Pléiade y el poeta más talentoso de su generación. Esta última afirmación resulta bastante discutible debido a la intensidad y la profundidad de muchos poetas de este período. Compartimos la opinión del poeta y ensayista Robert Sabatier:

Dès les critiquables Odes, Pierre de Ronsard va savoir nous convaincre de la dignité de poète national et de prince de poètes. Qu'il reste en deçà de Dante et de Pétrarque est indéniable. Dans le domaine poétique tel que nous l'envisageons, il ne dépasse ni Maurice Scève ni Louise Labé, mais sa recherche est aussi importante. Qu'Anacréon et Horace lui donnent plus de qualité conventionnelle, que Pindare lui transmette des défauts mais aussi une ouverture, vers toutes ses directions, familières ou savantes, il reste proche de l'Idée de la fureur poétique la plus conquérante.³

Y al hablar de Joachim du Bellay agrega: «Même si Joachim du Bellay n'avait pas lancé son manifeste, il mériterait, par son œuvre poétique, d'être situé à la première place, auprès de Ronsard»⁴. Por supuesto, du Bellay, autor del famoso manifiesto *Defence et Illustration de la Langue Française*, es uno de los pilares de la literatura de la época y, por lo tanto, eje de muchas de nuestras reflexiones.

Otro de los poetas que analizaremos es Pontus de Tyard, el poco leído y maravilloso autor de *Erreurs amoureuses*. También se citarán algunas de las obras de Mellin de Saint-Gelais, Isaac Habert o Christoffe de Gamon, en fin, de los poetas que escribieron la mayor parte de su obra antes de 1578, fecha de la publicación de *Sonetos para Helena*, último poemario de Pierre de Ronsard, en el que se advierten algunos detalles que lo hermanan con los

³ Robert Sabatier. *La Poésie du XVIe. Siècle*. Paris, 1975, p. 145.

textos de Phillippe Desportes, considerado como uno de los iniciadores del barroco en la poesía francesa.

1.1 La melancolía es una dama del siglo XVI

Las obras pictóricas y poéticas del Renacimiento francés tienen algo en común: una melancolía heredada de los artistas italianos, aficción recurrente en el alma de los poetas del siglo XVI en Francia y de los pintores de la Escuela de Fontainebleau, que en el caso específico de Pierre de Ronsard ensombrece sus imágenes, como se comprobará más adelante.

La palabra melancolía aparece por primera vez durante el siglo IV en el *Corpus Hippocraticum*, donde fue definida como un padecimiento en el que la bilis negra invade la sangre y produce en el organismo una serie de inhibiciones físicas que trascienden el espíritu, y "puede derivar en neurastenia, epilepsia y hasta locura".⁵ Anteo de Capadocia es el primero en descubrir la psicología exacta del melancólico: "Ellos, los melancólicos, están precisamente o bien silenciosos o sombríos, abatidos, insensibles sin motivo plausible; despreciando la vida, anhelan la muerte".⁶ Pero no son Hipócrates y Anteo los primeros en describir a un hombre melancólico. Jean Starobinsky reconoció las características del melancólico en uno de los personajes de Homero:

Chagrin, solitude, refus de tout contact humain, existence errante: ce désastre est sans raison, car Bellérophon, héros courageux et juste, n'a commis aucun crime envers les dieux. Bien au contraire: ses malheurs, son premier exil sont dus à sa vertu; toutes ses épreuves lui sont venues d'avoir refusé les avances coupables d'une reine, que le dépit transforme en persécutrice. Bellérophon a affronté valeureusement la longue série de ses travaux, il a vaincu la Chimère, déjoué les embuscades, conquis sa terre, son épouse, son repos. Et voici qu'il s'effondre au moment où tout lui semble accordé (...) Laissons cette psychologie, qui n'est pas

⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵ Carlos Gurméndez. *La melancolía*. Madrid, 1990, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

dans Homère. Retenons, au contraire, l'image très saisissante d'un exil imposé par décret divin.⁷

El héroe griego, víctima de la hostilidad humana y condenado por los dioses a una soledad perpetua, cae en la depresión y sufre repentinos arranques de cólera. « Bellérophon nous paraît errer dans le vide, loin des dieux, loin des hommes, dans un désert illimité ».⁸ El tema del melancólico errante que camina en un desierto oscuro e infinito es utilizado con frecuencia por los poetas del Renacimiento francés. Algunos siglos después de Homero, Sófocles hace uso del adjetivo *melancholos* para designar la toxicidad mortal de la sangre de la hidra de Lerna en la que Hércules remojara la flecha que mató al centauro Neso, cuya sangre, a su vez, sirvió de material para tejer la túnica en la que ardió el héroe. Ese *melancholos* es también, entonces, una sustancia venenosa :

Le poison mélancolique est un feu sombre, qui agit à des doses infimes et qui reste dangereux à des concentrations oligo-dynamiques; c'est un composé double où les puissances néfastes de la couleur noire et les propriétés corrosives de la bile se potentialisent. Le noir est sinistre, il a partie liée avec la nuit et la mort.⁹

Ya desde Sófocles el color negro estaba relacionado con algún suceso nefasto, con la muerte y el infierno o Hades, al que llega Hércules. El temperamento melancólico comienza a vincularse con la maldad, con el lado oscuro de los seres humanos convertido en veneno y en venganza. La melancolía oscila pues entre la tristeza y la violencia. "C'est de toutes les humeurs, celle dont les variations sont les plus rapides et les plus dangereuses".¹⁰ Sin embargo, este desorden emocional comprende algunos privilegios: "il confère la supériorité d'esprit, il accompagne les vocations heroïques, le génie poétique ou philosophique".¹¹ Teofrasto afirma que "los melancólicos son seres originales fuera del común de los mortales y ostentan

⁷ Jean Starobinsky. "La mélancolie au jardin des racines grecques", en *Magazine littéraire*, no. 244, 1987, p. 24-25.

⁸ *Ibid*, p. 25.

⁹ *Ibid*, p. 26.

¹⁰ *Ibid*, p. 26.

¹¹ Aristóteles, citado en Starobinsky, *op.cit*, p. 26.

el sello de la genialidad".¹² Ellos poseen entonces las reflexiones, la extravagancia y el genio que distinguen a los grandes artistas de los simples creadores. Durante la Edad Media el padecimiento se relaciona con el hombre que tiene la "mano en la mejilla", de acuerdo con Carlos Gurméndez. El melancólico medieval es un ser meditabundo que desprecia la vida mundana. "Claro que, de esta meditación melancólica de los monjes enclaustrados, también surgían los fantasmas del deseo carnal, imaginando deliciosos edenés del placer".¹³ De esta actitud melancólica deriva uno de los poemas más bellos del medioevo francés: *Le Roman de la Rose*. Si para los monjes medievales los fantasmas de la melancolía aparecen en el encierro, para los poetas del renacimiento los fantasmas de la melancolía serán figuras relacionadas con la ausencia o con el desprecio de la amada, como veremos en la obra de Ronsard, pero también emergerán del ambiente pesimista creado por la crisis espiritual de occidente. Jean Hérítier, en su artículo *L'Humeur Noire*¹⁴, asegura que la edad de oro de la melancolía en el arte fue el Renacimiento, ya que a pesar del optimismo de los humanistas hubo varios factores que influyeron para que en los cuerpos de los hombres se desarrollara la bilis negra: la peste, los intentos turcos por invadir Europa, así como las revueltas rurales y el hambre. En el medio intelectual el estado melancólico se encuentra de moda gracias a las traducciones y comentarios que sobre las obras de Platón hiciera Marsilio Ficino, protegido de los Médici y cabecilla del neoplatonismo. Para Ficino el amor es maestro y señor de todas las cosas y todas las artes, y por ende nos acerca Dios, aunque también da sufrimiento y los amantes son principalmente melancólicos o llegan a sufrir de melancolía:

He aquí que los amantes se vuelven melancólicos porque el humor atrabiliario se multiplica en la sangre seca, gruesa y negra. Y este humor con sus vapores llena la cabeza, seca el cerebro, y no deja día y noche de afligir el alma con imágenes sombrías y espantosas (...) Y no solamente Amor hace volverse a los hombres así como hemos dicho;

¹² Teofrasto, citado en Gurméndez, *op.cit.*, p. 25.

¹³ Carlos Gurméndez, p. 29.

¹⁴ Jean Hérítier. "L'humeur noire", en *Magazine Littéraire*, *op.cit.*, p. 31.

sino también los que ya son así por natura, son inclinados al Amor. Y son así aquellos en quienes predomina el humor colérico o melancólico.¹⁵

La melancolía amorosa es una de las fuentes principales de inspiración de los poetas del Renacimiento. El neoplatonismo también llegó a Francia e influyó en la inspiración de los poetas melancólicos que hablaban de amor y habían nacido felizmente “bajo la influencia de Saturno”, planeta que en la astrología simboliza el humor negro junto con el amoroso Venus.

En el siglo XVI la melancolía era un don y síntoma de genialidad. Se concibe la enfermedad como “une chance innegable d'accéder, malgré les risques d'accidents pathologiques, aux plus hautes performances intellectuelles”.¹⁶ Por supuesto, existen una serie de antecedentes históricos que ya antes habíamos mencionado.

La melancolía, como vemos, se encuentra relacionada con un genio poético en el que intervienen la exaltación y las crisis de tristeza, elementos importantes en la poesía francesa del siglo XVI, así como en las obras de Jean Fouquet, Jean Clouet y los pintores de la Escuela de Fontainebleau.

¹⁵ Marsilio Ficino. *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, ed. de María Pía Lambertí, México, 1999, pp. 121-122.

¹⁶ Olivier Pot. “Sous le signe de Saturne” en *Magazine Littéraire*, *op.cit*, p. 35.

2. TRATADISTAS DE PINTURA Y POESÍA.

*La beauté n'est jamais exempte de mélancolie:
Elle est comme en deuil de philosophie.
Avec l'art il n'y va pas d'un simple travail négatif
Mais d'un travail du deuil irrélevable
Par quelque dialectique maîtrisante.*

Sarah Kofman. *La Mélancolie de l'Art.*

2.1 Poesía y pintura.

Desde hace cientos de años los hombres hacen alarde de su preferencia hacia la pintura o la poesía a través de argumentos ingeniosos. Este capítulo tratará de formular una comparación de un modo tal vez menos ingenioso pero un poco más objetivo. En este apartado estudiaremos la relación entre las dos artes a través de la melancolía, y nos serviremos de algunos conceptos provenientes de la filosofía neoplatónica que son de enorme importancia para comprender mejor el siglo XVI. El *Tratado de pintura*¹⁷, publicado en 1435, es uno de los primeros grandes puentes que enlazan la ciencia con la creación artística para ayudar al pintor a dominar su arte. Leon Battista Alberti, autor de este tratado, asegura que la pintura se encuentra vinculada con lo sagrado, lo cual habla de una divinización de las obras de los hombres, de una concepción antropocéntrica del mundo característica del Renacimiento. La pintura entonces era considerada como un arte divino:

La pintura contiene una fuerza divina, pues logra que estén presentes los ausentes, de igual manera que lo logra la amistad, pero además hace que los muertos se vean casi como los vivos. Incluso después de muchos siglos se les reconoce con una gran alegría y con una gran admiración por el pintor. Plutarco dice que a Casandro, uno de los capitanes de Alejandro, se le estremeció todo el cuerpo cuando vio un retrato de su rey [...] Hay quienes piensan que la pintura dio forma a los dioses que eran adorados por los pueblos. Éste fue ciertamente su mayor regalo que hicieron a los mortales, pues la pintura es más útil a esa devoción que nos acerca a los dioses y conserva nuestras almas llenas de misticismo. Se dice de Fidias que en Aulius hizo una imagen

¹⁷ Leon Battista Alberti. *Tratado de pintura*, ed. de Carlos Pérez Infante, México, 1998.

del dios Júpiter que era tan hermosa, que reforzó considerablemente la religión de esa época.¹⁸

Sin duda, otra de las artes útiles a la devoción y principal fuente de la mitología y la religión es la poesía. Los poetas, del mismo modo que los pintores, conceden divinidad a las palabras y la música.

En los albores del Renacimiento se edita y traduce una increíble cantidad de textos antiguos. Marsilio Ficino tradujo a Platón por encargo de Lorenzo el Magnífico. Una de las obras de mayor importancia para este estudio es *Sobre el Amor. Comentarios al banquete de Platón*.¹⁹ Este tratado, que ejerció gran influencia sobre todos los artistas de las últimas décadas del *Quattrocento* y las primeras del *Cinquecento*, señala que las ideas que producen las mentes de los hombres forman parte de la mente divina:

En el principio, Dios crea la sustancia de la mente angélica, a la que nosotros también llamamos esencia. Ésta, en el primer momento de su creación, carece de formas y está llena de tinieblas; pero, como ha nacido de Dios, a Dios que es su principio se dirige por cierto apetito innato; y volviéndose a Dios, es iluminada por su rayo, y por ese esplendor de ese rayo se enciende su apetito; y encendido éste en su totalidad, a Dios se aproxima; y aproximándose a él, adopta las formas; puesto que Dios, que todo lo puede, esculpe en la mente que a él se aproxima las naturalezas de todas las cosas que se crean. Así pues, píntanse espiritualmente en ella todas las cosas que existen en el mundo [...] Estas configuraciones de todas las cosas, concebidas por la ayuda divina en aquella Mente suprema, no dudamos que son las ideas.²⁰

Las ideas del pintor y del poeta son derivados de la mente angélica, de la esencia. Las creaciones del hombre encuentran su principio en las creaciones de Dios y por ello las obras humanas son sagradas. Los poetas del Renacimiento francés, ya en el siglo XVI, afirmaban la divinidad de su arte:

Les Seigneurs et toutes sortes de gens, faisaient instruire leurs enfants en la Poésie: afin que non seulement les esprits en fussent éveillés à la gaieté, et adétris, mais aussi afin qu'ils en apprissent la manière de vivre, et les exemples de vertu [...] La Poésie a été cause des édifications des Villes et constitutions des Lois: a montré la distinction du bien public d'avec le privé: du sacré d'avec le profane [...] La Poésie a toujours

¹⁸ *Ibid.*, pp. 77-78.

¹⁹ Marsilio Ficino, *op. cit.*

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

célébré les choses divines: le fait de la religion, les sacrifices, les oracles. Et enfin, a préparé une immortalité à ses professeurs. Les Poètes selon le divin Platon, sont Interprètes des Dieux, quand il sont en leur sainte fureur. Car eux ravis, et abstraits des pensements terrestres, conçoivent les secrets celestes, divins, naturels et mondains: pour les manifester aux hommes.²¹

Los poetas franceses del siglo XVI habían recibido las lecciones humanísticas de Petrarca y Marsilio Ficino; apoyaban la formación multidisciplinaria de los individuos y aseguraban que la inspiración era un don divino relacionado con la religión y los oráculos, con la manifestación de los secretos teológicos a través de la belleza del arte y de la profundidad de las palabras. Gracias a la tradición platónica, que venía desde Petrarca y se consolidó con las traducciones y adaptaciones de Ficino, la poesía amorosa reencontró su vena cortés y se enriqueció con nuevas concepciones provenientes de un vasto panorama filosófico.

El petrarquismo no es sinónimo de platonismo y en algunos aspectos el petrarquismo es anti-platónico por su mesurada crítica al desprecio del amor carnal. Ambos se entrelazan en la poesía amorosa del siglo XVI en Francia:

Le Platonisme, non point la doctrine de Platon, mais le platonisme mondain, vulgarisé, est relu à l'aide de la grille pétrarquiste, et une théorie ambitieuse de la connaissance se dégrade en métaphysique amoureuse. Chez Scève et Pontus de Tyard, chez Du Bellay dans l'*Olive*, emprunts à Platon et références littéraires à Pétrarque semblent se confondre en une espèce de synthèse, où les thèmes pétrarquiens seraient traduits dans un langage platonisant: la Dame devient l'idée, le désir amoureux dans son essor élève au Ciel des Idées où se contemple la pure Beauté, l'union souhaitée a pour modèle l'*androgyné lien*, le haut vol qui emporte l'amant poète se confond avec l'ascension platonicienne, de degré en degré, de la beauté des corps à celle des âmes, de celle-ci à la Beauté dans sa pure essence...²²

La influencia de Petrarca no se limita al campo de la literatura. De hecho, ya Alberti habla de la trascendencia de los sentimientos de los pintores y retoma la antigua idea pitagórica de que "El hombre es la medida de todas las cosas",

²¹ Jacques Peletier. *Art Poétique*, en *Traité de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance*, ed. de Francis Goyet. París, 1990, pp. 242-243.

²² Gisèle Mathieu-Castellani et Jacques Pineaux. "La Poésie" en *Précis de Littérature Française du XVIe. Siècle*. París, 1991, p. 212.

filosofía que concuerda perfectamente con la obra del poeta. Con base en la talla del cuerpo humano y una perspectiva individual los artistas crean el equilibrio y la perfección geométrica, lo cual se podría vincular con la estructura del *Canzoniere* petrarquista, en donde el hombre es la medida y el orden de su creación, y sus sentimientos son el andamiaje que da sustento a la unidad que conforman sus sonetos. Si en la pintura el tamaño de las figuras deja de subordinarse a una ideología social y la visión individual da origen a la perspectiva, en la poesía las palabras formarán un sistema orgánico, cercano a la exactitud y a la perfección divinas. Aquí la perspectiva se encuentra relacionada con la estructura de un poema, tanto en la forma –construcción de planos o sonetos y canciones que integran una unidad—como en el fondo –la resemantización de cada uno de los objetos pintados a la luz de la perspectiva y la resemantización de cada una de las composiciones petrarquistas, entendidos como miembros de un todo–: “Perspective is not only an aspect of the syntactic level of painting but the pragmatic level as well”.²³ Por supuesto, esta concepción armónica de la unidad está relacionada con el humanismo: “In Petrarca la dimensione di poeta e intellettuale completo, che *ordina* e *cura* la stessa ricezione dei suoi testi, anche volgari, forma un sistema organico, riconducibile a quello sviluppo degli “studia humanitatis”, all’umanesimo, che da lui prende appunto l’avvio.”²⁴

También el pintor cuida que la recepción de su obra sea justa, valorada como una representación de lo divino. Por ello vemos en Alberti un minucioso análisis de las dimensiones del cuerpo humano y una preocupación constante por el uso de las matemáticas: “la naturaleza y las matemáticas son parte del mismo todo, el hombre sólo tiene que utilizar las matemáticas para comprender y controlar la naturaleza”.²⁵ Esta reflexión tiene un estrecho vínculo con la numerología en las obras de la alta Edad Media y de los albores del Renacimiento. Baste recordar el famoso 9 de Dante, que también utiliza Petrarca, quien escribe dentro de su *Cancionero* 9 canciones. En *La Divina*

²³ Wendy Steiner. *The Colors of Rhetoric*. Chicago, 1992, p. 61.

²⁴ Francesco Petrarca. *Canzoniere*, introd. de Roberto Antonelli, Torino, 1992, p. VI.

²⁵ Leon Battista Alberti. *Tratado de pintura*, introd. de Carlos Pérez Infante, *op.cit.*, p. 19.

Comedia, este 9 se convierte en un 3: infierno, purgatorio y paraíso. El tres, número sagrado, se transforma a su vez en 1, la unidad divina y literaria.

Sin duda, uno de los elementos que activa el concepto de unidad literaria en el Renacimiento es la melancolía amorosa, sentimiento que conduce al lector a lo largo del cancionero a la manera de Petrarca.

2.2 La perspectiva melancólica

Durante el siglo XVI, hubo una amplia difusión de tratados de pintura y poesía en las cortes cultas de Europa Occidental. A mediados del *Quattrocento* los florentinos fueron los primeros en profundizar sobre las leyes de la geometría, la física, la perspectiva y las dimensiones, conocimientos que Leon Battista Alberti considera necesarios para los pintores. Un siglo después, en Francia, Jacques Peletier de Mans sugería en su *Art poétique français* que los poetas deberían interesarse por todas estas ciencias:

Je n'ai donc pas ici grand besoin de dire qu'à notre poète est nécessaire la connaissance d'Astrologie, Cosmographie, Géométrie, Physique, bref de toute la Philosophie. Sans lesquelles non seulement ne se comprend aucune perfection: mais encore est tout timide et honteux celui qui ne les a en commandement, n'osant de s'aventurer à dépourvu de cela entrer en quelque bon passage quand il se sent capable de n'en pouvoir sortir, étant qui plus illustre un Poème.²⁶

La geometría y la física, como bien lo señala Jacques Peletier, juegan un papel primordial en la percepción del mundo para los poetas del Renacimiento en Francia, testigos del enorme desarrollo de la pintura durante el siglo XV. Un claro ejemplo de ello es Pontus de Tyard, quien como veremos más adelante considera que el conocimiento de la astronomía es preponderante para la composición de un poema y cede, entre las musas, el lugar principal a Urania.

La vista se convierte en un objeto de estudio a partir del momento en que Alberti habla de las propiedades de la luz y de cómo llegan los colores y las

²⁶ Jacques Peletier, en *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op.cit., p. 320.

formas al “órgano de percepción”, que es el generador de ideas producidas por los cinco sentidos. Cuando el tratadista florentino descubre que la luz llega a nuestro ojo en líneas rectas y no cónicas, como proponía Diógenes Laercio en la época clásica, el trazo piramidal de los rayos que se dirigen a la visión hace posible la existencia de la perspectiva y las dimensiones en la pintura:

Todo el espacio sobre el plano que queda entre dos puntos cualesquiera sobre el contorno, se llama una cantidad [dimensión]. El ojo mide estas dimensiones con los rayos visuales como con un par de compases. En todo plano existen tantas dimensiones como espacios hay entre un punto y otro. La altura desde arriba hasta abajo, el ancho desde la izquierda hasta la derecha, el espesor o grosor desde lo cercano hasta lo alejado y cualquier otra medida o dimensión hasta el ojo. Por esta razón se dice que la vista conforma un triángulo.²⁷

A partir de entonces los poetas toman conciencia de los diferentes planos de la visión y de cómo llegan las imágenes al ojo. Sin embargo, no los agrupan de acuerdo a la distancia física sino a conceptos humanos y espirituales. Tal es el caso de Joachim du Bellay cuando habla de la eternidad y lo efímero de las obras humanas en *Les Antiquités de Rome*. En este soneto, el cielo se encuentra en un plano principal, es decir, se relaciona con lo eterno, mientras que las construcciones de los hombres son efímeras de acuerdo con la melancólica visión del poeta de Anjou:

Astres cruels, et vous dieux inhumains,
Ciel envieux, et marâtre nature,
Soit que par ordre ou soit qu'à l'aventure
Voise le cours des affaires humains,
Pourquoi jadis ont travaillé vos mains
A façonner ce monde qui tant dure?
Ou que ne fut de matière aussi dure
La brave front de ces palais romains?
Je ne dis plus la sentence commune,
Que toute chose au-dessous la lune
Et corrompable et sujette à mourir:
Mais bien je dis (et n'en veuille déplaire
A qui s'efforce enseigner le contraire)
Que ce grand Tout doit quelquefois périr.

(*Les Antiquités de Rome*, no. 9, pp.32-33)²⁸

²⁷ Leon Battista Alberti, *op.cit.*, pp. 51-52.

²⁸ Joachim du Bellay. *Les Antiquités de Rome. Les regrets.*, ed. de S. De Sacy, Paris, 1967, pp. 32-33.

Joachim du Bellay nombra primero lo más lejano: los astros, los dioses y el cielo. Lo más alto y lo más grande, lo eterno, se percibe en un primer plano, devastador y cruel. El segundo plano lo ocupa la "nature marâtre", a la que se le ve morir y renovarse. Es decir, se encuentra en un punto intermedio, entre la eternidad y lo efímero de la vida y las obras de los hombres. Du Bellay la llama "madrastra" porque crea el mundo a cada momento pero también destruye la vida y los bellos palacios romanos que alaba el poeta: "Todo lo que se encuentra bajo la luna es susceptible de morir". La luna parte los planos eternidad y muerte en este cuadro profundamente renacentista en que la creación humana desearía ocupar el primer plano pero el poeta debe reconocer que son las obras de Dios las que sobreviven al tiempo. Son las primeras en el plano de la eternidad.

Esta sensación de que ya nadie volverá a ver las obras arquitectónicas romanas en la plenitud de su belleza es profundamente melancólica, tal y como la describe el filósofo Carlos Gurméndez en la parte que dedica al Renacimiento en su libro *La Melancolía*:

El melancólico puede sentir poéticamente el mundo en su realidad diferenciada y describirlo con delectación objetiva, o contemplarlo con panteísmo egocéntrico como un panteísmo doliente. La modernidad se caracteriza por una dualidad melancólica: el disfrute encantado y gozoso de los seres y las cosas que al pasar nos dejan sumidos en un pretérito que no vuelve; el que piensa el mundo y sufre al descubrir su fatal, definitiva soledad, convirtiéndose en un observador de sí mismo, todo lo que ve es un reflejo del yo.²⁹

El desgaste que ve Joachim du Bellay en los monumentos romanos es un reflejo del miedo que todo artista tiene de que sus obras sean olvidadas e incluso destruidas en un futuro. A diferencia de los artistas del medievo, que prefirieron el anonimato, los escritores del Renacimiento firmarán sus obras y anhelarán la inmortalidad, la cual poco a poco se desgasta con el paso del tiempo.

El ojo del melancólico agrupa y borra los planos y las figuras de acuerdo con su propia visión de la vida y su sensibilidad. Al final del poema de

Du Bellay las bellas obras del hombre desaparecen. La melancolía, al dar mayor sombra a las imágenes a las que se dirige, provoca que las figuras dejen de existir en la perspectiva del tiempo, y entonces desaparezcan y su ausencia sea llorada antes. La perspectiva melancólica vaticina las ausencias. Incluso es capaz de crear planos inmateriales, estrictamente interiores, que se resuelven en poesía porque “el melancólico al sentirse herido o desposeído, busca fortalecerse por una valoración íntima o, por el contrario, puede darse por vencido, no luchar y torturarse hasta desear la muerte”.³⁰ El poema es la expresión más pura de los sentimientos, la mayor valoración de la intimidad, un verdadero lienzo lleno de planos interiores que salvan de la muerte al artista melancólico. De pronto Du Bellay vuelve a ser inmortal porque se ha sumergido en un microcosmos donde ocupa el lugar de Dios:

Je ne veux point fouiller au sein de la nature
Je ne veux point chercher l'esprit de l'univers,
Je ne veux point sonder les abîmes couverts,
Ni dessiner du ciel la belle architecture.
Je ne peins mes tableaux de si riche peinture,
Et si hauts arguments ne recherche à mes vers:
Mais suivant de ce lieu les accidents divers,
Soit de bien, soit de mal, j'écris à l'aventure.
Je me plains à mes vers, si j'ai quelque regret:
Je me ris avec eux, je leur dis mon secret,
Comme étant de mon coeur les plus sûrs secrétaires.
Aussi ne veux-je tant les peigner et friser,
Et de plus braves noms ne les veux déguiser
Que de papiers journaux ou bien de commentaires

(*Les regrets*, no. 1, p. 69)

Joachim du Bellay prefiere las imágenes de su mundo interior a la visión de las majestuosas creaciones divinas. Esta es una de las reacciones del poeta del Renacimiento. Aquí la perspectiva melancólica es simplemente interior porque hay una evasión del macrocosmos y de la superioridad de Dios. El poeta anula las imágenes externas. Le parece que la aventura de pintar los

²⁹ Carlos Gurméndez, *op.cit.*, 1990, p. 34.

secretos más profundos y abstractos con palabras es mucho más bella y audaz. Sin embargo, también la perspectiva melancólica puede derivarse de escenas bucólicas, escritas por los admiradores de Virgilio, que dan a la naturaleza la dimensión de sus almas. Françoise Jukovsky, en su introducción a la selección de poesía *La Renaissance Bucolique*³¹, comenta al respecto: "L'homme est toujours présent. Comme les peintres, les poètes du seizième siècle placent au premier plan un groupe de personnages. La description ne se suffit pas à elle-même, et la nature reste un miroir où l'homme contemple sa propre image".³² He aquí la imagen de un alma que se muere por la ausencia del amor en los elementos de un paisaje descrito por Charles d'Espinay:

Gente forest, quand mes ennuis me pressent,
Et qu'au bord verd de tes plus vives eaux
J'espant mes pleurs, en songeant aux travaux
Que ces deux yeux par leur douceur me laissent,
J'oy de bien loing les plaisirs qui renaissent
De ton creux sein, puis au pied des coustaux
Errant pensif, et le long des ruisseaux
J'entre en ce breil où les soulcis se laissent.
Là d'un costé je voy le cerf lancer,
Et les veneurs en l'espaisseur brocer
Parlant aux chiens, et de trompe et de voix,
Et aussi tost ce cerf pour se deffaïre,
Tout haletant dans les eaux se retraire,
Lieu terminé pour ses derniers abbois.

(*La Renaissance bucolique*, "Soneto XXXII", p. 130)

El agua —en río, lágrima o arroyo— se encuentra presente en varios planos del tiempo y la sensibilidad. La melancolía del sonido del río y el placer que renace al mirar el fondo de un estanque verde que se parece a los ojos de la amada hablan de una perspectiva melancólica sumamente relacionada con la sensualidad y las circunstancias que cambian radicalmente en el macrocosmos por la aparición del amor. El agua es sin duda el elemento más

³⁰ *Ibid*, p. 47.

³¹ Françoise Jukovsky, introd. *La Renaissance Bucolique*. Paris, 1994, pp. 8-23

³² Françoise Jukovsky, *op cit.* p. 8.

sensual de la creación: se escucha, se toca, se mira, inunda; su olor predice las lluvias o las grandes tormentas, su frescura alivia la sed. El cuerpo depende del agua. El agua brota en llanto, se escucha a lo lejos, se mira en el recuerdo de los ojos de la amada. Los mismos sentidos se olvidan de su esencia y el poeta piensa que oye en la lejanía el placer del recuerdo. Aquí de nuevo, la perspectiva se construye a través del tiempo en planos de agua y es en esta misma dimensión en la que el poeta vaga hasta llegar a una especie de muerte espiritual al lado del ciervo que está a punto de ser despedazado por los lebreles y prefiere morir en el río, ahogado en las profundidades de su sufrimiento, representado por un escenario en que la perspectiva se construye a través de un pasado relacionado con imágenes acuáticas. Esta escena hace pensar en la pintura de un suicidio, donde pueden verse y sentirse las distintas fases que anteceden la muerte hasta llegar al momento en que el melancólico decide quitarse la vida.

Como vemos, la perspectiva pictórica se encuentra compuesta de planos físicos, mientras que la perspectiva literaria se centra en los planos temporales, sensuales y espirituales, es decir, está vinculada a los recuerdos y por ello tiene una relación tan estrecha con la melancolía, protagonista de la poesía del siglo XVI. Sin embargo, es probable que el arte de ser melancólico en el Renacimiento provenga del esfuerzo que llevan a cabo los pintores para mantener “los fantasmas” en sus mentes:

Romano Alberti dice en el *Tratado de la nobleza de la pintura*: “Los pintores se vuelven melancólicos porque queriendo imitar los objetos, es preciso que mantengan los fantasmas fijos en su intelecto, y así luego pueden expresarlos”, lo que demuestra que la abstracción metódica necesaria a la pintura engendra melancolía.³³

Es comprensible entonces que durante el siglo XVI se haya alabado a los artistas melancólicos, seres visiblemente concentrados en un mundo ideal, superior y al mismo tiempo profundamente humano. La perspectiva melancólica de la poesía, aunque no necesita mantener los fantasmas fijos en el intelecto, convierte todo lo que nombra en el fantasma de la amada o del

³³ Carlos Gurméndez, *op.cit.*, p. 31.

amor, o bien de lo que dejará de existir. No es difícil encontrar poemas en los que ella aparece en el agua, en el bosque, en el cielo; o en los que el amor es un tormento compartido por todos los seres vivientes, incluso por los objetos subordinados al hombre. Cada elemento obliga al poeta a mantener los fantasmas del intelecto, probablemente no con precisión física, pero sí emocional y sensual. De ahí que la amada reaparezca a cada momento en sus recuerdos a través de una perspectiva melancólica formada por planos temporales y emocionales.

2.3 Leonardo y la retórica de la luz

Una buena parte de los pintores franceses del siglo XVI conocía las ideas de Leonardo sobre la pintura y sus consideraciones acerca de la belleza y la perfección en colores, formas y perspectiva. Es probable que sus conceptos de « sentido común »³⁴ y « órgano de la percepción » hayan permeado también la obra de los poetas de la época. Ambos pueden vincularse con la semiótica cognitiva y el estudio de las metáforas poéticas de George Lakoff. El concepto de categorización de este filósofo norteamericano se basa en la percepción de los cinco sentidos como un molde que da forma a nuestro cerebro y por lo tanto a nuestros conceptos : « We are neural beings. Our brains take their input from the rest of our bodies. What our bodies are like and how they function in the world thus structures the very concepts we can use to think. We cannot think just anything – only what our embodied brains permit. »³⁵ Varios siglos antes, Leonardo da Vinci ya había escrito en sus *Cuadernos de notas* una reflexión acerca de la importancia de las percepciones y de cómo éstas llegan a lo que llama el « sentido común » :

La facultad intelectual que le ha sido concedida al hombre es estimulada por un instrumento con el que están conectados los cinco sentidos por medio del órgano de percepción. A este instrumento le ha dado el

³⁴ Leonardo da Vinci. *Cuadernos de notas*. Madrid, 1999, p. 9.

³⁵ George Lakoff. *Philosophy in the flesh. A Talk*. Texto extraído del Internet.

nombre de « sentido común ». Se utiliza esta denominación sencilla por ser el juez común de los otros cinco sentidos: vista, oído, gusto, tacto y olfato [...] El órgano de percepción funciona por medio de las imágenes de los objetos transmitidos a él por los cinco sentidos que están situados en la superficie, equidistantes de las cosas externas y del órgano de la percepción...³⁶

En términos lakoffianos, el «sentido común» es el encargado de categorizar las percepciones con el fin de formar los conceptos particulares de cada individuo. Este « sentido común » se pone en práctica al momento de crear una obra pictórica o poética. Por ejemplo, según Leonardo da Vinci, las funciones del ojo son la oscuridad, la luz, el cuerpo, el color, la forma, la ubicación, la lejanía, la cercanía, la moción y el reposo. Todas son consideradas por el pintor pero también por el poeta de manera personal y creativa. El pintor florentino afirma que « el ojo es la ventana del alma »³⁷, y si el poeta habla del alma entonces hablará sobre todo de su manera particular de percibir el mundo exterior, un mundo subordinado a su « yo », a su alma. El mundo está representado en su ojo y sus emociones o sus experiencias se encargan de modificar su percepción. El ojo es una ventana hacia dentro y hacia fuera, en ambos casos deja ver el alma.

La satisfacción de mirar ciertas figuras va a depender también de lo que el artista siente, de lo que ve hacia dentro, sobre todo en un mundo antropocéntrico como lo es el de los hombres de la primera parte del siglo XVI. El paisaje se parece al alma y el mar es uno de los elementos más recurrentes de identificación. El temperamento marino es una manera de expresar el amor y sus tormentas íntimas. En el siguiente texto, de Christofle de Gamon, el corazón del poeta será el océano del que emerjan los monstruos de la melancolía, reflejos del amante deformado por el rechazo de la amada :

Vous qui avez à voir la fureur de la Mer,
Voyez-la dans mon cœur : pour sel il a l'amer,

³⁶ Leonardo da Vinci, *op.cit.*, p. 9

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

Pour Austres les sanglots et pour monstres les craintes :
Bref, la Mer et mon cœur se ressemblent vraiment :
Mais la Mer, comme luy, ne sent point son tourment,
Et si a comme luy, sans cesser des ateintes.

(*La Renaissance bucolique*, « Halieologue X », p. 148)

En la retórica amorosa, los ojos tienen un doble significado. Por un lado son las ventanas del alma que ya mencionaba Leonardo, pero por otra parte a través de ellos entra la luz, es decir, el amor, puro y divino, idealista, que abreva en la filosofía neoplatónica de la época. Son una ventana al alma. Si los ojos no han visto la luz del Amor, de Dios, seguramente no podrán ver con claridad la forma y los colores del resto de las cosas. Marsilio Ficino lo subraya en sus *Comentarios al Banquete de Platón* :

Verdaderamente el sol crea los cuerpos visibles, y también los ojos con los que se ve; y a fin de que éstos vean, les infunde espíritu reluciente; y para que los cuerpos sean vistos, los pinta de colores. Pero ni el rayo de luz para los ojos, ni los colores para los cuerpos resultan suficientes para el oficio de ver, si antes aquella luz, que es una sobre todas las luces, desde la cual muchas y verdaderas luces se distribuyen a los ojos y a los cuerpos, no desciende primero sobre ellos, y los ilumina, despierta y aumenta.³⁸

La vista, por lo tanto, se encuentra subordinada al alma, y el alma, subordinada a la vista, igual que los conceptos de los que habla Lakoff. En el Renacimiento la afección amorosa nace de la vista, de la luz que magnifica la creación divina. El hombre se contenta con ser prisionero del Amor y del cuerpo gracias a la vista. El amante que puede contemplar a su amada sobrevive a la crueldad del mundo porque cree en Dios al gozar de su belleza, reflejo de la existencia divina. Tal es el caso de Joachim du Bellay en *Les regrets*, quien explica que su ausencia es el infierno y la presencia de su dama lo absuelve de todo pecado:

Dans l'enfer de son corps mon esprit attaché
(Et cet enfer, Madame, a été mon absence)
Quatre ans et davantage a fait la pénitence
De tous les vieux forfaits dont il fut entaché.

³⁸ Marsilio Ficino, *op.cit.*, pp. 30-31.

Ores, grâces aux dieux, ore' il est relâché
De ce pénible enfer, et par votre présence
Réduit au premier point de sa divine essence,
A dechargé son dos du fardeau de péché :
Ores sous la faveur de vos grâces prisées,
Il jouit du repos de beaux Champs-Elysées,
Et si n'a volonté de sortir jamais hors.
Donc, de l'eau d'oublie ne l'abreuvez, Madame
De peur qu'un la buvant nouveau désir l'enflamme
De retourner encor dans l'enfer de son corps.

(« Soneto 174 », pp. 184-185)

En este caso, el estado del alma depende de la vista, de que el ojo vea al objeto amado del alma. También del ojo depende su salvación, ya que la luz de la presencia de su dama reduce al poeta a su divina esencia y retira de sus hombros el fardo del pecado. De ahí la importancia de la representación de las imágenes religiosas en la época. La vista, entonces, ayuda a los hombres a vivir mejor, ya que la oscuridad absoluta es una condena que anticipa el infierno de acuerdo con la filosofía neoplatónica:

El alma se contenta con estar prisionera de la cárcel del cuerpo porque gracias a los ojos podemos contemplar las cosas, ya que a través de ellos se representa el alma todos los variados objetos de la naturaleza. El que pierde los ojos deja el alma en una prisión oscura, sin esperanzas de volver a ver la luz del sol, lumbrera del mundo. Son muchos los que aborrecen la oscuridad de la noche, aunque dura tan poco. ¿Qué harían si la oscuridad fuera la compañera inseparable de su vida?³⁹

Si retomamos las ideas de Lakoff sobre la categorización y los conceptos de la mente, reafirmaremos que el amor idealista que imperaba en la creación poética del siglo XVI es resultado de una percepción individual del mundo que se deriva de las imágenes que llegan al ojo pero han sido concebidas en la « imaginación y la fantasía »⁴⁰ según los autores neoplatónicos. La belleza de una imagen es también espiritual y necesaria porque es un testimonio de la existencia de Dios en la tierra. La fe y la belleza son los ideales más altos y por ello se convierten en uno solo. Creer en el Todopoderoso y en sus

³⁹ Leonardo da Vinci, *op.cit.*, p. 13.

