ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Eduardo
Aceituno Martínez

Tesis doctoral

Los sonetos de *Oriane* de Amadis Jamyn

Santiago de Compostela, 2023

Programa de doctorado en Estudios de la Literatura y de la Cultura

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

TESIS DE DOCTORADO

LOS SONETOS DE *ORIANE* DE AMADIS JAMYN

Eduardo Aceituno Martínez

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

AÑO 2023

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DEL AUTOR/A DE LA TESIS

D. Eduardo Aceituno Martínez

Título de la tesis doctoral: **Los sonetos de Oriane de Amadis Jamyn**

Presento mi tesis doctoral, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento y

declaro que:

1) Abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
2) De ser el caso, en ella se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
3) No incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.
4) Es la versión definitiva presentada en formato electrónico para su defensa. Con ella coincide la versión impresa.

Me comprometo a presentar el Compromiso Documental de Supervisión en caso de que el original no esté depositado en la Escuela de Doctorado Internacional (EDIUS) de la USC.

En Granada, a 17 de abril de 2023

Firma electrónica

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR/TUTOR DE LA TESIS

D./Dña. **M. Soledad Pérez-Abadín Barro**

En condición de: **Tutor/a y director/a**

Título de la tesis: Los sonetos de Oriane de Amadis Jamyn

INFORME:

La presente tesis se corresponde con el trabajo realizado por D. **Eduardo Aceituno Martínez** bajo mi dirección/tutorización y, por lo tanto, autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos establecidos por el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC. Declaro asimismo que no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **17 de abril de 2023**

Firma electrónica

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A René Pommier, filólogo sensato y valiente

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

Todo cuanto pueda decir para agradecer la labor realizada por mi directora de tesis, Soledad Péréz-Abadín Barro, resultará insuficiente. Beneficiarme de su sabiduría y de su entrega ha supuesto un enorme privilegio, como también lo ha sido recibir sus indefectibles muestras de amabilidad, confianza y comprensión. Siempre representará para mí un modelo, del que espero seguir aprendiendo.

Cómo no dar las gracias asimismo a Giorgia, en quien siempre he podido encontrar palabras de ánimo, buenos consejos e infinita paciencia ante cada nueva inquietud.

Gracias a mis padres, a mi hermana y a mi abuela Tránsito, por su apoyo y cariño.

También merecen mi agradecimiento los profesores del Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada, cuyo compañerismo me ha ayudado tanto durante los últimos años. Rafael Guijarro, Ilda Tomas y Marie-Claire Romero, tristemente fallecidos, me hicieron amar esta especialidad.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

RESUMEN ... 13
INTRODUCCIÓN ... 15
Objetivos ... 15
Metodología ... 16
1. RECEPCIÓN CRÍTICA ... 19
1.1. Siglos XVI y XVII ... 19
1.2. Siglo XVIII ... 22
1.3. Siglo XIX ... 23
1.4. Siglos XX y XXI ... 26
2. POÉTICA DEL SONETO EN LOS TRATADOS FRANCESES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII ... 37
3. ORÍGENES DEL SONETO FRANCÉS ... 63
4. ANÁLISIS LITERARIO DE LOS SONETOS DE *ORIANE* (ed. 1579) ... 87
4.1. Sintomatología amorosa ... 88
4.1.1. Exaltación del amor (sonetos I y X) ... 88
4.1.2. Imágenes viscerales del padecimiento (sonetos II y V) ... 97
4.1.3. Obsesión (sonetos III, IV, XI y XX) ... 107
4.1.4. Desdoblamiento debido a la ausencia (sonetos VIII, XIII, XVIII y XLIV) ... 123
4.1.5. Explicación del amor (sonetos IX y XLVI) ... 142
4.1.6. Queja dirigida a la *dame sans merci* (sonetos XII y XIX) ... 154
4.2. Diálogo fantástico ... 163
4.2.1. Diálogo con una parte del cuerpo (sonetos VII, XXXVI y XXXVII) ... 163
4.2.2. Diálogo con un objeto o ente en contacto con la dama (sonetos XVII, XXII, XXIII y XXV) ... 180
4.2.3. Diálogo con el sueño (sonetos XXIV y XL) ... 203
4.3. Amor y naturaleza ... 214
4.3.1. Poder de la dama sobre la naturaleza (sonetos VI, XXXI y XLII) ... 215
4.3.2. El paisaje como reflejo (sonetos XXVI, XXVII, XXVIII, XXXII y XXXIII) ... 231
4.4. Encuentro e intercambio ... 266
4.4.1. Regalo (sonetos XV, XVI, XXI y XXIX) ... 266
4.4.2. Presencia de un tercero (sonetos XIV y XLV) ... 289
4.4.3. Baile y música (sonetos XXX, XXXIV y XXXVIII) ... 302
4.4.4. Comunicación: de la mirada al diálogo (sonetos XXXV, XXXIX, XLI y XLIII) ... 322
4.5. Fallecimiento de la amada (sonetos XLVII y XLVIII) ... 345
5. LA *ELOCUTIO*: RASGOS, PROCEDIMIENTOS Y ESTILEMAS ... 359
5.1. Metro y rima ... 359

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5.2. Ritmo y sintaxis ... 362
5.2.1. Conectores ... 362
5.2.2. Yuxtaposición ... 368
5.2.3. Uso del participio presente ... 371
5.2.4. Pausas internas ... 374
5.2.5. Encabalgamiento ... 376
5.3. Reiteración ... 379
5.3.1. Anáfora ... 379
5.3.2. Función estructural y valor semántico de las reiteraciones en el marco del soneto 382
5.4. Figuras *per ordinem* ... 386
5.4.1. Paralelismo ... 386
5.4.2. Quiasmo ... 387
5.4.3. Hipérbaton ... 389
5.5. Oposición ... 395
5.6. Imágenes ... 400
5.6.1. Metáforas y metonimias adjetivales ... 400
5.6.2. Sometimiento del enamorado ... 403
5.6.3. Éxodo desde el «yo» ... 408
5.6.4. Integración en el «yo» ... 411
5.6.5. Personificación del interlocutor y otros objetos ... 412
5.6.6. Personificación de la naturaleza ... 414
5.6.7. Metáforas naturales ... 415
5.6.8. Figuras alegóricas ... 419
5.6.9. Figuras mitológicas ... 420
5.6.10. Comparaciones ... 422
6. LA *DISPOSITIO* ... 425
6.1. Estructura del soneto ... 425
6.1.1. Diálogo con interlocutor personificado ... 425
6.1.2. Contraste ... 427
6.1.3. Escena narrada ... 429
6.1.4. Analogía ... 431
6.2. Organización del poemario ... 433
CONCLUSIÓN ... 439
BIBLIOGRAFÍA ... 443
APÉNDICE: Texto modernizado y anotado de los sonetos de *Oriane* ... 463

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN

Nuestra tesis doctoral consiste en un estudio crítico completo y pormenorizado de los sonetos que figuran en el libro de *Oriane*, recogido en las *Œuvres poétiques* (1575) del poeta francés Amadis Jamyn (1540?-1593). Tras un recorrido histórico por los comentarios críticos que ha ido suscitando la poesía de Amadis Jamyn, desde su época hasta fechas recientes, la contextualización se completa en los dos capítulos siguientes: el primero de ellos se dedica a repasar las prescripciones relativas al soneto que aparecen en los tratados de poética franceses de los siglos XVI y XVII; el segundo, a confrontar diferentes teorías relativas a los orígenes del soneto francés. A continuación, clasificamos los sonetos de *Oriane* en función de su temática y efectuamos un análisis literario completo de cada uno de ellos, para así definir con claridad su significado e identificar los diversos recursos retóricos, rítmicos, fónicos y estructurales aplicados. Se atiende al mismo tiempo a las variantes textuales y a las posibles fuentes o influencias. Dicho análisis nos permite, en una segunda parte, comentar los rasgos de estilo, las imágenes y los esquemas estructurales más característicos del conjunto de sonetos, así como su organización.

Palabras clave: petrarquismo, poesía amorosa, *Pléiade*, Ronsard, Desportes.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

La poesía amorosa de Amadis Jamyn (ca. 1540-1593) debe sus rasgos más característicos a la influencia de Ronsard y los demás miembros de la *Pléiade*. Así pues, no es de extrañar que haya sido eclipsada por la obra de estos ilustres precursores, quienes ya suelen optar por la imitación del petrarquismo italiano, fieles a una exigencia de claridad y concreción. El éxito incomparable de Philippe Desportes en la corte de Henri III lo consagrará como principal heredero de la *Pléiade*, contribuyendo a que Jamyn caiga en el olvido en los siglos posteriores. Incluso los críticos del siglo XX que más se han interesado por su poesía, como Théodosia Graur y Gisèle Mathieu-Castellani, insisten en su falta de relieve y originalidad.

En nuestra opinión, el talento con que Jamyn combina una intachable pulcritud y una audacia discreta lo hace destacar entre los poetas franceses de la segunda mitad del siglo XVI. De ahí que nos hayamos propuesto añalizar con la mayor precisión posible los sonetos amorosos que figuran en su libro *Oriane* (1575). Se trata tal vez de los poemas más personales del autor, por su frescura, su fantasía, su humor y el protagonismo de la amada. El valor expresivo de estos sonetos no puede resultar indiferente al lector moderno.

Objetivos

Pretendemos llevar a cabo el primer análisis literario detallado de los sonetos que figuran en el libro de *Oriane* de Amadis Jamyn, con el propósito añadido de demostrar el interés que merecen dichos textos y contribuir a rescatarlos del olvido, asignándoles el protagonismo que merecen dentro del panorama de la poesía francesa del siglo XVI.

Para ello, en primer lugar, tratamos de contextualizar adecuadamente la obra de Jamyn, prestando especial atención a la poética que impera en el renacimiento francés, con el fin de inferir los postulados estéticos que rigen los sonetos y no incurrir en juicios anacrónicos o poco apropiados.

Nuestro principal objetivo consiste en estudiar las características más llamativas de los sonetos de Jamyn, relativas al léxico, al estilo, a la temática y a las fuentes de inspiración. Efectuamos constantes comparaciones entre dichos sonetos y las obras más emblemáticas de la poesía amorosa francesa en la segunda mitad del siglo XVI. De ese modo podremos juzgar con mayor criterio las acusaciones de escasez de originalidad y

talento vertidas sobre la obra de Jamyn. Es conveniente comenzar por la figura de Ronsard, para especificar en qué radica exactamente la similitud entre sus sonetos amorosos y los de su discípulo, y hasta qué punto dicha similitud permite explicar por sí sola el valor de la poesía de este último. Intentamos identificar también los rasgos en común con otros autores del círculo de Ronsard, como Du Bellay, Baïf, Magny o Pontus de Tyard, así como con Desportes, el autor más celebrado en la corte francesa en la década de 1570-1580, quien brinda la primera edición de sus obras tan solo dos años antes que nuestro autor.

Asimismo, procuramos reconocer posibles fuentes de inspiración que hayan pasado desapercibidas hasta el momento, tanto en la poesía francesa como en la italiana, además de verificar las ya detectadas por otros especialistas. Por último, a pesar de la evidente dificultad de la empresa, no renunciamos a identificar variantes manuscritas de los textos que ha podido pasar por alto la edición moderna, llevada a cabo por Carrington (1978).

Metodología

En los capítulos previos al análisis de la obra de Jamyn, comenzamos por llevar a cabo un estudio de su recepción crítica. A continuación, pasamos revista a los tratados franceses de poética de los siglos XVI y XVII, así como a otros textos críticos de la época, a fin de recopilar los preceptos y observaciones relativos al soneto. Dichas indicaciones son comparadas entre sí, para comprobar si existen divergencias significativas y si puede apreciarse una evolución cronológica. El siguiente capítulo introductor implica la recopilación y estudio de una serie de textos críticos recientes que tratan de justificar la adopción, en el soneto francés, de combinaciones de rimas completamente distintas a las italianas. Hemos consultado numerosas obras poéticas de los siglos XV y XVI para tratar de esclarecer la cuestión, ante la patente divergencia de opiniones.

El análisis literario de los sonetos de *Oriane* es llevado a cabo tomando como texto de referencia la edición de las *Œuvres poétiques* de 1579, donde el autor ya ha efectuado una serie de oportunas correcciones, las últimas que aplicará. No obstante, en el marco de la crítica textual, se examinan todas las variantes que arrojan luz acerca de los principios compositivos esenciales. Tratamos de no descuidar ninguna faceta relevante de cara al comentario retórico-literario, atendiendo especialmente a las diversas figuras de estilo, a la novedad del vocabulario y las combinaciones léxicas, al modo de estructurar las ideas, al arte de dar lustre a las imágenes convencionales y a los temas más inesperados en un

USC DE COMPOSTELA

«cancionero» petrarquista. El estudio de las relaciones intertextuales resulta indispensable: ello supone un cotejo sistemático con las obras de Ronsard, los demás miembros de la *Pléiade*, Desportes, Petrarca y otros poetas italianos. La lectura de estas últimas obras permite además detectar posibles casos de imitación por parte de Jamyn que no han sido recogidos hasta la fecha. El examen adicional de la poesía amorosa francesa de finales del siglo XVI es esencial para descubrir si los sonetos de *Oriane* han ejercido a su vez como fuente de inspiración. Además de consultar los estudios críticos dedicados la obra de Jamyn, hemos tenido en cuenta aquellos que se interesan por los poetas de su entorno. Tras el análisis individual de los poemas, la última sección de la tesis está dedicada al libro como unidad, proporcionando una síntesis global de los rasgos de estilo más destacados en el poemario. En ella se exponen asimismo las pautas de organización de los sonetos dentro del libro.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1. RECEPCIÓN CRÍTICA

1.1. Siglos XVI y XVII

Los poemas preliminares de las obras de Amadis Jamyn están firmados por plumas ilustres, como las de Ronsard, Scévole de Sainte-Marthe, Jean Dorat o Gilles Durant. El primer volumen contiene un sencillo epigrama de Ronsard, en el que se compara al joven poeta con Narciso, por hallarse paradójicamente feliz ante su propia creación hecha a base de lamentos. Un elogio tan discreto y sutil, cargado además de ironía, no esclarece la opinión que merecían al «príncipe de los poetas» las obras del aspirante[1]. Sin embargo, una oda de Ronsard que abre la traducción de los últimos libros de la *Ilíada* (1574) resulta mucho más explícita. En ella, tanto Homero como el propio traductor son descritos como portentos inigualables. En el segundo ha tenido que reencarnarse el alma del primero: solo así puede explicarse el talento mostrado por Jamyn al recrear los versos del poeta griego. Entre los poemas preliminares de las *Œuvres poétiques* (1575, reeditadas en 1577, 1579 y 1582) figuran también dos sonetos de François Chovaine, quien ve asimismo en Jamyn una reencarnación, un heredero, en este caso del propio Ronsard. El gentilhombre Anne de Semur también dedica a Jamyn dos sonetos encomiásticos, destacando la versatilidad del poeta: merecen ser celebrados por igual sus traducciones de Homero, sus versos amorosos (caracterizados por una «extreme douceur») y aquellos dirigidos a la realeza, en los que el poeta se muestra simultáneamente «doux et guerrier». Los sonetos preliminares incluidos en el *Second Volume des Œuvres* (1584) ensalzan claramente a un poeta ya consagrado: así lo sugiere el hecho de que aludan a la «inmortalidad» conquistada por Jamyn, a la que además contribuirán nuevas facetas de su obra: la poesía religiosa y la filosofía.

Más representativos aún de la estima de la que gozaba Jamyn entre los poetas de su tiempo nos parecen los poemas encomiásticos compuestos por él mismo, ya que ocupan un lugar de honor al frente de libros de autores distinguidos: un soneto suyo figura en *Le Sixiesme Livre des poemes* (1569) de Ronsard; un cuarteto y dos sonetos más, en *Les quatre premiers Livres de la Franciade* del mismo poeta (1572), donde Jamyn también redacta los argumentos explicativos en prosa[2]. Dos sonetos de Jamyn acompañan *La*

[1] Simonin (2004: 343-344) también observa el carácter ambiguo del epigrama.
[2] En la monografía que dedica a la *Franciade*, Bjaï (2001) hace algunas observaciones sobre estos argumentos.

Bergerie (1572) de Rémy Belleau (a quien además dedicará un poema incluido en el *Remigii Bellaquei Poetae Tumulus*, de 1577) y otro soneto introduce la edición de una tragedia de Robert Garnier, *Cornelie* (1574)[3].

Otros testimonios contemporáneos sitúan a Amadis Jamyn entre los poetas más prestigiosos de su tiempo. Étienne Pasquier, en el tomo VII de sus *Recherches de la France*, lo incluye entre los grandes poetas del período de las guerras de religión[4]. Compara además la traducción de la *Ilíada* realizada por Jamyn con una traducción anterior, obra de Hugues Salel, para demostrar la diferencia entre la poesía previa a Ronsard y la poesía moderna, en la que se ha de observar la alternancia de rimas masculinas y femeninas. D'Aubigné, en una de sus *Lettres de Poincts de Science*, también desprecia la poesía de la primera mitad del siglo y describe dos fases en la poesía moderna: una primera, dominada por la generación de Ronsard, y una posterior, que cuenta con Amadis Jamyn entre sus figuras más destacadas[5]. Por su parte, Claude Binet enumera a los poetas más apreciados por Ronsard, sin distinguir entre generaciones sucesivas, y entre ellos volvemos a encontrar a Jamyn[6]. En esta biografía de Ronsard, se hace una referencia directa a la convivencia de los dos poetas: «Amadis Jamyn, qu'il avoit nourry avec soy» (1910 [1586]: 43). Una edición posterior (1597) arroja más detalles: se habla ya de «Amadis Jamyn qu'il avoit nourry page, et fait instruire»[7].

Algunos tratados de poética de finales del siglo XVI y del siglo siguiente honran asimismo a Jamyn al proponerlo, directa o indirectamente, como modelo. Vauquelin elogia su traducción de la *Ilíada*, la cual, según él, no desmerece del texto original (1862 [1605]: 44). Deimier, al referirse a Homero, cita unos versos de la *Odisea* traducidos por

[3] Pantin (1995: 194) comenta brevemente uno de los sonetos de Jamyn incluidos en *La Bergerie*.

[4] Concretamente, dentro de este grupo de autores destaca a Desportes, Sainte-Marthe, Florent Chrestien, Jacques Grévin, «les deux Jamyns» (Amadis y su hermano, Benjamin, quien traduce al francés los diálogos de Juan Luis Vives), Nicolas Rapin, Jean Garnier, Pibrac, du Bartas, du Perron y Bertaut (1621: 616).

[5] La lista de nombres que ofrece D'Aubigné no es idéntica a la de Pasquier, lo que hace que la doble presencia de Jamyn (y de su hermano, que parece beneficiarse de su notoriedad) sea significativa: «Je feray mener la danse par le Cardinal du Perron suivi par Desportes, Laval, Byard, Billard, Amadis Jamin, Benjamin Jamin son frère, Dubartas, Trelon, Bonnefon, President de Thou, du Brach, Raspin, Bely, Vatel, la Gessee et du Monin» (2016 [ca. 1615]: 776).

[6] La lista completa la conforman: Maurice Scève, Hugues Salel, Jacques Pelletier (estos tres, considerados como precursores), Pontus de Tyard, du Bellay, Baïf, Rémy Belleau, Amadis Jamin, Robert Garnier, Desportes, Florent Chrestien, Sainte-Marthe, Passerat y du Perron (1910: 43). En las reediciones del libro de Binet, se insertan algunos nombres más: Jodelle, Pasquier, Bertaut, J. de la Peruse, Magny.

[7] Binet se dirige además al «docto» Amadis Jamyn en su *Chant forestier, ou le chasseur* (1573: 145r-149v). La alusión a una amada llamada familiarmente «Catin» es uno de los argumentos esgrimidos por Sorg y Graur para identificar a Artémis con Claude-Catherine de Clermont, como comentaremos más adelante.

Jamyn (1610: 219). Colletet, por su parte, considera a este uno de los grandes sonetistas del siglo y menciona sus libros de *Oriane* y de *Artemis* (1965 [1658]: 165)[8].

Por otra parte, en sus *Vies des poètes françois*, Colletet es el primero en ofrecer al lector información pormenorizada acerca de la vida de Amadis Jamyn, así como apreciaciones críticas mucho más específicas. Brunet reproducirá una copia del manuscrito en su antología (1879: 13-31). En lo que respecta a los datos biográficos, se precisa que Jamyn nació en Chaource y se retoma la idea de que fue paje de Ronsard, idea fundada en el pasaje citado de Binet, así como en dos poemas de Ronsard: la elegía dedicada a Jamyn y el poema *La Salade*, donde este aparece como personaje. Más adelante, Jamyn habría hecho llegar sus poemas al rey Charles IX, quien, movido por la admiración, lo convierte en su *valet de chambre*, antes de elevarlo a la condición de secretario y lector del rey[9]. Los sabios discursos filosóficos del poeta prueban que participa en los debates de la academia de Baïf, auspiciada por el rey Henri III[10].

Colletet dedica palabras elogiosas a cada uno de los cinco libros que componen el primer volumen de las obras poéticas de Jamyn. El primer libro contiene poemas dedicados a reyes y príncipes, que merecen ser leídos «tant pour leur diversité polie qu'à cause de l'histoire du tems, puisqu'elles en contiennent les événements les plus illustres» (17). Colletet alaba la grandeza y la utilidad de este tipo de poesía inspirada en motivos históricos. También encarece la belleza de los versos amorosos en los tres libros siguientes. No se refiere a ningún soneto en particular del libro de *Oriane*, sino que prefiere destacar la oda inicial del libro y una elegía contra el honor. Los *Amours d'Eurymedon et de Calliree* no reflejarían la pasión del poeta, sino la del rey Charles IX por su amante Marguerite d'Acquaviva. De este libro se ensalza también una elegía, *La Volte*, en la cual «il y a des pensées toutes nouvelles et des imaginations qui ne semblent proceder que d'un esprit excellent et sublime» (22). Colletet solo se detiene en el libro de *Artemis* para sugerir que la nueva amada es de Aviñón, como la Laura de Petrarca (antes ha inferido que Oriane es natural de la región de la Touraine). Los variados poemas del libro de *Meslanges* se caracterizan por «un style assez pur et assez net pour le tems» (23);

[8] Graur ve en esta mera referencia, sin embargo, un síntoma de escaso aprecio por parte de Colletet: «lui-même ne le goûte guère autant qu'il le dit. En effet, il le cite à peine et très en passant dans son *Traitté du Sonnet* de 1658, où pourtant il aurait eu l'occasion d'en dire beaucoup de bien» (1929: 315).

[9] Según Colletet, esta feliz meritocracia literaria contrasta con la realidad del siglo XVII, que exige ante todo en el hombre de letras las dotes de un consumado cortesano.

[10] Colletet afirma que esta institución perseguía los mismos objetivos que la futura Académie française: «que par elle les belles lettres s'elevent de nostre temps au souverain degré de toute perfection où elles peuvent estre» (29).

una pieza como *L'Oranger* demuestra que Jamyn aúna el talento y la cultura, «puisque l'antiquité y est renouvellée de fort bonne grace, et qu'il s'y rencontre des saillies qui ne procedent point d'un esprit mediocre» (24). Si bien este primer volumen de las obras de Jamyn es de fácil acceso, no ocurre así con el segundo, del que, según Colletet, se conservan pocos ejemplares. En él destacan los emocionantes sonetos escritos en homenaje a los célebres *mignons* de Henri III. Por último, se mencionan como obras más célebres las traducciones de los trece últimos libros de la *Ilíada* y de los tres primeros de la *Odisea.* Haciéndose eco sin duda de Pasquier, Colletet pone de relieve la dificultad y la novedad que representa la rigurosa alternancia de rimas en estas traducciones.

Pese a los elogios de Colletet, resulta evidente que el reconocimiento del que Jamyn gozó en vida se esfuma casi por completo en el siglo XVII, arrastrado sin duda por el desprestigio en que caen Ronsard y su escuela. El silencio que se cierne sobre su obra es casi absoluto y su nombre deja de figurar en las antologías[11].

1.2. Siglo XVIII

En el siglo XVIII, la poesía del Renacimiento se sigue considerando con idéntico menosprecio, heredado de Boileau, por lo que no se percibe ningún atisbo de rehabilitación de Jamyn. Claude-Pierre Goujet, en el cuarto tomo de su *Bibliothèque Françoise* (1744: 16-21), hace algunas observaciones de interés sobre las traducciones de Jamyn. Estima exagerados los elogios de Ronsard: «l'Homere François est fort au-dessous de l'Homere Grec» (17), pero reconoce que tuvieron sin duda un efecto positivo, al hacer que Jamyn perseverara en su tarea hasta completar la traducción de la *Ilíada*. Goujet da a entender que el prestigio alcanzado por el poeta se debe ante todo a esta traducción: «Cent bouches s'ouvrirent alors pour recommencer les loüanges : on eût dit que la France eût enfanté quelque nouveau prodige» (18). Sigue otra anécdota relacionada con la recepción de esta obra: un poeta contemporáneo de Jamyn, Antoine de Cotel, también se habría propuesto completar la traducción de Salel; Jamyn, sin embargo, se le adelanta y Cotel opta entonces por abandonar su empresa, admitiendo la superioridad del otro traductor. Goujet reconoce a Jamyn el mérito de haber evitado las repeticiones, frecuentes en Homero, pero sobre todo atribuye a su traducción más claridad, precisión y exactitud que a la de Anne Dacier, publicada en 1699. Este juicio sorprende si tenemos

[11] La ausencia más llamativa tal vez sea la del *Recueil des plus belles pièces des Poètes français depuis Villon jusqu'à Benserade*, compuesto por cinco volúmenes editados por Fontenelle en 1692.

en cuenta que la traducción de Dacier eclipsa por completo a las anteriores, de las que prácticamente se pierde la memoria a partir de entonces.

Sautreau de Marsy e Imbert, compiladores de los *Annales Poétiques* (1778-1788), recuperan la presencia de Amadis Jamyn, introduciendo veinticinco poemas suyos en la monumental antología de cuarenta volúmenes. En la nota preliminar (1779: 193-198), consideran a Jamyn como digno alumno de Ronsard, pero añaden a continuación un destacable contraste entre la poesía del maestro y la del émulo: «Plus sage que Ronsard, mais avec bien moins d'imagination & de verve, il a quelquefois de la correction & de l'élégance» (193). Son mencionados también otros dos maestros de Jamyn, Dorat y Turnèbe, y algunas cualidades adicionales, como el estilo noble y poético, el evidente conocimiento de los poetas clásicos, o el dominio de su arte. Pese a todo ello, el veredicto final es severo, ya que, en su opinión, la poesía de Jamyn adolece de monótona uniformidad, careciendo de la gracia y del ingenio necesarios.

Poco tiempo después, Régnault de Beaucaron, abogado de Chaource, publica un artículo en el *Journal de Paris* (2 de diciembre de 1780) destinado a completar la escasa información biográfica sobre Jamyn recogida en los *Annales Poétiques*. Régnault atribuye a los brillantes estudios de su ilustre paisano, realizados en París, la obtención del cargo de lector del rey, sin aludir a la intervención de Ronsard. Jamyn habría viajado a Asia y a Grecia. De regreso a Francia, se codea con los grandes poetas y con los más distinguidos personajes de su tiempo, formando parte de la *Pléiade*. Cuando siente llegar la vejez, se retira a su tierra natal, donde funda un colegio. Muere en torno a 1578[12] y es enterrado en la iglesia de Chaource.

1.3. Siglo XIX

Del renovado interés por la poesía renacentista dan testimonio nuevas antologías, publicadas en la década de 1820-1830, en las que se reitera la presencia de Jamyn[13]. Claude Faisant (2000) ha repasado recientemente los estudios sobre la poesía del siglo XVI que van sucediéndose a lo largo de esa década y que anticipan en cierto modo el

[12] Dato tan obviamente incorrecto que basta para hacer desconfiar del resto de la información aportada por Régnault.

[13] Concretamente, se incluyen poemas de Jamyn en la antología editada por Champagnac, *Poètes français ou choix de poésies des auteurs du second et du troisième ordre des XV^e^, XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles* (1825, 6 vol.), y en la recopilada por Aiguis, *Les poètes français, depuis le XII^e^ siècle jusqu'à Malherbe* (1824, 6 vol.).

decisivo *Tableau historique et critique de la poésie française* (1828) de Sainte-Beuve. Uno de estos artículos, publicado en el *London Magazine*, es obra del reverendo Cary y trata sobre Amadis Jamyn[14]. A diferencia de Régnault, Cary apenas presta atención a la biografía del poeta, limitándose a evocar su consabida calidad de paje de Ronsard y de secretario de Henri III, y parece incluso ignorar la existencia del *Second Volume*. El erudito inglés ve ante todo en Jamyn un continuador de Ronsard: ambos escriben tres libros de poemas amorosos, dirigen encendidos elogios a los monarcas franceses y componen su obra a partir de retazos de la poesía griega, latina e italiana. Se observan diferencias entre ambos poetas que contrastan con las señaladas en los *Annales Poétiques*: la superioridad de Ronsard ya no radica en la imaginación, sino en una mayor profundidad, enseñanza y variedad, si bien la viveza de los versos de Jamyn sobrepasa a veces a la de su maestro. Son elogiadas igualmente la libertad y la facilidad de su escritura. Sin embargo, sus mejores composiciones son las traducciones; no ya las de Homero, sino aquellas otras, no designadas como tales, que se confunden con los poemas de inspiración propia. Cary se convierte así en el primer crítico que enumera algunas de las fuentes «traducidas» por Jamyn: cuatro odas de Horacio, dos sonetos de Petrarca y un fragmento de Teócrito.

A decir verdad, solo a partir de la segunda mitad del siglo XIX puede afirmarse que la figura de Amadis Jamyn comienza a despertar verdadero interés. Una extensa antología de su obra es publicada por Brunet en 1878. Algunos años antes, otro abogado de la región natal de Jamyn, Egmont Berthelin, publica el primer estudio verdaderamente extenso y serio sobre el poeta de Chaource (1859). Basándose en documentos de archivos locales y departamentales, Berthelin sitúa la fecha de nacimiento de Jamyn entre 1538 y 1540 (su padre era preboste de la localidad) y afirma que el poeta murió a finales de 1592 o principios de 1593. El resto de la información aportada sobre la vida de Jamyn carece de base documental: el crítico se limita a transcribir lo que ya han dicho otros con anterioridad sobre la carrera del poeta en la corte de Charles IX y de Henri III, la amistad que lo une a Ronsard, su viaje a Grecia y su posterior retiro a Chaource, donde dona los fondos necesarios para la apertura de un colegio. En cuanto a la obra poética, todos los defectos resaltados por Berthelin guardan relación con el contexto histórico. En concreto,

[14] Faisant piensa que los estudios de Cary, publicados en inglés entre 1821 y 1824, pasaron desapercibidos en Francia. Además, resta valor a su apología de la poesía francesa del Renacimiento, argumentando que lo que interesa realmente a Cary es desacreditar el posterior clasicismo, para mayor gloria de la literatura inglesa. Estos artículos se editaron más tarde conjuntamente en un libro que lleva por título *The Early French Poets* (1846).

la ligereza de las costumbres de la corte, así como el servilismo ante una realeza envilecida que denotan los innumerables poemas encomiásticos, escandalizan visiblemente al crítico: «il faut bien l'avouer, il a chanté tous les vices de ce siècle, adoré toutes les misères de la France, déifié toutes les turpitudes des derniers Valois» (14). La poesía de Jamyn es, en este sentido, característica de su tiempo: frívola, galante; ajena por completo a los desastres contemporáneos, como las sangrientas guerras de religión; propensa a mezclar, de forma inconveniente, lo sagrado con lo profano. De ahí que, en opinión de Berthelin, no presente excesivo interés conocer la identidad de las destinatarias de los poemas amorosos de Jamyn. De ahí también su indignación ante los sonetos del duelo de Cléophon, ese lamento por los fallecidos *mignons* de Henri III, que Colletet decía en cambio no poder leer sin lágrimas en los ojos. Las particularidades del estilo que se van mencionando, como la falta de armonía por exceso de hiatos o la abundancia de alusiones mitológicas y alegorías, son igualmente extensibles a la poesía de la época. Dos rasgos de estilo, sin embargo, reciben los elogios del crítico. Aunque el poeta parezca incurrir a menudo en las flaquezas y licencias propias de su tiempo, «il rentre tout à coup en lui-même, et alors s'élance de son cœur, dans une formule vive et exaltée, une pensée morale, philosophique ou religieuse» (34). En segundo lugar, destacarían sobremanera la expresión del amor y el seductor retrato de la belleza de la amada. Cabe añadir que Berthelin es lo bastante perspicaz como para intuir una rivalidad entre Jamyn y Desportes, ya que ninguno de ellos nombra por escrito al otro, pese a ser dos de los grandes poetas «oficiales» del reinado de Henri III[15].

En la antología *Les Poëtes Français* (1861: 203-208), Valéry Vernier matiza la visión de Jamyn como paradigma del poeta cortesano, recordando que fue ante todo un creador lleno de sabiduría. Realza también el papel desempeñado por Ronsard, que no solo habría acogido al joven poeta en su propia casa, sino que además sería el principal artífice del nombramiento de Jamyn como secretario y lector de Charles IX. Vernier no da ningún crédito al viaje del poeta a Asia y Grecia, inferido a partir del contenido de un simple poema. Su juicio crítico sobre la obra es muy próximo al de los *Annales Poétiques*: «Jamin, avec beaucoup moins de verve et d'imagination que Ronsard, est souvent, plus que lui, correct, élégant, noble sans emphase. C'est le poëte honnête homme, scrupuleux, mais modéré et d'un souffle malheureusement trop uniforme» (205). La comparación prosigue de forma más sorprendente: Jamyn se mostraría «moins amoureux que Ronsard,

[15] Sobre el papel que desempeñan los escritores en la corte de Henri III, véanse Champion (1941) y Boucher (2007: 483-558).

moins galant, moins tendre» (206). A pesar de estas reservas, Vernier va desgranando versos de Jamyn en los que no cesa de celebrar la gravedad, la nobleza, la gracia, la armonía, el sentimiento de la naturaleza.

1.4. Siglos XX y XXI

Una serie de artículos, publicados en la *Revue d'histoire littéraire de la France* y en *Les Annales Fléchoises*, ofrecen detalles novedosos acerca de la vida de Jamyn. En uno de ellos, Dorez transcribe una carta dirigida al rey por una dama de la corte, en la que se alude, con tono burlón, al aburrimiento del monarca en Aviñón mientras Jamyn le leía unos versos. El crítico infiere de ello que el destinatario de la misiva ha de ser Henri III y no su predecesor en el trono: «une dame de la cour de Charles IX eût-elle osé se moquer, dans une lettre au roi, des vers de son protégé Amadis ?» (1895: 85). Henri III no comparte el amor por la literatura que distinguía a su hermano; según Dorez, esto podría explicar que tanto Ronsard como Jamyn se retirasen lejos de la corte y que los días de gloria de este último llegaran tan pronto a su fin. Laumonier (1906) restituye a Jamyn dos sonetos y un discurso atribuidos erróneamente a Ronsard. En otro artículo publicado ese mismo año, el crítico analiza varios poemas de Ronsard, de Jamyn y de su círculo de amigos, en busca de indicios que permitan delimitar mejor el período durante el cual el discípulo ejerció como paje de su maestro. Finalmente se proponen 1557 y 1558 como posibles fechas en las que Jamyn entró al servicio de Ronsard (1906b). Por su parte, Froger (1909) comenta varios documentos de interés que datan de la época en que los dos poetas convivieron juntos en la Touraine: en uno de ellos, de 1568, Jamyn es calificado de secretario de Ronsard. Otros documentos sorprendentes, de 1566, acreditan que el joven poeta obtuvo el beneficio del priorato de Croixval, pese a no recibir la tonsura hasta 1569, y que inmediatamente lo cedió a Ronsard a cambio de una renta anual.

Vianey (1909: 262-266) dedica a Jamyn un breve apartado de su libro sobre el petrarquismo francés. De los tres períodos que el crítico distingue en la poesía renacentista francesa, según el modelo italiano predominante, Jamyn se enmarcaría en el tercero, caracterizado por el resurgir del preciosismo típico del *quattrocento*. Desportes es el mayor representante de esta tendencia; por ello, Vianey afirma que la influencia de Desportes es reconocible en muchos poemas de Jamyn, que presentan dicha estética de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

origen italiano[16]. Se perciben así ecos de Serafino Aquilano, Filosseno, Tansillo, Angelo di Costanzo y sobre todo Tebaldeo. La lectura de otro poeta italiano, Antonio Pagani, habría dejado huella en algunos sonetos espirituales del *Second Volume*. Al igual que Berthelin, Vianey se muestra crítico con este tipo de poesía religiosa, la cual, según él, se resiente de la frivolidad que guía la escritura. Compara incluso un soneto de Jamyn con otro de Régnier sobre el mismo tema, para poner de relieve el contraste entre la artificiosidad del primero y la emotiva sinceridad del segundo. Lee (1910) sugiere por entonces que Jamyn puede haber sido a su vez fuente de inspiración para los poetas renacentistas ingleses, pero no acierta a aportar ningún ejemplo inequívoco.

Champion (1924) es el autor de un estudio sumamente útil y original, en el que se identifica con precisión la caligrafía de Jamyn, reconocible en numerosos documentos firmados por Ronsard. El caso más llamativo tal vez sea la copia del libro II de la *Franciade*, transcrito para ser presentado a Charles IX[17]. Queda así demostrado que Jamyn ejerce como secretario de Ronsard al menos desde 1565 y que lo acompaña en su retiro de Croixval en 1568, durante el cual Ronsard escribe el sexto y el séptimo libro de los *Poèmes* y Jamyn, al parecer, se enamora de «Oriane». Por otra parte, Champion insiste en el enorme reconocimiento que alcanza Jamyn en la corte, donde interviene en diversos grandes acontecimientos y es apreciado por todos. El crítico no duda en rebatir las deducciones de Dorez, que identificaba signos de desprecio a un Jamyn caído en desgracia: demostrarían su error tanto la serie de poemas dedicados a los *mignons* como los numerosos discursos pronunciados por Jamyn en la Academia fundada por Henri III, donde ningún otro orador participa con tanta asiduidad[18]. Champion cree que las obras del poeta de Chaource, pese a su mediocre valor literario, tienen un gran interés documental, dada la información que aportan sobre la vida en la corte. Por último, pone de nuevo en duda la profundidad de la inspiración religiosa de Jamyn: el mero hecho de

[16] Sobre el éxito cosechado por Desportes y su gran influencia en la poesía amorosa contemporánea, véanse Graham (1965), Faisant (1966), Clerici Balmas (2000), Monferran (2000) y Petey-Girard (2004).

[17] Ms. fr. 19141 de la BNF. Los análisis de Champion han permitido recientemente a Rouget (2010: 180-187) identificar a Jamyn como el copista de un segundo manuscrito de la *Franciade*, en este caso del libro IV, conservado en la Biblioteca de Turín. Según Bonnefon (1915), que se basa en el testimonio de Bernard de Girard Du Haillan (1571: f. 15), el propio Jamyn habría sido el encargado de recitar dicho libro en presencia de Charles IX.

[18] Esta tesis también es defendida en un artículo de Bondois (1924), quien se basa además en el permiso de impresión obtenido por Jamyn para sus obras poéticas. Yates (1988) insiste asimismo en el papel protagonista que desempeña Jamyn en la Académie.

que Henri III fuera un «iluminado» es lo que explicaría, en su opinión, la irrupción de una vena espiritual tardía no solo en Jamyn, sino también en Desportes y Ronsard[19].

Raymond (1927: 110-123) vuelve a hacer referencia al prestigio alcanzado por Jamyn en su tiempo y también lo considera infundado. Aunque todo el libro de Raymond se centre en la influencia de Ronsard sobre los poetas contemporáneos, a Jamyn en particular se le niega toda originalidad. Su imitación dócil oscilaría entre dos fuentes: por una parte, la obra de Ronsard; por otra, la poesía más apreciada durante su paso por la corte. Peor aún: la poesía sin brillo y sin fuerza de Jamyn contrasta incluso con la de la *Pléiade*. Sin embargo, la descripción que hace Raymond del estilo de *Oriane* no se ajusta del todo a ese juicio general: «un style moyen, dépouillé des difficiles vocables et des mythes trop savants, précieux avec prudence et mesure» (115). También se reconoce la ausencia de imitaciones literales de Ronsard. Ni siquiera el epicureísmo aparentemente tomado del líder de la *Pléiade* parece definir por completo la mentalidad del discípulo. Solo en su comentario del libro de *Artemis* especifica Raymond la naturaleza de las influencias recogidas por Jamyn: para empezar, la conjunción entre claridad del estilo y metáforas sumamente hiperbólicas se debería al modelo encarnado por Desportes[20]. Esto explicaría también la relativa escasez de alusiones mitológicas. Al mismo tiempo, en los retratos de la amada y en las imágenes naturales es reconocible la impronta de Ronsard. El crítico admite, no obstante, la presencia en el poemario de algunos sonetos que sorprenden, por su melodía «douce et mélancolique», por su «alliage jusqu'alors inconnu de préciosité et de naturel» (120). ¿La poesía de Jamyn tendría algún mérito propio, después de todo? No: la única explicación posible hallada por Raymond es que estos sonetos fueran compuestos al mismo tiempo que los *Sonnets pour Helene*, entre 1574 y 1575; que Jamyn tuviera acceso a estos últimos poemas recién escritos (no serían publicados hasta 1578) y que asimilara el nuevo estilo propuesto por Ronsard lo suficiente como para poder imitarlo. La conclusión es digna de Boileau: «Monotone d'ordinaire, et sans accent, Jamyn, après avoir lu les *Sonnets pour Helene*, compose quelques beaux vers» (123).

El libro de Théodosia Graur titulado *Un disciple de Ronsard. Amadis Jamyn (1540-1593). Sa vie, son œuvre, son temps* (1929) constituye la principal referencia para cualquier estudioso o curioso interesado en la figura del poeta de Chaource. Como el

[19] Esta poesía religiosa de Desportes ha despertado recientemente el interés de críticos como Giraud (2000), Balsamo (2004) o Petey-Girard (2012).

[20] Ante lo cual, cabe preguntarse si estos rasgos de estilo no están ya presentes en *Oriane*, escrito a todas luces antes de que Desportes se imponga en la corte. Para una reflexión general acerca del estilo de Desportes, véanse estudios como los de Hatzfeld (1953), Bellenger (1993) y Rosenthal (2000).

título indica, se ofrece en él por primera vez una visión de conjunto, a la par que exhaustiva, tanto de la biografía como de la obra, todo ello con un rigor de análisis verdaderamente encomiable. Entre las fechas de nacimiento barajadas con anterioridad, la autora se inclina por 1540, año en que se tradujo al francés el *Amadís de Gaula*.

Pero la primera novedad significativa que encontramos en el estudio de Graur consiste en identificar al personaje de Corydon, que aparece en varios poemas de Ronsard, con Amadis Jamyn[21]. Esto implicaría que Jamyn fue en efecto paje del ilustre poeta y que ya lo era hacia 1553. Ronsard habría puesto la educación de su joven paje en manos de su propio maestro, Dorat, profesor en el Collège de Coqueret y más tarde en el Collège de France. Por otra parte, Graur sugiere que algunos de los primeros ensayos poéticos de Jamyn, incluidos más adelante en el libro de *Meslanges*, fueron escritos durante su estancia junto a Ronsard en el priorato de Croixval, a partir de 1566. Más allá de algún poema con tema suficientemente revelador, como la oda *Pour un Laurier planté par M. de Ronsard en un lieu nommé Croix-Val*, los versos de esta etapa inicial se identificarían ante todo por la imitación fiel de autores de la Antigüedad, como Píndaro, Teócrito, Mosco, Ovidio, Horacio, Marcial y Luciano, lo cual evoca de inmediato los comienzos de Ronsard. En 1568, los dos poetas se trasladan a un nuevo lugar de retiro, el priorato de Saint-Côme. El poema *La Salade* de Ronsard muesta que una sólida amistad une a los dos hombres. Graur percibe indicios de que Jamyn podría haber comenzado su traducción de la *Ilíada* en este momento, coincidiendo con la redacción de la *Franciade* por parte de Ronsard. A partir de este período, los dos empiezan también a componer poemas de circunstancia inspirados por los mismos acontecimientos solemnes. Pero, sobre todo, Jamyn escribe, durante la estancia en Saint-Côme, su primer libro de poesía amorosa: *Oriane*.

Graur cree que estos poemas se caracterizan por una estética de «sincérité ronsardienne» (56), basada en la presencia de detalles realistas, que contrasta con la mayor tendencia a la abstracción en la poesía petrarquista contemporánea. Por lo demás, la mayoría de los motivos son típicos de esta literatura amorosa. Destaca en el poemario la evocación de encuentros y de regalos, que sugieren la idea de un amor correspondido, «au risque de déformer le genre» (57). Otro rasgo que llama la atención es la brusquedad del final, con tan solo dos sonetos lamentando la muerte de la amada. Como no podía ser de otro modo, en esta época de convivencia con Ronsard, la filosofía del amor reflejada

[21] Ronsard toma sin duda el nombre de la segunda *Bucólica* de Virgilio, pero curiosamente no lo emplea para designar a un pastor enamorado, sino a un simple sirviente.

en estos versos contiene ecos de Epicuro, de Lucrecio, de Horacio. Los elogios al amor podrían ser enmarcados dentro del platonismo, con posibles reminiscencias de Ovidio. Los rasgos de estilo más llamativos son, en general, propios de la poesía amorosa de la *Pléiade*: antítesis, apelaciones cariñosas, perífrasis grandilocuentes, alusiones mitológicas (sin exceso). No se aprecian innovaciones en este apartado. Graur observa una predilección particular por la comparación, a menudo lastrada por «une banale tendance à établir des analogies flatteuses et artificielles» (68). Aun así, se insiste sobre todo en las cualidades de la escritura: naturalidad, claridad, sencillez. Entre las múltiples fuentes imitadas por Jamyn, destaca la importancia de Horacio, Jean Second, Petrarca y Tebaldeo.

Poco tiempo después de que Ronsard y su protegido regresen a la corte, este último se convierte en lector del rey. Graur sitúa el nombramiento en 1571. Los dos amigos, como todos los demás poetas ilustres, frecuentan en esa época el salón de los Villeroy[22]. Ambos cantan los amores de Charles IX y Marguerite d'Acquaviva, dándoles los nombres de Eurymedon y Callirée, además de prodigar al monarca y a las grandes figuras de la corte un buen número de composiciones apologéticas. Como recompensa por sus servicios, Jamyn recibe en 1572 la parroquia de Artins, aunque el poeta permanece en París. Las referencias que hace en su poesía a las guerras de religión, que alcanzan por entonces un punto culminante, son lamentos llenos de elocuencia que no revelan el menor fanatismo, a diferencia de los crueles versos que componen poetas de la talla de Dorat, Baïf o Jodelle. Graur opina que los poemas en los que Jamyn da rienda suelta a sus meditaciones filosóficas y a la sátira revelan la verdadera inclinación del autor. Estos poemas, recogidos en los *Meslanges*, conjugan un juicio sólido, la tendencia al realismo y el «relativisme souriant de Ronsard» (171). Partiendo de la constatación de que algunos otros poemas de este libro son evidentes obras de encargo, Graur logra identificar al caballero para el que Jamyn compuso expresamente las elegías que evocan viajes exóticos, acabando así al fin con la leyenda según la cual el poeta habría visitado países extranjeros.

La amada del libro de *Artemis* es una mujer docta, inalcanzable, con la que ciertas familiaridades evocadas en *Oriane* no tienen cabida. Esto explica el recurso a mitos infrecuentes, a conceptos de astronomía, de física, de historia, de geología, que dan lugar

USC

[22] Keating (1942) subraya la importancia de los salones literarios en la Francia de esa época. Sobre el salón de la maréchale de Retz, que también parece haber frecuentado Jamyn, véase en particular el estudio de Buron (2006).

a metáforas un tanto extravagantes. Retomando una hipótesis concebida previamente por Roger Sorg, Graur sostiene que la destinataria del libro es Claude-Catherine de Clermont, la *maréchale* de Retz, dama de honor de Catherine de Médicis, a quien también Desportes parece haber dirigido sus *Amours de Diane*. Las fuentes italianas cobran mayor importancia aún en este poemario, en particular las famosas antologías de poetas italianos del siglo XVI, de donde Jamyn extrae metáforas y comparaciones curiosas[23]. Estas imitaciones suelen alejarse menos del original que las de un Ronsard y recuerdan a los «hurtos» de Desportes. Al igual que Raymond, Graur considera que todos los rasgos mencionados sugieren una emulación del nuevo ídolo de la corte, sin que ello signifique renunciar del todo a la herencia del primer maestro: «il tient de Ronsard le souvenir des anciens procédés, son attitude souvent franche, sa mentalité» (196).

