

## MONTSERRAT COTS VICENTE

### RONSARD Y LA PINTURA MANIERISTA

El tema de *Poesía y Pintura* propuesto en el IV Simposio de la Sociedad de Literatura Comparada invita a la reflexión sobre una disciplina relativamente nueva, la relación y correspondencia entre las distintas artes; el estudio de esta materia, como observaba hace ya algunos años Pierre Moreau<sup>1</sup>, aparece día a día más necesario para la comprensión de la sucesión de los estilos y el entendimiento de la evolución del gusto. Distintos coloquios internacionales<sup>2</sup> y números especiales de revistas<sup>3</sup> corroboran hasta qué punto el interés por dicha materia ha ido en aumento desde que Hatzfeld iniciara el camino en 1952<sup>4</sup> al interpretar textos literarios a través de las artes figurativas.

Sin embargo, si Horacio acertó ya a definir una común intención entre poesía y pintura, no es menos cierto que una y otra tienen sus peculiares medios de expresión; la sagacidad de Leonardo advertía la correspondencia y diversidad de lenguaje entre las dos artes:

Si toi, poète, tu figures une histoire avec la peinture de la plume, le peintre, lui, fera mieux avec le pinceau. Si tu appelles la peinture une poésie muette, le peintre dira de ton écriture que c'est une aveugle peinture... Si le poète est libre, comme le peintre, dans ses inventions, il ne peut donner autant de satisfaction parce que, si la poésie figure les paroles, le peintre donne les propres ressemblances des formes<sup>5</sup>.

El testimonio de Leonardo es particularmente significativo, por cuanto nos lo da un preclaro exponente del artista renacentista que integra distintas artes, obje-

<sup>1</sup> «Suggestions pour une discipline nouvelle: Arts et littérature comparés», *L'Information littéraire*, 22<sup>e</sup> année, núm. 4, 1970, págs. 151-156.

<sup>2</sup> Collège de France. Troisième Journées du XVII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale des Études Françaises consacrée à *Poésie et peinture en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, juillet 1965; Université de Rouen. Centre d'art, esthétique et littérature, Colloque à Evreux, *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, 1978.

<sup>3</sup> *Des mots et des couleurs: étude sur le rapport de la littérature et de la peinture, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, textes réunis par Ph. Bonnefis et P. Reboul [publiés par le], Centre de recherche spécialisée Lettres, art, pensée XIX<sup>e</sup> siècle, Lille, Université de Lille III, 1979; «Littérature et peinture en France (1830-1900)», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 80<sup>e</sup> année, numéro 6, 1980.

<sup>4</sup> *Literature through Art. A new approach to French Literature*, Nueva York, 1952.

<sup>5</sup> *Traité de la peinture*, París, 1919, pág. 28.

tivo al que apuntaban numerosos de sus coetáneos. Unas mismas fuentes iconográficas o literarias —citemos como evidentes ejemplos a Colonna, Ripa u Ovidio— constituían la común base de inspiración de obras poéticas o pictóricas, y en este aspecto los esfuerzos de los eruditos revalorizaban la múltiple utilización de un motivo en el campo de la poesía o en el de la pintura; Clément Marot era consciente de este hecho al prologar en 1534 la versión francesa de las *Metamorphosis* de Ovidio:

Pour ces raisons et autres maintes deliberey mettre la main à la besongne, et de tout mon pouoir suyvre et contrefaire la veine du noble poete Ovide, pour mieulx faire entendre et sçavoir à ceulx qui n'ont la langue Latine de quelle sorte il escrivoit... Oultre plus, tel list en maint passage les noms d'Apollo, Daphne, Pyramus et Thisbé, qui a l'hystoire aussi loing de l'esprit que les noms près de la bouche; ce que pas ainsi n'iroit si en facile vulgaire estoit mise ceste belle *Metamorphose*, laquelle aux poetes vulgaires et aux paintres seroit très profitable, et aussi decoration grande en nostre langue<sup>6</sup>.

Del mismo modo hacia 1555 Pontus de Tyard, uno de los siete poetas de la Pléyade, sugería a un pintor temas mitológicos para doce cuadros hoy perdidos y le indicaba los detalles y la manera de representar los personajes<sup>7</sup>; a él se atribuyen los poemas y divisas que figuran en una colección de siete tapices sobre la historia de Diana que pertenecieron a Diana de Poitiers<sup>8</sup>.

Este afán de imbricar poesía y pintura, ¿fue también sentido por los otros poetas de la Pléyade, la escuela que por su mérito e influencia domina la poesía en Francia de la segunda mitad del XVI? ¿Qué relaciones mantuvieron con las artes plásticas los poetas de este grupo?