⁴⁰ Marsilio Ficino, *op.cit.*, p. 112.

milagros es posible gracias a la imagen todopoderosa y bella que transmite fe divina :

El alma, mientras contempla con el sentido a un cierto hombre, y lo concibe comúnmente con la imaginación gracias a su idea innata, contempla también con el intelecto la naturaleza y definición común a todos los hombres. Así que, para el alma que conserva la imagen del hombre hermoso y que la ha reformado, sería suficiente haber visto alguna vez a la persona amada. Sin embargo, a la vista y al espíritu les resulta necesaria la presencia del cuerpo exterior; a fin de que por su imagen continuamente se iluminen, se conforten y se deleiten.⁴¹

Las imágenes, por lo tanto, mandan también la esencia de los objetos y de los hombres a la vista, y la vista, a su vez, manda la esencia de las almas a los objetos que capta. El ojo melancólico, por ejemplo, seguramente no percibe del mismo modo un día nublado ni los elementos que se encuentran en su entorno que el ojo colérico. La tristeza del ojo rescata los elementos tristes del paisaje o los entristece de acuerdo con el gusto bucólico de la lírica, como observamos en el siguiente soneto de Pierre de Ronsard:

Les villes et les bourgs me sont si odieux,
Que je meurs, si je voy quelque tracette humaine :
Seulet dedans les boys pensif je me promeine :
Et rien ne m'est plaisant que les sauvages lieux.
Il n'y a dans ces bois sangliers si furieux,
Ni roc si endurcy, ny ruisseau, ny fonteine,
Ni arbre tant soit sourd, qui ne sache ma peine,
Et qui ne soit marry de mon mal ennuyeus.
Ung penser, qui renaist d'un aultre, m'accompaigne
Avec un pleur amer qui tout le sein me baigne,

(*La Renaissance bucolique*, « Soneto LI », p. 179)

La esencia de la sensualidad en el Renacimiento aparece cuando los sentimientos más profundos de las almas son transmitidos a los objetos de la vista, que regresan a la mente de quien los contempla para moldear el espíritu y también el cuerpo. En cuanto a los sentimientos amorosos, pocas veces la luz ha sido concebida de manera tan sensual como en el Renacimiento:

⁴¹ *Id.*, p. 112.

finalmente la luz es el filtro por el que se cuele el ser amado hacia el cuerpo y se convierte en los brazos de quien lo ama, en el pecho, en los pies que lo llevan a un delirio casi material, en la movilidad del cabello, en su propia alma y en su propio cuerpo. A través de la luz que llega por el ojo hay una fusión de los amantes, y el cuerpo se vuelve casi espiritual gracias a la divinidad que Platon y también los pintores le otorgan a la vista.

2.4 Retórica poética y retórica visual

En este apartado hablaremos de las figuras y tropos como medios de expresión en la poesía y la pintura del periodo que estudiamos. Para ello, se recurrirá a la obra poética de la mayor parte de los poetas de la Pléiade y la Escuela de Lyon. Asimismo se citarán las obras pictóricas más representativas del periodo en Francia. Las similitudes entre las dos artes se establecerán a partir de dos obras teóricas: *Traité du signe visuel*⁴², del Grupo M, y *Retórica de la pintura*⁴³, de José Saborit y Alberto Carrere.

El lenguaje pictórico, del mismo modo que el lenguaje poético, se encuentra integrado por signos que permiten la elaboración y la interpretación de cada uno de los elementos de un cuadro: la pincelada, el material, el pigmento, la forma, la imagen y el contexto en que se exhibe la obra de arte, es decir, el entorno. El proceso cognitivo a través del cual desciframos el significado de las metáforas es un intercambio de información entre los sentidos externos y los sentidos internos, los cuales permiten el disfrute de la experiencia estética. Para comprender este vaivén de formas de expresión y sensaciones y poder comparar la retórica poética con la retórica visual, parece necesario recordar los conceptos saussurianos de significado y significante, pero también la división del signo icónico que propone el Grupo M.

Para el Grupo M, el signo icónico contiene tres elementos: el tipo, el referente y el significante. El primero es la representación mental del objeto

⁴² Grupo M. *Traité du signe visuel*. París, 1992.

⁴³ Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Madrid, 2000.

artístico que ha pasado por un proceso cognitivo. Tiene características conceptuales que pueden coincidir con las características físicas sin que la imagen llegue a ser igual. En cambio, el referente es el objeto de la pintura como tal y es validado a través del tipo, es decir, a través de la percepción. Por último, el significante es un conjunto de estímulos visuales que corresponde a un tipo estable y que puede ser asociado a un referente reconocido.

La Virgen de Melun (fig. 1), una de las obras representativas de Jean Fouquet, es un buen ejemplo para ilustrar la interrelación de los tres elementos del signo icónico. Para mayor claridad, daremos la historia del cuadro. A partir del siglo XV, los artistas de la corte francesa hacían retratos eróticos, es decir, pintaban los rostros de las amantes del monarca francés. Estas damas ocupaban un lugar trascendental en los asuntos políticos del reino, muchas veces eran más importantes que la reina. Tal es el caso de una de las mujeres más bellas de su tiempo: Agnès Sorel, que no sólo fue amante del monarca Carlos VII sino de Etienne Chevalier, uno de los hombres más poderosos de la corte. Sin embargo, “la doncella de la beldad”, como fue llamada por sus contemporáneos, murió prematuramente después de un parto desafortunado. Poco antes de su deceso, Etienne Chevalier encargó a Jean Fouquet que la pintara como una virgen rodeada de ángeles al lado de otra imagen, la de *Etienne Chevalier con su Santo Patrono* (fig. 2). Ambos cuadros, hoy separados, integraron el llamado *Díptico de Melun*.

Después de haber contado brevemente esta historia, se diferenciará con facilidad cada uno de los elementos del signo icónico. En el caso de *La Virgen de Melun*, el referente, es decir, el objeto de la pintura validado a través de la percepción, es Agnès Sorel, la modelo. Por su parte, el significante es la imagen reproducida sobre el lienzo, probablemente ajena a lo que se considera la representación de una Virgen. El tipo es la noción abstracta de “Virgen” que concibe en la mente cada uno de los receptores de la imagen, de acuerdo con sus percepciones personales, sociales y culturales. Este último

elemento del signo icónico se encuentra sujeto a la percepción de nuevas representaciones de la “Virgen”.

Por supuesto, en la retórica poética el significante es la representación gráfica de la palabra, mientras que el significado descansa en las representaciones mentales. Esta delimitación de conceptos tanto del signo icónico como del signo lingüístico permitirá una comparación de la pintura y de la poesía a través de las siguientes figuras y tropos: acumulación, elipsis, metáfora, metonimia, sinécdoque, sinestesia, perífrasis, antonomasia, alegoría, alusión, hipérbole, antítesis, simil y personificación.

2.4.1 Acumulación

Esta figura retórica puede ser ejemplificada a través de uno de los cuadros más conocidos del Renacimiento francés: *La Coronación de la Virgen* (fig. 3), de Enguerrand Quarton. La acumulación pictórica, tal y como la explican José Saborit y Alberto Carrere en el libro *Retórica de la pintura*⁴⁴, puede ser caótica, plástica o por emparejamiento y es posible encontrar otra figura retórica dentro de la acumulación: la repetición. Esta última es muy clara en el parecido que existe entre el Padre y el Hijo, personajes que coronan a la Virgen colocados en la misma postura. La imagen de uno es prácticamente un reflejo del otro y para no perder este efecto el artista dibuja al Espíritu Santo en forma de paloma blanca. Si hubiera decidido pintar las tres figuras iguales, se habría perdido el efecto, ya que una de ellas forzosamente debía estar de frente, lo cual también significaría una diferencia semántica con respecto a las otras dos figuras. Las semejanzas en este caso obedecen a la perfección que implica la concepción del Padre y del Hijo. La perfección sólo se parece a sí misma, por lo tanto, el Hijo, perfecto, debe parecerse al Padre, fuente de toda perfección.

En *La Coronación de la Virgen*, los ángeles y los humanos que se encuentran en la parte inferior del cuadro son muy semejantes entre sí. Estas

⁴⁴ José Saborit y Alberto Carrere, *op.cit.*, pp. 249-255.

dos acumulaciones, dadas por la repetición de ángeles o de hombres se diferencian de manera contundente por el color que se ha utilizado para iluminarlos. El rojo de los ángeles se asocia aquí con el fuego y su fuerza purificadora, mientras que en los condenados sólo es perceptible el color de la piel, de la carne pecadora. En la parte inferior derecha del lienzo se aprecian figuras aterradoras que recuerdan a los cuadros del Bosco. Sin duda, representan los horrores del castigo divino a través de una acumulación caótica, es decir, que “los elementos sumados no manifiestan ninguna relación en las *formas* del sentido”.⁴⁵ Esto se percibe en los personajes de la iglesia purgante, que se encuentra representada en la parte inferior del cuadro. Algunos combinan formas humanas con formas de insecto o de animales.

La acumulación caótica que existe en ciertas obras pictóricas también aparece en la poesía, aunque los tratadistas del siglo XVI nunca mencionaron esta figura. Una de las composiciones francesas que posee mayores rasgos de esta figura retórica de la pintura es el llamado *Coq à l'asne*, que fue inventado por el original poeta Clément Marot y utilizado por la mayoría de los poetas del siglo XVI, incluso los poetas de la Escuela de Lyon, poco más alejados de la tradición marótica. Este género poético se desarrolló en un clima de sarcasmo e ironía propio de la servidumbre del siglo XVI en Francia, sobre todo bajo el reinado de Francisco I, pero tiene antecedentes en la “fatrasie” de la Edad Media.

Pernette du Guillet, amiga de Maurice Scève, se sirvió de este poema, que ya desde el título introduce la idea de caos, para expresar un amor apasionado –caótico– y obsesivo. El caos del alma llega a convertirse en un caos del espíritu, de la razón, que de pronto, puede mostrar una brillante lucidez que abreva en la ironía:

Cherchons autre occupation
Pour parvenir à la legere:
Car volontiers une estrangere

⁴⁵ *Ibid.*, p. 251.

Sera toujours la mieuls venue,
 Pour autant que, quand elle est nue,
 Elle change d'accoustrement:
 Comme celluy, qui point ne ment,
 Quand il s'excuse sur un compte.
 Nul n'est tenu de rendre compte –
 Après la paye – du receu.
 O qu'il est bien pris, et deceu
 Le doux Pigeon aux Tourterelles!
 Laissons celà: ce sont querelles
 Que les Grecz eurent aux Troyens.
 On ne veit onctant de moyens
 Depuis que le tebourin sonne.
 Qui sçauroit comme l'eau de Saone
 Faict le beau tainct aux Damoiselles,
 Tant de peine ne predroient celles
 A distiller pour se noircir –
 Je voulois dire : à s'esclaircir –
 Leur blanche, et delicate peau.⁴⁶

El *Coq à l'asne* es una composición proveniente del genio marótico, una burla a la incoherencia y las rimas sin sentido de los Grandes Retóricos. En el caso de *Pernette du Guillet* distinguimos varias imágenes poéticas pertenecientes a campos semánticos diversos para explicar sus celos. La mujer desnuda poco tiene que ver con el hombre que no miente. Las reflexiones de la poeta se suceden al interior de un caos en donde se distingue una suave y refinada ironía que comienza por una pregunta a Dios: "Mon Dieu, comme le monde passe/ En oysiveté par simpleesse!/ Ne voit on point tant de sagesse/ Que le plus fol demeure maistre?". (*Pernette du Guillet*, "Coq-à-l'asne", p. 257) La locura debe reinar, sobre todo cuando el enamorado o la enamorada va a hablar de amor. La acumulación en este poema se percibe a través de las distintas imágenes, aparentemente contradictorias pero unidas por el significado de las frases. Las doncellas, la mujer desnuda, el hombre leal, la tortuga y el pichón, los griegos y los troyanos...Todas estas imágenes conforman una acumulación caótica. El caos tiene una razón de ser: el amor,

⁴⁶ Para nuestras citas de *Pernette du Guillet* utilizaremos la edición de Albert-Marie Schmidt, "Rymes de Gentile et Vertueuse Dame D. Pernette du Guillet Lyonnaise.", en *Poètes du XVIIe siècle*, París, Gallimard, 1959, p. 257-258.

tan ardiente como el infierno, convertido en un desorden que parece siempre estar a punto de desaparecer en cenizas.

2.4.2 Elipsis

En la literatura la elipsis ha sido definida como una figura gramatical en la que se suprime una palabra necesaria para comprender una frase⁴⁷. Sin embargo, si comparamos la literatura con la pintura, comprobaremos que la elipsis puede existir en el mundo de la imagen.

Cuando leemos un poema o miramos un cuadro, se advierte una elipsis inicial: la presencia del pintor que traza mientras una hermosa modelo posa para él. O la presencia de un poeta que recita bajo el balcón de su amada. En la pintura, de manera particular, se distinguen sobre todo dos tipos de elipsis: plástica e icónica. La primera cancela las unidades que integran la forma, la textura y el color. La segunda, a la cual nos referiremos por ser más común en la pintura del siglo XVI, se remite al significado de una ausencia icónica. La obra de los pintores de Fontainebleau es ilustrativa en este sentido, sobre todo el cuadro *La bella Gabriela y la mariscala de Balagny* (fig. 4), que data aproximadamente de mediados del siglo XVI y al que en este espacio nos referiremos muy brevemente. La imagen representa a Gabriela, esposa de Enrique IV, que muere durante su primer parto, sin embargo, logra dar a luz al heredero. El gesto de la mariscala, quien toma con sus dedos índice y pulgar el pezón de su compañera, simboliza la fertilidad y la capacidad de alimentar a un nuevo ser, que posteriormente será rey de Francia. La figura ausente es, por supuesto, la del niño que engendrarán Gabriela y el monarca.

En la poesía también existe esta elipsis de personajes o de objetos. En el siguiente poema de Mellin de Saint-Gelais, hay una imagen que más que sustituir la presencia del poeta, habla de su ausencia física: el ramo de seis claveles que le envía a su amada. En *La bella Gabriela y la mariscala de Balagny* la elaboración de pequeñas ropas al fondo del cuadro es un indicio

⁴⁷ Henri Morier. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris, 1981, p. 396.

de la presencia elíptica – es decir, de la ausencia -- de un niño recién nacido y sumamente deseado. Las flores en el poema designan la ausencia del amante, y por lo tanto, la ausencia de caricias, de amor, de un tiempo de felicidad y de belleza que es tan efímero como los claveles. Los claveles rojos simbolizan la queja que se alimenta de su sangre y los grises aducen el dolor que él no puede expresarle personalmente a su dama:

Ces six oeillets, mêlés en cette guise,
Vous sont par moi ce matin envoyés
Pour bous montrer, par ceus de couleur grise,
Que j'ai du mal plus que vous n'en voyez;
Vous suppliant que vous y pourvoyiez.
Les rouges sont plainte, en l'autre moitié,
Non point de vous, mais du dieu sans pitié
Qui de mon sang prend vie et nourriture;
Et tous ensemble, ayant de leur nature
Brève saison, vous portent ce message
Que la beauté est un bien qui peu dure
Et que qui l'a, la doit mettre en usage.

(*La Poésie de la Renaissance*, « D'un bouquin d'oeillets gris et rouges », p.36)⁴⁸

La ausencia del amante, provocada por el rechazo de la amada, justifica la voluntad de que su alma aparezca en los colores de los claveles, que forman parte de la creación divina y que toman sentido en las manos de una mujer gracias al significado que les atribuye el poeta. La creación humana está casi a la altura de la creación divina. Y tiene una ventaja: el poema no se marchitará tan pronto. Ambas creaciones se encuentran subordinadas al amor. Las flores grises son el dolor del poeta y las rojas, su queja. Sin embargo, hay una elipsis de la presencia física y de todo lo que significa un placer sensual: la piel, las miradas, el aliento, los cabellos...Del mismo modo, el poema anuncia que el amor no es eterno, como tampoco lo son los claveles. Uno de los motivos es que la belleza, igual que las flores, se marchita. También se vaticina la desaparición del poeta, su muerte, tema recurrente de la poesía amorosa del siglo XVI. La imagen del ramo de

claveles es una elipsis icónica de una serie de elementos que nutren de significados el poema. En este caso, la ausencia tiene mayor valor que la presencia y hace que aparezcan los sentimientos y el trágico futuro como trazos de un cuadro pintado por la melancolía.

En el poema, los claveles permanecen frescos gracias a la lectura, y una vez que hemos concluido el último verso tenemos la sensación de que todo comienza a marchitarse de nuevo. La pintura, en cambio, conserva las formas de los objetos representados. Esto confirma que una de las diferencias básicas entre la poesía y la pintura es que los planos en la poesía se construyen con base en la temporalidad mientras que los planos en la pintura se conforman a través de la espacialidad.

2.4.3 Metáfora

La metáfora es el primero de los tropos pictóricos que se estudian en este apartado. A partir de Aristóteles ha habido muchas definiciones semejantes pero diversas de esta palabra. Para Antoine Fouquelin, uno de los tratadistas del periodo que nos ocupa en Francia, esta figura se define de este modo:

Quand un mot propre à signifier quelque chose, est usurpé pour un autre semblable à icelle: comme *lumière* est proprement attribuée au soleil: quand on lit la lumière de l'esprit, c'est une Métaphore que nous pouvons appeler en français translation. De laquelle vouloir décrire et poursuivre certaines espèces et manières serait une chose vaine, vu que la translation se peut prendre d'autant de choses, comme la similitude.⁴⁹

Aquí utilizaremos el concepto de metáfora como algo muy emparentado con la metonimia y con la sustitución, por lo tanto, con la comparación. Carrere y Saborit explican con mucha claridad sus características:

Quando llamamos león a alguien, no es que un león imaginario se ponga en su lugar –como la palabra león en la frase –, sino que ese alguien se nos presenta con “cara” de león; ello es compatible con la caracterización de la metáfora como comparación breve, condensada, sintetizada, una

⁴⁸ *La Poésie de la Renaissance*, ed. de Alain Masson. París, 1991.

⁴⁹ Antoine Fouquelin. *La Rhétorique Française*. París, 1990, 364.

virtual y dinámica fusión entre magnitudes diferentes y a la vez parecidas, perfectamente factible -- o tanto más factible -- en la imagen, que permite variadas hibridaciones de tipos icónicos: interpenetraciones adherentes, fundentes, constructivas.⁵⁰

Para hablar de la metáfora pictórica pongamos como ejemplo una figura común en la Edad Media y en el siglo XVI franceses: el unicornio, que tiene un significado muy específico pero es tratado de distintas maneras a nivel metafórico. Sin duda, uno de los lienzos más conocidos del siglo XIV es *La Dame à la licorne*, y en el siglo XVI una de las obras más representativas al respecto es *Señora en la tina* (fig. 5) en cuyo fondo se aprecia el retrato de un unicornio, criatura mítica y fascinante que sólo podía ser domada por una doncella. Es decir, el unicornio es una metáfora del hombre hechizado por la pureza de su joven amada. La vida de la señora, que posa desnuda y tiene a su disposición las frutas que simbolizan el pecado original, contrasta con el rostro ingenuo de la doncella que le sirve el agua y que fue colocada por el pintor justo a lado de la representación del unicornio.

Esta figura fue retomada por muchos de los poetas de la época que en este estudio nos atañe. Maurice Scève, por ejemplo, mandó ilustrar la edición de 1564 de *Délie. Objet de plus haute vertu* con el emblema de un unicornio que mira su reflejo en un estanque. La imagen se encuentra enmarcada por la leyenda "De moy je m'épouvante". Este enunciado le da un nuevo significado a la imagen: el unicornio es el poeta que manifiesta un cierto temor al mirar su deseo --probablemente representado por el fálico cuerno del unicornio -- y piensa que su situación es verdaderamente infortunada, ya que desea y no es correspondido, como hace ver en una de sus décimas:

Incessamment mon grief martyr tire
Mortels esprits de mes deux flancs malades,
Et mes soupirs de l'Âme triste attire,
Me réveillant toujours par les aubades
De leurs sanglots, trop dégoûtement fades,
Comme de tout ayant nécessité,

⁵⁰ Alberto Carrere y José Saborit, *op. cit.*, p. 328.

Tant que réduit en la perplexité,
À y finir l'espoir encor se vante.
Parquoi troublé de telle anxiété,
Voyant mon cas, de moi je m'épouvante.

(« Décima CCXXXI », p. 180)⁵¹

En este poema, Maurice Scève no menciona al unicornio, pero se sabe que se identifica con esta mítica criatura gracias al emblema con el que ilustra sus palabras. Los emblemas, en *Délie. Objet de plus haute vertu* juegan un importante papel: si hay ambigüedades en el significado de ciertos textos, éstas se resuelven a través de la imagen. Del mismo modo, las anfibológicas leyendas que enmarcan los emblemas son fácilmente interpretadas gracias a la existencia del poema.

En este caso, recordemos que de acuerdo con la tradición el unicornio sólo podía ser domado por una doncella. Por ello, el amante que no ha sido correspondido es muy infeliz porque no encuentra sosiego, no existe una mujer que apague su deseo. La indomable criatura es tan testaruda como las lágrimas y los suspiros del amante que al mirar su reflejo se espanta de sí mismo. La décima del cancionero de Scève se apoya en el conocimiento de los relatos sobre unicornios y de la imagen pictórica que se hizo tan famosa en el siglo XIV; establece analogías visuales que llegan a penetrar el significado de las palabras más profundas y sensibles en la creación poética.

El unicornio era entonces una metáfora institucionalizada en el siglo XVI en Francia, por lo cual seguramente Gombrich lo llamaría más bien un símbolo. Sin embargo, el estudio de las imágenes pictóricas pide una mayor especificidad. Carrere y Saborit llamarían a este tropo de "categoría temporal, provisional y social"⁵², metáfora idiolectal. Se utiliza este término cuando se hace referencia a ciertas figuras que por el contexto temporal y espacial --en este caso Francia en la primera mitad del siglo XVI -- conservan su significado sin importar la gramática de signos de la que forman parte.

⁵¹ Para las citas de Maurice Scève utilizaremos la edición de Françoise Charpentier. *Délie. Objet de plus haute vertu*. París, 1985, p. 180.

⁵² Alberto Carrere y José Saborit, *op.cit.*, p. 344.

Por otro lado, la metáfora permite ver lo complejo del referente en el signo icónico. No siempre se trata de un modelo al que se copia tal cual. Puede ser una figura que por su significado subraye los sentimientos, las cualidades o las ideas del referente. El poeta, entonces, será el referente del emblema del unicornio en *Délie*, y en general de muchos de los emblemas que aparecen en este cancionero.

2.4.4 Metonimia

Ya en el siglo XVI, Antoine Fouquelin da una definición muy similar a la de metáfora de la metonimia:

C'est un trope par lequel la diction trouvée et instituée pour signifier proprement la cause de quelque chose que ce soit, est mise et usurpée pour signifier l'effet: ou celle qui est proprement usurpée pour le sujet, est transférée de cette propre et naturelle signification, pour signifier la circonstance.⁵³

Probablemente para diferenciar dos tropos tan parecidos como la metáfora y la metonimia sea de utilidad la explicación de las tres parejas que dan sentido a esta figura retórica y la diferencian de la metáfora: causa-efecto, continente-contenido y cualidad-portadores de la cualidad.

Aunque aparentemente la comprensión del significado de la metonimia requiere un momento de reflexión, esta figura es muy utilizada en la vida cotidiana. Tal es el caso de "compré un Picasso", donde la obra y el pintor comparten relaciones de causa-efecto; otro ejemplo de metonimia es "tomé tres copas". Aquí el continente, que es la copa, sustituye al contenido, el vino. La pareja cualidad-portadores podría ser ejemplificada a través de la frase "tiene un corazón enorme". El corazón es el órgano que simboliza al amor. Cuando se dice que éste es enorme, nos referimos a una capacidad cuantitativamente abstracta de amar.

Un caso de metonimia en la pintura son los autorretratos o la aparición en el cuadro de la persona que encargó o financió la obra de arte. Entre el

⁵³ Antoine Fouquelin, *op. cit.*, p. 354.

autor o el mecenas y la obra existe una relación de causa-efecto. El productor se encuentra contenido en el producto. Ya hemos citado una obra pictórica del Renacimiento francés en donde se aprecia una metonimia de este tipo. Se trata de *Etienne Chevalier y su Santo Patrono* (fig. 2), que forma parte del *Díptico de Melun*. En este cuadro se percibe una segunda metonimia: San Esteban sostiene un libro que sirve de base para una piedra, figura que remite a su muerte, a su martirio. La piedra se transforma en la causa de su santidad. El efecto es su capacidad de interceder por fieles como Etienne Chevalier, que lleva su nombre.

Esta misma figura retórica sirve a Clément Marot para acentuar su independencia ideológica y espiritual; demuestra su ingenio en los versos de "une épître" porque al igual que las cartas casi siempre estaba dirigido a alguien de quien se esperaba una respuesta. Sin embargo, los poetas del siglo XVI hacían hincapié en el "verso equivocado" que integraba este tipo de composición. En fin, esta *Petite Épistre au Roy* es muy ilustrativa desde el punto de vista de la metonimia por ser un autorretrato muy completo de la situación que vivía el poeta y de su inclinación por la ironía. En estos versos, Marot pide trabajo al rey:

En m'esbatant je fais rondeaulx en rithme,
Et en me rithmant bien souvent je m'enrime;
Brief, c'est pitié d'entre vos rithmaillieurs,
Car vous trouvez assez de rithme ailleurs,
Et quand vous plaist, mieulx que moy **rithmassez**.
Des biens avez et de la rithme assez:
Mais moy, à tout ma rithme et ma rithmaille,
Je ne soutiens (dont je suis marry) maille
Or ce me dit (un jour), quelque rithmart:
"Vien ça, Marot, treuves-tu en rithme art
Qui serve aux gens, toy qui as **rithmassé** ?
-- Ouy vrayment (respond-je) **Henry Macé** ;
Car vois-tu bien, la personne rithmante
Qui au jardin de son sens la rithme ente,
Si elle n'a des biens en rithmoyant,
Elle prendra plaisir en rithme oyant,
Et m'est advis que, si je ne rithmoys,
Mon povre corps ne seroit nourry moys,

Ne demy jour : car la moindre rithmette
 C'est le plaisir où fallut que mon ris mette ».
 Si vous supply qu'à ce jeune rithmeur
 Faciez avoir un jour par sa rithme heur,
 Affin qu'on die, en prose ou en rithmant :
 « Ce rithmailleur qui s'alloit enrimant,
 Tant rithmassa, rithma et rithmonna,
 Qu'il a cogneu quel bien par rithme on a.

(*Petite Épistre au Roy*, pp. 42-43)⁵⁴

En este texto hay varios elementos que podrían retratar la vida de Clément Marot: la rima, la enfermedad, la miseria y el hambre. Cada uno de estos versos da una idea bastante clara del temperamento sarcástico y personalísimo del poeta. La metonimia principal consiste en representar la manera en que se hacen las rimas, las cuales son continentes y contenidos de la carta marótica. La forma del poema requiere de la rima –continente – y trata sobre la rima –contenido –, por lo cual todo gira en torno al verbo « rimar ». Esta palabra, a través de diversos juegos, adquiere varios significados que tienen que ver con la enfermedad, como « enrime », que sustituye a « enrhume » o con los personajes de la vida literaria de entonces como **Henry Macé**. Su habilidad para rimar y burlarse de la rima y del tono formal en el que había que escribir una epístola a Su Majestad, el rey de Francia, le valieron uno de los puestos más prominentes de la corte y la protección incondicional de Margarita de Navarra.

2.4.5 Sinécdoque

La sinécdoque es aquella figura retórica en la que se representa una parte por el todo y el todo por una parte, *genus pro specie* y *species pro genere*, de acuerdo con Aristóteles. En su tratado Antoine Fouquelin define este tropo:

Il reste à expliquer la quatrième espèce de Trope, appelée des anciens Synecdoque, que nous pouvons dire en Français, conception

⁵⁴ Clément Marot. *Poésies Choisies*, ed. de Mlle. Duchemin. Paris, 1948, pp. 42-43.

et intelligence, quand par le nom de la partie, le tout est entendu, ou au contraire, quand par le nom du tout il faut entendre la partie.⁵⁵

En la retórica de la pintura hay tres tipos principales de sinécdoque: plástica, cromática e icónica. La primera de ellas significa una abstracción a través de un elemento, como puede ser un vacío o un espacio pintado de negro en un cuadro contemporáneo. La segunda es un poco más cercana al estudio de la pintura del siglo XVI en Francia. Un ejemplo de ello es *Retrato de un banquero* (fig. 6). Un retrato ya es por sí mismo una sinécdoque, un busto que representa a una persona, una parte que toma el significado del todo. Sin embargo, cuando observamos el lienzo atribuido a Clouet, advertimos una segunda sinécdoque: la pluma y los números, que son sólo una parte del trabajo del banquero, pero que en la imagen significan su oficio, su personalidad, su función en la sociedad de la época.

En cuanto a la sinécdoque cromática, ya se ha citado un cuadro que podría ilustrarla: *La Virgen de Melun* (fig. 1). El color rojo o azul de los ángeles que rodean a la madre de Dios es una sinécdoque del día y la noche. El día, azul, no sólo tiene esa cualidad, ya que también puede ser soleado, nublado, luminoso, etc. Pero en la sinécdoque una sola de sus características lo representará: el color. Por su parte, el rojo significa la noche, con su pasión, su violencia, sus peligros y sobre todo el rubor y el ardor de los encuentros amorosos, en los que la sangre fluye con mayor fuerza.

Se sustentará la existencia de una sinécdoque cromática en la poesía del siglo XVI a través de una bella y divertida "Odelette" de Ronsard. La cabeza blanca remite a la idea de vejez. La cabeza de un anciano – icónica – y la blancura de sus cabellos – cromática – bastarán al poeta para representar su avanzada edad y tratar de convencer a su dama de que eso no es un impedimento para hablar de su ardiente corazón:

Pourtant si j'ay le chef plus blanc
Que n'est d'un liz la fleur eclose,
Et toi le visage plus franc

⁵⁵ Antoine Fouquelin, *op. cit.*, p. 374.

Que n'est le bouton d'une rose:
Pour cela cruelle, il ne faut
Fuir ainsi ma teste blanche.
Si j'ay la teste blanche en haut,
J'ay en bas le queu bien franche.
Ne sçais tu pas, toi qui me fuis,
Que pour bien faire une couronne
Ou quelque beau bouquet, d'un liz
Toujours la rose on environne ?

(« Odelette », p. 152)⁵⁶

El corazón de Ronsard y el hecho de que lleve la « cabeza blanca en alto » son dos elementos que lo hacen merecedor de ser escuchado por una mujer joven y hermosa. La sinécdoque termina por transformarse en un tropo que emparenta a la rosa – el rostro jovial y bello de la amada – con la flor de lis – que recuerda las canas del amante –, lo cual quiere decir que a pesar de las diferencias de edad, significadas a través del blanco y el rosa, el poeta y su dama son parecidos, son dos flores que unidas en una corona se ven muy bellas.

2.4.6 Sinestesia

La sinestesia es una figura que se ha utilizado enormemente en una buena parte de las obras literarias de la Edad Media y el Renacimiento. Sin embargo, los tratadistas del siglo XVI la excluyen de sus obras. Henri Morier define la sinestesia:

Type particulier de correspondance selon lequel la vibration d'un nerf sensitif donné (par exemple l'auditif) ébranle un nerf appartenant à un ordre sensitif différent (par exemple visuel), et déclenche ainsi une perception quasi simultanée, étrangère à l'organe affecté.⁵⁷

En el siglo XVI en Europa occidental sucede algo muy peculiar con la sinestesia, ya que debido al auge del pensamiento neoplatónico el arte magnificó la vista y el oído, por lo cual la poesía y la pintura eran expresiones

⁵⁶ Pierre de Ronsard. *Le bocage. Les meslanges*, ed. de Françoise Joukovsky. París, 1995, p. 152.

⁵⁷ Henri Morier. *op. cit.*, p. 1120.

privilegiadas en la época. En general, los cuadros renacentistas pocas veces hacen alusión a los sabores o al tacto pero respetan una estructura y un ritmo, cualidades que involucran a la música.

La sinestesia es una figura retórica en la que los sentidos se confunden, en la que se asocian dos o más sentidos en la percepción de un sólo elemento. Como ya se mencionó, los cuadros que subordinan su estructura a la armonía tienen estrechos vínculos con la música, también privilegiada en este periodo. A lo largo de la historia, la divinidad se asocia al oído: Dios es escuchado por Moisés, por Abraham y también por la Virgen María. Las representaciones de la « Anunciación » son un testimonio importante para este estudio. Probablemente la más conocida del Renacimiento francés es *La Anunciación de Aix* (fig. 7), que data aproximadamente de 1445, en la cual las palabras del arcángel Gabriel fecundan a la Virgen y la invaden de una luz que recibe en su vientre e iluminará el mundo con el nacimiento del hijo de Dios. En el extremo superior izquierdo se vislumbra la imagen de Dios, que deja salir la claridad de sus labios, es decir, de sus palabras. Las capacidades visuales, gustativas, táctiles y olfativas de la Virgen se subordinan a sus capacidades auditivas en el momento de la anunciación. Al escuchar el mensaje divino del Arcángel, ve una luz más pura, siente el milagro que toma forma en su vientre. La fe se traduce como una forma de escuchar a Dios. El oído cobra una enorme importancia y sería extraño que los poetas, devotos de la belleza de una mujer, no recurrieran al oído de su amada para convencerla de la intensidad de su pasión, como lo marca la tradición literaria desde sus inicios. Maurice Scève confía sus preocupaciones amorosas a su laúd, ya que tiene la certeza de que sólo las bellas armonías que produce este instrumento son capaces de mover el frío corazón de Délie :

Luth résonnant, le doux son des cordes,
Et le concert de mon affection,
Comment ensemble uniment tu accordes
Ton harmonie avec ma passion !
Lorsque je suis sans occupation,

Si vivement l'esprit tu m'exercites,
Qu'ores à joie, ore à deuil tu m'incites
Par tes accords, non aux miens ressemblants.
Car plus que moi, mes maux tu lui récites,
Correspondant à mes soupirs tremblants.

(« Décima CCCXLIV », p. 243)

Este poema da cuenta de cómo la expresión de la fe y de los sentimientos se inclinan por buscar el oído del ser amado. El laúd, como dice el poeta, tiene mucho en común con el hombre que lo toca; el instrumento se transforma en un objeto con alma propia capaz de imitar las pasiones. Los acordes del laúd se mimetizan con las angustias amorosas de Maurice Scève y probablemente son el único medio a través del cual la amada se puede enterar de las tormentas del corazón del poeta. La música se traduce como un suspiro armonioso y melódico del hombre enamorado. De hecho, la lectura del poema frente a la amada es una especie de anunciación. Cuando el poeta recita y es escuchado por la mujer a quien va dedicado, es probable que en ella surja la luz del amor, una claridad divina que iluminará el mundo, igual que aquella que nace del vientre de la Virgen María.

Leonardo da Vinci considera divina la pintura. No se equivoca. La filosofía neoplatónica postulaba que la belleza que se percibía a través de los ojos y los oídos provenía de la mente de Dios. Por lo tanto, los textos poéticos que se refieren a la imagen divina de una dama, serán testimonios de fe. Algunas veces, el sentido de la vista abarca un conocimiento que va más allá de las percepciones cognitivas, como sucede en el siguiente texto de Pontus de Tyard :

Au premier tret, que mon œil rencontre
Des moins parfaits de sa perfection,
La plus grand part de ma devotion
Soudainement en elle idolatra.
Mais quand le son de sa voix penetra
Dans mon ouïr, l'imagination
Ravissant haut ma contemplation,
Au plus parfait de son parfait entra.
Lors je connuz que ce vermeil albastre,
Pour qui mon œil me rendra idolatre,

Estoit fragile, et seulement un temple :
Temple sacré à celle Deité,
Qu'incessamment en toute humilité
Ma langue honore, et mon esprit contemple.

(« Sonet VI », pp. 13-14)⁵⁸

La belleza de la amada refleja la bondad de su alma. Su hermosa voz es un motivo para idolatrar ese templo que podría ser tocado pero que el poeta prefiere contemplar, del mismo modo que lo hace un feligrés con la imagen de un santo, de una Virgen o de Cristo. Los hombres entran a la iglesia en parte a ver imágenes y escuchar cantos. En la amada se concentran la vista y el oído para elevar al enamorado a un estado místico.

A pesar de que la mayoría de los cancioneros de la época hacen referencia a la vista y al oído, en la poesía y en la pintura eróticas es posible hallar ejemplos de sinestesias en las que intervienen el gusto, el tacto y el olfato. Uno de los lienzos del siglo XVI en Francia en los que se conjugan varias percepciones sensoriales es *Mujer en el tocador* (fig. 8). La imagen comprende una doble alusión al sentido de la vista: el retrato y el espejo en el que la mujer echa un vistazo a su rostro. La piel desnuda, por supuesto, hace un guiño al tacto, mientras el perfume que se ve a la izquierda del cuadro excita el olfato. En las rosas se concentran la mayor cantidad de percepciones sensoriales: la vista, el tacto y el olfato se complacen con la forma, el color, el olor y la textura de estas flores, a partir de las cuales probablemente surja una confusión voluptuosa: la piel podría respirarse, el espejo reproduce la suavidad de la piel de su dueña, el choque de las perlas se escucha... El deseo se turba y no distingue diferencias entre ver, tocar, oler, escuchar o gustar.

La sinestesia existe sobre todo en la literatura y los cuadros eróticos de la época. Aunque la sensualidad de la poesía amorosa no está exenta de esta figura poética, que es posible advertir en la hermosa «Ode du baiser de Cassandre» :

⁵⁸ Para nuestras citas de Pontus de Tyard utilizaremos la edición de John Lapp, *Œuvres poétiques complètes*, París, 1966.