Los años de gloria de Jamyn coinciden con los del comienzo del reinado de Henri III, como demuestran las razones ya esgrimidas por Champion, a las que pueden añadirse las cuatro ediciones sucesivas de las *Œuvres poétiques*. Un testimonio de la época se refería a los «cuatro poetas» del rey, entre los que incluye a Jamyn (los otros son Ronsard, Baïf y Desportes). No obstante, el misterio que rodea los últimos años de vida del poeta sigue siendo indescifrable. En el *Second Volume*, editado en 1584, no hay una división en libros como en el primero; Graur clasifica los poemas en función de su temática cristiana, filosófica, satírica, rústica y amorosa. La especialista rumana se muestra mucho más indulgente con la poesía religiosa de Jamyn que sus predecesores, demostrando que la injerencia de expresiones tomadas de los versos amorosos, así como el carácter utilitario de las plegarias, son moneda corriente en la época. En los poemas filosóficos, Jamyn se hace eco más que nunca de las demostraciones de Platón, de Horacio, de Lucrecio. Graur celebra la naturalidad y la ironía que caracterizan las sátiras, las cuales apuntan a blancos muy diversos: la inconstancia, la codicia de las mujeres, los tesoreros ladrones… y, por encima de todo, los cortesanos. En cuanto a los últimos poemas de amor de Jamyn, se consideran superiores aquellos que procuran una impresión de franqueza; otros son etiquetados de forma convincente como piezas de encargo. Los largos y doctos razonamientos de algunos versos amorosos se alternan con la sencillez de los sonetos de circunstancia, basados en analogías de gusto italiano.

Ha transcurrido ya casi un siglo desde que apareciera el completo estudio de Theodosia Graur, cuya exhaustividad tal vez haya podido influir en que las nuevas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[23] Sobre la imitación en Francia de las antologías líricas italianas, véase Balsamo (2002).

aportaciones escaseen desde entonces. Muchas de ellas, sin embargo, nos parecen relevantes. El apartado de las fuentes imitadas por Jamyn recibe un nuevo impulso gracias a los trabajos de Cameron (1933), que ahonda en la influencia de Ariosto, y de Hutton (1946), que pone de manifiesto la importancia de la *Antología Griega*[24]. La edición crítica de los cuatro primeros libros de las *Œuvres poétiques*, a cargo de Samuel M. Carrington (1973, 1978), también ofrecerá una exposición minuciosa de las fuentes, indicando, junto a los hallazgos anteriores, numerosas similitudes que los motivos y expresiones de Jamyn presentan con otros de Ronsard y Desportes.

Dicha edición está basada en el prínceps de 1575, con las correspondientes variantes. Por algún motivo que desconocemos, se interrumpió bruscamente, ya que no incluye ni el quinto libro de las *Œuvres poétiques* ni el *Second Volume*. En la introducción, Carrington renuncia a elaborar un análisis crítico; apenas esboza una oposición excesivamente esquemática entre el libro de *Oriane* (marcado por la impronta de Ronsard y con un estilo más «espontáneo») y los poemarios de *Calliree* y *Artemis* (donde se impone el gusto por la erudición y por la técnica refinada propios de la corte). En el libro de *Oriane*, percibe una progresión narrativa que comentaremos en un apartado posterior[25]. En cuanto a *Artemis*, los distintos lugares evocados sugieren una disposición cronológica de los poemas; en cambio, no se aprecia un verdadero desarrollo narrativo.

En lo que respecta a la contextualización de la obra, Carrington retoma fundamentalmente la información ya expuesta por Graur, aunque aparecen también algunas novedades de interés. El especialista se muestra en desacuerdo con la tesis de Graur que identifica al Corydon de Ronsard con Jamyn: su principal argumento es que la fecha de publicación de los poemas en los que aparece Corydon (entre 1553 y 1556) parece excesivamente alejada del momento en que Ronsard nombra por primera vez a su discípulo, dirigéndose a él con tono amistoso, en la *Elegie à Amadis Jamyn* de 1567. Al margen de esta puntualización, Carrington se basa en el estudio de Jacques Lavaud sobre Desportes (1936) para añadir un dato biográfico esencial: de 1573 a 1575, Jamyn participa en el salón literario de la *maréchale* de Retz, como demuestra el álbum de la aristócrata, en el que figuran cinco de sus poemas de amor[26]. No es de extrañar, por tanto, que

[24] Hutton detecta ideas tomadas de la *Anthologie* en veintinueve poemas de Jamyn; catorce de ellos son sonetos amorosos. No obstante, esta influencia brilla por su ausencia en el *Second Volume*, lo que parece demostrar que el interés de Jamyn por los epigramas griegos fue pasajero.

[25] Carrington coincide con Graur al constatar la frialdad inesperada de los epitafios finales. Piensa que podría tratarse de una «muerte literaria», es decir, una muerte inventada por el poeta para cerrar su libro (1978: 6).

[26] Cuatro de ellos serían incluidos en el libro de *Artemis* y uno en el de *Calliree*.

Carrington suscriba la hipótesis de que Claude-Catherine de Clermont es la destinataria de los poemas a Artémis.

Mathieu-Castellani (1975) enmarca la poesía amorosa de Jamyn dentro de una corriente literaria que sitúa entre 1570 y 1585. Todos estos poetas tomarían la mayor parte de sus temas (petrarquistas o no) de Ronsard y de Desportes. El autor de los poemas a Cassandre, a Marie y a Hélène es su principal referente a la hora de abordar la obsesión amorosa, el retrato de la amada, la relación entre amor y naturaleza, las teorías platónicas, las escenas familiares, las declaraciones *gauloises* o *mignardes* y motivos como el sueño erótico, el beso robado y el *memento mori*. Los poetas de 1570-1580 siguen a Desportes en su italianismo, al adoptar temas como la inercia o la metamorfosis, o al conceder importancia a determinadas figuras mitológicas (Prometeo, Acteón, el ave Fénix y los condenados en el infierno Ixión y Tántalo)[27]. Esta aparente sumisión a los dos grandes modelos se explicaría en parte por el hecho de que dichos autores conciben la poesía ante todo como un juego verbal: alcanzar la perfección formal es su gran objetivo. La mayor originalidad que se aprecia en ellos (concretamente en el libro de *Artemis*, en lo que respecta a Jamyn), desde el punto de vista temático, radica en las primeras manifestaciones del barroco, como la violencia, la sangre, la noche o el escenario siniestro[28].

A nuestro juicio, Mathieu-Castellani cae en el mismo exceso que Marcel Raymond, al partir de la premisa de que Jamyn toma siempre como fuente de inspiración la obra de los dos poetas franceses más celebrados de su tiempo, obviando el hecho de que los *Sonnets pour Helene* y parte de la poesía amorosa de Desportes se publican después de 1575. Esta idea preconcebida hace que la autora del libro incurra en contradicciones: si, por una parte, niega a Jamyn la condición de verdadero «creador»[29], al mismo tiempo constata que el poeta de Chaource es el único de su tiempo que recoge motivos de la vida cotidiana: «Seul Jamyn tente une synthèse (parfois heureuse) de la préciosité pétrarquiste et de la simplicité» (1975: 186); si bien es cierto que incluso este rasgo se atribuye a la intimidad compartida con Ronsard. Asimismo, Mathieu-Castellani admite que la

[27] Para un análisis más detallado de estos mitos en la poesía francesa de finales del siglo XVI, véase también Mathieu-Castellani (1981).

[28] Sobre la poesía barroca francesa, véanse también los estudios de Mourgues (1953), Rousset (1953), Baïche (1976).

[29] Condición que solo alcanzan, según ella, tres de los discípulos de Ronsard: Nuysement, Béroalde y Birague (1975: 69).

concepción del amor expresada en los sonetos a Oriane es más cercana a Petrarca y al neoplatonismo que la de Ronsard (44-45).

En las últimas décadas, las traducciones de Homero realizadas por Jamyn han motivado reflexiones diversas[30]. Ford (2007) destaca su carácter accesible y su fidelidad al texto original, mientras que Carrington (1974) lleva aún más lejos su elogio al celebrar la fuerza evocadora del estilo. Silver (1956) sugiere que Ronsard parafrasea la traducción de la *Ilíada* en un pasaje de su prefacio a la *Franciade*. Rouget (2014) analiza las anotaciones y correcciones manuscritas realizadas por Jamyn en un ejemplar de su *Iliade*, con vistas a una reedición. Se percibe en ellas el deseo de ganar en precisión, en claridad, en expresividad, y sobre todo de facilitar la lectura mediante la puntuación y la inserción de subtítulos. Balsamo y Simonin (2002: 75-76) comentan las peculiaridades del contrato editorial firmado por Jamyn para la publicación de su *Odyssée*.

También se aprecia un interés creciente por la faceta filosófica del poeta de Chaource. Sealy (1981) repasa el contenido de los diferentes discursos, destacando en ellos, así como en el resto de las contribuciones a la Académie du Palais, su finalidad práctica (la instrucción del rey) y la novedosa importancia que adquiere el razonamiento inductivo[31]. La Charité (2011) reitera que el *Discours de la philosophie*, que figura al final del *Second Volume*, debe considerarse destinado a contribuir a la formación oratoria de Henri III. Este análisis del arte de la argumentación viene a completar los tratados de retórica ofrecidos al rey por parte de Du Perron, Amyot y Forget, constituyendo el primer compendio del *Órganon* de Aristóteles en francés. Rouget (2008: 30-31) también comenta la fidelidad de Jamyn a Aristóteles al defender, en sus discursos sobre las pasiones humanas, una moral del equilibrio.

En lo que respecta a la poesía amorosa, Costa (2004) detecta algunas imitaciones de Petrarca en el libro de *Artemis* y las pone en relación con otras variaciones similares de poetas franceses contemporáneos. Zilli (2009) comenta la presencia de una imagen procedente de Bembo, la del corazón que vuela cual pájaro hasta los cabellos de la dama, en varios poetas franceses del siglo XVI, entre ellos Jamyn. Triou observa que los *Amours d'Eurymedon et de Calliree* invierten el tópico petrarquista de una dama situada por encima de su enamorado y lo interpreta como un «moyen d'ironiser sur les relations

[30] A diferencia de Salel, que empleaba el decasílabo en su traducción de los primeros libros de la *Ilíada*, Jamyn opta por *alexandrins* con *rime plate*, tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*.

[31] A diferencia de Sealy, Bellenger (2002: 149) no considera que el discurso «Des vertus intellectuelles et moralles» leído por Ronsard en la Académie du Palais sea una refutación directa del discurso de Jamyn sobre el mismo tema.

amoureuses courtisanes» (2019: 281). Rouget (2016, 2022), por su parte, ha localizado versiones anteriores de estos mismos poemas y algunos otros, tanto en los *Meslanges poëtiques* de Cholières (1588) como en el manuscrito Français 862 de la Bibliothèque Nationale de France. El mismo crítico (2019: 11-12) anota las variantes previas al texto definitivo de dos sonetos de *Oriane*, halladas en el álbum de versos de Marie de Montmorency.

Recientemente, Guy Cure, especialista en la historia de Chaource, ha publicado la monografía divulgativa *Amadis Jamyn, un poète et savant champenois* (2021), con el propósito de reivindicar el interés de la obra del poeta y de darlo a conocer al gran público. No hallamos por tanto en este libro nuevos datos o juicios que reseñar, pero la iniciativa parece plenamente justificada: baste mencionar que ni Albert-Marie Schmidt (1953) ni Jacques Roubaud (1990), en sus difundidas antologías de poetas del siglo XVI, seleccionan piezas de Jamyn.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. POÉTICA DEL SONETO EN LOS TRATADOS FRANCESES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Los tratados de poética y otros textos críticos de los siglos XVI y XVII pueden ayudarnos a entender determinados rasgos del soneto renacentista francés[32]. Muchos de estos textos preceptivos intentan compendiar las características de un tipo de poema que resulta difícil de acotar. Prueba de ello es que existen divergencias notables a la hora de definir ciertos aspectos del soneto, más allá de los evidentes: los catorce versos con idéntico número de sílabas, la disposición de estos versos en dos cuartetos y dos tercetos, o las rimas diferentes en cuartetos y tercetos.

Pese al consenso en torno a este último punto, merece la pena detenerse a analizar algunas otras consideraciones acerca de la rima. Tanto es así que dedicaremos el próximo capítulo a estudiar cómo y por qué los primeros cultivadores del soneto en Francia (Marot, Saint-Gelais, Peletier, Philieul…) fueron proponiendo combinaciones de rimas alternativas a las italianas en los tercetos. El *Art poétique* (1548) de Thomas Sébillet y el *Quintil Horatian* (1550) de Barthélemy Aneau resultan de sumo interés para entender mejor esa evolución. Tras describir las rimas ABBA ABBA de los cuartetos, Sébillet destaca la frecuencia de CCD EED en los tercetos y da como ejemplo un soneto de Marot, sin especificar que este es el creador de dicho sistema. No obstante, dicha combinación sería tan solo una posibilidad entre muchas: «Autrement ces six derniers vers se varient en toutes les sortes que permettent analogie et raison, comme tu verras en lisant les Sonnets faits par les savants Poètes» (1990 :108). De hecho, el propio Sébillet abre su tratado con un soneto de rimas finales CDE CDE.

El texto de Aneau constituye una réplica exhaustiva y virulenta a las ideas expuestas por Du Bellay en su *Deffence et illustration de la langue françoyse*. Entre otras cosas, emprende la defensa de los poemas tradicionales franceses atacados por Du Bellay y paralelamente condena los nuevos poemas patrocinados por el autor de la *Deffence*; entre ellos, el soneto[33]. Casi toda la invectiva dirigida contra el soneto se basa en las rimas.

[32] Para una visión general de la poética de la *Pléiade*, pueden consultarse el completo estudio de Castor (1998) o el volumen editado recientemente por Galand-Hallyn y Hallyn (2001).

[33] El mero hecho de haber importado un poema italiano suscita la ira de Aneau, que lo atribuye a un desprecio injustificado hacia la tradición poética francesa. No será el único autor que abogue por que el soneto «se devuelva» a los italianos: Jacques de La Taille, por ejemplo, sigue siendo de la misma opinión dos décadas más tarde, pese a la gloria alcanzada por poetas como Ronsard y Du Bellay gracias a sus sonetos. El mismo sentimiento patriótico se puede adivinar detrás de la teoría del origen francés del soneto. La inconsistencia de esta teoría, que solo se funda en el uso puntual de la palabra «sonnet» en algunos textos medievales franceses, no supone un impedimento para su aceptación casi unánime, desde finales del siglo

Aneau ironiza en primer lugar sobre la dificultad inherente a un poema en el que dos o tres rimas se disponen con cierta libertad en los cuartetos[34] y en el que los seis últimos versos contienen tres rimas distintas, dispuestas además de múltiples maneras, sin un criterio fijo. Pero las rimas del soneto no solo son inferiores a las de los poemas de origen francés por su escasa dificultad, sino también por su sonoridad: la prueba es que a menudo, en los tercetos, se intercalan tres versos entre dos versos que comparten la misma rima, lo cual provoca que esta se perciba insuficientemente. Goyet destaca con razón la poca legitimidad de este argumento[35], aunque es preciso reconocer que, en la mayoría de las estrofas tradicionales francesas, se tiende a evitar incluso que una rima esté separada por dos versos intermedios, de manera que el sonido no «se pierda». Aneau critica además que, en los sonetos, la *e* muda abunde en exceso al final del verso, algo que pone en relación con la «pobreza» de las terminaciones en la poesía italiana y que contrastaría con la diversidad de sonidos finales en la tradición francesa[36].

Las poéticas de Boissière (1554) y de Peletier (1555) continúan reconociendo la libertad del poeta para disponer las rimas en los tercetos según su propio criterio. Peletier, además, contradice a Aneau al destacar la dificultad que implica utilizar tan solo dos rimas en los dos cuartetos. Pero sobre todo se detiene a considerar una práctica introducida por Ronsard poco tiempo atrás: la alternancia de rimas masculinas y femeninas[37]. La posición de Peletier al respecto parece bastante ecuánime: acepta que esta novedad sea digna de elogio y recuerda que muchos de sus propios sonetos siguen la tendencia, para dejar patente que no teme una dificultad complementaria; pero insiste también en que la alternancia de rimas no forma parte de las exigencias del poema. De ahí que en ningún

XVI, como reflejan los escritos de Pasquier, Vauquelin, Bense-Dupuis y Colletet, entre otros muchos. André Gendre explica así el malentendido: «On sait que l'erreur vient d'une ambiguïté du mot *sonnet*, qui désigne, en ancien français, un air de musique, puis en ancien provençal une petite chanson, poème évidemment sans rapport avec la forme que nous appelons sonnet» (1996: 4).

[34] Es evidente que Aneau incurre en una falsedad al hablar de tres rimas en los cuartetos. También lo hace, en cierto modo, al referirse a «un huitain bien libre» (1990: 215), ya que en los sonetos franceses publicados hasta ese momento siempre se respeta la disposición ABBA ABBA.

[35] «La mauvaise foi d'Aneau monte en épingle les tercets en cdc eed, dans quatre sonnets de *L'Olive*, sur un modèle de Pétrarque : où en effet les deux d sont séparées par trois vers et non deux. Combinaison vite abandonnée, tout comme chez Baïf cdd ece (un seul sonnet de *Méline*)» (1990: 232).

[36] Al margen de la cuestión de las rimas del soneto, Aneau termina su escrito refiriéndose con dureza a la ambición de los jóvenes poetas que aspiran a convertirse en el Petrarca francés. Se impugna tal quimera con una retahíla de argumentos: «Car ils ne sont pas Pétrarque. Et ne sont seuls en leur langue comme Pétrarque en la sienne. Vu qu'il y a plusieurs autres Poètes Français, meilleurs et traitant matière plus digne d'immortalité. Outre ce, Pétrarque est renommé en sa Laure, pour n'avoir guère fait autre Poésie, et puis non de tous, sinon des semblablement affectionnés» (223-224).

[37] Recordemos que se considera femenina toda rima que incluye *e caduc* (asociado a las grafías «e», «es», «ent») en la sílaba final; en caso contrario, la rima es masculina. La alternancia de rimas masculinas y femeninas en el soneto se ha continuado aplicando, por norma general, hasta nuestros días. Véase Grammont (1982: 34-35).

caso se deba sacrificar por ella la calidad de la invención, la cual es condición suficiente para crear un buen soneto. Peletier sintetiza así su punto de vista: opina que el soneto «qui sera ainsi composé, sera plus beau et plus exquis : mais celui qui ne sera tel, pour cela ne perdra pas son nom ni sa dignité de Sonnet» (1990: 295). Resulta curioso, sin embargo, que no intente dar ninguna justificación concreta a la introducción de una técnica que, como señala él mismo, no figura entre las «leyes» del soneto.

En el libro séptimo de sus *Recherches de la France*, Étienne Pasquier concede al hecho de alternar rimas masculinas y femeninas una importancia mucho mayor, al hacer de él el gran signo distintivo de la nueva poesía (y no únicamente del soneto), inaugurada por la *Pléiade*. Si Peletier aún comentaba esta práctica como una moda curiosa, Pasquier llega incluso a reprochar a Du Bellay no haberla respetado ya en los sonetos de su temprana *Olive*. Compara asimismo las traducciones de Homero llevadas a cabo por Hugues Salel y por Amadis Jamyn: la primera traducción, más antigua, ignora la alternancia de rimas, según el modelo de Marot, mientras que la segunda la aplica felizmente, siguiendo la senda trazada por Ronsard.

Una vez más, el elogio de esta reforma (asimilada a un mayor orden en la poesía, en contraste con el descuido negligente de antaño) no se acompaña de una explicación pormenorizada que la justifique. A pesar de ello, se alude a algunos indicios que podrían justificar su sentido. Según Pasquier, antes de que Ronsard concibiera la nueva pauta, ya se observaba el orden «moderno» de las rimas masculinas y femeninas en algunas composiciones de Marot: concretamente, en sus *chansons* y en sus salmos, poemas creados expresamente para ser cantados. Pasquier critica de hecho el desorden de las rimas masculinas y femeninas en las canciones de Saint-Gelais, puesto que estas deben «passer par la mesure d'une mesme musique» (1621: 627). Étienne Jodelle habría sido otro precursor, movido aparentemente por la misma razón que Marot, ya que aplica la regla tan solo a los cantos del Coro en sus obras dramáticas.

La relación con la música parece clara, por lo que no es de extrañar que Ronsard introduzca la práctica en sus *Amours*, cuya edición hace acompañar de partituras, de modo que los sonetos puedan ser cantados[38]. «La Poésie sans les instruments, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable» (1990 [1565]: 470), declarará el

[38] Los compositores son Clément Janequin (ca. 1485-1558), Pierre Certon (ca. 1515-1572), Claude Goudimel (ca. 1505-1572) y Marc-Antoine Muret (1526-1585). Otros compositores célebres, como Antoine de Bertrand (ca. 1540-1581), Jean de Castro (ca. 1540-1611), Fabrice Marin Caietain (ca. 1540-1578) y Orlando di Lasso (1532-1594), no tardarán en poner música a los sonetos de Ronsard: véanse al respecto Collarile y Maira (2016) o Girot y Tacaille (2020).

poeta en su *Abregé de l'Art poétique françois*. En realidad, tanto la observación de Pasquier, sobre los inicios de la alternancia de rimas, como el juicio emitido por Peletier (tolerante, pero restándole importancia a la innovación), se encuentran ya en la *Deffence* de Du Bellay:

> Il y a en a qui fort superstícieusement entremeslent les vers masculins avecques les feminins, comme on peut voir aux *Psalmes* traductz par Marot. Ce qu'il a observé (comme je croy') afin que plus facilement on les peust chanter sans varier la musique, pour la diversité des meseures qui se trouverroint à la fin des vers. Je treuve cete diligence fort bonne, pourveu que tu n'en faces point de religion jusques à contreindre ta diction pour observer telles choses (1997 [1549]: 164-165).

Sabemos que Du Bellay no tardaría mucho en cambiar de criterio frente a la «superstición», siguiendo la estela de Ronsard; en cualquier caso, ningún otro tratado explica con mayor precisión el fundamento de la alternancia de rimas. Lo cierto es que, en los salmos de Marot, se aplica esta regla de forma mucho más rigurosa que en sus canciones, también mencionadas por Pasquier. Cada salmo suele constar de una larga serie de estrofas breves, lo cual implica que la misma melodía que acompaña una o dos estrofas ha de repetirse varias veces. Las rimas van cambiando en las distintas estrofas, pero es necesario mantener el orden de los finales de verso «masculinos» y «femeninos» en cada estrofa, para que la melodía pueda repetirse sin ninguna alteración. Esta necesidad no explica, sin embargo, por qué en el interior de cada estrofa no se encuentran, salvo en algunos casos excepcionales, dos rimas masculinas o femeninas seguidas. De hecho, como acabamos de apuntar, esto es algo que sí se observa a menudo en las *chansons* de Marot. He aquí el punto débil de los razonamientos de Du Bellay y de Pasquier, que quedan así incompletos.

Hay un aspecto que, en nuestra opinión, podría tal vez justificar la diferencia de criterio observada en canciones y salmos: estos últimos son, por norma general, bastante más extensos que aquellas y suelen contar con estrofas más breves. Si en estas estrofas de cuatro, cinco o seis versos no se alternaran las rimas masculinas y femeninas, el mismo tipo de acento al final del verso se repetiría innumerables veces, lo que podría provocar que la melodía resultase monótona. Ronsard debió de pensar algo parecido, inspirándose en el precedente de los salmos de Marot. Sorprende, eso sí, que comenzara por aplicar este sistema en sus sonetos, poemas de poca extensión. Posiblemente la repetición de la melodía de los cuartetos (al menos en todas las partituras que se editaron junto a sus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Amours) le hizo comprender la idoneidad de alternar las rimas, a fin de preservar la musicalidad del conjunto.

En general, los tratados posteriores retoman ideas ya expresadas por Sébillet, Peletier y Pasquier acerca de la rima en el soneto. Algunos autores, como Étienne Tabourot en sus *Bigarrures*, coinciden con Pasquier al señalar la importancia de la alternancia de rimas masculinas y femeninas, que contribuiría a la fluidez y a la dulzura del poema (1603: 25). El *Art poétique* de Pierre Laudun d'Aigaliers ya considera esa alternancia como uno de los requisitos de la composición del soneto (2012 [1598]: 58). Por otra parte, Laudun reconoce la posibilidad de disponer libremente las rimas en los tercetos, pero recomienda no alejarse del modelo típico de rimas CCD EED.

El autor anónimo del *Sommaire discours de la poésie*[39] (editado recientemente por G. Peureux) se muestra bastante más tolerante en este apartado. En su opinión, un caso como el de los *Sonnets pour Helene*, en los que abunda la rima CDC DCD, demuestra que los poetas «ont plutôt choisi de manquer à la loi du vers qu'à la beauté et grâce de leur conception» (1999: 12). La rima ha de supeditarse a la materia y no al contrario (el mismo lugar común al que recurría Peletier). El autor ni siquiera vería con malos ojos una rima a la manera italiana, al ser el soneto una invención procedente de ese país[40]. Lo cierto es que la variedad de rimas que cultiva Ronsard en su último libro de sonetos va completamente a contracorriente. Esa propuesta original y tardía no logrará compensar la influencia ejercida por sus sonetos de juventud.

Si nos trasladamos a los tratados de la segunda mitad del siglo XVII, podemos comprobar que sigue sin haber un criterio dominante en lo relativo a las rimas. Colletet, por ejemplo, en su *Parnasse françois* (1664), se limita a registrar, de forma más o menos exhaustiva, las diversas combinaciones que admite el soneto. Algunas son llamativas, como las formas ABAB ABAB y AABB AABB que se estiman legítimas en los cuartetos, al igual que otras formas atípicas en los tercetos, tales como CCD DEE y CDC DEE. Por alguna extraña razón, no incluye las rimas de tipo Peletier, CCD EDE, que triunfan sin embargo en aquella época. Paradójicamente, la alternancia de rimas masculinas y femeninas, la cual, como hemos visto, se fue extendiendo más como símbolo de una voluntad de renovación poética que por una motivación intrínseca al soneto, no admite

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[39] Gustave Allais (1891) considera que este discurso data de 1607 o 1608.
[40] Para la caracterización del soneto italiano, véase Beltrami (1991: 242-253).

discusión alguna para Colletet. Se añade además como nuevo requisito para el soneto la imposibilidad de utilizar rimas «pobres» (1664: 44)[41].

La explicación que Colletet ofrece en su *Traitté du sonnet* es mucho más razonable y representativa. Una vez expuesta la forma canónica (ABBA ABBA CCD EED), el autor comenta los casos en que se cruzan las rimas A y B, o bien las rimas D y E, criticando de paso a aquellos que, por su escasa cultura, creen que estos entrecruzamientos son una invención contemporánea (1965: 192). No es menos cierto, añadiríamos nosotros, que los autores de la *Pléiade* (exceptuando a Peletier) y sus inmediatos continuadores, como Amadis Jamyn, rara vez se decantan por dichas rimas. Estos poetas tampoco utilizan a menudo los esquemas de rimas de origen italiano, como CDC DCD o CDE CDE, algo que Colletet explica del siguiente modo: «nos Poëtes François […] ont trouvé en cela je ne sçay quelle rudesse, et je ne sçay quel baillement qui leur a tellement déplû, qu'ils se sont presque tousjours tenus à ces deux premieres façons de conduire et d'entrelasser leurs Vers du Sonnet» (193-194). Colletet insiste en que los versos masculinos y femeninos deben alternarse, si bien se opone a los autores modernos que juzgan que la primera rima del soneto ha de ser femenina, aduciendo que tal norma no se observa en ninguno de los principales poetas (194)[42].

Colletet tiene en mente sin duda las observaciones de Ménage a los poemas de Malherbe, en las que, por una ironía del destino[43], se censura cada mínima licencia o experimento que se permite el ilustre poeta. Ménage considera que conviene cerrar las estancias y sonetos de tema triste con una rima femenina, «plus languissante» (1666: 318). Critica la disposición ABAB ABAB, la excesiva similitud de las rimas contiguas y, sobre todo, los sonetos con rimas diferentes en los dos cuartetos.

Lancelot, en sus *Quatre traitez de poésies*, intenta justificar el éxito cosechado por la forma CCD EDE y acierta a dar dos posibles motivos: en primer lugar, la rima cruzada aportaría variedad al soneto, al contrastar con las *rimes embrassées* de los cuartetos; en segundo lugar, se logra así que el soneto termine por una rima (masculina o femenina)

[41] Actualmente se sigue denominando *pauvre* a la rima cuya única homofonía es la de la última vocal tónica del verso, aunque es posible que Colletet use el calificativo para referirse también a las rimas excesivamente fáciles. Por el contrario, la *rime riche* es aquella que presenta tres o más homofonías. Véase Mazaleyrat (1983: 191-192).

[42] Jannini (1965: 199) comenta que Colletet se muestra siempre severo con los «grammairiens», es decir, con los críticos y poetas que juzgan el valor de una poesía en función del grado de cumplimiento de una serie de reglas (gramaticales, métricas…).

[43] Malherbe critica duramente a poetas como Ronsard y Desportes por no plegarse a una serie de preceptos de versificación, lo cual contribuye en gran medida a que se extienda en Francia el menosprecio hacia la poesía del siglo XVI.

diferente de la inicial (1663: 76). Los mismos argumentos para defender la primacía de las rimas CCD EDE se encuentran en las *Régles de la versification françoise* de Port-Royal, recogidas por Chalons (1716: 258)[44].

Algo similar a lo que acabamos de observar en lo concerniente a la rima ocurre con el metro de los versos que debe aplicarse al soneto. En la mayoría de los casos, los tratados se limitan a consignar la excelencia del método que se emplea en los sonetos contemporáneos más apreciados. No obstante, resulta curioso analizar la evolución de las características que se atribuyen a cada tipo de verso.

Es preciso comenzar, una vez más, por Sébillet, que no concibe el uso de un verso distinto del decasílabo en el soneto (1990: 109)[45]. El decasílabo francés se considera equiparable al verso heroico latino[46]. El *alexandrin*, poco frecuente aún, «ne se peut proprement appliquer qu'à choses fort graves, comme aussi au poids de l'oreille se trouve pesante» (66), lo cual no hace pensar que este verso sea incompatible con el soneto. Cuando Peletier escribe su *Art poétique*, la situación es completamente diferente, puesto que el *alexandrin* ha suplantado ya al decasílabo como verso más común. Las limitaciones, ahora, se detectan en el verso decadente: «le Décasyllabe était trop court : Et n'y avait lieu de comprendre que bien peu en deux vers : étant les Rimes trop près l'une de l'autre. Maintenant, entre deux Rimes, y aura commodité de parler plus sentencieusement» (289). Aun así, no se alude directamente al soneto al tratar este asunto.

La postura de Ronsard es desconcertante, por las contradicciones evidentes que se observan entre la teoría y la práctica. En su *Abregé*, el poeta afirma que el *alexandrin*, por su longitud, requiere el uso de «mots élus, graves, et résonnants, et d'une rime assez riche,

[44] La preceptiva italiana relativa a la rima no parece ser apenas tenida en cuenta. Antonio da Tempo (1869 [1332]: 74-83) ya da a las rimas ABBA ABBA la categoría de sistema principal en los cuartetos, admitiendo múltiples opciones en las dos estrofas finales: CDC DCD, CCD DEE, CDE CDE, CDE DCE y CDE EDC. Trissino (1970: 99-102) añade como formas habituales ABAB ABAB, en los cuartetos, y CDC CDC, CDD CDD y CDD DCC en los tercetos. Ni él ni los preceptistas posteriores retoman el sistema CCD DEE. Minturno (1564: 243-245) aboga incluso por una mayor diversidad, enumerando múltiples combinaciones nuevas: CCD DDC, CDC CDD, CDD CDC, CCD DCD, CDE DEC, CDD CEE, CDE ECD, CDE CED, CDC EDE, CDC EED, CDC DEE, CCD EDE. Esta última es la empleada en el soneto de tipo Peletier, aunque Minturno no hace ninguna alusión a la poesía francesa. En cuanto a la poética española, Díaz Rengifo (1592: 49) propone nueve combinaciones posibles para las rimas de los tercetos, sin que ninguna coincida con las formas francesas. Pérez Pascual (2011: 263-269) observa que algunas de ellas, acabadas en pareado (CCD DEE, CDD CDD, CDD DCC) reflejan más bien los usos italianos. Los seis esquemas restantes (CDE CDE, CDC DCD, CDE DEC, CDE CED, CDE EDC, CDE ECD) figurarían, en efecto, entre los más frecuentes en el soneto español; solo cabe destacar la ausencia de la rima habitual CDE DCE.

[45] Algo lógico, ya que por entonces Vasquin Philieul es el único que ha utilizado el verso de doce sílabas en el soneto, tan solo en un par de ocasiones. Además, el *décasyllabe* francés es equiparable al endecasílabo italiano, por la posición del acento final.

[46] El hexámetro latino también es sentido en Italia como equivalente al endecasílabo: véase Beltrami (1991: 350).

afin que telle richesse empêche le style de la prose» (480). Es este verso el que se corresponde con el antiguo hexámetro, algo que ya sostenía Peletier. El decasílabo, por su parte, es idóneo para los poemas de tema amoroso. Es cierto que Ronsard también admite el uso del *alexandrin* en estos poemas. Sorprende, sin embargo, que escogiera entonces el decasílabo para sus primeros *Amours*, donde predominan los sonetos de tonalidad grave, y que se decantara más tarde por el *alexandrin* en los dos libros de la *Continuation*, donde el poeta aboga por un estilo más familiar y menos grandilocuente. En su *Preface sur la Franciade*, Ronsard se mostrará más estricto aún en lo que respecta al uso del *alexandrin*, que relega a traducciones y tragedias, además de insistir en que este verso requiere una cantidad excepcional de ornamentos para no incurrir en prosaísmo (1993 [1572]: 1161). Ello no es óbice para que el propio Ronsard, años más tarde, vuelva a recurrir sistemáticamente al verso de doce sílabas en sus *Sonnets pour Helene*, en los cuales, además, mantiene su apuesta por un tono más familiar de lo habitual en la poesía amorosa.

No sabemos si Laudun piensa en el soneto cuando se refiere a las «elegies et autres poëmes de peu d'importance» (2012: 31), para los que prescribe el decasílabo, reservando el uso del *alexandrin* al poema épico y a la tragedia. La poética avanza aquí con sumo retraso y hay que esperar nada menos que a Colletet para que se reconozca abiertamente que el *alexandrin* «est la mesure la plus ordinaire des beaux Sonnets» (1965: 195). No es de extrañar que Colletet desautorice expresamente el viejo precepto de Sébillet acerca del uso exclusivo del decasílabo en el soneto, al no dar los tratados posteriores ninguna indicación clara al respecto. Colletet no se detiene a exponer ninguna razón que justifique el cambio de tendencia. A pesar de todo, admite la posibilidad de emplear el decasílabo e incluso versos con menor cantidad de sílabas. Como ejemplo de este último tipo ofrece un soneto en heptasílabos de Malherbe («Plus Mars que Mars de la Thrace»). De hecho, es difícil encontrar casos similares en los tiempos de la *Pléiade*; de ahí que ninguno de los tratadistas del siglo XVI los contemple.

El éxito de esta innovación llevada a cabo por Malherbe es tal que varias poéticas de finales del siglo XVII la reflejan. Lo más curioso es que la práctica del verso de ocho sílabas parece desbancar a la del decasílabo, que deja incluso de ser mencionado. Así, el *Traité de la poésie françoise* de Michel Mourgues (1685: 147-148) sigue asociando la gravedad y los temas heroicos al soneto en *alexandrins*, mientras que el octosílabo (y no ya el decasílabo, como en Laudun) se considera el más apropiado para los asuntos de menor seriedad. En *La versification françoise*, Richelet constata el progresivo abandono

USC
DE COMPOSTELA

del decasílabo en favor del verso de doce sílabas (1672: 37), así como los casos minoritarios en que se recurre al octosílabo e incluso al heptasílabo. Finalmente, el tratado de Port-Royal resume lo ya expuesto en el resto de las poéticas del siglo: existen sonetos compuestos de versos de siete, ocho, diez o doce sílabas, pero sobresale entre todos el soneto en *alexandrins*, por ser el más frecuente y el más bello (1716: 257).

Otro aspecto del soneto al que suele aludir la poética francesa es su similitud o su parentesco con otros tipos de poema, lo cual resulta especialmente útil para especificar ciertos rasgos característicos. Sébillet y Du Bellay ejercen de pioneros en este apartado y sus ideas serán más o menos retomadas por el resto de los autores, como veremos a continuación.

Para empezar, Sébillet pone en relación el soneto con el epigrama, definiendo el primero como «le parfait épigramme de l'Italien» (1990: 107) (el epigrama francés perfecto adoptaría la forma de la estrofa de diez versos). A pesar de esta definición, es evidente que el autor considera el soneto perfectamente aclimatable a la poesía francesa. Epigrama y soneto tendrían dos similitudes básicas, según Sébillet: su medida y su materia. Sin embargo, si el soneto consta siempre de catorce versos, la extensión que puede presentar un epigrama es indeterminada: a partir de los dos versos, la extensión puede alargarse «tant que le requiert la matière prise» (102). El autor advierte sin embargo que «les épigrammes qui ont plus de vers, sont ceux aussi qui ont moins de grâce», por lo que resulta prudente no exceder los doce versos. Aunque Sébillet no dé ninguna razón precisa, más allá de remitir a la obra de los principales poetas de su tiempo, esta cifra no parece arbitraria: el *douzain* es una estrofa tradicional francesa en la que las rimas pueden disponerse de forma elegante y simétrica, una cualidad más difícil de conservar en las estrofas de trece y catorce versos, a las cuales poetas como Marot y Saint-Gelais solo recurren en alguna ocasión aislada. Así pues, cuando Sébillet habla de semejanza «de mesure» entre soneto y epigrama, parece tener en mente este tipo de epigramas, muy comunes, de diez o doce versos.

En cuanto a la materia, la similitud entre los dos poemas resulta también algo vaga, al no especificarse qué tipo de temas pueden tratarse en el epigrama. Da la impresión de que Sébillet no acierta a encontrar un denominador común ante tal variedad temática. Por consiguiente, podemos deducir que, a ojos del autor, el soneto también está abierto a esa

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

multiplicidad de contenidos[47]. Una excepción, sin embargo, lo diferenciaría del epigrama: «la matière facétieuse est répugnante à la gravité du sonnet, qui reçoit plus proprement affections et passions graves» (107-108)[48].

Cabe señalar otra diferencia llamativa entre las explicaciones de ambos poemas: Sébillet da una gran importancia a la agudeza característica de la conclusión del epigrama; concretamente, de sus dos últimos versos, «car en ces deux consiste la louange de l'épigramme» (107). Sin embargo, no describe nada parecido en el caso del otro poema. El prefacio de *L'Olive* de Du Bellay será el primer texto francés que ponga de manifiesto la *pointe* final que también se observa en el soneto. El poeta comenta que ha procurado terminar sus sonetos «par ceste grace qu'entre les aultres langues s'est faict propre l'épigramme françois» (1974 [1550]: 50). Lo menciona tan solo de pasada, al referirse a las acusaciones que ha recibido de imitar el final de los sonetos de un poeta italiano, Cassola, al que Du Bellay dice desconocer[49]. Da a entender así el carácter novedoso de esta técnica, que ha llamado la atención de sus lectores. Resulta curioso que Du Bellay, que en la *Deffence* no pierde ocasión de desacreditar la poesía de Marot, Saint-Gelais y los demás autores de esa generación, no aproveche aquí para invocar, como modelo de la agudeza final, a los poetas italianos: eso le permitiría censurar la falta de fidelidad de los primeros sonetos franceses al espíritu original del género. Sin embargo, en lugar de presentar la *pointe* como una característica esencial del soneto desatendida en Francia hasta ese momento, Du Bellay prefiere insinuar vagamente que se ha podido inspirar en la conclusión del epigrama francés. En cualquier caso, el poeta se presenta a sí mismo

[47] Por su parte, Goyet (1990: 171) sugiere que Sébillet podría fundar esta similitud de contenido en los *dizains* de *Délie*, o incluso en un par de sonetos de Petrarca traducidos en forma de *dizains* por Hugues Salel.

[48] En la poética italiana, la referencia a la gravedad como rasgo fundamental para diferenciar al soneto del epigrama es una constante desde el *Comento* de Lorenzo de Medici (1914: 22). Minturno mencionará concretamente la «leggiadria e vaghezza» del soneto (1564: 240); Ruscelli destacará sus «soggetti alti, e gravi, e ancor lo stile» (1587 [1559]: 146); y Crispolti, la «composizione grave e leggiadra di parole» (1970 [ca. 1592]: 196). En cambio, para todos estos autores, el requisito que caracteriza al epigrama es la agudeza. Además, contrariamente a Sébillet, Minturno y Crispolti destacan la diferencia entre ambos poemas en cuanto a su extensión.

[49] Lo cierto es que Du Bellay parece el primer poeta francés en copiar de forma sistemática sonetos (y otros poemas) italianos, sin mencionar en ningún momento sus fuentes. La justificación que el poeta articula en el citado prefacio resulta desconcertante. Inmediatamente después de declarar: «je me vante d'avoir inventé ce que j'ay mot à mot traduit les aultres», da a entender que no ha traducido nada y que las similitudes con otros autores pueden deberse a vagas reminiscencias, que tal vez haya reproducido inconscientemente. Es comprensible la réplica de Guillaume des Autelz, quien se pronuncia en contra del principio de imitación «si c'est imiter desrober un sonnet tout entier d'Arioste, ou de Petrarque, ou une ode d'Horace», señalando además la ironía de que estos plagiadores desprecien a los traductores (1551: 58-59). Sin embargo, la aparente sensatez de este punto de vista no impide que casi todos los sonetistas franceses del siglo XVI sigan el ejemplo de Du Bellay.

como creador de un nuevo tipo de soneto, una especie de híbrido experimental entre soneto y epigrama.

En cambio, la *Deffence* no alude aún a la *pointe* final, ni tampoco a la relación entre soneto y epigrama. De hecho, el poeta arremete contra la concepción del epigrama defendida por Sébillet, al que no nombra, criticando precisamente la vacuidad de todos los versos que preceden al verso final, ingenioso y frívolo (1997: 110). No obstante, cabe mencionar un detalle común en las descripciones de soneto y epigrama: ambas hacen alusión al mismo precepto horaciano, aunque empleen términos distintos. «Si la lascivité ne te plaist, mesle le profitable avecques le doulz» (111), recomienda Du Bellay a propósito del epigrama; mientras que considera al soneto como una «non moins docte que plaisante invention Italienne» (120).

Dejando a un lado esta pequeña coincidencia, el poeta solo se refiere explícitamente a la similitud entre el soneto y la oda[50]. Ambos tipos de poemas estarían emparentados por su etimología[51] y solo difieren en que «le sonnet a certains vers reiglez et limitez, et l'ode peut courir par toutes manieres de vers librement» (121). La vaguedad del pasaje incita a preguntarse de nuevo en qué consiste exactamente la semejanza, algo no especificado por Du Bellay. Si descartamos los aspectos formales y acudimos a los comentarios que el autor brinda sobre la oda, la respuesta a dicha pregunta no parece del todo clara. Hay que tener en cuenta que la *Deffence* es un escrito polémico y que Du Bellay pretende aquí, una vez más, distinguirse de Sébillet, quien ha reparado en que no se observan diferencias notables entre la oda y la *chanson*. Esto puede contribuir a explicar las tres características de la oda destacadas por Du Bellay. En primer lugar, dicho poema debe concebirse como una imitación de las odas de la Antigüedad y ha de contener «quelque vestige de rare et antique erudition» (113). En segundo lugar, se enumeran como temas posibles «les louanges des Dieux et des hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines, la solicitude des jeunes hommes, comme l'amour, les vins libres, et toute bonne chere»; Chamard observa que Du Bellay se inspira en una enumeración de

[50] Guerrero (1998: 86) se pregunta si Du Bellay habría «acariciado la idea de englobarlos bajo la etiqueta lírica», sugiriendo que le pudo retener el hecho de que el origen del soneto no se remonte a la Antigüedad.
[51] Aneau negará este parentesco, haciendo ver que el verbo griego *ado* significa «cantar», mientras que el verbo *sono* hace referencia a tocar un instrumento (1990: 216). Henri Chamard, en su edición de la *Deffence*, resta valor a la objeción: «La distinction qu'Aneau s'efforce d'établir est plus subtile que fondée : *sonare* se dit aussi bien qu'*adein* de la voix humaine» (1997: 121). De hecho, Trissino (1970 [1529]: 98) ya había afirmado que «soneto» significa «canto picciolo». En tratados franceses posteriores, como los de Vauquelin, Bense-Dupuis y Colletet, también se hará alusión a la etimología de la palabra, sin inferir nunca de ello que el poeta contemporáneo haya de tener presente un especial vínculo de este poema con la música.

Horacio[52]. Puesto que las dos primeras características no concuerdan bien con el soneto, se podría deducir que, en opinión de Du Bellay, oda y soneto comparten el tercer requisito, referido al estilo: «prens garde que ce genre de poëme soit eloigné du vulgaire, enrichy et illustré de motz propres et epithetes non oysifs, orné de graves sentences, et varié de toutes manieres de couleurs et ornementz poëtiques». El soneto tomaría de la oda, pues, su gran distinción, el cuidado en la elección de los términos, la importancia del lenguaje figurado.

Entre todos los tratados posteriores que retoman la idea de una similitud entre soneto y epigrama, el primero y más destacado es el *Art poétique* de Peletier. Según este, la característica esencial que comparten ambos poemas es precisamente aquella que ignoraba Sébillet: el soneto, como sucede con el epigrama, «doit se faire apparaître illustre en sa conclusion» (1990: 294)[53]. Pese a ello, Peletier incide más en las diferencias: una es que el soneto «est plus hautain que l'Épigramme : a plus de majesté»; otra, relacionada con la anterior, que el soneto «doit être élaboré, doit sentir sa longue reconnaissance, doit résonner en tous ses vers sérieusement : et quasi tout philosophique en conceptions»[54]. Refiriéndose a Petrarca, al que considera modelo indiscutible del género, Peletier añade otras cualidades especialmente relacionadas con el soneto: «la grand' douceur du style», «la vive expression des passions amoureuses» (lo cual explicaría el uso habitual de la antítesis en este tipo de poema, evocada por el autor en el apartado sobre las figuras de estilo[55]) y «la grand' variété sur un seul sujet»; en este último caso, se trata de una cualidad referida al cancionero en su conjunto, algo excepcional en la poética francesa de su tiempo. Si atendemos a sus explicaciones sobre el epigrama, ello no significa que el soneto excluya los temas serios, ni tampoco que el final ingenioso exima al autor de

[52] Se refiere al siguiente pasaje del *Ars poetica* de Horacio (vv. 83-85): «Musa dedit fidibus divos pueroque deorum / et pugilem victorem et equum certamine primum / et iuvenum curas et libera vina referre» («A la lira otorgó la Musa celebrar dioses, hijos de dioses, / el púgil vencedor y el caballo primero en el certamen, / y las cuitas de los jóvenes y los liberales vinos») (2003: 541). Dauvois (2000: 18) generaliza este postulado, afirmando que la mayor parte de tratados renacentistas reducen el número de temas líricos a dos: el elogio y la expresión de los afectos.

[53] De hecho, Peletier lamenta que los sonetos de Petrarca concluyan a veces «un peu froidement» (1990: 293), si bien disculpa al poeta toscano, reconociendo que fue pese a todo un adelantado a su tiempo.