Los primeros estudiosos del tema intentaron hallar la respuesta a través de los textos, buscando menciones de los artistas contemporáneos o reflejos de su interés por las artes plásticas. El resultado de las indagaciones parecía decepcionante desde la óptica de la pintura y Jean Plattard concluía así su artículo *Les arts et les artistes de la Renaissance française jugés par les écrivains du temps*:

En somme, les écrivains de la Renaissance française ont été beaucoup moins intéressés par la peinture que par l'architecture... les architectes de la Renaissance française ont-ils été beaucoup plus goûtés et vantés des écrivains que les peintres<sup>9</sup>.

Raymond Lebègue recordaba años más tarde que la Pléyade había mantenido un estrecho vínculo precisamente con la música, y no con la pintura u otras bellas artes:

ces poètes ont affirmé la liaison étroite de la poésie, non pas avec les beaux-arts mais avec la musique... Pour eux, comme pour les Grecs, la poésie lyrique est faite pour être chantée; et les connets à Cassandre aux-mêmes, furent publiés avec des accompagnements musicaux<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Le premier livre de la *Metamorphose d'Ovide translate de Latin en François...*, Paris, 1534.

<sup>7</sup> Cfr. R. Lebègue, *La Pléiade et les beaux-arts* in *Le lingue e letteratura moderne nei loro rapporti con le belle arti*, Atti del Quinto Congresso Internazionale di Lingue e Letterature moderne, Florencia, marzo, 1951, pág. 118.

<sup>8</sup> Edith A. Standen, *The tapestries of Diane de Poitiers*, Actes du Colloque International sur l'art de Fontainebleau, Paris, 1975.

<sup>9</sup> *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 21<sup>a</sup> année, 1914, pág. 501.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pág. 115.

C'est à la musique et non aux arts plastiques que les poètes de la Pléiade associent étroitement la poésie. Mais ils pratiquent les arts du dessin ou tout au moins ils les apprécient avec faveur. Ils estiment les architectes plus que les sculpteurs et les peintres. Ils ne s'intéressent guère aux artistes vivants<sup>11</sup>.

Para Jean Adhémar este olvido manifiesto de los pintores contemporáneos en los textos de la Pléiade se explicaba por una celosa y desechada rivalidad ante la abundancia de favores que príncipes y magnates concedían a los artistas en detrimento de los poetas<sup>12</sup>; y Raymond Lebègue insiste en la misma causa al comentar que Ronsard no disimulaba su mal humor ante la inclinación de Enrique II por la pintura<sup>13</sup>.

Sin embargo, a pesar de estas apariencias de relegación, sabemos que casi todos los poetas de la Pléiade estuvieron más o menos iniciados en la pintura: durante algunos años la «Brigade» contó entre sus miembros a Nicolas Denisot, uno de los ejemplos de pintores-poetas como fueron en otras literaturas Miguel Ángel, Juan de Jáuregui o Pere Serafi<sup>14</sup>; el retratista François Clouet, conocido bajo el nombre de Janet, merece, además de los elogios de Ronsard, el cargo poético de realizar el retrato de Casandra<sup>15</sup>; el mismo Ronsard calificaba la pintura de «céleste présent» y su biógrafo Claude Binet nos da testimonio de la afición del gran poeta a las bellas artes<sup>16</sup>; Belleau dedica una poesía de alabanza al pincel<sup>17</sup> y en su *Bergerie* describe cuadros con visión perfectamente pictórica<sup>18</sup>; Jodelle confiesa que sabe «portraire et peindre»<sup>19</sup>; digamos, en fin, que los poetas de la Pléiade colaboran con artistas contemporáneos en la organización de fiestas, entradas reales, funerales, trofeos y mascaradas en los que todas las artes se ven implicadas.

La simple mención de estos hechos muestra las estrechas relaciones entre la literatura y la pintura en la Francia del XVI y convierte en una fructuosa hipótesis de trabajo la aplicación metodológica de conceptos estéticos propios de las artes plásticas a la interpretación de la literatura. Más aún, añadiríamos que consideraciones estilísticas derivadas de las artes plásticas pueden facilitarnos la aproximación a la obra del «chef d'école» de la Pléiade, Pierre de Ronsard.

En efecto, la vasta y compleja obra de Ronsard muestra una heterogeneidad bien conocida y este hecho explica en parte la disparidad de pareceres de críticos y estudiosos en sus esfuerzos por situarla en una perspectiva determinada.

La personalidad del poeta humanista fue destacada por Pierre de Nolhac<sup>20</sup> atendiendo a su formación estudiosa, al círculo de sus relaciones, a los modelos de sus imitaciones y a las fantasías eruditas de su pluma; sobre esta imagen se impuso la del representante ejemplar del Renacimiento francés, como lo había

<sup>11</sup> *Op. cit.*, pág. 123.

<sup>12</sup> *Ronsard et l'école de Fontainebleau*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et documents», XX, Ginebra, 1958.