Baiser, fils de deux lèvres closes,
Filles de deux boutons de roses,
Qui serrent et ouvrent les ris
Qui déride le plus marris ;
Baiser ambrosin que j'honore
Comme tout, et dont encore
Je sens en ma bouche souvent
Plus d'un jour après le doux vent ;
Et vous, bouche de sucre pleine,
Qui m'engendrez de vostre haleine
Une odeur qui au cœur descend,
Et mille parfums y respand ;
Et vous, mes petites montagnes,
Je parle à vous, lèvres compagnes,
Dont le coral naïf et franc
Cache deux rangs d'yvoire blanc ;
Je vous suppli' n'ayez envie
D'estre homicides de ma vie :
Pour du tout tuer mon esmoy
Mille fois le jour baisez moy.⁵⁹

(« Ode du baiser de Cassandre », p. 62)

La comparación de los labios con las rosas apela, como explicamos en el cuadro *Mujer en el tocador*, a varios de los sentidos: la textura aterciopelada, la frescura, el color, el aliento. En esta ocasión, sus pétalos se abrirán para producir sonidos que devuelven la alegría a los hombres: las risas de Casandra. Sus besos tienen un sabor dulce, de ambrosía y de azúcar, y son capaces de matar al poeta. La sinestesia es entonces el más voluptuoso y sensual de los tropos en el siglo XVI, por lo tanto aparecerá en los poemas y cuadros eróticos de la época en Francia, aunque también unirá todos los sentidos en la luz de la fe, de la fecundación divina convertida en amor y esperanza.

2.4.7 Perífrasis

La perífrasis es una circunlocución, es decir, evita las alusiones directas. En la mayoría de los casos, sobre todo en el siglo XVI, es una figura eufemística. Para explicarla retomemos el significado del unicornio en la pintura de finales del medioevo y la primera parte del siglo XVI. Si la mítica criatura sólo puede ser domada por una doncella, su vigor y su belleza representan al joven amante, y su cuerno hace alusión al sexo masculino. Esta perífrasis se dice eufemística porque evita la *verba obscena*. Un falo en una pintura es un elemento condenable desde el punto de vista religioso en el Renacimiento y puede llegar a ser vulgar e ir en contra de las exigencias estéticas de la época. Probablemente esta figura sea la más representativa entre las diversas perífrasis del siglo XVI.

Las alusiones sexuales son casi siempre veladas por la perífrasis eufemística tanto en la pintura como en la poesía. Un ejemplo de ello es uno de los poemas más celebrados de Etienne Jodelle, en el cual para evitar la *verba obscena* el poeta sustituye varias palabras que hacen de una situación erótica, un poema delicado:

En quelle nuit, de ma lance d'ivoire,
Au mousse bout d'un corail rougissant,
Pourrait-je ouvrir ce bouton languissant
En la saison de sa plus grande gloire ?
Quand verserai-je, au bout de ma victoire,
Dedans sa fleur le cristal blanchissant,
Donnant couleur à son teint pâlisant
Sous le plaisir d'une longue memoire ?
Puisse-elle tôt a bonne heure venir
Pour m'engraver un joyeux souvenir,
Tardant si peu de son discours ordinaire
Qu'elle voudrait l'ombre noire qui la suit,
Car de la nuit le clair jour je puis faire
Et du clair jour l'ombreuse noire nuit.

(*La poesie de la Renaissance*. « Sonnet », p. 268)⁶⁰

⁵⁹ Pierre de Ronsard. *Les Quatre saisons*, ed. de Gilbert Gadoffre. Paris, 1985.

Esta perífrasis del deseo es violentamente sutil sin que por ello llegue a ser tenue. Esta suavidad se debe a que para el amante cortés la honra de su dama siempre será lo primero. Las palabras, a pesar de rehusarse a ser muy claras, conservan la fuerza y la calidez propias del enamorado.

2.4.8 Antonomasia

La antonomasia es una figura retórica que sustituye a un nombre propio. En el *Retrato de Margarita de York* (fig. 8) se advierte que la función de las rosas blancas y rojas en el collar de Margarita es antonomásica, es decir, es una representación de un nombre propio: Inglaterra, la patria de esta princesa, mujer de Carlos el Temerario de Francia. La madre de Margarita jugó un papel político importante en la Guerra de las dos Rosas, por lo cual, este símbolo es la mejor referencia que puede hacerse sobre su origen.

Los poetas franceses utilizan diversas palabras o frases para referirse a sus compañeros. Estas son algunas de las antonomasias más utilizadas por la Pléiade: el « Vendômois », para referirse a Ronsard, el « Angevin », que remite a Joachim du Bellay, « la Belle Cordière », frase que designa a Louise Labé. Asimismo hay antonomasias que señalan el nombre de un grupo. Una de ellas es « La Pléiade », que incluye a Ronsard, Du Bellay, De Tyard, etc. Estas antonomasias son una clave para descifrar quiénes son los personajes que se citan en los poemas del periodo que estudiamos, por lo cual esta es una de las figuras que hacen mayor alusión a la identificación e influencia que los poetas más admirados ejercían en los menores. Como vemos, en muchos de los casos, la antonomasia designa el lugar de donde proviene el personaje al que se hace referencia.

2.4.9 Alusión

En pintura, la alusión recupera características de cuadros del pasado, es decir, significa la reproducción total o parcial de obras de arte, en la mayoría de los casos bastante famosas. Jean Fouquet, para realizar el conocido cuadro *La Virgen de Melun* (fig. 1), se sirvió de un retrato anterior de la bella cortesana Agnès Sorel en el que se puede observar la figura de una joven con un velo transparente, un corsé de agujeta y un seno descubierto del mismo modo que en Fouquet. Sin duda, esta imagen de “la doncella de beldad” fue la más difundida en la corte francesa, por lo cual sirvió de modelo, y con seguridad esta representación de la madre de Dios resultó sorprendente y al mismo tiempo familiar para los espectadores de este *Díptico de Melun* que en diversas ocasiones se ha mencionado.

La alusión es una de las figuras más comunes y más gustadas por los poetas del Renacimiento francés. Como miembros de un mismo grupo –la Pléiade – aprovechaban cualquier oportunidad para aludir a las obras y al amor que sintieron sus antecesores o sus contemporáneos por sus damas. La mayoría de las alusiones señalaban pasajes de la Biblia, relatos de la mitología grecolatina y episodios de la historia de Francia. Además muchos poetas hacían alusión a la vida y la obra de Ronsard, ya que a mediados del siglo XVI y aun décadas después fue sumamente popular. Sin embargo, en Lyon, la poesía se inclinaba por recordar la figura de Maurice Scève, cuyo monumental poema *Délie. Objet de plus haute vertu* es uno de los precursores petrarquistas de la literatura francesa. Pontus de Tyard, por ejemplo, era el único lionés miembro de la Pléiade, por lo cual admiraba tanto a Scève como a Ronsard o a du Bellay. También sentía una gran afición por la obra de un poeta que no habíamos mencionado: Guillaume des Autelz.

Pero antes que todos ellos, Clément Marot escribió una obra intensa y perdurable que todavía en nuestro siglo resulta un verdadero hallazgo y una novedad. Aquí tenemos una alusión que Joachim du Bellay hace sobre la obra

de este precursor poético al que admirara Ronsard y cuya originalidad impulsaría a la Pléiade a dar el gigantesco paso hacia la modernidad poética:

Si de celui le tombeau veux savoir,
Qui de Maro avait plus que le nom,
Il te convient donc le lieux aller voir
Où France a mis le but de son renom.
Qu'en terme soit, je te répons que non.
Au moins de lui, c'est la moindre partie.
L'âme est au lieu d'où elle éstait sortie,
Et des ses vers qui ont dompté la mort
Les Soeurs lui ont sépulture bâtie
Jusques au ciel. Ainsi, la *mort n'y mord.*

(*Vers lyriques*, p. 95)⁶¹

La frase que se encuentra en cursivas hace alusión a un texto de Clément Marot llamado *L'auteur à son livre*, que introduce la edición de sus poemas de 1538. El poema de du Bellay es una especie de epitafio posterior a la muerte de Marot en el que se habla de la inmortalidad de su obra poética. Por su parte, el texto de donde se toma la frase hace referencia a la inmortalidad de sus obras:

Vie après moy, pour jamais, ou long temps;
Mes oeuvres donc content te doivent rendre:
Peuples et Roys s'en tiennent bien contents.
La Mort n'y mord.

(“L'Auteur à son livre”, p. 74)⁶²

En el siglo XVI los buenos imitadores de los grandes poetas eran muy respetados. La memorización de los poemas contemporáneos seguramente era muy común desde la Edad Media, lo cual explica el gusto por la alusión. La mayor parte de los poetas del siglo XVI aludían a Dante y a Petrarca con frecuencia porque seguramente conocían de memoria una buena parte de *La Divina Comedia* y del *Canzoniere*. La difusión de la poesía *a la manera de ...* es un tipo de alusión, una de las figuras retóricas favoritas del Renacimiento debido a la inclinación humanista que caracterizaba a los artistas de la época.

⁶¹ “Jugements sur Clément Marot”, Clément Marot. *Poésies choisies, op.cit.*

⁶² *Ibid*, p. 74.

Por supuesto también se hacen numerosas alusiones a los textos de la antigüedad grecolatina y se escribe mucho a la manera de Horacio y a la manera de Píndaro.

2.4.10 Hipérbole

La hipérbole consiste en el empleo de expresiones que exageran la magnitud de las situaciones o de las cosas. En términos pictóricos esta figura se caracteriza por un exceso de magnitud en el plano de la expresión. Se sabe que antes de que se descubriera la perspectiva, los pintores medievales condicionaban la talla de los personajes a su trascendencia. Por ejemplo, cuando se representaba el nacimiento de Jesucristo, el niño siempre era mucho más grande de lo normal, su madre, la Virgen, era más grande que san José y que los animales que se encontraban a su alrededor. En *La Coronación de la Virgen* (fig. 3) es muy notorio que ya existía la perspectiva, sin embargo, también percibimos un respeto hacia la postura medieval de exagerar la talla de las figuras más relevantes del cuadro y así crear una hipérbole. El Padre y el Hijo, que coronan a la Virgen, son excesivamente más grandes que el resto de los personajes, mientras en la parte inferior del cuadro, todos los hombres tienen la misma magnitud tal vez porque su carne padece las mismas debilidades y son insignificantes ante la grandeza de Dios y de su corte.

Debido a la herencia medieval, en algunos de los cuadros del Renacimiento francés, entre los cuales se encuentra *La Coronación...*, la talla física corresponde a la talla del alma del personaje, lo cual significa que la hipérbole es una figura retórica prácticamente de orden espiritual, sobre todo durante las primeras décadas del siglo XVI. Maurice Scève, autor del primer “*canzoniere*” a la manera de Petrarca en lengua francesa, *Délie. Objet de plus haute vertu*, conserva en sus décimas esta concepción medieval de la hipérbole y describe a su amada como una mujer portentosa, capaz de tomar

magnitudes cercanas a las de un espíritu divino gracias a la belleza de su alma, reflejada en la belleza de su cuerpo y de su rostro. En el siguiente poema se retrata a Délie como una mujer comparable al cielo en inmensidad:

Mais que me sert sa vertu et sa grâce,
Et qu'elle soit la plus belle du Monde,
Comprenant plus que tout le Ciel n'embrasse
En son immense, en sa rondeur profonde?

(Maurice Scève, "Décima CCCXCIX", p. 273)

Las amadas de los poetas Renacentistas, en general, son seres cercanos a Dios que crecen al interior de un lienzo o de un poema gracias a la influencia de la religión católica pero también a la popularidad de las figuras paganas heredadas de la cultura grecolatina. El punto más álgido de esta sustitución de Dios por una mujer es un soneto por el que Théophile de Viau, poeta protestante, fue perseguido en el siglo XVII al trasladar en un poema el objeto de su adoración, de Dios a una hermosa feligresa:

L'autre jour, inspiré d'une divine flame
J'entrai dans un temple où, tout religieux,
Examinant de près mes actes vicieux,
Un repentir profond fit respirer mon âme.
Tandis qu'à mon secours tous les dieux je réclame,
Je vois venir Philis; quand j'aperçus ses yeux,
Je m'écriai tout haut: Ce sont ici mes dieux,
Ce temple, cet autel appartient à ma Dame.
Les dieux, injurieux de ce crime d'amour,
Conspirent par vengeance à me ravir le jour;
Mais que sans plus tarder leur flamme me confonde!
O mort, quand tu voudras je suis prêt à partir;
Car je suis assuré que je mourrai martyr
Pour avoir adoré le plus bel oeil du monde.

(« Sonet », p. 164)⁶³

⁶³ Théophile de Viau. *Oeuvres poétiques*. Paris, 1990.

2.4.11 Antítesis

La antítesis designa, en la retórica de la pintura, una oposición semántica de imágenes sobre todo de índole abstracta. En el mismo cuadro que citamos arriba, *La Coronación de la Virgen*, hay tres términos abstractos opuestos y complementarios representados en la parte inferior y en la parte superior del lienzo: la iglesia triunfante, la iglesia militante y la iglesia purgante. El hombre Renacentista, preocupado por el destino de su alma después de la muerte, otorga a la pintura el carácter de un mensajero divino que describe los horrores del purgatorio y la belleza de Dios. En este cuadro la actitud contemplativa y serena de los ángeles se opone a la miseria que viven los pecadores en el purgatorio. El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, que coronan a la Virgen María, se contraponen a las horribles criaturas que moran debajo de la tierra. Una de las antítesis clásicas de la poesía amorosa del Renacimiento es la oposición entre el día y la noche. Esta última es casi siempre repudiada por ser cómplice del deseo y de las sombras que en todo momento señalan la ausencia del ser amado. El sol, el cielo claro y azul, la belleza de la naturaleza y la claridad de los días son una representación del alma, del amado y de la amada que iluminan el mundo. En cambio, el silencio, la ausencia, el deseo, la soledad y el cuerpo se encuentran relacionados con la noche. El siguiente soneto de Louise Labé describe al amado como una luz a la que se le rinde culto durante la noche para que reaparezca y embellezca todo lo que hay a su alrededor. Incluso a su amada:

Pour le retour du soleil honorer,
Le Zéphir, l'air serein lui apareille :
Et du sommeil l'eau et la terre esveille,
Qui les gardoit l'une de murmurer,
En nous coulant, l'autre de se parer
De mainte fleur de couleur nonpareil.
Ja les oiseaux et les arbres font merveille,
Et aus passans font l'ennui moderer :
Les Nynfes ja en mille jeux s'esbatent
Au cler de Lune, et dansans l'herbe abatent :

Veus tu Zephir de ton heur me donner,
Et par toy toute me renouvelle ?
Fay mon Soleil devers moy retourner,
Et tu verras s'il ne me rend plus belle.

(« Soneto XV », p. 133)⁶⁴

El mundo reaparece ante nuestros ojos gracias a la presencia del amado. La belleza se hace manifiesta. De igual manera que para Louise Labé, para Pernette du Guillet el día y la luz están relacionados con el amado y con el hecho de recordarlo :

La nuict estoit pour moy si tresobscure
Que Terre, et Ciel elle m'obscurcissoit,
Tant qu'à Midy de discerner figure
N'avois pouvoir – qui fort me marrissoit :
Mais quand je vis que l'aulbe apparoissoit
En couleurs mille et diverse, et seraine,
Je me trovay de liesse si pleine –
Voyant desjà la clarté à la ronde –
Que commençay louer à voix haultaine
Celuy qui fait pour moy ce Jour au Monde.

(« Rima II », p. 229)

La figura retórica de la antítesis se basa en la relación de significados bipolares. Uno de ellos es negativo –el infierno y la noche -- y el otro es, por supuesto, positivo – el día y el cielo --. Estas oposiciones semánticas servirán para establecer las similitudes conceptuales entre la antítesis literaria y una especie de antítesis pictórica: el claroscuro. De acuerdo con los patrones establecidos existen diferencias marcadas de significado entre lo que el pintor dibuja entre sombras y lo que dibuja en la claridad. La oscuridad pretende ocultar, esquivar, borrar, mientras que la luz enfoca la figura principal, la enmarca y la embellece. Todo esto se explicará con mayor precisión en los siguientes apartados.

2.4.12 Símil o comparación

Esta figura retórica pretende significar un elemento pictórico o poético a través de otro con cualidades similares. En la pintura francesa del siglo XVI encontramos a menudo una flor sostenida por una mujer. Esta imagen hace alusión al *carpe diem* horaciano, es decir, representa lo efímero de la juventud y señala que hay que gozar nuestros días de vida antes de que la piel y el cuerpo se marchiten. La mujer es como una hermosa flor que primero es un botón, después se encuentra totalmente abierta y en plenitud pero mañana amanecerá ajada. En el lienzo *Señora en la tina* (fig. 5), François Fouquet compara a la mujer que se baña con un clavel en flor.

En la pintura y en la poesía de la primera parte del siglo XVI en Francia, una buena cantidad de los símiles giran en torno a la belleza de la mujer. No sólo describen la juventud, como en el caso del clavel, también son utilizados por los poetas para precisar las características de sus rostros o de sus cuerpos. Tal es el caso de Ronsard en su *Primer libro de sonetos para Helena*, cuando describe a su amada y el amor que siente por ella:

Comme une belle fleur assise entre les fleurs,
Mainte herbe vous cueillez en la saison plus tendre
Pour me les envoyer et pour soigneuse apprendre
Leurs noms et qualités, espèces et valeurs.
Était-ce point afin de guérir mes douleurs,
Ou de faire ma plaie amoureuse reprendre ?
Ou bien, s'il vous plaisait par charmes entreprendre
D'ensorceler mon mal, mes flammes et mes pleurs ?
Certes je crois que non : nulle herbe n'est maîtresse
Contre le coup d'Amour envieilli par le temps.
C'était pour m'enseigner qu'il faut dès la jeunesse,
Comme d'un usufruit prendre son passe-temps :
Que pas à pas nous suit l'importune vieillesse
Et qu'Amour et les fleurs ne durent qu'un printemps.

(*La poésie de la Renaissance*, « Soneto 36 », p. 220)

El poeta compara a Helena con una flor sentada que busca entre las hierbas alguna que haga que crezca el amor de su amante. También compara la

⁶⁴ Para las citas de Louise Labé utilizaremos la edición de Gérard Guillot, *Œuvres*. Viena, 1962.

juventud a un usufructo del que hay que servirse. El símil, a diferencia de la metáfora, no sustituye una palabra por otra. Simplemente compara un sujeto o un objeto con otro. En el poema que hemos citado, el poeta dice “fleur assise”, pero no deja de escribir “vous”. Lo mismo sucede con la juventud y el beneficio. La juventud es un beneficio que desaparece, por lo cual se debe de aprovechar.

2.4.13 Personificación

Algunos emblemas son una muestra de lo que es la personificación en el dibujo. Las ilustraciones de *Délie*, por ejemplo, traducen imágenes a través de las acciones de diversos personajes. El emblema « La Femme qui dévide » personifica el esfuerzo y las recompensas que implican un largo trabajo. Su jornada ha sido tan extensa como el hilo que pudo enrollar. Las horas de labor se ven reflejadas en el número de vueltas que el hilo da a la rueca. El amante, por su parte, después de tantos esfuerzos para conquistar el amor de una dama, espera que llegue el ansiado día en que se corresponderán sus trabajos, tal y como expresa en el siguiente poema, en el cual el Amor es un Tirano que quiere dominar un corazón que no le pertenece:

J'ai consommé maintes belles saisons
En cette vie heureusement maudite
Pour recouvrer celle à moi interdite
Par ce Tyran, qui fait sa résidence
Là où ne peut ne sens ne providence,
Tant est partout cauteusement fin.
Ce néanmoins, malgré la repentance,
J'espère, après long travail, une fin.

(Maurice Scève, « Décima LXIX », p. 90)

Debido a la influencia emblemática de los poemas de Petrarca, la personificación es una de las figuras retóricas que merece mayor atención en este estudio. Las características provenientes del emblema en la poesía petrarquista otorgan a la naturaleza cualidades de personas. Inclusive, los árboles, las rocas, los ríos y las montañas son compañeros dispuestos a

escuchar y compartir las penas del enamorado, como en este soneto que Ronsard dedica a Cassandra:

Ciel, air de vents, plains et monts découverts,
Tertres vineux et forests verdoyantes,
Rivages torts et sources ondoyantes,
Taillis rasez et vous bocages vers [...],
Puisqu'au partir, rongé de soin et d'ire,
A ce bel œil Adieu je ne sceu dire,
Qui pres et loin me detient en esmoy,
Je vous supply Ciel, air, vent, mont et plaines,
Taillis, forests, rivages et fontaines,
Antres, prez, fleurs, dites-le luy pour moy.

(*Les quatre saisons*, « Soneto 22 », p. 56)

La personificación y la hipérbole son las figuras retóricas que magnifican el alma del enamorado y la espiritualidad de su dama, por lo cual son esenciales en la poesía cortés del siglo XVI. Mientras la hipérbole existe gracias a la magnitud espiritual de la amada, la personificación de los elementos que integran la naturaleza será posible debido a las cualidades esencialmente humanas que el poeta es capaz de percibir en el mundo, a la magnitud de su alma y de sus sentimientos : el cielo, el viento, los montes, el llano, el bosque y los ríos saben escuchar y sabrán transmitir lo sentimientos a la amada, ya que sus sonidos y su belleza son capaces de llegar a cualquier corazón.

La retórica de la pintura y la retórica poética del siglo XVI se encuentran sumamente emparentadas debido a que ambas recurren a la expresión visual, a imágenes que dan mayor claridad a otros conceptos a través de la experiencia cognitiva del artista y del espectador o lector de la obra. En efecto, muchas de las imágenes visuales del Renacimiento provienen de una cultura emblemática difundida a través de la obra de Petrarca, quien dio un nuevo sentido a la mirada, la hizo más personal y profunda a través de su poesía. Hasta cierto punto, el *Canzoniere* es una historia del ojo y de la recepción de una nueva luz, más espiritual, amorosa, de pronto carnal y de pronto platónica, por lo cual la poesía petrarquista se encuentra vinculada al descubrimiento de la perspectiva.

A partir del Renacimiento tanto la poesía como la pintura buscarán la unidad orgánica de los elementos, donde el hombre « es la medida de todas las cosas », lo cual hace que estas dos artes tengan una mayor afinidad. Tanto en la poesía como en la pintura, la perspectiva es una urdimbre que da mayor cuerpo a la forma de un poema a través de conceptos agrupados de acuerdo con la distancia física en la pintura, y con la distancia relacionada con el tiempo y los sentimientos en la literatura. Por ello, la llamamos « perspectiva melancólica », ya que la melancolía es una manera de padecer el paso del tiempo y de involucrarse con la vida.

Por otra parte, hemos visto que muchas de las figuras retóricas que existen en la poesía forman parte de la retórica pictórica. En algunos casos podemos afirmar que la lectura de Petrarca era familiar a los pintores y dibujantes, como en el caso de los creadores de emblemas. Asimismo parece que muchos de los artistas de la primera parte del siglo XVI en Francia retomaron las ideas del neoplatonismo. En general, podemos concluir que los artistas del siglo XVI en Francia tenían cierto estatus intelectual y la formación humanista que exigía Alberti en su tratado.

3. LA SENSUALIDAD, SUS ROSTROS, SUS COLORES, SUS FORMAS

En este capítulo se estudia el retrato como imagen sensual que en ocasiones es reflejo de melancolía. En efecto, el rostro es una gramática de signos que en muchos de los cuadros del siglo XVI tiene significados melancólicos. Y los retratos que aquí analizo corresponden a mujeres que fueron representadas en un momento en el que los maridos estaban ausentes.

Los rasgos y las expresiones de las damas forman parte de un discurso amoroso en el que convergen la melancolía y la sensualidad. Este es el caso de obras pictóricas como *La dama de los pensamientos* (fig. 10), de maestro anónimo, que data de 1499, o del *Retrato de Margarita de York* (fig. 9), elaborado por un artista de la Escuela Francesa hacia 1450. También estudiaremos la imagen de una de las mujeres más bellas de su época, *Jacqueline de Rohan-Gié* (fig. 11), retratada por Corneille de Lyon en 1540. Las dos últimas obras que se analizarán en este apartado representan escenas eróticas de la vida cotidiana. Se trata de *Mujer en el tocador* (fig. 8), realizada por un pintor de la Escuela de Fontainebleau alrededor de 1550, y de *Señora en la tina* (fig. 5), que data del mismo año y fue elaborada por François Clouet.

Las actitudes que muestran las mujeres en estos retratos son susceptibles de ser comparadas con los pensamientos y evocaciones de dos de las más altas representantes de la Escuela de Lyon: Louise Labé y Pernette du Guillet. Los poemas de ambas, al igual que los retratos que antes mencionamos, son lamentos por la ausencia del hombre amado o ardientes imágenes de deseo.

3.1 El rostro de la ausencia

Nuestras emociones se construyen a través de las experiencias de la vida, subordinadas al medio en que vivimos, a la cultura que nos envuelve y a la naturaleza de nuestros órganos. El cuerpo y el rostro son « contenedores » de las ideas y sentimientos que se construyen y transforman con nuestras percepciones. La palabra, al ser percibida, da forma al mundo. La palabra y los trazos de un pintor tienen ya algo en común. Para los retóricos anteriores a la Pléiade, como Thomas Sébillet y Barthélemy Aneau, aunque ya existían algunos textos que inspiraron la reforma poética y lingüística, el poema debía contener una serie de significados filosóficos y teológicos, es decir, debía tener un fin evangelizador o moralizante. Los primeros poemas « libertinos », en cambio, sugerían que alrededor de las palabras se crearan atmósferas de erotismo y sensualidad.

Moins qu'un changement de formes poétiques radical est ainsi un changement de ton. Mais il choque profondément les anciens Sébillet et Aneau. L'inspiration poétique et païenne s'oppose en effet à une inspiration moralisatrice et chrétienne alors beaucoup plus puissante qu'on ne pourrait imaginer aujourd'hui.⁶⁵

La pintura francesa, antes únicamente concebida en los muros de las catedrales, los libros y los vitrales, sufre la misma evolución. Los hombres de finales del siglo XV y principios del siglo XVI regresan al conocimiento clasicista de sí mismos, dejan de lado la apariencia etérea del vitral, estudian la anatomía y perfeccionan la perspectiva. El hecho de pintar formas sensuales tiene estrechos vínculos con las figuras paganas que Du Bellay rescata del esplendor grecolatino en su famosa *Defence et Illustration de la Langue Française*. Los elementos paganos se mezclan con los religiosos no sólo desde el punto de vista formal. Los poetas desean hablar de cuestiones tanto terrenales como teológicas. Aunque los humanistas no olvidan los textos fundadores de la filosofía cristiana, se dedican a traducir a su lengua vulgar las obras literarias más trascendentales escritas en griego antiguo y en latín.

El desarrollo de la lingüística y del arte es en este momento lo más importante:

L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les idées et les formes de toutes choses qui se peuvent imaginer tant célestes que terrestres, animées ou inanimées pour après le représenter, décrire et imiter (...) Quand je te dis que tu inventes choses belles et grandes, je n'entends toutefois ces inventions fantastiques et mélancoliques, qui ne rapportent non plus l'une à l'autre que les songes entrecoupés, par un frénétique, ou de quelque patient extrêmement tourmenté d'une fièvre, à la imagination duquel se représentent mille formes monstrueuses sans ordre ni liaison: mais tes inventions desquelles je ne te puis donner règle pour être spirituelles, seront bien ordonnées et disposées: et bien qu'elles semblent passer celles du vulgaire, elles seront toutefois telles qu'elles pourront être facilement conçues et entendues de chacun.⁶⁶

En esta cita se percibe la conciencia de la obra literaria como composición estructurada en el Renacimiento, lo cual la hace mucho más susceptible de una comparación con la pintura. En la primera parte del siglo XVI en Francia los tratados pictóricos eran familiares a los artistas. Los más conocidos eran los de Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci, quien vivió algún tiempo en Francia. Alberti, en su *Tratado de pintura*, asegura que este arte contiene una fuerza divina por su capacidad de hacer los rostros impercederos y describir detalladamente a los dioses o a Dios. Es decir, la pintura influye en la cosmovisión de los hombres:

La pintura contiene una fuerza divina, pues logra que estén presentes los ausentes, de igual manera que lo logra la amistad, pero además hace que los muertos se vean casi como los vivos [...] Hay quienes piensan que la pintura dio forma a los dioses que eran adorados por los pueblos. Éste ciertamente fue el mayor regalo que hicieron a los mortales, pues la pintura es más útil a esa devoción que nos acerca a los hombres y conserva nuestras almas llenas de misticismo.⁶⁷

Gracias a esta nueva concepción de la pintura, el retrato jugó un papel de enorme relevancia cultural no sólo para un pueblo o para la sociedad sino para cada individuo. La gramática de signos que implicaban los rostros era

⁶⁵ *Traité de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance*, introd. de Francis Goyet. Paris, 1990, p. 28.

⁶⁶ Pierre de Ronsard. *Abregé de la Poésie Française en Traité de Poétique et Rhétorique de la Renaissance*, op.cit, pp. 472-473.

definitiva para la comprensión del carácter de los dioses y los seres humanos. Si somos devotos de Dios a través de su imagen, es muy normal que este culto se traslade a las imágenes de los aristócratas y los burgueses. El pueblo veneraba a sus reyes en vivo y en cuadro. Los hombres de la corte construían una imagen idealista alrededor de los retratos de las doncellas y las damas de sus cortes. En *La dama de los pensamientos* (fig. 10), por ejemplo, el artista hace uso de palabras y símbolos para crear un cuadro rico en imágenes « internas », si es posible así llamarlas por pertenecer a un mundo personal e íntimo, fuera de la realidad material. La protagonista del cuadro es Ana de Bretaña, mujer del rey Luis XII de Francia. El pintor tuvo un motivo importante para crear la obra: la ausencia del monarca por la guerra que en aquel tiempo había en Italia. La composición cautiva por la actitud reflexiva de la reina. Al mismo tiempo se puede leer lo que supuestamente escribió a su marido: « no olvido lo que no veo ». La imagen y la frase se encuentran estrechamente relacionadas, tienen el mismo significado; lo cual es posible comprender gracias a la explicación que Patrizia Magli da sobre la entelequia, materialización del alma, en el estudio de la fisiognomía:

La entelequia de cada cosa se realiza en aquello que esta cosa es en potencia, esto es, en la materia apropiada. El alma es entelequia y noción de aquello que es en potencia. El alma es forma que determina la materia y *quiddidad* de un cuerpo de una determinada materia.⁶⁸

El acto poético de recordar al amado se materializa en retrato y se verbaliza en poesía. Y la frase escrita en la filacteria, a su vez, es una verbalización de la imagen. Al fondo, se aprecia otro símbolo del amor: las rosas estilizadas. La rosa hace referencia a muchos temas, pero en esta ocasión probablemente se refiere a Venus. Cuando la diosa del amor nace de una concha en la costa de Chipre, nacen las rosas. Si bien hoy en día estas flores tienen diversos significados, para las cortes cultas de Europa Occidental del siglo XVI, y sobre todo para damas tan instruidas como Ana de Bretaña, el significado de la rosa correspondía tal vez a lo establecido por la cultura grecolatina. Además, la

⁶⁷ Leon Battista Alberti. *op. cit.*, pp. 77-78.

retórica y la mentalidad de la época se inclinan porque los enamorados y también las enamoradas apostrofen a Venus para soportar las noches de soledad. Para la reina francesa, representada entre rosas, el Amor, hijo de Venus, es subyugante y a la vez hace el mundo más bello y habitable. Probablemente esto mismo le ocurría a Louise Labé, que no pide la ayuda de Dios, sino de Venus, que en varias ocasiones se enamoró y hasta sostuvo relaciones adúlteras con Marte. La diosa comprende la pena de la poeta porque ha vivido un calvario semejante. Entonces cuando está sola en su lecho frío se dirige a la diosa del Amor :

Clere Venus, qui erres par les Cieux,
Entens ma voix qui en pleins chantera,
Tant que ta face au haut du ciel luira
Son long travail et soucis ennuieus.
Mon œil veillant s'atendrira cien mieus,
Et plus de pleures voyant gettera,
Mieus mon lit mol de larmes baignera
De ses travaus voyant témoin tes yeux.
Donq des humains son des lassez esprits
De tous repos et de sommeil espris.
J'endure mal tant que le Soleil lui :
Et quand je suis quasi toute cassee
Et que me suis mise en mon lit lassee,
Crier me faut mon mal toute la nuit.

(Louise Labé, « Soneto VI », p. 127)

La retórica poética introduce una serie de elementos metafóricos en las obras de arte, muchos de ellos recuperados de la antigüedad clásica, aunque también otros derivados de las góticas experiencias espirituales que van más allá de la teología. El vitral reproduce de una manera etérea las formas humanas, mientras que el retrato en el siglo XVI está dotado de una mayor precisión no sólo gráfica sino psicológica y filosófica. La frase « no olvido lo que no veo » posee un contenido espiritual. Nadie puede ver a Dios pero el alma no lo olvida. Una mujer no puede ver a su marido y es otra vez el alma,

⁶⁸ Patricia Magli. "El rostro y el alma" en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid, 1987, p. 88.

pero también el cuerpo quienes no olvidan. Esto era común en la poesía femenina: Pernette du Guillet, discípula de Maurice Scève, convierte a su amado poeta en Dios. Es decir, las mujeres enamoradas de la culta y liberal corte francesa aman tanto a su marido como a Dios. Para ellas él es la luz y, en el caso de Ana de Bretaña, es la luz dorada que se encuentra al fondo del retrato, noble, magnánima y embellecida por las flores de Venus. En el siguiente texto, Pernette du Guillet confiesa que antes de conocer al poeta que ilumina su vida, se encontraba rodeada de una terrible oscuridad que le impedía reconocer las figuras. Era una sombra hasta que conoció el amor:

La nuict estoit pour moy si tresobscure
Que Terre et Ciel elle m'obscurcissoit,
Tant qu'à Midy de discerner figure
N'avois pouvoir qui fort me marrissoit :
Mais quand je vis que l'aulbe apparissoit
En couleurs mille et diverse, et seraine,
Je me trouvay de liesse si pleine –
Voyant desjà la clarté à la ronde –
Que commençay louer à voix haultaine
Celuy qui feit pour moy ce Jour au Monde.

(Pernette du Guillet, « Rima II », p. 229)

En *La dama de los pensamientos* el pecho de la reina se encuentra adornado con una imagen, por lo cual percibimos a Ana de Bretaña como una mujer piadosa, que ama a Dios, y que además expresa sus sentimientos amorosos sin que estos lleguen a ser profanos. Por su parte, Pernette du Guillet habla de su deseo amoroso con mucha discreción y recato. Aunque murió a los 25 años, su breve pero sustanciosa obra tuvo mérito suficiente para ser publicada el año en que falleció bajo el título de *Rymes. De Gentile et Vertueuse Dame D. Pernette Du Guillet Lyonnoise*. Robert Sabatier hace referencia a estas características en su ensayo *La Poésie du XVIe. siècle*, y no deja de mencionar la melancolía:

Un peu partout elle apporte du charme, un charme né de sa réserve, de sa voix ténue, de son penchant mélancolique qui la fait exceller dans l'élegie et la chanson grise. Sans naïveté excessive, elle a foi en la

loyauté de l'amour, et tout chez elle tend à faire naître une pure représentation.⁶⁹

Del mismo modo que en Pernette du Guillet, en Ana de Bretaña existe una representación pura, en el sentido moral, del amor. Ambas muestran su sentimiento de una forma recatada digna de ser representada por un pintor del siglo XVI.

La sensualidad en el Renacimiento francés se conjuga muchas veces con elementos religiosos, como vemos en *La Vierge de Melun* (fig. 1), cuadro para el que posa la amante de Carlos VII, o en el medallón de Ana de Bretaña. En *La dama de los pensamientos*, el foco de atención del cuadro es la mirada esquiva de la reina. Ella no mira al espectador, en primer lugar porque, como lo indica la filacteria, está pensando, y también porque probablemente piensa en el amor y en los placeres de Venus, es decir, conserva cierto pudor de virtuosa dama renacentista que no quiere descubrir sus deseos en una mirada. Poner en evidencia este pudor de la reina en un área aquí considerada como el foco de atención es una de las más poderosas intenciones del autor del lienzo. Otra de las características interesantes de la mujer retratada es la edad. En esta pintura Ana de Bretaña tiene veintitrés años al parecer, lo cual hasta cierto punto le da derecho a descubrir su sensualidad, misma que justifica Louise Labé ante las damas lionesas en su *Élegie III*:

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises,
Ces miens écrits pleins d'amoureuses noises,
Quand mes regrets, ennuis, despits et larmes
M'orrez chanter en pitoyables carmes,
Ne veuillez point condamner ma simplesse,
Et jeune erreur de ma folle jeunesse,
Si c'est erreur... mais qui dessous les Cieus
Se peut vanter de n'estre vicieus ?

(Louise Labé, *Élegie III*, p. 149)

Se dice de ciertos poemas que se encuentran escritos en un tono confesional, como el que acabamos de leer de Louise Labé. Sin duda, se podría afirmar

⁶⁹ Robert Sabatier, *op.cit.*, p. 120.

que Ana de Bretaña se encuentra retratada en un tono confesional, pero tan refinadamente confesional que un espíritu burdo no lo descifraría.

En *La dama de los pensamientos* se da mayor énfasis al rostro, no a través del volumen como normalmente ocurría, sino de la luz. El pintor aprovecha la intensa blancura de la piel de su modelo. El significado del relieve de ciertos rasgos ya había sido advertido por John Pope-Hennessy⁷⁰. Inclusive las mujeres tomaban en cuenta la armonía del círculo al momento de cuidar su arreglo. Se sabe que se rasuraban la frente para dar a su cabeza formas más redondeadas, y el círculo representa la belleza y la armonía en la cultura occidental⁷¹. Esta misma forma era considerada al delinear y pintar las cejas, lo cual habla de la enorme influencia que la filosofía –en este caso neoplatónica– ejercía en las costumbres más mundanas de los cortesanos. Sin embargo, esta aparente búsqueda de inmaterialidad en el mundo físico a través de las formas se puede interpretar también como una lucha por convertir al cuerpo en alma, transformados en una unidad a través del deseo, la sabiduría y la fe amorosos. Esta idea habla de una concepción espiritual del amor carnal y nos remite a la reflexión anterior del amado-Dios. Pernette du Guillet llega a la conclusión de que el alma y el espíritu se subordinan al cuerpo:

L'âme et l'esprit sont pour le corps orner,
Quand le vouloir de l'Eternel nous donne
Sens et sçavoir pour pouvoir discerner
Le bien du bien, que la raison ordonne :
Pourquoy, si Dieu de telz biens te guerdonne
Il m'a donné raison, qui a pouvoir
De bien juger ton heur, et ton sçavoir.
Ne trouve donc chose si admirable,
Si à bon droict te desirent de veoir
Le Corps, l'Esprit, et l'Âme raisonnable.

(Pernette du Guillet, « Rima XVI », p.233)

En el poema de Pernette, el cuerpo, la inteligencia y el alma aparecen unificados por el amado. Esto sucede también en *La dama de los*

⁷⁰ Cfr. John Pope-Hennessy. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid, 1985.

pensamientos. Las manos, que le escriben al amado y que han tocado su cuerpo, son el elemento que unifica porque su blancura es espiritual y su belleza y finura son sensuales, además de que una de ellas sostiene con delicadeza la filacteria. La unificación de estos elementos queda reafirmada por las piedras que adornan el camafeo y los anillos, combinadas con las perlas del tocado, piedras preciosas que simbolizan a Venus, ya que tanto la piedra como la diosa nacen de una concha.