[54] Goyet estima que la curiosa referencia que hace Peletier a la filosofía es una manera de interceder en favor de su propia obra: «les sonnets de Peletier dans *L'Amour des Amours* (1555) sont justement une quête philosophique sur les mystères du monde, sur l'unité originelle perçue à travers l'amour» (1990: 336). No obstante, lo más probable es que Peletier tuviera también en mente el llamativo platonismo de algunos de los primeros y más aclamados «cancioneros» franceses, especialmente los de Du Bellay y Pontus de Tyard. Chamard, en el primer tomo de su *Histoire de la Pléiade* (1939: 225-248), ofrece una descripción pormenorizada del platonismo en estos poemarios.

[55] «Les Antithèses, ou Contrepositions aussi auront bonne grâce : Comme la douce amertume, l'accordante discorde : laquelle est fréquente à nos Poètes, et à moi, peut-être, trop en mes Sonnets. Mais ce sont Amours» (277).

cultivar la gracia de los versos anteriores (recordemos la crítica de Du Bellay al epigrama francés). Pero la gravedad de este poema, según Peletier, ha de preservarse siempre y el artificio que lo caracteriza es incomparable al que muestra el epigrama, poema a menudo marcado por la familiaridad[56]. Peletier no parece aún al corriente del nuevo estilo propugnado por Ronsard y Baïf en sus sonetos de la *Continuation des Amours* y de los *Amours de Francine*, obras publicadas el mismo año que el *Art poétique* y que desmienten un tanto la visión de Peletier.

No es de extrañar, por tanto, que una poética posterior como la de Laudun contradiga en este apartado a Sébillet y a Peletier, aunque aún se siga manteniendo la referencia obligada a la gravedad: «La matiere du Sonnet debvroit estre grande, mais pour le jourd'huy on s'en sert en toutes choses» (2012: 57)[57]. Una vez admitida la diversidad de contenido, tampoco sorprende que se retome la idea de la equivalencia entre soneto y epigrama, que solo se diferenciarían en el plano métrico. No queda claro si la necesidad de «tousjours bien conclure» (55), atribuida al epigrama, se hace también extensible al soneto; ni tampoco por qué un epigrama largo resulta menos expresivo que uno corto (idea tomada de Sébillet) sin que esto repercuta en el soneto.

El *Art poétique* de Jean Vauquelin de la Fresnaye es el primero que alude al doble parentesco del soneto (previamente comentado solo por separado)[58], pero lo expresa de forma menos detallada que sus predecesores, como es razonable esperar en una poética escrita en verso. El autor del tratado reconoce a Du Bellay el mérito de haber introducido en Francia la *pointe* final del soneto. Recordemos que el propio Du Bellay señalaba, refiriéndose a ello, la similitud de sus composiciones con el epigrama. Vauquelin (1862: 29-30) narrará dicho acontecimiento como un hito en la historia de la poesía francesa:

> Et du Bellay quitant cette amoureuse flame,
> Premier fist le Sonnet sentir son Epigrame :

[56] Peletier no aborda la manera de conciliar la gravedad del soneto con la «dulzura», cualidad que, como hemos visto, también es destacada. Giulio Cortese, en sus *Avertimenti nel poetare*, ahonda en la dificultad que supone esta unión (1970 [1591]: 190), mientras que Crispolti considera asimismo un requisito «che siano insieme accoppiate la gravità e la piacevolezza del dire» (196).

[57] Ni este ni ningún otro tratado francés profundizan en las consecuencias a nivel estilístico de la diversidad temática, algo que sí contemplan autores italianos como Crispolti (1970: 201) y Toralto (1589: 18). También Herrera define el soneto como «capaz de todo argumento» (2001: 266).

[58] Se puede ver en ello una más que probable influencia de la poética italiana, donde esta doble comparación es habitual. Ya hemos comentado las relaciones entre soneto y epigrama que se describen en varios tratados italianos. En cuanto a la comparación entre el soneto y la *canzone*, Lorenzo de Medici (1914: 22-23), Minturno (1564: 240-242) y Crispolti (1970: 197) coinciden en justificarla por la gravedad de la materia tratada en ambos poemas, pero destacan asimismo la diferencia métrica y de extensión, que hace que el soneto no admita digresiones ni ideas extensamente desarrolladas, presentando por lo tanto mayor dificultad.

Capable le rendant, comme on void, de pouvoir
Tout plaisant argument en ses vers recevoir.

Un detalle novedoso llama la atención en estos versos. Es cierto que Vauquelin retoma la idea expresada en el prefacio de *L'Olive*, pero lo hace no para referirse a este primer poemario de Du Bellay, sino a otro posterior: *Les Regrets*. Esto se debe sin duda a que, para el autor, la agudeza final está íntimamente ligada al humor, a la familiaridad, algo que el tema amoroso de los cancioneros anteriores a *Les Regrets* excluía en gran medida. En realidad, este poemario de Du Bellay acerca el soneto al epigrama no solo por la conclusión ingeniosa, sino también por demostrar que el soneto puede adoptar un estilo menos enfático y recargado, un tono más irónico y cercano. No sorprenden, por tanto, las alabanzas que Vauquelin dirige a los *Amours de Francine* de Baïf, que habrían abierto las puertas a un estilo «et plus bas et plus dous»; así como a la *Continuation des Amours* y la *Nouvelle Continuation* de Ronsard, que por su claridad inauguran también una nueva era en la poesía francesa, conquistando así el aprecio generalizado del soneto en el país galo.

Más adelante, Vauquelin declara: «On peut le Sonnet dire une chanson petite». Solo las distinguirían las limitaciones métricas del soneto (32). En realidad, aunque utilice el término «chanson», los versos siguientes nos hacen deducir que se refiere más bien a la oda[59], una idea sin duda inspirada por Du Bellay. Lo demuestra justamente el pasaje dedicado a la oda, donde se destaca la importancia de las figuras ornamentales y del uso de un lenguaje selecto, tal y como observábamos en la *Deffence*. Otra coincidencia explicaría la semejanza señalada entre ambos poemas: el final epigramático, que Vauquelin también distingue en las odas[60].

Los tratados del siglo XVII retendrán fundamentalmente la relación entre soneto y epigrama. Así lo hace el autor anónimo del *Sommaire discours de la poésie,* que comenta la relevancia que ha ido adquiriendo progresivamente la *pointe* final del soneto[61]. Añade una curiosa observación al respecto: «la difficulté est de savoir où il faut commencer la

[59] No parece que la explicación que se da de la *chanson* guarde relación con las características del soneto, más allá del tema amoroso: «La chanson amoureuse, affable et naturelle / Sans sentir rien de l'Art, comme une villanelle, / Marche parmy le peuple, aux danses, aux festins, / Et raconte aux carfours les gestes des mutins» (32).

[60] La confusión entre oda y canción no atañe solo a Vauquelin, sino que está bastante extendida en toda Europa. No en vano, Herrera titula Canción V la *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso.

[61] Ferdinand Brunot, en su estudio de los comentarios que hace Malherbe acerca de la poesía de Desportes, explica que Malherbe concibe el soneto como una unidad lógica, que ha de desembocar en una conclusión final impactante, en la que «l'idée quelquefois se dénoue, quelquefois se fixe ou se résume, s'affirme en tous cas toujours avec son maximum de force et de clarté». Para lograrlo, es esencial que la idea se disponga en el soneto de forma ordenada, evitando incoherencias y digresiones (1891: 159-163).

conclusion. Aucuns la commencent au Neuf.me vers. Autres au douz.me, quelques uns au treize ou XIV[e]» (1999: 14). Se repara así en que la importancia adquirida en la práctica por la agudeza final no es un detalle menor, dado que condiciona la estructura del soneto. Asimismo, el autor del tratado relaciona indirectamente el soneto con las *stances*, al explicar que el primero ha caído en desgracia y ha sido «suplantado», en cierto modo, por estas últimas. Las estancias se habrían apropiado de las cualidades del soneto: «ce lustre et cette beauté éclatante qui le faisait estimer il n'y a que vingt ans» (11).

Pierre Bense-Dupuis, en su obra *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*, considera igualmente que el soneto equivale al epigrama y a la oda de la Antigüedad[62]. No especifica cuáles son los rasgos que comparten estos poemas, sino que se limita a aducir la denominación de *Epigrammata amatoria* otorgada por Scaliger a los sonetos de Petrarca, del mismo modo que Lope de Vega titulará «epigrama» uno de sus sonetos (1644: 105). Podría haber añadido otro caso que nos parece aún más significativo: el de Marot, que, al publicar por primera vez un soneto en Francia, lo incluye en su libro de epigramas, sin que ninguna especificación lo distinga del resto de los poemas. Por su parte, Lancelot da razón del grado de parentesco entre el soneto y los otros dos poemas evocados por Bense-Dupuis, del siguiente modo: el soneto «comprend ensemble tout ce qu'il y a de beau dans l'Ode pour la magnificence du stile, et tout ce que l'Epigramme a de grace pour sa breveté» (1663: 76). Pese a su concisión, se trata de un perfecto resumen de los argumentos expresados anteriormente.

Colletet incluye también los nombres ilustres de Scaliger y Lope en una recapitulación más extensa de autores que han recurrido al término de epigrama para referirse al soneto[63]. Comenta que este uso se observa sobre todo entre los autores que escriben en latín, aunque añade que no siempre es así, como demuestran los casos de Dante, Claude du Verdier o Hugo Grotius. Son asimismo evocadas las consideraciones de Sébillet y de Laudun (sin nombrarlos), que ya hemos comentado, acerca de las similitudes entre soneto y epigrama (1965: 124-125). No obstante, una vez concluido este preludio informativo, Colletet expresa su propio punto de vista y prefiere destacar las diferencias entre ambos poemas, alineándose así con Peletier: «le Sonnet a je ne sçay

[62] La poética italiana y la española no son ajenas a esta analogía. Ruscelli afirma: «Sono i Sonetti fatti propriamente per usar' alla guisa de gli Epigrammi, e dell'Ode Latine, e Greche» (1587: 146), al igual que Herrera en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*: «Sirve en lugar de los epigramas i odas griegas i latinas» (2001: 265-266).

[63] Menciona una carta de Nicolas Heinsius dirigida al propio Colletet; el *Inventaire des deux langues françoise et latine* de Philibert Monet; la *Histoire de l'Italie* de François y André Schottus.

quoy de plus serieux, de plus grave, et de plus relevé que l'Epigramme qui reçoit toute sorte de sujets héroïques et populaires, serieux et enjouëz» (125). Esta constatación parece contradecir las de Laudun, que reconocía la diversidad temática del soneto, y Vauquelin, que llegaba incluso a celebrarla. Lo que sucede, sin embargo, es que Colletet se está refiriendo a un modelo ideal de soneto, a una concepción personal de lo que debería ser el poema, en lugar de limitarse a describir los usos corrientes. El soneto, según él, se habría desvirtuado, al convertirse en «miroir des vices et des diformitez, des Faustines, et des Lais de nostre siecle ; luy qui n'estoit destiné qu'à loüer la vertu et la beauté des Laures, et des Cassandres, des Helenes, et des Cleonices» (126). El crítico, por tanto, constata la decadencia del soneto y la achaca al abandono de la gravedad, convertida así en signo de identidad y de pureza del género. Este ha sido corrompido por materias incompatibles con su esencia, más bien propias del epigrama. La reacción de Colletet es comprensible e incluso sorprendente por su lucidez, en una época en que la banalidad se hace efectivamente dueña y señora del soneto, que no por casualidad se convertirá en objeto de sátira en el teatro de Molière. La argumentación, eso sí, podría suscitar algunas objeciones, dado que en ella no se hace distinción entre los planos estético y moral, y sobre todo porque no sabemos cuál es exactamente la posición de Colletet respecto a numerosos sonetos cargados de sensualidad, o despojados de la gravedad petrarquista, escritos por todos los maestros renacentistas del género[64].

Boileau, por su parte, se refiere a la *pointe* esencialmente para criticarla: la considera un recurso fácil y embaucador (habla de su «faux agrément»), procedente de la poesía italiana, que no solo no es un componente esencial del soneto, sino que lo ha corrompido hasta cierto punto. Tampoco se trata de un rasgo que solo compartan el soneto y el epigrama: poemas como el madrigal, la tragedia o la elegía figuran igualmente entre las «víctimas» del brillo prestigioso de la *pointe*. Boileau se felicita de que la poesía de su tiempo haya renunciado a ella, relegándola al epigrama humorístico, en el cual ni siquiera se tolera que la agudeza se plasme en un juego de palabras (1872 [1674]: 216-217). Por otra parte, pese a la condescendencia con la que se refiere a los poetas del siglo anterior, prescribe en el soneto el mismo rasgo esencial que ya supieron ver los poetas de la

[64] Estas consideraciones de Colletet sorprenden más aún si tenemos en cuenta que prefiere los sonetos dedicados a Marie y a Hélène a los del primer cancionero de Ronsard: «s'il y a beaucoup de doctrine dans la Cassandre, je trouve qu'il y a beaucoup plus de douceur et de délicatesse dans les autres» (164). Se opone así a la opinión de Pasquier, que piensa que los *Amours de Marie* y los *Sonnets pour Helene* se adaptan al gusto de la corte, mientras que, en los sonetos a Cassandre, Ronsard sigue felizmente su propio criterio (1621: 622). Ambos coinciden, sin embargo, en juzgar los *Regrets* de Du Bellay claramente superiores a su *Olive*.

Pléiade: el uso de un lenguaje poético excelso. Según Boileau, el mismísimo Apolo prohibió «qu'un vers foible y put jamais entrer» (216)[65]. Pero esta coincidencia con Ronsard es un mero espejismo, ya que, para el «legislador del Parnaso», no hay excelencia posible fuera de las normas de versificación impulsadas por Malherbe. Por ello, las licencias poéticas autorizadas por Ronsard y por los poetas de su siglo ya no tienen cabida en el soneto, donde el rigor ha de extremarse.

Hay otros aspectos del soneto que solo comentan determinados tratados. Como ya se habrá podido apreciar, rara vez se especifican los temas concretos que deben abordarse en este tipo de poema[66]. Algo similar ocurre con la *elocutio* y la *dispositio*, que solo son concebidas en términos generales. Tampoco se distinguen diversas categorías de sonetos, si bien un estudio de Guez de Balzac constituye una destacable excepción. El autor interviene en la «querella de los sonetos», que enfrenta a «jobelins» (partidarios de un soneto de Benserade) y «uranistes» (defensores de un soneto de Voiture), a mediados del siglo XVII. Aunque Balzac se limita a comentar los dos sonetos en cuestión, establece al mismo tiempo una distinción general entre dos tipos de sonetos de temática amorosa, en un fragmento recogido por Picard:

> Le sonnet d'Uranie est dans le genre grave ; le sonnet de Job dans le délicat. […] L'un semble avoir plus d'éclat et plus de force ; l'autre plus d'agrément et plus de finesse. […] Le grand est plus rhétoricien, et plus de l'école ; le petit est plus ingénieux, et plus de la conversation ; il sent moins le lieu commun, et tient plus de l'original. […] Dans le premier, la passion du poète est étalée avec pompe. Dans le second, le poète découvre sa passion en se cachant (1969: 213).

En opinión de Balzac, el soneto de tipo grave y el de tipo delicado comportan necesariamente rasgos tan distintos que resultaría inapropiado tratar de comparar sus méritos respectivos.

En cuanto a Colletet, que según hemos visto rechaza las «materias bajas» en el soneto, solo evoca dos temas muy generales que se pueden considerar dignos de él: el soneto ha de ser «tableau des belles passions amoureuses, et des nobles loüanges des Heros» (1965: 126). Sorprende un tanto el segundo tema apuntado, que acerca el soneto

[65] Idea que recuerda a la expresada en el *Comento* de Lorenzo de Medici: el soneto, por su brevedad, no permite «che una sola parola sia vana» (1914: 22).

[66] Lo mismo ocurre en los tratados italianos. Hay que esperar a la célebre poética de Quadrio, del siglo XVIII, para hallar una clasificación sistemática de sonetos en función de la materia tratada (1742: 34-41). Quadrio también distingue entre dos tipos de soneto que se asemejan a los señalados por Guez de Balzac: los sonetos del primer tipo «versano intorno a un solo pensiero, ma naturale, ma bello, ma nuovo, ma nobile»; los del segundo tipo «cercano di sorprender lo spirito con un concetto picante, chiamato *Arguzia*» (15-16).

a la epopeya, cuando es evidente que ninguno de los poetas más ensalzados por el autor del tratado suele optar por el soneto para abordar dicha materia. Es cierto que el soneto encomiástico ocupa un lugar reseñable dentro de la producción poética de la época (y Amadis Jamyn es uno de los autores en los que mejor se aprecia), pero el término «héroe» escogido por Colletet parece remitir más bien a la materia histórica o mitológica propia del poema épico. Puesto que la frase se incluye en un pasaje polémico, donde el autor trata de defender la dignidad de la que se ha despojado al soneto, da la impresión de que busca resaltar, de forma un tanto artificiosa, los lazos que unen al soneto con el poema más valorado, con aquel cuya materia se considera más elevada. Boileau recurrirá a una fórmula más sencilla e impactante: «Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme» (1872: 216). La razón esgrimida es su «belleza suprema».

En el extremo opuesto encontramos a un autor como René Rapin, que relega el soneto a la nómina de «petits Vers», en compañía del madrigal, del *rondeau* o de la *ballade*[67]. Estos poemas presentarían varios rasgos en común. Para empezar, no requieren verdadera genialidad en el escritor[68]. Además, es imprescindible compensar la vacuidad de sus temas con cualidades como la delicadeza, la espontaneidad y la sencillez, que, en el caso particular del soneto, han de ser compatibles con un estilo elevado. Por el contrario, el defecto que se debe evitar a toda costa es la demostración de ingenio, que atenta contra la naturalidad (1730 [1684]: 189-191). Sigue una diatriba contra la poesía italiana y española, cuya influencia, según Rapin, se ha de evitar a toda costa: se trata sin duda de un testimonio representativo de la mentalidad que rige la poética francesa del siglo XVII, la cual decide tomar un rumbo opuesto a la poesía hispánica justo en el período en que esta alcanza su mayor esplendor.

Lo curioso es que incluso los textos críticos de los poetas de la *Pléiade* parecen menospreciar en ocasiones la dignidad literaria del soneto, a pesar de la asiduidad con que lo cultivan[69]. El caso más evidente tal vez sea el del prefacio de la *Franciade*, en el que Ronsard solo accede a atribuir el rango de poeta a aquel que se muestra capaz de componer una epopeya excelsa; en cambio, rehúsa dar la misma consideración al

[67] Nótese el contraste con los tratados italianos: Minturno (1564) advierte incluso que el diminutivo del término «soneto» no debe llamar a engaño, pues no denota un estilo «bajo» sino gracia y belleza, algo en lo que insistirá Crispolti (1970: 196).

[68] Meninni defiende exactamente la idea contraria: los poetas que pueden componer buenos sonetos son escasos, ya que deben reunir numerosas cualidades: ingenio, amenidad, agilidad (1678: 11). De ahí la escasez de sonetos dignos de estima (17).

[69] Un ambiguo menosprecio que podría compararse con el que sufre el poema al implantarse en Italia, según la jerarquía establecida por Dante, que lo considera inferior a la *canzone* y a la *ballata*; véase la explicación de esta jerarquía que ofrece Fubini (1970: 183-184).

«versificateur, composeur d'Epigrammes, Sonnets, Satyres, Elegies et autres tels menus fatras, où l'artifice ne se peut estendre : la simple narration, enrichie d'un beau langage, est la seule perfection de telles compositions» (1993: 1172). Tal vez convenga subrayar que la escasa complejidad del soneto se saca a relucir en el contexto de una comparación con el poema épico. Del mismo modo, si se afirma que el mérito de un buen soneto solo reside en haber llevado a buen término la «narración» (entiéndase por ello el «concepto» del poema) y en el cuidado que se da al lenguaje, lo que se pretende es explicar por qué el mal versificador siempre se decanta por este tipo de composiciones; es decir, por qué las considera más a su alcance[70].

Algo parecido se podría comentar acerca del prefacio de las *Odes* de Ronsard, donde el poeta hace de nuevo alusión al soneto de forma peyorativa:

> Je ne fai point de doute que ma Poësie tant variee ne semble facheuse aux oreilles de nos rimeurs, et principalement des courtizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet pétrarquizé, ou quelque mignardise d'amour, qui continue tousjours en son propos. […] Je suis de cette opinion que nulle Poësie se doit louer pour acomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre inconstante, et variable en ses perfections (1993 [1550]: 996).

Hemos incluido esta última frase en la cita para que se entienda mejor el comentario despectivo sobre el soneto: para empezar, el propósito del prefacio es promocionar las odas de Ronsard (al igual que, en el caso anterior, se trataba ante todo de defender la *Franciade*), cuya principal novedad residiría en la variedad métrica y temática. A decir verdad, para un lector de la época familiarizado con las canciones de Marot, el carácter rompedor de los versos de Ronsard no debía de resultar tan evidente como este pretende[71]. Pero en su afán por darse a conocer como un poeta de vanguardia, Ronsard siente la necesidad de extremar la oposición entre sus odas y el soneto, que comienza a hacer furor en la corte. De ahí que ataque en particular la escasa diversidad temática del soneto. La mejor prueba del carácter estratégico de este ataque es que Ronsard no tardará en publicar su primer libro de composiciones petrarquistas.

[70] André Gendre (2006) también concluye que Ronsard, en el fondo, no se opone al soneto en sí, sino al pobre uso que hacen de él algunos poetas de la corte. Así lo atestiguan tanto la presencia de los *Amours* al principio de sus obras completas como los sonetos que se propone escribir en sus últimos días de vida.

[71] Así lo refleja el *Quintil Horatian* de Aneau, que considera la denominación de «oda» como una simple etiqueta destinada a embaucar al lector: «Vrai est que le nom Ode a été inconnu, comme pérégrin, et Grec écorché, et nouvellement inventé entre ceux qui en changeant les noms cuident déguiser les choses : Mais le nom de chant et chanson est bien connu, et reçu comme Français. Car quant à la façon de tes Odes (qu'ainsi tu nommes) je n'y trouve point autre forme de vers, que les accoutumés» (1990: 221).

En *Le poète courtisan*, Du Bellay también se burlará irónicamente de la predilección que muestran los cortesanos por el soneto, o al menos por un determinado tipo de soneto; así como de los poetastros que buscan explotar esta afición:

> Car un petit sonnet, qui n'ha rien que le son,
> Un dixain à propos, ou bien une chanson,
> Un rondeau bien troussé, avec une ballade
> (Du temps qu'elle couroit), vaut mieux qu'une Iliade.
> Laisse-moy donques là ces Latins et Gregeoys
> Qui ne servent de rien au poëte françois,
> Et soit la seule court ton Virgile et Homère,
> Puis qu'elle est (comme on dict) des bons esprits la mère.
> La court te fournira d'arguments suffisants,
> Et seras estimé entre les mieulx disants,
> Non comme ces resveurs qui rougissent de honte,
> Fors entre les sçavants des quelz on ne fait compte.
> […]
> Un sonnet à propoz, un petit épigramme
> En faveur d'un grand prince ou de quelque grand'dame,
> Ne sera pas mauvais ; mais garde-toy d'user
> De mots durs ou nouveaulx qui puissent amuser
> Tant soit peu le lisant : car la doulceur du stile
> Fait que l'indocte vers aux oreilles distille,
> Et ne fault s'enquerir s'il est bien ou mal fait,
> Car le vers plus coulant est le vers plus parfaict (1903 [1559]: 213-214).

En contra de lo que cabría esperar, Du Bellay no satiriza el típico soneto de amor petrarquista (algo que ya hacía, por otra parte, en su célebre poema *Contre les pétrarquistes*[72]), sino el interesado soneto de encomio, que cultiva preferentemente el poeta diletante, inculto y ambicioso. Los versos finales del fragmento citado son aún más originales, al denunciar que los ardides del mal autor de sonetos no solo atañen a la elección de un tema adulador, sino también al estilo: basta con conseguir que un verso suene bien para poder hacerlo pasar por un buen verso, sin que nadie repare en sus carencias[73].

[72] Sobre la cuestión del antipetrarquismo, véanse Clements (1942), Balsamo (1992) o Vialleton (2006). Obsérvese que, pese al temprano desencanto de Ronsard y Du Bellay frente a la insinceridad de los lugares comunes del petrarquismo, los dos poetas seguirán confiando durante toda su carrera en las posibilidades expresivas del soneto.

[73] Esta observación de la importancia creciente que se concede a la «doulceur du stile» resulta premonitoria, ya que anticipa la clave del éxito de Desportes algunos años más tarde. Vauquelin describe este fenómeno como el último hito reseñable en la evolución del soneto francés, en estos versos laudatorios de su *Art poétique*: «Desportes d'Apolon ayant l'ame remplie, / Alors que nostre langue estoit plus accomplie, / Reprenant les Sonnets, d'art et de jugement / Plus que devant encor écrivit doucement» (1862: 30). Scévole de Sainte-Marthe, al igual que muchos de sus contemporáneos, comparte dicho juicio: Desportes «fut le premier de nos Poëtes François, lequel entre les plus illustres rivaux de Pierre de Ronsard trouva un nouveau chemin pour aller sur le Parnasse, afin d'establir en France un nouveau genre d'escrire […] par la douceur et par la naïfveté de ses vers qu'il animoit d'une vigueur merveilleuse» (1644: 527).

Como era de esperar, el poema de Du Bellay no logra refinar el gusto de la corte; antes bien, la sátira parece ajustarse incluso mejor al siglo siguiente, hasta el punto de que Charles de Vion Dalibray, en sus *Observations sur le sonnet*, adopta un punto de vista casi opuesto al del autor de *L'Olive*. En su opinión, uno de los grandes defectos del soneto es precisamente la «affectation de science»; referirse a materias «trop recherchées et trop étudiées pour exprimer naïvement une passion. De semblables similitudes n'apportent pas toujours tant d'éclaircissement et de majesté, que d'obscurité et d'horreur» (1653: 13)[74]. No se critica simplemente que el poeta haga gala de su erudición, sino sobre todo el exceso de profundidad, que impide que se expresen adecuadamente la sencillez y la espontaneidad de la emoción, además de oponerse a la finalidad primordial del poema: «la poésie n'est faite que pour recréer, et non point pour travailler l'esprit» (15). Incluso el lenguaje elaborado y figurado, que otros autores dan como rasgo esencial del soneto, es considerado como un obstáculo contrario al ideal estético de naturalidad (29-30).

Colletet también parece abogar por este ideal, ya que recomienda que, en el soneto, «l'art y soit caché de telle sorte, qu'il ne paroisse aucunement, ou du moins qu'il n'y ait que les intelligens et les Maistres qui le puissent découvrir» (1965: 191)[75]. Sin embargo, a pesar de insistir en que un buen soneto exige claridad, fluidez e impresión de espontaneidad, no por ello deja de considerar fundamental «l'elocution pompeuse et magnifique» (194)[76]. He aquí una de las mayores dificultades que implica la elaboración de un soneto: el poeta ha de mostrar el talento necesario para aunar requisitos que, en la mayoría de los casos, se excluyen mutuamente[77]. Colletet incluye algunos de estos comentarios en la exposición de una crítica dirigida a los sonetistas contemporáneos, a quienes tilda de pretenciosos, por ser orgullosos artífices de una poesía oscura y afectada

[74] Idea muy similar a la enunciada por Torquato Tasso (1875 [ca. 1570]: 121), que condena la inclusión de cuestiones científicas y filosóficas en la poesía, debido a su dificultad. Propone como modelo a Petrarca, haciendo notar el cuidado y el arte con que este poeta introduce algunos conceptos platónicos (los más sencillos y conocidos) en sus sonetos. Mennini (1678: 60) insistirá en la proscripción de nociones científicas, no ya por su oscuridad, sino por su falta de amenidad.

[75] Torquato Tasso (1875: 130) ya criticaba los sonetos en los que el arte es demasiado aparente (por ejemplo, aquellos que presentan multitud de antítesis).

[76] Esta doble exigencia se hace extensible al lenguaje poético en general ya en tratados previos, como el de Deimier: «c'est la clairté, ceste lumiere spirituelle qui doit paroir et demeurer par toute l'estenduë d'un Poëme, accompagnee d'une certaine Majesté qui ne rende point l'œuvre intraictable, et d'une gravité qui ne la face point trouver trop sourcilleuse et superbe» (1610: 264). Tal equilibrio necesario atañe en especial a la ornamentación, con la que conviene no excederse (para preservar la claridad), sin que por ello se pueda despojar en exceso el poema de imágenes y figuras (para no caer en la simple prosa rimada).

[77] Esta doble exigencia de claridad en el concepto y elocución elaborada aparece ya en la poética italiana de finales del siglo XVI; por ejemplo en la *Lezione sopra il sonetto «Questa vita mortal» di Monsignor della Casa*, de Tasso (1875: 125). Por otra parte, Toralto alude a la dificultad que implica conjugar en el soneto la claridad aparente con la complejidad conceptual (esta última propiedad estaría destinada a los lectores doctos) (1589: 10).

(196). Por ello, podemos interpretar el énfasis mostrado por Dalibray y Colletet en su exigencia de naturalidad como una reacción beligerante ante la deriva estilística propia de aquella época.

Consecuentemente, otro defecto frecuente del soneto contra el que Dalibray arremete es la diversidad de conceptos dentro de un mismo poema: no se deben combinar ideas que podrían proporcionar por sí solas un soneto (1653: 12)[78]. Más adelante, sin embargo, se matiza esta idea:

> Autrement c'est le fait d'un excellent Maître, de renfermer beaucoup de choses l'une dans l'autre, en un si petit espace que celui du Sonnet ; et il faut une grande chaleur d'esprit pour fondre ensemble, s'il m'est permis de parler ainsi, plusieurs différentes pensées, et n'en faire qu'un corps (17).

Así pues, por un lado, ensalza el talento de aquel que sabe engarzar con gracia estas ideas; por otro, advierte del riesgo de que, con esta técnica, se sacrifique la unidad del poema.

No es de extrañar la indecisión de Dalibray en este apartado, ya que parece tratar de hacer compatibles dos tendencias que coexisten en las poéticas de su tiempo. Algunos de estos tratados inciden en la unidad conceptual inherente al soneto. Es el caso del *Art poétique* de Vauquelin:

> Si tu fais un Sonnet ou si tu fais une Ode,
> Il faut qu'un mesme fil au sujet s'accommode :
> Et plein de jugement un tel ordre tenir,
> Que hautain commençant haut tu puisses finir (1862: 17).

Tal exigencia de unidad, añadida a las rigurosas reglas formales que hemos ido mencionando, hace que el soneto suela ser considerado como un poema en el que es difícil lograr un resultado enteramente satisfactorio. Un defecto frecuente, señalado por Dalibray (1653: 9-11) y por Boileau (1872: 216), consiste en «alargar» o «acortar» el tema para hacerlo encajar en el marco de catorce versos[79].

Otros autores, en cambio, prefieren poner de relieve el carácter fragmentario del soneto, por lo que consideran importante ofrecer prescripciones relativas a la *dispositio*. Peletier es el primero en referirse a ello y su visión tal vez sea la más radical, ya que

[78] Graziani (1988) pone en relación esta exigencia de unidad por parte de Vion Dalibray con las tesis de Tasso, que entiende el soneto ante todo como síntesis de un argumento.

[79] La idea está tomada sin duda de los tratados italianos: la importancia de amoldar la materia a la extensión del poema es abordada por Ruscelli (1587: 135), Toralto (1589: 12), Crispolti (1970: 204) y Meninni (1678: 15).

propone añadir al final destacado del soneto uno o dos momentos previos en que el poema parezca asimismo concluir: «Car celui-là emportera le Prix, qui au milieu de son écrit, contentera le Lecteur de telle sorte, qu'il semble que ce soit un achèvement : puis rechargera, et couronnera son ouvrage d'une fin heureuse, et digne des beautés du milieu» (1990: 294)[80]. No se especifica la naturaleza exacta de estos puntos culminantes que habrían de preceder al cierre, como tampoco se explica en qué ha de consistir este último, aunque suponemos que pueden alcanzarse, a juicio de Peletier, mediante el remate de una agudeza o de un elaborado razonamiento. Recordemos que el autor propone el desarrollo de ideas «filosóficas» en el soneto.

Así parece entenderlo también Colletet, que retoma la idea de las «deux ou trois belles conclusions», precisando únicamente la naturaleza de la última de ellas: «une pointe d'esprit d'autant plus surprenante, qu'elle dira ce qui n'a jamais esté dit, ou l'exprimera d'une grace toute nouvelle (1965: 190). Es de suponer que las otras conclusiones intercaladas en el soneto se han de manifestar igualmente por un rasgo ingenioso, pero este extremo no se aclara. Colletet también dice plasmar la opinión de otros autores, según los cuales dichos rasgos de agudeza descollantes estarían ligados por un único razonamiento, que ha de concluir al final del poema. Si admitimos esa visión del soneto como una suerte de silogismo, la última conclusión cumpliría una función claramente diferente de las anteriores. De ahí que Colletet subraye su importancia: el final del soneto es lo que ha de sorprender más al lector y lo que determinará en gran medida el éxito cosechado por el poema (190). También se añade que cada estrofa debe presentar un sentido completo (194), lo que está en consonancia con la recomendación de insertar una «conclusión intermedia» en el octavo verso (sin que se especifique la disposición de una hipotética tercera conclusión).

Colletet, tan proclive a tomar como modelos en el arte de componer sonetos a los grandes poetas del siglo anterior, reconoce que estos no siempre respetan la regla de la división estricta del sentido en función de las estrofas, pero alude a este fenómeno como a un uso antiguo. Esto concuerda con la ausencia de tales prescripciones en los tratados del siglo XVI. Sin embargo, ya el autor del *Sommaire discours de poésie*, en los albores del siglo XVII, ofrece instrucciones detalladas al respecto: según él, la oración no puede permanecer inconclusa al término del primero y segundo cuarteto. En cambio, el poeta

[80] Goyet comenta que ningún poeta, ni siquiera el propio Peletier, parece haber seguido esta regla (336), siguiendo en esta idea a Jasinski (1903: 1). Sin embargo, el hecho de que Colletet siga insistiendo en ello un siglo más tarde, ofreciendo incluso nuevos detalles, parece desmentir esta observación.

goza de entera libertad para decidir si prefiere concluir su frase al final del primer terceto, o bien alargarla hasta el último verso del poema (1999: 13). Este detalle parece propio de una fase de transición, ya que ninguna de las poéticas posteriores admitirá tal posibilidad: Bense-Dupuis formula la regla de modo similar a Colletet, es decir, sin contemplar la continuidad entre los tercetos (1644: 108); y lo mismo se observa en el tratado de Mourgues (1685: 147). La aparición de esta nueva norma no resulta nada extraña en un siglo que aborrece el encabalgamiento, una vez que este ha ido a engrosar la lista de viejas licencias proscritas[81]. En realidad, a pesar del acotamiento sintáctico de las estrofas, de nuestro repaso a la poética del siglo XVII se puede inferir que no son las reglas establecidas específicamente para el soneto las que provocan su decadencia, sino que este sucumbe más bien (al menos en parte) debido a una concepción general de la poesía, centrada en la mesura, la restricción, la uniformidad[82]. Una consecuencia paradójica de esta visión de la poesía es que, al mismo tiempo que desaparecen en Francia los grandes sonetistas, los tratados del siglo no escatiman elogios al soneto: Dalibray, Lancelot, Port-Royal, Boileau lo califican de obra maestra y destacan su belleza; una belleza ligada a la dificultad que entraña el cumplimiento de todas sus reglas[83].

En resumen, la poética francesa de los siglos XVI y XVII se limita generalmente a destacar algunos aspectos esenciales del soneto: la disposición de las rimas, la métrica, la dificultad que ello comporta, la gravedad del estilo. Otros elementos, como la *pointe* o la diversidad de materia, son ignorados por algunos tratados y generan mayor desacuerdo.

[81] Esto puede comprobarse, por ejemplo, en los tratados de Deimier (1610: 355) y de Boileau (1872: 208).
[82] Rapin, que coincide con Boileau en su crítica a los poetas del siglo XVI y en las alabanzas al Malherbe reformador, es capaz al mismo tiempo de analizar con perspicacia las miserias de la poesía de su tiempo: «On est tombé depuis dans une autre extremité par un soin trop scrupuleux de la pureté du langage : car on commença d'ôter à la Poësie sa force et son élevation, par une retenuë trop timide, par une fausse pudeur, dont on s'avisa de faire le caractere de nôtre langue, pour luy ôter toutes ces hardiesses sages et judicieuses que demande la vraye Poësie» (1730: 125). El testimonio de Marie de Gournay nos parece sumamente convincente y esclarecedor, ya que explica cómo, a principios del siglo XVII, los «poetas críticos» se hacen influyentes en la corte. Según la autora, estos poetas pretenden imponer reglas de escritura basándose en detalles insustanciales. De ahí que se permitan corregir a Ronsard por sus supuestos errores gramaticales o métricos, sin reparar en lo esencial. Esta tendencia no tarda en imponerse, debido al arribismo y a la mediocridad de los jóvenes poetas, quienes ven que, para seguir las prescripciones impuestas, no se precisa ningún don especial. Según Gournay, aquellos que piensan que la poesía francesa se ha de acercar a la perfección mediante la supresión y la censura están completamente equivocados: el gran poeta persigue, por el contrario, enriquecer el lenguaje y reconoce la importancia de la variedad, de la diversidad en la expresión, del cultivo de las metáforas (1626: 566-599). Más recientemente, Fromilhague (1954) expone en detalle la poética de Malherbe, basada ante todo en la reglamentación, en la progresión razonable, directa y precisa de la idea, en un distanciamiento frente a la cultura antigua.
[83] Sorprende que esta celebración de la belleza del soneto debida a su dificultad tarde tanto en penetrar en Francia (donde, como hemos visto, Ronsard y Du Bellay estiman que este poema es el recurso fácil de los versificadores de la corte), puesto que, en la poética italiana, esta idea se convierte en un lugar común a partir del *Comento* de Lorenzo de Medici (1914: 22-23).

Se observa una tendencia creciente a destacar cualidades como la claridad, la sencillez, la naturalidad, la delicadeza. Por último, no se tienen apenas en cuenta otras características del soneto recogidas en la poética italiana de la época: la consideración del soneto como poesía lírica[84], los modos de estructurar la materia dentro del poema, o las posibilidades expresivas de las pausas, de la diversa extensión de las frases, de los encabalgamientos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[84] Según Guerrero (1998: 99), esto explicaría fácilmente por qué el soneto es menos valorado que géneros como la epopeya o la tragedia, tal y como hemos observado en algunos autores.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3. ORÍGENES DEL SONETO FRANCÉS

Amadis Jamyn escribe sus poemas a Oriane cuando la hegemonía del soneto «regular» francés ya está asentada. No es de extrañar, pues, que el poeta opte por esta fórmula en casi todos los casos. Al término de este capítulo, haremos un breve repaso de las etapas en que se desarrolla la paulatina imposición de dicha variante autóctona del soneto. Pero dedicaremos sobre todo esta sección a analizar la creación del soneto francés centrándonos en sus características formales. Si bien críticos eminentes como Jasinski (1903) o Vianey (1909) establecieron, hace ya más de un siglo, las razones esenciales que explican la emergencia de la nueva forma, no es menos cierto que varias publicaciones muy difundidas en las últimas décadas han ido proponiendo hipótesis alternativas. En estos textos, en lugar de precisar o matizar las ideas básicas de Vianey y Jasinski, se ha optado por abandonarlas. Por ello, conviene hacer un rápido balance de las sucesivas aportaciones y tratar así de restablecer cierta claridad.

No hay consenso en torno a la autoría del primer soneto francés y esta incógnita subsistirá acaso indefinidamente, dada la imposibilidad de datar con exactitud algunos sonetos de Mellin de Saint-Gelais, que tardaron décadas en ser publicados[85]. Con los datos de los que disponemos hoy en día, no es posible abandonar el terreno de la suposición. Lo que resulta innegable es que, escribiera o no el primer soneto en francés, Clément Marot fue el primero en publicar uno y, ante todo, el primero en proponer una disposición específicamente francesa de las rimas del soneto.

El corpus de sonetos de Marot, pese a su enorme trascendencia en el devenir del género, se reduce a diez piezas de atribución indiscutible[86]. De ellas, tanto el soneto *Pour le may planté par les imprimeurs de la ville de Lyon*, publicado en 1538 y compuesto ese mismo año (Defaux, 1993: 1078), como la *Response à deux jeunes hommes qui escrivoyent à sa louange*, editada en 1542, son ya muestras del *sonnet marotique*, que pasaría a convertirse en la forma francesa por excelencia: ABBA ABBA CCD EED. Idéntica disposición de las rimas se encuentra en los seis sonetos de Petrarca que Marot

[85] Véanse los argumentos que ofrece Zilli (1990) para otorgar a Saint-Gelais el honor de haber escrito los primeros sonetos en francés, frente al escepticismo que expresa Stone (1993) al respecto, en su edición de las obras completas del poeta.

[86] No tomaremos aquí en consideración el soneto «Voyant ces monts de veue ainsi loingtaine», ya que su atribución a Saint-Gelais resulta casi incontestable. Recordemos que el poema figura en la edición de las obras de Saint-Gelais de 1547 y que se conserva un manuscrito en el que Saint-Gelais anotó a mano junto al poema: «Faict passant les mons», remitiendo así a las circunstancias de la redacción (Zilli, 1990: 2). Además, como se verá a continuación, el soneto presenta una combinación de rimas completamente ajena a la obra de Marot.

traduce y publica en 1539. Los dos sonetos restantes, recogidos en el «manuscrit de Chantilly» de 1538, son un tanto discordantes, pero ello parece deberse a su anterior redacción: el *Sonnet à Madame de Ferrare* habría sido compuesto por Marot durante el verano de 1536 (Defaux, 1993: 1099) y el *Sonnet de la difference du Roy et de l'Empereur*, en la primavera de 1537 (1103). Ambos poemas presentan la estructura ABBA ABBA CCD CCD. Es evidente que esta primera versión del soneto francés, abandonada rápidamente por el autor, anuncia ya la forma definitiva del *sonnet marotique*: lo único que se modificará es la adopción de tres rimas, en lugar de dos, en los tercetos. Todos los sonetos mencionados están escritos en decasílabos[87].

Como vemos, Marot innova en primer lugar al considerar que el soneto francés ha de adoptar una forma fija, lo que contrasta radicalmente con la tradición italiana de variedad en la disposición de las rimas, especialmente en los tercetos[88]. Jasinski explica así la motivación fundamental de esta decisión: «On était accoutumé aux lois sévères qui pesaient sur la poésie française depuis le XIV^{e} siècle, et l'indépendance en cette matière aurait plutôt dérouté ces esprits disciplinés qui ne concevaient même pas l'idée d'une strophe où certain arrangement de rimes ne fût point obligatoire» (1903: 40). En efecto, los poemas que se generalizan en Francia a partir del siglo XIV (*ballade*, *rondeau*, *chant royal*) se caracterizan por su forma fija, sobre todo en lo que respecta a la disposición de las rimas[89]. Cabe añadir que ese respeto a las normas de versificación medievales se hace extensible a los demás géneros que Marot y los poetas de su generación introducen en Francia, como el epitafio, el epigrama, la epístola o la égloga.

Más sorprendente aún es la segunda novedad que Marot impone al soneto: la elección de una disposición de rimas en los tercetos, CCD EED, que no coincide con ninguna de las múltiples variantes manejadas por los poetas italianos. Es en este punto donde hemos de detenernos, ya que no nos parece que se disponga hoy en día de una explicación coherente y completa acerca de las razones que llevan a Marot a escoger esta combinación de rimas y que llevarán asimismo a los poetas que le suceden a consagrar esa forma en particular.

[87] Exceptuando las canciones, la mayoría de los poemas de Marot que mencionaremos en este capítulo se componen también de decasílabos. Nos limitaremos a especificar el metro del verso en los casos restantes.

[88] De los tres tipos de rimas que distingue Bembo (*regolate*, *libere* y *mescolate*), el soneto presentaría estas últimas, ya que algunos aspectos están regulados (número de rimas en los cuartetos) y otros no (orden de las rimas y número de rimas en los tercetos) (1966: 151-152).

[89] Sí se permite a veces escoger entre diversos tipos de estrofas, como se observa por ejemplo en las *ballades*, en los *rondeaux* y en las *chansons* que escribe el propio Marot.

Jasinski señala que la mezcla de *rimes plates* y de *rimes croisées* es característica de la versificación francesa, mientras que los italianos tienden a evitar el primer tipo. Apunta además al origen medieval de la fórmula adoptada por Marot, ya presente en cantos religiosos como el *Stabat Mater*. Marot la habría empleado también en algunos epigramas en forma de sexteto (40). Así pues, la explicación de Jasinski puede resumirse en que Marot se inspira en la forma AABCCB, habitual en el sexteto francés, pero impensable en la poesía italiana por la *rime plate* inicial.

Vianey no hace sino ahondar en la misma idea. Marot se habría limitado a aplicar la combinación de rimas que utiliza con más frecuencia en el sexteto. En lugar de remitir a los epigramas, como Jasinski, Vianey indica que este tipo de estrofa (AABCCB) se halla en los salmos traducidos al francés por Marot. Además, califica el cambio imprimido al soneto italiano de auténtica deformación del modelo, dado que los dos tercetos se convierten en realidad en un pareado seguido de un cuarteto (1909: 11-12).

En líneas generales, estas aportaciones de Jasinski y Vianey nos parecen bastante pertinentes. El mayor problema que presentan reside tal vez en que los autores no se detienen a analizar la cuestión en detalle. Por ejemplo, no mencionan el uso inicial del esquema CCD CCD por parte de Marot (aunque fuera puntual, como hemos visto), ni parecen darle importancia al hecho de que este escribiera sextetos empleando esquemas distintos al AABCCB. De hecho, una lectura somera de las obras de Marot evidencia que hay otro esquema muy recurrente: AABAAB. Paradójicamente, este dato omitido por Vianey y por Jasinski parece reforzar su hipótesis, ya que contribuiría a explicar la apuesta inicial de Marot por el esquema CCD CCD en los tercetos del soneto. Pese a todo, da la sensación de que la explicación queda incompleta. Es cierto que Marot utiliza con mucha menor frecuencia en sus sextetos esquemas alternativos como AABBCC[90], ABAABB[91] o ABBAAB[92]. Pero, a fin de cuentas, si el poeta se muestra flexible a la hora de disponer las rimas de sus sextetos, ¿por qué descarta la idea de trasladar dicha flexibilidad al final del soneto? Habría sido una manera de introducir en el soneto francés la variedad de rimas que caracterizaba al género en Italia. Vianey además hace hincapié, de forma acertada, en que el modelo francés supone una infracción del sistema italiano. Pero, por esa misma razón, cabe pensar que Marot y todos los poetas que le siguieron debían de tener muy

[90] Por ejemplo, en la oración *Grâces pour un enfant* (en *alexandrins*), los epigramas «Seigneurs, je suys Venus» (en *alexandrins*) y «Le chevalier sans peur et sans reproche», los poemas del *Cimetière* «Dedans le clos de ce seul tombeau cy» y «Cy gist envers la chair de Charmolue», los salmos I y CXXXVII.
[91] Salmo XLIII.
[92] Epigrama «Si le franc Coq liberal de nature».

buenas razones para llevar a cabo la transformación. Vianey y Jasinski no aciertan a precisar cuáles son esas razones tan poderosas.