<sup>13</sup> *Les artistes italiens de la Renaissance et les écrivains français du temps*, en *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*, Communications du Congrès International du Val de Loire (7-12 juillet 1952), «Études d'art», París-Alger, 1953-54, págs. 211-221.

<sup>14</sup> Cfr. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Esplugas de Llobregat, 1964, III, páginas 594-597.

<sup>15</sup> *Elegie à Janet, peintre du Roi*, en *Les Meslanges*, 1554, ed. Laumonier, VI, 1914, páginas 152-160.

<sup>16</sup> *La Vie de Ronsard*, éd. critique et commentaire historique par P. Laumonier, París, 1909.

<sup>17</sup> Ed. Marty-Laveaux, I, pág. 58.

<sup>18</sup> Cfr. M. Jeanneret, «Les oeuvres d'art dans la *Bergerie* de Belleau», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 70<sup>e</sup> année, núm. 1, 1970.

<sup>19</sup> *Epithalame de Madame Marguerite*, ed. Marty-Laveaux, II, pág. 118.

<sup>20</sup> *Ronsard et l'humanisme*, París, 1921.

considerado en su tiempo Sainte-Beuve<sup>21</sup>: Hatzfeld lo cita como paradigma del artista renacentista, contraponiéndolo a Malherbe, Racine y Corneille que lo serían respectivamente del manierismo, el barroco y el barroquismo<sup>22</sup>, y también para Hauser «rimane il più classico del Rinascimento francese»<sup>23</sup>. En el extremo opuesto, desde la publicación en 1944 del estudio de Marcel Raymond *Classique et baroque dans la poésie de Ronsard*<sup>24</sup>, se ha planteado la hipótesis de un Ronsard barroco, precedente directo del barroco poético que florecerá en el último tercio de siglo; años más tarde se unía a esta opinión Fernand Desonay pero con una importante corrección cronológica: para él, el barroquismo de Ronsard sólo se reflejaba en sus primeras obras, sin duda fruto de una vitalidad juvenil<sup>25</sup>; en este aspecto barroco se ha insistido, con distintas matizaciones, en trabajos más recientes<sup>26</sup>.

Interpretaciones tan contrapuestas perfilan la complejidad de una obra de encasillamiento difícil y justifican las vacilaciones y cambios de criterio de Marcel Raymond, uno de los críticos que ha seguido más de cerca la evolución del poeta. En 1944, apuntando el ya mencionado aspecto barroco, Marcel Raymond configuraba la obra de Ronsard en el cruce de tres tradiciones estéticas: la tradición clásica, la del lirismo cortés a través de Petrarca y sus imitadores, y una tercera más difícil de definir que entroncaría con un realismo franco-flamenco de ascendencia gótica, reflejado en el arte del final del Medioevo<sup>27</sup>; en un artículo posterior, Marcel Raymond, tras analizar desde la óptica wölffliana los grandes rasgos definitivos del manierismo, concluía que:

il existe un rapport évident entre la poésie de Ronsard, en particulier sa poésie d'amour, ses descriptions de la beauté féminine, et l'art du Primitif<sup>28</sup>.

Este paralelismo, ya intuido por otros críticos<sup>29</sup>, se presentaba por primera vez de una forma concreta al realizar la confrontación partiendo del análisis estilístico de unos textos ronsardianos.

¿En qué medida, empero, puede hablarse de manierismo como una tendencia estilística común al arte y a la literatura? En cualquier caso, ¿el concepto de manierismo conducirá a un mejor entendimiento de una obra como la de Ronsard, de tan controvertido encasillado estilístico?

Las cuestiones suscitadas pueden parecer aún más complejas si tenemos en cuenta que el término «manierismo» no consagrado aún por el tiempo, ya que es de uso relativamente moderno, ofrece en ocasiones contornos imprecisos.

En la historia del arte, la revalorización de este movimiento artístico, tratado antaño con una óptima despectiva, se sitúa en torno a 1920, en los círculos del

<sup>21</sup> *Causeries du lundi*, 4ª ed., París, 1857, XIII, pág. 66.

<sup>22</sup> *Estudios sobre el barroco*, 2ª ed., Madrid, 1966, págs. 72-73.

<sup>23</sup> *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Turín, 1965, página 304.

<sup>24</sup> En *Concinnitas Beiträge zum Problem des Klassischen*, Basel, 1944, págs. 139-173; publicado también en *Du baroque et de la littérature en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, en *La profondeur et le rythme*, París-Grenoble, 1948, págs. 139-204.

<sup>25</sup> *Ronsard, poète de l'amour*, Bruselas, 1965, I, págs. 51-52.

<sup>26</sup> A. Baïche, *La naissance du baroque français. Poésie et image de la Pléiade à Jean de La Ceppède*, Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Série A, 31, 1976.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, n. 24, págs. 141-142 y pág. 168.