El vestido vuelve a disfrazar la sensualidad de la reina porque sus pechos son casi imperceptibles y el color es azul, relacionado normalmente con la frialdad del mar y que recuerda el tema del hombre que parte en un barco a la guerra y se aleja de su amada. En el texto que a continuación citamos, Louise Labé confiesa su deseo, describe su martirio y concluye por renegar del hombre que ama como si éste fuera Dios. La apasionada poeta, que siempre se había mostrado devota de su amor, se queja porque ha perdido la fe en el ausente:

D'un tel vouloir le serf point ne desire
La liberté, ou son port le navire,
Comme j'atens, hélas ! de jour en jour
De toy, Ami, le gracieus retour.
Là, j'avois mis le but de ma douleur,
Qui finiroit, quand j'aurois ce bon heur
De te revoir : mais de la longue atente,
Hélas ! en vain mon desir se lamente.
Cruel, cruel, qui te faisoit promettre
Ton brief retour en ta premiere lettre ?
As-tu si peu de memoire de moy,
Que de m'avoir si tot rompu la foy ?
Comme ose tu ainsi abuser celle
Que de tout tems t'a esté si fidelle ?

(Louise Labé, *Elegía II*, p.145)

El azul de los ojos de Ana de Bretaña es exactamente el mismo que utiliza el pintor para el vestido, detalle que resemantiza el azul, que deja de ser simplemente un color frío y se convierte en un signo amoroso y melancólico,

⁷¹ Cfr. Patrizia Magli, *op.cit.*, p. 96.

cálido por el recuerdo y frío por la ausencia. Estos contrastes son muy evidentes en la poesía de los integrantes de la Escuela de Lyon y tienen su origen en la obra de Petrarca. El amor une lo opuesto física, espiritual y semánticamente. Da vida y es muerte, quema y ahoga, hace gozar y sufrir. Este soneto de Louise Labé hace énfasis en los contrarios, probablemente influenciado por Petrarca:

Je vis, je meurs : je me brule et je me noye,
J'ay chaut estreme et endurant froidure :
La vie m'est et trop molle et trop dure.
J'ai grans ennuis entremeslez de joye :
Tout à un coup je ris et je larmoye,
Et en plaisir maint grief tourment j'endure :
Mon bien s'en va, et à jamais il dure :
Tout en un coup je seiche et je verdoye.
Ainsi amour inconstamment me meine :
Et, quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me treuve hors de peine.
Puis, quand je croy ma joye estre certeine,
Et estre au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.

(Louise Labé, « Soneto VIII », p. 129)

Esta serie de sensaciones que describe Louise Labé son síntomas de melancolía, explicada en la época como un desequilibrio que seguramente conduce a la bipolaridad que manifiesta el poema anterior: « C'est le déséquilibre, la prédominance de l'une ou de l'autre des humeurs [melancolía, cólera, sangre y flema] qui explique désormais les dérèglements parmi lesquels les effets de la mélancolie ont retenu l'attention des théologiens, juristes ou médecins ». ⁷²

Otro de los cuadros de interés es el *Retrato de Margarita de York* (fig. 9). En su caso específico, el artista plasmó una serie de valores relacionados con la pertenencia de esta mujer al rey, su marido, y con su virginidad al momento de contraer nupcias. Estos elementos serán señalados en el siguiente apartado.

3.2 Virginidad en los retratos de mujeres

El armonioso círculo y la mirada esquiva pueden ser símbolos de pureza en los retratos del siglo XVI en Francia y referirse a la virginidad de la modelo. En el *Retrato de Margarita de York* encontramos una serie de elementos que parecen señalar la castidad de la reina poco después de la celebración de sus bodas, por lo cual es muy importante recordar la historia del cuadro: Margarita posa para esta obra en 1450, año de su matrimonio, y con un collar que ostenta los símbolos de su país y las iniciales de su marido, Carlos el Temerario. Estos dos elementos simbolizan la lealtad hacia su país, Inglaterra, recientemente afectado por la Guerra de las Dos Rosas, y al hombre con el que se casó.

Si eliminamos algunos de los objetos del cuadro, como las joyas y el vestido, y cubrimos a la protagonista con un manto azul, tendremos a una virgen renacentista; no sólo por la dimensión de su rostro, sino por la unión de las palmas de sus manos en señal de devoción. Al mirar las proporciones de la figura de la modelo, percibimos que el artista quiere imprimir un toque etéreo al cuerpo de la princesa pero también a través de ella desea crear una atmósfera de respeto y devoción hacia el rey. Carlos el Temerario, al hacer su esposa a Margarita de York, la ha elevado a un rango político y espiritual más alto. Esto mismo le sucede a Pernette du Guillet, enamorada de Maurice Scève, uno de los más grandes espíritus del Renacimiento francés. Por un lado se considera afortunada por amar a este poeta, pero por otro lado es desdichada debido a la intensidad de su pasión:

Le hault pouvoir des astres a permis –
Quand je naquis – d'estre heureuse et servie :
Dont cognoissant celuy qui m'est promis,
Restee suis sans sentiment de vie,
Fors le sentir du mal, qui me convie
A ragraver me dure impression
D'amour cruelle et douce passion,

⁷² *Thèmes d'histoire littéraire: Période Médiévale. Mélancolie.* <http://www.unil.ch/fra/HistLitt/Cours>

Qui s'apparut celle divinité,
Qui me cause l'imagination
A contempler si haute qualité.

(Pernette du Guillet, « Rima I », p. 229)

Por otro lado, el retrato fue elaborado aproximadamente en 1450. En esta época los artistas preferían pintar imágenes carentes de expresión, lo cual parece dar un poder singular a la reina y una jerarquía muy superior a la de una mujer que mira de frente o que sonríe. Los detalles del rostro hablan del rango de esta bella mujer: los ojos que no parecen conscientes de las miradas del espectador, el ligero rubor de las mejillas, el ensimismamiento de su gesto y sobre todo el cuerpo pequeño, casi etéreo, incapaz de provocar deseo y todavía menos de expresarlo. Las manos de Margarita, finamente adornadas, dan la idea de elevación. El matrimonio le da a la princesa la jerarquía de Dama ante Dios y los hombres, la pone al mismo nivel de su marido y la hace hasta cierto punto un reflejo de él, hombre mundano que toma el lugar de Dios. No existen colores que expresen mejor la personalidad temeraria del marido de la reina que el rojo y el negro. Cuando miramos este retrato, conocemos la parte más espiritual y refinada del rey francés. Margarita de York es una virgen: una mujer casta y una representante del poder divino del rey ante el mundo. El rey y la reina son uno solo para todo aquel que contemple con detenimiento este retrato. Esta unificación de hombre y mujer existe en la poesía del Renacimiento francés. En el « Soneto XXII », Louise Labé manifiesta la certeza de que su amigo sufre con la misma intensidad que ella :

Pardonne moy, Ami, à cette fois,
Estant outree et de despit et d'ire :
Mais je m'assure, quelque part que tu sois,
Qu'autant que moy tu souffres de martire.

(Louise Labé, « Soneto XXII », p. 138-139)

Los colores rojo y negro del vestido de la reina tienen una relación importante con la concepción del amor en el siglo XVI: hay un luto porque la pasión excesiva mata la felicidad de la manera más cruel. Por otra parte, el rojo se

resemantiza y se relaciona aquí con la divinidad, una divinidad tangible gracias a la existencia del rey. Las manos y el vestido de la reina aluden a la misma divinidad, a una divinidad que es también carne y por lo tanto muerte: su marido. De ahí la enorme importancia de estos dos colores en el atuendo de Margarita. El fondo negro, en contraste con su rostro claro, la hace aparecer como la mujer idealizada del Renacimiento, de donde proviene toda la luz.

En muchas ocasiones en los retratos de mujeres la virginidad se encuentra en la mirada, sobre todo si relacionamos este lienzo que representa a Margarita de York con el retrato elaborado hacia 1540 de *Jacqueline de Rohan-Gié* (fig. 11), cuya sutil sonrisa nos hace ver cuán consciente estaba esta mujer de su belleza. Esta actitud la muestra un poco menos recatada que Ana de Bretaña o Margarita de York. Sin embargo, su ropa es negra y su pecho y su cuello se encuentran completamente cubiertos. Sus ojos no nos miran pero su sonrisa indica que posa para el cuadro y que tiene intención de agradar a sus admiradores. Por ello, a diferencia de Ana de Bretaña y de Margarita de York, no es casta o melancólica sino completamente terrenal. La expresión con que su contemporáneo Brantôme describe su encanto confirma estas características : « elle peut embraser un royaume de ses yeux »⁷³. En esta frase el autor de *Les Dames Galantes* materializa la mirada de la señora Rohan-Gié, y Corneille de Lyon, posible autor del retrato, concede la misma proporción al rostro que al cuello, larguísimo, o que al pecho y las finísimas manos, lo que da materialidad al cuerpo de la modelo. Es decir, esta dama no es presa de algún sentimiento que la subordine a Dios o a un hombre y por esta razón su rostro no se ve tan iluminado como el de las dos damas anteriores. La intensidad de la luz en los rostros otorga mayor espiritualidad a *La dama de los pensamientos* y a Margarita de York. En la obra poética de Pernette du Guillet sucede algo muy similar. Su amado se convierte en la luz que borra las tinieblas nocturnas del pensamiento de la poeta. El es también una luz de carne en la noche. El deseo es entonces espiritual :

⁷³ Brantôme, citado por Hélène Adhémar. *Portraits français*. Paris, 1966, p. 32.

Je suis la Journee,
Vous, Amy, le Jour,
Qui m'a destournee
Du fascheux sejour,
D'aymer la nuit certes je ne veulx point,
Pource qu'à vice elle vient toute appoint.
Mais à vous tout estre
Certes je veulx bien,
Pource qu'un vostre estre
Ne gist que tout bien.
Là où les ténèbres
On ne peult rien veoir
Que choses funebres,
Qui font peur avoir,
On peult de nuict encor se resjouyr
De leurs amours faisant amantz jouyr.

(Pernette du Guillet, « Rima L », p. 251)

El amado es el día porque lo ilumina todo y también la luz de la noche, la antorcha del placer. En el siguiente apartado se analizarán los elementos eróticos en dos de los retratos del siglo XVI en Francia. En estos cuadros, cada uno de los elementos remite a la vida sexual de las mujeres de la época y a un erotismo perteneciente a una contexto cultural e histórico particular en el que las poetas de Lyon escribieron sus más bellas creaciones.

Las mujeres del siglo XVI eran representadas en la pintura como una extensión del poder y del honor de sus maridos. Pernette du Guillet piensa que la mujer enamorada también forma parte del hombre al que ama, ser cercano a Dios. La melancolía en este caso se relaciona con un abandono de sí misma en el otro, con el hecho de no volver a ser completamente libre e independiente. La vestimenta negra de Margarita es del color de la melancolía y en sus poesías Pernette du Guillet pinta el amor en la oscuridad y en la soledad, ambientes propicios para el desarrollo de la bilis negra.

3.3 Elementos eróticos

La mujer que nos mira en los cuadros es por lo regular la que se atreve a mostrar su sensualidad. La modelo de *Mujer en el tocador* (fig. 8) hace una exhibición de exquisito erotismo al aderezar su pecho desnudo con un collar cuyo detalle no deja ver la mano. Todo en el retrato es terrenal y sugiere que el cuerpo y las joyas tienen una enorme importancia en la existencia de los seres humanos y son indispensables para gozar de la vida y de la belleza de las mujeres. De hecho, las rosas abiertas y frescas invitan a ser contempladas antes de que se marchiten. Esta es la actitud de la protagonista, cuyo tocador se encuentra lleno de detalles que invitan al placer. El cuadro no puede ser más sinestésico: el sonido de las perlas que chocan, la presencia de una hermosa y estilizada botella de perfume, la piel fina y blanca. Más allá del tocador y el espejo, lo único que realmente le interesa representar al autor es la figura de una doncella que atiende a la señora y busca un bello vestido en un baúl. El tocador es el centro del mundo y la intimidad del lugar, producida por una gran cantidad de sombras al fondo del lienzo, hace que las mujeres demuestren su sensualidad con mayor seguridad. El dibujo perfecto de los pechos y los pezones subraya la libertad de los pintores con respecto a Fouquet, cuya virgen no tiene pezones. El reconocimiento de la belleza del cuerpo de las mujeres y la necesidad de aderezarlo son elementos clave para la comprensión de un microcosmos femenino en el Renacimiento. Las mujeres de la época, al igual que los varones, poseen un mundo propio subordinado a ellas. Los espacios exteriores son más familiares al hombre y a través de ellos construyen su propia visión del mundo. En cambio, las mujeres miran desde adentro. Louise Labé, por ejemplo, habla a menudo de su alcoba, de un mundo interior en que los gritos por la ausencia deben invadir por completo el lugar:

Et quand je suis quasi toute cassee
Et quand je me suis mise en mon lit lassee,
Crier me faut mon mal toute la nuit.

(Louise Labé, « Soneto VI », p. 127)

En el tocador del cuadro que nos ocupa encontramos los elementos esenciales de la femeneidad y del erotismo: telas blancas y rojas, flores, perfumes, joyas y, por supuesto, un espejo. Otro elemento erótico es la pureza, representada por el oro y la tela transparente que cubre los brazos de esta mujer, al parecer, a poco de contraer nupcias por el anillo de compromiso que detiene graciosamente con la mano derecha⁷⁴. Como hemos visto, las rosas y las perlas descubren la presencia de Venus, es decir, de un amor profano acentuado por la rosa roja que se marchita junto al espejo, en el que la modelo no se mira. Su mirada hace las veces de un distractor o de un seductor que pide la vista del intruso, de todos los espectadores. Ella no le pregunta al espejo si el collar se ve hermoso sobre su piel desnuda, sino a los indiscretos que observamos y no podremos negar su sensualidad, que invade los cinco sentidos. Los sentidos se confunden y se puede saborear una rosa, escuchar una perla o respirar la piel. Esta misma transferencia sensorial, que deja ver cómo la voluptuosidad confunde la percepción cognitiva del mundo, ocurre en el « Soneto XVII » de Louise Labé, uno de los más conocidos de la lengua francesa por la intensidad con la que describe las muy diversas cualidades del beso. El texto recuerda a Catulo, el poeta latino:

Baise m'encor, rebaise moy et baise :
Donne m'en un de tes plus savoureux,
Donne m'en un de tes plus amoureux :
Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.
Las, te pleins tu ? ça que ce mal j'apaise,
En t'en donnant dix autres doucereus.
Ainsi meslans nos baisers tant heureus
Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.
Lors double vie à chacun en suivra.
Chacun en soy en son ami vivra.
Permets m'Amour penser quelque folie :
Tousjours suis mal, vivant discrettement,
Et ne me puis donner contentement,
Si hors de moy ne fay quelque saillie.

(Louise Labé, « Soneto XVII », p. 128)

⁷⁴ Albert-Châtelet y Jacques Thuillier. *La peinture française. De Fouquet à Poussin*. Genève, 1963, p.111.

Si Louise Labé utiliza el adjetivo « sabroso » al referirse a un beso, bien podemos percibir la connotación sexual del término. El disfrute de la comida y el disfrute sexual son placeres carnales. Por otra parte, las frutas en la pintura se encuentran relacionadas con el pecado original. En *Señora en la tina* (fig. 5) de François Clouet vemos una escena cotidiana al interior de una casa: una mujer se baña recostada en un cesto donde se ha dispuesto un frutero para que coma algo. El pintor no ha querido dibujar a la mayoría de los personajes posando, por lo cual la naturalidad de los movimientos y de las miradas es bastante novedosa para la época. Sin embargo, la nodriza mira al espectador con cierta actitud grotesca que recuerda el clima festivo y algo vulgar de la servidumbre de las cortes del siglo XVI. El niño que acompaña a la protagonista no puede alcanzar la fruta, lo cual también es una metáfora de la ingenuidad ante las frutas que han sido prohibidas.

Otro detalle que llama la atención en el cuadro es la figura del unicornio sereno, al fondo, en actitud de vigilancia, probablemente símbolo de la virginidad de la doncella que dispone el agua para el baño purificador de esta mujer que toma una fruta, originalmente prohibida por Dios, lo cual la hace mucho más deseable. François Clouet y Louise Labé son conscientes de la fuerza de los placeres amorosos, de los extraordinarios poderes de Cupido, y de que probablemente entregarse a los juegos amorosos es lo más peligroso y temerario, ya que al amor y la muerte siempre están vinculados. El amor, igual que la muerte, nos hace sufrir, por lo cual es considerado por los poetas del siglo XVI como un tormentoso camino hacia Dios:

Depuis qu'Amour cruel empoisonna
Premierement de son feu ma poitrine,
Tousjours brulay de sa fureur divine,
Qui un seul jour mon cœur n'abandonna.
Quelque travail dont assez me donna,
Quelque menace et procheine ruïne :
Quelque penser de mort qui tout termine,
De rien mon cœur ardent ne s'estonna.
Tans plus qu'Amour nous vient fort assaillir,
Plus il nous fait nos forces recueillir,
Et toujours frais et ses combats fait estre :

Mais ce n'est pas qu'un rien nous favorise,
Cil que les dieux et les hommes mesprise :
Mais plus fort contre le fors paroître.

(Louise Labé, *Elegía II*, p. 146)

La fuerza de la sensualidad se refleja en la fuerza de los colores que utilizan los pintores. Esto es muy evidente tanto en *Mujer en su tocador* (fig. 8) como en *Señora en la tina* (fig. 5). Los rojos son apetecibles por su relación con el calor amoroso y con los colores de ciertas frutas como la manzana, las cerezas, las uvas. La minuciosa representación de las telas está muy vinculada a la experiencia sensorial erótica, lo mismo que la blancura y la lisura de la piel. En *Señora en la tina*, que data aproximadamente de 1550, hay un símbolo más que analizar: el clavel que sostiene en su mano derecha la modelo que, según Albert Châtelet y Jacques Thuillier, « est probablement une allusion à la brièveté de la vie, coquetterie sans doute d'une femme qui tient à souligner la persistance de sa beauté »⁷⁵. Es decir, existe un vínculo entre el detalle del clavel y el *carpe diem* horaciano que estaba tan de moda entre los poetas del siglo XVI. Las mujeres poetas hablaban ya de su vejez y de su miedo a dejar de ser bellas. A pesar del recato y de las rígidas normas morales de la época, Louise Labé asegura que las mujeres deben gozar su juventud y entregarse a una corta edad a los placeres amorosos, ya que es probable que en la vejez no disfruten con la misma intensidad de la sensualidad :

Telle j'ai vu qui avait en jeunesse
Blamé Amour : après en sa vieillesse
Bruler d'ardeur, et pleindre tendrement
L'âpre rigueur de son tardif tourment.
Alors de fard et eau continuelle
Elle essayoit se faire venir belle,
Voulant chasser le ridé labourage,
Que l'aage avoit gravé sur son visage.
Sur son chef gris, elle avoit empruntee

⁷⁵ Albert Châtelet y Jacques Thuillier. *La Peinture Française. De Fouquet à Poussin*. Genève, 1963, p. 129.

Quelque perruque, et assez mal antee :
Et plus estoit à son gré bien fardee,
De son Ami moins estoit regardée :
Lequel ailleurs fuiant n'en tenoit conte,
Tant lui sembloit laide, et avoit grand'honte
D'estre aymé d'elle. Ainsi la povre vieille
Recevoit bien pareille pour pareille,
De maints en vain un tems fut reclamee,
Ores qu'elle ayme, elle n'est point aymee.

(Louise Labé, *Elegía I*, p. 144)

Las preocupaciones femeninas son susceptibles de convertirse en melancolía porque « la féminité est aussi promesse ou menace de mélancolie »⁷⁶. ¡Qué detalle más melancólico que un clavel que se marchita en la mano de una mujer que también va a marchitarse !

Como hemos visto a lo largo de este tercer capítulo, los vínculos entre la sensualidad y la melancolía son muy numerosos en la primera parte del siglo XVI en Francia. El primero tiene reminiscencias del amor cortés. Si el amante no posee a la amada, tendrá pensamientos sensuales que lo arrastrarán a la melancolía. Esta clase de sentimientos comenzaban a ser expresados por las mujeres. Un testimonio de ello es el retrato de *La dama de los pensamientos* (fig. 10), lo mismo que la obra poética de Louise Labé y Pernette du Guillet.

Por otra parte, también hemos visto que no sólo la sensualidad amorosa aduce melancolía. El erotismo produce también pensamientos melancólicos. El deseo reflejado en cuadros como *Señora en la tina* y *Dama en el tocador* muestra tristezas relacionadas con el pasado, el pecado, la belleza y la vejez. Aunque en este capítulo se ha visto que la melancolía es un padecimiento que ataca a las mujeres, en los capítulos siguientes se comprobará que los hombres también sufren este mal, tan venerado por los artistas del siglo XVI.

⁷⁶ Michel Delon. "Littérature et Mélancolie" en *Magazine Littéraire*. no. 244, p. 41.

4. PONTUS DE TYARD, EL PINTOR ERRANTE

A lo largo del cuarto capítulo, partiremos de la poesía del lionés de la Pléiade, Pontus de Tyard, para hacer un estudio sobre algunos de los elementos pictóricos de sus tres libros de los *Erreurs amoureuses*. Para ello se tomarán en cuenta algunas de las ideas principales del análisis *Discours de l'errance amoureuse*, de Jean-Claude Carron, y de tres obras del semiótico canadiense Pierre Ouellet. También se utilizarán algunos textos sobre écfrasis al momento de tocar el tema de las *Douze fables de fleuves et de fontaines*.

En cuanto a las obras pictóricas, se analizará un retrato atribuido al pintor Jean Clouet, así como las descripciones que Pontus de Tyard hace sobre algunas de las escenas grecolatinas que debía reproducir el pintor de las *Douze fables de fleuves et de fontaines*. Además, volveremos a imágenes como el *Retrato de Margarita de York* (fig. 9) o *La dama de los pensamientos* (fig. 10).

Este capítulo se dividirá en cuatro partes. En la primera se tratará de comprobar cómo en ciertas ocasiones la representación del espacio en la poesía depende del amor y del ojo melancólico del poeta, como se ha planteado que sucede con la perspectiva a partir de que los escritores renacentistas toman consciencia de su existencia. En la segunda parte se hablará de la función del retrato de la amada, objeto abstracto que más bien corre por las venas y el alma errante del enamorado en el discurso poético. En la tercera parte, parece conveniente examinar los contrastes cromáticos, testimonios de un ardor amoroso cercano a la locura. Finalmente, se hablará del fenómeno de écfrasis en *Douze fables des fleuves et des fontaines*, donde el poeta es responsable tanto de la imagen pictórica como de las imágenes poéticas.

4.1 Espacio y errancia amorosa

En sus cuadernos de notas, Leonardo da Vinci planteaba que « si se calificase a la pintura de poesía muda, el pintor puede calificar a la poesía de pintura ciega ». ⁷⁷ No lo negaremos; sin embargo, se sabe que la profundidad de los cuadros de muchos poetas pocas veces ha sido igualada en la historia del arte y que los pensamientos más íntimos no son tan fáciles de retratar. Si la poesía fuera tan mediocre como plantea Leonardo ¿por qué el maestro anónimo de *La dama de los pensamientos* se ha molestado en pintar una filacteria que dice « no olvido lo que no veo »? Esta pregunta sirve para introducir una serie de reflexiones sobre la pintura que se verbaliza y sobre la poesía trazada en espacios y fisionomías pintados por Pontus de Tyard, en cuya obra poética se conjugan la sensualidad y algo que el filósofo Jean-Claude Carron llama *Errance mélancolique*, que explicaremos con mayor profundidad mas adelante.

En el siglo XVI, Pontus de Tyard fue considerado uno de los nueve astros de la Pléiade y al mismo tiempo miembro de la escuela de Lyon, a la que también pertenecían Pernette du Guillet, Maurice Scève y Louise Labé. Todos estos poetas hablan de los errores de la juventud y de los errores amorosos. El término francés *erreurs* se refiere a estos tropiezos pero también a la errancia, es decir, al hecho de desplazarse, por lo cual entramos a un campo semántico en que el espacio —donde se pierde el enamorado— y el tiempo —de los errores de la juventud— convergen. En el ensayo de Carron se habla de un « espacio cruel » y la geometría en la que se basa Pontus de Tyard para trazar ese espacio encuentra sustento en ecuaciones espirituales como las siguientes :

Je mesurois pas à pas et la plaine,
Et l'infini de vostre cruauté,
Et l'obstiné de ma grand' loyauté,
Et vostre foy fragile et incertaine.

(« Soneto XXII », pp. 20-21)

⁷⁷ Leonardo da Vinci, *op.cit*, p. 108.

En este poema, los pasos que separan al amante del objeto amoroso prescinden de las leyes de geometría de Leonardo puesto que las medidas son la crueldad, la obstinación y la fragilidad de la fe de la amada. Obsérvese que el hombre que ama espera ser correspondido e idealizado por la mujer debido a la pureza de sus sentimientos. Tyard representa el deseo como una pasión y al mismo tiempo una pureza dolorosa que tiene como objetivo que el amante sea idealizado por la amada. Los cuadros en los que el amante expresa deseo amoroso y es idealizado por su actitud melancólica son pocos. Un ejemplo de ello es *El loco deseo nos manipula* (fig. 12). A esta obra nos referiremos con mayor detenimiento más adelante.

Los genios como Leonardo da Vinci y Miguel Angel Buonarotti se consagraron a la representación de escenas bíblicas, sobre todo de la vida de Cristo o a hacer retratos de damas y caballeros de las cortes que los protegían. Algunos pintores ilustraban libros de historia, como Jean Fouquet. En el caso de la Escuela de Fontainebleau hubo algunos cuadros mitológicos pero en realidad no son muchos ni son los más sobresalientes – a excepción de la *Diana cazadora*, que después analizaremos en detalle – y otros lienzos eróticos que ya mencionamos. Por ello, los pintores ofrecían al espectador espacios muy similares entre si que eran prácticamente anulados por los personajes retratados y sólo daban un toque de belleza y de subordinación de la naturaleza a los hombres. De ahí la insustancialidad de ciertos espacios y la inclinación a otorgar a los lugares, incluso a los bosques o al mar, una simbología que muchas veces es inclusive ontológica.

Para este estudio, el caso de los poemas de Pontus de Tyard es muy especial, ya que se trata de un poeta de vena neoplatónica, es decir, completamente despegado del mundo material, pero al mismo tiempo de un fisiologista, un hombre que da forma y colores a sus sentimientos, como sucede en la pintura. El poeta convertirá la belleza, que comenzó en una percepción cognitiva, en abstracción intelectual e inclusive espiritual, en un intento por unir el alma, el cuerpo y el espíritu, como todos los poetas de la Escuela de Lyon:

Au premier trait que mon œil rencontra
Des moins parfaits de sa perfection.
La plus gran' part de ma dévotion
Soudainement en elle idolatra.
Mais quand le son de sa voix penetra
Dans mon ouyr, l'imagination,
Ravissant haut ma contemplation
Au plus parfait de son parfait entra.

(« Soneto VII », pp. 13-14)

La psicología cognitiva permite hacer una revisión sensorial y empírica de lo que en francés se llama *coup de foudre*, es decir, « flechazo ». En el siglo XVI existía una jerarquización fisiológica según la cual la vista y el oído eran sentidos abstractos e inmatereales opuestos al olfato, el gusto y el tacto, sentidos materiales. El amor, como vemos en el poema citado, depende de los sentidos abstractos, de ahí la importancia del retrato en la experiencia sensual y amorosa, pero también de la voz, que revelaba la perfección interior de la amada :

Ce que le regard promettait, l'ouïe est capable de l'atteindre. La voix de la dame révèle au-de-là des apparences, au-delà de la beauté corporelle, une perfection toute intérieure, qui, s'adressant toujours à l'imagination, emporte une adhésion totale. Remarquons aussi que ce ne sont point les paroles de la dame qui agissent ainsi sur l'imagination, mais simplement, le son de sa voix, comme une musique ; il ne s'agit pas d'être envoûté par un quelconque savoir qui manifesterait, à la source d'une telle parole, la grandeur et la sagesse de l'être qui parle. Ce n'est pas non plus à la faculté discursive de la raison qu'une telle voix s'adresse : il ne s'agit pas de convaincre par un quelconque raisonnement. Non, c'est bien la seule imagination qui est impliquée, émue par le seul *son* de cette voix.⁷⁸

El poeta y el pintor convierten esa voz inasible en una imagen de la divinidad, en un eco en el espacio, ejercicio donde interviene la imaginación, primera facultad del alma en la que los objetos sensibles existen bajo imágenes abstractas libres de materialidad. Para el poeta la voz es el verdadero espacio de la poesía, mientras que para el pintor, como señalamos al hablar de la

*Anunciación*⁷⁹, el sonido de las palabras divinas es la luz que hace perceptible el mundo para el ojo.

La abstracción en el arte es una reacción a la violencia del mundo material, por lo tanto, a la violencia del deseo o de otros sentimientos crueles y profundamente humanos. En cuanto al deseo, el filósofo Jean-Claude Carron, escribe : « le désir est une projection amoureuse dans l'espace d'une absence, un tel espace se parcourt d'abord selon le mouvement destiné à rapprocher physiquement le corps ».⁸⁰ Entramos nuevamente en el terreno de la melancolía comprendida como un desequilibrio provocado por el deseo amoroso, esta vez definida también como el espacio en el que la voz del poeta pide el regreso de su amada. En la poesía, al igual que en la pintura, los espacios que se representan ofrecen al espectador una serie de significados posibles, no explícitos; a su vez, los sentimientos se transforman en un espacio individual y crean una atmósfera de sufrimiento. En el caso de Pontus de Tyard, el deseo se convierte en un espacio de inmovilidad « dans laquelle l'amant est retenu par deux forces opposées s'annihilant dans une dramatique absence de mouvement et laissant l'être en proie à un désir privé de la faculté motive et rendant ainsi vaine la faculté appétitive »⁸¹. Este estrecho espacio del deseo es tormentoso debido a la ausencia de la dama, lo cual resuelve la relación entre melancolía, lejanía y sensualidad. La melancólica exaltación del poeta es un derivado de su impotencia para poseer a la amada, de no saber en dónde se encuentra la mitad que le falta a su alma, ya que de acuerdo con los mitos de Platón estamos destinados a buscar nuestra otra mitad. El poeta se encuentra desorientado por la melancolía que le ha provocado un duelo amoroso en el que no existe consuelo y sí la búsqueda de la soledad o el deseo de morir.

En *Erreurs amoureuses* el espacio que el poeta recorre conforma una serie de abstracciones intelectuales que van desde el deseo y la locura hasta

⁷⁸ Jean-Claude Carron. *Discours de l'errance amoureuse*. París, 1986, p. 4.

⁷⁹ Ver "2.4.6 Sinestesia", Capítulo II.

⁸⁰ Jean-Claude Carron, *op. cit.*, p. 1.

⁸¹ *Ibid.*, p. 3.

la ensoñación y la reflexión. Entonces, Leonardo da Vinci tiene razón al afirmar que la poesía es una pintura ciega. En el caso de Pontus esta ceguera es lo que le permitirá construir un mundo interior que le servirá de guía para conocer y medir el exterior. Es a través de su alma y de sus sentimientos que podrá identificar los territorios del mundo, delimitados a su vez por el amor y el odio. La ceguera de la literatura tiene un valor adicional en estos poemas porque permite mirar hacia dentro. Por otro lado, el humanista florentino debe reconocer que también es valioso el hecho de que la pintura sea muda. Si a través de las palabras se tuviera que explicar la belleza de los colores, de las cosas y de las personas que están contenidas en un cuadro, sin duda, la pintura nunca hubiera llegado a ser un arte.

4.2 El retrato en la sangre del amante

El espacio que recorre el alma confundida de Pontus de Tyard se subordina a la melancolía y por momentos el deseo le impide moverse tanto en el tiempo como en el espacio, lo aleja del mundo y lo sume en la soledad. A pesar de ello, siempre habrá un objeto –intangible y abstracto – que lo acompañará en su errancia : el retrato de su amada, que no forma parte del mundo material pero desencadena una serie de emociones de las que va a depender cada verso de sus poemas amorosos.

La naturaleza del retrato de la dama no es sensual. Su imagen, como sucede para los seguidores de la filosofía neoplatónica, es una representación de la divinidad en la tierra. Por ello, el amante conserva sus rasgos, la blancura de su piel y la luz de sus cabellos como lo hace un fiel con la imagen de una Virgen o de Dios. Mientras el alma del amante se pierde en la confusión por la errancia amorosa y el arrepentimiento por los errores de la juventud, llevará consigo la imagen de la dama y le será fiel, por lo cual el poema como camino será un *via crucis* a través del cual se pretende estar más cerca del cielo. Así lo ha planteado John Lapp en la introducción a la edición de las obras poéticas completas de Pontus de Tyard, de 1966 :

Le concept de la perfection, que la dame ou son portrait exemplifie si souvent dans les *Erreurs*, est liée à l'idée platonicienne. Selon cette théorie, il existe une hiérarchie des réalités immuables, et ce n'est qu'en participant à cette hiérarchie que les choses terrestres peuvent acquérir une existence. Par un processus intellectuel, l'esprit doué peut s'élever par la contemplation des choses terrestres à une compréhension de la réalité finale, et peut ainsi espérer comprendre la nature de l'univers. C'est donc par l'observation de l'idée de beautés visibles que l'esprit se haussera à une conception de l'idée de la Beauté et créera le fondement d'un vrai amour.⁸²

La enorme y calcinante pasión que el poeta lionés siente por su amada hace que en todo momento recuerde su belleza física, hecho que remite a la melancolía del pintor que trata de que permanezcan las imágenes en la memoria. Las descripciones en un plano celestial de los rasgos de Pasithée, la noble dama que amó Pontus, a menudo se acompañan de declaraciones de fe amorosa y juramentos de amor inmortal. La belleza en realidad es un dios al que se rinde culto a través del poema amoroso:

Sous ton haut front, qui le Ciel ressemble,
Sont deus soleils gracieux et luisans,
En deux sourcilz leur rayons conduisans,
Aux mouvemens desquelz (las) mon cœur tremble.
Ton blanc visage, où tout beau teint s'assemble,
Ta bouche faite en deux couraux plaisans,
Ton bien parle sur tous les biens disans,
En ton doux ris doucement mon cœur emble.
Ta beauté veut, ta grace me commande
Que je te serve : et mon affection
En ton endroit à jamais sera telle :
Que peur de mort, tourment de passion
Tristesse dueil, ou peine, tant soit grande,
N'esteindra point mon amour immortelle.

(« Soneto III », pp. 10-11)

En el siglo XVI, el amor es una mirada devota que puede experimentar la fe a través de la belleza. La esencia de la amada, por ser divina, permanece intacta, no cambia de lugar. Como en un retrato, no se mueve, no habla. Su silencio es una negativa que hace sufrir y errar. En cuadros como *Retrato de*

⁸² Pontus de Tyard. *Oeuvres Poétiques Complètes*, introd. de John Lapp, Paris, 1966, p. XXX.

Margarita de York (fig. 9) o *La dama de los pensamientos* (fig. 10) la mirada de las protagonistas es completamente inexpresiva. Esta actitud puede significar el silencio en los retratos, lo cual podría desencadenar la comparación entre la pintura y la música. Los personajes que miran al espectador algo dicen, pero aquellos que no especifican el objeto de su vista y no expresan nada, no dicen. La melancolía del amante se debe a esta errancia de espíritu alrededor de una imagen, que no es la de los retratos que nombramos anteriormente pero es igualmente inexpresiva porque tendría que dar una respuesta pero permanece en silencio.

El rostro de la Virgen tampoco mira al fiel, es decir, la indiferencia es un motivo para considerar que la amada tiene características divinas, a pesar de la diferencia semántica de lo que comunican sus rostros. Si en la poesía de Pontus la mujer es prácticamente una Virgen, en la pintura habrá representaciones en las que la Virgen tenga el rostro de una mujer amada, como sucede en el caso de *La Virgen de Melun*, hecho de índole neoplatónica al que ya se hecho referencia en capítulos anteriores. En el siguiente soneto es muy clara la devoción del poeta lionés por la belleza etérea de Pasithée :

Quand je m'eslieve en contemplation,
M'esmerveillant de ce divin visage,
Saint et divin, contre mortel usage,
Fait au portrait de la perfection,
Soudain, l'ardeur de serve passion,
(Serve à l'objet du plus servil hommage)
Me prosternant aux piedz de cette image,
Fond mon desir tout en devotion.
Alors j'adore en telle humilité,
Ce saint seul dieu de ma félicité,
Lequel toujours devotement je prie.
Que mon las cœur mourant à son service,
Pour agreable et plaisant sacrifice,
S'offre toujours aux autelz de mon idolatrie.

(« Soneto V », p. 12)

Para el autor de *Erreurs amoureuses*, el retrato que lleva impreso en su alma y corre por sus venas permenerá intacto para siempre. Su manera de abordar el tema del *carpe diem* horaciano es diametralmente opuesto al de

Pierre de Ronsard, a quien Robert Sabatier ha calificado de misógino. La juventud presente de su amada es tan grande y divina que sobrevivirá en la mente del enamorado. No importa el paso de los años. La belleza, por ser divina, será eterna como el amor que siente por ella, gracias al retrato inmaterial que fluye por sus venas:

Quelqu'un voyant la belle pourtraiture
De ton visage en un tableau depeinte,
S'esmerveilleoit de chose si bien feinte,
Et qui suivoit de si pres la nature.
Helas (pensay-je) Amour par sa pointure,
Ha mieux en moy cette beauté empreinte,
Cette beauté tant cruellement sainte,
Que l'adorant, elle me devient dure.
Car ce tableau par main d'homme tracé
Au fil des ans pourroit estre effacé,
Ou obscurci perdant sa couleur vive :
Mais la memoire empreinte en ma pensée,
De sa beauté ne peut estre effacée
Au laps du temps, au moins tant que je vive.

(« Soneto VI », pp. 12-13)

El amor del poeta es tan grande que por momentos se torna doloroso. La errancia amorosa podría ser comparada entonces con la senda que un mártir recorre para estar más cerca de Dios. En este camino hay dolor y hay gozo. La contemplación de la luz divina, que emerge de los ojos de la amada, provoca un placer casi místico. Sin embargo esos ojos provocan la muerte por su crueldad :

Tu es, cruelle, à mon heur trop contraire,
Et trop ardente à mon grand desplaisir,
Trop ennemie à mon bouillant desir,
Lente à mon bien, et prompte à me meffaire,
De ces doux trets, dont tu scez si bien traire
Les cœur à toy, tu vins le mien saisir
Si vivement, que je ne puis choisir
Ailleurs, qu'en toy plaisir, pour me complaire.
Et toutefois tu t'es de moy ravie,
Pour me priver de l'ame de ma vie,
Cachant tes yeux, qui me souloient nourrir.
Las, si mon vivre ainsi t'est odieux,

Reviens, cruelle, et montre tes beaux yeux,
Qui me feront cent fois le jour mourir.