Tal incógnita despierta menos interés si cabe en las décadas posteriores. Ha de transcurrir medio siglo antes de que Cerreta (1959) advierta que las formas del soneto tradicionalmente consideradas como francesas podrían tener su origen en la poesía italiana. Para demostrarlo, menciona algunos ejemplos de sonetos italianos terminados en rimas CCD EED y CCD EDE. Sin embargo, no se aporta ningún dato sobre el posible conocimiento de estos sonetos por parte de Marot o de los poetas franceses de su época. A decir verdad, los sonetos italianos con rimas CCD EED que Cerreta enumera son casos excepcionalísimos y ninguno de ellos es obra de los autores que Marot podía tomar como modelos del género: Petrarca, Serafino Aquilano, Tebaldeo, Cariteo. En realidad, el número de sonetos de este tipo anteriores al siglo XVI se reduce a dos: uno del poeta Bonagiunta Orbicciani, del siglo XIII, y otro de Niccolò del Rosso, autor del *Quattrocento*. El único poeta italiano contemporáneo de Marot que cultiva dicha forma es Alessandro Piccolomini. En su libro *I cento sonetti* (1549), aparecen cinco casos de tercetos con rima CCD EED (además de siete casos de la variante «inventada» por Saint-Gelais: CDD CEE). No solo parece improbable que Marot conociera estos sonetos, publicados cinco años después de su muerte, sino que además nada demuestra que fueran compuestos antes que los del poeta francés. Según Cerreta, solo se conoce la fecha de composición de uno de ellos, escrito en 1548, es decir, una década más tarde que los primeros de Marot. En cualquier caso, incluso si admitiéramos que Marot podría haber imitado el esquema de alguno de los sonetos italianos mencionados (cosa harto improbable), este hecho no bastaría ni mucho menos para explicar el porqué de su elección. No tiene mucho sentido pretender elevar a forma canónica francesa unos tercetos semidesconocidos, utilizados en alguna ocasión aislada por un solo poeta italiano. Parece claro que las razones del origen y del triunfo del *sonnet régulier* hay que buscarlas en Francia.

Pese a todo, sorprende que ningún crítico de la época se haga eco de los hallazgos de Cerreta[93]. El misterio del origen del *sonnet régulier* es completamente eclipsado por otra incógnita: la de la autoría del primer soneto francés, que ya hemos mencionado[94]. Pero un artículo de Mayer (1967) sobre esta última cuestión presta también cierta atención a

[93] Más recientemente, Zilli (1990) menciona (y aparentemente respalda) esta teoría, pero no ofrece ninguna precisión o justificación al respecto.
[94] Véanse principalmente los artículos de Villey (1920), Mayer (1967), Giraud (1968), Françon (1972).

las rimas del soneto. Tras haber considerado el *Sonnet à Madame de Ferrare* de Clément Marot como el primero escrito en francés, Mayer se pregunta si no conviene ceder ese puesto honorable a una serie de epigramas de catorce versos integrados en el libro *Le Jugement poetic de l'honneur femenin* (1539), del poeta Jean Bouchet. Se trata de quince poemas idénticos en lo que respecta a la rima. Veamos por ejemplo el *Epigramme de Margarite, comtesse de Flandre*:

> Quatre ans ayant, pour oster les esclandres
> De Marcial & belliqueux effort,
> Me promist prendre à femme en ses ans tendres,
> Qui dicte suys Margarite de Flandres,
> L'unique filz d'ung Roy puissant & fort
> Regnant en France après en desconfort.
> Quand mon promis eut de France le sceptre,
> Pour le proffit publique il ne peult estre
> Mon vray mary : par ce le Duc je pris
> Alobrogic, prince de treshault pris,
> Où peu je fuz, car mort luy feit oultrance.
> Ung peu d'avant mon deces j'entrepris
> Et feiz l'accord qui fut par moy repris
> De l'Empereur avecq le Roy de France.

Considerando el mero aspecto gráfico, no se aprecian indicios de que el poema pueda dividirse en varias estrofas. Tampoco la comparación de los planos sintáctico y semántico en los distintos epigramas revela un patrón en este sentido. No obstante, si nos ceñimos a la rima, comprobamos que sería posible aislar los seis últimos versos, cuyo esquema (DDEDDE) se asemeja un tanto al del sexteto final en el *sonnet marotique*. Esta similitud lleva a Mayer a preguntarse si Bouchet intentó crear, al igual que Marot, una variante del soneto acorde con la versificación francesa y, en definitiva, si sus poemas de catorce versos deben considerarse sonetos[95].

McClelland (1973) tratará de demostrar que no lo son. Para ello, compara las rimas de estos poemas con las del resto de los epigramas incluidos en el *Jugement poetic* de Bouchet. Los epigramas restantes constan de doce, trece o dieciséis versos. McClelland observa que, en todos ellos, las rimas se pueden agrupar en tres secciones, del siguiente modo:

[95] Para entender mejor esta hipótesis, conviene tener en cuenta que los sonetos *Pour le may chanté*... y *Response à deux jeunes hommes*..., de Marot, aparecen incluidos en su *Second Livre des Epigrammes*. Ya hemos comentado asimismo, en el capítulo anterior, las similitudes entre soneto y epigrama que señala la poética renacentista.

Douzain	ABAAB	BCC	DCCD
Treizain	ABAAB	BCCC	DCCD
Seizain	ABAAB	BCCDDEE	FEEF
Quatorzain	ABAAB	BCCDD	EDDE

Aparece primero el quinteto clásico; a continuación, una especie de «relleno» con *rimes plates* y, finalmente, un cuarteto con *rimes embrassées*. La mera variedad en el número de versos de los epigramas parece sugerir que Bouchet adapta las dimensiones del poema a lo que requiere el tema tratado, a diferencia de lo que ocurre en el soneto. McClelland añade otros ejemplos de *quatorzains* escritos por poetas de la misma época, como Marguerite de Navarre y Bonaventure des Périers: también estos otros casos se basan en un esquema de rimas ajeno al del soneto y no son considerados como tales por sus autores. Se recuerda asimismo que el propio Marot es autor de varios epigramas de catorce versos que poco tienen que ver con el soneto: *Des Statues de Barbe & de Jacquette* (en *alexandrins*), *De la Rose envoyée pour Estreines*, *Epigramme par maniere de dialogue : Pour mademoiselle d'Huban*, *À F. Rabelais*. Todos estos epigramas están compuestos por una sencilla serie de *rimes plates* (AABBCCDD…), salvo *De la Rose*…, cuya estructura es definida por el crítico como la de un *dizain* tradicional con cuatro versos intercalados: ABABB CCDC DDEDE. El ejemplo de una *ballata* de Petrarca certifica que también en la tradición poética italiana se encuentran poemas de catorce versos independientes del soneto. Todo esto bastaría para demostrar, según McClelland, que no tiene sentido etiquetar un poema como posible soneto cuando no se cumple ningún criterio identificativo, más allá del número y la isometría de los versos.

Aunque esta conclusión puede parecernos bastante obvia, la repercusión que tuvo el artículo del especialista canadiense hace entender su pertinencia, en un momento de visible confusión en lo que respecta a los rasgos esenciales del soneto[96]. Este desconcierto se pone de manifiesto incluso en el propio artículo de McClelland, cuando este afirma que los *quatorzains* y los primeros sonetos de Marot solo difieren en la rima (607). El crítico incurre así en un defecto opuesto al de Mayer: dejándose llevar por una visión demasiado restringida de lo que ha de ser un soneto, omite un dato altamente significativo: en los sonetos de Marot, la sintaxis de la oración se amolda perfectamente a las estrofas del poema. En cambio, en los *quatorzains*, no se observa ningún patrón sintáctico

[96] Por ejemplo, Rigolot (1984) se apoya en las observaciones de McClelland en su intento de dar una definición del soneto. Más adelante iremos mencionando a otros estudiosos que se hacen también eco de estas ideas.

equivalente. Marot tiene clara la diferencia entre un poema monoestrófico y otro multiestrófico.

Sin embargo, hay en el artículo de McClelland otra omisión bastante más llamativa: no se ofrece ninguna explicación relativa a la recurrencia del final en CCDEED tanto en los epigramas de Bouchet como en los sonetos de Marot. Tal y como señalaba Mayer, esta coincidencia no parece casual, pero McClelland trata de desmontar su hipótesis sin abordar directamente la observación crucial.

La reacción no tardaría en llegar, de la mano de Francis Goyet (1988), cuyas ideas pretenden dar un vuelco a lo enunciado por sus predecesores. Recordemos que tanto Jasinski como Vianey veían en el sexteto con rimas AABCCB el precursor del soneto francés. Goyet no menciona a ninguno de los dos críticos, pero su planteamiento se sitúa en las antípodas y resulta totalmente incompatible con el anterior: según él, las críticas al soneto enunciadas en el *Quintil Horatian* muestran hasta qué punto este tipo de poema implica una ruptura con la poética medieval francesa. En concreto, la novedad reside precisamente en el uso de tres rimas en los seis versos finales. Tal acumulación de rimas contrasta con poemas tradicionales como la *ballade* o el *rondeau*, en los que se observa «une prédilection pour le retour des mêmes rimes, ce qu'on pourrait qualifier de goût pour la saturation» (32). Dicho de otro modo, un poema en el que cada rima tiende a aparecer tan solo en dos versos, como sucede en los tercetos del soneto, había de ser juzgado de escaso mérito y poco compatible con la tradición francesa.

Recordemos también que Mayer sugería que los *quatorzains* de Bouchet podían ser identificados como sonetos y que McClelland replicaba subrayando las diferencias existentes entre ambos tipos de poema. Goyet imprime un giro sorprendente a la cuestión, al afirmar que el soneto cultivado inicialmente por Marot (aquel que termina en CCD CCD) es en realidad un *quatorzain*. Es cierto que la disposición de rimas en el primer *sonnet marotique* no coincide rigurosamente con la de los epigramas de Jean Bouchet (solo lo hacen los seis últimos versos) y menos aún con la del resto de los *quatorzains* citados por McClelland. Pero, al igual que el soneto terminado en CCD CCD, algunos de estos poemas pueden dividirse en dos secciones o sistemas, que se rigen por el «principio de saturación» enunciado por Goyet: en cada sección, de entre seis y ocho versos, aparecen solo dos rimas. Así, los dos sistemas que encontramos en un *douzain* de Bouchet (ABAABB + CCDCCD) se corresponderían con los dos sistemas del soneto inicial de Marot (ABBAABBA + CCDCCD).

USC DE COMPOSTELA

Existe sin embargo otro tipo de estrofas largas en las que este principio se ve un tanto alterado por la presencia de una o varias rimas centrales «de relleno», que Goyet denomina ingeniosamente «cheville strophique» (35). Este tipo de organización estrófica derivaría del *dizain* tradicional, cuyas rimas se disponen siguiendo el esquema ABABBCCDCD. Así, en un *quatorzain* de Saint-Gelais («Non feray, je n'en feray rien»), podemos identificar el esquema del *dizain* dividido en dos partes, con dos *rimes plates* intercaladas: ABABB + CCDD + EEFEF. Según Goyet, la terminación en CCDCCD del soneto inicial de Marot y del *quatorzain* de Bouchet provendría de esta organización de las estrofas largas francesas: el par CC de apertura sería una imitación o bien del CC del *dizain*, o bien de la *rime plate* intercalada en las estrofas más largas que derivan de esa estrofa de diez versos.

La verdadera ruptura estribaría en la introducción de una quinta rima en el soneto francés. Los tercetos se liberan así de las ataduras del «principio de saturación» y de los esquemas tradicionales e inauguran una poética moderna basada en esa libertad. Los cuartetos, en cambio, con sus cuatro repeticiones de A y de B importadas igualmente de Italia, permanecerían fieles a la poética medieval. Por consiguiente, el soneto sería una forma representativa de una fase de transición en la historia de la poesía francesa, lo cual lo convierte, en los expresivos términos de Goyet, en un «monstre hybride» (36).

La teoría de Goyet suscita, en nuestra opinión, algunos interrogantes. El crítico se centra en las similitudes que presentan el soneto y el *quatorzain*, llegando a sostener que son equivalentes, pero hace caso omiso de las diferencias indiscutibles entre ambos tipos de poema. Es decir, hace exactamente lo contrario que McClelland: uno atiende únicamente a las semejanzas entre soneto y *quatorzain*, mientras que el otro presta solamente atención a las diferencias. Goyet reconoce la necesidad de hallar una explicación adecuada a la relación que se observa entre ambas formas, pero su explicación resulta insatisfactoria, al no partir de la constatación de que soneto y *quatorzain* son poemas distintos y no se rigen exactamente por las mismas normas.

Por otra parte, si el gran principio que rige la versificación francesa a principios del siglo XVI es la tendencia a privilegiar la repetición de las rimas en el poema, ¿por qué ni Marot ni ninguno de sus continuadores perseveran en la adopción de dos rimas en los tercetos? De acuerdo con la explicación de Goyet, Marot efectúa una pequeña revolución y pretende desmarcarse de la tradición francesa. Pero no se entiende bien por qué habría de mantener entonces la presencia del par CC al inicio de los tercetos, inspirándose, según el propio crítico, en las normas del *dizain* medieval o del resto de las estrofas largas que

USC DE COMPOSTELA

derivan de él. ¿Por qué no limitarse a trasladar a Francia las normas del soneto italiano? ¿Por qué aplicarlas en los cuartetos y no en los tercetos, traicionando así la esencia misma del soneto italiano, tal y como apuntaba Vianey? En términos de renovación de la poética francesa, distribuir las tres rimas de los tercetos a la manera italiana parece una opción más satisfactoria.

Mencionábamos antes que Goyet ignora los argumentos de McClelland, pero más sorprendente aún resulta la omisión de cualquier referencia al sexteto con rimas AABCCB. Es evidente que esta estrofa tampoco encaja dentro del «principio de saturación» y que debería representar por tanto una forma eminentemente moderna, en contra de lo que sostienen Vianey y Jasinski, que apuntan a su origen medieval. Más allá de esta cuestión, es innegable que la forma AABCCB, propuesta por Vianey y por Jasinski como origen de los tercetos *marotiques*, guarda más similitud con estos que cualquiera de las dos hipótesis avanzadas por Goyet. El par CC del *dizain* medieval va seguido siempre de la combinación DCD, mientras que la *rime plate* que hace de «cheville strophique» en las estrofas más largas precede a la combinación DDEDE. Así pues, la idea de que la terminación en CCD EED del soneto francés deriva de las terminaciones de estrofas largas en CCDCD o CCDDEDE tal vez no sea del todo descartable, pero resulta menos convincente que la propuesta de Vianey y Jasinski.

Tanto el punto de vista de McClelland como el de Goyet encontrarán adeptos. En su edición de las obras de Marot, Defaux (1993) remite al artículo del primero; en general, parece asumido que los poetas del siglo XVI no confundieron el soneto con el *quatorzain*. Ello no impide que diversos críticos que se han interesado recientemente por este asunto, como Gendre (1996), Monferran (1997) y Clément (2001), suscriban las tesis de Goyet o al menos se hagan eco de ellas[97].

Clément pretende incluso aportar un argumento que confirmaría las ideas de Goyet, aunque descarta al mismo tiempo la consideración del soneto francés como *quatorzain*. Sostiene que los dos primeros sonetos de Marot prefiguran los sonetos escritos por el poeta con posterioridad, según revela un detalle de las rimas en ambos poemas: se observa mayor similitud en la rima dentro de cada binomio CC que entre dichos binomios. Nos limitaremos a transcribir aquí los tercetos de ambos poemas:

1/ Sonnet à Madame de Ferrare

[97] Véase también el artículo dedicado al soneto en el *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle* (2001).

Si seras tu de la main soustenue
De l'eternel, comme sa cher tenue ;
Et tes nuysans auront honte et reproche.
Courage, dame, en l'air je voy la nue
Qui ça et là s'escarte et diminue,
Pour faire place au beau temps qui s'approche.

2/ Sonnet de la difference du Roy et de l'Empereur

L'un a fort bras, du pied l'autre est expert.
L'un veult user de puissance en appert ;
L'autre en secret maulx infiniz conspire.
Quant tout est dit (pource qu'il vault et sert) :
D'estre chez luy à croppir il dessert ;
Et cestuy cy deust manier l'empire.

En efecto, en el *Sonnet à Madame de Ferrare*, el primer par CC lo forman los términos «soustenue» y «tenue»; el segundo par, «nue» y «diminue». En el caso del *Sonnet de la difference*…, se aprecia incluso con mayor claridad que la rima es más «rica» dentro de cada binomio CC: encontramos al final de los versos 9 y 10 los términos «expert» y «appert», mientras que al final de los versos 12 y 13 aparecen «sert» y «dessert». Clément ve en este fenómeno un esbozo de las tres rimas en los tercetos, una especie de solución intermedia entre las dos y las tres rimas, marcas de tradición y de modernidad respectivamente, según Goyet. El hecho de que Marot no utilice las dos rimas de los tercetos según el modo prescrito indicaría desde un principio su intención de distanciarse de las formas de la *grande rhétorique*.

Lo cierto es que el argumento resulta poco convincente si consideramos que Marot emplea ese mismo recurso a menudo, al distribuir una sola rima en dos pares de versos. Esto se puede observar, sin ir más lejos, en los cuartetos de los mismos sonetos estudiados por Clément. En el *Sonnet à Madame de Ferrare*, el primer par BB lo conforman «absence» y «presence»; el segundo par BB, «excellence» y «violance». En el *Sonnet de la difference*…, el primer binomio BB está compuesto por «effortz» y «fors»; el segundo, por «tres ords» y «tresors». Concluimos, por tanto, que las rimas de estos dos sonetos no muestran carácter transitorio alguno. Sencillamente, Marot concibe primero un tipo de soneto con un total de cuatro rimas, antes de decantarse enseguida por la misma forma con una rima adicional.

Comentemos brevemente un último artículo, en el que Hudson (2009) sugiere que la rima CC del *sonnet marotique* obedece a un propósito estructurador del contenido. Concretamente, estos dos versos (9 y 10) del soneto tendrían la finalidad de preparar la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

resolución final epigramática. De hecho, según Hudson, no es casual que un par de epigramas de Marot (*De Macé Longis* y *De Pauline*, ambos en octosílabos) presenten el esquema AABCCB: también aquí los versos con *rime plate* estarían destinados a introducir la idea final, que se completaría en el cuarteto con *rime embrassée*. Lo mismo ocurriría en algún salmo de Marot con el mismo esquema, como el XXXVI. Observemos que la idea de Hudson evoca la vieja tesis que hacía de la estrofa francesa de seis versos el origen de los tercetos del *sonnet régulier*. El problema es que la disposición recurrente de las dos oraciones finales del soneto no se aviene a lo que observa el crítico: en realidad, la primera ocupa los tres primeros versos y la segunda, los tres últimos. No parece probado, pues, que la combinación de *rime plate* y *rime embrassée* convenga particularmente al final epigramático del soneto y que se pueda justificar así su elección por parte de Marot.

En definitiva, llegamos a la conclusión de que dos hipótesis acerca de la disposición de las rimas en el *sonnet régulier* parecen factibles: esta puede proceder o bien de la estrofa francesa de seis versos, o bien de las estrofas largas como el *dizain* o el *douzain*. Ambas hipótesis son defendibles, pero pensamos que no han sido expuestas hasta ahora con toda la precisión deseable. Tampoco han sido suficientemente confrontadas, con el fin de comprobar cuál de las dos está mejor fundamentada. Ese será nuestro propósito en lo que resta del capítulo.

Comencemos analizando la posibilidad de que los tercetos del *sonnet régulier* se inspiren en la terminación de una estrofa extensa. Las estrofas de este tipo están perfectamente codificadas, como resultado de una larga tradición, y en especial debido a su presencia en poemas como la *ballade* y sus derivados. Además, cuando autores como Marot o Saint-Gelais utilizan una estrofa larga para componer un poema ajeno a esa tradición (un epigrama, por ejemplo), por norma general respetan los criterios de composición medievales, empezando por la rima. Las estrofas largas más utilizadas, tanto por Marot como por varias generaciones de poetas que lo preceden, son las que constan de un número par de versos: el *huitain*, el *dizain* y el *douzain* (el *quatorzain*, del que antes citamos un ejemplo, es un caso mucho más raro). En todas ellas, se persigue la simetría en la disposición de rimas. De ahí que se inicien y se cierren con una *rime croisée*, mientras que en la parte central tienden a acumularse las *rimes plates*. No aparece la *rime embrassée*. Así pues, el *huitain* por excelencia es aquel que presenta la estructura ABABBCBC, con dos secciones simétricas de cuatro versos ligados por una *rime croisée*. La *rime plate* central hace que podamos considerar igualmente la estructura como una

USC DE COMPOSTELA

superposición parcial de dos quintetos: ABABB y BBCBC. La aparición de la rima B en ambas secciones evita la introducción de una cuarta rima. El prototipo de *dizain* se basa en la misma dinámica: en su esquema ABABBCCDCD, hallamos secciones simétricas de cinco versos (esta vez sin superposición), manteniéndose una *rime croisée* en cada extremo de la estrofa, mientras que las *rimes plates* de la parte central evitan de nuevo el empleo de una rima adicional. Como observaba Goyet, la única novedad del *douzain* respecto al *dizain* es la inserción de lo que el crítico denomina «cheville strophique», es decir, de una *rime plate* aislada en el centro de la estrofa: ABABBCCDDEDE. Es fácil deducir que un *quatorzain* «regular» presentaría la estructura ABABBCCDDEEFEF, con dos *rimes plates* aisladas en la parte central, pero, como decíamos antes, el uso de esta estrofa es anecdótico.

Ya hemos cuestionado la hipótesis de Goyet: nos parece improbable que las *rimes plates* que se observan en las estrofas recién descritas guarden alguna relación con la *rime plate* del soneto regular francés. La razón fundamental es que, en el soneto, la *rime plate* va siempre seguida de una *rime embrassée* (incluso en la forma embrionaria del soneto de Marot, terminado en CCD CCD), a diferencia de lo que ocurre en estas estrofas largas, que terminan siempre en *rime croisée*. No obstante, sí que existen otros casos de estrofas largas terminadas en un esquema XXYXXY y, muy rara vez, incluso en XXYZZY. Lo que sucede es que Marot solo recurre a ellas de forma excepcional y casi siempre por una razón muy concreta, como veremos a continuación. Si nos hemos detenido a explicar la disposición de las rimas en las estrofas largas modélicas, es para que se entiendan más fácilmente estos otros casos.

En primer lugar, tratemos de entender la lógica de las estrofas largas con un número impar de versos, concretamente las de nueve y once versos. Estas estrofas ya no pueden presentar la simetría que caracterizaba a las anteriores. Su asimetría se puede paliar de manera equivalente mediante dos formas distintas. En el caso de la estrofa de nueve versos, encontramos las estructuras ABABBCDCD y ABABCCDCD. En ambos casos se respetan los principios de composición del *dizain*, solo que aparece una primera sección de cinco versos seguida de una segunda sección de cuatro versos (en el primer tipo), o viceversa (en el segundo tipo). Del mismo modo, dos formas de la estrofa de once versos preservan los principios que rigen la construcción del *douzain*: ABABBCCDEDE y ABABCCDDEDE. Se trata de las dos formas del *neuvain* que acabamos de describir con una *rime plate* adicional, intercalada entre la primera y la segunda sección de la estrofa. Estas dos variantes de las estrofas largas con versos impares, que mantienen la simetría

USC DE COMPOSTELA

de las rimas en la medida de lo posible, son, con mucha diferencia, las más empleadas por Marot: las encontramos en sus *ballades*, en sus diversos *chants* y en sus epigramas.

No obstante, existe una tercera variante en la que sí encontramos una secuencia final similar a la del soneto. En realidad, el único motivo que justifica la existencia de esta tercera variante es que no parece haber consenso acerca del número de rimas que pueden contener estas estrofas. En los casos descritos arriba, la estrofa de nueve versos tiene la misma cantidad de rimas distintas que el *dizain* (es decir, cuatro), mientras que la estrofa de once versos presenta el mismo número de rimas distintas que el *douzain* (cinco). Pero también se puede considerar que las estrofas de nueve y de once versos deben contener una rima menos, a imitación del *huitain* y del *dizain*, respectivamente. De ahí las variantes ABABBCBBC y ABABBCCDCCD. En la estrofa de nueve versos, encontramos, como en el *huitain*, una superposición parcial, no ya de dos quintetos, sino de un quinteto y un sexteto: ABABB y BBCBBC. Por su parte, la estrofa de once versos presenta esas mismas secciones (quinteto ABABB, seguido de sexteto CCDCCD) ya completamente desligadas. Disminuye así la cantidad de rimas, a costa de cualquier atisbo de simetría y de la *rime croisée* final. Esto explica fácilmente por qué dichas variantes son excepcionales.

Marot solo utiliza la estrofa con rimas ABABBCCDCCD en sus dos *complaintes* de juventud[98]. Estos poemas presentan una estructura muy similar a la del *chant royal* (con seis estrofas largas en lugar de cinco y sin *envoi*). Sin embargo, a diferencia del *chant royal* y de la *ballade*, aquí las rimas son diferentes en cada estrofa. Es muy posible que Marot pretendiera suavizar esta especie de licencia utilizando en cada estrofa una rima menos de lo habitual. En cuanto a la estrofa con rimas ABABBCBBC, solo la encontramos en el epigrama *À Anne, du jour de Saincte Anne* (en octosílabos).

Otros epigramas aislados de Marot, publicados junto a este en 1538, ayudan a entender que fueron compuestos por el poeta mientras este se hallaba inmerso en una fase de experimentación, la cual parece coincidir aproximadamente con la época en que crea también sus sonetos. Casi todos los *dizains* de Marot que aparecen entonces reproducen la forma canónica ya mencionada, pero encontramos algunas excepciones (los epigramas *De l'amour chaste*, *À la Royne de Navarre*) con una disposición de rimas del todo

[98] En la *Complainte du Baron de Malleville*, se alternan estas estrofas con otras de trece versos, que presentan el esquema ABABBCCDDEDDE. Al tratarse de la única ocasión en que Marot utiliza estrofas de trece versos, no nos hemos referido a ellas en nuestra explicación, pero la idea desarrollada en este párrafo puede aplicarse a ellas exactamente igual que a las estrofas de once versos.

inesperada (y muy probablemente inventada por Marot): ABAABBCBBC. Con esta superposición parcial de dos sextetos (ABAABB y BBCBBC), se renuncia voluntariamente a la simetría característica del *dizain* tradicional, sin otro motivo visible que el de poder utilizar así una rima menos que la cantidad prescrita, al igual que ocurría con el epigrama *À Anne, du jour de Saincte Anne*, de nueve versos. Aun así, conviene no exagerar la importancia del momento de composición de estos epigramas, puesto que Marot ya emplea la misma técnica en su *douzain Au Roy. Pour avoir cent escuz* (en octosílabos), publicado en 1533 y compuesto sin duda en 1531 (Defaux, 1993: 1013). Las rimas de este *douzain* configuran dos secciones de seis versos: ABAABBCCDCCD, lo que permite reducir a cuatro las cinco rimas prescritas para esta estrofa. Suele destacarse que Marot innova al introducir en la estrofa más rimas de las permitidas por la retórica medieval[99], pero, como vemos, la innovación también puede seguir el sentido inverso[100]. En conclusión, parece demostrado que Marot persigue siempre el propósito de reducir el número de rimas cuando cierra sus estrofas largas con una disposición XXYXXY. Según hemos visto, solo opta por este final en casos contados y experimentales. Por consiguiente, se nos antoja muy improbable que esta fuera la fuente de inspiración del poeta al determinar cuáles habían de ser las rimas finales de sus sonetos.

Nuestro razonamiento permite explicar además la extremada rareza que supone un final de estrofa larga en XXYZZY, equivalente a los tercetos del *sonnet régulier*. No tiene mucho sentido incluir tres rimas, en lugar de dos, en una estructura cuyo objetivo es precisamente disminuir el número total de rimas. En toda la obra de Marot, solo hemos encontrado un final estrófico «en sexteto» con tres rimas[101], el cual aparece precisamente en otro poema de inspiración italiana: nada menos que en la traducción que hace Marot de la «Canzone delle visioni» de Petrarca, incluida en su *Suite de l'Adolescence*

[99] Esta acertada observación, expresada como hemos visto por Goyet (1988), la realiza también Martinon hace más de un siglo (1912). En realidad, los poetas contemporáneos de Marot ya fueron perfectamente conscientes de esta novedad, como reflejan sus propias obras.

[100] En alguna ocasión, Marot contraviene incluso los preceptos más básicos de la versificación medieval, al alternarse dos rimas en repetidas ocasiones en el seno de una misma estrofa. Esto puede observarse en un *huitain* como el epigrama *À Anne, qu'il regrette*, con estructura ABABABAB, o en un *dizain* como el epigrama *À Ysabeau* de 1538, con rimas ABABAABAAB. Hay que decir que, en este caso, el procedimiento de innovación es rudimentario: se trata de una simple fusión de dos cuartetos con idénticas rimas, en el primer poema, y de un cuarteto y un sexteto que también comparten rimas, en el segundo. En este último ejemplo encontramos de nuevo la terminación en XXYXXY presente en los primeros sonetos de Marot.

[101] Es cierto que también se encuentra el esquema de cierre XXYZZY en un sorprendente *dizain* tardío de Marot, publicado en 1544: se trata del epigrama *De Madame de l'Estrange*, con rimas ABAABBCDDC. Si no lo tomamos en consideración, es debido a que las rimas se organizan en una primera sección de seis versos y en una segunda de cuatro (ABAABB + CDDC), lo que evidentemente no guarda relación alguna con el «sexteto» final del soneto.

Clémentine, de 1534. Nos limitaremos a transcribir aquí la primera estrofa del poema traducido:

> Ung jour estant seulet à la Fenestre
> Vy tant de cas nouveaulx devant mes yeux
> Que d'en tant veoir fasché me convint estre.
> Si m'apparut une Bische à Main dextre
> Belle pour plaire au souverain des Dieux.
> Chassée estoit de deux chiens envieux,
> Ung blanc, ung noir, qui par mortel effort
> La gente Beste aux flans mordoient si fort
> Qu'au dernier pas en brief temps l'ont menée
> Cheoir soubz ung roc, et là, la cruauté
> De Mort vainquit une grande beauté
> Et souspirer me feit sa destinée.

La disposición de las rimas de esta estrofa, en ABAABBCCDEED, tiene un carácter experimental fácilmente perceptible, ya que no se corresponde ni con el *douzain* canónico, simétrico (ABABBCCDDEDE), ni con la estructura alternativa en la que se resta una rima, utilizada por Marot en su epigrama *Au Roy. Pour avoir cent escuz* (ABAABBCCDCCD). La elección tampoco parece guardar consonancia con el esquema adoptado por Petrarca en el poema original: ABCABCcDEeDD[102]. Eso sí, los seis versos finales de la estrofa citada presentan las mismas rimas que los tercetos del *sonnet régulier*. Antes de entrar a valorar esta semejanza, permítasenos añadir un par de observaciones, que confirman la excepcionalidad del poema. Cinco de las seis estrofas presentan la misma disposición de las rimas, pero en la segunda estrofa esta disposición es diferente. Marot atenta así contra una prescripción básica de este tipo de poemas (que él mismo respeta en todos sus demás *chants*, así como en sus *complaintes* y *ballades*). Y por si esto fuera poco, las rimas de la «estrofa suelta» rompen con todos los esquemas, no ya simplemente en la sección final de la estrofa, sino también en la inicial: AABBAACCDEED. Las rimas de los seis primeros versos son un fenómeno más inaudito aún que las de los seis versos siguientes[103].

---

[102] Marot no parece hallar tolerable un final como este, con dos *rimes plates*, para cerrar una estrofa larga francesa. Sin embargo, no duda en emplear dicho final en un par de poemas con estrofas de ocho versos (la *Chanson* IX, que alterna octosílabos y decasílabos, y la *Chanson* XXX, en heptasílabos), a imitación del *strambotto*. Es cierto que el esquema ABABCCDD no se enmarca dentro de la tradición medieval francesa, pero sí que respeta sus principios básicos de versificación, como demuestra el hecho de que la estrofa canónica de siete versos empleada en la *ballade* presente el sistema ABABBCC. Como vemos, todas las innovaciones de Marot en materia de rimas obedecen al mismo planteamiento.

[103] Los sextetos con rimas AABBAA son muy frecuentes en los *rondeaux* (aunque no en los *rondeaux* de Marot, que no utiliza en ellos estrofas de seis versos), pero en ningún caso se puede insertar esta disposición de rimas en una estrofa más larga. Así pues, Marot compone la segunda estrofa del *Chant des visions* limitándose a «fusionar» dos sextetos, cuyas rimas se organizan de forma totalmente independiente.

Ante todo, descartamos que un único poema, tan inusitado además, pueda ser considerado seriamente como la referencia seguida por Marot a la hora de modelar las rimas de sus sonetos. Dicho esto, creemos que la coincidencia del final en CCDEED no es anodina. Marot solo recurre a él en su intento de adaptar estrofas italianas, cuyos sistemas de rimas originales no está dispuesto a imitar. En el caso del *Chant des visions*, el poeta francés parece haber buscado respetar (mínimamente) el espíritu de la *stanza* original manteniendo al menos la asimetría de las rimas, una idea que lo llevaría naturalmente a adoptar la configuración de las rimas en dos secciones de seis versos: ABAABB + CCDEED. En cuanto a la novedad que supone la introducción de una tercera rima en los seis versos finales, podría explicarse de varias maneras: tal vez Marot pretenda respetar así el número de rimas de la estrofa original, o acaso admita la adición de una rima al esquema habitual como una licencia adecuada a la labor de traducción[104]. Otra opción es que Marot empezara a tomar en consideración el sexteto con rimas AABCCB y lo trasladara al final de su estrofa «importada», algo que comentaremos más adelante. Por supuesto, todas estas suposiciones son compatibles entre sí.

Resumamos lo expuesto hasta ahora acerca de la estrofa larga como supuesto modelo del *sonnet marotique*. Esta hipótesis nos parece de escaso fundamento teniendo en cuenta que Marot, en la inmensa mayoría de los casos, apuesta por cerrar sus estrofas largas con una *rime croisée*, tal y como dicta la prescripción tradicional. En cuanto a los escasos finales con una sección de seis versos terminada en *rime embrassée* (los únicos que recuerdan realmente al soneto), resulta evidente que Marot solo recurre a ellos cuando desea reducir el número de rimas empleadas en la estrofa. Si el final en CCDCCD, similar al de los primeros sonetos de Marot, solo se encuentra en sus dos *complaintes* y en un epigrama de juventud, el final en CCDEED, que adoptará el *sonnet régulier*, es aún más infrecuente: solo aparece en la traducción de una *canzone* de Petrarca. Igual de excepcional resulta el final de estrofa CCDEED entre los *Grands rhétoriqueurs* y los poetas tardomedievales franceses[105].

Una última razón nos hace juzgar esta teoría con escepticismo: al introducir los sonetos en la poesía francesa, Marot es perfectamente consciente de que no está adaptando al francés una estrofa italiana, sino un poema compuesto por cuatro estrofas.

[104] Hervé (2012) no acierta a dar una explicación coherente a la estrofa empleada por Marot en este poema y sugiere la posibilidad de que se optara por ella por pura impotencia a la hora de traducir.

[105] Solo hemos detectado el caso de las veinticinco *ballades* compuestas por Jean Meschinot y publicadas junto a su obra *Les lunettes des princes*, en 1493; así como un par de *ballades* de Charles d'Orléans («Haa, Doulx Penser, jamais je ne pourroye» y «Pour le haste de mon passaige»).

La mejor prueba de que Marot no concibe el soneto francés como una única estrofa reside en los dos cuartetos. El poeta modifica las rimas de los tercetos italianos, pero no tiene ningún inconveniente en aceptar las rimas ABBA ABBA. Una disposición así no tendría cabida en el seno de una estrofa francesa de ocho o de catorce versos, pero es perfectamente aceptable si se conserva la división en dos cuartetos del modelo italiano. Si admitimos, por tanto, que Marot ve los dos cuartetos como estrofas independientes, es fácil deducir que lo mismo ha de suceder con los dos tercetos. Y si añadimos a esto que, al disponer las rimas en los dos tercetos, es posible considerarlos como un sexteto, se entenderá que nos decantemos por la hipótesis de la estrofa francesa de seis versos como fuente de inspiración del *sonnet régulier*, tal y como propusieron Vianey y Jasinski.

Se puede constatar fácilmente que, en la estrofa de seis versos empleada por Marot y por sus modelos franceses, nunca se encuentran las combinaciones de rimas más frecuentes en los tercetos del soneto italiano. Esto no se debe a la casualidad, ni a una simple cuestión de imitación de un tipo estrófico tradicional. De ser así, Marot no habría tenido inconveniente en importar la disposición de rimas de los tercetos italianos, del mismo modo que innova al importar a Francia un poema italiano. Es preciso comprender una serie de reglas generales y tácitas que rigen la organización de las rimas en la poesía francesa, heredadas de la tradición medieval, a las cuales Marot no renuncia prácticamente nunca, ni siquiera cuando propone una estrofa novedosa, como se puede observar en los ejemplos de estrofas atípicas que hemos ido citando en este apartado.

Una regla básica establece que las rimas de una estrofa solo se pueden ir alternando de dos en dos. Por ejemplo, hemos visto que la estrofa larga en general comienza con una rima cruzada ABAB; según esta norma, nunca podríamos encontrar en el tercero o en el cuarto verso una rima C que interfiriese en el cruce de esas dos rimas iniciales. Dicha regla es la que mejor explica la renuencia de Marot a imitar las rimas de los tercetos italianos, si tenemos en cuenta que la combinación más empleada por Petrarca es CDE CDE, en la que se van alternando tres rimas. Marot entendió que no debía incorporar a la poesía francesa ni esta, ni ninguna otra de las combinaciones italianas que comienzan por CDE (CDE DCE; CDE DEC; CDE EDC; CDE CED; CDE CED). Además, esta regla implica que la primera rima no puede entrar en contacto con la tercera, ni la segunda con la cuarta, ni la tercera con la quinta, etc[106]. Esto descarta formas como CDC EDE o CDC EED.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[106] Veíamos antes que Marot hace una excepción a la regla en la segunda estrofa de su *Chant des visions* traducido de Petrarca; otra excepción la encontramos en la *Chanson* XXXIX, en hexasílabos, cuyas estrofas

Hay que tener en cuenta otra regla fundamental: una vez que se han alternado dos rimas distintas (sin importar que alguna de ellas se repita formando una *rime plate*), se ha de introducir una tercera rima[107]. Retomemos el ejemplo de la rima cruzada ABAB. En las estrofas largas, es habitual que se forme una sección inicial añadiendo otra rima B: ABABB, lo cual no contraviene la norma. Lo que no se admite es que reaparezca de nuevo una rima A; después de ABABB, no queda más remedio que introducir una rima C[108]. Esta regla explica que Marot tenga que descartar la segunda combinación más usada por Petrarca en sus tercetos: CDC DCD; y no solo esta, sino también otra habitual como CDC CDC, además de algunas bastante más raras como CDD CDC, CDC DDC o CCD CDC.

Para ser aún más precisos, se podría añadir otra sencilla prescripción, que establece que no debe aparecer la misma rima en más de dos versos seguidos[109]. Algunas combinaciones raras en el soneto italiano, como CDD DCC o CCD DDC, quedan así igualmente descartadas. Estas pocas normas básicas que acabamos de enumerar resultan prácticamente suficientes para entender la elección de rimas que Marot lleva a cabo en sus tercetos. Entre las escasas opciones ajustadas al canon francés de las que el poeta dispone para cerrar sus sonetos, figuran por supuesto las combinaciones CCD CCD y CCD EED.

Lo mismo ocurre evidentemente con las estrofas de seis versos, en el resto de los poemas. Marot se decanta en la inmensa mayoría de los casos por los sistemas AABAAB y AABCCB, por lo que no sorprende que los adapte al soneto. Al margen de estos dos tipos, la única combinación que Marot utiliza con cierta frecuencia en el sexteto es la

---

de ocho versos presentan el sistema ABBAACAC. Cabe destacar que, en ambos casos, la rima A no llega a «cruzarse» con la B, la cual aparece tan solo en forma de *rime plate*. Esto explica sin duda en gran medida que Marot se permita tal licencia.

[107] Solo hemos detectado que Marot incumple esta regla en el epigrama de ocho versos ya comentado: *À Anne, qu'il regrette*, así como en un par de poemas con estrofas de siete versos: las *Chansons* XXVII (ABABBAA) y XL (ABABBAB), ambas en octosílabos. En los tres casos, Marot inventa fórmulas que permiten renunciar a la tercera rima estipulada en tales estrofas. El hecho de que no persevere en esta labor de experimentación (ya que cada una de estas creaciones solo se observa en un poema) es muy significativo y se aparta de la imagen de un Marot «rupturista». Se trata de licencias puntuales, de simples juegos con la convención.

[108] De ahí que antes dedujéramos que Marot no aceptaría imitar las rimas de los cuartetos italianos (ABBA ABBA) si considerase que ambos conforman una sola estrofa: la última rima en A no respetaría la norma que hemos enunciado. Dos rimas pueden alternarse más de una vez siempre que lo hagan en estrofas distintas, como ocurre por ejemplo en los *rondeaux*.

[109] Una vez más, encontramos en las canciones de Marot un par de excepciones en relación con esta norma: la *Chanson* XVII consta de dos estrofas con el sistema AABBBAA, combinando octosílabos y tetrasílabos, mientras que la *Chanson* XXII, en hexasílabos, consiste en una simple estrofa de nueve versos con rimas ABABBBCBC. Mediante estas fórmulas, Marot utiliza de nuevo una rima menos de lo establecido, pero aquí se puede apreciar además su deseo de disponer las rimas de forma simétrica, lo cual parece explicar el sentido del experimento.

sucesión de tres *rimes plates*: AABBCC. No resulta difícil intuir por qué descarta llevar esta disposición de rimas al soneto: cerrar con tres *rimes plates* (CCD DEE) un poema donde los cuartetos presentan *rimes embrassées* parecería bastante incongruente, dado que este tipo de secuencias de *rimes plates* suelen abarcar el poema entero.

Cabe interrogarse sobre la idea de que el esquema de rimas AABAAB es una herencia medieval, a diferencia del esquema AABCCB, que implica una especie de revolución, al introducir una rima más de lo estipulado. Cuesta opinar al respecto, porque es raro encontrar sextetos en la poesía francesa anterior a Marot que funcionen como estrofas verdaderamente independientes, en lo que respecta a las rimas: la mayoría de las estrofas de seis versos conforman el *envoi* de la *ballade* o del *chant royal*, o aparecen integradas en *rondeaux* y *virelais*. Si tomamos en consideración estos casos, es cierto que el modelo de *envoi* en XXYXXY predomina sobre el modelo XXYZZY[110], si bien un poeta de la talla de Charles d'Orléans da clara preferencia al segundo tipo[111]. A esta presencia circunstancial en los poemas *à forme fixe*, pueden sumarse los poemas basados en series de sextetos que empiezan a componer los *Rhétoriqueurs*. A decir verdad, los ejemplos son muy escasos y poco concluyentes respecto a la cuestión que nos ocupa. Poetas como Jean Molinet[112] y Jean Marot (padre de Clément)[113] apuestan por la forma AABAAB. Sin embargo, la combinación AABCCB ya es empleada por autores como Georges Chastellain (en las veinticinco estrofas de su poema *Le Prince*) y Jean Lemaire de Belges (en poemas como *Le temple d'honneur et de vertu* y *Sur la sepulture de feu monseigneur de Bayard*). Ello sin contar con que el uso de dicho esquema de rimas se remonta al menos a ciertos cantos litúrgicos medievales en latín[114], como hacía notar Jasinski, algo que podría haber influido en la adopción de estas rimas por parte de Clément Marot en su traducción de los salmos.

Si nos atenemos a la obra de Marot, puede constatarse que, en líneas generales, se da preferencia a una o a otra forma del sexteto en tipos de poemas distintos. Así, en las

[110] Podemos observar este predominio con claridad en las *ballades* de autores como Eustache Deschamps o Jean Regnier, y, ya en la época de Marot, en antologías como los *Chants royaux sur la Conception, couronnés au puy de Rouen de 1519 à 1528*, o los *Palinods présentés au Puy de Rouen (1525)*, editados por Vidoue (1897). También se encuentran ejemplos de *envoi* en XXYXXY (y no del otro tipo) en poetas admirados por Marot como Villon, Guillaume Crétin o Georges Chastellain.

[111] Además de las dos *ballades* de este autor citadas en una nota anterior, véanse otras como «Fresche beauté, tresriche de jeunesse», «Mon cueur a envoyé querer», «Balades, chançons et complaintes», «Fortune, je vous oy complaindre», o «Mon cueur vous adjourne, Vieillesse».

[112] En poemas como su *Debat de l'aigle, du harenc et du lyon*, o *Le retour de Madame Marguerite*.

[113] En los sextetos recogidos en *La vray disant advocate des Dames* (1530).

[114] Al *Stabat Mater* mencionado por Jasinski, podríamos añadir otras *séquences* como el *Veni Sancte Spiritus* o el *Lauda Sion*.

canciones publicadas en *L'Adolescence clémentine* (1532), la forma escogida es AABAAB (*Chanson* IV, en octosílabos, y *Chanson* XXVI, que combina heptasílabos y tetrasílabos). En dos poemas elegíacos de *La Suite de l'Adolescence clémentine* (1534), «Filz de Venus, voz deux yeulx desbandez» y *Du cheval de Vuyart* (en pentasílabos), se retoma dicha forma. Paralelamente, ya en 1532, Marot incluye también en *L'Adolescence* su *Épître* XXI («Le rimeur qui assailly m'a»), formada por sextetos AABCCB (aunque con rimas encadenadas)[115]. Más importante es la publicación por parte de Marot, al año siguiente, de su primera traducción de un salmo, el *Psaume* VI (en hexasílabos), cuyas estrofas se basan en ese mismo esquema. Todos los salmos compuestos por sextetos que el poeta irá traduciendo en lo sucesivo emplean el esquema AABCCB. La misma coherencia se observa en los *sizains* sueltos y en los epigramas que Marot compone, en los que el esquema privilegiado es el AABAAB[116]; sin embargo, en las traducciones de los epigramas de Marcial, publicadas de forma póstuma, se incluyen sextetos únicamente con forma AABCCB[117]. Como curiosidad, podemos añadir que las dos formas solo coinciden en el interior de un poema de circunstancias, *Mommerie de quatre jeunes damoiselles*, dividido en varias partes y que Marot no llega a incluir nunca en las ediciones de sus obras. El poema, que incluye un sexteto AABAAB y otros dos AABCCB (uno de ellos en octosílabos), fue compuesto, según Defaux (1993: 1116), a finales de 1537: es decir, justo en el momento de transición entre la escritura del segundo (y último) soneto de Marot terminado en CCD CCD y la del primer soneto con final en CCD EED.

A partir de todos estos datos, es difícil extraer conclusiones seguras acerca de dicha evolución de las rimas en el soneto. No se observa una clara preferencia de Marot por uno de los dos sistemas del sexteto, ni tampoco una paulatina primacía del tipo AABCCB frente al tipo AABAAB. No apreciamos, por tanto, nada que corrobore claramente la tesis de la introducción de una tercera rima como una «liberación» que Marot juzga necesaria

[115] Otra epístola, «O mon amy Antoine», comparte el mismo sistema de rimas, pero su autoría es dudosa (no fue editada hasta 1560).

[116] En 1532, aparece el primer poema de Marot de seis versos, *À Monsieur le Coq Medecin, qui luy promettoit guerison*. Va seguido de otro poema de seis versos, *Audit Coq*, a modo de continuación, en el que las dos rimas están dispuestas de otra manera (ABBAAB), que luego comentaremos. Al año siguiente, en la edición que realiza de las obras de su padre, Marot incluye igualmente un *sizain* de tipo AABAAB. Dos epigramas posteriores presentan esta misma forma: *À Merlin de Saint Gelais* (en octosílabos), publicado en 1538, y *À une portant bleu pour couleurs*, añadido al conjunto de epigramas en 1542.

[117] La primera de estas traducciones, «De Pauline», fue escrita, según Defaux (1993: 1553), antes de marzo de 1538, por lo que la fecha de composición podría coincidir aproximadamente con la de los sonetos. Del resto de los epigramas traducidos en forma de sexteto AABCCB, solo se sabe que fueron compuestos entre 1538 y 1544; no serían editados hasta 1547. Se trata de los poemas *De Macé Longis*, *D'un mauvais rendeur* y *D'un abbé* (los tres en octosílabos).

en la poesía francesa, tal y como teorizan Martinon y Goyet. Llama la atención que Marot recurra al sexteto con tres rimas fundamentalmente en sus traducciones: de los salmos, de los epigramas de Marcial y de los sonetos de Petrarca (y recordemos que también utilizaba una rima más de lo debido en las estrofas del *Chant des visions*). Las mismas hipótesis que propusimos al comentar esta última traducción podrían aplicarse al caso del soneto: tal vez Marot opte por las tres rimas para ganar libertad en la traducción (es fácil ver que limitarse a dos rimas para traducir seis versos supondría una atadura excesiva), o tal vez pretenda adaptarse al número de rimas más habitual en el soneto italiano.