<sup>28</sup> *La Pléiade et le Manierisme*, en *Lumières de la Pléiade*, París, 1966, pág. 403.

<sup>29</sup> J. Plattard, «Les arts et les artistes de la Renaissance jugés par les écrivains du temps», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 21ª année, 1914, pág. 491; J. Adhémar, *op. cit.*, n. 12, páginas 344-348.

expresionismo alemán<sup>30</sup>; el manierismo no se presenta ya como un fenómeno de decadencia o estancamiento sino como un despertar de la fantasía, una renovación del fervor religioso y de los valores espirituales, como la expresión de una sensibilidad atormentada; se reconsideran aquellos artistas —Pontormo, Rosso, el Parmigianino y Beccafumi— que en Italia, hacia 1520, descubrieron que los cánones clásicos no eran el único medio posible de expresar la belleza y que el equilibrio renacentista podía ser superado por una nueva concepción de lo bello en la que el virtuosismo técnico fuera de par con el ancho juego de la inteligencia y de la imaginación.

Como definición estilístico-histórica, el concepto de manierismo se abrió camino en el mundo de la crítica literaria hacia los años cincuenta<sup>31</sup>, aunque años antes Leonardo Olschki apuntó la existencia de un paralelismo entre el manierismo literario y el artístico<sup>32</sup>. Ernst Robert Curtius<sup>33</sup> fue el primero en sentir la necesidad de usar el «manierismo» como denominador común de aquellas tendencias literarias opuestas a la clásica y como elemento paliativo de los abusos y ambigüedades que pesaban sobre el concepto de barroco. Con el tiempo, otras aportaciones fueron perfilando la noción de manierismo literario consolidándola como categoría estilística de carácter europeo; citemos entre las más relevantes las contribuciones de W. Sypher<sup>34</sup>, G. Weise<sup>35</sup> y el libro de Hauser<sup>36</sup>; a ello hay que añadir las comunicaciones presentadas en los congresos en que el manierismo fue tema de reflexión<sup>37</sup>.

Sin embargo, la más notable contribución de estos estudios, fue la entronización hoy universalmente aceptada del manierismo literario como género estilístico con caracteres propios.

Reconocido como un común movimiento europeo, la crítica se interesó por las manifestaciones del manierismo en Francia y su influencia en las artes plásticas. Con cierta exageración Arnold Hauser llegó a afirmar que el manierismo fue la forma a través de la cual Francia había conocido el Renacimiento<sup>38</sup>.

Desde el punto de vista artístico, el centro del movimiento se localiza en el palacio de Fontainebleau. Este «foyer» del manierismo francés sintetizó, en la primera escuela de este nombre<sup>39</sup>, un arte decorativo, paganizante, de un erotismo sensual, que incorporaba la alegoría mitológica, sutil y erudita como forma de expresión, en el que la novedad técnica del recurso al movimiento y a los juegos

<sup>30</sup> W. Weisbach, «Der Manierismus», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 54, 1919; W. Friedländer, «Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520», *Repertorium für Kunstwiss.*, 46, 1925, págs. 49-86.

<sup>31</sup> Véase para la historia del término: E. Raimondi, *Per la nozione di manierismo letterario (Il problema del manierismo nelle letterature europee)*, en *Manierismo, Barocco, Rococò...* Convegno Internazionale, Roma, 1960, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

<sup>32</sup> *Struttura spirituale e linguistica del mondo neolatino*, Bari, 1935, págs. 164-165.

<sup>33</sup> *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948.

<sup>34</sup> *Four Stages of Renaissance Style*, Nueva York, 1966.

<sup>35</sup> *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Florencia, 1971.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, n. 23.

<sup>37</sup> *Manierismo, Barocco, Rococò...* Convegno Internazionale, Roma, 1960, Roma, 1962; Actes du XI<sup>e</sup> Stage International de Tours, *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, París, 1972.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, n. 23, pág. 223.

<sup>39</sup> Citamos como orientación bibliográfica esencial sobre esta escuela: Ch. Sterling, *L'école de Fontainebleau*, en *Le triomphe du maniérisme européen, de Michel-Ange au Gréco*, Catalogue de l'exposition..., Amsterdam, Rijksmuseum, 1954; Sylvie Béguin, *L'école de Fontainebleau. Le maniérisme à la cour de France*, París, 1960; Sylvie Béguin, «Rosso e Primaticcio al Castello di Fontainebleau», *L'arte racconta*, núm. 39, 1965; *L'école de Fontainebleau*, Catalogue de l'exposition au Grand Palais..., París, 1972; Actes du Colloque International sur l'art de Fontainebleau, París, C. N. R. S., 1975.

de sombras confluía con un delicado refinamiento aristocrático y con una fecunda imaginación creadora.