(“Soneto XI”, pp. 17-18)

Los ojos de Pasithée hacen morir y renacer el alma apasionada del poeta lionés. Su mirada esquiva en el retrato que lleva en sus venas lo priva de la esencia de su vida, de la luz que lo alimenta. Por eso es que Pontus de Tyard le pide que si tan odioso es para ella, regrese y con sus ojos lo haga morir mil veces cada día. Esos ojos virginales resultan ser de pronto como sombras, ya que la excesiva luz es como la sombra, no permite ver con claridad. Por ello, para el poeta el sol produce el mismo deslumbramiento que su amada, quien lo torna ciego con su desbordante luminosidad. En la retórica amorosa este deslumbramiento muestra que lo único que ven los ojos –el alma – del poeta es la luz plena que caracteriza la presencia de Pasithée. Esta bellísima imagen de la amada como un sol a medio día es el motivo central de una de sus canciones:

Comme un qui au Soleil
A descouvert sa veue un peu sejourne,
Retient apres dans l'œil
Un blond portrait quelque part qu'il se tourne,
Ainsi tracée
Est ma pensée,
De la memoire,
Du blanc yvoire
Et des beautez qui font honte à l'Aurore
Qu'en vous je veis, et qu'en absent je voy ore.

(*Chançon*, p. 235)

Para los poetas neoplatónicos, la belleza de sus amadas y la luz de sus ojos son un filtro divino que purifica los pensamientos del amante. Pocos poemas del autor de *Erreurs amoureuses* hablan de sensualidad y, la mayoría de las veces, su deseo corresponde a la ansiedad que cualquier feligrés experimenta en las noches por hablarle a Dios y mirar su imagen. Incluso, el lector puede advertir que cuando el poeta quiere tocar a su amada lo hace consciente de una pasión real y profunda, con un fervor que, aunque sea

sensual, el poeta no considera pecaminoso. El retrato de la amada, siempre presente, será un testimonio de amor verdadero, como piensa Jean-Claude Carron: la separación es compensada por la presencia del retrato en la mente del amado : « La séparation est compensée par la présence, au sein de l'imagination amoureuse du portrait inaliénable de celle que l'amant adore. Le premier livre se termine ainsi sur ce silence doublement imposé : celui que l'amour traditionnelle exige et celui que la dame impose au nom de son honneur. »⁸³

Erreurs amoureuses es en definitiva para su autor una forma « errónea » de acercarse a su amada, un poema « equivocado » por el ardor que no permite pensar. Sin embargo, la búsqueda de la amada es una oportunidad que tiene el amante para conocerse a través de su creación, visión antropocéntrica, que en el caso de Tyard es profunda y firme, sin rastros de misoginia, a pesar de las ideas de la época. Su pasión hacia el sexo femenino va de acuerdo con los patrones aristocráticos, y al mismo tiempo, lo hace uno de los poetas más sensibles y ardientes de la Pléiade. Madeleine Lazard ilustra la figura de la mujer para los poetas del Renacimiento francés :

La femme, en définitive, tient peu de place dans la poésie amoureuse. Stéréotype codifié, elle y est prétexte à une délectation esthétique, au jeu de l'idéalisation et de la sensualité dans l'exaltation de la beauté. Miroir où se reflètent les aspirations, les interrogations de son créateur, elle est pour lui, en accord avec la théorie néoplatonicienne, « occasion de plus parfaite connaissance ».⁸⁴

En los poemas de Pontus de Tyard la figura femenina es realmente idolatrada y no se identifican rasgos de misoginia. Además de que sabe que su amor no morirá con la vejez de su amada, reconoce que a pesar de su aparente frialdad su dama es apasionada e intensa, características positivas que pocas veces valoraron otros poetas de la Pléiade.

⁸³ Jean-Claude Carron. *op.cit*, p. 104.

⁸⁴ Madeleine Lazard. *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. Paris, 1985, p. 43.

4.3 Contrastes cromáticos en la errancia melancólica

Durante el primer tercio del siglo XVI, había una gran cantidad de italianos que estudiaban en Aviñón, donde también vivió Maurice Scève. Esto sirvió para que el joven poeta nativo de la ciudad de Lyon se pusiera en contacto con la lengua toscana y con Petrarca, a quien llegó a admirar profundamente. Ya en 1533 los grandes eruditos europeos lo habían coronado de laureles al enterarse de que probablemente había descubierto, en una de sus excursiones por la capilla des Cordeliers, la tumba de Laura de Novis, que contenía una osamenta, una medalla y un soneto que atribuyó al aretino.

Maurice Scève fue epígono de la poesía petrarquista desde muchos puntos de vista, pero sobre todo prefirió las imágenes emblemáticas en donde predominan la personificación y la antítesis. La mayoría de las figuras retóricas que utiliza provienen de las contradicciones amorosas. A su vez, los poetas lioneses admiraron tanto a Scève que imitaron su uso del lenguaje, tal y como aquí se describe :

Délie nous présente souvent, selon les meilleurs clichés de la lyrique amoureuse, pétrarquiste ou non, pimentés çà et là de platonisme, l'amant transpercé par le regard de la Dame, tout à tour brûlé ou glacé par le poison qu'il distille, séché ou réduit en eau, tenu en servitude, voué à la solitude et aux ténèbres, ne pouvant revivre que dans l'objet aimé, seul dispensateur de la lumière. Dans le style « doux-amer », Scève raffine sur les oppositions entre feu et glace, vie et mort, lumière et obscurité, présence et absence, et, dans la meilleure tradition du Moyen Âge et de la Rhétorique, il n'hésite pas à personnifier les sentiments et à développer leurs luttes en allégories. Mais toutes ces images, ces clichés, cette rhétorique revivent, intégrées dans la trame serrée d'une aventure spirituelle où le poète, engagé corps et âme, convie son lecteur à se jeter lui aussi, sous peine de laisser échapper l'essentiel, de réduire sa vie à une sorte de mort.⁸⁵

Pontus de Tyard, contagiado por los humanistas de Lyon, ciudad renacentista por excelencia, no sólo recuperó los sonetos y las canciones petrarquistas sino que, al igual que Scève, se inclinó por el conocimiento de la

⁸⁵Jean-Pierre Chaveau et Jean-Charles Payen. *La Poésie des Origines à 1715*. Paris, 1968, p. 62.

ciencia. Si el autor de *Délie* prefirió el estudio de la fisiología, la antropología y la música, Tyard sintió una inclinación particular por la astronomía, lo cual lo llevó a estudiar a fondo la mitología, la geografía y la geometría, artes de las que también se ocuparon los pintores. Estas circunstancias provocan un efecto especial en *Erreurs amoureuses* y hacen de estos poemas un remanso de imágenes donde es posible analizar los contrastes de color y de forma a través de la figura de la antítesis. La poesía de Maurice Scève es más que nada blanca y negra, pero la obra de Pontus de Tyard es mucho más colorida, lo cual quizás se deba a su temperamento, más ardiente e impulsivo.

En la poesía amorosa de Pontus de Tyard el contraste radica en cualquier color que provenga de un día soleado en el bosque o cerca del mar – rojo, blanco, azul, verde, por supuesto – frente al negro, que en aquella época era negativo para la mayoría los poetas occidentales, a excepción de muchos franceses que siguen los preceptos de Jean Lemaire de Belges. En los sonetos de *Erreurs amoureuses* su amada ilumina un mundo colorido y musical en donde el negro no se recuerda :

L'aube, de fleurs et roses colorée,
Tire apres soy les chevaux radieux,
Pour te guider jusqu'au labeur fameux
De la Cité par Plance restaurée.
Va donq, o va, ma lumiere adorée :
En ta faveur l'air obscur pluvieux
S'est esclarci ; ce lent fleuve escumeux
T'a descouvert son areine dorée.
A l'arriver de tes douces beutez
S'effaceront cent, et cent raritez
De Dames non, bien de mortalz Anges.
Ce grand Poëte aussi ne s'en taira,
Qui doctement sur son Leut chantera
Un chant divin de tes hautes louanges.

(« Soneto XXV », p. 113)

La amada es el motor que produce todos los efectos del color en el mundo. Por ello, los días negros y lluviosos son su antítesis. Ella es la luz que sobresale y hace evidente las formas en los lienzos pictóricos. Al ser ella una

luz blanca, se convierte también en fuente de todos los colores : sus ojos son zafiros azules, sus mejillas son claveles rojos, su piel es de mármol :

Cest or filé, ce marbre, cest ivoire,
Ces beaux œillets, dont l'Aurore se pare :
Et de ces deux Zaphirs la beauté rare,
Qui va pillant des trois Graces la gloire :
Ne me pourront sortir de la memoire...

(« Soneto XXXVI », p. 124)

Ya hemos dicho que en la filosofía neoplatónica, la luz proviene de la amada. Sin embargo, la voluntad de mirarla produce una nueva luz: el amor en el alma del amante, que además de guiarlo por un camino de apasionada confusión es capaz de colorear diversos paisajes de la historia amorosa vinculados con la primavera, es decir, la juventud de la amada. En contraste con esta luz de la voluntad, hallaremos una enorme oscuridad que remite al concepto de deseo amoroso, un deseo insatisfecho y al mismo tiempo casto, como ya habíamos subrayado. Jean-Claude Carron hace hincapié en este contraste temático en la obra de Pontus de Tyard:

Nous retrouvons ici les couples amour-raison et raison-volonté apparemment contradictoires : ils sont en réalité fondés sur la nécessité de soumettre la démarche amoureuse à l'approbation de la raison et du jugement , afin qu'elle ne s'égaré pas à poursuivre un faux bien ; ainsi, une fois cette approbation acquise, le désir amoureux et la volonté mise en œuvre par la décision de la raison se confondent : ils tendent tous deux vers le même but. Loin de s'opposer à l'amour, comme le laisse entendre le sonnet I, 5, la raison justifie et confirme le bien-fondé du choix amoureux reconnaissant dans le désir la valeur d'une volonté sûre et capable de ce choix. L'amour raisonnable, éclairé et guidé par le véritable savoir d'une *cognoissance heureuse*, est ici capable de renoncer à l'amour *lassif*. Maintenant que l'amant a ordonné sa volonté sur cette raison-guide, il saura « sûrement », d'une certitude « rationnelle », où se trouve la « raison » de son amour, et quel est l'objet de son véritable contentement.⁸⁶

En el retrato que contiene la filacteria *Fol desir nous abuze* (fig. 12), atribuido a Jean Clouet y que probablemente contiene el busto de Guillaume Gouffier,

⁸⁶ Jean-Claude Carron, *op.cit.*, p. 40.

la claridad reflejada al centro de la mirada ausente sugiere la búsqueda de una luz, una luz con toda certeza amorosa. Las cualidades del amante tienen una relación mucho más estrecha con la sombra, con la melancolía, el deseo y el dolor, como sucede en la poesía de los humanistas lioneses. El amante está rodeado de sombras y colores oscuros en el retrato, además hay un detalle que confirma la errancia melancólica del protagonista: el pequeño ramo de flores que sostiene con la mano derecha y que está a punto de marchitarse. El enamorado no parece darse cuenta de que las flores están ya secas porque sus pensamientos se lo impiden.

Fol desir nous abuze, frase que podría ser traducida al español como *El loco deseo nos manipula*, recuerda una emoción cercana a la demencia, en la que el amante prefiere estar aislado del mundo y recrea escenas eróticas al lado de la mujer a la que busca para regalarle ese ramo de flores marchitas, posible metáfora de un amor que data de mucho tiempo atrás. Todos estos detalles se refieren a la melancolía. Cuando la voluntad –luz – y el deseo – sombra – se confunden, surge la melancolía como una emoción que emerge de la oscuridad pero que transformará a la creación poética o pictórica en una luz para el alma y el espíritu.

La voluntad de errar para volver a tener la luz de los ojos y el cuerpo de su amada corre el riesgo de transformarse en una melancolía casi irracional que por momentos se confunde con el deseo amoroso, pero no forzosamente significa un deseo carnal. Esta errancia tratará de buscar la satisfacción de la vista y del oído. El enamorado se conforma con mirarla o con escuchar su voz, lo cual explica la ausencia de la mirada, ocupada por encontrar las huellas de luz y de color. De acuerdo con la filosofía neoplatónica, la mente humana puede abstraerse y elevarse debido a la recreación de una imagen o de una voz, pero no al recuerdo de un olor o un sabor, que más bien se traduciría como un antojo.

El deseo, que por una parte parece mantener al amante más vivo que el color del carbón ardiente, aduce otra antítesis, ya que poco a poco mata. Las horas de errancia amorosa mantienen al cuerpo sin alma, por lo cual el

hombre melancólico y apasionado se confunde con un cadáver. Las flores del retrato son hasta cierto punto también fúnebres. En el caso de Pontus de Tyard, esta contradicción fundada en el deseo es responsable de bellos sonetos que en ciertos casos funcionan como inscripciones sobre una tumba. El hecho de desear a la amada y no ser correspondido expresa un melancólico deseo de morir :

Cessez mes yeux, cessez de tant pleurer :
Non de pleurer, mais, las, de tant pleuvoir,
Et laissez faire à l'ardeur son devoir,
Sans me contraindre en aspre dueil durer.
O mon desir, cesse de desirer
Un bien trop haut, que tu ne peux avoir :
Et toy, mon cœur, cesse de concevoir,
Un feu si grand, pour tousjours soupirer.
Pleurs, n'empeschez, que brulant je ne meure :
Ou vous souspirs, permettez que je pleure
Tant, qu'au pleurer se distile ma vie.
Sinon, desir, veuillez moy secourir,
En desirant asprement de mourir,
Car assez meurt, qui n'a de vivre envie.

(« Soneto XXII », p. 33)

4.4 Écfrasis e imagen poética

La écfrasis consiste en describir una representación visual. En la poesía de Pontus de Tyard, hay un fenómeno digno de ser estudiado como écfrasis. Se trata de las *Douze fables de fleuves et de fontaines*, cuyos sonetos parten de las descripciones de lienzos hechas también por el poeta lionés. Sin embargo, sólo nos basaremos en las descripciones y los epigramas del poeta porque los cuadros nunca se llevaron a cabo, lo cual habría hecho que este estudio fuera mucho más amplio e interesante.

En 1535, cuando Pontus de Tyard ya tenía más de sesenta años, Etienne Tabourot, admirador y amigo, mandó imprimir las *Douze fables de fleuves et de fontaines*, texto que remite a la enorme afición de Pontus por la astronomía y la mitología, ya que en él describe, basado en las narraciones

poéticas de Ovidio, Pausanias, Filóstrato y Plutarco, doce metamorfosis de diversos personajes en ríos o fuentes. El libelo se componía de doce narraciones de las transformaciones, doce descripciones de los cuadros que las representaban y doce epigramas.

Si se confrontan las cualidades del poema con las cualidades del lienzo que describe Tyard, encontramos semejanzas de todo tipo. La primera de ellas probablemente provenga del ritmo de las imágenes pictóricas. En la poesía la música es esencial. Entonces un poeta describe un lienzo haciendo hincapié en el ritmo de la transformación. En la « *Premiere Fable du Fleuve Clitorie* », la figura de Semelé atravesada por un trueno sugiere un *andante*, mientras la piadosa mirada de Júpiter se convierte en un *adagio* que va *in crescendo* hasta la suave transformación de las lágrimas de Clitorie en río. El *allegro* podría ser la salvación de Baco, cuyo fuego apagan las lágrimas del nuevo río:

Dans un feu, foudroyé d'une tempeste obscure,
Pour caresse amoureuse indignement cherchee,
La simple Semelé de Bacchus acouchee,
De la plus aigre mort receut la peine dure :
Mais du petit enfant la divine nature
(Divine, et qui ne se peut de mort estre approchee)
De ce feu sans dommage est mollement leschee,
Luy laissant quelque part de sa force et pointure.
Au piteux accident Clytorie arriva
Qui secourant le Dieu, de larmes le lava
Estaignant à l'entour la vive flame empreinte.
Il est encor ardent à qui sans eau l'espreuve :
Elle, fondant en pleurs, de son nom fait un fleuve,
Qui rend l'ardeur du vin pour enyvrer, estainte.

(*Epigramme du fleuve Clitorie*, p. 259)

Si la narración de las transformaciones en la obra de Pontus de Tyard es sobre todo musical, el poema tendrá la forma visualmente sólida de una estructura elaborada justo al instante en que la transformación sucede. El final, momento cumbre del poema, representa el instante en que Clitorie llora, y a partir de sus lágrimas toda ella se convierte en un río. Por ello, John Lapp ha comparado estas imágenes de Pontus de Tyard con las esculturas de

Bernini. En este caso la musicalidad nos ayuda a visualizar el poema como si fuera algo tangible :

Mais cet intérêt que Pontus porte au moment de la transition, cette façon de voir simultanément l'être métamorphosé dans sa forme originale et dans sa forme finale, qui lui fait écrire, regrettant son manque de lauriers [...] dans des vers qui nous rappelle la célèbre statue du Bernin, est à son apogée l'œuvre curieuse et unique, destinée à une synthèse de l'art plastique et de l'art littéraire, que sont les *Douze Fables de Fleuves et de Fontaines*. Dès la première « description pour la peinture », celle du fleuve Clytorie, on voit la nymphe « à demy transformée en fleuve » ; il en est de même pour le fleuve Selemne, pour Araxe, que l'on doit peindre « en partie transformé en herbe comme les pieds et l'un des bras, à la discretion du peintre » ; et pour l'Hermaphrodite, où l'on ne voit qu'un « commencement de transformation.⁸⁷

Por otro lado, algunos críticos han señalado la importancia de las miradas de los personajes en la musicalidad de un cuadro. Las miradas marcan las etapas de la transformación, la continuidad de la historia y el desplazamiento hacia el foco de atención. La actitud de quienes miran la transformación al interior del lienzo hace que los espectadores que se encuentran en el exterior se integren a la obra y sean testigos de la escena. Así, los calidonianos y las calidonianas mimetizan los efectos del cuadro que el poeta describe. De acuerdo con John Lapp así sucede en el cuarto epigrama del libelo de Pontus de Tyard:

Pontus a soin de faire assister des spectateurs à ces prodigieuses transformations. Ainsi, dans la quatrième fable, le suicide de Corèse et de Callirhoë est vu par « une troupe de Calydoniens et Calydoniennes, en diverses contenance de personnes qui s'esmerveillent ». Quand Hermaphrodite et Salmace sont joints en un seul corps. Pontus note que « Venus et Mercure se verroient en quelque image par l'air, qui, comme parlans ensemble, regarderoient ceste Metamorphose.⁸⁸

La creación de estos epigramas aduce una actitud melancólica basada en la temporalidad. Los espectadores se encuentran sujetos al

⁸⁷ John Lapp, *op.cit.*, p. XLIII.

⁸⁸ *Ibid.*, p. XLIV.

cambio, a lo que ya no volverá a ser. La transformación produce melancolía debido también a la impotencia, muy marcada en el caso del Apolo de Bernini, quien es testigo de cómo la mujer que ama se convierte en un laurel. La sucesión de imágenes es una música melancólica en la que el personaje que se transforma deseará que mueran los sentimientos que más lo torturan. Tal es el caso de Selemne, de quien se apiadaron los dioses al convertirlo en un río que hace olvidar las penas amorosas:

En celle fleur des ans qu'une toyson doree,
Le menton et la joue à Selemne frisoit,
Quant aux pastis herbus ses beufs il conduisoit,
De maint Nymphé fut sa beauté desirée.
La Nymphé Argire en fut sa beauté desirée.
La Nymphé Argire ne fut plus qu'autre enamourée :
Et sortant de la mer, avec luy se plasoit,
Où des faveurs d'Amour telle part luy faisoit,
Que la liberté fut au pauvre empiree.
Elle estaint (l'inconstante) en peu de temps sa flame
Quant plus plus le pauvre la sent croistre en son ame :
Elle ingrate se rit de ce dont il soupire.
Luy en fin soul d'aymer, de vivre aussi se soule :
Et pour l'oubly d'Amour Venus en eau l'escoule
Qui lave et qui estant tout amoureux martire.

(Epigramme du fleuve Selemne, p. 262-263)

La descripción de la pintura que no se llevó a cabo no es menos melancólica: Argire se encuentra acompañada por Tritón, criatura que por su fealdad probablemente tiene relación con los fantasmas y las visiones de los melancólicos, ya que tiene una cabeza con cabellos verdes como ranas, boca muy grande y dientes como de bestia bruta; tiene pequeñas aletas y ramas sobre las orejas, con ojos de color entre verde y azul, con uñas hechas con conchitas de mar; está revestido de escamas y con una cola de delfín bajo el vientre en lugar de pies.

Es evidente que Pontus de Tyard omitió la imagen de Tritón en el poema por falta de espacio para describir a esta temible criatura marina. Sin embargo, podemos concluir que todas las imágenes, tanto las descripciones

del cuadro como los poemas, resultan ser ejemplo de una rarísima doble écfrasis de un cuadro inexistente.

En el primer apartado de este cuarto capítulo se puede percibir la concepción del espacio como algo subjetivo y ontológico en la poesía. Esta reacción de los poetas es lógica debido a los avances de la pintura y a la necesidad que tienen las artes de mantenerse a la vanguardia. Por ello, el hecho de que Pontus de Tyard hable de la errancia amorosa como de algo que sucede al interior de su alma es sumamente novedoso. Hasta cierto punto es una manera de demostrar que los poetas pueden retener las imágenes del alma, mientras los pintores dibujan simplemente imágenes físicas. Sin quererlo, el lionés de la Pléiade defiende a la poesía de los comentarios de Leonardo da Vinci.

Los sentimientos en los poemas de Pontus de Tyard se materializan en imágenes poéticas sumamente sensuales. La amada, debido a su esencia divina, permanece inmóvil y silente, y aunque no se desplaza en el mundo material, es el motor de la mente y el corazón del amante. Mientras el poeta se desplaza de un lugar a otro, ella lo hará en el alma melancólica del poeta.

Gracias a la poesía de Pontus de Tyard, descubrimos que el retrato es una de las expresiones más melancólicas del hombre. Dejar grabada en la memoria de la humanidad la imagen de una mujer es pedirle al tiempo que deje de pasar, y también pedirle a la humanidad que no olvide su belleza. Para los melancólicos artistas, materializar el amor es una forma de pasar a la posteridad. Tal es el caso de Jean Clouet en el cuadro *Fol desir nous abuze*, en donde, como en todo poema renacentista, el hombre se relaciona con la sombra y busca la luz, la belleza de la amada. La errancia melancólica de este enamorado personaje es simbolizada por el ramo de flores marchitas, un testimonio del parentesco entre la locura y la melancolía.

Como vemos, a partir del estudio de la pintura renacentista podemos entender muchas de las imágenes de la poesía del renacimiento francés. Asimismo, el estudio de la poesía de la época nos ayuda a entender las imágenes de muchas de las pinturas.

Finalmente, las descripciones de los cuadros que nunca se llevaron a cabo de *Douze fables de fleuves et de fontaines* tienen una musicalidad que está muy relacionada con la poesía. Tanto en los epigramas como en las descripciones, la musicalidad resulta ser la mayor fuente de melancolía visual, es la mimetización de que nada volverá a ser lo que fue.

5. AMOR Y EMBLEMAS EN LA POESÍA DE MAURICE SCÈVE

Doy cuenta de lo que será este capítulo, estrechamente relacionado con la experiencia cognitiva a través de las imágenes visuales, con una cita de Robert Sabatier :

Chez Maurice Scève, le concret se résout en allégories. La musique, la géographie, les métiers, la nature lui dictent des comparaisons et des antithèses (...). Les parties du corps humain, comme dans les belles planches anatomiques de son temps, lui fournissent des images, et il ne cesse de blasonner comme pour le concours où il devança Marot. (...) Tout au long de cette odyssee intérieure, on assiste à des batailles d'antithèses : lumière et ténèbres, chaleur et froid, bonheur et souffrance, élans spirituelles et désirs physiques, présence et absence, duo et solitude, doute et espérance, raison et amour, or noble et plomb vil. Mort en soi pour revivre en autrui, triomphe du chaste amour, passion qui survit à la mort sont ses thèmes.⁸⁹

En *Délie. Objet de plus haute vertu*, Maurice Scève muestra numerosos conceptos que se anteponen entre sí. Por ello, el primero de los apartados de este capítulo será un ejercicio basado en la categorización que propone el semiótico George Lakoff y en la figura pictórica del claroscuro. Es decir, agruparemos los conceptos y los adjetivos que utiliza el poeta lionés en dos grupos: la sombra y la luz. Entonces estudiaremos cuál es la relación entre el claroscuro de la pintura y el claroscuro de la poesía. El siguiente capítulo hará referencia a la transformación que sufre la lectura de los poemas gracias a los emblemas, análisis que puede ser enriquecedor para enfatizar la resemantización de la imagen poética a través de la imagen pictórica. Por último, haremos un estudio del ojo y de los contrastes que provoca la melancolía en las imágenes que recibe. Para los poetas del siglo XVI, la mirada es el deseo melancólico por una mujer que no da muestras de vida.

⁸⁹ Robert Sabatier, *op.cit.*, p. 106-107.

5.1 Antítesis y claroscuro

Delie. Objet de plus haute vertu, inspirado en el *Canzoniere*, recurre en numerosas ocasiones a la antítesis. Esta décima lo ejemplifica:

Au recevoir l'aigu de tes éclairs
Tu m'offusqua et sens et connaissance.
Car par leurs rais si soudains et si clairs
J'eus premier peur, et puis jouissance:
Peur de tomber sur griève obéissance,
Joie de voir si haut bien allumer.
Osas-tu donc de toi tant présumer,
Oeil ébloui, de non voir, et de croire
Qu'en me voulant à celle accoutumer,
Facilement j'obtiendrais la victoire?

(“Décima LXXX”, p. 110)

Las antítesis que Maurice Scève explora a lo largo de su *Odisea interior* se relacionan con el claroscuro de la pintura y con la experiencia cognitiva resemantizada a través de una serie de reflexiones, sentimientos e imágenes pictóricas pertenecientes a los emblemas que ilustran este cancionero. Si partimos de la idea de que la sombra pictórica tiene como intención primordial ocultar, podemos hacer una división de elementos en la categoría sombra y otros en la categoría luz. En la primera categoría agrupamos los siguientes elementos: terror, basilisco, cuerpo, montes, lejanía, muerte, miedo, olvido y abismo, mientras que en la segunda encontramos: ojo, ardiente, juventud, corazón, razón, hostia, dama, ídolo, verdor, rayos, gozo y memoria. Los elementos agrupados como sombras explican sobre todo el miedo del poeta a la soledad y a la muerte más que al sufrimiento amoroso. Si volvemos al concepto de sombra como velo, el poeta subraya el valor de su corazón y de su dama ante la voluptuosidad del cuerpo y la posterior caída en el abismo, cuestiones que se deben ocultar. En el siguiente poema, Scève recuerda sus « errores juveniles » y hace uso de varios símbolos y metáforas para esconder su deseo, como si fuera una figura que debiera ocultarse en la sombra de un lienzo y que, sin embargo, hace que la amada se transforme en objeto de idolatría cuando descubre en ella la profundidad de la luz:

L'oeil trop ardent de mes jeunes erreurs
Girouettait, mal caut, à l'impourvue:
Voici – ô peur d'agréables terreurs –
Mon basilisque, avec sa poignant' vue
Percant corps, coeur et raisons dépourvue,
Vint pénétrer en l'âme de mon âme.
Grand fut le coup, qui sans tranchante lame
Fait que vivant le corps, l'esprit dévie,
Piteuse hostie au conspect de toi, dame,
Constituée Idole de ma vie.

(“Décima I”, p. 51)

La teoría del claroscuro puede aplicarse, como vemos, a la literatura a través de una categorización fundamentada en la psicología cognitiva. Sin duda la amada es uno de los elementos representados por la luz pero también lo son los objetos que se relacionan con ella y que toman significado en el espacio de su ausencia, como escribe Sabatier: “Sans cesse il utilise des présences concrètes, celles des objets permettant d’entrer dans l’intimité de la femme aimée : le miroir, l’anneau, le gant, le mouchoir. Il ne se contente pas de nommer, il invente l’image, joue de l’accumulation, de l’allitération, du paradoxe. »⁹⁰ Como lo haría un pintor, Scève representa los objetos del mundo material a manera de evocación de algo mucho más abstracto: el amor, el deseo y la ausencia. De este modo, su melancolía se materializa y puede ser tan sensual como un pañuelo o un guante, lo cual subraya que cualquier objeto que aparezca ante el ojo en la poesía neoplatónica de este humanista lionés será un intento por significar algo mucho más abstracto: la divinidad, que es también la amada.

Para analizar su paso de lo mundano al misticismo, parece un imperativo recordar la vida de Maurice Scève, quien a los 36 años conoce a la bella Pernette du Guillet, dama a quien posiblemente dedicara *Délie. Objet de plus haute vertu*. Sin embargo, ella se casa poco tiempo después y muere a la edad de 25 años. Este acontecimiento cambia radicalmente la vida del poeta,

⁹⁰ Robert Sabatier, *op.cit.*, pp. 107-108.

quien decide refugiarse en un monasterio. Las imágenes que utiliza en sus poemas hablan también de su inclinación espiritual, por lo cual, a veces se confunden el ardor del amante con el éxtasis místico :

Flamme si sainte en son clair durera,
Toujours luisante en publique apparence,
Tant que ce monde en soi demeurera
Et qu'on aura amour en révérence.
Aussi je vois bien peu de différence
Entre l'ardeur qui nos coeurs poursuivra
Et la vertu qui vive nous suivra
Entre le ciel amplement long et large.
Notre genèvre ainsi donques vivra
Non offensé d'aucun mortel létharge.

(“Decima CDXLIX”, p. 438)

Los poemas de Maurice Scève dan testimonio de cómo el amor nos puede convertir en melancólicos ermitaños que representan sus estados de ánimo a través de los objetos materiales con los que se tiene mayor contacto. Su visión del mundo, mundana y espiritual, introspectiva y panorámica, ideal y material, hace que use constantemente la antítesis, figura retórica que puede tener estrechos vínculos con el claroscuro, considerado también como una figura de la retórica pictórica.

5.2 La resemantización de la imagen poética a través del emblema

En 1543, Maurice Scève dio indicaciones al editor Antoine Constantin de que ilustrara su cancionero *Délie. Objet de plus haute vertu* con una serie de emblemas. Algunos críticos piensan que Scève mandó hacer los dibujos mientras concebía su obra, lo cual parece poco probable. Al respecto pensamos que la tesis de Françoise Charpentier es más convincente: el humanista lionés escogió los dibujos cuando ya había terminado su *canzoniere* de corte petrarquista, consciente de la afinidad entre la obra del aretino y los emblemas que en aquel tiempo gozaban de tanta fama. Por otro lado, las ilustraciones ayudan a comprender mejor las intenciones del poeta. Charpentier explica que:

L'emblème est la triple répétition du message: la figure, la devise, le commentaire. Ces emblèmes peuvent avoir pour objet des représentations fabuleuses ou familières, des objets surprenants de la nature ou de la culture ("curiosa"), des scènes ou objets auxquels on veut assigner un sens symbolique. Ils répondent à une démarche complexe, esthétique, symbolique, didactique. Les recueils d'emblèmes ont connu une vive faveur au XVI^e siècle.⁹¹

En este libro, más que una repetición del mismo mensaje, las distintas partes del emblema hacen que cada una de ellas se resemantice. Sin duda, el significado de la imagen no es el mismo después de haber leído la divisa y aún menos después de haber leído el poema. Esta es la razón por la cual, en el primer cancionero francés, *Délie. Objet de plus haute vertu*, la imagen tiene tanto valor como el poema. A través de ella es posible percibir la historia del amor con otros matices, desde nuestro punto de vista, más realistas, ya que el poema contiene una serie de elementos petrarquistas y neoplatónicos que muchas veces eran opuestos a la experiencia humana, destacada de manera sencilla en las ilustraciones.

La labor del pintor o del dibujante implica un mayor contacto con la naturaleza y el mundo de los objetos, ya que en el siglo XVI, siglos antes de la Revolución Industrial, los colorantes eran extraídos de diversos vegetales por los mismos pintores. Además, el ojo del pintor debe tomar en cuenta el más mínimo detalle. Por ello el estudio de la luz se volvió indispensable para los maestros del dibujo. A diferencia de ellos, la materia de trabajo de los poetas es la lengua, esencialmente abstracta. Esto marca una diferencia de cosmovisiones: el pintor y el dibujante se inclinan por ciencias como la anatomía y la física, las cuales se refieren sobre todo a la composición y el movimiento de los objetos terrenales, mientras los poetas prefirieron la filosofía, la astronomía y la astrología, ciencias relacionadas con el pensamiento, la eternidad y el oráculo.

Una de las circunstancias que apoya la tesis de que Scève eligió los emblemas cuando ya había terminado sus 499 décimas es la falta de coincidencia entre el significado de la imagen y el del poema que sigue

⁹¹ Maurice Scève. *Délie. Objet de plus haute vertu*, introd. de Françoise Charpentier, *op. cit.*, p. 19.

inmediatamente. En el libro, las divisas serán las encargadas de subrayar la unidad que conforman el texto y el dibujo. Por supuesto, el poeta mandó poner una frase estratégica perteneciente al final de una de sus décimas para marcar los distintos momentos de un cancionero, que a pesar de sus contrastes, por momentos resulta tedioso, por lo cual el papel de la imagen era crucial tanto para el poeta como para el editor que pretendía vender todos los ejemplares que había tirado.

El primer emblema que ilustra *Délie. Objet de plus haute vertu* es el de *La femme et la Licorne*, que lleva la divisa “*Pour le voir, je perds la vie*”, « *Por la vista pierdo la vida* ». Es decir, por la vista el poeta recibe el *coup de foudre* que lo golpeó cuando vivía en el abril de su edad. La vista lo hace morir en dos sentidos: por no poseer la belleza que ha mirado y por haberla visto y morir de un amor que comenzará por el ojo. Esta divisa introduce la serie de contradicciones que habrá en el corazón del que escribe, pero también invita a la vista a hojear el libro y analizar cada una de las ilustraciones, a identificarse con la muerte del poeta, si es que alguna vez el lector ha estado enamorado.

Como ya hemos explicado en el capítulo dos, el unicornio es una metáfora del amante. Mientras las líneas rectas del cuerno se vinculan con la virilidad, la redondez de la luna será una representación de la mente femenina, como lo sugieren muchas de las ilustraciones de libros de los siglos XVI y XVII:

Les têtes de femmes, qu'elles soient symboles de la condition roturière ou de l'élite intellectuelle, ont en commun d'être soumises à l'astre lunaire, et cela engendrera une iconographie presque aussi vaste que celle de la dispute pour la coulotte, mais beaucoup plus variée.⁹²

El emblema que contiene la divisa “*Entre toutes une parfaite*” muestra una luna llena colocada en medio de dos lunas menguantes. De acuerdo con Françoise Borin esta armonía geométrica expresa una armonía en la perfección física, moral, intelectual y espiritual de la amada. Todas estas cualidades las veía el poeta en la mujer para quien compuso su cancionero:

⁹² Françoise Borin. “Arrêt sur Image” en *Histoire de femmes*, ed. de George Duby y Michelle Perrot. París, 1991, p. 224.

Pernette du Guillet, noble dama lionesa amiga de Scève que hablaba varias lenguas y tocaba el laúd, además de ser docta en composición poética. En *Délie*, la belleza interior de la amada no radica en su bondad; radica en un intelecto capaz de comprender y reproducir el arte.

Paradójicamente muchas imágenes de la época pecan de misoginia: relacionan a la mujer con la muerte, el pecado y los bajos instintos que sólo deberían existir en los animales. En el cuarto emblema de *Délie* aparece la figura de un hombre que trata de conducir un buey pero el buey tiene mayor peso y logra jalar a su amo. Este animal enorme e incontrolable es el deseo que condena al poeta y hace que la mujer sea un sinónimo de perdición. Este es un fragmento del poema que complementa la idea del dibujo:

Tant est la Nature en volonté puissante
Et volenteuse en son fable pouvoir,
Que bien souvent à son veuil blandissante,
Se voit par soit grandement décevoir.

(« Décima XXXIII », p. 70)

En estos versos es importante subrayar las características femeninas del sustantivo *Nature*, al parecer una parte débil del espíritu y por lo tanto muy propensa al pecado. De acuerdo con las ideas de la época, la parte femenina del hombre es la más oscura. Sin embargo, en el mundo material el sol y todos los objetos que emiten luz serán comparados con la belleza femenina. Tal es el caso de emblemas como "*La Chandelle et le Soleil*" o "*La Lampe et l'idole*", entre otros.

Si la mujer es como la luna y también como el sol, si es como la luz y la oscuridad, podremos constatar que los emblemas dan una imagen contrastante de la dama, metafórica y metónimicamente, ya que ella será quien produzca simultáneamente una serie de contrastes en el alma del amante. Un ejemplo de ello es el emblema del Ave Fénix, una metáfora del amante que vive y muere, imagen muy emparentada con la concepción petrarquista del amor, que se refleja en muchos de los poemas de Scève:

Te voyant rire avecques si grand' grâce,
Ce doux souris me donne espoir de vie,
Et la douceur de cette tienne face
Me promet mieux de ce dont j'ai envie.
Mais la froideur de ton coeur me convie
A desespoir, mon dessein dissipant.
Puis ton parler, du Miel participant,
Me remet sus le desir qui me mord.
Parquoi tu peux, mon bien anticipant,
En un moment me donner vie et mort.

("Décima XCIV", p. 105)

A lo largo de las ilustraciones, encontramos una figura tan recurrente como contradictoria: el espejo, que lo mismo refleja a Narciso que a un basilisco o que a un unicornio, de acuerdo con las diversas emociones del poeta. La primera y la segunda representaciones relacionadas con el espejo son dignas de un ojo melancólico. La divisa de Narciso es "*Assez meurt qui en vain aime*", que resume las cualidades de este viaje interior que es *Délie*. El poeta escribe para conocerse a sí mismo, para mirar su obra como un reflejo de su alma y de su espíritu. La amada es el espejo a través del cual el amante explorará su interior. De esta manera, si los ojos del amante reflejan la muerte, es porque los ojos de ella también la reflejan. Estas miradas harán morir a los amantes: "*Car tu ferais nous deux bien tôt périr,/ Moi du regard, toi par réflexion*". (Maurice Scève. "Décima CLXXXVI", p. 155)

La mirada en el espejo muestra melancolía. Por un lado, la imagen se encuentra subordinada al tiempo, a las tristezas y a las alegrías, que para los melancólicos son las menos. El rostro se transforma debido a la influencia de la "bilis negra" en el organismo. Por otra parte, el que se observa largamente está mucho tiempo solo, reflexiona, frunce el ceño y probablemente se convierte en melancólico hasta llegar el momento en que esta imagen hace que el que se contempla sienta desprecio por esa oscura naturaleza "femenina" que reflejan sus ojos. Esta actitud es ejemplificada por el unicornio que se mira en su reflejo y por la divisa que ilustra el sentimiento del poeta: "*De moy je m'épouvante*".

Otros de los grupos de emblemas que cabe categorizar de acuerdo con los elementos dibujados y su significado son los relativos al poema como un acto de servicio a la amada. Uno de los más representativos de la obra de un poeta es el del hombre que pule armas, cuya divisa dice *“Mon travail donne à deux gloire”*, es decir, la gloria le espera a Délie gracias al poema de Scève, pero él también se coronará de laureles con sus creaciones. Esto anuncia un segundo aspecto de los emblemas: la imagen de la muerte, alrededor de la cual giran las imágenes a partir de la ilustración de *“Le Mort ressuscitant”*, que tiene que ver con la ausencia y la presencia de la amada. La ausencia da muerte y la presencia da vida. La imagen de la muerte en contraste con la vida desgarradora del amante no correspondido es frecuente en todos los cancioneros petrarquistas de la época, pero quizás en ninguno hubo tantas antítesis como en el cancionero que analizamos:

Je vais et viens aux vents de la tempête
De ma pensée incessamment troublée;
Ores à Poge, or à l'orse tempête,
Ouvertement et aussi à l'emblée,
L'un après l'autre en commun assemblée
De doute, espoir, désir et jalousie,
Me foudroyant tels flots la fantaisie
Abandonnée et d'aides et d'appuis.
Parquoi durant si longue frénésie,
Ne pouvant plus, je fais plus que ne puis.