Sí nos parece casi irrefutable la idea de que Marot traslada al soneto sus dos combinaciones de rimas predilectas en el sexteto, para respetar así las normas de versificación francesas. También parece claro que el poeta busca desde un principio establecer un único tipo de soneto francés: para crearlo, primero se inspira en el sexteto AABAAB en dos ocasiones, a modo de prueba (de hecho, Marot nunca llega a publicar sus dos «ensayos» de soneto). El resultado no lo convence y opta entonces por tomar como modelo la estrofa AABCCB en los tercetos de sus ocho sonetos restantes, publicados entre 1538 y 1542.

La elección de estas dos formas del sexteto no sorprende, teniendo en cuenta que Marot las utiliza de forma casi exclusiva, si dejamos al margen la forma AABBCC, poco acorde al trasplante buscado. Es cierto que el poeta recurre a formas alternativas del sexteto, pero únicamente las utiliza en ocasiones aisladas, como comprobaremos a continuación. El tipo AABCBC aparece únicamente en el *envoi* de la *Ballade* XI y su uso tiene fácil explicación: Marot no hace sino retomar las rimas de los últimos versos de las estrofas previas (*onzains* con esquema típico ABABBCCDEDE), como suele suceder en la *ballade*. Otra forma de sexteto, con rimas ABBAAB, se emplea en el poema *Audit Coq*, que Marot integraría finalmente en sus epigramas. El motivo también parece claro: de forma experimental, se ha querido forjar un sexteto con rimas simétricas, a imitación de las estrofas más largas con versos pares. Encontramos un último caso de sexteto alternativo con la forma ABAABB, en el *Psaume* XLIII. Esta distribución con las *rimes plates* concentradas al final puede deberse a la estructura de la estrofa, que presenta un último verso más corto que los anteriores: cinco versos octosílabos van seguidos de un hexasílabo[118]. Así pues, una vez aclarado el carácter excepcional de estos casos, se

[118] Algo similar se observa en los salmos V y XIV, con estrofas de cinco versos de tipo ABBAA. También en estos dos poemas la estrofa se cierra con dos *rimes plates* y el último verso, tetrasílabo, es más breve que los anteriores.

corrobora la relación entre la estrofa francesa de seis versos empleada por Marot y los tercetos de sus sonetos.

Para aportar una última prueba que certifique esta teoría, terminaremos el apartado refiriéndonos de nuevo a Mellin de Saint-Gelais. A diferencia de lo observado en Marot, en las rimas de sus sonetos se aprecia una clara evolución: los sonetos que Zilli (1990) data a partir de 1547 presentan en su mayoría (ocho casos de diez) tercetos de tipo *marotique*: Saint-Gelais parece dejarse arrastrar por el éxito cosechado por la forma CCD EED. En cambio, ninguno de sus sonetos compuestos antes de tal fecha son de ese tipo. En una primera fase, Saint-Gelais opta en gran medida (pero no únicamente) por rimas importadas de Italia. A pesar de conocer los sonetos de Marot a partir de 1538, Saint-Gelais no se amolda a esta forma inmediatamente, pero sí imita al «príncipe de los poetas» en su propósito de hallar unos tercetos acordes con la versificación francesa. Para ello, crea un soneto que termina en pareado, el cual puede ir precedido por una *rime croisée* (CDC DEE)[119] o por una *rime embrassée* (CDD CEE)[120]. Pues bien, esta elección se corresponde perfectamente con las preferencias del autor en materia de sextetos: aunque adopte en alguna ocasión las dos formas más estimadas por Marot (AABAAB y AABCCB)[121], se decanta con mucha más frecuencia por dos formas terminadas en pareado: una es la ya comentada AABBCC[122], descartable por resultar poco conveniente al final de un soneto; la otra es ABABCC[123], que Saint-Gelais sí considera apropiado trasladar al soneto. No se conservan sextetos de este poeta con rimas ABBACC, algo lógico, ya que incumplirían la norma que impide que la primera rima entre en contacto con la tercera. A pesar de ello, podemos deducir lo que lleva al poeta a servirse también de la variante CDD CEE en el soneto: insertar una tercera *rime embrassée* (en lugar de una *rime croisée*) entre las dos *rimes embrassées* de los cuartetos y el pareado final parece una opción bastante lógica (opinión que compartirán los poetas ingleses). Sin embargo, es evidente que crear un soneto francés que no respeta estrictamente las normas de

[119] Tres sonetos de Saint-Gelais son de este tipo: «D'un seul malheur se peult lamenter celle», «Du triste cœur vouldrois la flamme estaindre» y «Cy gist le corps de la plus heureuse ame».
[120] Tres son también los sonetos que Saint-Gelais escribe con este otro final: «Rien ne se faict des grans en ces bas lieux», «Vous que second la noble France honore» y «Ne craignez point, plume bien fortunee».
[121] Tan solo hemos localizado dos *sizains* de Saint-Gelais con rimas AABAAB: «Venus, la déesse puissante» y «Heur ou malheur ne puis faillir d'avoir»; y un único sexteto con rimas AABCCB: el epigrama *À un importun*, en el que casualmente se hace referencia a Clément Marot, gran valedor de dicho sistema.
[122] Forma empleada en la gran mayoría de poemas de seis versos compuestos por Saint-Gelais.
[123] Forma utilizada por Saint-Gelais en varias canciones («O combien est heureuse», «Si j'ayme ou non, je n'en dis rien», «Quand viendra la clarté») y en el epitafio *De Marie Compane*.

versificación francesas no resulta del todo convincente: no es de extrañar, pues, que esta variante sea inmediatamente abandonada.

En realidad, las normas francesas que hemos enumerado solo autorizan la creación de dos tipos adicionales de tercetos con tres rimas, los cuales, de hecho, no tardan en ser propuestos. Uno consiste en la forma CCD EDE, que llegará a compartir con la forma CCD EED ideada por Marot el honor de convertirse en el soneto francés por excelencia. El primero en introducirla es Jacques Peletier du Mans, en sus *Œuvres poétiques* de 1547. Como las estrofas de seis versos están prácticamente ausentes en este libro[124], no podemos llevar a cabo el análisis comparativo entre sexteto y soneto que hemos aplicado a Marot y a Saint-Gelais. Sin embargo, sabemos que poetas como Pernette du Guillet ya han utilizado anteriormente el sexteto AABCBC[125]; ello sin mencionar que este tipo de sexteto es el que aparece con más frecuencia en los *envois* contemporáneos[126].

Para terminar, podríamos incluir en la lista, como dato curioso, un último tipo de soneto francés, que gozó ciertamente de poca fortuna. Lo debemos a Vasquin Philieul, que traduce la primera parte del cancionero de Petrarca en su *Laure d'Avignon*, publicada en 1548. Philieul se atreve a hacer lo que no han osado ni Marot, ni Saint-Gelais, ni Peletier: inspirarse en el sexteto con forma AABBCC para crear un soneto de tipo CCD DEE. Hemos contado nueve sonetos con estas rimas en su libro de 1548. Se trata de la cuarta forma más frecuente en la obra, después de los sonetos de tipo Marot (CCD EED), de tipo Saint-Gelais (CDC DEE) y de tipo Peletier (CCD EDE). Pero, al igual que ocurre con la otra combinación creada por Saint-Gelais (CDD CEE), esta propuesta no tiene apenas continuadores.

Por lo demás, es conocida la rapidez con que la forma ideada por Marot se impone a las otras competidoras. Su prevalencia ya es clara en *Les Erreurs amoureuses* (1549) de Pontus de Tyard y en la segunda edición de *L'Olive* de Du Bellay (1550). A partir de los *Amours* de Ronsard y de Baïf publicados en 1552, no hay duda posible para los poetas de la *Pléiade* y sus seguidores sobre cuál es el *sonnet régulier* francés, más allá de algún conato de rebelión como el protagonizado por Peletier con su *Amour des amours* (1555),

[124] Peletier tan solo incluye un poema con sextetos, *À un sien amy, contre un medisant*. Los sextetos son de tipo AABCCB: de nuevo queda patente la influencia de Marot.

[125] En sus *Rymes* de 1545, se incluyen dos poemas con estrofas de este tipo («Heureuse est la peine» y «Je suis la Journée»). En este poemario, por cierto, se encuentran también sextetos del tipo predilecto de Saint-Gelais (ABABCC), en los poemas «La fortune envieuse» y «Dames, s'il est permis».

[126] Véanse, por ejemplo, los ya citados *Chants royaux sur la Conception*… y los *Palinods présentés au puy de Rouen*.

en el que ninguno de los casi cien sonetos es de tipo *marotique*. El soneto de tipo Peletier se consolida a su vez como esquema alternativo, algo que reflejará el libro de *Oriane*[127].

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[127] Véase nuestro apartado 5.1.

4. ANÁLISIS LITERARIO DE LOS SONETOS DE *ORIANE* (ed. 1579)

El segundo libro de las *Œuvres poétiques* de Amadis Jamyn (1575, reeditadas en 1577, 1579 y 1582) lleva por título *Oriane*. Todos los poemas del libro tienen en común su temática amorosa. Se trata de cuarenta y ocho sonetos, entre los cuales se van intercalando *odes*, *élégies*, *chansons*, *stances* y *discours*.

La procedencia del nombre del poeta, tomado del *Amadís de Gaula*, explica obviamente que se designe a la destinataria del libro con el apelativo de Oriane, amada del heroico caballero. La identidad real de la dama es desconocida, por lo que no es posible asegurar con firmeza que existiera realmente. Pese a ello, las referencias a la ciudad de Tours invitan a pensar que Jamyn pudo enamorarse durante su estancia en Saint-Côme en compañía de Ronsard. De ahí que Graur (1929: 53) sitúe la fecha aproximada de composición del libro entre 1567 y 1570 o 1571. La designación de los distintos cancioneros petrarquistas del autor mediante el nombre de la destinataria (los libros III y IV de las *Œuvres poétiques* van dirigidos a Callirée y Artémis, respectivamente), así como la estructura narrativa del libro II y la mención del nombre de Oriane en varios sonetos (XV, XXIII, XXX, XXXI, XLII), sugieren que todas las piezas que componen dicho libro están dedicadas a la misma persona.

En este capítulo de la tesis, realizaremos un comentario literario de cada uno de los sonetos del poemario. Nos parece el procedimiento más apropiado para esclarecer con exhaustividad lo que el poeta ha querido expresar y para tratar de comprender qué técnicas ha empleado para expresarlo del mejor modo posible. Será preciso, por tanto, atender a los aspectos retóricos, rítmicos, fónicos y estructurales del poema, sin perder nunca del vista el contexto literario y su repertorio de *topoi* comunes. Tomaremos siempre como punto de partida el texto de la edición de 1579, la última en la que Jamyn introduce correcciones, si bien nos detendremos a analizar todas las variantes textuales relevantes.

También ofrecemos aquí una clasificación de los sonetos según su contenido, en función del tema que nos parece más destacado en cada caso. Podemos distinguir así un conjunto de poemas en los que domina la exposición minuciosa del sentimiento amoroso. Otros sonetos consisten en un diálogo imposible con un ente personificado. Un tercer tipo se basa en descripciones de la naturaleza, la cual sucumbe a los encantos de la dama o motiva una analogía. Es posible agrupar asimismo los sonetos basados en una escena de encuentro o en un intercambio de regalos entre el enamorado y su amada. Los dos sonetos

USC DE COMPOSTELA

luctuosos que cierran el poemario constituirían un último grupo. Dejando al margen el caso de estos dos sonetos finales, así como el diálogo que se establece a lo largo de los sonetos XXXVI y XXXVII, no se observan en el libro secuencias temáticas especialmente llamativas, tal y como veremos más adelante, en el apartado 6.2.

4.1. Sintomatología amorosa

Aunque todos los sonetos del poemario compartan una temática amorosa, podemos considerar que se establece una relación especial entre aquellos que enfatizan principalmente la dimensión del sentimiento y los síntomas que lo evidencian. Tanto el primer soneto del libro como el X proclaman con fervor la entrega total del enamorado, para terminar solicitando el merecido favor de la dama. Los sonetos II y V encadenan imágenes relacionadas con el corazón y la sangre, respectivamente, con el fin de acentuar el tormento sufrido. Otros poemas (sonetos III, IV, XI, XX) afirman ante todo la obsesión amorosa, valiéndose a menudo de un desdoblamiento del «yo», que describe a su pensamiento personificado. La fantasía del amante dividido en dos también puede emplearse para expresar el padecimiento causado por la ausencia de la dama (sonetos VIII, XIII, XVIII, XLIV). Los sonetos IX y XLVI, por su parte, tienen en común la finalidad persuasiva marcada a través de reflexiones generales sobre el amor. Por último, los sonetos XII y XIX se basan en la convención de la *belle dame sans merci*, a quien el poeta despechado afea la frialdad, injusto pago a una pasión intachable.

4.1.1. Exaltación del amor (sonetos I y X)

Sonnet I

Grande est l'ardeur de mon jeune courage,
Ayant l'objet d'une telle beauté :
Heureux le jour auquel je fu domté,
Rendu vassal d'un celeste visage.
J'appens ici ma douce liberté
En vostre honneur : Et le cours de mon âge
Doit se passer en cet heureux servage,
Où je me voy pour long temps arresté.
En vos filets j'esclave ma jeunesse,
Et vous connois pour premiere Maistresse,
Sentant au cœur le trait de vos beaux yeux.
Ne soyez rude à ma jeunesse tendre
Qui veut sous vous les loix d'Amour apprendre :

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

« D'un maistre doux tousjours on apprend mieux[128].

El soneto inicial del libro no detalla el primer encuentro del poeta y la amada, ya abordado en una elegía previa; tan solo celebra brevemente el enamoramiento en los vv. 3-4. Aunque la progresión temática sea difusa, podría afirmarse que las tres primeras estrofas se centran en las ideas de sumisión por amor y sacrificio apasionado de la juventud, mientras que el segundo terceto pasa a expresar una súplica a la amada. No obstante, dentro de la primera parte, sería posible hacer una distinción entre el cuarteto inicial, más puramente encomiástico, y las dos estrofas siguientes, donde se formula una declaración amorosa de servicio.

La descripción orgullosa que el hablante hace de sí mismo confiere brío a la apertura del poema. Su altisonancia radica sobre todo en la elección del adjetivo inicial y en la inversión de sujeto y atributo, que hace que el significado de «grande» se proyecte al resto del verso; así como en la aliteración en [r], [d] y [ʒ]. La acumulación de cualidades se introduce hábilmente, evitando la fácil enumeración, al hacer que dos de ellas (el ardor y la juventud) aparezcan como propiedad de una tercera (el coraje). Se crea así una secuencia en la que se alternan sustantivos y adjetivos, con un sustantivo y un adjetivo en cada hemistiquio, lo que aporta al verso un gran equilibrio. El primer rasgo descrito de Oriane, la belleza, es también abstracto. Jamyn despoja al adjetivo «telle» de su valor anafórico habitual (puesto que se trata de la primera mención de la amada), logrando con ello generar la impresión de una presencia tangible de la belleza, reflejo de su fijación en la memoria del enamorado. El paralelismo entre los dos primeros versos y los dos siguientes es discreto, debido a la elipsis verbal en el v. 3, pero abarca tanto la inversión inicial de sujeto y atributo como el sintagma preposicional final, que esboza una cualidad de la amada. La omisión del verbo *être* y la yuxtaposición de los participios aportan fluidez, permitiendo la concentración de metáforas típicas del petrarquismo y del amor cortés. Estas quedan realzadas precisamente por su concisa imbricación, destacando también la variedad y la gradación de esferas evocadas (animal, social y cósmica), así como la celebración paradójica del sometimiento en el v. 3. La fórmula inicial de dicho verso recuerda al comienzo del soneto de Ronsard «Bien-heureux fut le jour où mon ame sujette» (*Sonnets pour Helene* I, LIV)[129], no publicado hasta 1578 y que parece inspirado

[128] El único cambio ortográfico significativo que hemos llevado a cabo al transcribir los sonetos consiste en la sustitución de la *i* y la *u* consonantes por la *j* y la *v*, así como de la *v* vocal por la *u*. En la edición original, los sonetos no aparecen numerados.

[129] Salvo indicación expresa de lo contrario, todas las citas de Ronsard y su correspondiente numeración están tomadas de la edición de las obras completas de 1584.

a su vez por el *incipit* del soneto de Petrarca «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno» (*Canzoniere*, LXI). Tanto Jamyn como Ronsard renuncian, sin embargo, a la estructura anafórica del poema italiano.

La introducción descriptiva deja paso a una declaración solemne, conforme al ritual de sacrificio enunciado. La traslación temporal, del pasado al presente, se completa con la inmediata referencia a la fidelidad futura. Si, ya en el primer verso, la cualidad abstracta «courage» se personificaba mediante el adjetivo «jeune», el verso inicial del segundo cuarteto también se cierra con una cualidad del poeta materializada, la libertad. El adjetivo antepuesto, «douce», guarda además un estrecho vínculo semántico con el paralelo «jeune», evocando la juventud que se volverá a mencionar de forma explícita en los dos tercetos, a fin de subrayar la espontaneidad del ofrecimiento. De hecho, parece coherente con la osadía propia de la juventud que el poeta se aparte del esquema canónico de las rimas en el segundo cuarteto, donde se emplea una combinación BAAB. La primera palabra que rima en esta estrofa, «liberté», podría interpretarse incluso como una lúdica alusión a la licencia a la que el poeta se acoge, mediante esa precisa palabra. El doble encabalgamiento que une los versos 5-7 refuerza la gravedad de la proclamación, enfatizando la magnitud de aquello que se entrega a la amada como ofrenda, expresado al final de los versos 5 y 6: la libertad y el discurrir de toda una vida. La determinación del tono se suaviza un tanto con la nota más humana del último verso de la estrofa, donde el «yo» se convierte en objeto despojado de voluntad. La cohesión entre los dos cuartetos aparece reforzada por la reformulación de la metáfora del vasallaje en el v. 7. Además, el adjetivo «heureux» se retoma y vuelve a servir de base para una paradoja similar a la del v. 3, esta vez presentada en forma de oxímoron.

En el primer terceto se lleva a cabo fundamentalmente una amplificación de lo expresado en los cuartetos. La imagen del «celeste visage» se completa aquí con nuevas metáforas tradicionales (las redes, la flecha) que aluden a la seducción ejercida por la amada[130]. Al igual que ocurría en el v. 4, estas dos metáforas aparecen también combinadas con otras imágenes que reiteran la idea de servidumbre. La proclamación convencional de la dama como «Maistresse» es una mera variación de la idea del poeta convertido en su «vassal» (v. 4). La otra imagen, «j'esclave ma jeunesse», destaca por

[130] A lo largo de todo nuestro estudio, empleamos el término *imagen* según la definición que propone Aquien: «en poésie, ce mot désigne en général des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes, l'une (*thème*, *comparé*, *imagé*) qui désigne proprement ce dont il s'agit, l'autre (*phore*, *comparant*, *imageant*) mettant à profit une relation d'analogie ou de proximité avec la première» (1993: 156).

prolongar la correspondencia ya mencionada del final de los versos 1 y 5, con una nueva personificación de otra cualidad del poeta, objeto de la acción verbal; «j'esclave» aparece además como eco evidente del paradójico «j'appens». Todo parece indicar que Jamyn tiene en mente el verso de Ronsard, referido a los ojos de Cassandre, en el que se emplea por primera vez dicho neologismo verbal: «Ont esclavé ma jeune liberté» (*Premier Livre des Amours*, XXV, v. 3)[131]. También se sigue enfatizando, tanto en este verso como en el siguiente, el tono solemne, al insistirse de nuevo en el elevado sacrificio que comporta el sometimiento del enamorado: no parece casual que se retomen aquí las aliteraciones en [r] y [ʒ] del primer verso.

La relación entre el final de los primeros versos de cada estrofa se reafirma en el segundo terceto, donde se repite la cualidad ya señalada en la estrofa anterior, «ma jeunesse», acompañada de un adjetivo, «tendre», que recuerda a los empleados en los cuartetos, «jeune» y «douce», tanto por su posición como por su significado. La personificación de «jeunesse», similar a las anteriores, destaca no obstante por su complejidad, al conformarse no solo por la adjetivación, sino también por el estatus simultáneo de sujeto dotado de voluntad («Qui veut sous vous…») y de objeto de una actitud asociada a la amada («Ne soyez rude à…»). Esta última lítotes atenúa la aspereza del imperativo e introduce la antítesis entre los adjetivos «rude» y «tendre», la cual no pasa desapercibida, ya que los dos términos se sitúan al final de los hemistiquios. El primer hemistiquio se refiere, pues, a la amada; el segundo, al enamorado; y esta oposición queda además marcada por la reiteración de todos los sonidos consonánticos del primer hemistiquio ([n], [s], [r], [d]) al otro lado de la cesura. Se observa una progresión en el uso de la segunda persona: prácticamente ausentes en los cuartetos, las marcas de la segunda persona figuran ya en todos los versos del primer terceto, antes de que el «vous» se convierta en sujeto del imperativo. En el verso 13, un breve recordatorio de la idea de sumisión («sous vous») sirve para introducir una nueva reminiscencia del medievo («les loix d'Amour»)[132]. El hablante pasa entonces de declararse siervo y esclavo a asignarse el papel de ilusionado alumno, imagen conforme a la insistencia con que ha aludido a su juventud. Como vemos, este verso enlaza a la perfección el *leitmotiv* del

[131] Otros poetas como Magny (*Amours*, XCVIII, v. 10) o Baïf (*Amours de Francine* II, LXII, v. 1) ya han retomado, antes que Jamyn, el término creado por Ronsard. Salvo indicación expresa de lo contrario, todas las citas de Baïf y su correspondiente numeración están tomadas de la edición de las obras completas de 1572.

[132] Recordemos que Andreas Capellanus (ca. 1150-ca. 1220) sistematiza las leyes del amor cortés en su *De Amore*. También podría tratarse de una alusión al *Ars amatoria* de Ovidio o a los tratados neoplatónicos, aunque lo cierto es que no parece que Jamyn pretenda referirse a ningún código en particular.

poema con el epifonema del último verso, que culmina la asimilación de la amada a una potencial maestra en el arte de amar. La palabra clave que prepara la *pointe*, «apprendre», se coloca justo al final del verso 13 y se retoma en el verso siguiente, para resaltar la cohesión del razonamiento. Recordemos que previamente se ha calificado a Oriane de «Maistresse», de lo que podemos inferir que Jamyn juega con el doble sentido de la palabra «maître»: la graciosa silepsis del v. 14 conjuga así las dos principales metáforas asociadas a la amada en el soneto. La inesperada transformación de la señora feudal en maestra y del vasallo en alumno, con el cambio de tono correspondiente (la gravedad del sacrificio cede el paso a la súplica sofística y cómplice), impregna de humor el final del soneto. También esta jovialidad, ligada a la ausencia general de patetismo, concuerda bien con la proclamada juventud del «yo».

En definitiva, una estética armoniosa prima claramente sobre el golpe de efecto, el cual se relega a la *pointe*. La impresión dominante de orden y claridad en este soneto se debe en gran medida a una sintaxis sencilla y discretamente reiterativa. Cada frase, ajustada a la estrofa, contiene dos proposiciones, unidas por coordinación (segundo cuarteto y primer terceto) o por yuxtaposición (primer cuarteto y segundo terceto). Las breves subordinadas, siempre circunscritas en un único verso, se introducen tan solo de dos modos distintos: mediante el participio presente con valor causal (vv. 2 y 11) y mediante el pronombre relativo (vv. 3, 8 y 13). Cabe destacar también el hecho de que las proposiciones no sobrepasen la extensión del verso, con la ligera variante de los vv. 5-7, donde las dos proposiciones se extienden un verso y medio. A la sensación de fluidez, tan conforme a la evocación del ardor juvenil, contribuye igualmente la adopción del decasílabo. Por otra parte, ciertos paralelismos sonoros entre primeros hemistiquios parecen consolidar la cohesión: señalemos el sonido [ʒ] en la cuarta sílaba de los vv. 2 y 3; la posición del sonido [v] y la extensión similar de las palabras iniciales en los vv. 9 y 10; o la rima interna en la cesura de los vv. 13 y 14.

Como hemos podido observar, no solo se repiten las estructuras sintácticas y fonéticas, sino que se apuesta de principio a fin por la reiteración de ideas e incluso de términos: por ejemplo, la mayoría de los epítetos («jeune», «heureux», «douce», «beaux») aparecen repetidos, con su misma forma o por derivación. Asimismo, todas las metáforas del poema proceden de la tradición medieval y petrarquista, plasmándose de forma igualmente sucinta.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sonnet X

J'avois si bien mon ame en la tienne enlacee,
Mon cœur dedans ton cœur, mes yeux dedans tes yeux,
Que pour longueur de temps ou distance de lieux,
Delaissant ta beauté je ne t'ay point laissee.
Ny jour ne s'est passé ny nuict ne s'est passee,
Qu'Amour du mesme trait dont il blesse les dieux
N'ait transpercé mon cœur tant je fus curieux
D'aller où ce grand Dieu l'embúche avoit dressee.
Je me suis eslancé moymesme dans les rets,
J'ay mis mon estomach pour la butte des traits :
Car j'estois assuré que pouvoit ton visage :
Doy-je m'en lamenter ? ce seroit sans raison :
De ta faveur sans plus depend mon avantage
Puis que tu peux ouvrir ou fermer la prison.

La composición del soneto X es típica de Jamyn: cada estrofa desarrolla una idea propia y resulta difícil diferenciar las partes que componen el poema. Como de costumbre, el autor se decanta por una estructura a medio camino entre la bipartición y la tripartición, al optar por un primer terceto que comparte ciertos rasgos esenciales con los cuartetos y otros no menos destacados con el terceto final. Así pues, la única sección indiscutible es la que conforman los dos cuartetos, al funcionar la segunda estrofa como amplificación de la primera. Ambas exponen el mismo relato iterativo, narrado en pasado y destinado a poner de manifiesto la constancia amorosa del hablante, insensible al paso del tiempo y a la distancia. El primer terceto puede interpretarse como una recapitulación de lo narrado anteriormente; de hecho, siguen empleándose los mismos tiempos verbales (*passé composé* e imperfecto). Al mismo tiempo, se introduce una nueva idea: la implicación del «yo» en su propio cautiverio amoroso. Dicha idea permite enlazar esta estrofa y la siguiente; el pronombre «en» del verso 12 la sintetiza. Por último, en el segundo terceto, se evoca la esperanza de un amor correspondido, el cual daría sentido a la constancia descrita, de tal modo que el último verso puede entenderse como una súplica sutil a la amada. El inicio y el final del poema basculan especialmente entre el «tú» y el «yo».

El primer cuarteto también coincide con el segundo en su complejidad sintáctica, sensible además por la longitud propia del *alexandrin*. En ambos casos, no se distinguen fragmentos unidos por coordinación; es decir, cada oración forma un todo compacto. Sorprende además la variedad de relaciones lógicas que se establecen entre las proposiciones: relaciones que expresan la consecuencia, la concesión y la simultaneidad en el primer cuarteto, y la oposición y la causa en el segundo. Sin embargo, esta complejidad lógica no genera en ningún momento sensación de confusión, dificultad o

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

pesadez, gracias en parte a la delicadeza con que Jamyn va enlazando las ideas. Obsérvese por ejemplo la discreción de los conectores en estas dos estrofas: las únicas conjunciones son dos sencillos «que» (vv. 3 y 6).

El primer cuarteto ofrece una hermosa variante del motivo tradicional de la división entre alma y cuerpo, como ya ocurría en el soneto VIII. Sin embargo, mientras que este último soneto trataba de renovar la imagen convencional mediante un ingenioso juego conceptual, aquí prima ante todo la expresión vehemente de la pasión. No en vano, los dos conectores de la estrofa («si bien… que…» y «pour») coinciden al aportar un matiz de intensidad. Pero si algo destaca en este sentido es la enumeración trimembre en los versos 1 y 2, cuyos componentes reiteran la misma idea, con una insistencia idónea para expresar justamente la magnitud de la obsesión, de la pasión. En esta enumeración se pasa gradualmente de lo abstracto (el alma, que confiere ya al primer verso un acento enfático por su significación espiritual) a lo concreto (los ojos), pasando por lo físico-metafórico (el corazón). Se reserva asimismo al final de la serie el elemento más original («mes yeux dedans tes yeux»), que prolonga de forma inesperada la imagen tradicional, basada justamente en que el cuerpo ha de permanecer distante de la dama. Se acentúa así el carácter hiperbólico de la imagen petrarquista: el recuerdo fijo de la amada no solo arrastra el alma del enamorado, sino también sus ojos, como si estos dejaran de percibir el mundo exterior, después de haberse posado en los ojos de ella, y se convirtieran en órganos de «visión mental». Además de la «materialización» del alma (a través del verbo «enlacer») y de la «desmaterialización» de los ojos, otro recurso llamativo es el paralelismo marcado y completo entre los dos hemistiquios del verso 2, que comparten la preposición «dedans» como eje. Este paralelismo halla un eco en el del verso siguiente («longueur de temps» / «distance de lieux»), con idéntica finalidad enfática. Las expresiones que conforman el binomio del verso 3 son muy similares a las que abren un soneto de Baïf, destinadas a expresar la misma idea: «Jamais longueur de temps, ny lointaine distance, / Ny grace ny beauté d'un autre ne fera / Que te puisse oublier» (*Diverses Amours* II, XVII, vv. 1-3). Asimismo, la exaltación queda subrayada por la derivación del verso 4 («delaissant» / «laissee»), juego de palabras que hace resaltar la paradoja expresada, es decir, la compañía constante de la dama a pesar de su ausencia. No obstante, se observa un cuidado equilibrio entre énfasis retórico y fluidez narrativa, al optar el poeta en ambos versos por construcciones que hacen innecesario el recurso a un verbo. Un último elemento del verso de apertura que conviene destacar es el hábil uso del imperfecto, que genera suspense al hacer esperar al lector la narración de un

USC DE COMPOSTELA

acontecimiento más específico. Este suspense se logra mantener hasta el final de la estrofa, con la reaparición del «je» en el último hemistiquio para revelar la declaración principal.

Lo primero que hallamos en el segundo cuarteto es un nuevo paralelismo minucioso, entre los hemistiquios del verso 5. A diferencia de los binomios de los versos 2 y 3, aquí no solo se repite la preposición central, sino todas las palabras salvo las dos que forman antítesis: «jour» y «nuit». En lo que sí coincide este paralelismo con los anteriores es en la complementariedad de sus dos términos para encarecer una misma cualidad: nuevamente, la constancia intachable del enamorado. Se asegura así la cohesión entre los dos cuartetos, en lo que respecta tanto al estilo como al contenido. No obstante, la imagen tradicional escogida en el segundo cuarteto para expresar dicha idea ya no será la escisión del «yo», sino la alegoría de Amor que atraviesa el corazón con su flecha. Con ella, la segunda persona desaparece momentáneamente, dejando paso a la tercera. Conceptualmente, la alegoría presenta aquí ciertas novedades significativas. En primer lugar, se recurre a una imagen que suele evocar la conmoción producida en el instante del enamoramiento y que aquí sin embargo se aplica a la descripción de una realidad cotidiana: la violencia del sentimiento no cesa ni se ha calmado, como si cada instante trajera consigo precisamente un nuevo enamoramiento. El doble encabalgamiento que une los versos 6 a 8 busca una intensidad expresiva acorde con el sentimiento evocado, posibilitando además la variedad rítmica: la última proposición se inicia tras la cesura del verso 7 y no a comienzo de verso. Dicha proposición final revela una imaginativa prolongación de la alegoría básica de Amor y sus flechas. Los mismos personajes se escenifican en un brevísimo relato que narra cómo el «yo» acude, movido por la curiosidad, al lugar de la trampa tendida por Amor. Así, en el verso 8, la perífrasis que evita la repetición de «Amour» aparece enmarcada dentro de otra perífrasis mucho más inesperada («où ce grand Dieu l'embúche avoit dressee»), que pese a su apariencia no designa un lugar sino a la propia amada. Se añade así a la alegoría el matiz tópico de la naturaleza traicionera de Amor. Jamyn sintetiza a la perfección una secuencia narrativa compleja, recogiendo tan solo los elementos más eficaces: la motivación psicológica de los dos personajes y el movimiento dramático de la víctima hacia la emboscada. La densidad conceptual, que caracteriza al poema en su conjunto, explica que incluso el único adjetivo del soneto, «curieux» (v. 7), se emplee más bien como parte de una locución verbal. Cabe añadir, por último, que el léxico escogido para aportar dramatismo

USC DE COMPOSTELA

también contribuye a renovar la alegoría tradicional: los términos «embúche» y «transpercer» son raros en la poesía amorosa contemporánea[133].

Al igual que la estrofa anterior, el primer terceto se abre con un nuevo paralelismo, en este caso entre dos versos completos. Ambos versos tienen en común la anáfora y el término metafórico final, pero la reiteración se da sobre todo a nivel semántico. Las dos imágenes petrarquistas se emplean para evocar el poder de seducción de la amada, alternándose la versión tradicional del mismo modo en ambos casos: se reemplaza el papel pasivo que suele atribuirse al «yo» por una intervención activa. Se pone así de relieve la responsabilidad del hablante sobre su propia situación, desarrollando la paradoja del dolor causado por el amor[134]. De este modo se prolongan el sentido, el dinamismo y la violencia de la imagen final del segundo cuarteto, que también retrataba al «yo» como artífice de su desgracia, al desplazarse voluntariamente hacia el lugar de la emboscada. Además, encontramos en el primer terceto la metáfora de la «butte» (v. 10), otra excepción en la poesía amorosa de la época. Podemos incluso considerar que esta estrofa funciona como síntesis de las imágenes desarrolladas anteriormente; en concreto, una correlación vincularía el verso 9 al primer cuarteto y el verso 10 al segundo cuarteto. Si esta segunda relación resulta evidente, ya que se repite incluso la palabra «trait», la primera destaca por su sutileza: en el primer cuarteto no se mencionaban las «redes», pero sí se describían las almas «enlazadas». En cualquier caso, sigue estando implícita la representación iconográfica de Cupido con sus armas.

El inicio del segundo terceto implica una ruptura: una vez concluido el relato descriptivo, llega el momento de adoptar una resolución. La *dubitatio* y su respuesta, contenidas en un solo verso, aportan gran viveza a la expresión. Es conveniente señalar también que el poeta corrige de manera significativa el verso final del soneto: «Puis que de mon bon gré j'ay cherché la prison», en la versión de 1575[135]. La corrección evita una

[133] En alguna ocasión aislada, tanto Desportes como Magny emplean el verbo para expresar una imagen similar: «Elle m'a transpercé d'une fleche mortelle» (*Second Livre des Amours*, XVIII, v. 7); «Cet archer qui les dieux et les hommes transperce» (*Les Souspirs*, LXXV, v. 5). Magny menciona también las emboscadas que tiende Amor en una de sus odas: «Les doux appastz, les embusches traitresses, / Et les glaçons dont l'enfant de Cypris / Ard, blesse, prend, et gelle noz espritz» (*De son amour envers deux Dames*, vv. 66-68). Salvo indicación expresa de lo contrario, todas las citas de Desportes y su correspondiente numeración están tomadas de la edición de las obras completas de 1573. Sobre los poemas que Desportes irá añadiendo en sucesivas ediciones, pueden consultarse las relaciones ofrecidas por Cameron (2000) y Barbier-Mueller (2001).

[134] Ronsard también utiliza un lugar común petrarquista para expresar la misma idea: «je me suis brulé / Au feu d'Amour, victime de moy-mesme» (*Premier Livre des Amours*, LXI, vv. 13-14).

[135] Otra corrección relevante es la que se realiza en el verso 9, inicialmente «Moymesme, je me suis jetté dedans les rets». La versión final respeta, a diferencia de la anterior, la división semántica que la cesura

idea redundante, ya expresada mediante las imágenes del primer terceto, además de reducir el número de monosílabos. Pero sobre todo permite que el lugar común de la cárcel de amor adquiera un relieve digno de la *pointe* final, al enmarcarse en una imagen más amplia (aunque concisa), original (puesto que existe una posibilidad de salir de la cárcel) y dinámica (la dama ha de escoger entre dos acciones), de nuevo con la intervención de dos personajes, como la secuencia final del segundo cuarteto[136]. El poeta sigue cultivando además la riqueza léxica, al emplear un término inusual en el soneto amoroso como «avantage» (en su acepción de «provecho, beneficio»)[137]. En realidad, el protagonismo y el papel activo pasan súbitamente del «yo» a la amada, a quien se coloca frente a una alternativa crucial: del «favor» de ella dependerá la suerte o la desgracia del enamorado. Así pues, Jamyn logra apoyarse en un lugar común modificando imperceptiblemente su significado: la «prison» no designa aquí tanto la imposibilidad de desprenderse del amor como el sufrimiento amoroso, del que sí se concibe una salida[138]. Pese a evitar con elegancia la súplica directa y el imperativo, el poema cumple a la perfección su función exhortativa: tras la enfática descripción de su propio amor, el hablante cierra su alegato incitando a la dama a que actúe en consecuencia apiadándose de él; como si al final del poema se le cediera la palabra a ella.

4.1.2. Imágenes viscerales del padecimiento (sonetos II y V)

Sonnet II

Si mon sein estoit fait d'un beau verre luisant,
À l'aise tu pourrois voir ta figure emprainte
Dans l'estuy de mon cœur, et verrois quelle attainte
Il a receu d'Amour qui me va destruisant !
Il poussa par mes yeux son traict le plus cuisant,
Qui pointu m'engrava d'une viste contrainte
L'honneur de ta beauté que je revere en crainte :
Tant j'ay peur d'offenser cela qui m'est nuisant !
Mais le pis de mon mal c'est qu'il est incurable,

debía determinar. Pero la mejora es indiscutible por muchos otros aspectos: el orden de los términos aporta más claridad, la frase se hace más compacta y se evita una nueva repetición de «dedans».

[136] De hecho, la *pointe* se apoya en un conector que expresa la causa, al igual que las ideas que cierran las dos estrofas anteriores.

[137] Queda lejos el tópico cortés del amor desinteresado, que no espera galardón. Solo hemos encontrado un único uso similar del término en los *Amores* de Ronsard: «Quand mort en vous servant sans mon cœur je serois, / Ce me seroit honneur, à vous seroit dommage, / Dommage en me perdant, à moy trop d'avantage» (*Second Livre des Amours*, XV, vv. 5-7).

[138] Este final recuerda al de un soneto de Ronsard, en el que también se concibe como única salvación la intervención de la dama liberadora, en este caso de los lazos que rodean al enamorado: «Si j'esperois apres un long espace / Venir à moy l'Hercule de ta grace, / Pour delacer le moindre de mes nouds» (*Premier Livre des Amours*, XIII, vv. 12-14).

Car mon cœur n'est de cire ou matiere muable
Qui s'imprime à tous coups un nouveau changement.
Amour qui prend plaisir au tourment que j'endure,
A fin qu'autre beauté n'y gravast sa figure,
Le transforma soudain en roc de Diamant.

El primer cuarteto del soneto II desarrolla una de esas fantasías tan del agrado de Jamyn, consistentes en una transformación del propio hablante[139]. Si bien el poeta logra con esa imagen fantástica una apertura inesperada, hay que precisar que la idea no es del todo original, dado que se encuentra también en un soneto de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, CLXVIII)[140]:

Puis que je n'ay pour faire ma retraite
Du labyrinth, qui me va seduisant,
Comme Thesée, un filet conduisant
Mes pas douteux dans les erreurs de Crete :
Eussay-je au moins une poitrine faite
Ou de crystal, ou de verre luisant,
Ton œil iroit dedans mon cœur lisant
De quelle foy mon amour est parfaite.
Si tu sçavois de quelle affection
Je suis captif de ta perfection,
La mort seroit un confort à ma plainte :
Et lors peut estre esprise de pitié,
Tu pousserois sur ma despouille esteinte,
Quelque souspir de tardive amitié[141].

Raymond (1927: 114) y Graur (1929: 76) ya han señalado la analogía entre estos dos sonetos. La especialista rumana sugiere asimismo que Jamyn pudo tomar como referencia directamente un soneto de Bembo (*Rime,* VII), en el que se basa el de Ronsard:

Poi ch'ogni ardir mi circonscrisse Amore
Quel dì, ch'io posi nel suo regno il piede,
Tanto, ch'altrui non pur chieder mercede,
Ma scoprir sol non oso il mio dolore;
Avess'io almen d'un bel cristallo il core,
Che quel ch'io taccio, e Madonna non vede
De l'interno mio mal, senza altra fede
A' suoi begli occhi tralucesse fore.
Ch'io spererei de la pietate ancora
Veder tinta la neve di quel volto,
Che 'l mio sì spesso bagna e discolora.

[139] Para un estudio del tema de la fantasía en Ronsard, véase Pigné (2011).
[140] Véase un análisis de este soneto de Ronsard en Toso-Rodinis (1988).
[141] El término *amitié* es empleado a menudo como sinónimo de amor por parte de los poetas de la *Pléiade*: véase Glatigny (1976: 492-493). De ahí que Jamyn utilice a su vez *amitié* con esa acepción en varios de los sonetos de *Oriane*.

Or che questo non ho, quello m'è tolto,
Temo non voglia il mio Signor, ch'io mora:
La medicina è poca, il languir molto.

La imitación por parte del líder de la *Pléiade* es indiscutible: basta con comparar la progresión en los dos poemas. El propio Muret la reconoce en sus comentarios de los *Amours* (1553: 196). Carrington (1978: 29) recoge estas dos posibles fuentes de Jamyn, pero añade complejidad a la cuestión al decantarse por una tercera: la elegía de Ronsard «Bien que l'obeissance et l'amour que je doy…» (*Elegies*, IX, vv. 39-56). Aunque el editor no explique los motivos de esta preferencia, es fácil colegirlos: la elegía es la única de las tres hipotéticas fuentes en la que el pecho de cristal permite a la amada contemplar su propio retrato, grabado en el interior del enamorado. El motivo de la imagen estampada en el corazón es ciertamente convencional, pero parece improbable que Jamyn y Ronsard concibieran de forma independiente la idea de realzarlo a través de la misma idea fantástica. Dicho esto, creemos que Jamyn también tenía en mente el soneto dedicado a Cassandre. Lo indicaría sobre todo una corrección efectuada en el primer verso: la expresión «un crystal reluisant» es sustituida en las siguientes ediciones por «un beau verre luisant», sintagma que aparece también en el soneto de Ronsard: tal coincidencia podría interpretarse como un homenaje al texto que sirve de fuente de inspiración[142].

Más allá de la cuestión de las fuentes, resulta ilustrativo comparar el modo en que la misma fantasía es abordada en los distintos sonetos mencionados. Todo el poema de Bembo se construye en torno a esta imagen: el primer cuarteto introduce la idea del silencio forzoso del «yo», que justifica la fantasía del corazón de cristal (segundo cuarteto). Así la dama se apiadaría del poeta, a quien la muerte amenaza (tercetos). Por su parte, Ronsard desarrolla en el primer cuarteto una comparación con Teseo, sin gran relación con la idea del pecho de cristal, presentada también en el segundo cuarteto. Los tercetos hacen pensar en una amada aún más inalcanzable que la de Bembo, dado que solo podría suscitar su piedad, excesivamente tarde, la visión del corazón del poeta ya fallecido[143]. Lo cierto es que Jamyn adopta un planteamiento completamente distinto al de Ronsard y Bembo. En primer lugar, traslada la imagen fantástica no solo al primer cuarteto, sino al primer verso, dotando a su poema de un inicio espectacular. Asimismo,

[142] Cabría interpretar del mismo modo el hecho de que Ronsard emplee, al inicio de sus cuartetos, los mismos términos que Bembo: «Puis que… Eussay-je au moins…» / «Poi ch'… avess'io almen…».
[143] El tema de la dama tardíamente arrepentida que llora al amante muerto se halla en Petrarca (*Canzoniere*, CXXVI, vv. 27-39). Francisco de la Torre también cierra su soneto «Mi propio amor entiendo que es la cierta» (II, 11) con una escena similar.

renuncia al efecto melodramático de la muerte por amor. Pero, sobre todo, dedica el resto del poema a completar la fantasía inicial, no escenificando la transformación de la amada, como hacen Bembo y Ronsard, sino insertando metáforas complementarias a la metamorfosis soñada.

El deseo de transparencia expresado a través de la imagen del cristal transmite una grata impresión de sinceridad, que compensa el despliegue de imaginación. El uso del condicional permite poner en relación la fantasía imposible (que la amada vea a través del pecho de cristal) con la primera de las fantasías presentadas como reales (la figura de la amada impresa en el corazón del amante). Como acabamos de mencionar, esta ingeniosa combinación ya aparecía en una elegía de Ronsard, quien la empleaba como punto de partida para encarecer tanto la perfección de su amor como la belleza de la dama. En el soneto de Jamyn, en cambio, la contemplación del corazón revela algo menos abstracto que la «amitié parfaite» y menos externo que los rasgos que componen el retrato de la amada: el poeta opta por prolongar la descripción visual del corazón; concretamente, detallando los estragos causados en él por Amor. La elegía de Ronsard carece de tal dramatismo, realzado aquí hábilmente mediante la colocación de los términos que expresan el daño, «attainte» y «destruisant», al final de los versos 3 y 4. El doble encabalgamiento, la exclamación, la enfática repetición del verbo *voir* y la aliteración en [r] contribuyen asimismo a aportar la intensidad necesaria.

El segundo cuarteto precisa el sentido del anterior, clarificando la coherencia de la primera estrofa. Los saltos temporales se suceden de manera vertiginosa: del futuro imposible se pasa al presente dramático (primer cuarteto) y de este a una narración en pasado que explica la situación actual, a la cual se regresa al término de la misma frase (v. 7). Se evoca así el enamoramiento a través del lugar común de la flecha lanzada por Amor, pero el relato culmina de forma novedosa: en lugar de clavarse sin más, la flecha es la que graba en el corazón la lancinante imagen de Oriane. Así pues, dos imágenes convencionales de la poesía petrarquista cobran un renovado brillo al aparecer vinculadas, de forma un tanto inesperada, por una relación de causa-efecto[144]. La sutileza con que se logra unificar el sentido del poema es igual de llamativa: la función amplificativa del segundo cuarteto se suaviza gracias a que el lugar común de la figura grabada queda reformulado por completo («m'engrava… / L'honneur de ta beauté…»). Dichas

[144] Una imbricación similar de los dos lugares comunes puede hallarse en un soneto de Ronsard, posible modelo del que comentamos: «Bien que six ans soyent ja coulez arriere / Depuis le jour qu'Amour d'un poignant trait / Au fond du cœur m'engrava le portrait» (*Premier Livre des Amours*, CXXII, vv. 1-3).

expresiones son además exponentes del eficaz recurso, típico de la poesía de Jamyn, consistente en describir una cualidad abstracta cual ente material. El poeta se sirve aquí del sintagma preposicional para realzar esta figura, al aplicarla por partida doble y de forma encadenada. La actitud del enamorado evocada al final del verso («que je revere en crainte») está en consonancia con este estilo sublime, al que concurren también las aliteraciones en [r] y [t]. La estrofa culmina en un nuevo alarde de ingenio, con el encadenamiento de dos paradojas poco habituales, presentándose la segunda de ellas (v. 4) como explicación de la primera (v. 3). En el amante se aúnan las emociones enfrentadas de devoción y temor (que renuevan la tradicional oposición entre temor y esperanza), un temor constante a dañar, por inadvertencia, aquello que a él mismo le daña. Adviértase la sutileza de esta segunda paradoja, expresada sin recurrir a repeticiones ni antítesis. El final de la estrofa recuerda al último hemistiquio del primer cuarteto, con el gerundio y la exclamación poniendo de relieve la inquietud del hablante ante un dolor que no cesa de minarlo por dentro. Como ya observábamos en los versos 3 y 4, el tono dramático del segundo cuarteto no se alcanza tanto por la expresividad de las imágenes como por el relieve dado a los términos que denotan el sufrimiento, colocados al final del verso: «cuisant», «contrainte», «crainte», «nuisant».