El artífice fundador de la escuela fue el pintor florentino Jacopo di Guasparre, llamado Rosso, quien al llegar a Francia en 1530 encuentra en la protección que le dispensa Francisco I la posibilidad de culminar su carrera artística. Contando con la ayuda de Francesco Primaticcio, Rosso inicia en 1534 la decoración de la Galería de Francisco I, en la cual realizó doce grandes frescos alegóricos, con alusiones a episodios de la vida del rey. Estos frescos se enmarcan dentro de una extraordinaria variedad de motivos en estuco que realizan el centro de la escena; la profusa mezcla de pintura y escultura, la íntima unión de los más pequeños elementos decorativos, con una apariencia final de desordenada y desbordante fantasía, constituye, sin duda alguna, la gran originalidad de la concepción artística de la Galería.

A la muerte de Rosso en 1540, Primaticcio le reemplaza; secundado muy de cerca por Nicolò dell'Abate, Francesco Primaticcio, discípulo de Julio Romano, practicó el arte de la gran decoración, asimiló al gusto francés las fórmulas italianas y polarizó el interés en el cuerpo humano como centro de belleza y armonía; aunque hoy se ha perdido una gran parte de su obra, sabemos que bajo su dirección se ejecutaron las decoraciones de la entrada de la *Porte Dorée*, *l'Appartement des Bains*, la *chambre de Mme. d'Etampes*, la *Galerie d'Ulysse* y el *Salon de Bal*. Con Primaticcio y dell'Abate, comenta Ch. Sterling, «la première école de Fontainebleau est pleinement constituée... Peu d'artistes échappent à son emprise, sauf dans les provinces. Mais la plupart de petits maîtres français évoluent en rapport étroit avec cette esthétique»<sup>40</sup>.

Pero si en las artes plásticas el manierismo francés se plasma en la escuela de Fontainebleau, la identificación del manierismo literario se presenta mucho más compleja; prueba de ello es la disparidad de criterios entre los críticos cuando pretenden particularizar el manierismo en un autor determinado; así para Arnold Hauser «il manierista principe della letteratura francese ... è Montaigne»<sup>41</sup> y con él cita a Robert Garnier, Du Bartas, Maurice Scève y otros autores generalmente considerados como barrocos: Jean de Sponde, Agrippa d'Aubigné, Théophile de Viau y Tristan l'Hermite; Ronsard tiene según él «una sensibilità sostanzialmente antimanieristica»; en cambio, para Jean Adhémar<sup>42</sup>, Marcel Raymond<sup>43</sup> y R. A. Sayce<sup>44</sup>, Ronsard es el más preclaro exponente de la corriente estética emparentada con el arte de Fontainebleau.

Tal divergencia de criterios plantea de nuevo el problema de la confrontación entre arte figurativo y arte literario: ¿a qué comunidad de criterios podremos recurrir para establecer una comparación válida? Marcel Raymond distinguía los posibles elementos de esta relación partiendo de tres niveles: un primer nivel de contenido temático con inclusión de motivos y símbolos, un segundo estructural a partir de nociones formales próximas a las tesis de Wölfflin y un último nivel de comparación estilística<sup>45</sup>.

Aun consciente de la dificultad de una aplicación rigurosa de tales criterios, quisiera intentar aquí una aproximación a la poesía de Ronsard desde una óptica

<sup>40</sup> Cfr. n. 39, pág. 30.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, n. 23, pág. 301.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, n. 12.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, n. 28.

<sup>44</sup> «Ronsard and Mannerism: The *Élégie à Janet*», *L'Esprit Créateur*, VI, núm. 4, 1966.

<sup>45</sup> *Le baroque littéraire français. État de la question*, en *Manierismo, Barocco, Rococò*, página 115.

manierista usando la metodología de un análisis de contenido; de este *corpus* excluyo deliberadamente la temática mitológica por entender que ésta procede de fuentes de inspiración excesivamente divulgadas y por ello mismo, poco probantes.

La estética manierista, heredera de la vital concepción de la existencia del Renacimiento e inclinada a las manifestaciones que contribuyen a una plenitud de la vida mundana, vive en una atmósfera de sensualismo que exalta elementos menores pero significativos del universo cotidiano; aduzcamos, sin ir más lejos, dos naturalezas muertas conservadas en el Museo del Prado: la de la tarta y las aceitunas de Clara Peeters y la del apio, faisán y racimo de uvas de Juan van der Hamen: todo en ellas es apetitoso y la artística distribución de los alimentos contribuye a darles un estimulante relieve. La misma deliberada complacencia en la descripción de los alimentos, de espíritu tan distinto a las exageraciones gastronómicas de Rabelais, la encontramos en textos de Ronsard, sugestivas naturalezas muertas:

Un soir, le jour de saint Martin,  
.....  
Ayant gloutement avalé  
Sans macher maint jambon salé,  
Ayant rongé mille saucisses,  
Mille pasteux tous pleins d'espices,  
Ayant meint flacon rehumé,  
Et mengé meint brezil fumé.