(“Décima CCCXCIII”, p. 270)

En su edición de 1984, Françoise Charpentier subraya la actitud masoquista del poeta. Los emblemas recuerdan este rasgo de los versos de Maurice Scève, que cuando se siente morir porque su amor no es correspondido, se compara con la araña que tiende su propia trampa. Al borde de la muerte, el amante cae en la cuenta que ni siquiera sus trabajos – sus poemas – consiguen que la amada ceda. Este hecho lo lleva a compararse con una débil mujer que a pesar de sus esfuerzos no logra hacer que la mantequilla se ablande: *“Plus l’amollis, plus l’endurcis”*.

La mayoría de los emblemas de Scève se relaciona con las labores más comunes del siglo XVI, como arrear, tejer, hilar, etc., o con la muerte.

Unos pocos se refieren al espejo o a la soledad. La labor en estas ilustraciones es una metáfora de la creación poética o del esfuerzo que hace el amante para llegar a la amada, y la muerte es una metáfora del amor no correspondido. Tal es el caso del último emblema del libro, cuya divisa dice así: *“Après ma mort, ma guerre encor me suit.”* Aunque la imagen del ataúd y los candiles es muy sencilla, la divisa del poeta lionés le da a los objetos un significado platónico y teológico único. Es decir, después de una larga labor terrenal, a través de su amor por Délie, ha conseguido que su alma sea eterna, no sólo gracias a la poesía, también a la elevación espiritual, consecuencia de su trabajo, de servir a su amada, lo cual ha sido demostrado en muchas de las imágenes, que quedan como testimonio de la intensidad intelectual y espiritual con la que sirvió a Délie, probablemente Pernette du Guillet. Por otra parte, el poeta asegura que después de la muerte seguirá amando a su señora.

5.3 El ojo, productor de la imagen contrastante

En el segundo capítulo se habló un poco de la dependencia emocional de las imágenes captadas por el ojo. El ojo melancólico, que es el que aquí más interesa, tendrá una percepción bien distinta del mundo si lo comparamos con el ojo de un colérico o de un sanguíneo. Como ya se ha dicho⁹³, la mirada del amante melancólico captará principalmente las tinieblas, las cuales guardan relación cromática con la “bilis negra”, que al expandirse por el cuerpo provoca el aislamiento y la tristeza. Todos estos elementos desaparecen cuando la vista queda prendada de una mujer que es el sol, la luz de la voluntad y la luz que hace aparecer los colores de la muy ansiada primavera. El ojo del poeta, que hasta entonces había huido de la luz para no volver a caer en los “errores de la juventud”, se descuida. Con una sola mirada, el enamorado siente que el Cuerpo, el Corazón y la Razón han sido atravesados por las flechas de Cupido, que llegan a lo más profundo y eterno del alma. De

⁹³ Ver “Contrastes cromáticos en la errancia melancólica”, cap. IV.

hecho, el basilisco simboliza la eternidad y la muerte, es decir, el amor que sintió a primera vista no podrá cambiar. El poeta pasa del juvenil error a la madurez errante:

L'Oeil trop ardent en mes jeunes erreurs
Girouettait, mal caut, à l'improvue:
Voici – ô peur d'agréables terreurs –
Mon Basilisque, avec sa poignant' vue
Perçant Corps, Coeur et Raison dépourvue,
Vint pénétrer en l'Âme de mon Âme.

(“Décima I”, p. 51)

Los poetas renacentistas, del mismo modo que los pintores, encuentran un punto “de fuga” para hablar del mundo y de sus sentimientos: los ojos de la amada. En el artículo de César González Ochoa, “La mirada y el nacimiento de la filosofía”, se plantea también la existencia de una fuente de luz, que para nosotros será la belleza de la amada:

El rasgo fundamental de la visión en perspectiva es la introducción de un punto de vista, el del observador, para lo cual se requería plantear como un problema la determinación de la posición de la fuente de luz. En el periodo medieval la luz se concebía como universal, sin origen, de acuerdo con las ideas provenientes del neoplatonismo, especialmente de la teología negativa del pseudo Dionisio el Areopagita. En el Renacimiento comienza a hacerse patente que los rayos luminosos hacen cambiar la apariencia de las cosas según su intensidad y ángulo de incidencia.⁹⁴

Por ello, a partir del Renacimiento, la filosofía neoplatónica de Marsilio Ficino y la teoría de la pintura, ambas nacidas en Florencia a mediados del *Quattrocento*, piden que el origen de la luz sean o Dios o la amada. El punto alrededor del cual girará el discurso amoroso es la mirada femenina. Después de haber visto la belleza de la dama es más fácil distinguir entre la vida y la muerte, la noche y el día, la luz y las tinieblas; su contemplación es una forma de conocimiento del mundo y del amante como individuo. Para el poeta lírico, la aparición del objeto de su amor y el recuerdo constante de su belleza

⁹⁴ César González Ochoa. “La mirada y el nacimiento de la filosofía” en *Tópicos del seminario*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, (no. 2, 1999), pp. 65-66.

formularán un primer contraste: "En sa beauté gît ma mort et ma vie." (Décima VI, p. 55). Sin embargo, específicamente de los ojos de Délie depende la vida del poeta: "Vu qu'en mes morts Délie ingenieuse/ Du premier jour m'occit de ses beaux yeux". (Décima XV, p. 61).

De acuerdo con la filosofía neoplatónica, la luz de los ojos de la amada despide una esencia divina, hecho que subraya la poesía de Scève: "Mais ton saint feu, qui à tout bien m'allume,/ Resplendira à la postérité". (Décima XXIII, p. 64). Igual que en los retratos, donde la mirada debe de ser un foco que conduce al espectador que descifra esa gramática de signos, los ojos de Délie son las luces que deben guiar al poeta para que no se pierda en las tinieblas de la melancolía. El deseo por la figura ausente es una forma melancólica del discurso amoroso, por eso el poeta le ruega que no deje de mirarlo:

Quand l'oeil aux champs est d'éclairs ébloui,
Lui semble nuit quelque part qu'il regarde,
Puis peu à peu de clarté rejoui,
Des soudains feux du Ciel se contregarde.
Mais moi, conduit dessous la sauvegarde
De cette tienne et unique lumière
Qui m'offusca ma liesse première
Par tes dous trais aiguement suivis,
Ne me perds plus en vue coutumière.
Car seulement pour t'adorer je vis.

("Décima XXXIV", p. 65)

La unión de las miradas hace que las almas y los cuerpos se conviertan en uno solo. Durante el Renacimiento, que representó un parteaguas de la concepción de la vista, el ojo tenía un significado metafórico mucho más amplio que el que actualmente tiene el corazón. Al ser mirados por los ojos de la dama, los ojos del amante guardan una luz que se convierte en fuego amoroso al propagarse por todo su cuerpo:

Tant je l'aimai qu'en elle encor je vis,
Et tant la vis que, maugré moi, je l'aime.
Le sens et l'âme y furent tant ravis
Que par l'Oeil faut que le coeur la désaime.

Est-il possible en ce degré suprême
Que fermeté son outrepas révoque?
Tant fut la flamme en nous deux réciproque
Que mon feu luit quand le sien clair m'appert;
Mourant le sien, le mien tôt se suffoque,
Et ainsi elle en se perdant me perd.

("Décima XLIX", p. 79)

Por momentos, el cancionero de Scève se aleja del neoplatonismo y parece más cercano a la poesía de Petrarca. En estos poemas, el amante y la amada se convierten en una sola fuente de luz mientras se miran. Cuando uno de los dos está ausente, la luz se apaga y ambos se pierden en el melancólico mundo de las tinieblas.

Toda esta filosofía neoplatónica de la mirada procede de los grandes pensadores griegos. El amor de Scève, en su momento más espiritual, se torna un acto de contemplación. La palabra latina *contemplare* se deriva de *templum*, término que correspondía al espacio celeste que designaba el augur con ayuda de un bastón para hacer predicciones basadas en el paso de las aves o el color de las nubes. Por extensión semántica, la palabra *templum* significó "espacio sagrado", lugar donde habitaban los dioses, separado del mundo material, ya no por un bastón sino por un muro.

A partir de entonces, el acto de la contemplación se relaciona con la "consideración" y con la "especulación", que tiene la misma raíz de la palabra "espejo". Antiguamente, "considerar" significaba observar los astros, elevar la mirada al cielo para "contemplar". En algún momento del desarrollo de la civilización grecolatina, los sabios griegos dejaron de creer en el augurio, lo cual implicaba la falta de fe en los antiguos dioses y el deseo por recuperar la capacidad de interpretar los mensajes del cielo:

Así, *desiderare* significa el hecho de que los astros, los *sidera*, no dan señales; desear es comprobar ese hecho y al mismo tiempo lamentarse de que los mismos dioses no se manifiesten por medio de los astros. Por tanto, el deseo se convierte en la decepción del augur, lo cual – me atrevo a decir – da nacimiento a una de las mayores hazañas de la actividad humana: la reflexión, la actividad filosófica.⁹⁵

⁹⁵ César González Ochoa, *op.cit.*, p. 76.

Para Scève los ojos de su amada son los astros y su belleza es la representación material de la divinidad. En el caso de *Délie* el deseo no es una decepción del augur sino una decepción por la ausencia de luz, de la mujer hermosa y virtuosa que se transforma en un ser esquivo y duro. La mirada de la amada, que refleja al poeta, empuja a la reflexión filosófica, a una búsqueda ontológica en donde aparecen los basiliscos y los unicornios, y que se prolongará hasta que el último hombre sobre la tierra se descifre en los ojos del otro.

El deseo por la amada en Scève no es tan voluptuoso como reflexivo. Esto justifica la función de los espejos en los emblemas, porque para el poeta el deseo "se flexiona sobre sí mismo [...], es reflexión, es deseo que se vuelve espejo".⁹⁶ A partir de la mirada de la dama, *Délie. Objet de plus haute vertu* se convierte en un acto de reflexión filosófica, lo cual a su vez obedece al movimiento del deseo, que es sobre todo un deseo por saber, por conocer. En Pontus de Tyard el deseo es tan sensual que inmoviliza al amante, sin embargo en Maurice Scève el deseo comprende un tedioso y monumental ejercicio filosófico, un enorme amor por la mirada de la mujer y por su propia mirada como fuentes del conocimiento de todas las ciencias y las artes, entre ellas, la pintura: el deseo es lo que desea...

El motor de la reflexión filosófica es el deseo: se reflexiona porque hay deseo, porque en lo presente está siempre lo ausente, porque en la vida está la muerte, porque los astros están allí pero no nos dicen nada, o si nos dicen algo, ya no entendemos pues hemos olvidado su secreta lengua.⁹⁷

El ojo marca otro contraste en la obra de Scève. Será el órgano que mueve al hombre al deseo y a la muerte. Eva no es la única culpable del pecado original. También es el ojo que vio que la manzana estaba fresca y jugosa. Sin embargo, la vista será la forma de conocimiento filosófica y ontológica que llevará a la verdad y, por lo tanto, a Dios o al pecado.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 81.

En la poesía de Maurice Scève los contrastes provienen sobre todo de una retórica emblemática petrarquista. Sin embargo, la lectura de *Délie. Objet de plus haute vertu* hace pensar en varias oposiciones desde el primer momento. Para comenzar, la imagen y el texto se oponen no sólo desde el punto de vista semántico sino también formal. El poema habla de un mundo ideal y la imagen hace referencia a la realidad, muchas veces de una manera burda.

Por otro lado, en muchas de las décimas del humanista lionés podemos apreciar una inclinación por la espiritualidad de los objetos del mundo material. Probablemente, estos emblemas, que representaban momentos de la vida cotidiana, tenían como cometido conjugar la creación poética con la experiencia vital, idea que seguramente hubiera aplaudido Francesco Petrarca. La armonía entre el mundo ideal y el mundo real se encuentra complementada por los diversos objetos del tocador y del guardarropa de la amada, que en el poema son luz y testimonio de fe en medio del abismo de la ausencia. Este contraste entre lo material que desea convertirse en espiritualidad y la espiritualidad que se materializa en la belleza y en los objetos del recuerdo podría resumir lo que fue la vida de Maurice Scève que, arrepentido por los errores de juventud, pasa los últimos años al servicio de Dios.

Los emblemas que ilustran *Délie. Objet de plus haute vertu* son muy enriquecedores por reflejar el momento histórico de una manera más objetiva que los poemas. También constituyen un testimonio del amor de Scève a un nivel hasta cierto punto popular, lo cual implicaba una gloria mayor y mayor honra para Délie. Esta intención de que el libro rebasara las fronteras de un público culto es evidente en la primera ilustración: una mujer con un unicornio. La imagen es un adelanto de lo que será el libro y su popularidad servirá para guiar por la historia de las penas del amante al hombre del siglo XVI, muy familiarizado con los emblemas.

Por otro lado, si en la pintura hay un punto de fuga, en la poesía lírica este elemento podría corresponder a los ojos de la amada. La mirada de la

amada es una forma de conocimiento, y el amor es un acto de contemplación basado en la fe. La desaparición de los ojos de la amada implica la aparición de tristes tinieblas melancólicas. De ahí que el ojo sea fuente de una contradicción filosófica: por una parte es culpable de la muerte y del deseo del enamorado, pero también será el punto de luz que lleve a una elevación filosófica -- proveniente del conocimiento de sí mismo -- y espiritual --; un acercamiento a Dios que comienza por la belleza que traspasa el alma para elevarla al punto más alto de la concepción teológica -- .

6. LA DIANA CAZADORA DEL MUSEO DE LOUVRE Y LOS POETAS DE SU TIEMPO

En el Museo de Louvre se puede apreciar la obra más célebre de la Escuela de Fontainebleau: *La Diana cazadora* (fig. 14), retrato en el que la diosa ha sido pintada con el rostro de Diane de Poitiers, la célebre amante del rey Enrique II. La mirada de la cazadora muestra una personalidad atrevida y solitaria que embona perfectamente con su actitud casta y severa ante los amantes. Todas estas características forman parte de la femineidad de las mujeres del siglo XVI. Louise Labé, por ejemplo, llega a los manuales escolares del siglo XX como una mujer rebelde e intelectualmente independiente. Por su parte, Pernette du Guillet muestra ingenuidad e inocencia en sus rimas, pero al mismo tiempo un anhelo de conquista amorosa, como sucede con la mirada de la protagonista del cuadro. En esta hermosa escena acuática descrita por Pernette du Guillet, Diana aparece como una figura sensual y exquisitamente inocente, aunque también provocativa:

Puis peu à peu de lui m'escarterois,
Et toute nue en l'eau me gecterois:
Mais je voudrois lors quand, et quand avoir
Mon petit Luth accorde au debvoir
Duquel ayant cogneu, et pris le son,
J'entonnerois sur luy une chanson
Pour un peu veoir quelz gestes il tiendroit:
Mais si vers moy il s'en venoit tout droict,
Je lairrais hardyement approcher:
Et s'il vouloit, tant soit peu, me toucher,
Lui gecterois – pour le moins—ma main pleine
De la pure eau de la clere fontaine
Lui gectant droict aux yeulx, ou à la face.

(Pernette du Guillet, « Chanson », pp. 244-245)

En este texto se entremezclan una serie de placeres sensuales: el agua, el sonido del laúd, la desnudez y el goce de la naturaleza. Pernette du Guillet plasma un erotismo sutil y encantadoramente ingenuo sin necesidad de llegar a la violencia de la diosa. Su venganza es echarle agua en los ojos al hombre

que la mira. Las mujeres de la época se identificaban con Diana la Cazadora porque comenzaban a expresar su sexualidad, a apropiarse del espacio exterior a través del conocimiento científico y espiritual de la vida, y por otra parte tenían el deseo de ser virtuosas. Brantôme, en su libro *Les Dames Galantes*, hace una reflexión sobre la infidelidad de las mujeres del siglo XVI en Francia, muchas veces provocada por una terrible insatisfacción sexual. En esta época muchas mujeres de la corte comienzan a exigir placer de sus maridos. La imagen de la Diana cazadora es un ejemplo de libertad y de trascendencia femenina, es la encarnación del poder matriarcal sobre todas las cosas, sobre la naturaleza, sobre los animales y sobre los hombres.

Otra de las características de las mujeres francesas del siglo XVI, hasta cierto punto retratadas en *La Diana Cazadora* de la Escuela de Fontainebleau, es el hecho de tomar la iniciativa en el juego amoroso y de estar conscientes de ello. El carcaj de la diosa contiene flechas para cazar animales y para conquistar el amor de los hombres. Su mirada, aparentemente ingenua, amenaza al espectador masculino. Esta figura mítica se convirtió en la voz femenina de las poetisas del Renacimiento. Así lo demuestra el "Soneto XVIII" de Louise Labé, en donde las ninfas toman la actitud de la diosa:

Diane estant en l'espaisseur d'un bois,
Après avoir mainte beste assenee,
Prenoit le frais, de Nynfes couronnee :
J'allois resvant comme fay maintefois,
Sans y penser : quand j'ouy une vois,
Qui m'apela, disant, Nynfe estonnee,
Que ne t'es tu vers Diane tournee ?
En me voyant sans arc et sans carquois,
Qu'as tu trouvé, ô compagne, en ta voye,
Qui de ton arc et flesches ait fait proye ?
Je m'animay, respons je, à un passant,
Et lui getay en vain toutes mes flesches
Et l'arc apres...

(Louise Labé, « Soneto XVIII », p. 136)

Estos frescos de Pernette du Guillet y Louise Labé son también retratos de las damas francesas. La identificación de las mujeres modernas con el personaje mítico es responsable de la creación de una de las obras de arte más valiosas del siglo XVI en Francia sobre la naturaleza femenina de cara a la modernidad : *Diana Cazadora* de la Escuela de Fontainebleau (fig. 14). Los varones también encontraron muchas semejanzas entre la hermana de Apolo y las mujeres del siglo XVI, de hecho, la comparación entre Diana y la amada es muy común en las obras de Pierre de Ronsard, Maurice Scève y Pontus de Tyard. Si recordamos la noción de « errancia amorosa » en la obra del último, tendremos de nueva cuenta la imagen de una mujer pasiva, objeto inmóvil de adoración. La figura de esta cazadora es al mismo tiempo pasiva e inmóvil debido a su culto a la virginidad, pero se caracteriza por una actividad que la hace prácticamente masculina. Su imagen cambiará la concepción de un retrato femenino, aunque para muchos hombres las mujeres seguirán siendo las medusas que dejan sin palabras y se quedan inmóviles en la mente como si un pintor las grabara en la memoria :

L'amant interdit ne peut plus ni parler, ni même faire un geste ; abandonné par son esprit vital, il est immobilisé, métamorphosé en cadavre inanimé, incapable du dernier mouvement par lequel il pourrait enfin communiquer, grâce à la parole, l'*affection* cachée en son cœur. C'est bien là un nouvel aspect de l'impasse où l'errance amoureuse conduit l'amant.⁹⁸

La cazadora matará con sus amenazantes flechas. Sus brazos y su espalda tienen toda la fuerza para someter a cualquier hombre. A partir del siglo XVI, cuando las mujeres comenzaban a pedir satisfacción sexual, se tomó conciencia del poder físico del cuerpo femenino. Todos estos atributos y esta transición de la inmovilidad a la movilidad son patentes en este retrato. En el siguiente poema, Pontus de Tyard pinta minuciosamente los rasgos de la diosa, quien habla en el siguiente poema :

Subtile suis, et de telle beauté,
Qu'autre beauté ne peut estre conneue,
Que je n'y soye en une qualité.

⁹⁸ Jean-Claude Carron., *op. cit.*, p. 94.

En liberté je veus estre tenue
Evidemment : car qui me veut contraindre,
Et perd et moy et l'object de sa veue.
S'il pense encore à ma substence atteindre,
Et me toucher, j'en pren telle vengeance,
Que je luy donne assez dequoy se pleindre.
Et l'œil du ciel en vain son influence
Coule çà-bas, s'il ne se fait sensible
Des qualitez prises de mon essence.
Il est à l'homme à grand peine possible
Vivre sans moy : et si je fais dissoudre,
S'il est de moy entierement passible.
Mon corps couvert d'une legere poudre
Ne me sçaurait avec soy arrester :
Car je le fuis plus vite que la foudre.
Qui, tant soit peu, me veut solliciter,
Il me peut voir en colere incroyable
Les plus hauts lieux en bas precipiter.
Mobile suis, sans arret, variable,
Sans couleur, forme, ou certaine figure,
Et je suis veue en ma force admirable.
Je viz de faire à mon contraire injure,
Qui par sa mort m'apporte tel encombre,
Qu'en fin la mort moy-mesme j'en endure.
Or devinez si je suis corps ou ombre.

(Pontus de Tyard, « *Enigme* », pp. 208-209)

En este poema el movimiento de la dama es negativo. Pontus de Tyard prefiere a la mujer inmóvil porque de este modo es más fácil idealizar el amor. La parte sombría de la personalidad femenina muestra muerte, violencia, "una fuerza admirable", odio. En contraste, ella es una mujer hermosa. Pontus de Tyard juega con las luces y con las sombras como lo hace el autor del lienzo: Diana ilumina el cuadro con su presencia, con su belleza; parece que de su cuerpo viene la luz. Sin embargo, la rodean las sombras de la violencia y la muerte. El lebrél que la acompaña está dispuesto a morder a cualquier amante que se acerque a su dueña. Probablemente la independencia femenina era entendida como una forma de agresión hacia los hombres porque confería ciertos privilegios, como rechazar al amante o inclinarse por la soledad y la virginidad.

Diana tiene características negativas y positivas. La diosa es hermana de Apolo, del Sol, lo cual reafirma la relación petrarquista entre la luz y la belleza de la amada. Además, es dueña de un microcosmos basado en su relación con la naturaleza, como el hombre. Comienza a dejar de ser la dueña de los interiores para convertirse en una conquistadora de espacios exteriores, como su hermano Apolo. El elemento natural con el que mantiene mayor contacto es el agua, lo cual nos remite a los baños de Diana y al deseo masculino. La figura de Acteón y la crueldad de la diosa son figuras recurrentes en la literatura de esta época. Maurice Scève es un ciervo que huye de la crueldad de su dama, pero el deseo lo persigue:

Si le désir, image de la chose
Que plus on aime, est du coeur le miroir,
Qui toujours fait par mémoire apparoir
Celle où l'esprit de ma vie repose,
A quelle fin mon vain vouloir propose
De m'éloigner de ce qui plus me suit?
Plus fuit le Cerf, et plus on le poursuit
Pour mieux le rendre aux rets de servitude;
Plus je m'absente, et plus mal s'ensuit
De ce doux bien, Dieu de l'amaritude.

(Maurice Scève, "Décima XLVI", p. 77)

Diana representa un terrible peligro para los hombres y para los animales. En el cuadro, su belleza y su cuerpo forman parte de una luz que proviene de la divinidad, pero la redondez de sus pechos, la lisura de su piel y la dulzura de su rostro provocarán pasiones que aquel momento eran consideradas oscuras y condenables. No sólo mata animales. También mata a los hombres en los que se manifiesta la parte animal.

La Naturaleza, parte animal del alma en la que se produce el deseo, es la parte femenina del hombre, de acuerdo con los poetas de la época. Diana es la parte masculina con la que todas las mujeres de la época se identifican, diosas de las tinieblas, que al igual que la hermana de Apolo, se relacionan con la luna.

De esta relación entre la mujer y la noche se deriva una segunda con la muerte que a su vez se vincula a la tradición del amor cortés. Es decir, la

amada es muerte porque mata al poeta rechazándolo y es sobre todo en la noche fría y sola que el alma se siente subyugada por el deseo amoroso. La figura del ciervo que muere destrozado por los lebreles subraya el deseo del amante y la cercanía de una muerte cruel que provoca la amada. De nueva cuenta se percibe una concepción negativa de la mujer a través del sutil símbolo de la Diana, reina de las tinieblas, en el lienzo y en los poemas. Algunas estampas del siglo XVI suelen representar a damas mitad humanas, mitad esqueletos. La mujer producirá la muerte del hombre en muchos sentidos. Su figura tendrá vínculos con el diablo y la muerte en las ilustraciones del siglo XVI:

Et quand ce n'est pas le diable qui double la femme, c'est la mort. Dans l'imaginaire, la femme en est la cause ; elle est fille d'Eve qui, par sa vulnérabilité à la tentation, a causé la mort du genre humain. Elle est source de mort par sa sexualité et sa beauté, éphémère et trompeuse : la gravure et sa légende mettent en garde contre ce danger.⁹⁹

Alrededor de la mujer siempre ha habido una serie de símbolos negativos que han fomentado la misoginia por parte de los hombres y la dependencia hacia ellos del llamado « sexo débil ». Una muestra palpable de ello es el primer desnudo en Francia a la manera italiana : *Eva prima Pandora*, en el cual una figura femenina, sensualmente recostada, tiene por atributos un cráneo de muerto, una rama de manzano, una caja de Pandora y una serpiente. El desnudo en este cuadro es, por lo tanto, una forma de condenar y de exhibir el pecado como un vicio que proviene esencialmente de la mujer. En contraste, el desnudo de Diana, a pesar de ser provocativo, es un equivalente de las ideas de las damas cultas y modernas de la época : la independencia intelectual debía ser el origen una independencia sexual. En el caso de la Diana, la independencia de su cuerpo, preparado para la castidad, será la verdadera muerte en vida de los amantes y obligará al hombre a dejar de compartir sus pecados con la amada. Por ello es evidente la importancia y la actualidad de este cuadro frente a cualquier otro del siglo XVI en Francia.

⁹⁹ Françoise Borin. « Arrêt sur image », en *Histoire des femmes*, ed. de George Duby y Michelle Perrot. París, 1991, p. 227.

Otra de las características de Diana tiene estrechos vínculos con los géneros literarios del siglo XVI, que la mayoría de las veces se basaron en los modelos grecolatinos. Tal es el caso de los poemas bucólicos. Los mitos de las culturas clásicas tenían una doble función : sugerir y velar el deseo. Sin embargo, los ideales y la belleza se mantienen :

Les symboles où les mythes servent à la fois à le suggérer et à le voiler : cette image du voile poétique est chère à Jean Dorat, le maître de Coqueret, et à ses élèves, les poètes de la Pléiade. Car la poésie n'est pas possession mais attente [...] Elle semble fuir le réel dans les retraites internes du rêve ou dans le retour à une vie antérieure, et elle impose au regard l'écran de ses conventions littéraires : mais peut-être n'est-elle que la distance nécessaire pour que subsistent à l'horizon poétique, intactes, la joie offerte et la proche beauté.¹⁰⁰

Los velos y las sugerencias, así como la vida retirada que venera fray Luis de León, transportan al lector a la melancolía. Diana, en cierto modo, es el retrato de la melancolía masculina ante las primeras manifestaciones de liberación femenina y ante el pecado unívoco. La edificación del paraíso dejará de ser la misma cuando la mujer comience a salir a las calles y a los campos a ganarse la vida, a partir del instante en que ella manifiesta su placer o su insatisfacción durante el acto sexual. El hombre comienza a ser consciente de las proezas femeninas : muchas campesinas viajaban a París o a Lyon para ganarse la vida en las casas de los ricos y así poder pagar su dote y casarse. De hecho e cierta medida la concepción de la mujer a través de los cancioneros es producto de la melancolía del hombre por la no-existencia de un ser ideal y sumiso. No hay que olvidar que las principales lectoras de estos recuentos eran las propias mujeres de las cortes cultas de Europa Occidental.

La relación entre el tema central de este estudio, la melancolía, y la representación de *La Diana Cazadora* es entonces muy vasta. Si partimos de la poesía femenina, la melancolía proviene de una iniciativa en el amor que no ha dado buenos frutos y que muchas veces es mal juzgada por la sociedad y por el amado. Si partimos de la poesía masculina, la bilis negra se produce en el siglo XVI debido a varios factores: en primer lugar, por la dureza de una

¹⁰⁰ Françoise Joukovsky, *op. cit.*, p. 22.

mujer que se declara independiente y capaz de vivir sin los hombres; después, porque la mujer que se enfrenta a la vida deja de idealizar el amor y en muchas ocasiones prefiere quedarse sola, como sucede con la diosa.

Por otro lado, la figura de la Diana aduce violencia y rencor, cualidades que no debía tener la dama idealizada por un poeta, sino más bien un guerrero. Es decir, la hermana de Apolo, a pesar de su castidad, es físicamente un poco masculina pero también tiene sentimientos e ideas más propios del hombre que de la mujer, sobre todo si recordamos que el retrato que aquí analizamos data del siglo XVI.

Pero el golpe más duro que recibieron los hombres de la época es el rechazo de una mujer que no iba a condenarse porque permanecía pura. Por ello *La Diana Cazadora* rompe con una serie de imágenes misóginas como la de la mujer que da de comer el fruto prohibido al hombre o la que lo lleva a la perdición con su cuerpo, la caja de Pandora o la Medusa.

7. EL COLOR DE LA MELANCOLÍA EN EL SIGLO XVI EN FRANCIA

7.1 Jean Lemaire de Belges y Jean Fouquet

Jean Lemaire de Belges, considerado como uno de los primeros poetas del Renacimiento francés, fue admirador de uno de los más grandes maestros de la pintura francesa: Jean Fouquet, primer artista que tuvo conciencia de este movimiento en su país natal.¹⁰¹ Fouquet era también un original colorista. Un ejemplo de ello es *La Vierge de Melun* (fig. 1), rodeada al fondo por ángeles azules y rojos. El color distingue al grupo mayoritario de ángeles rojos de los escasos y sólo parcialmente representados ángeles azules. La unión de estos dos grupos es posible gracias a un elemento mediador: la Virgen con el Niño. El semiótico Pfeiffer apunta al respecto: “deux couleurs ne peuvent former une Harmonie que si elles possèdent, *in presentia* ou *in absentia*, un élément médiateur comun”.¹⁰² Sin embargo esta relativa arbitrariedad en los colores que utiliza Fouquet no sólo sirve para sintetizar sino para contrastar. Tal es el caso de un grabado que ilustra *Les Grandes Chroniques de France: Arrivée de L'Empereur Charles IV à la Basilique de Saint Denis* (fig. 15), en el cual se ve representado un caballero con atuendo verde de pies a cabeza. Este llamativo personaje contrasta con el grupo de monjes que, vestidos de negro, reciben al gobernante. El pintor le da mayor importancia a la llegada del rey, cuyos servidores están vestidos de verde, que a la acogida de los religiosos. Este contraste entre el negro y el verde es fundamental para profundizar tanto en la pintura como en la poesía de la época. En *El libro del color*, Juan Carlos Sanz habla del negro y explica su significado: “Es el silencio, el vacío, las tinieblas”¹⁰³. Los monjes del cuadro deben guardar silencio y vivir en el vacío y las tinieblas de un convento. El negro, que de algún modo aduce la tristeza y violencia melancólicas, así como la muerte o algún acontecimiento siniestro o fatal, hace resaltar el verde, color brillante que simboliza vida y contagia

¹⁰¹ J. Melet-Sanson, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰² Groupe M, *op. cit.*, p. 244.

¹⁰³ Juan Carlos Sanz. *El libro del color*. Madrid, 2003, p. 169.

alegría. En este cuadro apreciamos el hábito negro de los monjes, también relacionado con encierro, junto a la alegría de vivir de un hombre libre que disfruta de la naturaleza verde. Él llega y se va; se encuentra en movimiento, pero los monjes, pasivos, permanecerán en sus conventos. El color de su atuendo tiene múltiples significados:

El sentimiento más asociado a la impresión sensorial verde es el de "frescura". Los significados elementales de rojo y verde quedan descritos por la dialéctica del fuego y del agua, que manifiestan toda una serie de oposiciones de orden superior. En esta línea, el significante verde es soporte de sugerencias envolventes, tonificantes, de longevidad y de expectativas [...] La simbología de ese estado ideal, positivo, creado por la percepción verde fue básicamente la de seguridad y "esperanza". Esa idea es la que se manifiesta en el significado del *estándar verde* en los semáforos. Este hecho se encuentra íntimamente asociado a la idea de equilibrio emocional, que es el eje conceptual atribuido a los *estándares verdes* por parte de los psicólogos partidarios del diagnóstico a través de las preferencias cromáticas.¹⁰⁴

El hombre vestido de verde es el protector ideal del rey. Por otra parte, para los pintores del Renacimiento el verde es uno de los colores más bellos que se pueden utilizar en un lienzo. Leonardo da Vinci le atribuye un valor inigualable por su capacidad de unificar las luces y las sombras, amarillos y azules. Para el gran artista florentino el verde es muy hermoso porque "sirve de espejo para la atmósfera, que ilumina los objetos a los que no da el sol; las partes en la sombra que sólo miran a la tierra, y además aquellas partes más oscuras que están rodeadas por algo más que oscuridad muestran gran belleza y variedad de color"¹⁰⁵. Tanto en la poesía como en la pintura del Renacimiento, el uso de los verdes, las luces y las sombras marca un gran avance artístico. Uno de los escritores más concientes de la trascendencia de este adelanto en las artes plásticas es Jean Lemaire de Belges, "grand voyageur et bon connaisseur de l'Italie; ami de peintres, sculpteurs et architectes, contribuant à l'érection de l'Eglise de Brou, novateur, un des premiers poètes de prose"¹⁰⁶. A partir de su discurso estético, que toma

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰⁵ Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁶ Robert Sabatier, *op. cit.*, p. 42.

mucho de las artes plásticas y de las nuevas escuelas italianas, los poetas franceses subrayan la importancia de las sombras, convertidas en fantasmas, noches y ardor melancólicos.

Jean Lemaire de Belges es autor de uno de los más delicados y bellos poemas franceses de los albores del Renacimiento. Se trata de los *Epîtres de l'Amant Vert*, compuesto para Margarita de Austria, a quien describe en esta obra poética como una mujer melancólica debido al sufrimiento que le provocó el haber quedado viuda dos veces. En esta ocasión el amante de la princesa no será un príncipe o un hermoso duque¹⁰⁷, sino un loro:

La Poésie jaillit d'un mince incident: au Château de Pont d'Ain, le perroquet familier de Marguerite fut dévoré par un chien. C'était probablement au mois de mai 1505. Elle était alors absente, s'étant rendu auprès de son père en Allemagne pour régler les difficultés de son douaire. L'oiseau était chéri de la princesse; il avait fait avec elle le voyage d'Espagne. L'idée charmante de Jean Lemaire fut de supposer que le perroquet était amoureux de Marguerite et que, désespéré par son départ, il s'était jeté volontairement dans la gueule du chien, non sans rimer auparavant une épître adressé à sa bien-aimée. Le choix du genre était aussi excellent que le sujet lui-même; l'épître, appelé par la suite, avec le disciple de Lemaire, Clément Marot, à la fortune que l'on sait, était bien la forma la plus apte à recevoir cette fantaisie.¹⁰⁸

El hecho de poner énfasis en el color “verde” del amante de la princesa probablemente abreva en una rica tradición medieval que forma parte de los textos artúricos del siglo XIV. En *Sir Gawain y el Caballero Verde*, poema narrativo escrito aproximadamente cien años antes del nacimiento de Jean Lemaire de Belges, el autor describe a un hombre enteramente ataviado de verde, como el de la pintura de Jean Fouquet:

Todo el aquel desconocido era del más puro verde: el brial ajustado y ceñido en la cintura; su rica capa, sobre el brial, forrada de finísima piel, con la capucha retirada y echada sobre los hombros; calzas elegantes del mismo color, ajustadas hasta arriba y cogidas en la pantorrilla, con tintineantes espuelas de brillante oro debajo, sujetas sobre bandas de

¹⁰⁷ Margarita de Austria fue mujer de Don Juan de Castilla, heredero al trono de España, y de Filiberto el hermoso, Duque de Saboya, muertos prematuramente.

¹⁰⁸ Jean Frappier ed., en Jean Lemaire de Belges. *Epîtres de l'amant vert*, introd. de Jean Frappier, Lille, 1948, pp. XV-XVI.

seda bordada, pero los pies del jinete estaban desnudos de toda armadura.¹⁰⁹

Aunque Jean Fouquet tampoco es contemporáneo de la leyenda artúrica del Caballero Verde, algunas de sus ilustraciones de *Les Grandes Chroniques de France* representan el momento histórico en el que Sir Gawain luchó contra el mítico caballero. La *Arrivée de l'Empereur Charles IV à la Basilique de Saint-Denis* es un testimonio de lo que ocurría en Europa durante la segunda mitad del siglo XIV: el Emperador Carlos IV de Alemania se encontraba a la cabeza del Santo Imperio que llegó a abarcar lo que hoy en día es parte de Suiza, Alemania, Italia, Francia y Luxemburgo.

Es muy probable que Jean Fouquet, nacido durante las primeras décadas del siglo XV, conociera la leyenda del Caballero Verde, posteriormente imitada en Francia. La intromisión de un personaje completamente vestido de verde va más allá de un capricho estético. Poner en primer plano a este caballero, servidor del emperador, significa añadir al cuadro un valor histórico, ya que es un recordatorio de las hazañas de los héroes medievales y de las leyendas que se tejen alrededor de ellos. El verde, por lo tanto, remite a un mundo de aventuras y hazañas amorosas que en la "bucólica", recuperada en el Renacimiento, se convierte en lamento o unión amorosos; en contraste, el negro de los hábitos de los monjes desprecia la aventura y el amor a una dama.

En *Epîtres de l'Amant Vert*, Jean Lemaire de Belges también recurre al contraste entre el verde y el negro. En este poema, el verde es también alegría y belleza, mientras el negro da nota del encierro y la tristeza. El amante verde es hermoso y de natural alegre. Con base en el modelo establecido por el Groupe M, propondré algunos pares de significados de color, de acuerdo con los caracteres psicológicos y fisiológicos del amante verde y su amada –negra–. Los primeros adjetivos con los que el poeta se refiere a ella son "cruelle" y "trop sévère". En cambio, define su verdor como "gaie", alegre. El primer par podría ser "trop sévère" contra "gaie".

¹⁰⁹ *Sir Gawain y el Caballero Verde*. Madrid, 2001, p. 23.

El ojo de la amada, en lugar de ser fuente de luz, como normalmente son los ojos de las mujeres para los poetas enamorados del Renacimiento, es negro y oscuro, y según Jean Lemaire de Belges “en deuil”, en duelo. En cambio, el verde significa la alegría “gaieté”. Nuestro segundo par es “en deuil” y “gaieté”. Pasamos entonces del carácter y del estado de ánimo a la descripción física de ambos personajes. El cuerpo verde del amante es bello y de una “belle verdure”, pero si se tiñe de negro y se convierte en un cuervo, como parece querer el ojo severo de la amada que mata con su crueldad, será de un “triste laideur”, de una “triste fealdad”. Sin embargo, el poeta, como buen vasallo de amor, pide que alguien venga y tiña su cuerpo y sus vestidos de negro. Y si esto es imposible, que entonces el verde parezca de duelo:

Vienne quelqu'un qui de noir atrament
Teigne mon corps et mon accoutrement!
Mais s'impossible était que ma vêtue
Pût recevoir nulle noire teinture,
Las, vienne aucun, au moins, qui à ton oeil
Fasse apparoir de vert que ce soit deuil!