Tras esta especie de *pointe* anticipada, la conjunción «Mais» marca el inicio de la segunda parte del soneto. En realidad, más que una oposición entre cuartetos y tercetos, lo que se observa es una simetría, virtuosa a la par que discreta. En el primer terceto, una nueva propiedad del corazón del enamorado se añade a las ya referidas en el primer cuarteto: la inmutabilidad, metáfora transparente de la constancia. En el segundo terceto, de forma similar a lo que hemos observado en el segundo cuarteto, se recurre a la narración alegórica, protagonizada por un Amor malicioso, para explicar el origen de dicha cualidad. Así pues, el hablante dedica la segunda parte del soneto a hacer gala de su fidelidad, pero introduce esta idea hábilmente, insistiendo antes en el lugar común de la *maladie d'amour* y manteniendo así la cohesión del poema. Una doble aliteración en el primer terceto parece subrayar ese estado casi paradójico de vulnerabilidad (repetición de [m]) asociado a la dureza, a la rigidez (repetición de [k])[145]. Dado que el corazón del enamorado es duro como una roca e imposible de moldear, toda esperanza de

[145] La importancia que Jamyn concede a la sonoridad en este poema se pone de manifiesto con la gran cantidad de aliteraciones, pero también se intuye en una corrección del verso 5, que en la primera edición comienza así: «Par mes yeux il poussa…». No cambia ningún término, por lo que entendemos que el poeta ha querido ante todo suprimir la rima interna disonante «poussa» / «engrava».

restablecimiento es vana: la nueva cualidad plástica del corazón se presenta, pues, como causa adicional de sufrimiento. Esta llamada implícita a la compasión permite evitar, al mismo tiempo, el tono pretencioso en que el poeta podría incurrir fácilmente, al elogiarse a sí mismo y distanciarse de los amantes volubles. La última estrofa, además, señalará a Amor como directo responsable de la constancia amorosa.

Tras iniciarse con una sorprendente visión fantástica, el soneto desemboca en una nueva metamorfosis impactante del cuerpo en un material inerte, segundo atentado cometido por Amor contra el corazón del poeta. Jamyn maneja con pericia la sintaxis, insertando en el segundo terceto un doble inciso que permite no desvelar la acción culminante hasta el último verso. Cameron (1933: 30) ve en esta imagen desarrollada en los tercetos la huella de unos versos del *Orlando furioso*, en los que Bradamante asegura a Ruggiero su fidelidad: «Che 'l cor non ho di cera, è fatto prova; / che gli diè cento, non ch'una percossa, / Amor, prima che scaglia ne levasse, / quando all'imagin vostra lo ritrasse» (canto XLIV, estrofa 65)[146]. La especialista señala también que, en otro punto del mismo pasaje, la heroína compara su corazón con un diamante (estrofa 62). A los versos aducidos convendría, de hecho, añadir los que abren la estrofa 65, donde hallamos la imagen del amado esculpida en el corazón y que no puede ser borrada. Tanto Jamyn como Ariosto, además, recurren a la alegoría de Amor, al que ambos retratan más bien como enemigo. No obstante, esta figura desempeña un papel diferente en cada caso: para Bradamante, se trata de una amenaza insignificante, incapaz de vencer la resistencia natural de su corazón, que solo cedió una vez; por el contrario, en el soneto de Jamyn, Amor es el verdugo causante de dicha resistencia, de que el corazón no sea maleable y del consiguiente tormento. Así pues, vemos que el poeta francés se inspira probablemente en una imagen concebida por Ariosto, pero la adapta tratando de darle un sentido más coherente, integrándola además a la perfección en la parte final del soneto[147].

[146] Tanto Jamyn como Ariosto invierten el tópico del amante deshecho cual cera por el fuego de la pasión amorosa, que se encuentra ya en Petrarca (*Canzoniere*, CXXXIII, v. 2 y CCVII, v. 32), o por ejemplo al inicio del célebre soneto XVIII de Garcilaso: «Si a vuestra voluntad yo soy de cera».

[147] Varios sonetos franceses merecerían asimismo, en nuestra opinión, ser tenidos en cuenta como posibles fuentes de inspiración. En un poema de Du Bellay, a fin de ilustrar la inalterable constancia proclamada, se recurre igualmente a la analogía entre el corazón y el diamante, formulada en este caso como símil; pero lo que más hace pensar en el poema de Jamyn es que se asocie esta imagen con la del retrato grabado: «Plus tost voudra le diamant apprendre / A s'amolir de son bon gré, ou prendre / Soubz un burin de plom, diverse forme, / Que par nouveau ou bonheur, ou malheur / Mon cœur, où est de vostre grand'valeur / Le vray portraict, en autre se transforme» (*L'Olive*, XXXV, vv. 9-14). Esa peculiar asociación se halla también en los sonetos de Ronsard «Ny les desdains d'une Nymphe si belle» (Premier Livre des Amours, CLXXVI) y «Je sens portraits dedans ma souvenance» (Premier Livre des Amours, CCXIV). Sobre el auge de las imitaciones de Ariosto en la Francia del siglo XVI, véanse estudios como los de Cioranescu (1939), Gorris (2000), Balsamo (2003), Hempfer (2003) o Vignes (2003).

Sonnet V

Le breuvage amoureux resemble l'eau marine :
Qui boit l'eau de la mer plus se trouve alteré :
Aussi j'ay plus de soif au bien qu'ay desiré
Plus je boy les regards de ta beauté divine.
Je te dy mon travail dont tu es l'origine
A fin que ton secours le rende moderé :
« En un mal bien connu remede est esperé,
« Mais le tourment caché passe la medecine.
Lors que les Scorpions, viperes ou serpens
Ont jetté leurs venins soudainement rampans
Dans un corps offensé de morsure cruelle :
Pour mieux le garantir du dangereux poison,
On ouvre fort la playe : Et pour mesme raison,
Je suis contraint d'ouvrir ma blessure mortelle.

En la composición del soneto V pueden distinguirse tres partes, que se corresponden con las tres oraciones de las que consta el poema. La primera y la segunda oración se amoldan, respectivamente, al primer y al segundo cuarteto, mientras que la tercera oración, inusualmente extensa, abarca los dos tercetos. En cada una de las tres partes, como veremos a continuación, se desarrolla una comparación compleja, por lo que todo el poema reposa sobre la aplicación virtuosa de este recurso. No puede decirse que la progresión lógica del soneto esté especialmente marcada, dada la escasa cohesión (sobre todo a nivel de imágenes) entre los cuartetos, así como el carácter esencialmente amplificativo de los tercetos. La propia sintaxis aporta variedad y diluye la impresión de énfasis: si en la primera y en la tercera oración se reserva la aparición del «yo» al segundo término de la comparación, en la oración central se invierte este orden.

La comparación del primer cuarteto presenta como rasgo particular su formulación en dos tiempos. La primera expresión del símil se circunscribe al primer verso. Tal concisión pone de relieve la originalidad de la idea. El lugar común del brebaje amoroso, clara reminiscencia del imaginario medieval, también había sido retomado por varios poetas de la *Pléiade*[148]. No obstante, su inclusión en el símil insólito da a la imagen un brillo renovado. Obsérvese también cómo se emplea la metáfora convencional para introducir con elegancia y suma celeridad el tema de la obsesión amorosa, evitando incluso el recurso a la primera persona. La pertinencia y el ingenio del símil se intuyen

[148] Véase, por ejemplo, Ronsard, *Second Livre des Odes*, XIV, vv. 28-30: «Et en quel mois en quelles heures / Les fleurs des femmes sont meilleures / Au breuvage amoureux», y *Quatriesme Livre des Odes*, IV, vv. 45-46: «Ny ne r'apprist l'usage / De l'amoureux breuvage»; o Magny, *Amours*, LXX, vv. 12-13: «Et desormais tenez vous bien heureux / D'avoir gousté le breuvage amoureux».

ya, al ponerse en relación de forma inesperada dos elementos líquidos, uno fantástico y el otro perteneciente a la naturaleza.

Al mismo tiempo, para el lector resulta obvio que queda pendiente la explicación ingeniosa del símil, la cual se lleva a cabo mediante una nueva formulación en los versos siguientes. Estos versos revelan la analogía entre dos paradojas, subrayada por la repetición del verbo «boire»: beber puede acrecentar la sed, entendiendo ambos conceptos tanto en sentido propio (referido al agua del mar) como en sentido figurado (referido al deseo suscitado por las miradas de la amada). Así pues, integradas dentro de una misma oración y de una misma comparación, se suman a la imagen inicial del brebaje las metáforas, también tradicionales, de la sed-deseo y de la mirada-fuente. De hecho, estas dos imágenes reemplazan sutilmente a la primera dentro del símil, poniéndose así de manifiesto otra ingeniosa correspondencia, en este caso dentro del plano metafórico. Jamyn posiblemente tuviera en mente un soneto de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, CX) en el que también se entrelazan todas estas imágenes: «Où j'avallay le breuvage amoureux / Qu'à si longs traits me versoit une œillade» (vv. 10-11). La estrofa se cierra con la personificación de la belleza, especialmente llamativa y audaz por la completa identificación de la cualidad con la persona que la ostenta: las miradas de la amada se convierten en las miradas de su belleza.

Aunque la primera estrofa aluda a la insatisfacción amorosa sin excesivo dramatismo, el tema abordado en el resto del poema pasa a ser precisamente la expresión del sufrimiento del enamorado, al que se trata de dar una justificación. Los versos 5 y 6 exponen el propósito del hablante, en un breve comentario dirigido de forma directa a la amada: es preciso que ella tome conciencia de su estado, para poder de ese modo aliviarlo. Con todo, en dichos versos se preserva con elegancia el tono galante: sin cargarse de ornamentación innecesaria, a «mon travail» responde sencillamente «ton secours», mientras que la súplica a Oriane va implícita en la subordinada de finalidad. La expresión «ton secours» introduce además, discretamente, la imagen de la enfermedad de amor, en la que se basa el símil de la estrofa[149]. La misma sutileza se observa, de hecho, en la composición del símil, expresado mediante una sentencia impersonal yuxtapuesta a los versos anteriores, sin necesidad de recurrir a ningún conector. Jamyn concibe una máxima con apariencia de refrán, al dotarla de un humor pícaro característico, con el que se advierte del riesgo de no obtener, por excesivo reparo, aquello que legítimamente se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[149] Dubois (1995) muestra que la noción de *amour médecin* es recurrente en la poesía amorosa de la época.

requiere. Se imita además a la perfección el estilo típico de esta clase de dichos populares, no solo por la expresión metafórica, sino también por la estructura antitética y por la marcada tendencia a la elipsis: «remede» aparece sin artículo, tanto ese sustantivo como «tourment» funcionan como sujeto, mientras que el verbo «passe» supone un giro familiar que contribuye también a sintetizar al máximo la idea. La sentencia se adapta con tal pertinencia a la situación descrita que funciona como perfecto colofón a la graciosa galantería de los cuartetos: no es exagerado hablar de una *pointe* anticipada en el centro del poema[150].

Los tercetos vuelven a ilustrar la misma idea, es decir, tratan de justificar la necesidad de expresar el propio sufrimiento a la amada, de nuevo por medio de un símil. Sin embargo, ciertos elementos aportan variedad con respecto a lo observado en los cuartetos. Si estos últimos giran específicamente en torno a abstracciones, en los tercetos se pasa a describir, también de forma exclusiva, escenas sumamente gráficas. Del mismo modo, la familiaridad de las situaciones ajenas al poeta escogidas en los cuartetos, como término de comparación, contrasta radicalmente con el carácter exótico y espectacular de la realidad evocada en las dos últimas estrofas. Ya apuntábamos al inicio del comentario algunas otras diferencias estructurales entre estas dos partes del soneto, a las que cabría añadir el evidente cambio rítmico, con el recurso a encabalgamientos sucesivos en el primer terceto y la pausa en el verso 13 que divide el segundo terceto en dos secciones. Este ritmo, más atropellado, parece convenir a la violencia de las imágenes, pero se explica sobre todo por el llamativo desequilibrio entre los dos términos del símil (otro rasgo opuesto a los cuartetos), destinado a asegurar el efecto de *pointe*, con la revelación reservada al último verso.

La escena descrita desde el verso 9 hasta la cesura del verso 13 se divide en dos momentos sucesivos: el de la mordedura (primer terceto) y el de la curación (segundo terceto). Ambos se caracterizan por su truculencia. En el primer terceto, todos los elementos de la oración contribuyen a ello, comenzando por la galería de animales siniestros del verso 9[151]. Se insiste a continuación en la violencia y la brusquedad de la acción, expresadas no solo por el verbo escogido, sino también por el adverbio «soudainement» y la metonimia «morsure cruelle». Simultáneamente, Jamyn logra

[150] Las máximas de este tipo son frecuentes en el libro de *Oriane*. Jamyn es consciente de que el soneto se presta especialmente a ese estilo sentencioso, muy acorde con la brevedad y concisión preceptivas.

[151] La imagen de la serpiente para designar al amor o a la amada es común en la lírica petrarquista del Quattrocento y del Cinquecento: véase Manero Sorolla (1990: 279-284).

evocar la reptación de las serpientes, movimiento casi opuesto al anterior, como refleja una especie de oxímoron sutil: «soudainement rampans». El carácter siniestro de este movimiento se intensifica además con la evocación del contacto entre el animal y el cuerpo humano. No menos macabra resulta la segunda parte de la escena: los versos 12 y 13 consiguen de nuevo expresar, indirectamente, la sensación de dolor físico extremo, mediante el detalle concreto y realista. Jamyn aplica así con maestría una de las principales lecciones de Ronsard, quien ensalza en su *Abregé* las comparaciones basadas en conocimientos técnicos. Cabe destacar aquí el logrado efecto de sorpresa, debido al contraste entre el procedimiento curativo descrito y la idea preconcebida de un tratamiento médico corriente. Dicho efecto aparece acentuado por la concisión con que se desvela el hecho extraordinario («On ouvre fort la playe»), así como por la pausa al final del hemistiquio, que dirige la atención del lector al hecho extraordinario, y por el hábil aplazamiento de este: la breve proposición principal va precedida por dos subordinadas.

Lo sorprendente es que las técnicas que acabamos de describir, destinadas a mantener el suspense y a asegurar el impacto final, no se aplican únicamente al desarrollo del primer término del símil, sino también a la disposición de ambos términos, como ya hemos mencionado. Por otra parte, si las comparaciones de los cuartetos se construían a partir de imágenes comunes extraídas de la poesía amorosa tradicional (el brebaje amoroso y la enfermedad de amor), lo mismo ocurre en este último símil, que culmina con la imagen de la herida. Además, al igual que en el primer cuarteto se logra aportar complejidad al lugar común, al combinarlo de forma inesperada con otras imágenes menos sencillas, aquí se persigue el mismo propósito integrando la metáfora de la herida en otra más amplia y que destaca por su mayor originalidad: el poeta ha de «abrir su herida», es decir, necesita expresar los padecimientos a los que da lugar su amor. La expresión, además, es menos banal de lo que puede parecer a simple vista: el término «blessure» (que también aparece en el último verso del soneto IV de *Oriane*) es bastante infrecuente en la poesía de la época y más aún con este sentido figurado[152]. Destaquemos por último la aliteración en [r] presente en cada uno de los versos finales del poema, secundando la violencia del contenido.

USC

[152] Podemos, no obstante, mencionar los precedentes de Magny, *Les Souspirs*, XXXV, v. 6: «Je nourriz la blessure au profond de mon ame» y C, v. 8: «Qui nous fait dans le cueur une grande blesseure»; o Baïf, *Amours de Francine* I, LXXVI, vv. 7-8: «Tandis mainte blessure / Se faisoit à mon cœur».

4.1.3. Obsesión (sonetos III, IV, XI y XX)

Sonnet III

Tu m'as si bien ravi la fantaisie
Que je ne puis autre chose penser
Qu'en tes regards : je ne m'en puis lasser,
C'est où mon cœur sa demeure a choisie.
D'y repenser j'ay la teste eslourdie :
Un seul moment ne se laisse passer
Où je sois franc de ce plaisant penser,
Tant mon esprit en te suivant s'oublie.
Amour ne loge autre penser en moy,
Jaloux ne veut qu'autre nom je retienne
Sinon le tien, dont je ne sens qu'esmoy.
Car je voudrois t'ambrasser et tenir
Toutes les fois qu'il faut qu'il m'en souvienne,
Et ne pouvant je hay ce souvenir.

En el soneto III, el recurso más llamativo del verso de entrada es la combinación del verbo «ravir» y su complemento «la fantaisie», cualidad abstracta que queda así bellamente materializada[153]. La unión de un verbo que denota fuerza, furor, y de un sustantivo de carácter tan etéreo y elevado resulta sugestiva. La asonancia en [i] ayuda a ponerla de relieve. Pero también contribuyen al ímpetu inicial otros elementos, como la atribución directa de una acción a la amada; el intensificador «si bien», que prepara la inserción una consecutiva hiperbólica; el encabalgamiento que sucede al término más evocador, realzándolo; o la propia fluidez del decasílabo. Ese tono enfático se va a mantener en el resto del soneto, donde se insistirá una y otra vez en la idea expresada en el primer verso.

De hecho, la consecuencia introducida en los versos 2 y 3 es más bien una especie de reformulación transparente de la imagen inicial. El doble encabalgamiento que liga los tres primeros versos es inusual en Jamyn, ya que la pausa no llega hasta la cesura del tercer verso, en lugar de coincidir con la cesura del verso intermedio: la entonación sostenida de este modo contribuye a la impresión general de frenesí, acorde con la idea de descontrol expresada en estos versos. Así se explica igualmente que las dos pausas del primer cuarteto precedan a explicaciones meramente yuxtapuestas, no introducidas mediante conectores. Asimismo, la repetición de la conjunción «que», dentro de la misma frase y al comienzo de dos versos seguidos, enfatiza la idea del pensamiento repetitivo. La reiteración anafórica de «je ne puis», en esos mismos dos versos, busca sin duda el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[153] El concepto aristotélico de *phantasia*, imaginación que retiene la sensación recibida, es asociado al amor en el *De amore* de Ficino (VI, IX) y otros tratados neoplatónicos: véase Serés (1996: 55-56, 191-192).

mismo efecto e introduce además sendas hipérboles complementarias: a la exclusividad apuntada en el verso 2 se añade, en el verso siguiente, el carácter ilimitado de la obsesión. Resulta también elocuente la concisión de la proposición insertada entre dos pausas en el verso 3, «je ne m'en puis lasser». Una vez enunciado de forma directa el tema principal del soneto, Jamyn opta por cerrar la estrofa con una nueva imagen, sin duda para evitar incurrir en el prosaísmo. Podemos considerar esta imagen como un eco de la del primer verso, no solo por compartir su significado, sino también por basarse en la idea de que la amada ha despojado al poeta de una parte de su ser. El poeta se inspira evidentemente en el tópico de la separación entre el alma y el cuerpo del enamorado, refinado por la indefinible visión del corazón alojado en las miradas de Oriane.

Al igual que el primer cuarteto no cesa de reiterar el tema de la obsesión amorosa, la estrofa siguiente prácticamente no añade ningún nuevo matiz a la descripción. Esta falta de progresión en el contenido es sin duda un original recurso destinado a hacer más sensible la idea del pensamiento obsesivo. Aunque el ritmo recupera un cauce más armonioso, con cada proposición adaptada a la extensión del verso, se retoman otros expresivos rasgos estilísticos ya empleados en el primer cuarteto, como la repetición: aquí el verbo clave, «penser», se reformula a través del sustantivo homófono y del derivado «repenser»[154]. También volvemos a encontrar la yuxtaposición de frases mediante los dos puntos, que encubre las relaciones lógicas que se establecen entre ellas, contribuyendo así a poner de relieve el carácter repetitivo e incesante de los pensamientos del «yo». No obstante, el énfasis se alcanza asimismo gracias a otros mecanismos más sutiles que la simple acumulación de términos e ideas repetidos: por ejemplo, mediante pronombres que permiten que las frases se vayan enlazando rápidamente, como «en» (v. 3), «où» (v. 4) e «y» (v. 5). La aliteración en [s] contribuye a sugerir el deslizamiento imperturbable tanto del tiempo (v. 6[155]) como del pensamiento (v. 8).

Por otra parte, cabe destacar la impresión de sinceridad y familiaridad que se desprende del síntoma descrito con sencillez en el verso 5: «j'ay la teste eslourdie». A partir de este verso, la construcción de la estrofa recuerda un tanto a la del primer cuarteto: en los versos intermedios, volvemos a hallar una hipérbole que denota la exclusividad del

[154] Las continuas reiteraciones del verbo «penser» y sus múltiples derivaciones se hallan también en un soneto de Ronsard, publicado en 1578: «Je suis esmerveillé que mes pensers ne sont» (*Sonnets pour Helene* II, LII). Resulta imposible determinar quién fue el imitador y quién el imitado, pero la relación entre ambos poemas, no señalada por Carrington, parece evidente.

[155] Jamyn corrige en este verso el «je ne laisse…» de la primera edición por «ne se laisse…», lo que sugiere su interés por remarcar la aliteración, evitando así además que el pronombre «je» se repita en tres versos seguidos.

objeto de pensamiento, mientras que el verso final introduce una breve imagen, mediante la cual se eleva el estilo. El adverbio «tant» ya se encontraba al inicio del verso 8 en el soneto anterior del libro («Tant j'ay peur d'offenser cela qui m'est nuisant»), lo cual muestra que Jamyn considera el mecanismo especialmente útil para establecer el cierre del segundo cuarteto, punto central del poema. La animación de la mente se lleva a cabo a través de una doble acción verbal, que la dota tanto de movimiento como de conciencia propia. La idea del olvido de sí mismo hace que la estrofa culmine con una nota emotiva. Esta imagen funciona además como un claro eco de las de los versos 1 y 4: al igual que la fantasía y el corazón, también la mente ha abandonado al hablante para trasladarse junto a la amada.

En el primer terceto prosigue la amplificación, como evidencian las repeticiones de «penser» y de «autre». Este último término ocupa una posición paralela en dos versos seguidos (vv. 9-10), en los cuales se reformula la hipérbole de exclusividad ya comentada previamente (obsérvese la similitud entre los versos 2 y 9). Incluso la metáfora convencional del pensamiento «alojado» en el poeta remite a la «demeure» del verso 4. El objeto explícito de la obsesión pasa a ser aquí el nombre de la amada, pero hemos de interpretarlo como una simple variante de las «miradas» evocadas en la primera estrofa. En realidad, lo único que rompe ligeramente la uniformidad de la reiteración es la alegoría de Amor, al que se declara responsable del pensamiento fijo del poeta. De forma similar a lo que ocurría en el verso 5, uno de los escasos adjetivos del soneto, «jaloux», introduce una nota pintoresca, al atribuir a Amor una inesperada motivación psicológica. Sin embargo, la alegoría no se emplea para poner de manifiesto ningún nuevo aspecto significativo en relación con la situación o con las emociones del hablante.

La conjunción «Car», además de asegurar la cohesión entre las secciones del poema, da el impulso necesario a la conclusión, que implica cierto giro temático, debido a la expresión directa del deseo físico. Se establece así un contraste entre la parte intelectiva y la sensitiva. Al margen del efecto de sorpresa buscado, conviene tener en cuenta que la sensualidad antipetrarquista de los versos finales es del todo acorde con el estilo llano que impera en el soneto y probablemente lo justifica. La familiaridad con que se evoca el deseo, mediante los gráficos verbos «t'ambrasser et tenir», ya había asomado previamente. La *pointe* final consiste en una paradoja, variante original de la antítesis clásica del dolor y el placer provocados simultáneamente por el amor: el recuerdo constante de la amada, que se describía como «plaisant» (v. 7), es al mismo tiempo odiado, por suscitar un deseo incesante fatalmente frustado. Jamyn maneja la sintaxis con

USC DE COMPOSTELA

maestría, de manera que tanto la realidad opuesta al deseo como la consiguiente frustración se desvelan en el último verso. La paradoja final queda subrayada además por la derivación que conforman los términos «souvienne» y «souvenir», al final de los dos últimos versos del poema.

A pesar de que la crítica haya tildado a Jamyn de poeta conservador, seguidor acérrimo de los preceptos de la Pléiade y de la moda cortesana, en este soneto es indiscutible su osadía en lo que respecta a la rima. La combinación CDC EDE en los tercetos, de origen italiano, puede considerarse un desafío a la norma. Asimismo, Jamyn opta por la rima de «penser» (verbo) y «penser» (sustantivo), prescindiendo de los numerosos infinitivos con esa terminación que se podrían haber empleado sin dificultad.

Sonnet IV

Le fer poursuit l'aimant, et ma viste pensee
Te suit en tous endroits comme l'ombre le corps :
Tes simulacres saincts me viennent par dehors
Annoncer la beauté dont j'ay l'ame offensee.
Combien que par absence on aye delaissee
Celle là qu'on desire : à tous coups les efforts
Du desir violent redoublent mille morts,
Et l'ame à son desir est tousjours addressee.
L'esprit cherche l'objet qui d'amour l'a blessé,
Comme remede au mal dont il est offensé :
Ainsi les corps blessez tombent dessus leur playe
Presque le plus souvent : Et le sang au depart
De ses rouges boüillons (pour se vanger) essaye
Sauter sur l'ennemi d'où la blessure part.

El primer cuarteto del soneto IV se compone de tres cláusulas cuya extensión aumenta de forma progresiva, sin que ello implique una verdadera ruptura de la armonía rítmica: la estrofa se divide en dos pares de versos yuxtapuestos y unidos internamente por encabalgamiento. La ausencia de conectores entre los dos subnúcleos anuncia el efecto reiterativo de los versos 3 y 4, que se perpetuará en las estrofas siguientes. La simetría queda incluso marcada por la sonoridad inicial de los versos 2 y 3, con el empleo de la segunda persona: «Te suit…», «Tes simulacres…». La coordinación que se establece en el interior del primer verso hace posible la comparación de dos fenómenos. Este destacable rasgo de estilo no solo favorece la densidad conceptual, sino que además permite la inserción de un nuevo símil en el verso siguiente, esta vez formulado a través de la conjunción habitual. Así, dentro de una misma oración, la imagen central queda

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

circundada por un símil en cada extremo, sin que ello genere una impresión de excesiva redundancia.

Jamyn dota a los dos versos que abren el poema de especial dinamismo. Los verbos «poursuit» y «suit», ligados por derivación, expresan la misma acción, un movimiento inevitable e incesante. Los dos símiles se ajustan con total claridad a la idea central, lo que hace posible su concisión y su sencillez extremas, concisión acentuada por la omisión verbal en la segunda comparación. La analogía de la amada con el imán, frecuente en la poesía petrarquista italiana[156], no parece serlo tanto en la francesa[157], de manera que el impacto de la imagen inicial queda preservado. En cuanto a la animación del pensamiento, imagen que introduce el tema del soneto, el adjetivo «viste» y la hipérbole «en tous endroits» denotan el frenesí que se ha apoderado del poeta. La coordinación y el encabalgamiento ya mencionados contribuyen a tal dinamismo, como también lo hacen las aliteraciones: en el segundo hemistiquio del primer verso, [m], [p] y [s] reproducen la sonoridad del hemistiquio anterior, mientras que los sonidos [t] y [s] aparecen tanto al final del primer verso como al principio del segundo.

Los versos 3 y 4 vuelven a evocar el mismo movimiento, solo que en la dirección inversa, es decir, no del enamorado a la dama, sino de ella hacia él. Lo curioso es que estos fenómenos opuestos se utilizan para describir la misma idea. Una vez introducido el tema de la obsesión con claridad mediante el lugar común de los versos 1 y 2, adornado con el doble símil, Jamyn pasa a reformularlo a través de una imagen mucho más elaborada y original. A diferencia del motivo inicial, este otro implica una verdadera escenificación, gracias a su carácter más visual: la representación de la amada no se halla en el interior del poeta, sino que acude a él desde el exterior, como si de una aparición divina se tratara[158]. El término «simulacre» es atípico en la poesía amorosa de la época, aunque tanto Ronsard como Pontus de Tyard lo emplean igualmente en sus sonetos, de forma aislada, a fin de exaltar la visión imaginaria de la dama[159]. Sin embargo, el

[156] Véase Manero Sorolla (1990: 447-449).
[157] Una de las raras metáforas que hemos hallado se encuentra en un soneto tardío de Baïf: «Ecarté de son œil, plein de force emantine» (*Diverses Amours* I, LXVII, v. 8).
[158] Cf. Ronsard, *Premier Livre des Amours*, XXX, vv. 7-8: «Ore en mes bras, ore devant mes yeux, / Tu fais nager l'idole de ma Dame»; y CIV, vv. 1-2: «Devant les yeux nuict et jour me revient / Le saint portrait de l'angelique face».
[159] Ronsard, *Premier Livre des Amours*, XCI, vv. 5-8: «Que ne m'a fait celuy qui tout compose, / Les yeux plus grands, à fin de mieux pouvoir / En leur grandeur, la grandeur recevoir / Du simulachre où ma vie est enclose ?»; Pontus de Tyard, *Erreurs Amoureuses* II, VI, v. 9: «O de beauté celeste simulachre». El término es empleado de forma similar en la poesía amorosa española de esa época, como puede apreciarse en la canción «Jamás alzó las alas alto al cielo» de Herrera: «En el alto y divino simulacro / que en mis entrañas

deambular de los simulacros como expresión de la obsesión amorosa no figura en Ronsard, lo cual da testimonio de la autonomía de inspiración del discípulo. El calificativo «saincts» es especialmente acertado, ya que complementa de forma natural al sustantivo (que solía aplicarse para hacer referencia a representaciones divinas), enunciando al mismo tiempo la divinización tradicional de la amada[160]. La connotación religiosa del verbo «annoncer» reitera implícitamente el elogio[161]. Finalmente se dirige la atención a la difícil situación en que se halla el enamorado, asaltado por la visión dolorosa y constante de la belleza de la dama.

Tanto la idea de la obsesión amorosa como su efecto dramático son reiterados en la estrofa siguiente. Sin embargo, no se volverá a retomar en el resto del poema, curiosamente, la primera persona. El impersonal «on» implica el abandono del «je» en el quinto verso: el poeta pasa así de exponer su estado, en la primera estrofa, a referirse a él implícitamente como una experiencia universal. Una reflexión de este tipo remite a la propia experiencia del lector, que, como parte de esa comunidad humana a la que alude Jamyn, ha de saber por tanto entender el sufrimiento aquí descrito, provocado por la ausencia del ser amado. Sin embargo, el uso de la tercera persona suele circunscribirse a algún breve pasaje del poema, de manera que no rebaje en exceso la tensión del conjunto. Hay que contar además con que Jamyn insiste en la descripción de un síntoma amoroso ya referido reiteradamente en la primera estrofa, lo que podría derivar en excesiva monotonía. Por todo ello, el poeta recurre en esta estrofa a diversos mecanismos para paliar dichos riesgos. Para empezar, el dramatismo que apenas asomaba al final de la estrofa anterior se intensifica de forma evidente. La ausencia de la amada, únicamente insinuada en el primer cuarteto, se hace aquí explícita; como también se hace más patente el sufrimiento del amante, que nace de su perpetuo deseo frustrado, semejante a «mil muertes». Lo convencional de esta hipérbole queda compensado por la animación previa del deseo, calificado de «violento» y dotado de voluntad de destrucción. En el verso 8, una personificación adicional, esta vez del alma, permite sintetizar nuevamente la misma idea, pero ya con un tono sentencioso que deja atrás la exacerbación del drama. Así como

vuestra lumbre forma» (vv. 105-106), o en el soneto «Ofrece Amor a mis cansados ojos» (I, 28) de Francisco de la Torre: «y en lo secreto de mi pecho puro, / templo a su simulacro consagrado» (vv. 7-8).

[160] Este uso del adjetivo es habitual en la poesía amorosa contemporánea: además del ejemplo de Ronsard en una nota anterior, véase también Du Bellay, *L'Olive*, LVIII, v. 2: «Ton sainct portraict, seul Dieu de mon soucy»; o Pontus de Tyard, *Erreurs Amoureuses* III, XXIV, v. 1: «Des traits benins de celle image sainte».

[161] Cf. Ronsard, *Premier Livre des Amours*, CXLIII, vv. 5-8: «Ce dous parler qui les ames resveille, / Ce chant qui tient mes soucis enchantez, / Et ces deux cieux sur deux astres entez, / De ma déesse annoncent la merveille».

en la primera estrofa se describían movimientos contrapuestos, algo parecido ocurre en este otro punto del poema, de forma aún más sutil: primero se enuncia la acción del deseo sobre el alma y, a continuación, la acción del alma frente al deseo. Dentro de una misma oración, el verbo «desire» (v. 6) antecede el uso del término «desir», en dos ocasiones (vv. 7, 8), y el énfasis puesto en dicho concepto sirve para evocar la insidiosa repetición del pensamiento obsesivo. Si a ello añadimos la pujanza sugerida por el doble encabalgamiento, podemos concluir que en la estrofa se observa un estudiado equilibrio entre los planos de la emoción y de la reflexión.

Ambos se compaginan igualmente en la parte final del soneto. En ella, la sintaxis llama poderosamente la atención. Una sola oración abarca los dos tercetos, dividiéndose en dos partes principales que tampoco se amoldan a los límites estróficos: la primera es una sentencia que abarca los versos 9 y 10; la segunda, una doble comparación que se extiende desde el verso 11 hasta el final del poema. Podría verse en esta estructura un intento de ajuste al esquema de rimas del soneto francés, con la separación del binomio CC y las rimas cruzadas DEDE. El ritmo armonioso del primer par de versos, en consonancia con la reflexión general que se enuncia en ellos, contrasta con el desbocamiento de los versos finales, en los que se da un triple encabalgamiento (situándose el primero de los saltos entre los dos tercetos), al que se suman tanto la pausa interna en el verso 12, que separa las dos comparaciones, como el breve inciso que segmenta el verso 13 en tres partes.

La sentencia de los versos 9 y 10 se limita a amplificar lo ya expresado en la estrofa anterior. A las animaciones del pensamiento y del alma sucede una similar, la de la mente, cuyo movimiento obedece nuevamente al deseo y al poder de atracción de la amada. Sin embargo, si las dos animaciones previas que acabamos de mencionar funcionan más bien como lugares comunes aclaratorios, que acompañan a imágenes más complejas y sorprendentes, su reformulación en los versos 9 y 10 es una muestra más clara de ingenio. De hecho, la animación logra renovar aquí el tópico de la herida de amor, proponiendo una explicación psicológica del fenómeno de la obsesión: si la mente no deja de concentrarse en el doloroso objeto de deseo, es porque solo alcanzándolo podría hallarse remedio al sufrimiento[162]. Graur (1929: 67) remite a un pasaje de Lucrecio (*De rerum natura*, IV, vv. 1049-1051) que presenta claras similitudes con la idea expresada en estos versos. Lo curioso es que el filósofo romano se refiere a los mecanismos fisiológicos que

[162] Desportes, en uno de sus sonetos, aporta una explicación similar al deseo permanente de aproximarse a la amada: «Comme si de mon mal j'attendoy mon remede» (*Premier Livre des Amours*, II).

originan la atracción física y no a la obsesión amorosa. Otra peculiaridad de estos dos versos de Jamyn concierne a la rima en «sé», que supone casi una reiteración de la terminación «see» ya empleada en los cuartetos; aunque mayor rareza si cabe es que el poeta no dude en rimar el término «offensé», pese a haber rimado previamente «offensee»[163]. Más adelante encontraremos la rima basada en la derivación «depart»-«part», que confirma la rebeldía de Jamyn frente a la rigidez de los preceptos en esta materia.

El aparente caos rítmico de los versos 11 a 14 guarda una clara relación con el contenido espeluznante de las dos comparaciones. Ambas ilustran el carácter paradójico de la reflexión psicológica en los versos previos. Lo más sorprendente es que lo hacen apoyándose en el lugar común ya referido de la herida de amor, aludiendo ahora por partida doble a las heridas reales, como refleja la repetición de «blessé» (v. 9) en el verso 11 y (como sustantivo) en el verso 14. Dicho de otro modo, el primer término de la comparación se basa en el sentido figurado de la palabra «herida»; el segundo término, en su sentido propio. Así, el símil de los versos 11 y 12 ilustra la idea del sufrimiento interior, provocado por la frustración del deseo y multiplicado por la obsesión, haciendo referencia al dolor físico causado por la herida real, también fatalmente exacerbado por la inercia del propio cuerpo en su caída. El segundo símil es aún más complejo y su carácter bélico queda más patente con la figura del enemigo, asimilable a la amada. En este caso, además de desarrollarse la idea del dolor que inflige al enamorado su propia mente (en el símil, su propio cuerpo), se ilustra otro matiz de la paradoja: la mente no puede dejar de dirigirse a ese preciso objeto de deseo que causa el daño. La marcada aliteración en [s] en estos versos hace más sensible la idea del derramamiento de sangre. Vemos, por tanto, que el símil final está íntimamente ligado a las imágenes de movimiento que se han ido exponiendo en los cuartetos. Además, a la fantasía inicial de la aparición divina responde, al final del soneto, una última personificación no menos imaginativa: la sangre «salta» de la herida, con el objetivo de vengarse del enemigo que la ha provocado. Graur (1929: 67) no oculta su extrañeza ante el símil, pero la originalidad, la osadía, la tensión y el ingenio alcanzados en el final de este soneto amoroso nos parecen innegables[164].

[163] Evidentemente este hecho no se puede atribuir a un despiste por parte del autor, que en la primera edición de sus obras había empleado «blessee» al final del v. 4, dándose exactamente la misma circunstancia, ya que «blessé» se rimaba en el v. 9.

[164] Ronsard recurrirá a la imagen de los borbotones de sangre en un par de pasajes de su *Franciade*: «Dedans le sang qu'à bouillons il amasse» (libro I, v. 1058), «Ainsi le sang bouillonnant s'en alla» (libro II, v. 1459).

Sonnet XI

Penser, qui peux en un moment grand erre
Courir leger tout l'espace des cieux,
Toute la terre, et les flots spacieux,
Qui peux aussi penetrer sous la terre :
Par toy souvent celle-là qui m'enferre
De mille traits cuisans et furieux,
Se represente au devant de mes yeux,
Me menaçant d'une bien longue guerre.
Que tu es vain, puis que je ne sçaurois
T'accompagnant aller où je voudrois,
Et discourir mes douleurs à ma Dame !
Las ! que n'as-tu le parler comme moy,
Pour luy conter le feu de mon esmoy,
Et luy jetter dessous le sein ma flame ?

El soneto XI imita escrupulosamente, de principio a fin, un poema de Francesco Coccio presente en el primer libro de las *Rime diverse di molti eccellentissimi autori...* (1545: 339):

Veloce mio pensier vago e possente,
Che gran spatio di ciel, d'acqua, e di terra
Trascorri in un momento, e giu sotterra
Non ti è negato penetrar sovente:
Et spesso mostri a l'alma dolcemente
La donna che'l mio cor si tolse, e'l serra
Nel carcere d'Amore, e in lunga guerra
Di gelata paura arde la mente;
Quanto sea vano, e vanamente grato,
Poi che conteso m'è teco venire,
Et narrare a Madona il mio dolore.
O se potessi tu parlare, e dire
Il grave affanno mio, l'intenso ardore
Faresti lei pietosa, e me beato.

Al comparar en detalle el modelo y la copia, vemos que, en el primer verso, Jamyn suprime la triple adjetivación, así como el posesivo, que podría provocar confusión dentro del apóstrofe. El acento elevado que busca Coccio con los tres adjetivos redundantes, que evocan grandeza y amplitud, no es tenido en consideración por Jamyn, quien huye visiblemente de lo accesorio. En los versos 2-3, Coccio logra mantener el tono admirativo de la descripción, gracias al hipérbaton que separa relativo y verbo, y por supuesto gracias

Sacré (1977) y Carnel (2004) dedican sendas monografías al estudio de la sangre en la poesía lírica francesa del siglo XVI.

a la enumeración. Jamyn trata de evitar el prosaísmo dando mayor énfasis a la enumeración, con el uso anafórico de «tout», los plurales «cieux»-«flots» y la marcada redundancia «espace»-«spacieux» (adjetivo que conforma con «flots» un sintagma original). También contribuyen al lirismo el adjetivo predicativo «leger» y el uso transitivo de «courir», construcción atípica, cuya concisión resulta idónea para evocar la velocidad. El verso 4 trae la repetición de «qui peux», a elegante distancia del verso 1, en consonancia con la idea de la omnipotencia del pensamiento. Es cierto que la negación de Coccio («non ti è negato») añadía más misterio y asombro a la alusión al viaje subterráneo. Los últimos términos de la estrofa («penetrer», «sous la terre») son análogos a los del poema original y corroboran la intención de imitar de cerca el modelo italiano[165].

En el segundo cuarteto de Coccio, el apóstrofe sigue prolongándose con una nueva subordinada relativa, en la cual quedará insertada otra nueva relativa a partir del verso 6. Jamyn, que ya ha manifestado alguna dificultad para extender el apóstrofe a todo el primer cuarteto, como sugiere la anáfora del verso 4, renuncia a la proeza sintáctica consistente en alargar la frase hasta los tercetos. Se trata de alardes que el poeta francés no contempla en su estética, en aras de la claridad. Evita así, entre otras cosas, la acumulación de conjunciones «et», que en efecto introducen cierta confusión al ir encadenándose en el soneto de Coccio. A la mayor claridad del poema francés contribuye también el cambio de sujeto al inicio de la segunda estrofa. Por otro lado, Jamyn opta por sustituir el lugar común del corazón encerrado en la cárcel de amor por el de las flechas, sin que la cohesión del poema se resienta por ello. Aun así, el cambio resulta curioso si tenemos en cuenta que Jamyn podía recurrir a una rima cercana al original, mediante el verbo «enserre». Tal vez considerara que el nuevo desdoblamiento, esta vez entre el «yo» y su corazón, era demasiado redundante. En cualquier caso, la adaptación se mantiene a la altura gracias a los dos epítetos del verso 6, que animan la imagen con su violencia y cierta originalidad. La imagen de la dama aparece ante los ojos y no en el alma: lo que se pierde así en delicadeza se gana en concreción, algo que no está de más en unas estrofas repletas de abstracciones. El propio verbo «se represente», atípico en esta forma pronominal, aporta fuerza expresiva. En el verso 8, la introducción del lugar común de la «longue guerre»

[165] Ronsard también dedica un soneto a describir la incomparable rapidez con que su pensamiento atraviesa tierra, mar y aire, hasta alcanzar a la amada (*Premier Livre des Amours*, XV). La invocación del pensamiento personificado es muy frecuente en la poesía petrarquista italiana. Poetas franceses como Catherine des Roches (*Secondes Œuvres*, *Bergerie* «Ores que mes brebis sont dans la prairie», vv. 19-24) o Siméon-Guillaume de la Roque (*Amours de Phyllis*, XXXIV «Penser fils de Venus, que tu m'es agreable») retomarán la idea, inspirándose tal vez en Jamyn.

(calco de la «lunga guerra» del original) queda separada del tópico anterior (las flechas) por la idea central del cuarteto, que aporta orden y pausa. Jamyn encuentra sin duda los síntomas descritos en el verso 8 de Coccio demasiado extravagantes e integra la imagen con mayor sencillez.

La traducción del primer terceto es bastante fiel, según reflejan el calco inicial y el del verso 11. Jamyn renuncia al oxímoron paradójico «vanamente grato», un tanto redundante. La razón esgrimida por el enamorado («puis que je ne sçaurois...») reproduce el contenido original, si bien la asociación de los dos verbos en condicional hace que parezca más complejo de lo que realmente es[166].

En el segundo terceto, Jamyn retoma las ideas principales del modelo, manteniendo el mismo orden, pero se muestra más independiente en el plano de la expresión. El mayor cambio consiste en optar por una fórmula interrogativa para la revelación de la fantasía final. Esta técnica, habitual en Jamyn, sugiere el ímpetu del anhelo: «que n'as tu...» implica una dosis de dramatismo muy superior al del condicional. Jamyn logra además realzar lo insólito de la fantasía dedicando un verso completo al poder mágico (v. 12) y otro a su aplicación (v. 13). Se sacrifica en cambio una reiteración sin importancia en dicho verso, así como el binomio final. En el verso 14, se vuelve a prescindir de la obviedad («e me beato»), así como de la expresión excesivamente banal, sustituida por una imagen que destaca por su movimiento y por la curiosa perífrasis «dessous le sein»[167].

Ningún especialista de la obra de Jamyn menciona que Du Bellay ya había propuesto su propia versión del mismo soneto italiano (*L'Olive*, XLIII):

Penser volage, et leger comme vent,
Qui or' au ciel, or' en mer, or' en terre
En un moment cours, et recours grand erre,
Voire au sejour des ombres bien souvent.
Et quelque part, que voises t'eslevant,
Ou rabaissant, celle, qui me faict guerre,
Celle beauté, tousjours devant toy erre,
Et tu la vas d'un leger pié suyvant.
Pourquoy suis-tu (ô penser trop peu sage)
Ce qui te nuist ? Pourquoy vas-tu sans guide,
Par ce chemin plein d'erreur variable ?
Si de parler au moins eusses l'usage,
Tu me rendrois de tant de peines vide,

[166] En *Amours de Francine* II, LXCI, Baïf también lamenta la inutilidad de que el corazón del enamorado siga siempre a la dama, al no poder dirigirse a ella.

[167] En uno de sus sonetos publicados en 1578, Ronsard también fantasea con la idea de que los pensamientos, que acompañan a la amada, adquieran la capacidad de expresarse y ejerzan así de intérpretes (*Sonnets pour Helene* II, LII, vv. 7-8).

Toy en repos, et elle pitoyable.

Una de las rimas de los cuartetos coincide en los dos poemas franceses, repitiéndose tres de los cuatro términos («terre», «grand erre», «guerre»). Obsérvese, por cierto, que Du Bellay no se amolda aún al *sonnet marotique*, lo que confiere más libertad a su versión en los tercetos. También coincide la palabra inicial, despojada del posesivo, así como la decisión de no prolongar el apóstrofe más allá del primer cuarteto. No parecen elementos suficientes como para concluir que Jamyn tenía en mente la versión de Du Bellay al ofrecer su propia traducción. Las diferencias resultan más significativas que las similitudes, a pesar de que Du Bellay también respeta la progresión estructural del modelo. En el primer cuarteto, las discretas aportaciones de Du Bellay (la reiteración «cours et recours», la perífrasis «au sejour des ombres», o incluso el modo de introducir este último escenario) pueden considerarse algo más brillantes que las de Jamyn. Aun así, el poeta de la *Pléiade* tiene que recurrir en la estrofa siguiente a una anáfora un tanto disonante («celle... celle...»). Lo cierto es que ni el segundo cuarteto ni el primer terceto de Du Bellay tratan de mantenerse próximos a la expresión del soneto de Coccio. En cuanto a la última estrofa, Du Bellay conserva el condicional, pero lo sabe aderezar convirtiendo el binomio final en trinomio, dispuesto con enorme eficacia, con la inclusión inesperada del pensamiento entre la primera y la tercera personas. Al no especificarse cómo usará el pensamiento la palabra, el lector debe hacer un mayor esfuerzo para entender la *pointe*, algo oscurecida además por el recurso al zeugma y al anacoluto. El contraste entre las estrofas finales supone una buena demostración de la mayor importancia que Jamyn concede a la sencillez sintáctica y conceptual.