[*Livret de Follastries*, VIII. Laum., V,  
págs. 47-48] <sup>46</sup>.

Ne m'achette point de chair,  
Car tant soit elle friande  
L'Esté je hay la viande.  
Achette des abricos,  
Des poupons, des artichos,  
Des fraises, et de la cresseme.

[*Le Bocage*. Laum., VI, pág. 106.]

Este sensualismo integrador de la pluralidad del universo se manifiesta en las bellas artes ya sea en el gusto por el detalle —como en la profusa decoración vegetal de Fontainebleau—, ya sea en el abigarrado amontonamiento de toda clase de seres u objetos de los lienzos de Jan Brueghel, Jacob Swanenburgh o Jan Mandyn. Llevado por su asombrada admiración ante la diversidad del mundo, Ronsard describe a veces con idéntica minuciosidad tanto la amalgama de hierbas campesinas que componen una ensalada como la obstinada laboriosidad de las hormigas, o el simple encanto de una planta de jardín:

Tu t'en iras, Jamyn, d'une autre part  
Chercher songneux, la bourssette toffuë,  
La pasquerette à la feuille menuë,  
La pimprenelle heureuse pour le sang,

<sup>46</sup> Las citas de los textos de Ronsard proceden de *Oeuvres complètes*, ed. crítica de P. Laumonier, S. T. F. M., 1914-1975, tomo I-XX.

Et pour la ratte, et pour le mal de flanc,  
 Et je cueill'ray, compagne de la mousse,  
 La responsette à la racine douce,  
 Et le bouton de nouveaux groiseliers  
 Qui le Printemps annoncent les premiers.

[*Le Sixiesme Livre des Poemes. La Salade.*  
 Laum., XV, pág. 77.]

Mon Dieu! quand un ust de Fourmys  
 Aux champs de bon matin s'est mis,  
 Qu'il fait bon voir par la campagne  
 Marcher ceste troupe compaignie  
 Au labeur ententivement:  
 L'un porte un beau grain de fourment,  
 Et l'autre cache dans sa gorge  
 Un grain de seigle, ou un grain d'orge,  
 L'autre qui voit son faix trop gros  
 Ne le porte dessus le dôs,  
 Ains d'une finesse maistriere  
 Le traisne des pieds de derriere  
 Dessus le devant s'efforçant.

[*Le Bocage. Le Fourmi. Laum., VI, pág. 94.*]

Mais moi, sans plus, je veux dire  
 En ces vers, d'un stille doux,  
 Le nouveau blason d'un Houx.  
 Non de ces Houx solitaires,  
 Batus des vens ordinères  
 Sur les mons Caucaseans,  
 Ou sur les mons Rhypheans,  
 Ou sur la rive Scytique,  
 Mais bien un Houx domestique,  
 Qui pare en toute saison  
 Le jardin et la maison.

[*Les Meslanges. Le Houx. Laum., VI, pág. 136.*]

Pero sobre esta visión exacta de la naturaleza se impone la visión afectada y preciosista de la «maniera» con un nuevo y refinado sentido del lujo y de la vistosidad. En las artes decorativas se plasma manifiestamente este aspecto: «La *maniera* est interpretée dans les pierres fines et le bois, dans les bijoux et les costumes, dans l'or des coupes et l'acier des armes, dans les harnais et les épées. Elle apparaît dans l'émail, les pierres précieuses et sémiprécieuses, les petits bronzes et le cristal de roche, les tapisseries et les matériaux les plus inusités: nacre, coquillages, corail et petits morceaux de minerais... Tous les objets imaginables se parent d'habits de fête»<sup>47</sup>. En pintura vemos los gentilhombres ricamente ataviados del Parmigianino, la profusión de joyas y piedras preciosas lucidas por las damas de Bronzino, la riqueza de atavíos y aderezos que nunca falta en los cuadros de esta escuela. Y Ronsard nos habla de las piedras preciosas entrelazadas en los cabellos como en el retrato de Lucrecia Panciatichi o evoca manos cargadas de anillos y vestidos recamados de oro y plata en las fiestas de la corte:

<sup>47</sup> B. Thomas, *Les arts décoratifs du Maniérisme*, en *Le triomphe du maniérisme européen de Michel-Ange au Gréco...*, pág. 42.



Ou soit qu'un noud diapr  tortement  
De maintz rubiz, et maintes perles rondes,  
Serre les flotz de ses deux tresses blondes.

[*Les Amours*, LXXVI. Laum., IV, pág. 77.]