(« *Epîtres de l'Amant Vert* », (p. 29)¹¹⁰)

En este poema existe un fenómeno interesante, como veremos más abajo. El negro negativo de la amada toma las cualidades de negro positivo, mientras que el verde positivo del amante se convierte en verde negativo, y por lo tanto este color brillante y alegre toma una serie de características de la melancolía, negra. En la segunda parte, las parejas de significados cambian a partir de esta frase de Lemaire:

Mon coeur se deult, combien que d'un vert gai
Soit mon habit, comme d'un papegai.

(« *Epîtres de l'Amant Vert* », p. 29)

No importa el color alegre de plumaje ni la belleza de su cuerpo, también simbolizada por el verde, pues su alma está en duelo porque la mujer que alguna vez lo quiso ya no corresponde a sus amores. El verde finalmente

¹¹⁰ Jean Lemaire des Belges en *La Poésie de la Renaissance*, ed. de Alain Masson. Paris, 1991, p. 29. A partir de esta nota sólo citaremos el nombre de la obra y la página.

también refleja tristeza. La belleza y alegría despreciadas por la amada conducen al poeta, como a Narciso, a la muerte. El verde se transforma en un color de duelo por reflexión:

Serais-je donc un autre Narcissus?
Ou Hippolyte? Auxquels leur beauté propre
Par grand méchef causa mort et opprobre?
Je vois qu'oui (...)

(« *Epîtres de l'Amant Vert* », p. 30)

El amante verde canta para que ella esté contenta y nadie quiere escucharlo. Debido a la indiferencia de la amada, él decide apartarse y entregarse a sus melancólicos pensamientos. El primer par que da significado positivo al negro y negativo al verde es “acompañada” contra “solitario”. El segundo par se refiere a una cuestión temporal representativa de los temperamentos melancólicos: “ayer” contra “hoy”. Antes tenía a esta mujer de cualidades cercanas al significado del color negro. Ahora la extraña y le canta para que vuelva a besarlo. El verde y el negro cambian porque la situación del poeta y el carácter de la amada han cambiado. El tiempo mismo se torna verde —la belleza y el esplendor de la juventud amorosa—o negro —el abandono que produce la enfermedad de la melancolía, como apunta Gurméndez: “la melancolía nace de la donación que implica todo arte de amor, pérdida de sí mismo que se manifiesta con la desaparición, la muerte o, simplemente, el abandono de la persona amada”.¹¹¹ Pero el abandonado es el amante verde y no la amada negra, es decir, el color del amante es en mayor medida melancólico, aunque en apariencia es más alegre. A través de los colores, el poema parte de una teoría neoplatónica:

Las mujeres en estado de gravidez, muchas veces, deseando el vino, piensan intensamente en el vino deseado. Esa fuerte imaginación conmueve los espíritus interiores; y conmoviéndolos, pinta en ellos la imagen del vino deseado. Estos espíritus mueven la sangre con fuerza similar, y en la tierna materia del recién concebido graban la imagen del vino. Ahora bien ¿quién es tan poco conocedor que no sepa que un amante apetece más ardientemente a la persona amada que las mujeres grávidas el vino? Por lo tanto piensa más fija e intensamente. De tal

¹¹¹ Carlos Gurméndez, *op. cit.*, p. 63.

manera que no debe asombrar que el rostro de la persona amada, esculpido en el corazón del amante, por tal pensamiento se pinte en el espíritu; y por tal espíritu se grave en la sangre.¹¹²

El poeta fue contagiado por la melancolía de su amada y su alma, ya que no su cuerpo, se ha tornado oscura. Finalmente, el ojo negro de la amada es el ojo negro del loro, quien tiene presente que vio el cuerpo de Margarita y toda su belleza:

Que dirai-je autres grands privautés,
Par quoi j'ai vu tes parfaites beautés
Et ton gent corps, plus poli que fin ambre
Trop plus que nul autre valet de chambre?
Nu, demi-nu, sans atour et sans gimple,
Demi-vêtu en belle cotte simple.

(« *Epîtres de l'Amant Vert* », p. 30)

El cromema verde toma el significado del cromema negro, lo cual nos ayuda a comprender el color como un signo complejo desde el Renacimiento en Francia, probablemente gracias a la influencia de Fouquet, quien en 1450 ya había creado ángeles con rostros rojos y azules. Para Lemaire, como vemos, en esta transformación del verde brillante a la tenebrosa oscuridad, la pintura debe aspirar al negro, idea contraria a la de Da Vinci que insiste en la belleza de los azules, verdes y amarillos. En su *Dialogue entre Rhétorique et Peinture*, Jean Lemaire de Belges concede gran valor a la oscuridad, ya que ésta expresa la tristeza y angustia del alma humana. La intensa penumbra tiene un valor adicional por ser uno de los referentes del gótico francés, al interior de muchas de las catedrales medievales en donde parece que la sombra es un camino a Dios, ligeramente iluminado por los santos representados en los vitrales. En esta época en que los poetas franceses buscan una identidad lingüística y literaria, este diálogo muestra que en los hombres de letras, existe también una preocupación por los cambios que experimentó la pintura francesa gracias a la influencia italiana, que ya había asimilado Jean Fouquet desde 1450.

¹¹² Marsilio Ficino, *op. cit.*, p. 171-172.

Durante la Edad Media, entre los siglos X y XIV, Francia conoció el apogeo del vitral y de la arquitectura gótica. La Catedral de Notre-Dame de París es probablemente el mejor ejemplo de ello. Aunque los vitrales fueron precursores del retrato y del retablo en Francia, la exteriorización de los sentimientos y las impresiones de los artistas plásticos era muy limitada hasta que llegó el Renacimiento con sus ideas promotoras del nacionalismo en todos los países de Europa Occidental. Esta corriente artística y de pensamiento humanístico subrayó la relevancia del hombre como ser vivo superior capaz de manifestar sus vivencias más profundas y personales. Los artistas franceses toman conciencia de su modo de vida e intentan plasmar sus emociones por primera vez en sus obras:

Un mode de vie contrasté où s'affrontent des volontés, un très fort attachement à des idées et à des moeurs, ainsi qu'un besoin irrépressible d'affirmer et de visualiser les sentiments, tel est le fond sur lequel repose le developpement continu d'un style français.¹¹³

En la pintura francesa subyace entonces, de acuerdo con las palabras del propio Francastel, un sentimiento poético de la realidad, lo cual se encuentra profundamente vinculado con las ideas de Jean Lemaire de Belges, pues para crear una pintura verosímil no podemos excluir al negro ni como significante ni como significado. Sin el negro, los artistas difícilmente podrían expresar la melancolía, así como la tristeza, el duelo, la nostalgia que la preceden. Tanto los pintores como los poetas franceses buscan un equilibrio entre la realidad y el arte, entre las sombras y la luz. En cambio los pintores florentinos aseguran que “entre los diversos estudios del proceso natural, el de la luz es el que produce mayor placer a aquellos que lo contemplan (...) Mirad la luz y considerad su belleza (...) La luz ahuyenta las tinieblas”.¹¹⁴ Pero las tinieblas en las que se sumerge el melancólico también le dan belleza al arte, y esta inclinación por la penumbra sagrada de las catedrales góticas, en el siglo XVI es también el amor y la inspiración con sus fantasmas de angustia y de deseo,

¹¹³ Pierre Francastel. *Histoire de la Peinture Francaise*. T. I. París, 1955, p. 11.

¹¹⁴ Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 31.

ingredientes casi obligados de la belleza artística. Por eso Jean Lemaire de Belges reclama a los pintores que prefieren la luz:

Ne peignez point Nature rubiconde,
Mais toute ombreuse et pleine de souci:
Ne la montrez fertile ni féconde,
Mais tout ainsi que pauvre et véréconde,
Quand elle voit son fruit mort et transi,
Son noble fruit qu'elle avait fait ainsi
Comme un miracle en humain personnage:
Et mort l'a pris en la fleur de son âge.
Encore plus, tirez-la moi fort brune,
Lointaine à l'oeil par bonne perspective,
Souffrant éclipse ainsi comme la lune,
En quelque forme étrange et non commune,
Pour démontrer qu'elle est lasse et chétive.
Ne lui baillez point d'art délectative,
Ni fleur, ni fruit, ni oeuvre délicate:
Et m'en croyez, je suis son avocate!

(« *Dialogue entre Rhétorique et Peinture* », p. 27)

Si la naturaleza se encuentra subordinada al hombre del Renacimiento, parece lógico que se subordine también al temperamento melancólico de sus amos. El hombre es una sombra melancólica que no encuentra la luz, de acuerdo con la filosofía platónica. La retórica de la época es capaz de reproducir una sombra. La pintura no es capaz de pintar espectros o fantasmas, por lo cual se declara la pintura inferior a la poesía en el diálogo de Lemaire:

Or donc, ma soeur, il faut bien qu'on déploie
Votre trésor, car mes sens y défailent,
Ma main réfuit, mon engin se reploie,
Si est besoin que votre langue emploie
Les mots dorés que les hauts dieux lui baillent,
Pour être organe aux grands regrets qui saillent
De l'estomac de Nature en grand nombre.
Car je connais qu'on ne peut peindre une ombre.

(« *Dialogue entre Rhétorique et Peinture* », p. 28)

Este discurso, en que el poeta pide a los pintores que no iluminen con colores claros y luces la naturaleza, fue muy celebrado y difundido en Francia. A tal

grado que los poetas franceses pintan noches, sombras y espectros, concientes de que el negro y la sombra son formas de representar la melancolía. En poemas como *Epîtres de l'Amant Vert* es evidente el significado del negro como un cromema cercano a lo sagrado, que puede ser Dios o la amada. Jean Lemaire de Belges podría ser considerado como el primer poeta renacentista debido a la importancia que le concede a una concepción ontológica y espiritual del negro, único color capaz de expresar los sentimientos más dolorosos de cada microcosmos humano.

7.2 Clément Marot y el beso rojo del blanco

A través de la poesía de Clément Marot, intentaremos explicar en este apartado la relación entre el rojo y el blanco, colores que comparten significados en el *Retrato de Margarita de York* (fig. 9), en *Mujer en el tocador* (fig. 8) o *Señora en la tina* (fig. 5). Para hacer posible la comparación entre estos retratos y los poemas del subversivo valet de cámara de la corte del rey Francisco I, recordemos uno de los textos más bellos de Marot, *D'Anne qui lui jecta de la neige*:

Anne par jeu me jecta de la neige,
Que je cuidoy froide, certainement;
Mais c'estoit feu, l'expérience en ay-je,
Car embrasé je fus soudainement.
Puisque le feu loge secrètement
Dedans la neige, où trouveray-je place
Pour n'ardre point? Anne, ta seule grace
Estaindre peut le feu que je sens bien,
Ne point par eau, par neige ne par glace,
Mais par sentir un feu pareil au mien.

(*D'Anne qui lui jecta...*, pp. 57-58)¹¹⁵

La nieve que Anne le tira al poeta podría ser un símbolo que conjuntara muchas de las características de la amada ideal del Renacimiento: pureza, frialdad, blancura de la piel, etc. También simboliza la hoja en blanco a la que

¹¹⁵ Clément Marot. *Poésies Choiesies*. París, 1945.

se enfrenta el poeta para expresar su pasión, como lo demuestra el poema *Elégie XVI*: “Qui eust cuydé le désir d’un cueur franc/ Estre caché dessoubz un papier blanc?”¹¹⁶. Clément Marot sabe que enfrentarse a la hoja en blanco es dar la cara al mundo y mostrar abiertamente su amor por Anne, mujer que es también blancura, luz. Recordemos un poco el significado de este color, que es la unión de todos los colores:

Curiosamente la imagen de la ausencia total de *pureza* – colorimétrica – es la asociada al concepto de “pureza”. Pureza entendida como la cualidad de lo immaculado. Básicamente ese es el significado de los *estándares de color blanco*. Pureza y candidez se hallan unidas en la sugerencia blanca [...] El “blanco occidental” es el nefasto, la percepción cromática que se asocia a la lividez. En este sentido es en el que, conceptualmente, se opone al rojo.¹¹⁷

Ahora, recordemos el significado del rojo:

El rojo es nuestra percepción asociada a la sangre, y por extensión significativa, a la violencia. Dentro del espacio de los significados, el rojo es también pasión. Tenemos, pues, por una parte violencia y, por otro, lujuria. El rojo es el color de la vitalidad [...] Se dice que el rojo es una “combustión vital” que presenta un aspecto nocturno relacionado con el negro en el sentido de “vientre de la tierra” y un concepto diurno que se asocia con la idea del descubrimiento y derramamiento.¹¹⁸

Si detrás de la blancura del papel se encuentra el deseo, como en los versos que anteriormente citamos, detrás de la blancura de la piel es fácil encontrar ese fuego rojo, que más que ofrecer, sugiere, como en el caso del *Retrato de Margarita de York* (fig. 9), o refleja los deseos nocturnos de pasión y fecundidad. Esto sucede en *Señora en la tina* (fig. 5). Ya habíamos visto que las flores podrían simbolizar el *carpe diem* horaciano¹¹⁹, pero a partir del poema erótico *Blason du beau tétin*, escrito con el mismo tono de naturalidad con que fue pintada la modelo de *Dama en el tocador* (fig. 8), es probable que las rosas sean símbolos de las partes del cuerpo de la mujer y que por ello la rosa roja, la única e inalcanzable, se encuentre en la parte más lejana del

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁷ Juan Carlos Sanz, *op. Cit.*, p. 168.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 169-170.

¹¹⁹ Ver “Símil”, Capítulo II.

tocador, y haga tal vez alusión al sexo de la dama. En el poema *Blason du beau tétin*, Marot da al seno una individualidad; los objetos de los que se sirve para representarlo hacen que la delicada parte del cuerpo se encuentre trazada como detalle del retrato de una doncella. Por otra parte, el hecho de comparar los pezones con frutas pequeñas y rojas, como las fresas o las cerezas, nos remite de nueva cuenta al cuadro *Señora en la tina* (fig. 5), donde la modelo tiene ante sí una canasta que contiene cerezas. ¿François Clouet, en este cuadro erótico, no habrá querido simbolizar con las frutas las partes del cuerpo femenino? El poema de Clément Marot, quien seguramente conoció al padre del pintor por ser ambos miembros de la corte de Francisco I, podría resolver esta interrogante:

Tétin refait, plus blanc qu'un oeuf
Tétin de satin blanc tout neuf
Tétin qui fait honte à la rose
Tétin plus beau que nulle chose,
Tétin dur, non pas tétin, voire,
Mais petite boule d'ivoire,
Au milieu duquel est assise
Une fraise ou une cérise,
Que nul ne voit, ne touche aussi,
Mais je gache qu'il est ainsi:
Tétin donc au petit bout rouge,
Tétin qui jamais ne se bouge
Soit pour venir, soit pour aller,
Soit pour courir, soit pour baller:
Tétin gauche, tétin mignon,
Toujours loin de son compagnon,
Tétin qui porte témoignage
Du demeurant du personnage,
Quand on te voit, il vient à maints
Une envie dedans les mains
De te tâter, de te tenir:
Mais il se faut bien contenir
D'en approcher, bon gré ma vie,
Car il viendra une autre envie.
Ô Tétin ni grand ni petit,
Tétin mûr, tétin d'appétit,
Tétin qui nuit et jour criez:
Mariez-moi tôt, mariez,
Tétin qui t'enfles et repousses
Ton gorgerin de deux bons pouces,

A bon droit heureux on dira
Celui qui de lait t'emplira,
Faisant, d'un tétin de pucelle
Tétin de femme entierre et belle.¹²⁰

Es muy factible que durante el Renacimiento los pintores también hayan recurrido a ciertos objetos – sobre todo a los que se encuentran relacionados con Venus – para simbolizar las partes del cuerpo de la mujer, y que detrás de los pétalos y las frutas rojas se encuentre el recuerdo de la piel blanca y de olor dulce. Las flores y las frutas podrían convertirse en melancolía por la ausencia de la dama como sujeto sensual. De ahí que para Clément Marot la melancolía también sea roja como el deseo insatisfecho en el alma y en el cuerpo unificados por el amor: la primera desde la elevación espiritual y el segundo en su apetito material. Cuando la pasión amorosa, roja, se vuelve blanca como los senos de la amada, la lujuria se convierte en verdadero amor. El amante llora la ausencia y se sumerge en una melancolía a veces blanca y a veces roja:

L'ame est le feu, le corps est le tyson;
L'ame est d'enhault, et le corps inutile
N'est autre cas qu'une basse prison
Et qui languyt l'ame noble et gentille.¹²¹

Podemos concluir, entonces, que a pesar de ser colores opuestos, el cromema blanco de la piel femenina siempre esconde detrás de sí el rojo. La pureza del cromema blanco en el color de la piel y como cualidad moral y espiritual de la amada hace que se encienda el deseo rojo en el amante, por lo cual estos dos colores interactúan para dar armonía al amor ideal, pero también carnal. El blanco es una ventana a un cromema rojo abstracto, es un velo que deja ver detrás de sí todos los significados rojizos.

¹²⁰ Clément Marot en Jean-Luc Déjean. *Clément Marot*. París, 1990, pp. 411-412.

7.3 Jean Clouet, melancólico admirador de Petrarca

Una de las razones por las que se confunden melancolía y genialidad en el Renacimiento es la lectura de Petrarca en toda la Europa Occidental, espíritu originalísimo que a través de sus pensamientos se sumergió en los abismos de su alma para conocerse mejor y dar a luz así una de las obras poéticas fundamentales en la forma de vida y pensamiento del siglo XVI: el *Canzoniere*. “La scrittura poetica teorizzata e praticata da Petrarca non è dunque soltanto la conseguenza e la ragione fondante di un rapporto particolare con la tradizione, questa grande idea strutturante dell’identità e del ruolo dei colti, ma é anche il nocciolo di una posizione estetica e di un criterio valutativo dell’opera letteraria, a incominciare dalla propria”¹²² En cierto modo, esta idea de la estética como un fenómeno artístico individual que nos lleva a sumergirnos en nuestras almas es el motor del diálogo de Lemaire. Pero Petrarca no sólo influyó en los poetas. Los pintores lo admiraban profundamente. Tal es el caso de Jean Clouet, uno de los artistas plásticos más celebrados del siglo XVI en Francia. Clouet pinta a un hombre meditabundo, de mirada extraviada y con fina vestimenta negra en un fondo azul que sostiene entre sus manos una pequeña edición de los poemas de Petrarca, que según Jacob Buckhard era un espíritu solitario que gustaba de largas caminatas hasta llegar a páramos donde podía hacer reflexiones sobre el estado de su alma, lo cual es un síntoma de la melancolía, como apunta Gurméndez:

Los grandes melancólicos buscan refugiarse en la noche y en la soledad más pura; se quedan en delirio ante los espacios infinitos, las grandes llanuras, el mar, la sabana, el otoño que desnuda los árboles y deja atisbar la lejanía de la frondosa montaña. Todo este espectáculo de grandeza ilimitada sumerge al melancólico en los abismos oscuros de su ser.¹²³

¹²¹ Clément Marot, *op. cit.*, p. 66.

¹²² Robertò Antonelli, ed, en Petrarca. *Canzoniere*. Torino, 1992, pp. XXIII-XXIV.

¹²³ Gurméndez, p. 14.

En esta ocasión, analizaré otro contraste: el azul del fondo del cuadro y el negro de la ropa del lector de Petrarca, ya que “les formèmes et les chromèmes sont de ja des unités significatives: les oppositions qu’elles déterminent dans leurs répertoires correspondent en effet à des oppositions sur le plan du contenu”.¹²⁴

El azul es un color frío pero brillante. El del cuadro que nos concierne es especialmente brillante y se satura a la altura de la cabeza del lector. Jean Clouet, por supuesto, no utiliza el azul de fondo de manera arbitraria cuando quiere representar a un melancólico. El azul de los neoplatónicos, por ser el azul del cielo, designa reflexiones altas que nos acercan al alma de Dios, ímpetu amoroso que sumerge el espíritu de Petrarca en el de su amada, lo mismo que el del lector en la suya. Por otro lado, recordemos que en esta época se representaba a la Virgen María vestida de azul. No es extraño que la imagen de este hombre haya sido pintada con un fondo de este frío color. Recordemos su significado:

Los significados de los *estándares de color azul* son: transparencia, infinitud, inmaterialidad, profundidad [...] Sinestésicamente se le reconoce como la más lejana y fría sensación de color [...] La sensación azul se identifica con el “otro lado de la realidad”. Otro atributo de la percepción azul es la de inmovilidad.

El azul es un significado de la pureza de la mujer y también de la creación poética, relacionada con los adjetivos “inmaterialidad, profundidad, inmovilidad”. El modelo vive en el mundo de los sueños y de la profundidad, en el más sublime de los mundos, porque está enamorado y se identifica con el poeta al que lee. Petrarca lo lleva a una atmósfera inmaterial azul. Leonardo relaciona este color con el aire, dulce cómplice aéreo de los sueños melancólicos:

Dans le séjour secret d'un desert solitaire,
Il a pour compagnons les Fees et les Dieux,
Il hume purement l'air plus serein des cieux,
Il ne craint d'un voisin l'envieuse rancune.¹²⁵

¹²⁴ Groupe M, *op. cit.*, p. 233.

¹²⁵ Claude Binet et altri. *La Renaissance Bucolique*. Paris, 1994.

¿El color negro de las ropas del enamorado lector de Petrarca significa que muere en vida porque su amada nunca le corresponderá? En todo caso, el lector de este librito no es un hombre burdo y es posible que pertenezca a alguna familia noble por haber sido retratado por un pintor de la corte de Francisco I. El negro no sólo es el color de la muerte sino el del abismo de pensamientos en que se sumergen los melancólicos. Podemos concluir que el negro es un cromema que significa la melancolía del amante, que se identifica con Petrarca, mientras el azul es el acto de pensar en la amada y de perderse en ese pensamiento, pero evitando la voluptuosidad, tal y como lo hizo el aretino, pues el azul es también signo de Dios y de la Virgen María. La ropa del personaje demuestra que él, como todos los enamorados unívocos, “no vive en sí y no vive en el amado, siendo por él despreciado. Así que en ningún lugar vive quien a otro ama, y no es amado por ese otro: y por eso eternamente está muerto el no amado amante”.¹²⁶ El lector de Petrarca está muerto y vaga en sus pensamientos como una sombra, vestido de negro. El azul y el negro, en síntesis, son signos complementarios.

Por otra parte, es muy posible que Jean Clouet haya pintado esta obra tomando en cuenta la lectura de Marsilio Ficino¹²⁷, quien afirmaba que en el espíritu y la sangre siempre se lleva a la amada. El acto de recordarla sucede cada vez que late el corazón. Algunos años después, Pontus de Tyard asegura que el amor es una forma de imprimir a la amada en la sangre:

Si c'est fidélité, aimer mieux que la flame
Qui brille en voz beaux yeux, me devore le cueur,
Que des faveurs d'Amour jouissant et vainqueur
Me laisser dans l'esprit imprimer autre Dame.
Si c'est fidelité, le beau trait qui m'entame,
Bien qu'il me soit cruel, n'estimer que douceur,
N'asseoir ailleurs qu'en vous le comble de mon heur,
L'honneur de mon honneur, ny l'Ame de mon Ame.
Si c'est fidelité, ne vouloir aspirer
Qu'à ce qu'il vous plaira me laisser desirer,
Ny me hausser le vol qu'au mouvoir de vostre aesle,
Si c'est fidelité, autant aimer ma vie

¹²⁶ Marsilio Ficino, *Sobre el Banquete de Platón*, en María Pía Lamberti, p. 44.

¹²⁷ V. Nota 62.

Qu'elle vous agréra pour en estre servie,
Je viens ici jurer que je vous suis fidelle.

(Pontus de Tyard, "Soneto", p. 213)

La fidelidad es negra y azul en el cuadro de Clouet. El alma – representada por el color azul – y el cuerpo –representado por el negro de la vestimenta – pertenecen a la amada. Este es el retrato que muestra la devoción de un hombre por su dama. Si la devoción fuera hacia Dios, llevaría en su mano una Biblia, pero lo que sostiene es el *Cancionero* de Petrarca. Pintar la devoción del amante es pintar a la amada porque la esencia de este hombre es ella. Sin necesidad de conocer a la mujer en la que está pensando, deducimos que es esquiva y que su mirada es luminosa. Pero en ciertos momentos, el amado y la amada se convierten en sombras góticas que se permiten por un instante el recuerdo de la voluptuosidad, como veremos en el siguiente apartado.

8. LA SOMBRA DE LA MELANCOLÍA

Este capítulo explorará la filosofía neoplatónica y las tendencias del arte gótico francés en la poesía a través de las sombras enamoradas. En el capítulo anterior se hizo énfasis en la influencia de Jean Lemaire de Belges sobre Clément Marot y los poetas de la Pléiade. El autor de *Épîtres de l'Amant Vert* contradujo a Leonardo da Vinci y a Leon Battista Alberti al señalar la importancia del uso del color negro en el arte, lo cual ayudó a sentar las bases de un arte nacional con personalidad propia que logró consolidarse durante el reinado de Francisco I.

Por otro lado, el negro tiene vínculos ancestrales con la melancolía, padecimiento central de este estudio, pero es probable que también los tenga con una forma un poco más realista de comprender el mundo, ya que el amor no sólo depende de los ideales y las luces neoplatónicas. El melancólico es un ser pesimista porque hasta cierto punto es realista. Estas sombras, antecedentes del barroco, que dan mayor veracidad a los cuadros que pintan los poetas franceses, hablan de una convivencia muy cercana entre poetas barrocos y poetas renacentistas en el siglo XVI, lo cual es especialmente notable en la poesía de Pierre de Ronsard, aunque también aparece en algunos textos de Joachim du Bellay, Remy Belleau y otros escritores y humanistas que formaron parte de la Pléiade. Esto será confrontado con el manejo de las sombras en algunos cuadros que ya hemos citado.

"Pour Ronsard, les fantasmes et les hallucinations de l'amour découlent de la mélancolie"¹²⁸, escribe Pot en *Sous le signe de Saturne*. El melancólico tiene una tendencia a la alucinación y, por lo mismo, al genio poético. Tal es el caso de uno de los más grandes poetas de lengua francesa: Pierre de Ronsard, maestro de un claroscuro original, que se despega de la tradición petrarquista en Europa Occidental debido a la influencia del arte gótico francés, como ya habíamos explicado en el apartado anterior. En su clásico y

¹²⁸ Pot, p. 36.

bellísimo *carpe diem* hace una marcada diferencia entre la oscuridad y la luz como signos de un metalenguaje:

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise apures du feu, devidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous esmerveillant:
Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle.
Lors, vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous la labeur à demy sommeillant,
Qui au bruit de mon nom ne s'aille resveillant,
Benissant vostre nom de louange immortelle.
Je seray sous la terre et fantaume sans os:
Par les ombresmyrteux je prendray mon repos:
Vous serez au fouyer une vieille accroupie,
Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

(*Sonnets pour Hélène*, "Soneto 42")

El contraste medular del poema se encuentra cifrado en la vejez y la juventud de la amada de Ronsard. La vejez será oscura y sin amor, mientras la juventud promete días claros y hermosos. Esta futura vieja estará sumida en reflexiones melancólicas concernientes a un pasado que nunca volverá a renacer. La joven deja que se le escurra la vida y desdeña el amor del poeta, quien imagina la sombra de una mujer vieja a la luz de la vela en las paredes, mientras la muchacha en un sentido figurado recoge en el campo las rosas que le ofrece la vida. A pesar de que esta anciana es una sombra, piensa en el amor, luz que huyó de sus ojos y se encuentra simbolizada por la vela y la lumbre, resabios de un amor perdido. Por su parte, las sirvientas que oyen las palabras de la antigua amada de Ronsard, el gran poeta que celebra a su ama, despiertan de un sueño, como si de la sombra salieran a la luz por el solo hecho de haber escuchado esos versos tan hermosos y el nombre del ilustre poeta que amara a su señora. A la par con esta escena, que gracias a la magia del verbo poético pasa de la sombra a la luz y del cansancio a la admiración, Pierre de Ronsard va del placer melancólico de haber compuesto un poema hermoso —la luz— a la muerte, ya vuelto espectro y fantasma. Sin

embargo, los últimos dos versos ofrecen la posibilidad de que una decisión de la amada cambie cualquier sombra en claridad. El poeta muestra que sin esas sombras de la imaginería melancólica, no habría belleza tan sublime. Está de acuerdo con las ideas estéticas de Jean Lemaire. Para los poetas franceses la realidad es el más vasto remanso de melancolía, una realidad vinculada al erotismo y a una misaginia característica del siglo XVI.

En la poesía del Renacimiento francés, como en una buena parte de la poesía Occidental del siglo XVI, la amada es la luz, la amada es el sol, mientras el amante, como ocurre con Ronsard convertido en espectro y fantasma, es la sombra. Ella es solar y él es lunar, aunque de acuerdo con los científicos de la época ocurre prácticamente al revés, ya que la mente femenina dependía de los cambios de la luna mientras la masculinidad era comparada con el sol. Por lo tanto, para Ronsard la mujer y el amor serán de preferencia figuras nocturnas. La crueldad y la dureza femeninas están relacionadas, como en cuadro de la cazadora, con la noche, que también da pie al encuentro amoroso. Pierre de Ronsard escribe lo que pocos poetas del Renacimiento italiano y español: un *Himno a la noche*:

Tu caches les plaisirs dessous muet silence
Que l'amour jouissante
Donne, quand ton obscur estroitement assemble
Les amans embrassez, et qu'ils tombent ensemble
Sous l'ardeur languissante; [...]
Mets si te plaist, Déesse, une fin à ma peine,
Et dont sous mes bras celle qui m'est trop pleine
De menaces cruelles,
Afin que de ses yeux, yeux qui captif me tiennent,
Les trop ardents flambeaux plus brûler ne me viennent
Le fond de mes mouëlles.

(*Les quatre saisons*, pp. 63-64)

A lo largo de esta composición, de la que hemos tomado un fragmento, es posible percibir la genialidad del poeta a través del manejo de los colores y su relación con algunos de los objetos que hacen referencia al amor. Uno de ellos es Venus, planeta que junto con Saturno marca el aspecto de la

melancolía en una carta astral y señala con su aparición en el cielo el comienzo de la noche. El poeta define como “santa” la ley natural que hace que el amoroso astro aparezca y marque el inicio de los placeres silenciosos y ocultos que trae consigo la oscuridad. A la mitad del poema las palabras se convierten en susurros y los astros en las distintas partes del cuerpo de la amada. Gracias a ella, la vitalidad sensual de la naturaleza vuelve a existir y las penas de las noches que tanto odiaron los poetas petrarquistas se terminan. Este tono oscuro de la poesía de Ronsard hace que el poema sea más sincero y conmovedor. Estas dos cualidades le dieron popularidad al poeta y muchas ventajas frente a aquellos que se conformaban con imitar a los italianos.

Mientras muchos poetas europeos evitan hablar de la noche por el vínculo que existe entre la voluptuosidad y la penumbra, Joachim du Bellay relaciona los besos con el paraíso, con la luz de Dios; asegura que el gozo eterno se encuentra en donde está su amada. Si Garcilaso de la Vega, por ejemplo, prefiere no pensar en la noche, Du Bellay no hace diferencias entre el sol y la luna porque ambos representan la belleza y, algo muy importante, la sensualidad de su amada. Los poetas españoles prefieren la luz – la idealización – y los poetas franceses están a favor de un equilibrio entre la luz y la sombra, que representa también la locura, el abismo del placer amoroso. El poeta se extravía en medio de las sensaciones que provoca en su alma el beso:

Quand ton col de couleur rose
Se donne à mon embrasement,
Et ton oeil languit doucement
D'une paupière à demi close,
Mon âme se fond du désir
Dont elle est ardemment pleine,
Et ne peut souffrir à grand-peine
La force d'un si grand plaisir.
Puis quand j'approche de la tienne
Ma lèvre, et que si près je suis,
Que la fleur recueillir je puis
De ton haleine Ambrosienne:
Quand le soupir de ces odeurs,
Où nos deux langues qui se jouent

Moitement folâtrent et nouent,
 Eventent mes douces ardeurs,
 Il me semble être assis à table
 Avec les Dieux, tant suis heureux,
 Et boire à longs traits savoureux
 Leur doux breuvage délectable.
 Si le bien qui au plus grand bien
 Est plus prochain, prendre on me laisse,
 Pourquoi ne permets-tu maîtresse,
 Qu'encore le plus grand soit mien?
 As-tu peur que la jouissance
 D'un si grand heur me fasse Dieu,
 Et que sans toi je vole au lieu
 D'éternelle réjouissance?
 Belle, n'aie peur de cela,
 Partout où sera ta demeure,
 Mon ciel jusqu'à tant que je meure,
 Et mon paradis sera là.

(Du Bellay, *Autre baiser*, pp. 124-124)¹²⁹

En este poema resulta evidente el tono pagano del amor que expresa Joachim du Bellay, quien llega a suponer que al ser un amante correspondido podría tener tanto poder como Dios y que el paraíso siempre estará junto a su amada. En muchos de los poemas del Renacimiento se confunde la devoción cristiana con la devoción por la mujer. Este fenómeno sucede a menudo en la poesía francesa:

Madame, je vous suis trop ardent serviteur :
 J'aime mieux vous servir veritable et Fidelle,
 Qu'affectant un langage estre trouvé menteur :
 Vostre esprit est haussé d'une trop gentille aesle,
 Vous avez trop de feu, et de lumiere aux yeux,
 Pour ne descouvrir point si grossiere cautelle.
 Quand donques je diray qu'un desir curieux,
 Vous rend l'entendement admirable et à dextre
 Pour gouster vivement les beaux secrets des Cieux.

(Pontus de Tyard, *Rime tierce*, p. 224)

¹²⁹ Joachim du Bellay. *Divers jeux rustiques*, ed. De Ghislain Chaufour, París, 1967.

El fuego y la luz de los ojos de la amada tienen el mismo efecto que el oro en los retablos góticos: en un espacio en el que predominan las sombras – tal es el caso de la catedral gótica – el brillo del resplandor dorado nos guía hacia el altar, hacia Dios, metafórica y literalmente. Este mismo fenómeno sucederá con los ojos de la amada en medio de las tinieblas que ensombrecen normalmente el alma del amante, ya que la mirada esquiva de la señora será la luz divina que descubra todas las verdades. Por esta razón la amada debe tener ojos, piel y cabellos claros. Sin embargo, una vez que se trascienden los umbrales del altar gótico, la luz que vimos al entrar a la catedral parece haber dejado de existir. Lo mismo sucede con la dama: contemplar su cuerpo es la última frontera que se podrá rebasar para que conserve su lugar en la jerarquía celeste. El lienzo *Mujer en el tocador* recrea un ritual femenino en un espacio que tiene semejanzas con el altar. Más allá, el espectador sólo encontrará sombras.

El arte gótico posee otros muchos elementos que son susceptibles a ser comparados con la poesía a partir de las sombras. A pesar de que las catedrales góticas son recintos dedicados a la adoración de Dios, sin duda, la penumbra de estos lugares avivaba la sensualidad de los monjes y los feligreses, y también ofrecía abrigo al momento de rezar por amor. En contraste, cuando el poeta busca por las noches a su amada pide ayuda a Dios y probablemente recuerda una imagen o el interior de un templo. Dios y el amor se encuentran vinculados a través de la oscuridad, que es también la muerte. Dios se llevará el cuerpo y ella se quedará con el corazón:

Avant mes jours mort me faut encourir
Par un regard, dont m'as voulu férir,
Et ne te chaut de ma griève tristesse:
Mais n'est-ce pas à toi grande rudesse,
Vu que tu peux si bien me secourir?
Auprès de l'eau me faut de soif périr.
Je me vois jeune, et en âge fleurir,
Et si je me montre être plein de vieillesse
Avant mes jours.
Or, si je meurs, je veux Dieu requérir
Prendre mon âme: et sans plus enquérir,
Je donne aux vers mon corps plein de faiblesse.

Quant est du coeur, du tout je le te laisse,
Ce nonobstant que me fasses mourir
Avant mes jours.

(*L'Adolescence clémentine*, "De l'amant douloureux", p. 181)

Cuando un feligrés entra a una catedral gótica, su acercamiento espiritual a Dios sucede casi de manera material debido a la estructura del edificio. Los arcos laterales y la altura de la bóveda central producen un efecto de elevación hasta llegar al altar. La oscuridad de la catedral habla de los trabajos de la vida para llegar a la luz divina simbolizada por el oro del altar. El enamorado deberá hacer una travesía similar antes de llegar a la amada. Una buena parte de los hechos que lo acercarán a la luz suceden en las noches, en la oscuridad gótica:

De nuit et jour faut être aventureux,
Qui d'amour veut avoir biens plantureux.
Quant est de moi, je n'eus onc crainte d'âme,
Fors seulement, en entrant chez ma Dame,
D'être aperçu des languard dangereux.
Un soir bien tard me firent si peureux
Qu'avis m'était qu'il était jour pour eux:
Mais si entrai-je, et n'en vint jamais blâme
De nuit et jour.
La nuit je pris d'elle un fruit savoureux:
Au point du jour vis son corps amoureux
Entre deux draps plus odorants que basme.
Mon Oeil adonc, qui de plaisir se pâme,
Dit à mes Bras: "Vous êtes bien heureux
De nuit et jour".

(*L'Adolescence clémentine*, "De celui qui entra de nuit chez sa amie", p. 203)

Al igual que el amor a Dios se demuestra de día y de noche, el culto a la amada debe abarcar todas las horas, todos los meses y todas las estaciones del año. Esta intromisión de la oscuridad le da una fuerza enorme a la expresión de la pasión del poeta o de la poeta. Un elemento más que subraya la pasión de los artistas del siglo XVI es su fascinación por la muerte, por la carne corrompida que no gozó lo suficiente, por el duelo del amante. Del gusto por las sombras góticas se derivará la poesía barroca francesa:

D'une façon générale lorsque la mort est invoquée dans la poésie féminine, c'est pour affirmer la force de la passion [...] Elle ne suscite pas l'effroi pathétique de Du Bellay, l'horreur de la chair dégradée d'un Ronsard, la fascination morbide devant un squelette d'un Chassignet, mais reste un abstraction ou une métaphore poétique. Quand la belle Cordière imagine que la souffrance d'amour la mènera au cercueil, ce n'est pas son corps qu'elle y voit, mais l'amant tout auprès, "habillé de deuil", dont sont épitaphe appelle les pleurs. La mort du bien-aimé ne fait pas davantage surgir d'images effrayantes, d'angoisse devant le destin de la chair périssable.¹³⁰

Es importante tomar en cuenta que la mayoría de las veces, en la imaginaria poética, será el hombre quien lleve el lastre de la muerte, mientras las mujeres temerán aun más a la vejez. De hecho, la literatura del siglo XVI se encuentra impregnada de una marcada idealización por las mujeres que mueren en la plenitud de su belleza. Las mujeres viejas sólo aparecerán como una suerte de brujas o de sabias que se arrepienten por no haber disfrutado su juventud. Un ejemplo de ello es la Vieja del *Roman de la Rose*.