Sonnet XX

J’aime bien mon Penser, luy seul me represente
Le beau front, les beaux yeux de ma belle ennemie,
Son maintien, sa parolle, et sa grace infinie,
Et me la fait revoir bien qu’elle soit absente.
Non, je ne l’aime point, c’est luy qui me tourmente :
C’est par luy que mon ame est de mon sein ravie,
C’est par luy que je vis une vie sans vie,
C’est par luy que ma peine est tousjours renaissante.
Puis quand je pense aux traicts de ta douce beauté,
Je suis d’un desespoir plus en plus tourmenté,
Craignant que tu sois fiere autant que tu es belle.
Que je suis miserable ! est-il plus grand malheur
Que brulant d’amitié, se fondant de douleur,
Douter s’on est aimé d’une amour mutuelle ?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aunque a simple vista el contenido de cada estrofa esté bien diferenciado del resto y la impresión general sea de progresión ordenada, ello no impide que Jamyn difumine la estructura del soneto XX, como acostumbra hacer. Tienen mucho que ver en ello las ideas reiteradas con insistencia a lo largo del poema y sobre todo el papel de transición que desempeña una vez más el primer terceto. Los cuartetos, sin embargo, no permiten anticiparlo, ya que obedecen a principios de composición mucho más esquemáticos y evidentes de lo habitual en Jamyn. Así, en el primer cuarteto, el hablante expone las razones por las que ama a su propio pensamiento, que en realidad se resumen en una sola: gracias a él, puede contemplar mentalmente las bellezas de la dama. En cambio, en la estrofa siguiente, el «yo» se rectifica a sí mismo y, para defender la idea contraria, desgrana argumentos que también podrían sintetizarse en esta única razón: su pensamiento es el responsable de todo el sufrimiento que acarrea el amor. La oposición no puede ser más rigurosa, dando como resultado un perfecto equilibrio y una completa unidad compositiva. A continuación, el primer terceto representa al mismo tiempo una prolongación del movimiento anterior y una ruptura. Podemos considerarlo como la síntesis que sucede a la tesis del primer cuarteto y a la antítesis del segundo, ya que aúna las referencias a la imagen de la belleza y al propio tormento, figurando la primera como causa de este último. Así pues, la estrofa funciona en parte como conclusión del razonamiento planteado en los cuartetos. Sin embargo, al no resolverse de forma expresa la dicotomía entre amor y desamor al pensamiento, al tiempo que el desdoblamiento del «yo» es abandonado, se podría sostener igualmente que el razonamiento ha dado paso a la pura expresión de un lamento final, que abarcaría los dos tercetos. Aun así, el cambio de un planteamiento analítico, en el primer terceto, a un tono quejumbroso, en el segundo, resta cohesión a estas dos estrofas.

La declaración que abre el poema recuerda inevitablemente a otros sonetos de *Oriane* también basados en un paradójico desdoblamiento entre el «yo» y su pensamiento. Aquí Jamyn vuelve a utilizarlo como principal resorte para generar un efecto de sorpresa, con la acostumbrada eficacia. Esto resulta aún más llamativo dada la sencillez de la idea, mucho menos fantasiosa y abstracta que las descripciones del pensamiento como segundo «yo» alejado, afortunado, envidiado. La primera parte del soneto articula las sucesivas respuestas a una cuestión, no formulada de forma explícita, que el hablante se plantea a sí mismo, con objeto de hacer un autoanálisis. Juzgar las propias reflexiones involuntarias y achacarles un sufrimiento inmerecido constituye un tema original y, por paradójico que

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pueda resultar, supone a fin de cuentas una experiencia psicológica común a todos. Así pues, con el desdoblamiento del «yo» en este soneto, Jamyn no busca tanto asombrar, por un novedoso producto de su fantasía, como apelar a una realidad psicológica captada con agudeza y sensibilidad. El modo de plasmar la idea no es menos efectivo. Dada la rectificación, las elucubraciones del hablante parecen ser expuestas «en tiempo real». Su formulación se concentra esencialmente en el primer hemistiquio de cada cuarteto: «J'aime bien mon Penser», «Non, je ne l'aime point». La finalidad de estas expresiones directas es generar, con cierta dosis de humor, una impresión de fresca ingenuidad, de íntima naturalidad.

Tal objetivo contribuye a explicar un gran número de rasgos formales del soneto. El más destacado tal vez sea la ausencia de imágenes exuberantes o entrelazadas de forma ingeniosa. Donde más claramente se observa esto es en el primer cuarteto, en el que la única metáfora destacada, el oxímoron «ma belle ennemie», constituye un lugar común aislado y poco llamativo[168]. Para compensarlo, el poeta no solo recurre al humor de la declaración inicial, sino también a una extensa enumeración encomiástica de los encantos de la dama, en los dos versos siguientes. La enumeración se compone de dos secciones que se amoldan a la extensión del verso: los rasgos específicos del rostro (v. 2) preceden a una serie de cualidades generales, todas ellas sensoriales (v. 3). El cuidado con que Jamyn dispone los componentes de esta secuencia se refleja incluso en un sutil detalle: la expresión «grace infinie» supone el único elogio propiamente dicho contenido en el verso 3, pero tanto su colocación como la cualidad escogida (que irradia, por así decirlo, todos los demás rasgos), además del énfasis que aporta el adjetivo, eximen de la necesidad de ensalzar de forma explícita el «maintien» y la «parolle». Esto permite agilizar y enriquecer el retrato. Pero sin duda el mayor logro radica en la armonía que caracteriza estos dos versos, gracias en gran medida al paralelismo de sus respectivos esquemas ternarios. En el verso 3, la reiteración de los determinantes posesivos recalca la división en tres segmentos. Se trata de algo similar a lo que ocurre con la triple derivación de «beau» en el verso anterior, a pesar de que en él solo se enumeren dos elementos, lo cual resta rigidez al procedimiento. Para aportar mayor musicalidad y unificar la sección, los acentos aparecen colocados en idénticas posiciones en ambos versos, obedeciendo a la misma cadencia regular (cada tres sílabas), que subraya las pausas.

USC DE COMOSTELA

[168] El sintagma, que remite al «dolce nemica» recurrente en Petrarca, es empleado por Baïf en un par de sonetos de sus *Amours de Francine* I: «O ma belle ennemie, et pour quoy tellement» (XX, v. 1); «Cette belle ennemie, et d'Amour, et la mienne» (LXXXIII, v. 1).

Ya en el soneto anterior del libro (XIX), la idea expresada en el segundo cuarteto se oponía a la del primero, dialéctica que provocaba una sensación de inmediatez, parecida a la del monólogo interior en prosa. Dicho efecto se ve acentuado en el presente soneto, ya que la *correctio* es aquí más manifiesta y brusca, con el adverbio de negación (en lugar de una conjunción) y la inversión literal de la afirmación inicial. A pesar de que esta segunda parte de la argumentación esté centrada en el sufrimiento, sigue presente el humor que encierra la paradoja del hablante sometiendo a juicio a su propio pensamiento. De nuevo son las figuras de dicción las que sustentan en gran medida el lirismo. La extensa anáfora que abre tres versos seguidos («C'est par luy que», vv. 6-8) es todo un acierto expresivo, puesto que la reafirmación insistente casa bien con el repentino cambio de parecer expresado en el verso 5 («Non, je ne l'aime point») y por supuesto con la emoción patética que se pretende evocar. El énfasis formal alcanzado a través de la anáfora funciona además como perfecto reflejo del énfasis conceptual, ya que todos los versos remiten a la misma idea. En este marco se inscribe a la perfección la derivación del verso 7, unida a una especie de equívoco paradójico: «je vis une vie sans vie». A diferencia de esta fórmula brillante, las imágenes que la rodean, en los versos 6 y 8, constituyen sencillos y concisos lugares comunes. La personificación de la pena, mediante el uso del adjetivo «renaissante», es sin duda una imitación de Du Bellay: «Là meurt sans fin ma peine renaissante» (*L'Olive*, LXXXI, v. 14); o, en su defecto, de Magny: «Chassez le, et faictes qu'il y sente / Sa peine tousjours renaissante» (*Les Gayetez, Iambes contre un mesdisant de Ronsard*, vv. 59-60)[169]. Cabe mencionar un último detalle llamativo de la estrofa: la rima «vie»-«ravie» compensa, al coincidir la *consonne d'appui*, la relativa simplicidad de la rima B en su conjunto. Vemos aquí una vez más que Jamyn no concede excesiva importancia a cultivar la riqueza de las rimas, sin dejar por ello de mantenerse siempre dentro de los márgenes a los que autoriza el uso establecido por la *Pléiade*[170].

Ya mencionamos antes que el primer terceto podría considerarse como la síntesis que sucede a tesis y a antítesis, pero Jamyn, que no gusta de esquematismos evidentes,

[169] Un soneto de Ronsard también emplea una expresión cercana como cierre estrófico: «Comme un Phenis renaissant de ma peine» (*Premier Livre des Amours*, XXXVI, v. 14).

[170] Si tomamos como ejemplo el empleo de la rima en «ie», muy frecuente, en el *Premier Livre des Amours*, podemos constatar que Ronsard recurre al mismo procedimiento que Jamyn en algunos de sus sonetos (VII, XII, LXXXIV y CLXXXVII). Sin embargo, en la mayoría de los casos opta por una rima más rica, en la que coincide siempre la consonante previa (sonetos X, XXV, LXIV, LXXI, CXXXV, CXXXVII, CCVI, CCVII). Dicha consonante no se escoge de forma completamente aleatoria en ninguno de los sonetos, por lo que no es de extrañar que Jamyn lo evite también, siguiendo los pasos de su mentor.

disimula con sutileza esta estructura. La expresión «quand je pense» (v. 9) indica el fin del desdoblamiento del hablante, pero también la continuidad temática con respecto a los cuartetos: se siguen abordando los efectos del pensamiento en el ánimo. Asimismo, el conector «Puis», al inicio del verso, inscribe la estrofa en la dialéctica desarrollada hasta este punto, anunciando al mismo tiempo una nueva idea que trascenderá la dicotomía previa. Jamyn establece además una discreta correlación entre el verso 9 y el primer cuarteto, referidos a la imagen de la belleza de la dama, así como entre el verso 10 y el segundo cuarteto, referidos al sufrimiento del enamorado. De ese modo, los dos versos mencionados sintetizan lo que el poeta ha expuesto con anterioridad, como atestiguan las palabras realzadas por la rima, variantes de un léxico ya empleado en los cuartetos: «beauté» reproduce la misma idea evocada mediante la derivación de «beau» (v. 2), mientras que «tourmenté» reformula de forma manifiesta el «me tourmente» (v. 5) de la estrofa previa. No obstante, el tormento que vuelve a evocarse en el primer terceto no es exactamente el mismo. El sufrimiento descrito en el segundo cuarteto, a falta de una mayor concreción, se supone debido a una idea obsesiva: la lógica frustración de no poseer el bien anhelado. Por su parte, el primer terceto alude a un incremento de dicho sufrimiento, provocado precisamente por el otro pensamiento obsesivo, el de la belleza de la amada, que da lugar al miedo expresado en el verso 11: un grado tan superlativo de belleza (vuelve a repetirse el adjetivo «belle») puede favorecer que la dama se muestre insensible al amor del pobre desdichado.

Así pues, esta conclusión lógica inesperada, además del fino apunte psicológico igualmente infrecuente en la poesía amorosa petrarquista, da a la estrofa el necesario relieve, compensando una vez más la escasez de imágenes. En el plano formal, cabe destacar el modo en que Jamyn se sirve de la construcción comparativa y del paralelismo que se inserta con naturalidad en ella («que tu sois fiere autant que tu es belle»), para cerrar el terceto con suma gracia. En el verso anterior, se retoma la expresión enfática del dolor, en la que interviene una audaz elipsis: Jamyn se permite no anteponer la preposición «de» al «plus en plus», sin duda para evitar la cacofonía que supondría la repetición de la preposición, ya presente en el verso. La audacia del poeta se manifiesta además en el cambio de la tercera a la segunda persona para referirse a la amada, cambio que no desconcierta al lector, al concentrarse dichas referencias tan solo en el primer cuarteto y el primer terceto.

La exclamación y la interrogación que conforman el segundo terceto extreman el patetismo de las dos estrofas previas. A este cambio de tono se suma un giro sintáctico

acorde con él: si, en las dos estrofas anteriores, cada nueva idea introducida se ajustaba con rigor y orden al marco del verso, el poema culmina con una extensa proposición, interrumpida por un doble inciso en el verso intermedio. Otro rasgo divergente en la conclusión del soneto es su carácter impersonal, que aporta variedad en un poema tan introspectivo. La situación del hablante queda así entroncada, de forma explícita, a una emoción universal. Las imágenes siguen apareciendo muy diseminadas, circunscribiéndose aquí a los incisos y presentadas nuevamente en forma de paralelismo, lo que da brillo a los lugares comunes formulados. El poeta se las ingenia para basar el paralelismo en dos verbos ligados por un evidente vínculo semántico, que remiten a la tradicional antítesis del fuego y el hielo, sin que esta se concrete. En realidad, la originalidad del paralelismo va más lejos aún, ya que la locución «se fondre de» parece concebida precisamente a imitación de la anterior, «brûler de»[171]. Por su parte, el verso final, que hace las veces de *pointe*, revela una última fuente de dolor, que abarca, por así decirlo, a las ya desgranadas: la angustia de no saber si el amor es correspondido. Jamyn acierta al reservar a la conclusión una incertidumbre más clara y directa que la expresada en el verso 11, donde se podía adivinar cierta ironía. Una última *derivatio*, «aimé»-«amour», realza convenientemente la sobria expresión del verso final.

4.1.4. Desdoblamiento debido a la ausencia (sonetos VIII, XIII, XVIII y XLIV)

Sonnet VIII

Quand je m'eslongne à l'escart de vos yeux,
Mon cher esprit loin de vous ne sejourne :
En me quittant à vous il s'en retourne,
Comme à son Tout, son plaisir et son mieux.
Le corps peut bien courir en divers lieux.
De mon esprit vous seule estes la bourne :
Ses pensemens ailleurs il ne destourne,
D'un plus haut bien n'estant point envieux.
Mais un malheur en ce penser l'offense,
C'est qu'il ne voit aucune recompense
Sinon douleur fruict de mon amitié.
Que n'ont un corps mes secrettes pensees ?
En y voyant vos graces amassees,
D'elles, peut estre, auriez quelque pitié !

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[171] No obstante, un precedente puede hallarse en Du Bellay: «Mon ame se fond du desir / Dont elle est ardentement pleine» (*Divers Jeux Rustiques*, *Autre Bayser*, vv. 5-6).

Podría sostenerse que la composición del soneto VIII se basa en una bipartición clásica: los cuartetos dan nueva forma a la imagen, tan característica en la poesía medieval y petrarquista, de la separación entre alma y cuerpo, mientras que los tercetos se centran en la insatisfacción del enamorado y en su deseo de obtener una «recompensa». La conjunción «Mais» al comienzo del primer terceto ejerce como evidente punto de inflexión. No obstante, Jamyn se mantiene fiel a su costumbre de no ceñirse a esquemas tan aparentes, como muestran las claras divergencias entre los dos tercetos. Al margen de la diferencia entonativa, señalada por los signos de interrogación y exclamación de la última estrofa, el primer terceto prosigue la descripción de la mente iniciada en las dos primeras estrofas, mientras que, en el segundo terceto, dicha descripción deja paso al descubrimiento del deseo, de la fantasía feliz consistente en vencer la resistencia de la dama.

El poema se inicia con la conjunción «Quand», al igual que el soneto VI, el cual presenta además la misma rima inicial[172]. Sin embargo, Jamyn recurre aquí a una técnica narrativa completamente distinta. Si al comienzo del soneto VI se evocaba un instante preciso, único y cargado de intensidad debido a la presencia física de la amada, el poeta opta en el soneto VIII por un relato iterativo, para referirse a una situación habitual y opuesta a la anterior, es decir, a los momentos en que la dama no se encuentra junto al hablante. El primer verso sirve para introducir esta situación y su sencillez no impide que funcione a la perfección como escogida apertura del poema, gracias a la expresividad de todos sus términos. El verbo de movimiento (opuesto a «venir», empleado en el primer verso del soneto VI) contribuye a escenificar los instantes más dramáticos de la ausencia. A continuación, el uso del pleonasmo «à l'escart de» subraya la dureza de la acción llevada a cabo. El verso culmina en un fino elogio de los ojos de Oriane, sin necesidad de descripción alguna.

Los versos 2-4 revelan la figura primordial del soneto: la animación del espíritu, descrito como un ente físicamente distanciado del «yo»[173]. La oposición entre los versos 1 y 2 (el alejamiento del cuerpo y la cercanía del espíritu) aparece sutilmente marcada por la derivación «eslongne» / «loin». La personificación de la mente se lleva a cabo primero a través de un verbo estático («sejourne») e, inmediatamente después, en la reformulación

[172] Así, los términos «lieux» y «yeux» riman en los cuartetos de ambos poemas, pero lo hacen en una posición diferente.

[173] El soneto VII de *Oriane*, que precede al que estamos comentando, ya se basa fundamentalmente en la original animación de los ojos y del corazón.

del verso 3, mediante nuevos verbos de movimiento («quittant», «s'en retourne»), que indican un desplazamiento simultáneo y en sentido opuesto al del «yo». Podríamos decir que, si en el verso 2 el lugar común se expresa de forma más o menos convencional, a modo de introducción, el simple dinamismo del verso siguiente otorga a la imagen un aire renovado. La conjunción «Comme», en el verso 4, no da lugar a un símil al uso; aquí el conector permite añadir una explicación encomiástica de forma elegante y original, sin necesidad de reiterar la segunda persona ni de incluir un nuevo verbo. En cuanto a la enumeración, la repetición enfática del determinante y la suma de términos hiperbólicos denotan la exaltación del espíritu. De los tres elementos que conforman la enumeración, dos son un pronombre y un adverbio empleados aquí como sustantivos, adaptación léxica que hace sentir lo inefable del sentimiento amoroso. El vocativo «mon tout» es empleado por varios poetas de la *Pléiade*, siendo especialmente recurrente en el *Second Livre des Amours* de Ronsard, donde, en un par de ocasiones, aparece también incluido dentro de una enumeración[174]. En cuanto a «son mieux», Jamyn tal vez recordara la conclusión del soneto XX de ese mismo libro: «L'amant est bien novice, et son art il apprend, / Quand il trouve son mieux si son mieux il ne prend» (vv. 12-13)[175]. Volviendo al poema que nos ocupa, de nuevo encontramos aquí un caso de elogio indirecto de la amada, al sustituirse su tradicional retrato por la celebración de su omnipresencia en la mente del «yo».

El segundo cuarteto consiste esencialmente en una extensa *amplificatio*, a partir de las imágenes ya presentadas en la primera estrofa. Todo gira una vez más en torno a la animación de la mente, a la que ahora se añade además la del cuerpo, si bien la disociación entre ambos ya era bastante explícita al inicio del poema. De hecho, lo que más sorprende en este cuarteto es precisamente la fidelidad con que se reproducen no solo las ideas, sino incluso rasgos estructurales de la estrofa anterior. La similitud más evidente es la oposición fundamental entre el cuerpo alejado de la amada, evocado en el primer verso de las dos estrofas, y la mente que se dirige hacia ella, a la que se refieren los tres versos siguientes. Además, vuelve a introducirse por yuxtaposición, en el tercer verso, una aclaración o reformulación del verso anterior, pasando de la negación a la afirmación en la primera estrofa y de la afirmación a la negación en la segunda. El verso que cierra la estrofa aporta una vez más la motivación psicológica y la nota galante, con un nuevo

[174] «Je t'appellay ma vie, et te nommay mon cœur, / Mon œil, mon sang, mon tout» (*Le Voyage de Tours*, vv. 268-269); «Qui fut toute mon Tout, mon bien et mon envie» (*Seconde partie sur la mort de Marie*, XIII, v. 4).

[175] El propio Jamyn volverá a emplear la expresión, como vocativo, en el libro de *Artemis*: «O Penser repensé, mon paradis, mon mieux» (LXXXI, v. 1).

elogio indirecto mediante el superlativo. Otro paralelismo entre los cuartetos es la alternancia entre versos impares con verbos de movimiento y versos pares más «estáticos» (en los versos 6 y 8 se emplea el verbo «être»), variedad que hace factible la insistente repetición temática. Más allá del renovado juego conceptual en torno a la dicotomía alma / cuerpo, cabe destacar la metáfora del verso 6, que aúna sencillez y originalidad, evitando el exceso de abstracción y prolongando a la perfección la imagen de la mente viajera. Con la elección de la grafía «bourne», probablemente inédita, en lugar de «borne», Jamyn no hace sino poner en práctica el precepto de Ronsard: «Tu pourras aussi à la mode des Grecs, qui disent *ounoma* pour *onoma*, ajouter un *u* après un *o*, pour faire ta rime plus riche et plus sonnante, comme *troupe* pour *trope*, *Callioupe* pour *Calliope*» (1990: 479)[176].

Como comentábamos al principio de nuestro análisis, el primer terceto aborda un nuevo tema: la frustración del amor no correspondido, expresada con suma sencillez. No por ello se abandona la animación de la mente, que cohesiona todo el poema; si bien esta imagen se desarrolla aquí de forma un tanto inesperada, al quedar atrás momentáneamente la oposición mente / cuerpo, al igual que el tema de la obsesión amorosa que la justificaba. Ya no se atribuye únicamente a la mente la capacidad de pensar en la dama, o lo que es lo mismo, de desplazarse hasta ella, sino también la autoconciencia y la sensibilidad: sufre debido a la vanidad de su periplo. La complejidad que adquiere el «esprit» en el primer terceto explora los límites de la entelequia. La atribución del sentimiento amoroso al «yo» (v. 11) hace aún más flagrante la agudeza de la disociación. La marcada repetición de la vocal nasal en el verso 9 parece advertir del intrincamiento que reviste a partir de aquí el juego lógico[177]. En cuanto a la paradoja del dolor cosechado a cambio del amor, su eficaz concisión se logra en gran medida gracias a la aposición del verso 11. Una última particularidad de esta estrofa es la desaparición de la segunda persona, ya que el poeta opta hábilmente por no evocar de un modo más directo la razón del lamento, es decir, la indiferencia o la crueldad de la dama, evitando así el reproche explícito y preservando el tono galante.

La verdadera ruptura llega al inicio de la última estrofa. Un solo verso basta para expresar una fantasía de transformación inaudita, con la que el poeta da un giro

[176] Ronsard no solo teoriza esta epéntesis, sino que la aplica a menudo en su obra, tal y como ha estudiado Gordon (1970: 75).

[177] Algo similar ocurre con las aliteraciones de [as] (al final del v. 13) y [p.t] (al final de los hemistiquios del v. 14), que coinciden con la *pointe* final del poema.

completamente inesperado al lugar común de la separación entre alma y cuerpo, llevando la lógica de la imagen hasta sus últimas consecuencias: dado que los pensamientos del «yo» siempre rondan a la amada, sería deseable que se encarnaran, de modo que ella pudiera contemplarlos. Se retoma, por tanto, la dicotomía cuerpo / mente sin que el cuerpo sea ya el cuerpo del «yo», sino otro casi inconcebible: el de la propia mente. La *pointe* del soneto aporta a esta insólita fantasía la explicación necesaria. Dicha explicación podría haber consistido simplemente en la reformulación de una idea ya expresada en el soneto II: la dama, al contemplar con sus propios ojos el alcance de la pasión y del dolor del enamorado, no podría sino enternecerse. Pero Jamyn idea una variante más ingeniosa aún: a pesar de su indiferencia hacia el enamorado, Oriane sucumbiría a sus propios encantos si los viera frente a sí, como si de un nuevo Narciso se tratara. La forma que adoptaría la encarnación de la mente, un doble de la amada, supone, pues, la sorpresa final. La intervención activa de la dama, cuyas reacciones y sentimientos no se han evocado hasta esta escena imaginaria, contribuye también a hacer de los versos finales el punto álgido del poema.

Mathieu-Castellani parte de este soneto para argumentar que Jamyn no asocia la obsesión amorosa a un dolor tan lancinante como lo hace Ronsard:

> Jamyn semble s'accommoder assez bien de l'obsession qui dirige sa vie ; acceptant de faire mener à son cœur et à son corps une vie séparée, il se contente d'une présence spirituelle, ne recherchant que l'intimité des esprits. Même si les tercets corrigent cette vue optimiste, l'appel à la pitié qui les clôt n'a pas l'amertume des plaintes ronsardiennes (1975: 44).

La especialista infiere de ello que la poesía de Jamyn es aquí más cercana a Petrarca que la de Ronsard, al reflejar la posibilidad de una satisfacción espiritual pese a la distancia. Este último punto nos parece contradecir el sentido mismo del soneto comentado, si bien la primera observación no está exenta de interés. Pese a ello, es preciso evitar la confusión entre la naturaleza del sentimiento descrito y el recurso a determinadas técnicas características de Jamyn, como el predominio de los elementos fantásticos sobre los realistas, o de la nota ingeniosa sobre la dramática.

Sonnet XIII

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Le poisson écaillé ne peut tirer sa vie
S'il n'est au fond de l'eau, son liquide element :
Ainsin aupres de vous je vy tant seulement,
Et quand j'en suis absent la vie m'est ravie.

Contempler les beaux yeux et le front de s'amie,
C'est vivre sans mentir, c'est vivre doucement,
Et nul amant ne peut avoir contentement
Loin de celle qui tient son bien et son envie.
Je le connois assez par ce triste depart
Estant privé du bien de vostre doux regard.
Que mon corps ne peut-il estre en diverse place
En mesme poinct de temps comme l'esprit soudain ?
A fin qu'absent, present je veisse vostre face
Sans laquelle en tous lieux tout me vient à dédain ?

La habitual tendencia de Jamyn a difuminar la estructura se ve reforzada en el soneto XIII por la ausencia de pausa entre los tercetos, los cuales se organizan sintácticamente en tres segmentos de dos versos cada uno. En este poema pueden establecerse dos divisiones diferentes de similar importancia, ambas poco marcadas, que parecen complementarse, originando una sensación de circularidad. La primera de estas estructuras consistiría en la bipartición tradicional, favorecida aquí por la unión sintáctica de los tercetos. El predominio de la tercera persona y de la impersonalidad en los cuartetos supone un rasgo llamativo, aunque la irrupción de la primera y segunda personas rompa tal regularidad en los versos 3 y 4. Aludan o no directamente al «yo», los ocho primeros versos presentan en común la expresión de generalizaciones, algo que contrasta con los tercetos, como indica el deíctico «ce» del verso 9. Hasta este verso no se hace referencia directa a la situación concreta del hablante en el momento de la enunciación, en torno al cual giran los versos finales del poema. Al mismo tiempo, si tenemos en cuenta que a partir del verso 11 se enuncia la fantasía salvadora que constituye la conclusión del soneto, podemos fundar en ello una división alternativa: el primer movimiento, del verso 1 al 10, abordaría las emociones enfrentadas que motivan la presencia y la ausencia de la amada, mientras que, en la segunda sección, el hablante sueña con un modo de suprimir la distancia que lo separa de ella. Esta última división tiene la ventaja de poner de relieve la oscilación entre la tercera y la primera personas, que rige el primer movimiento. Dicho de otro modo, se da un paso de lo general a lo particular en dos ocasiones consecutivas: primero mediante el símil, en el primer cuarteto, y a continuación al aplicarse una sentencia sobre el amor al caso particular (vv. 5-10).

Graur (1929: 82) sugiere que la idea expresada en el primer cuarteto podría haber sido inspirada por el soneto 21 de *L'Opere d'Amore* de Tebaldeo; concretamente por su primer terceto: «Come de l'acqua fuor non puo star vivo / Pesce, cosi possibil mai non sia / Ch'un corpo vada del suo spirto privo». El resto del poema de Tebaldeo, acerca del amor que hace imposible al hablante embarcarse y alejarse de su amada, no guarda

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

relación con el soneto de Jamyn. Es fácil comprender en qué se sustenta la hipótesis de Graur: en ambos casos se trata de un símil, cuyo primer componente expresa una idea idéntica, en términos muy similares, mientras que el segundo, algo más divergente, se refiere pese a ello a un mismo sentimiento: la imposibilidad de soportar la ausencia de la amada. Ronsard, por su parte, recurre al símil con el pez que precisa del agua, pero extendiéndolo a otros animales: «Cela que l'air est de propre aux oiseaux, / Les bois aux cerfs, et aux poissons les eaux, / Son bel œil m'est» (*Premier Livre des Amours*, LXVIII, vv. 9-11). Además del diferente modo de estructurar la comparación, en estos versos no se evoca directamente el dolor de la separación, por lo que, en efecto, resulta más lógico pensar que Jamyn toma como modelo principal al poeta italiano.

El símil del primer cuarteto, sin ser un lugar común, destaca por su sencillez, claridad y precisión. Dado que en ello reside el mayor atractivo de la analogía, y no en su carácter ingenioso, Jamyn opta por introducir primero la referencia pintoresca a la naturaleza y reserva al final de la estrofa la nota dramática. Este final revela que el símil se basa en la equivalencia hiperbólica entre la ausencia de la amada y la muerte del enamorado. La musicalidad subraya el punto culminante de la estrofa, gracias a la derivación «vy»-«vie» (término que ya aparecía en el primer verso) y sobre todo a la paronomasia «la vie»-«ravie». Cabe destacar también el equilibrio armonioso de la estrofa, con cada término de la comparación ocupando dos versos. El mismo equilibrio se observa a su vez dentro del segundo término, con la referencia a la presencia / vida en el verso 3 y a la ausencia / muerte en el verso 4. En cambio, en los dos primeros versos se evita la monotonía de otra alternancia repetida gracias a la doble negación y a la variedad rítmica. Conviene añadir que estos dos versos, pese a su sencillez descriptiva y su carácter liminar, no están del todo desprovistos de fuerza poética: si el uso del epíteto «écaillé» no es especialmente llamativo, por ser frecuente en la época, la expresión «tirer sa vie» implica un matiz de lucha, de esfuerzo, de voluntad, del que carecería el mero infinitivo «vivre», lo cual imprime cierta intensidad al verso de apertura.

Graur cita específicamente los versos 5 y 6 de este soneto para mostrar que algunos fragmentos de *Oriane* (infrecuentes, en opinión de la especialista) poseen un valor poético reseñable: «Jamyn fait souvent preuve d'une douceur et d'une simplicité qui ne peuvent que charmer» (1929: 69). El elogio nos parece acertado: estos versos dan testimonio de la versatilidad de Jamyn, capaz de componer pasajes muy expresivos despojados de imágenes. El uso del *alexandrin* hace posible que entre los dos hemistiquios del verso 6 se observe un minucioso paralelismo basado en la anáfora. La sensación de entusiasmo,

USC DE COMPOSTELA

de anhelo, de esfuerzo por describir lo inefable, se acentúa gracias a la reiteración del *présentatif*, a la brevedad de las proposiciones y al valor hiperbólico de «vivre», el cual contrasta con el otro infinitivo, «contempler», referido a una situación precisa. La emoción también es sugerida por la profundidad de la fórmula «vivre sans mentir», lograda mediante la inclusión de un nuevo infinitivo. La vida humana sería, pues, un teatro en el que cada cual ha de fingir fatigosamente ser lo que no es y ha de adaptarse a la realidad sacrificando su propia esencia; sin embargo, Jamyn otorga al amor el inestimable poder de hacer que el ser humano acceda a la autenticidad perdida y con ello a la ideal *douceur de vivre*.

Al igual que en el primer cuarteto, los dos primeros versos de la segunda estrofa se unen a los dos siguientes por coordinación, lo que refleja de nuevo un esfuerzo por mantener la armonía y la sencillez. Además, esta equilibrada división opone la evocación de la presencia de la amada (vv. 5-6) a la de su ausencia (vv. 7-8), lo mismo que ocurría en los versos 3 y 4. En ambos casos, el contraste queda difuminado por la conjunción copulativa. Los versos 7 y 8 conservan el tono sentencioso y enfático de los dos versos previos. Otra similitud entre los cuartetos es que parten de la evocación de una realidad concreta y culminan en una imagen dramática, basada en nociones abstractas. El complemento bimembre del verso 8 funciona como eco del que figuraba en el verso 5, al que une la rima: ambos versos dan así mayor relieve al elogio a la amada. Dicho binomio constituye a todas luces una imitación de Ronsard, quien lo emplea previamente en un par de ocasiones: «Tant ils sont seuls mon bien et mon envie» (*Premier Livre des Amours*, XXV, v. 8); «Qui fut toute mon Tout, mon bien et mon envie» (*Second Livre des Amours* II, XIII, v. 4). Si el lirismo de los primeros versos del soneto giraba en torno al verbo «tirer», algo similar ocurre al final de la segunda estrofa con el verbo «tenir», que aporta una vaga reminiscencia de la imagen del alma liberada y atraída por la dama, imagen que se hará explícita en los tercetos. Es conveniente observar que la generalización del caso propio, mantenida a lo largo de todo el cuarteto, permite dar rienda suelta al estilo enfático, alejándolo pese a ello de cualquier atisbo de petulancia.

Jamyn hace gala de cierta audacia al rimar, en los cuartetos, adverbios terminados en «–ment». Ronsard, por ejemplo, se muestra más proclive a hacerlo en su *Premier Livre des Amours*, sin duda por la influencia italiana, pero esta rima se hace después infrecuente en su obra. El motivo esencial de la evolución parece claro: el poeta pretende así evitar las facilidades excesivas que implica tal repetición de adverbios, en lo que respecta tanto a la rima como a la métrica. De ahí que, en las raras ocasiones en que sus cuartetos riman

USC DE COMPOSTELA

en «–ment», Ronsard suela alternar adverbios y sustantivos con dicha terminación[178], justo como hace aquí su discípulo.

El «je» irrumpe al inicio del verso 9, que contrasta con la impersonalidad de los versos anteriores. Cabe resaltar la importancia que adquieren a continuación dos sencillos epítetos como «triste» y «doux» para dar a conocer, de forma sucinta, la situación concreta en la que se encuentra el enamorado. La posición paralela de estos adjetivos dentro del verso evidencia además su carácter antitético, con lo que vuelven a oponerse dramáticamente las emociones experimentadas en presencia y en ausencia de la amada. Con las aliteraciones en [r] (con repetición incluida de la sílaba completa «par» en el segundo hemistiquio del verso 9) y [d] (verso 10), a las que también contribuyen dichos adjetivos, se busca sin duda acentuar el doloroso contraste. Estos versos no solo aparecen vinculados a las reflexiones del segundo cuarteto mediante el pronombre «le», sino también por las repeticiones del sustantivo «bien», de «doux» (ligado por derivación a «doucement») y de la alusión a la mirada de Oriane. Por otra parte, encontramos en el verso 10 una fórmula apreciada por Jamyn para la composición del elogio: la preposición «de» enlaza una cualidad abstracta antepuesta y el atributo de la amada así encomiado.

En la parte final del poema se recurre a la interrogación, como en otros sonetos anteriores, para expresar el anhelo ligado a la fantasía de desdoblamiento. La propia fantasía, basada en la escisión tradicional del cuerpo y el alma, es similar a la ya aparecida en los sonetos VIII y XI, pero precisamente por ello el ingenio de Jamyn, fecundo al concebir variantes de este tipo de imágenes, queda de nuevo patente. Aquí no se desea que la mente tenga atributos corporales, como sucedía en los citados sonetos previos, sino justamente lo contrario. La curiosa expresión escogida por el poeta para referirse a la simultaneidad, «en mesme poinct de temps», es producto de una corrección efectuada en el verso 12, cuya versión en la primera edición era: «En mesme temps ainsi que mon esprit soudain». Es fácil deducir que, con el fin de preservar la independencia semántica de los hemistiquios, Jamyn opta por una inteligente audacia léxica, algo que desmiente una vez más la imagen que se le atribuye de poeta apocado y falto de recursos. Lo mismo cabría decir acerca de la contigüidad de los adjetivos antitéticos en el verso 13, mediante la cual se hace hincapié en la delirante fantasía, en la paradoja lógica que implica la percepción simultánea de dos realidades distintas. En el mismo verso, el uso del epíteto

[178] Solo hemos hallado un par de excepciones: el soneto LXXXVI del *Premier Livre des Amours* (en el que riman los adverbios «pleinement», «divinement», «seulement» y «également») y el soneto III de los *Amours Diverses* (donde riman «proprement», «promptement», «delicatement» y «soigneusement»).

«soudain» para describir la velocidad del pensamiento destaca también por su rareza y precisión[179]. El verso final supone un emotivo retorno al presente, con un lamento dramático cargado de amargura, que sucede una vez más a la evocación de la felicidad anhelada. Jamyn reserva para la *pointe* una fórmula menos convencional, más bella (gracias sobre todo a la repetición casi inmediata del superlativo, «tous»-«tout», así como a la originalidad de la locución final y a la fuerza expresiva del último término)[180] y sobre todo más profunda, por su contenido psicológico, que las que ya expresaban una idea similar en los versos 4, 8 y 10. Esta conclusión añade un nuevo matiz a la idea formulada en el verso 6: la ausencia de la mujer amada no solo genera dolor, sino que despoja a la realidad de sentido, la convierte en insignificante e incluso despreciable a ojos del enamorado.

Sonnet XVIII

Puis que de vos beaux yeux l'amoureuse clairté
Va luire en autre part, il faut que je lamente,
Non tant pour le regret qui mon ame tourmente
Que pour celle qui vit de vostre volonté.
Je voy desja son œil pensif et attristé,
Craignant perdre l'objet qui sur tous le contente,
Je voy desja son dueil lors que serez absente,
Je voy la Tourterelle en sa viduité.
Le jour luy semblera quelque minuict obscure,
Et le Printemps l'Hyver horrible de froidure,
Et ny fleur ny couleur ne repaistra son œil.
O terre bien heureuse où va vivre ma vie,
(Dira-t-elle au partir) que je te porte envie,
Puis que pour t'éclairer tu m'ostes mon Soleil !

La bipartición que podemos distinguir en el soneto XVIII es atípica. El primer cuarteto funciona a modo de introducción del tema general, la proyectada y temible ausencia de la amada, mientras que las tres estrofas siguientes desarrollan ese tema mediante la descripción de unos síntomas futuros, vislumbrados por el enamorado, que

[179] Magny ya ha usado la fórmula previamente: «Quand je voy qu'elle parle, ell' dit si proprement / Que mon esprit soudain se pend à mon oreille» (*Les Souspirs*, XLVI, vv. 3-4). En el soneto XV del *Premier Livre des Amours*, Ronsard no utiliza directamente el adjetivo para calificar al pensamiento, pero sí pone en relación ambos términos: «Ha, qu'à bon droit les Charites d'Homere / Un fait soudain comparent au penser» (vv. 1-2). Además, el mismo sintagma empleado por Jamyn aparecerá en otro soneto de Ronsard, publicado en 1578: «Malheureux qui se fie en un enfant qui vole, / Qui a l'esprit soudain, les effets inconstants» (*Sonnets pour Helene* II, XXIV, vv. 5-6).

[180] Ronsard utiliza la locución «venir à desdain» en un par de versos tardíos, sin relación aparente con los de Jamyn: «Si son printemps ne te vient à desdain, / Joins par serment ta main dedans sa main, / Et de vous deux alliance se face» (*Troisiesme Livre de la Franciade*, vv. 359-361); «Puis tu sers Apollon, qui t'eschauffe le sein, / Et le Pere Bacchus ne te vient à desdain» (*Elegie VIII*, vv. 51-52).

muestran el dolor provocado por la ausencia. El uso del futuro simple en las tres últimas estrofas es revelador de la división del poema en esas dos partes, si bien Jamyn la efectúa de forma sutil, como es habitual en él. De hecho, llama la atención la escasa recurrencia de este tiempo verbal, con cuatro apariciones repartidas en las distintas estrofas («serez», «semblera», «repaistra», «dira»), pese a que permite ubicar la larga descripción. A ello hay que sumar que los dos tiempos verbales empleados en el primer cuarteto, el presente y el *futur proche*, reaparecen también en la segunda parte del poema; especialmente en el segundo cuarteto, que introduce la descripción («Je voy desja…»), lo que asegura la delicadeza de la transición. Pero más determinante aún que el tiempo, en lo que respecta a la estructura del soneto, es la persona. Una vez presentada la situación de la amada que se dispone a partir y del «yo» atormentado, en términos previsibles, el último verso del primer cuarteto introduce mediante el pronombre «celle» una misteriosa tercera persona, de la que el hablante dice compadecerse. En las tres estrofas restantes, no se hace sino atribuir a esa tercera persona los futuros sentimientos que padecerá el propio «yo», según ha dado a entender la situación expuesta al inicio. Mencionemos por último que, dentro de esta segunda parte del poema, el último terceto se distingue de las dos estrofas anteriores, al referir en estilo directo las palabras del ser innominado que se ha ido describiendo. La descripción deja así paso imperceptiblemente a la narración; el poeta se centra en una escena concreta tras haber evocado un estado anímico general, prolongado en el tiempo. La sorpresa y la intensidad de la emoción alcanzan así su punto culminante justo al final del poema.

Así pues, el soneto forma parte de aquellos basados en una circunstancia precisa en la que se halla el hablante, sugiriendo una dimensión autobiográfica. Ya el soneto XIV del libro comenzaba con la conjunción causal «Puis que», elección práctica para introducir desde el inicio la situación problemática, así como para extender la frase a lo largo de toda la estrofa, reservando la revelación de la idea crucial al final de esta. Los adjetivos laudatorios presentes en el primer verso permiten identificar a la amada como interlocutora. La partida de esta se anuncia haciendo únicamente referencia a sus ojos, o, para ser más exactos, al brillo de sus ojos, que se desplaza a otro lugar, lo cual hace pensar en la consabida imagen solar[181]. El hipérbaton que abre el poema, por el que se antepone al sustantivo «clairté» su complemento, permite situar al final del verso la palabra clave.

[181] Es posible que Jamyn tenga en mente un soneto de Ronsard que comienza con una situación y una imagen muy similares: «En autre lieu les deux flambeaux de celle / Qui m'esclairoit, sont allez faire jour» (*Premier Livre des Amours*, CXLVIII, vv. 1-2).

Esto hace destacar también uno de los recursos formales más apreciados por Jamyn: en lugar de asociarse un verbo al sujeto habitual (en este caso, los ojos que resplandecen), se atribuye de forma inesperada la acción a una cualidad de este último: la claridad. En ella radica efectivamente el principio de la acción: la claridad hace que los ojos reluzcan. El adjetivo «amoureuse», referido a la mirada, ha sido ya empleado por Jamyn al final del soneto XIV («une amoureuse œillade»). Aquí ocurre con él algo similar a lo que acabamos de observar en relación con el verbo: en lugar de atribuirse la propiedad directamente a los ojos, se asocia a un segundo atributo, de nuevo la claridad. Por otra parte, el marcado encabalgamiento que liga el primer verso, en el que no hay verbos, con la acción del viaje, revelada al comienzo del verso 2, contribuye desde un punto de vista rítmico a evocar la partida.

Una vez anunciado el inevitable lamento del hablante ante tal perspectiva, el resto de la estrofa tiende a generar un efecto de sorpresa, puesto que, tras la apertura convencional del poema, se descarta de improviso la razón esperada que justificaría el desconsuelo (v. 3) y en su lugar se ofrece otra, enigmática y extraña (v. 4)[182]. La oposición queda recalcada por la repetición del pronombre «qui» y por la colocación de los conectores a comienzo de verso («Non tant pour… / Que pour…»)[183]. El pesar que se apodera del «yo», expresado de forma directa, motiva menos su propio lamento, paradójicamente, que el estado en que ha de hallarse una tercera persona, designada mediante perífrasis: «celle qui vit de vostre volonté». Esta tercera persona sería, pues, aún más digna de compasión y su dependencia de la amada aún mayor, de modo que la ausencia de esta última se percibe como presagio de muerte para ella.

El soneto parece así concebido como una especie de adivinanza que el poeta resolverá más adelante. No obstante, el suspense se mantiene inalterado hasta el final, sin que se revele la identidad del ente cuyo sufrimiento se describe a lo largo de tres estrofas. Esta insistencia en el dolor ajeno, que, según insinúa el primer cuarteto, sería más desgarrador aún que el que acucia al propio hablante, constituye precisamente la clave para resolver el enigma. No tiene sentido que el enamorado dedique un poema a lamentar un dolor

[182] En el soneto XXV, «Tours que je t'aime», encontramos un procedimiento parecido al de los versos 3 y 4, pero extendido a todo el poema: a una serie de razones típicas que explicarían el amor del hablante a la ciudad, introducidas por la anáfora «non pour…», sucede el motivo real, presentado mediante un «mais pour…». Aun así, en este otro soneto la intención del poeta es mucho más previsible, ya que en ningún momento se aparta de la convención amorosa.

[183] Se trata de conectores originales, apenas empleados por Ronsard. Aparecen tan solo en estos versos del poema *L'Orphée*: «Non tant pour voir la mer, ses vents et ses poissons, / Que pour guarir d'amour, et ouyr tes Chansons» (vv. 343-344).

mayor que el suyo; en todo caso no puede tratarse de un rival, dados los pronombres femeninos. Solo hallamos una interpretación convincente: el «yo» aparece disociado entre la parte de su alma que aún describe como propia (la atormentada) y la que se ha transformado por completo en la amada y que, con la ausencia de esta, queda totalmente alienada y desposeída de lo que da sentido a su vida. Se ofrecería, por tanto, una versión original de la transformación del amante en el ser amado, culminación del proceso platónico del enamoramiento, que supone un cambio de identidad, una rendición absoluta de la propia voluntad y ser a la persona amada[184]. Todo el poema está basado, pues, en la figura de un doble de la dama, en la que curiosamente el poeta transpone sus sentimientos, convirtiéndola así también en su propio doble. No hemos hallado precedentes en la poesía francesa del que supone sin duda uno de los planteamientos más complejos e imaginativos de Jamyn. La expresión del padecimiento logra ganar énfasis gracias a la técnica descriptiva. Se expone además un movimiento de compasión que pretende estimular y guiar la reacción emocional de la amada.

Por consiguiente, la personificación del alma que se extiende desde el verso 4 hasta el final del soneto posee un carácter especial, puesto que el poeta realmente la concibe como una representación fiel de la dama. Ello explica el sorprendente detalle realista que abre el segundo cuarteto: «son œil pensif et attristé». El uso original de este último término como adjetivo[185] confiere un mayor relieve si cabe a la estampa patética. En un poema que corre el riesgo de resultar oscuro, Jamyn lleva la osadía hasta el punto de comenzar la descripción de lo que, a fin de cuentas, es un ente abstracto, a través de un retrato físico de precisión excepcional. Por otra parte, cabe remarcar que, si en el verso inicial del primer cuarteto se describían los ojos de la amada, en el primer verso de este segundo cuarteto se pasan a describir los ojos de su imagen, en claro contraste. Para ello se emplea de nuevo una pareja de adjetivos, solo que ahora ambos personifican

[184] Véase expuesta esta teoría, por ejemplo, en el *De Amore* de Ficino (Discurso VII, Capítulo VIII, titulado «Cómo el amante se hace semejante al amado»), según el cual los rasgos del ser amado se graban en el corazón, en el espíritu y en la sangre del amante: «que ninguno de vosotros se asombre si oye que un amante ha concebido en su cuerpo una imagen o figura del amado» (2001: 211). También lo supone así el personaje de Bembo, en *El Cortesano* (Libro IV, Capítulo VII), que prescribe al enamorado dar forma a la amada «dentro de la imaginación […] separada de toda materia, y formándola así la haga amiga y familiar de su alma, y allí la goce» (1561: f. 241v). Lo curioso es que, según este personaje, se lograría con ello vencer la aflicción del alma ante la ausencia del ser amado; es decir, justo lo contrario que sucede en el poema de Jamyn. Un soneto de Camões, que expone igualmente la teoría («Transforma-se o amador na cousa amada, / Por virtude do muito imaginar»), culmina en una manifestación de cierto escepticismo («E o vivo e puro amor de que sou feito, / Como a materia simple busca a fórma»).

[185] Encontramos un caso aislado en Ronsard, en este verso de la *Eclogue I*: «L'air n'est plus attristé d'une fascheuse nuë» (v. 611).

metonímicamente al ojo, poniendo de relieve que la mirada puede ser un reflejo de las emociones más profundas. Apoyándose en esta sencilla observación, el poeta prolonga la personificación mucho más allá de lo esperado en el verso siguiente, por partida doble, gracias a los verbos situados en los extremos del verso: ya no se atribuye a los ojos un simple estado anímico puntual, sino reacciones psicológicas más complejas, que ciertamente también se reflejan en la mirada. Por si fuera poco, Jamyn conjuga esta personificación extremada con la despersonalización de la amada, a través de la perífrasis que la reduce a su condición de «objet» desde una perspectiva visual.