Elle portoit mille affiquets au sein,  
Ses mains estoient de bagues bien chargées,  
Son col estoit de perles arrangées.

[*Le Sixiesme Livre des Poemes. Le Satyre*.  
Laum., XV, pág. 68.]

Il estoit nuict, et les humides voiles  
L'air espoissy de toutes parts avoient,  
Quand pour baller les Dames arrivoient,  
Qui de clarté paroissoient des estoiles.  
Robes d'argent et d'or laborieuses  
Comme   l'envy flambantes esclattoient.

[*La Charite*. Laum., XVII, pág. 170.]

El fausto y el aparato del manierismo son reflejo de un arte de corte destinado a una élite aristocrática muy por encima de la realidad cotidiana<sup>48</sup>. Por ello, las dos diversiones cortesanas por excelencia, la danza y la caza, son un tema artístico frecuente: recordemos de la escuela de Fontainebleau la danza de las ninfas de la colección Wildenstein y las múltiples escenas de caza que en Fontainebleau giran en torno a la mitología de Diana, por alusión a la amante de Enrique II, Diana de Poitiers. Ronsard evoca danzas de princesas, ninfas o n yades y refiere con minucioso entusiasmo la agitación de las partidas de caza. Citar  dos ejemplos entre los muchos que hay:

Le Roy dansant la volte Proven alle  
Faisoit sauter la Charite sa soeur:  
Elle suivant d'une grave douceur,  
A bonds legers volo t parmy la salle.

[*La Charite*. Laum., XVII, pág. 172.]

L'un avecques des rets envelope une beste,  
L'autre   dens de levrier ensanglante sa queste.  
L'un avec le vautret estonne le Sangler,  
Et l'autre fait les Ours aus Dogues estrangler.  
L'un surprend le Putois au piege fait en cerne,  
Et l'autre le Bedouaut enfume en sa caverne.  
L'un fait une traînée, et pendus   un clou  
Enleve pris de nuit le Renard ou le Lou.  
L'un tue avec le trait les bestes en leurs gittes,  
L'autre   la course suit les Lievres aux pieds vites,  
D'un cheval espagnol poudroyant tous les chams.

[*Les Meslanges. La chasse*. Laum., VI, pág. 237.]

<sup>48</sup> «Le Manierismo a pris naissance du point de vue social tout en haut de l'échelle», B. Thomas, *op. cit.*, pág. 42.

Sin embargo, la estética manierista no se explicaría totalmente sin el poderoso concurso de la imaginación que cristaliza en visiones oníricas, a menudo pesadillas, pobladas por brujas, harpías o monstruos; prueba de ello son los numerosos ejemplos aducidos en este apartado por Jacques Bousquet en su estudio sobre la pintura manierista<sup>49</sup>. Idénticas visiones fantasmagóricas aparecen en textos ronsardianos:

Il me souvient un jour qu'aux rochers de Beart  
J'allay voir une Fée, ingénieuse en l'art  
D'appeller les esprits hors des tombes poudreuses,  
D'arrester le Soleil et les rivières creuses,  
Et d'enchanter la Lune au milieu de son cours,  
Et changer les pasteurs en Tygres et en Ours.

[*Bergerie*. Laum., XIII, pág. 104.]

La nuit, les fantasmes vollans,  
Claquetans leurs becs violans,  
En sifflant mon ame épouvantent,  
Et les furies qui ont soin  
Vanger le mal, tiennent au poin  
Les verges dont ell'me tourmentent.

[*Troisième Livre des Odes*, VIII.  
Laum., II, pág. 18.]

La imaginación va de par con el sentido de lo visual: la importancia del paisaje en la escuela de Fontainebleau viene acreditada por los grabados de Fantuzzio o de Rosso y por la actividad del gran paisajista Nicolò dell'Abate. Se ha dicho que los paisajes de la Pléyade deben más a Virgilio, Horacio, Petrarca y Sannazaro que a los pintores y que, por lo que se refiere al paisaje, «malgré son goût pour les beaux-arts et l'exemple de Fontainebleau, Ronsard ne cherche pas à rivaliser avec les maîtres contemporains»<sup>50</sup>. Esta falta de composición pictórica se compensa en Ronsard con la riqueza y colorido de las imágenes. Gerard Davis, al estudiar las notas de color en la poesía de Ronsard<sup>51</sup>, observa la vivacidad de los efectos lumínicos: el verde se matiza en *verdoyant*, *verdelet*, *verdure*, el rojo en *vermeil*, *incarnat*, *rosin*, *pourpre*, *rousoyant*, el blanco se compara a la leche, al marfil, al mármol, al ágata, al alabastro...; otras veces la variedad de color se obtiene con la simple enumeración del nombre de las flores como en la descripción de la fuente de Hylas. En cambio, abundan en la poesía de Ronsard las descripciones de grutas y de antros tapizados de musgo, ecos poéticos de las grutas de *Meudon* o *des Pins* en Fontainebleau y de tantas otras que enriquecen los jardines palaciegos de la época.