El amante, consciente de que morirá un día no muy lejano, prefiere alimentarse de la luz casi divina de su amada a través de los ojos. La sombra amorosa aparecerá también como una consciencia de la brevedad de la vida y una necesidad de luz antes de la muerte. El amor es una catedral gótica en donde se confunde la luz de los vitrales en los ojos de la amada y la sombra de las travesías humanas. Para Maurice Scève la oscuridad es una manera de esconder la belleza del mundo. La belleza de lo que se ve bajo la luz del sol sólo podrá recuperarse cuando los ojos de la amada lumbren su alma:

Si le soir perd toutes plaisantes fleurs,
Le temps aussi toute chose mortelle,
Pourquoi veut-on me mettre en plaints et pleurs,
Disant qu'elle est encore moins qu'immortelle?
Qui la pensée et l'oeil mettrait sus elle,
Soit qu'il fût pris d'amoureuse liesse,
Soit qu'il languît d'aveuglée tristesse,
Bien la dirait descendue des Cieux,
Tant s'en faillant qu'il ne la dît Déesse,
S'il la voyait de l'un de mes deux yeux.

(Maurice Scève. "Décima XLIV", p. 76)

¹³⁰ Madeleine Lazard. *Images Littéraires de la femme à la Renaissance*. Paris, 1985, p. 56.

Después de citar todos estos poemas, volvemos a hacer la pregunta que hizo Jean Lemaire de Belges en francés antiguo: ¿cómo olvidar el negro si expresa los sentimientos más profundos del alma humana? Uno de esos sentimientos es, por supuesto, la melancolía, una melancolía del hombre ante la muerte, de la mujer ante la vejez, de todos los seres humanos ante la deseada luz divina. Sin duda, la expresión amorosa del Renacimiento mantiene estrechos vínculos con el gótico. Cada uno de los elementos que conforman una catedral podría tener un equivalente en la poesía amorosa. Los ojos son las ventanas y también los vitrales del alma, los arcos son las noches de deseo amoroso que llevan hasta el altar, el altar podrían ser los ojos o el cabello dorado de la amada. Una vez que se llega a la luz, el amante debe conservar cierta distancia para que el amor permanezca.

Gracias a su amplio conocimiento de los pintores italianos y franceses, Jean Lemaire des Belges subrayó la importancia de las sombras y los colores oscuros del arte gótico, una de las expresiones más ricas del incipiente nacionalismo francés. Y no sólo eso, pues pensó, a diferencia de los artistas italianos, que el papel del negro era fundamental para la más clara expresión de los sentimientos que se esconden en la profundidad del alma humana. Se pronunció en contra de la luz superflua y a favor de los contrastes. Esta es una de las razones por las que admira a Jean Fouquet, pintor de ángeles con cuerpos azules y rojos, y de caballeros verdes. Probablemente inspirado en este tipo de arbitrariedades pictóricas escribe su poema *Epîtres de l'Amant Vert*, en que el cromema verde pierde su significado para trasladarlo al del cromema negro. Este análisis es posible gracias al contraste semiótico propuesto por el Groupe M. Así se comprueba que el verde, en apariencia alegre, puede transformarse en la melancolía, normalmente considerada negra.

Jean Lemaire, en su *Dialogue entre Rhétorique et Peinture*, subraya la importancia de las sombras, desencadenando en el grupo de la Pléiade un interés por los fantasmas y los espectros de su melancolía petrarquista, como vemos en el poema de Ronsard. Por su parte, Jean Clouet sabe que algunos

de los melancólicos enamorados de la época traen consigo una edición de los poemas del aretino, afición que con el tiempo se extiende a todos los poetas del Renacimiento francés. Una de las diferencias significativas entre el arte francés y el arte italiano es la utilización de la sombra de la melancolía como un objeto que no debís ser desdeñado. El negro es un color hermoso por estar vinculado a la genialidad melancólica.

CONCLUSIONES

En este estudio, como en el estudio anterior, *Garcilaso y Botticelli: imágenes y temas comunes*¹³¹, llegamos de nueva cuenta a la conclusión de que la cosmovisión petrarquista del artista como individuo y centro de su creación es de enorme importancia en la historia de la pintura occidental. El descubrimiento de la perspectiva probablemente se encuentra relacionado con las ideas de Francesco Petrarca, quien pensaba que la poesía era una forma de autoconocimiento.

El poeta toscano pudo percibir en muchos de sus textos la existencia de una profunda melancolía en su alma. El temperamento melancólico se relacionó con el genio sobre todo por la carga introspectiva que caracteriza a los que padecían de la llamada “bilis negra”. Mirar hacia dentro en el siglo XVI era un síntoma de originalidad, de rebeldía, de inteligencia y de riqueza espiritual.

El concepto renacentista de individualidad impulsó a los pintores a aplicar de manera personal la retórica de la poesía en la pintura. En el capítulo dos hicimos un recuento de las figuras más sobresalientes de la época. Sin embargo, muchos de los conceptos de los teóricos en la pintura fueron aplicados en la literatura. Tal es el caso de la perspectiva literaria que en este estudio llamamos “melancólica”, cuyos planos se basan más en situaciones emocionales y temporales que espaciales. Esto mismo sucede con los significados de los colores.

Por otra parte, las imágenes donde la mujer es un sujeto que expresa sus pensamientos y sus emociones o donde es el objeto de las emociones masculinas, así como el discurso poético femenino se refieren a una gran cantidad de temas e incluso a cuestiones tan privadas como la virginidad, el erotismo, el deseo y la satisfacción sexual. El papel social de las mujeres y la vida sedentaria que llevaban en las cortes podían ocasionar que en sus cuerpos se desarrollara la bilis negra. Así sucede en ciertas ocasiones con la

¹³¹ María de Lourdes Rangel Angulo. Tesis de licenciatura. Edición de la autora.

poesía de Louise Labé y Pernette du Guillet, y con muchas de las damas retratadas en la época.

Este estudio ha mostrado una serie de retratos y de poemas femeninos que no sólo aducen melancolía sino un fuerte deseo de las mujeres de la época por tener una mayor independencia. A través de las imágenes sensuales de Louise Labé podemos detectar un antecedente de la revolución sexual que apenas se dio durante el siglo que acaba de finalizar.

Muchos de los poetas del siglo XVI pertenecían a familias acomodadas o tenían cierta relación con la nobleza. Esto les permitía conocer a fondo las artes en general, y sobre todo la pintura, una de las artes que evolucionó con mayor fuerza en el Renacimiento, por lo cual tanto en la obra de Maurice Scève como en la poesía de Pontus de Tyard es tangible un gusto por las representaciones pictóricas. Sus obras intentan unir a la poesía con la pintura.

Otro de los elementos que hace que la poesía se encuentre muy vinculada con la pintura es la gama de colores que usan estos artistas. Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti piden que se use el negro lo menos posible y piensan que el verde es el color que tiene mayor capacidad de expresar la belleza. Los poetas italianos y españoles de esta época parecen estar de acuerdo con esta afirmación, ya que no se arriesgan a hablar ni de la noche ni de las sombras. Sin embargo, Jean Lemaire de Belges defiende al negro y le concede cualidades únicas, por lo cual para él sin este oscuro color no podrían representarse los sentimientos más humanos. Esta idea es apoyada por los poetas y los pintores franceses. Probablemente, la concepción del negro en Lemaire es fundamental para el arte francés, ya que el uso frecuente de las sombras hace que la pintura y la poesía francesas se distingan de las del resto de Europa occidental.

El concepto de la melancolía en el siglo XVI en Francia es, como pudimos apreciar, uno de los más amplios. La melancolía era la raíz de las preocupaciones más íntimas de los seres humanos, como el hecho de no poder poseer la belleza de la amada, quedarse con su imagen en la mente, vivir en la soledad, acercarse a la vejez o a la muerte, desear y no poder

satisfacer el deseo. En resumen, la melancolía era ocasionada principalmente por los sentimientos y las necesidades humanas que no podían ser demostradas en un núcleo social como el de la aristocracia francesa del siglo XVI, donde se pedía refinamiento e intelectualidad. La mejor manera de canalizar estas emociones era la poesía. Y en numerosas ocasiones los personajes retratados por los artistas de la época son un testimonio de este mal en las cortes del siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

ANTOLOGÍAS

1. *La poésie de la Renaissance*, ed. de Alain Masson. Paris: France Loisirs, 1991.
2. *La Renaissance bucolique*, ed. de Françoise Jukovsky. Paris: Flammarion, 1994.
3. *Poètes du XVI siècle*, ed. de Albert-Marie Schmidt. Paris: Gallimard, 1959.
4. *Précis de littérature française du XVIe siècle*, ed. de Robert Aulotte. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

Libros de consulta general

5. Adhémar, Hélène. *Portraits français*. Paris : Fernand Hazan, 1963.
6. Alberti, Leon Battista. *Tratado de pintura*, ed. de Carlos Pérez Infante México: UAM, 1998.
7. Antonelli, Roberto, ed, en Petrarca. *Canzonere*. Torino: Einaudi, 1992.
8. Arikha. *Peinture et regard. Écrits sur l'art, 1965-1990*. Paris : Hermann, 1991.
9. Aulotte, Robert, ed. *Précis de Littérature Française du XVIe. Siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.
10. Baxandall, Michel. *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture (1340-1450)*. Paris : Seuil, 1989.
11. Borin, Françoise. « Arrêt sur image », en *Histoire des femmes*, ed. George Duby y Michel Perrot. Paris : Plon, 1991.
12. Bourin, Jeanne. *Cour d'amour*. Paris : Michel Archimbaud, 1986.
13. Braunschvig, Marcel. *Notre littérature étudiée dans les textes. Des origines à la fin du XVIIe siècle*. Paris : Armand Colin, 1928.
14. Cabanne, Pierre. *Psychologie de l'art érotique*. Paris : Somogy, 1971.
15. Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Madrid : Cátedra, 2000.

16. Carron, Jean-Claude. *Discours de l'errance amoureuse*. Paris : J. Vrin, 1986.
17. Cerquigni-Toulet, Jacqueline. *La couleur de la mélancolie*. Paris : Haitier, 1993.
18. Chastel, André. *L'art français*. Paris : Flammarion, 2000.
19. Châtelet, Albert y Jacques Thuillier. *La peinture française. De Fouquet à Poussin*. Genève : Albert Skira, 1963.
20. Chaveau, Jean-Pierre y Jean-Charles Payen. *La poésie des origines à 1715*. Paris : Armand Colin, 1968.
21. Copenhaver, Brian P. y Charles B. Schmidt. *Renaissance Philosophy*. Oxford: University Presses, 1992.
22. Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.
23. Da Vinci, Leonardo. *Cuadernos de notas*. Madrid: EDIMAT, 1999.
24. Débray, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1976.
25. Déjean, Jean-Luc. *Clément Marot*. Paris : Fayard, 1990.
26. Delon, Michel. « Littérature et mélancolie ». *Magazine Littéraire*. No. 244. Juillet-Août, 1987.
27. De Tyard, Pontus. *Œuvres poétiques complètes* en John Lapp, ed. et in. Paris : Marcel Didier, 1966.
28. Du Bellay, Joachim. *Defence et illustration de la langue française*. Paris: Gallimard, 1967.
29. ----- . *Les Antiquités de Rome*. Paris: Gallimard, 1967.
30. ----- . *Les Regrets*. Paris: Gallimard, 1967.
31. Georges Duby. *Le temps de cathédrales. L'art et la société. (980-1420)*. Paris : Gallimard, 1976.
32. ----- y Michelle Perrot. *Images de femmes*. Paris : Plon, 1992
33. Ficino, Marsilio. *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, ed. de María Pía Lamberti. México: UNAM, 1994.
34. Fouquelin, Antoine. *La Rhétorique française en Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

35. Francastel, Pierre. *Histoire de la peinture française*. T. I. Paris: Gonthier, 1955.
36. Fumaroli, Marc. *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*. Paris: Flammarion, 1994.
37. Galard, Jean. *La beauté du geste*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1984.
38. González, César. "La mirada y el nacimiento de la filosofía" en *Tópicos del seminario*. ed. de María Isabel Filinich, Puebla, no. 2, 1999.
39. Goyet, Francis (ed.). *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.
40. Groupe M. *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil, 1990.
41. Guillot, Gérard, ed. *Vie et Œuvres de Louise Labé*. Viena : Pierre Seghers, 1962.
42. Gurméndez, Carlos. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
43. Héritier, Jean. "L'humeur noire" en *Magazine Littéraire*, no. 224, 1987.
44. Huyghe, René. *De l'art à la philosophie*. Paris: Flammarion, 1980.
45. Joukovsky, Françoise, ed. *La Renaissance bucolique*. Paris: Flammarion, 1994.
46. Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Flammarion, 1994.
47. Kofman, Sarah. *Mélancolie de l'Art*. Paris: Galilée, 1985.
48. Labé, Louise, ed. de Gérard Guillot. *Œuvres*. Viena : Pierre Seghers, 1962.
49. Lakoff, George. *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago ; University Press, 1982.
50. _____. *Philosophy in the flesh*. Texto extraído del internet.
51. Lazard, Madeleine. *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. Paris : Plon, 1985.
52. Lemaire de Belges, Jean. *Epîtres de l'amant vert*, introd. de Jean Frappier. Lille: Colin, 1948.
53. Magli, Patricia. "El rostro y el alma" en *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Anagrama, 1987.

54. Marot, Clément. *L'adolescence clémentine*, ed. de Frank Lestrignant. Paris: Gallimard, 1987.
55. -----, *Poésies choisies*, ed. de Mlle. Duchemin. Paris, Larousse, 1948.
56. Masson, Alain, ed. *La Poésie de la Renaissance*. Paris: France Loisirs, 1991.
57. Melet-Sanson, J. *Fouquet*. Tours: Henri Scrépel, 1977.
58. Mellen, Peter. *Jean Clouet*. Paris : Flammarion, 1969.
59. Morier, Henri. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981.
60. Panofsky, Erwin. *La Renaissance et ses avants-courriers dans l'art d'occident*. Paris: Flammarion, 1993.
61. Peletier, Jacques. *Art Poétique en Francis Goyet. Traités de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.
62. Petrarca. *Canzoniere*. Torino: Einaudi, 1992.
63. Pot, Olivier. "Sous le signe de Saturne" en *Magazine Littéraire*, ed. de Bernard Delvaille, no, 224, 1987.
64. Pouivet, Roger. *L'Ontologie de l'oeuvre d'art. Une introduction*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1999.
65. Rangel Angulo, María de Lourdes. *Garcilaso y Botticelli. Imágenes y temas comunes*. México : Edición de la autora, 2001.
66. Ronsard, Pierre de. *Sonetos para Helena*. Barcelona: Planeta, 1998.
67. Sabatier, Robert. *Poésie du XVIe. siècle*. Paris: Albin Michel, 1975.
68. Saint-Martin, Fernande. *Sémiologie du langage visuel*. Québec: Presses de l'Université, 1988.
69. Sanz, Juan Carlos. *El libro del color*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
70. Scève, Maurice. *La Poésie de la Renaissance*. Paris: France Loisirs, 1991.
71. Schulte van Kessel, Elsjia. « Vierges et mères entre ciel et terre », *Histoire des femmes*, ed. Georges Duby y Michel Perrot. Paris : Plon, 1991.
72. Sébillot, Thomas. « Art Poétique Français » en Francis Goyet. *Traités de Poétique et de Rhétorique de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

73. Simonin, Michel. *Pierre de Ronsard*. Paris : Fayard, 1990.
74. Soumia, Jean-Charles. *Histoire de la médecine*. Paris : La découverte, 1992.
75. Starobinsky, Jean. « La mélancolie au jardin des racines grecques » en *Magazine Littéraire*, ed. de Bernard Delvaille, no. 224, 1987.
76. Steiner, Wendy. *The colors of the rhetoric*. Chicago : University Press, 1992.
77. Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari*. México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
78. Zink, Michel. *Introduction à la Littérature Française du Moyen Âge*. Paris : Librairie Générale Française, 1993.

ICONOGRAFÍA

1. *La Vierge de Melun*. Jean Fouquet. Museo Real de Amberes, hacia 1450, 91 cms x 81 cms.
2. *Etienne Chevalier con su santo patrono*. Jean Fouquet. Museo de Berlín, hacia 1450, 96 cms x 88 cms.
3. *La coronación de la virgen*. Enguerrand Quarton. Hospicio de Villeneuve lès Avignon, hacia 1454, 183 cms x 220 cms.
4. *La bella Gabriela y la mariscala de Balagny*. Anónimo. Museo de Louvre, hacia 1468, 96 cms x 125 cms.
5. *Señora en la tina*. François Clouet. Washington, D.C., National Gallery of Art, hacia 1550, 92 cms x 81.5 cms.
6. *Retrato de un banquero*. Jean Clouet. Saint Louis, City Art Museum, hacia 1522, 42 cms x 33 cms.
7. *La Anunciación de Aix*. Anónimo. Iglesia de Santa Magdalena en Aix-en Provence, hacia 1445, 155 cms x 176 cms.
8. *Mujer en el tocador*. Escuela de Fontainebleau, Museo de Bellas Artes de Dijon, hacia 1550, 105 cms x 76 cms.
9. *Retrato de Margarita de York, mujer de Carlos el temerario*. Escuela francesa, Museo de Louvre, hacia 1450, 20 cms x 12 cms.
10. *La dame aux pensées*. Anónimo, Museo de Louvre, hacia 1499, 37 cms x 27 cms.
11. *Jacqueline de Rohan-Gié*. Corneille de Lyon. Museo de Louvre, hacia 1540, 21 cms x 17 cms.
12. *El loco deseo nos manipula. Retrato de Guillaume Gouffier*. Jean Clouet, Saint Louis, City Art Museum, hacia 1520, 35.1 cms x 26 cms.
13. Algunos emblemas de *Délie*. *Objet de plus haute vertu*, ed. de 1564.
14. *La Diana cazadora*. Escuela de Fontainebleau, Museo de Louvre, hacia 1550, 192 cms x 133 cms.
15. *Llegada del emperador Carlos IV a la basílica de San Denis*. Jean Fouquet, Biblioteca Nacional de París, hacia 1458, 16.4 cms x 22.8 cms.

16. *Hombre con un Petrarca*. Jean Clouet. Windsor Castle Royal Collection, hacia 1530, 38.5 cms x 32.5 cms.

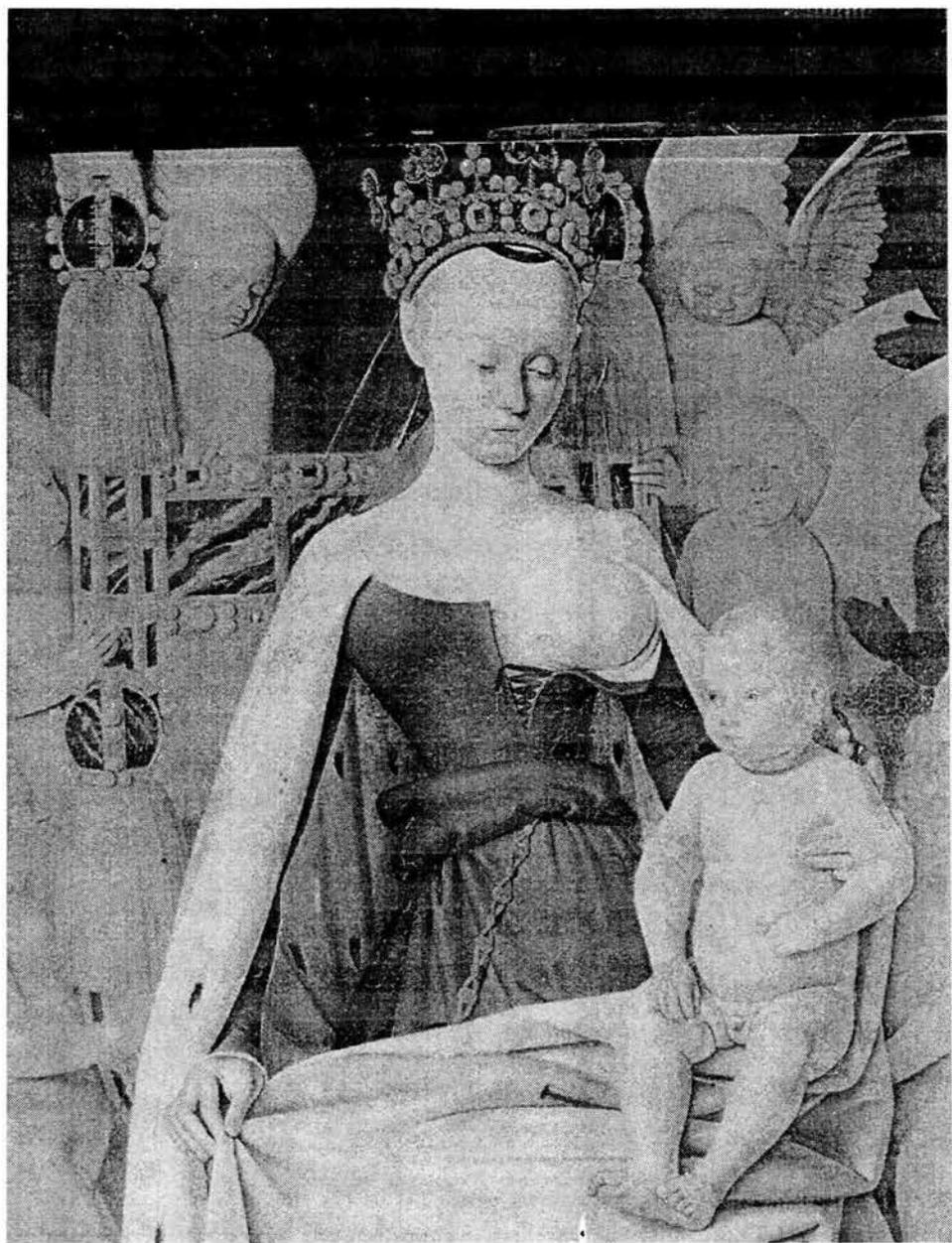


Fig. 1



Fig. 2

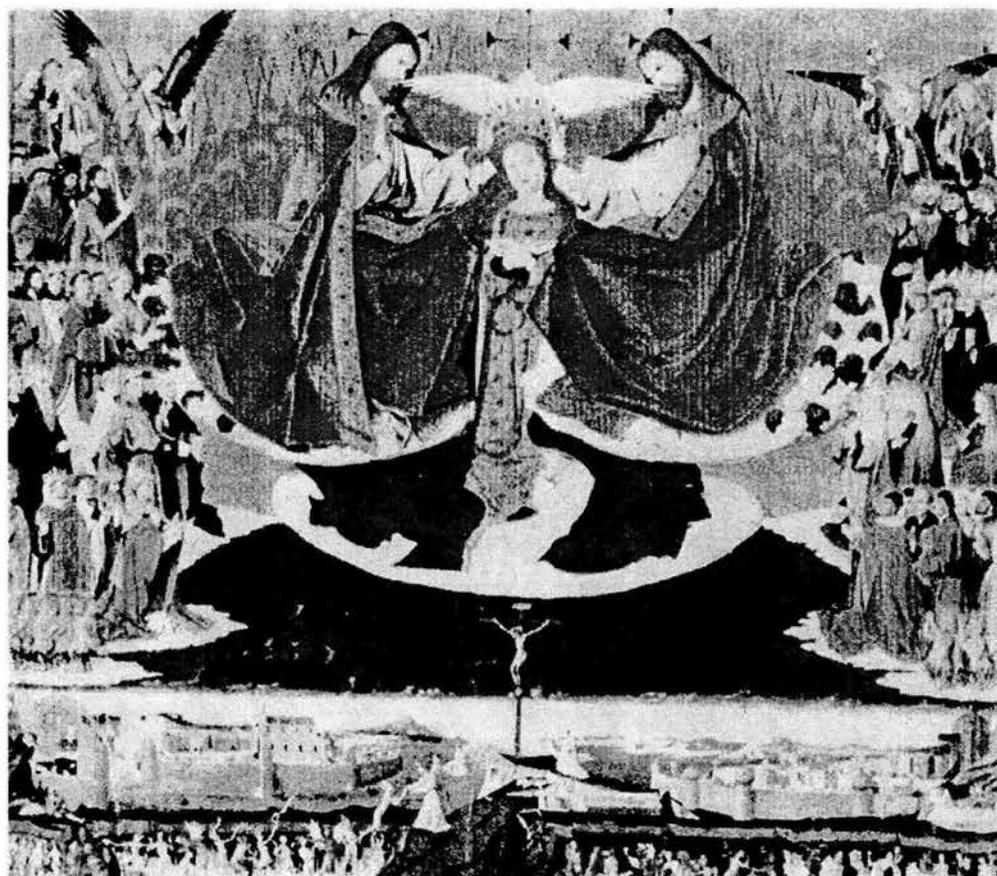


Fig. 3

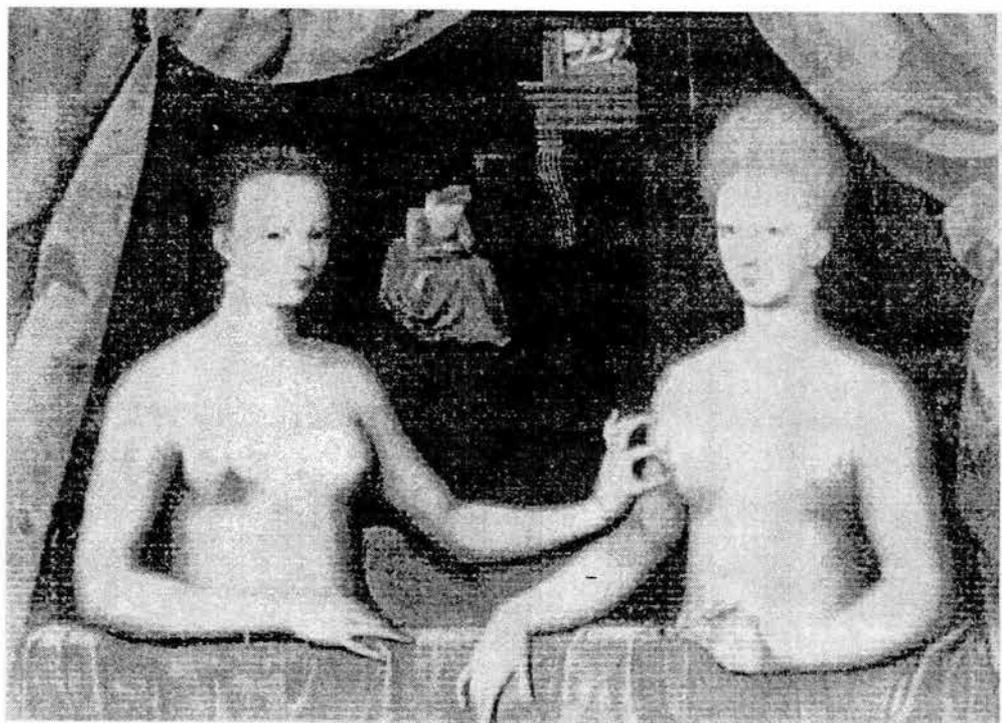


Fig. 4

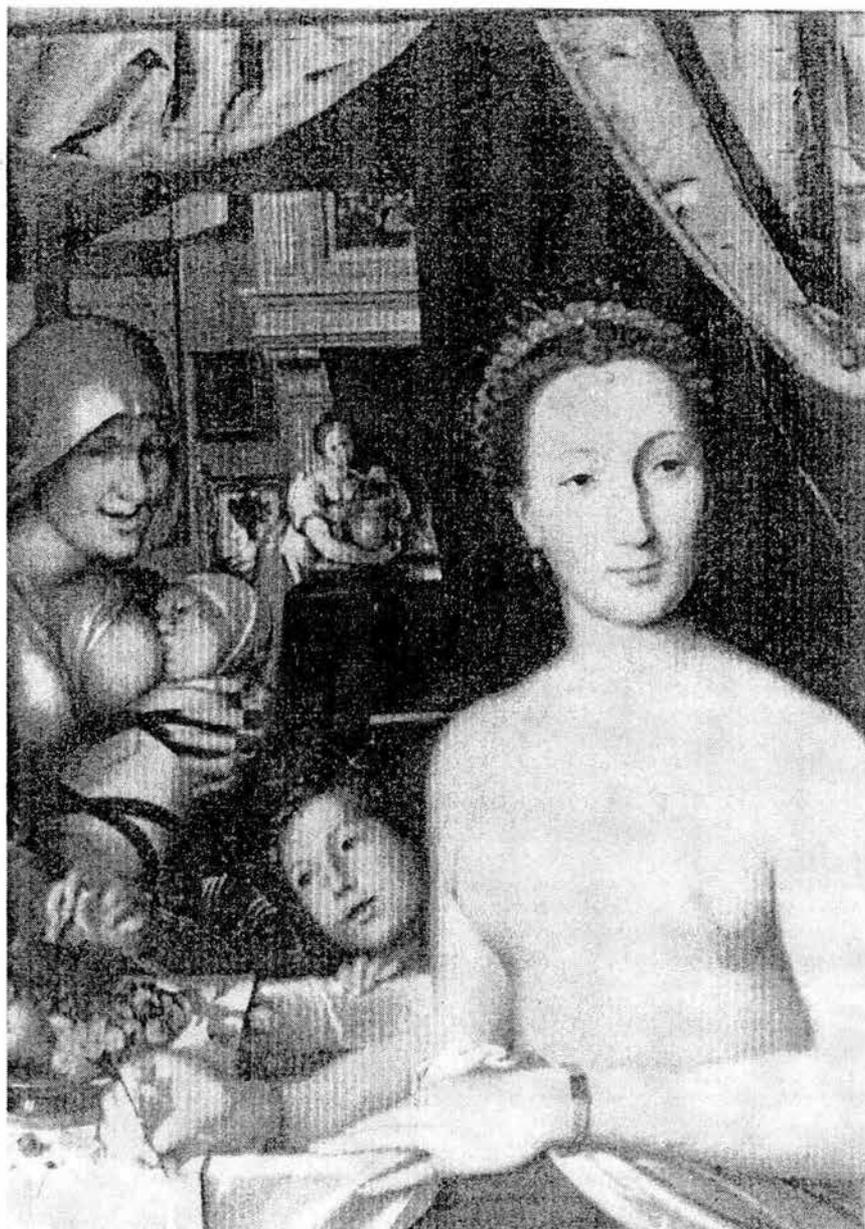


Fig. 5



25. Jean Clouet: Portrait d'un scribe. Le titre sur feuille de papier indiquant son âge et l'année: 1522. Musée de la Ville de Paris, Paris. Art. Muséum, No. 17. 147.

Fig. 6

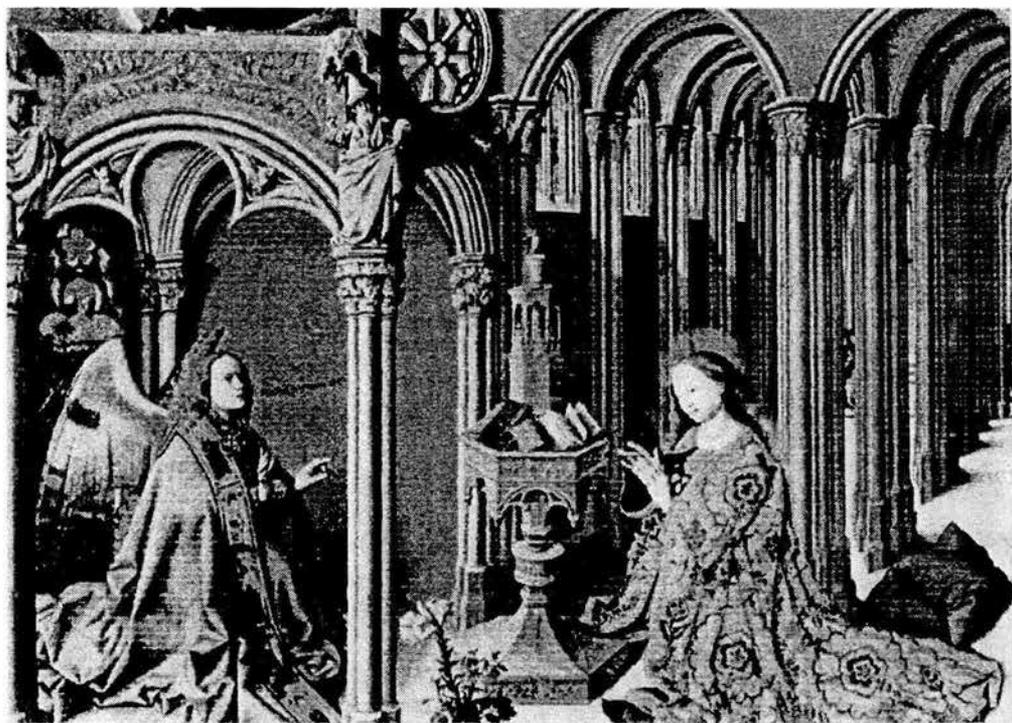


Fig. 7

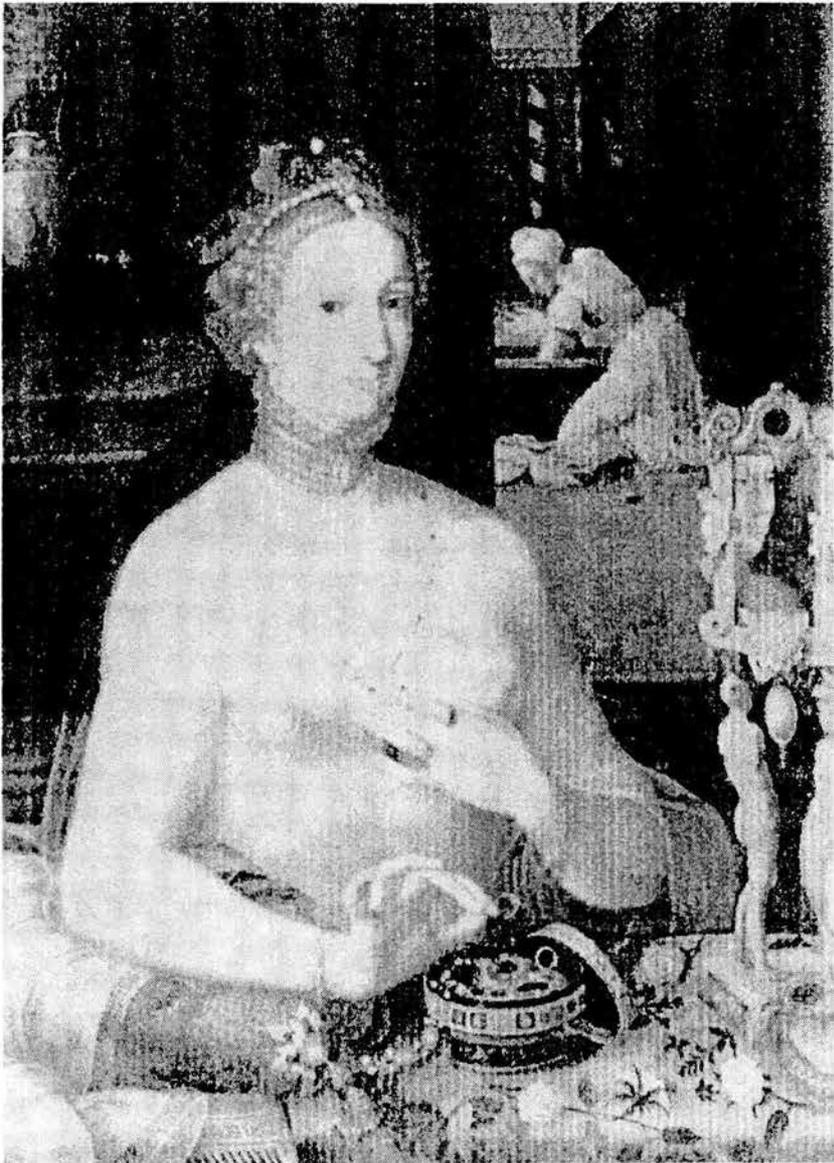


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



1. Attribué à Jean Clouet, Guillaume Gouffier l'a essaié pas de dessin préparatoire à Chantilly, mais le costume et le style correspondent à ceux de la suite de (1522), et à ceux d'autres œuvres de Clouet exécutés aux environs de 1520-1525. Huile sur bois, Paris, Louvre, Inv. n° 146.

Fig. 12



Le Bateau à rames froissées
Mes forces de jour en jour s'abaissent.



Le Mort ressuscitant
Plus qu'il ne puis.



L'hyette* et la Muraille
« Pour aimer souffre rature. »*



A la Lampes
Le jour meurt et le jour

Fig. 13



Fig. 14

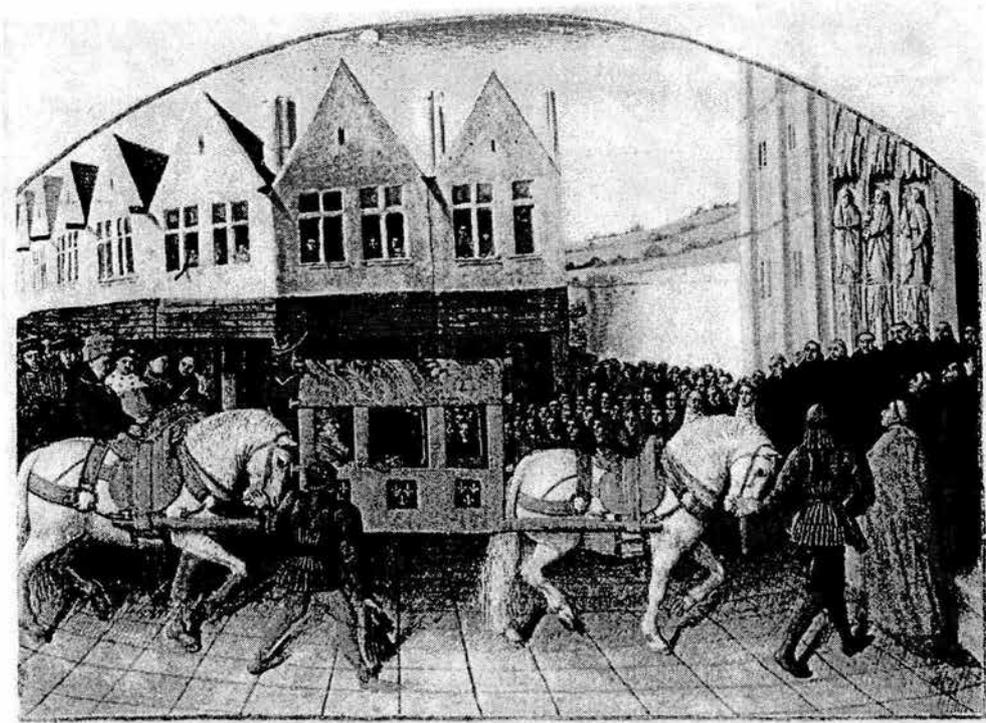


Fig. 15



Fig. 16