Además del paisaje, la concepción de la belleza más característica del manierismo se encuentra en el desnudo femenino, reflejo del despuntar de un nuevo erotismo. Los desnudos manieristas, según T. Klaniczay, son cualitativamente distintos de los renacentistas: «Mentre il Rinascimento rendeva una nudità naturalmente (Veneri del Botticelli, di Giorgione e di Tiziano)... ogni decenza è scartata dai nudi manieristici, essi sono coscienti della loro nudità, sono veramente esibizionis-

<sup>49</sup> *La peinture maniériste*, Neuchâtel, 1964.

<sup>50</sup> Françoise Joukovsky, *Paysages de la Renaissance*, París, 1974, pág. 59.

<sup>51</sup> «Colour in Ronsard's poetry», *The Modern Language Review*, XL, 1945, págs. 95-102.

tici»<sup>52</sup>. Citaremos entre los ejemplos significativos de esta nueva sensibilidad la Venus de Josef Heintz del Kunsthistorisches Museum de Viena, la Danae di Capodimonte de Tiziano, La mujer de Putifar de Tintoretto del Museo del Prado o las dos Venus de Sursis: La Venus del Rijksmuseum y la Venus que espera el retorno de Marte del Museo del Louvre. La belleza del cuerpo femenino, acen- tuada en los lienzos manieristas por el uso de velos y joyas<sup>53</sup>, es elemento esencial en la poesía amorosa de Ronsard. Como texto representativo aduzco l'*Elegie à Janet peintre du Roi* en el que, empleando el subterfugio de solicitarle un retrato de su «amie», indica con todo detalle cómo debe pintar su cuerpo:

Un peu plus bas, en miroir arondi,  
 Tout poupillé, gracelet, rebondi  
 Come celui de Venus, pein son ventre:  
 Pein son nombril ainsi qu'un petit centre,  
 Le fond duquel paroisse plus vermeil  
 Qu'un bel oeillet entr'ouvert au soleil.  
 Qu'atens tu plus? portrai moi l'autre chose  
 Qui est si belle, et que dire je n'ose,  
 Et dont l'espoir impatient me point:  
 Mais je te pry ne me l'ombrage point,  
 Si ce n'estoit d'un voile fait de soie,  
 Clair et subtil, affin qu'on l'entrevoie.

[*Les Meslanges*. Laum., VI, págs. 158-159.]

Hemos visto cómo la pintura y la poesía unieron sus esfuerzos formales en la contemplación morosa, tranquilamente sensual, del cuerpo desnudo de la mujer. Y quisiera referirme ahora, para terminar, a una peculiar variedad del tema, a una auténtica novedad descriptiva que parece compendiar las esencias y los principios del manierismo y su amor por el detalle y la intimidad: el tema del baño, enri- quecido por la mitología de los baños de Diana en Fontainebleau, e íntimamente imbricado con el de la «toilette» de la dama, pintada siempre desnuda o con un sutil velo, vista de medio cuerpo, una mano en el pecho y la otra mostrando un anillo<sup>54</sup>.

Ronsard trató muy pronto el tema con los mismos acentos: en un texto del *Cinquième livre des Odes*, *Je veus, Muses aus beaus yeus* en 1553, y lo llevó a su mejor expresión poética en *Le bain de Callirée*, tercera parte de *Les Amours d'Eurymedon et de Callirée*, cuando Eurymedon, vivamente enamorado como el entonces rey de Francia Carlos IX, sueña con poder asistir al baño de su amada:

Je voudrois ce jourdhuy par bonne destinée  
 Me changer d'homme en femme, ainsi que fit Coenée,  
 Coenée, qui tournant par miracle sa peau,  
 Estoit tantost pucelle, et tantost jounceau.  
 Je verrois dans le baing la belle Callirée:

<sup>52</sup> *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*, Roma, 1973, pág. 42.

<sup>53</sup> Recordemos la célebre Sabina Poppea del Museo de Arte y de Historia de Ginebra cu- bierta con el llamado «gaze à la romaine».

<sup>54</sup> Véase para algunos ejemplos de este motivo el catálogo de la exposición *L'école de Fon- tainebleau*, París, 1972, págs. 214-219.

Je faux, mais je verrois la belle Cytherée.  
Je verrois des beautez la parfaite beauté  
Sans soupçon, comme femme, en toute privauté:  
Beauté, que les amours en son baing accompagnent,  
Et mignons en la cuve, ainsi qu'elle, se baignent.

[Laum., XVII, pág. 155.]

MONTSERRAT COTS VICENTE  
Universidad Autónoma de Barcelona