Los versos 7 y 8 se inician con la anáfora «Je voy desja»/«Je voy» y se yuxtaponen a los anteriores, conformando una enumeración enfática de predicciones visuales del «yo», claro síntoma de pavor. Ya comentábamos que el final del primer cuarteto deja entrever la perspectiva de una muerte en vida, algo en lo que se insiste mediante una doble alusión («son dueil», «sa viduité») que invierte los papeles, refiriéndose a la amada ausente como si esta hubiera fallecido. Lo macabro de la imagen queda diluido en gran medida por la inmediatez con que se aporta una explicación («lors que serez absente») y porque la viudez se atribuye metafóricamente a una tórtola[186]. En este último verso se pasa así abruptamente de la descripción visual (aunque fantástica), cuya continuidad cabía esperar con el nuevo «Je voy» introductor, al puro símbolo. La estrofa concluye así con un efecto de sorpresa, realzado además por la novedad del término «viduité». En el verso 7, la omisión del sujeto entre conjunción temporal y verbo («lors que serez») ha de tomarse por una licencia. En ese mismo verso, «son dueil» aparece como un eco sonoro de «son œil», también colocado justo antes de la cesura, dos versos más arriba. Otra rima interna mucho más evidente, la de «fleur» y «couleur» en el verso 11, muestra la atención que el poeta dedica a este aspecto.

El primer terceto destaca por la acumulación y la cuidada asociación de imágenes, verdadera especialidad de Jamyn. Cada verso desarrolla una imagen distinta y el efecto acumulativo es resaltado además por el polisíndeton anafórico. En realidad, los tres versos inciden en la ilustración de un mismo síntoma depresivo: la distorsión de la realidad percibida, la incapacidad de sentir placer al gozar la vista de lo que nos rodea, convirtiéndose todas las sensaciones en algo lúgubre. Tanto el verso 9 como el 10 se basan en antítesis simbólicas que reiteran dicha idea: la oposición día-noche se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

186 La imagen de la tórtola como viuda desconsolada es muy frecuente en la poesía renacentista. Encontramos una de sus expresiones más elaboradas en Ronsard, *Second Livre des Amours*, LXIII («Que dis-tu, que fais-tu, pensive Tourterelle…»).

corresponde con el ciclo estacional primavera-invierno. El zeugma del verso 10 (no se repite «lui semblera») impide un paralelismo sintáctico demasiado redundante. En ambos versos, los términos descriptivos («obscure», «horrible de froidure») permiten dramatizar la percepción alterada, a través de notas sensoriales. En el último verso del terceto puede apreciarse una sutil correlación con los dos versos anteriores: aunque no se retome ningún término, es obvio que «fleur» remite a la primavera y «couleur» al día. La personificación del ojo, con la que daba comienzo la descripción en el verso 5, se emplea de nuevo para finalizarla. En este caso, la personificación no se basa en la atribución de actitudes y estados del individuo, sino en la metáfora «repaistra», indicadora de un «alimento» espiritual que se adquiere a través de la mirada. Llegados a este punto del poema, resulta evidente que la percepción visual constituye una especie de *leitmotiv*, debido a la confrontación de dos miradas: la que ilumina, que se aleja, y la que se alimenta de esa luz y queda por tanto desolada.

La imaginativa animación del «doble» llega a su punto culminante con el cambio de voz en el segundo terceto. El lamento aquí expuesto bien podría equivaler al anunciado en el primer cuarteto, pero sigue atribuyéndose a la tercera persona. A los recursos retóricos ya mencionados que conferían dramatismo a las estrofas previas, como la anáfora o los epítetos, se añade ahora el apóstrofe exclamativo, mediante el que se expresa una conjunción de vivas emociones: desconsuelo, envidia, rencor. Este apóstrofe implica una nueva personificación, la de la «terre bien heureuse», lugar de destino de la amada. La personificación vuelve a prolongarse más allá de lo previsible, ya que en el último verso se designa a la tierra como responsable de la partida de la dama, hecho que redundaría en su beneficio. El soneto se cierra así con un lugar común petrarquista como es el efecto sobrenatural de la amada en el entorno: los elementos que la rodean reconocen y se nutren de su presencia. Nótese la cercanía temática de los versos 4 y 12, si bien en este último verso el tópico de la vida ligada a la voluntad de la amada se renueva, por la enfática derivación «vivre»-«vie» y porque esa «vida» designa directamente a la mujer. La fantasía del amante le conduce finalmente al instante crítico de la partida; obsérvese en el inciso del verso 13 el elegante infinitivo sustantivado, «au partir»[187]. En el último verso se puede apreciar un intento de imprimir al poema un esquema circular. No solo

[187] Ronsard emplea de forma ocasional el sintagma en poemas como el *Discours I en forme d'elegie* («Mes sanglots au partir ne peuvent trouver place», v. 375), la *Exhortation pour la paix* («Nous monstrant au partir comme il falloit s'aimer», v. 9), o el soneto LXVI del *Premier Livre des Amours* («Puis qu'au partir, rongé de soin et d'ire», v. 9).

vuelve a iniciarse el verso con el conector «Puis que», como al comienzo del soneto, sino que además se expresa de nuevo la idea de que la amada deja en la oscuridad a su enamorado. La imagen astral que se entreveía en la descripción de los ojos se retoma así y queda plasmada en forma de metáfora («mon Soleil») justo al final del soneto.

Cameron (1933: 30-31) propone como fuente de inspiración del primer terceto un pasaje del *Orlando Furioso* (canto XLV, estrofas 36-38), admitiendo que en la obra de Ariosto el símil entre la ausencia y la oscuridad aparece mucho más desarrollado. En efecto, de la analogía del ser amado con el sol derivan en ambos poemas el paralelo entre presencia-ausencia y las oposiciones día-noche y primavera-invierno. A pesar de ello, conviene precisar que Jamyn no imita ninguna expresión concreta. Asimismo, todo el pasaje del *Orlando Furioso* se basa en el contraste entre los momentos en que el ser amado se ausenta y retorna, suscitando el paso brusco del temor a la esperanza. Esta alternativa cíclica no se conserva en el soneto de Jamyn, que, como hemos comentado, toma como punto de partida una circunstancia precisa.

En el álbum de versos de Villeroy (Ms. français 1663 de la BNF) se conserva una versión anterior de este soneto[188]. Tanto en la edición moderna de este álbum (2019: 237-238) como en la transcripción efectuada por Carrington se comete la misma errata, al figurar «vint» en lugar de «unit» (v. 6), errata que nos parece evidente no solo por el sentido, sino también por la observancia del metro. En esta versión original, los cuartetos están compuestos por una sola oración, lo que va en detrimento de la claridad. En la primera estrofa, Jamyn suprimirá la llamativa profesión de fe estoica («car tout mal me contante»), sin duda para no apartarse del tema principal, así como para no causar cierta impresión de arrogancia que resultaría un contrasentido, en un poema que busca ante todo suscitar compasión. En el segundo cuarteto, un lugar común sin relieve como el del amor constante deja paso a la brillante personificación del ojo. Jamyn inserta además la anáfora (en la primera versión no figura ninguno de los «Je voy»), que aporta tensión y permite convertir el símil de la tórtola en una metáfora, más original. En lo que respecta al primer terceto, la sustitución de «semblera une minuict» por «semblera quelque minuict» se explica probablemente por el deseo de suprimir el hiato. Ya hemos comentado la ventaja que implica la introducción del zeugma en el verso siguiente. Por último, la sustitución del verbo «esjouyra» por «repaistra», en el verso 11, confiere variedad a la personificación del ojo, que deja de ser meramente una metonimia «psicológica».

[188] Sobre este manuscrito y la figura de Nicolas de Villeroy, véanse Champion (1925), Flégès (1994) y Conihout (2006).

Sonnet XLIV

Je me retourne arriere à chaque pas
D'un corps lassé qu'à grand' peine je porte,
A fin de voir celle qui me transporte
Quand je m'absente en disant, Ai moy las !
Puis repensant au bien-heureux soulas
Et aux flambeaux dont je quitte l'escorte
Mon pié j'arreste ayant la face morte,
Et tien fichez mes yeux pleurans en bas.
Apres je tremble, et m'ébahis à l'heure
Comment la vie avec mon corps demeure,
Veu que l'esprit en est loin separé.
Amour dit lors : Que cela ne t'estonne,
« De vivre ainsi tu puis estre asseuré :
« Tel privilege à tous les miens se donne.

El soneto XLIV es una clara adaptación del poema XV del *Canzoniere*, algo ya señalado por Graur (1929: 81):

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stanco ch'a gran pena porto,
e prendo allor del vostr'aere conforto
che 'l fa gir oltra dicendo: «Oimè lasso!»
Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso,
al camin lungo ed al mio viver corto,
fermo le piante sbigottito e smorto,
e gli occhi in terra lagrimando abasso.
Talor m'assale in mezzo a' tristi pianti
un dubbio: come posson queste membra
da lo spirito lor viver lontane?
Ma rispondemi Amor: «Non ti rimembra
che questo è privilegio degli amanti,
sciolti da tutte qualitati umane?»

En los dos primeros versos, Jamyn se ciñe a traducir palabra por palabra el original. Esto hace posible identificar muy fácilmente el soneto de Petrarca. Jamyn intenta igualmente reproducir con precisión el final de la estrofa, atreviéndose a escoger una expresión insólita en francés, especie de italianismo enfático, que calca la locución empleada por Petrarca. El émulo de Ronsard parece haber interpretado el término «aere» como el aspecto exterior, la expresión del rostro, lo cual da testimonio de la meticulosidad y la sutileza del imitador. Pero ya en el primer cuarteto puede apreciarse que este se permite ciertas libertades en relación con el original. Renuncia así a la secuencia narrativa, al sentido del gesto de volver la vista atrás, que es paradójico en Petrarca: el consuelo que aporta la contemplación de Laura es justamente lo que da la fuerza necesaria para seguir

USC DE COMPOSTELA

alejándose de ella. Jamyn abandona esa complejidad psicológica, que dotaba sin embargo a la escena de gran originalidad. El cambio en los versos 3 y 4 resulta curioso, además, porque la rima con el verbo «conforter», en el verso 3, parecería a primera vista la opción más fácil y natural: esto muestra que la modificación no está motivada por limitaciones técnicas. Jamyn quiere sin duda aclarar la situación, precisar en qué consiste la acción descrita (el hecho de alejarse físicamente de la dama), tan solo sugerida por Petrarca. Lo hace con gran habilidad, ya que mantiene el intrigante efecto de sorpresa al comienzo del poema. Por otra parte, en el poema de Jamyn, el «yo» no utiliza la segunda persona para dirigirse a la dama, designada en cambio por una perífrasis. Este uso de la tercera persona es muy relevante, ya que se adapta perfectamente, mejor acaso que el «vous», al sentido del poema.

La imitación del segundo cuarteto comienza como en la estrofa previa, es decir, con la elección de las palabras más similares al italiano. Pero los dos poemas se separan enseguida. Del trío de complementos en los versos 5 y 6, Jamyn sacrifica los dos últimos componentes, aquellos que forman una antítesis en Petrarca. La dificultad de encontrar una rima en «-orte» tiene mucho que ver sin duda con este desajuste, pero el poeta francés no intenta ni siquiera acercarse a la idea expresada en este punto del soneto italiano. Tal vez juzgue la reflexión del verso 6 demasiado vaga y genérica, prefiriendo por tanto insistir en la situación concreta introducida en el primer cuarteto. Su soneto se aligera igualmente al ignorar, en el verso 7, el adjetivo «sbigottito», mientras que el otro adjetivo, «smorto», es reemplazado por una perífrasis. En cuanto a la sinécdoque «le piante», Jamyn tampoco la retoma, por un lógico temor a la incomprensión o a la falta de elegancia. La expresión es sustituida por otra sinécdoque mucho más habitual en la poesía francesa: la del singular por el plural («mon pié»). Los dos poemas se reencuentran sin embargo al final del segundo cuarteto: Jamyn reproduce aquí cada detalle, logrando preservar el efecto patético del retrato.

A través del sencillo adverbio «Apres» (v. 9), Jamyn integra el final del poema en la misma escena descrita en los cuartetos, con lo que el soneto gana en cohesión. Otro cambio, más discutible, consiste en abandonar la estructura en eco de los tercetos, con la pregunta en estilo directo, seguida de la respuesta en forma de nueva pregunta. No obstante, Jamyn trata de compensar la teatralidad perdida de ese diálogo. Al retomar la oposición entre cuerpo y espíritu en el primer terceto, pone el acento en la vida milagrosamente preservada, es decir, en la amenaza de muerte. La expresión «je tremble», empleada en el lugar de «tristi pianti», refuerza la evocación del espanto. Ello explica

USC DE COMPOSTELA

también el matiz tranquilizador de las palabras de Amor en el segundo terceto. Asimismo, otros detalles son adaptados al gusto francés. Jamyn renuncia a una nueva sinécdoque del cuerpo («queste membra») y evita los encabalgamientos bruscos. Pero es sobre todo al final del poema donde toma la decisión más audaz: la de pasar por alto el último verso de Petrarca, aparentemente en aras de la claridad. El acento grandioso del retrato de los amantes «sobrehumanos» es por tanto sacrificado, a fin de concentrar en el último verso la revelación de la escisión trágica. La finura de la perífrasis que designa a los amantes («tous les miens») contribuye a hacer brillar la conclusión.

Comparemos ahora esta versión con la traducción del mismo soneto propuesta por Vasquin Philieul algunos años antes (*Toutes les euvres vulgaires de François Pétrarque*, XXXVI):

Sur chacun pas contourner je ne cesse
Mon corps fasché, que je porte à grand peine :
Lors prens confort de vostre air qui le meine
Un peu plus outre, et dis : ô grand detresse !
Puis repensant au depart, qui me presse,
Au long chemin à la vie incertaine,
Là je m'arreste, et estant hors d'haleine,
Les yeux en bas contre mes piedz je dresse.
Alors m'assault sur mes tristes complainctes
Un doubte tel : Comment ces membres peuvent
Loing de leur ame ainsi vivre heures maintes ?
Mais me respond amour qu'ainsi se trouvent
Privilegiez les serfz des domyselles,
Du tout franchis des qualitez mortelles.

Es evidente que el discípulo de Ronsard no debe nada a dicha traducción. Todas las rimas son de hecho diferentes. A nuestro juicio, el poema de Jamyn puede considerarse incluso como una traducción más satisfactoria. Esto puede apreciarse ya en el primer cuarteto de Philieul, con la construcción demasiado complicada de la frase inicial, o la expresión final más bien trivial, desprovista de la nota pintoresca. En el segundo cuarteto, cada verso de Philieul supone una pérdida importante: el traductor sacrifica sucesivamente el elogio de la dama en el verso 5, la antítesis del verso 6, los adjetivos del verso 7 y el llanto del amante en el verso 8. La analogía con el modelo italiano se preserva mejor en los tercetos, sobre todo en el último verso. Sin embargo, algunas expresiones empleadas con el fin de asegurar la rima («heures maintes», «serfz des domyselles») parecen demasiado forzadas.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4.1.5. Explicación del amor (sonetos IX y XLVI)

Sonnet IX

On dit que l'amitié vient d'une sympathie
Qui passionne en nous également les cœurs,
Qu'elle naist de l'accord et semblance des mœurs,
Fondement où sa force et grandeur est bastie.
Ainsi chaque element l'un à l'autre se lie,
Et de tout l'Univers les changeantes humeurs :
De là vient que l'Amour brule en moy ses ardeurs,
Qui font que pour t'aimer moymesme je m'oublie.
Qui ne voudroit t'aimer, quand d'un tour de tes yeux
Tu pourrois captiver le plus digne des Dieux
Par les traits decochez de ta plaisante face ?
Mais autant que j'adore et prise ta beauté,
Aimes autant, et loin chasse la cruauté :
« Amour sans compagnon incontinent se passe.

En el soneto IX, podemos distinguir una estructura tripartita, aunque poco marcada, como suele ser habitual en los poemas del libro. En los cuartetos se van ligando varias teorías (filosóficas, psicológicas, cosmológicas) sobre el origen del amor, que el hablante pone en relación con su propio caso. A continuación, el primer terceto expone una justificación del amor más «personalizada», mediante el elogio de la belleza de la dama. Si bien el segundo terceto alude de nuevo a esta belleza, fundamentalmente contiene una súplica y una advertencia dirigidas a la amada, difíciles de predecir a partir de lo expresado en la estrofa anterior. Incluso en el interior del segundo cuarteto se distinguen claramente dos segmentos: uno que prolonga la impersonalidad del primer cuarteto (vv. 5-6) y otro marcado por la introducción de la primera y la segunda personas, más cercano por ello a los tercetos (vv. 7-8). Una estructura similar se observaba ya en el soneto que precede a este en el libro, solo que aquí el orden de la interrogación y de la adversativa se invierte: la división de la composición en tres partes en el soneto VIII venía marcada por la conjunción «Mais» al comienzo del primer terceto y por la interrogación en el segundo terceto.

El discurso teórico e impersonal, que abarca los seis primeros versos, queda un tanto suavizado gracias al pronombre «On» que abre el soneto, cuya familiaridad hace pensar en un saber accesible y extendido. Lo cierto es que, como indica Carrington en su edición crítica, el primer cuarteto parece inspirarse en la teoría del amor originado por una

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

semejanza, expuesta en el *De Amore* de Ficino[189]. No es de extrañar que esta reflexión erudita sobre los fundamentos del amor se apoye, nada más empezar el poema, en cultismos como «sympathie» y «passionner». El diccionario de Huguet recoge esta acepción de «sympathie», entendida como «ressemblance, rapport». Rabelais parece haber sido el primero en adaptar la palabra griega al francés, en su *Gargantua*. Muret explica de un modo similar a Hughet la expresión «par sympathie», empleada por Ronsard en el soneto CCI del *Premier Livre des Amours*: «Par une similitude, et conjonction de nature […]. Sympathie est un mot Grec : mais il est force d'en user, veu que nous n'en avons point d'autre» (1553: 224). El término reaparecerá en tres de los *Sonnets pour Helene* (I, xiv y xxxiii; II, xxv), todos ellos publicados por primera vez en 1578 y sin relación temática con el poema analizado. Así pues, aunque Jamyn siga aquí a su maestro, no se le puede negar el mérito de haber sabido reconocer la expresividad que albergaba el término incipiente. La colocación de «sympathie» al final del primer verso lo muestra a las claras: no parece que en ningún otro poema francés publicado antes de 1575 rimase la palabra[190]. En cuanto a «passionner», no queda claro si Jamyn atribuye al vocablo un sentido similar al que ha conservado su uso moderno o si lo emplea en su acepción más extendida por aquel entonces, la de «atormentar».

La teoría expresada en la primera estrofa no implica una ruptura radical con la tradición del amor cortés, según la cual el caballero de espíritu elevado y conducta refinada se habrá de enamorar de una dama que no le va a la zaga en lo tocante a dichas cualidades, siendo precisamente esa unión de almas escogidas la que justifica el culto del amor. A esto hay que añadir los matices propios de la mentalidad renacentista, como el acento universal que adopta la reflexión de Jamyn, o la densidad conceptual aportada por dos binomios que constituyen una especie de paralelismo: «l'accord et semblance» (v. 3) y «sa force et grandeur» (v. 4). La primera fórmula hace más precisa la idea de afinidad entre los amantes, despojando en parte al enamoramiento de su carácter misterioso; mientras que, con el segundo binomio, se aúnan explicación objetiva y loa subjetiva. A la profusión de ideas contribuye asimismo el comienzo elíptico de los versos 3 y 4, gracias a la repetición de «que» en el primer caso y a la aposición en el segundo. Otra señal

[189] Discurso II, Capítulo 8. Esa semejanza explicaría que el amor sea recíproco, como Jamyn apunta en el verso 2. En los dos versos siguientes, Jamyn sostiene que esta afinidad radica ante todo en «l'accord et semblance des mœurs». Ficino también menciona esta causa, pero entre otras muchas: carácter, alimentación, educación, opinión, coincidencias zodiacales, etc.

[190] Ronsard lo hará en dos de los *Sonnets pour Helene* recién mencionados. Cabe apuntar también que Jamyn recurre a una rima A más «rica» en el interior de cada estrofa: «sympathie»-«bastie» / «lie»-«oublie».

característica de ello, la ausencia de adjetivación, será una constante en casi todos los versos del poema. La elección del *alexandrin* favorece también el desarrollo de este tipo de discurso.

En los versos 5 y 6 se establece una comparación entre esta teoría del nacimiento del amor y las leyes cósmicas de atracción de los elementos[191]. En realidad, apoyándose en el conector «Ainsi», Jamyn pretende ir más lejos y sugerir, como demostrará la segunda parte de la estrofa, que el amor es ante todo un fenómeno natural, cuyo sentido último solo puede entenderse partiendo de los principios que rigen el cosmos[192]. Al mismo tiempo, el poeta no escatima recursos expresivos destinados a evitar la aridez propia del discurso abstracto y filosófico. El más efectivo es sin duda el dinamismo que se imprime no solo mediante el verbo «se lie», sino también gracias al adjetivo «changeantes», a la evocación totalizadora de una infinidad de agentes e incluso al sencillo matiz «l'un à l'autre», el cual incita a visualizar el momento concreto de conexión entre dos de esos elementos. La aliteración en [l] del verso 5 también contribuye a hacer más tangible la idea de fluidez. En el verso siguiente, la elipsis verbal y el hipérbaton permiten que se desplace al final el sintagma más relevante. De hecho, al igual que ocurría en el primer verso, el término que rima, «humeurs», es el más sorprendente, por su original aplicación a la cosmología.

A continuación, el salto repentino de la visión universal a la emoción personal ofrece un contraste inesperado, que corre parejas con la brusca transición de un lenguaje filosófico a otro eminentemente lírico. Al inscribir el amor del «yo» dentro de un mecanismo general, Jamyn invierte completamente la convención poética que hace del amor expresado un fenómeno único en su especie. Incluso la alegoría del Amor se aleja un tanto de lo convencional, al posibilitar ante todo el original pleonasmo que conforman

[191] Esta analogía recuerda a la que lleva a cabo Ronsard en uno de sus sonetos (*Premier Livre des Amours*, XXXVII), aunque el poeta de Vendôme exponga con mayor detalle la teoría antigua de la formación del mundo a partir de la unión de los átomos: «Ces petits corps qui tombent de travers / Par leur descente en biais vagabonde, / Heurtez ensemble ont composé le monde / S'entr'acrochans de liens tous divers» (vv. 1-4).

[192] Aquí Jamyn también parece seguir a Ficino; véase por ejemplo el siguiente pasaje del filósofo italiano: «todas las partes del fuego se cohesionan de buena gana entre ellas. Descendiendo, las partes del aire, del agua y de la tierra y, en cualquier especie animal, los animales de una misma especie siempre se aproximan con mutua familiaridad. De donde resulta el amor entre las cosas iguales y semejantes. Pues ¿quién podrá dudar que el amor no está innato en todo y por todo?» (*De Amore*, Discurso III, Capítulo 1). Ya Baïf comenzaba uno de sus sonetos (*Amours de Meline* I, VI) describiendo a Amor como el ordenador del cosmos, artífice de su génesis al enlazar los diversos elementos: «On dit, Amour, quand le confus Chaös / Brouilloit ce tout en une lourde masse, / Que tout premier, meu d'une bonne audace, / Tu t'en ostas d'un vol prompt et dispos. / Et que tirant les elements enclos, / De ce desroy, devant ta douce face, / Donnas à tous une certaine place / Pour y durer en paisible repos» (vv. 1-8).

«brule» y su complemento «ardeurs». Este último sustantivo es bastante atípico en plural y supone todo un acierto expresivo, en consonancia con la espectacularidad de los versos previos[193]. La irrupción adicional de la segunda persona, justo antes de cerrar los cuartetos, acentúa la impresión de complejidad argumentativa. La paradoja habitual del amor-dolor aparece aquí expresada de forma sutil, con la mención de un síntoma psicológico («je m'oublie») convertido en símbolo: empujado hacia la unión con el ser amado por una fuerza superior a él, el enamorado no puede protegerse de la amenaza de su propia consunción. Además, la intrincada lógica de la imagen queda remarcada por una serie de elementos, como la acumulación, en el verso 8, de monosílabos, verbos y pronombres (especialmente de primera persona); la introducción de una consecuencia tanto al inicio del verso 7 como del verso 8; el hipérbaton que provoca la inserción del inciso «pour t'aimer» en la parte central de este último verso; o la aliteración en [m] que pone fin a la estrofa.

El primer terceto vuelve a ofrecer una justificación del amor experimentado por el hablante, prescindiendo una vez más de la primera persona, pero el contraste con la explicación anterior es evidente. De la filosofía natural se retorna a lo concreto y a la convención poética: la nueva explicación del amor coincide con el elogio directo e hiperbólico de la belleza de la amada. No obstante, Jamyn emplea una serie de técnicas para conferir a las imágenes tradicionales (el dios enamorado, las flechas que emanan de la dama) una apariencia renovada. Así, de la breve cláusula inicial, que solo llega hasta la cesura del verso 9, se desprende la impresión de una exclamación espontánea, de un arrebato de admiración. A continuación, la imagen de la amada seduciendo a un dios se extiende hasta el final del terceto, cohesionada por un doble encabalgamiento. Sorprendentemente, en el seno mismo de la imagen volvemos a encontrar el salto de lo cósmico a lo particular, que dividía en dos partes la estrofa anterior: se mencionan primero los ojos de la amada (v. 9), antes de que se evoque vagamente un universo mitológico (v. 10), para regresar por último al retrato de Oriane (v. 11). Se logra integrar en la misma imagen las dos referencias elogiosas a la amada (tanto la del verso 9 como la del verso 11) gracias a sendos complementos circunstanciales de modo: uno antepuesto y el otro pospuesto al núcleo de la frase. El nivel léxico también reserva sorpresas, debido a

[193] Entre los escasos precedentes del uso de este término en la poesía amorosa, podemos mencionar los siguientes ejemplos: «Evente mes doulces ardeurs» (Du Bellay, *Divers Jeux Rustiques*, *Autre bayser*, v. 16); «Tu fuys, Daphnès, ardeurs Apollinees» (Scève, *Delie*, XVI, v. 10); o «Pucelle fuyt les ardeurs de ton feu» (Magny, oda *De son amour envers deux Dames*, v. 20).

expresiones como el sintagma inédito «plaisante face» o «d'un tour de tes yeux». Esta última reproduce de forma casi literal una locución empleada por Ronsard para expresar un elogio idéntico: «et d'un tour de ses yeux / Piller les cœurs de mille hommes qui passent» (*Premier Livre des Amours*, CCIX, vv. 13-14)[194]. La fórmula de Ronsard parece calcada a su vez de Petrarca[195]. Conviene advertir, por último, que Jamyn se ayuda de la interrogación para insertar la imagen fantástica, como ya ha hecho en otros sonetos anteriores; en este caso, valiéndose también del condicional.

En el último terceto se reintroduce la primera persona para erigir el amor del hablante en modelo digno de imitación. La invitación al amor se realiza sin circunloquios, a través del imperativo. El requerimiento directo, en un lenguaje llano, así como el reproche de crueldad, anticipan el descaro de la *pointe*. Esta consiste en una exhortación a la dama, expresada en forma de sentencia, la cual brilla por su persuasión, desenvoltura e ironía. Podríamos decir que la amenaza de que el amor se extinga raya en la incoherencia, debido a la frialdad de la amada, que justamente acaba de mencionarse; pero si por algo sorprende es por ser diametralmente opuesta a la promesa de amor eterno que cabría esperar en un soneto de este tipo, y más teniendo en cuenta el carácter docto y solemne de los cuartetos. El poema se cierra, pues, con la misma impersonalidad que caracterizaba los seis primeros versos, pero la reflexión teórica sobre el origen del amor ha dejado paso nada menos que a una lección cargada de pragmatismo y picardía sobre el fin de dicha pasión[196]. La necesidad de que la dama corresponda al sentimiento del «yo» para que este perdure también es señalada por Ronsard y por Baïf en sentencias que cierran sus sonetos: «Mais ce pendant vostre beauté ne pense / Que l'amitié d'amitié se compense, / Et qu'un amour sans frere ne croist point» (*Premier Livre des Amours*, CXVIII, vv. 12-14); «Si l'on veut acomplir une amour pure et nette, / Il faut que deux amans s'ayment egallement : / Quand l'amour n'est qu'en un, l'amour est imparfaite» (*Amours de Francine* I, CVI, vv. 12-14). Lo más probable es que Jamyn tenga estos modelos u otros similares en mente.

---

[194] Ronsard también utiliza la misma fórmula en otro soneto de dicho libro, aunque en este caso la imagen en su conjunto no guarda relación con la de Jamyn: «Qu'avant mourir seulement cette Fere / D'un seul tour d'œil promette un peu d'espoir / Au coup d'Amour, dont je me desespere» (*Premier Livre des Amours*, XCVIII, vv. 12-14).

[195] «Né mai stato gioioso / Amor o la volubile Fortuna / dieder a chi piú fur nel mondo amici, / ch'i' nol cangiassi ad una / rivolta d'occhi, ond'ogni mio riposo / vien come ogni arbor vien da sue radici» (*Canzoniere*, LXXII, vv. 31-36).

[196] La elegía «C'est grand cas que d'aimer !», uno de los primeros poemas de *Oriane*, ya concluía haciendo de esta reflexión un argumento persuasivo: «Aime celuy qui t'aime: Un amour en naissant / Meurt, s'il n'a point de frere autant que luy croissant : / L'amour tire l'amour d'une force aimantine, / Car sa vive vertu languist en la poitrine / Du malheureux amant qui n'est point contr'aimé : / Le feu d'un autre feu tousjours est r'allumé» (vv. 95-100).

Las variantes de la edición original de 1575 no son muy llamativas. Para empezar, en lugar de «vient» aparecía el verbo «sort» (v. 1), bastante más rudo. Más adelante, el comienzo del verso 7, «et de là vient qu'Amour...», conformaba una curiosa anáfora con el verso anterior: a pesar de su cercanía, ambos «et de...» introducen construcciones diferentes y se insertan de forma distinta en sus respectivas oraciones. Jamyn juzga sin duda esta redundancia no del todo justificada y susceptible de provocar extrañeza, por lo que decide suprimirla. Mucho más sorprendente resulta la existencia de otra versión del soneto, no recogida por Carrington y apuntada recientemente por Rouget (2022), que se incluye en los *Meslanges poetiques* del señor de Cholières (1588). Es difícil saber si las variantes que aparecen aquí son obra del propio Jamyn, pero todo apunta a que efectivamente se trata de una versión del poema anterior a la de 1575. Además de las variantes en los versos 1 y 7 que acabamos de mencionar, en lugar del adjetivo «digne» figura «brave» (v. 10): la corrección posterior de Jamyn se explica tal vez por la aliteración de «d» y sobre todo por la mayor elocuencia del ejemplo. También era distinto el comienzo del verso 13: «ayme-moy et au loing», que optaba por una forma más ortodoxa del imperativo, pero lastrada por disonantes hiatos.

Sonnet XLVI

Le Soleil quatre fois a fini le voyage
De ses douze maisons, nous ramenant les jours
Et les quatre Saisons compagnes de son cours,
Depuis qu'à tes beautez j'ai rendu tout hommage.
Toutefois par le temps n'est changé mon courage,
Et je n'éprouve moins le pouvoir des amours
Qu'alors que je fu pris : car les tours et retours
Du changement humain sont pour un cœur volage.
Mais ce qui plus m'a fait constant en amitié
C'est que tu m'as aimé non moins que ta moitié,
Et qu'aussi de ta part tu n'as esté muable.
Quand la cause ne change on ne change l'effet :
Et pour faire en amour l'assemblement parfait
Il faut de mesme poix une amitié semblable.

Dejando al margen el primer cuarteto del soneto XLVI, el resto de las estrofas se inician mediante una sencilla conjunción. Resulta curioso que dos conectores consecutivos, los que abren las estrofas centrales («Toutefois» y «Mais»), indiquen oposición. Esta última circunstancia es posible debido a que la complejidad de relaciones lógicas se extiende también al interior del segundo cuarteto, estructurado en torno a la conjunción de causa «car». Toda esta serie de conectores basta para percibir que Jamyn

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

no recurre a la habitual reiteración que abarca varias estrofas: el contenido de cada estrofa se distingue aquí claramente del resto. A pesar de ello, se sigue apreciando ese deseo tan característico de difuminar los movimientos principales que estructuran el soneto. Podrían proponerse de hecho dos modos distintos de agrupar las estrofas, conformando en ambos casos una bipartición del poema. La disposición predominante radica en la división tradicional entre cuartetos y tercetos. La primera parte (los cuartetos) realza la constancia inalterable del enamorado. A continuación, los tercetos pasan a elogiar de forma más directa a la amada, haciendo notar que la fidelidad del hablante, recién encarecida, es ante todo tributaria del amor recíproco, de la constancia de la amada, igual de inquebrantable que la del «yo». La otra división posible se basa en la impersonalidad que rige la última estrofa. Así, la declaración de amor fiel y la explicación de su principal motivo conformarían un único movimiento, a lo largo de las tres primeras estrofas. En cambio, el segundo terceto propone una reflexión general a partir de la propia experiencia, extrayendo una especie de norma general tras la exposición del caso particular. En definitiva, a través de una infrecuente acumulación de conjunciones y relaciones lógicas complejas, se obtiene, como de costumbre, la aparente indeterminación estructural.

El contenido del primer cuarteto constituye un lugar común de la poesía petrarquista francesa: en casi todos los libros de *Amours* figuran uno o varios poemas en los que se especifica el número de años que han transcurrido desde que el hablante se enamorara. El objetivo suele ser, como se observa también aquí, la aportación de una prueba que certifique la «foy» inalterable. No obstante, el desarrollo del soneto de Jamyn revelará peculiaridades esenciales, que divergen de lo que cabía esperar por el inicio. Por lo general, no se exhibe como un mérito en sí mismo el hecho de que el amor perdure a lo largo del tiempo, sino más bien el que esto pueda producirse a pesar de la insatisfacción, de la frustración que provoca la ausencia de recompensa. La finalidad que se persigue es obviamente lograr que la dama se apiade de un martirio tan prolongado y ceda a las pretensiones del enamorado. Es fácil constatar, por tanto, que Jamyn confiere al tiempo transcurrido una función novedosa: se trata de recordar un hito feliz, de volver la vista atrás para admirar la felicidad vivida y no el sentimiento contrario. Pese a que sea exagerado decir que desaparece la finalidad persuasiva, con las pruebas de amor especialmente presentes en los cuartetos, lo cierto es que este propósito se intuye de forma menos acusada, despojado de tensión dramática, desde la serenidad de quien sabe su amor correspondido y celebra un aniversario en compañía del ser amado.

USC DE COMPOSTELA

En lo que respecta al plano expresivo, el tópico de los años transcurridos sin que el amor desfallezca puede tratarse de dos modos sensiblemente diferentes: o bien mencionando con sencillez el número de años, o bien designando esta cantidad a través de una imagen. Los dos casos son frecuentes. Jamyn escoge sin duda el segundo a fin de dar mayor relieve a la idea, la cual constituye el pilar de la reflexión que se lleva a cabo a lo largo de todo el poema. Por otra parte, la mención del sol y de las estaciones en el *incipit* crea un efecto similar al de esas elaboradas descripciones de la naturaleza que aparecen a menudo en el primer cuarteto, tan encarecidas por Ronsard. De ahí el aire familiar de esta apertura, sin que aparentemente Jamyn imite ningún modelo en particular. Solo uno de los sonetos de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, CCXIX) presenta una introducción con ciertas similitudes: «Depuis le jour que captif je souspire, / Comme un serpent l'an s'est tourné sept fois : / (Sous astre tel je pris l'hain) toutefois / Plus qu'au premier ma fiévre me martire» (vv. 1-4). Aun así, la imagen que plasma el paso del tiempo es muy distinta. Jamyn evita justamente hacer mención explícita de los «años». La mayor brevedad del símil de Ronsard puede explicarse por el hecho de que este último desea incluir ya en el primer cuarteto la idea de la constancia, mientras que su discípulo extiende dicho planteamiento hasta la segunda estrofa.

Dentro de la extensa escena alegórica, a modo de perífrasis, que se desarrolla en los primeros versos, destaca por su complejidad la imagen del sol recorriendo sus doce casas. Todo parece indicar que Jamyn tiene en mente unos versos de Ronsard, presentes en su *Remontrance au peuple de France*: «Je dis ce grand Soleil, qui nous fait les saisons / Selon qu'il entre ou sort de ses douze maisons» (vv. 69-70)[197]. Otro posible modelo sería la *chanson* «Je suis las de lasser» (*Diverses Amours*) de Desportes, que incluye una imagen casi idéntica: «On voit changer les jours, les mois et les saisons, / Le Soleil se remue en ses douze maisons» (vv. 13-14). Las doce casas pueden hacer referencia a los doce meses o a los doce signos del zodiaco; en cualquier caso, tanto el soneto de Jamyn como sus dos hipotéticas fuentes relacionan el desplazamiento cíclico del sol con el discurrir de las estaciones. Al margen del recuento de años, otro detalle diferenciador en el caso de Jamyn es precisamente que la personificación del sol se acompaña de una personificación de las estaciones, «compagnes de son cours»: escena muy gráfica que invita al lector a imaginar un cortejo de entes alegóricos. En cuanto a las construcciones transitivas que cierran los dos primeros versos («a fini le voyage», «ramenant les jours»),

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[197] Pouey-Mounou (2002: 283) comenta brevemente esta imagen de Ronsard.

poseen mayor delicadeza e integran mejor el conjunto que las empleadas en su lugar por Ronsard y Desportes.

Estas dos últimas fórmulas van seguidas de sendos encabalgamientos, que pueden contribuir a evocar el movimiento físico referido en estos versos, pero cuya principal ventaja consiste en agilizar la larga descripción. Se podría también atribuir un efecto parecido a la rima interna «maisons»-«saisons» (vv. 2-3), con ambos términos colocados justo antes de la cesura, como si se tratara de cuatro rápidos versos hexasílabos. Ya que mencionamos el metro, cabe añadir que el *alexandrin* ayuda a dotar a estos versos de un aire de solemnidad acorde con la efemérides. Recordemos que, más allá de la función ornamental de la imagen, indispensable para compensar la secuencia más árida de razonamientos en el resto del poema, se busca aquí insistir en la duración del amor, por ser esta reveladora de la intensidad del sentimiento y de su perseverancia. La imagen del sol imprime tal gravedad al poema, con su evocación cósmica, que Jamyn la introduce desde el inicio sin preámbulos, relegando al final de la estrofa el verso que cabría esperar en un primer lugar. De este modo, el «yo» no irrumpe hasta el último hemistiquio del cuarteto: otra sabia técnica destinada a mantener la tensión, a lo largo de una oración que carece de las habituales pausas provocadas por la yuxtaposición o la coordinación de proposiciones. Gracias al suave hipérbaton del verso 4 también se consigue colocar la palabra clave al final, así como disponer las referencias a la primera y a la segunda persona en hemistiquios distintos, quedando así ambas destacadas. Incluso la aliteración en el mismo verso aparece distribuida con maestría, con un doble sonido [t] en las sílabas finales de cada hemistiquio. El hiperbólico «tout», que da intensidad al cierre, destaca igualmente por su inesperada colocación y su elegante sobriedad.

El contenido del segundo cuarteto resulta indispensable para completar lo enunciado previamente: si se recuerda la duración de la pasión es ante todo para hacer saber a la amada que el sentimiento no ha mermado. Dicho de otro modo, la mirada al pasado sirve para sostener la promesa de amor inalterable de cara al futuro. Lo curioso es que, aunque los dos cuartetos completen una misma idea esencial, la segunda estrofa aparece casi totalmente despojada de imágenes. Como sugeríamos antes, da la impresión de que la espectacularidad de los primeros versos autoriza al poeta esa especie de licencia a continuación. Lo cierto es que la sencillez expresiva, o más bien la ausencia de prescindibles adornos, dota a la declaración de amor de una emotividad especial. La ampulosidad o los circunloquios podrían parecer inconvenientes en este contexto de

USC DE COMPOSTELA

celebración de un amor feliz. La impresión de sencillez también radica en la mayor fragmentación de los enunciados.

Con todo, Jamyn dista de incurrir en el prosaísmo. Prueba de ello es el hipérbaton en tres segmentos del verso 5, audaz por disponer el complemento de la pasiva al principio, dejando aislado el sujeto al final (y no seguido del verbo como suele ser habitual). A esto hay que añadir peculiaridades como la negación mediante la sola partícula «ne», o la elección del presente, en lugar del esperado *passé composé*. El «courage» ha de entenderse evidentemente según la primera de las acepciones que ofrece Littré: «l'ensemble des passions qu'on rapporte au cœur», y no con el sentido que se le suele atribuir hoy en día, el cual entraría en contradicción con el tema. Por otra parte, el nexo escogido para enlazar con el primer cuarteto permite prolongar la aliteración de «t» en el verso 4. La idea capital expresada en el verso 5 se recalca mediante una inmediata reformulación, que sigue siendo igual de sencilla. Esto queda aún más patente por la recurrencia de la construcción negativa, de nuevo basada únicamente en la partícula «ne». Jamyn trata además de favorecer una impresión de énfasis, conforme a la declaración de amor, no a través de hipérboles o metáforas, sino por medio de recursos más sutiles. Se retoma por ejemplo el encabalgamiento, dando amplitud a la frase. La anticipación de «moins» y la pausa antes del «que» aportan intensidad a las ideas clave que introducen. El encabalgamiento permite además mantener el uso natural del doble pronombre «je» dentro de la misma oración, sin necesidad de buscar fórmulas más forzadas. La sonoridad también contribuye a dar fuerza a la expresión, con la repetición inmediata del «que», o aliteraciones como las de los sonidos [p] y [r], presentes en los términos más destacados de cada hemistiquio («éprouve», «pouvoir», «pris»). La mención explícita del amor hace innecesario añadir un complemento a «je fu pris», omisión que parece devolver al verbo toda la contundencia de su sentido propio.

Si bien los múltiples encabalgamientos compensan en cierto modo la lenta progresión del contenido, Jamyn entiende que es preciso no cerrar la estrofa sin haber introducido una nueva idea y opta por dar una primera explicación a la constancia aludida. Su brevedad y el giro inmediato que supone el primer terceto excusan que no se trate aún de un elogio a la dama, sino de un elogio indirecto a la propia fidelidad del amante, que se opone a los hombres de «cœur volage». Mediante este adjetivo despectivo, se otorga un valor moral a la fidelidad amorosa, por contraposición. Aunque el tema siga siendo el sentimiento del «yo», la aparición insistente de la primera persona en las secciones previas queda equilibrada con la impersonalidad de la conclusión, secuencia que se

USC DE COMPOSTELA

volverá a establecer en los tercetos. De ahí el tono sentencioso y solemne, propio de una reflexión de alcance universal, lo que se subraya sobre todo por medio de un segundo adjetivo, «humain», y gracias también a la sintética abstracción de «changement». El énfasis inherente a los «tours et retours» basta para caricaturizar al amante voluble, destacando el ingenio con que Jamyn asocia esta fórmula al comportamiento humano. En la poesía de Ronsard, dichos términos suelen hacer alusión al movimiento incesante de los astros, de manera que la única imagen destacada del segundo cuarteto remite, por asociación de ideas, a los versos iniciales: cuesta imaginar un mecanismo de cohesión más sutil.

En cualquier caso, el primer terceto da prioridad a una segunda causa de la constancia, más galante que la primera, ya que traslada el mérito a la dama, como no podía ser de otra manera. Lo que resulta mucho menos previsible es el contenido del elogio, que otorga a la amada justamente las mismas cualidades que se suele atribuir el hablante a sí mismo: la intensidad de una pasión sin igual, que el tiempo no puede erosionar. En el soneto, esto supone un giro que rompe con las expectativas del lector: como ya hemos comentado, los cuartetos hacían más bien presagiar una súplica a la amada, es decir, justo lo contrario que esta especie de agradecimiento por parte del amante satisfecho. Nótese que Jamyn se guarda astutamente de dar indicios de ese amor correspondido en los cuartetos, de manera que el efecto de sorpresa quede asegurado. El primer terceto vuelve a caracterizarse por la extrema sobriedad del estilo. Tan solo cabe reseñar un ornamento, tan discreto como convencional: la imagen de «Ta moitié», incluida en un símil que le aporta un brillo inusitado[198]. Algunos recursos que dotan de énfasis al sentido elogio de la dama recuerdan a los empleados en la estrofa anterior, como la recurrencia de la conjunción «que»; la marcada aliteración de [m], que se extiende a lo largo de los versos 9 y 10; o las dos negaciones consecutivas, en este caso en hemistiquios paralelos (vv. 10-11). Para componer la proposición negativa del verso 11, Jamyn se sirve del término «aussi», empleado con el sentido de «non plus», uso que recuerda, por ejemplo, al célebre verso de Du Bellay: «Ceste divine ardeur, je ne l'ay plus aussi» (*Les Regrets*, VI, v. 13). Jamyn opta por anticipar el «aussi», alejándolo de la partícula negativa «ne», lo que suaviza la construcción. También aporta intensidad a la expresión la antítesis que conforman «plus» y «moins» (vv. 9-10), términos que resaltan aquí más de lo

USC

198 Los poetas de la *Pléiade* designan a la amada de este modo con cierta frecuencia: véase Gougenheim (1952). Remiten así al relato de Aristófanes en *El banquete* de Platón, según el cual el ser humano primitivo fue escindido en dos mitades y cada mitad trata de encontrar aquella de la que ha sido separada.

habitual, debido a un uso un tanto atípico. En la poesía de Ronsard no aparece ninguna negación mediante «non moins que»; tan solo se encuentran algunos casos puntuales con un adjetivo intercalado, lo que supone ya una construcción distinta. En cuanto al «plus» superlativo, es cierto que el líder de la *Pléiade* lo emplea en algunas ocasiones en una posición similar, pero siempre para expresar fastidio o frustración, es decir, como una especie de frase hecha[199]. Asimismo son raros los casos en que Ronsard aplica el adjetivo «muable» a la descripción de personas[200]: el terceto de Jamyn culmina así con un detalle refinado.

En la última estrofa, se enlazan dos sentencias para extraer una conclusión: la segunda sentencia (vv. 13-14) enuncia una ley psicológica del amor, apoyándose en la primera (v. 12), más abstracta, filosófica. La reflexión que sirve de *pointe* se veía ilustrada por el razonamiento llevado a cabo en el primer terceto, a partir de la experiencia personal: se reafirma, pues, la idea de que la fuerza de la pasión y la constancia amorosa dependen ante todo de su reciprocidad. A pesar de la original premisa filosófica, la conclusión del poema resulta tal vez menos impactante que el elogio agradecido del primer terceto o que la denigración sentenciosa del amante volátil. La necesidad de emplear, dentro de la misma oración, dos sinónimos como «amour» y «amitié», los cuales ya se han alternado además en las estrofas anteriores, supone un indicio revelador de cierta falta de complejidad. La impresión permanente de sencillez y claridad no se ve menoscabada en absoluto por otra nueva muestra puntual de léxico más escogido («assemblement», con el sentido de unión, alianza), o por el uso figurado de «poix»: sustantivo que evoca algo material, tangible, compensando así hasta cierto punto la fuerte abstracción. El énfasis retórico conserva toda su importancia en esta estrofa, como se aprecia en el quiasmo generado en el verso 12, mediante la repetición de «ne change» (quiasmo suavizado por la inserción del pronombre «on»). En cuanto a la repetición de sonidos, destacan ante todo la aliteración atípica de [f] y la paronomasia «assemblement»-«semblable».

[199] Los siguientes ejemplos así lo certifican: «Las ! ce qui plus me deult, c'est que n'estes contante» (*Second Livre des Amours*, LX, v. 9); «L'ennuy qui plus m'offense et plus me fait de mal» (*Elegie VI*, v. 57); «Mais ce qui plus me deult, c'est qu'une dure porte...» (*La Mort de Narcisse*, v. 105); «Et ce qui plus me deult, c'est qu'il ne vous en chaut» (*Le Cyclope amoureux*, v. 80); «Mais ce qui plus me fasche, et m'espoinçonne d'ire» (*Hymne de l'Hyver*, v. 131); «Et ce qui plus me deult, c'est qu'encores ils disent...» (*Remonstrance au peuple de France*, v. 615).

[200] He aquí los que hemos detectado: «Tout sera corrompu, et les femmes muables / N'enfanteront des fils à leurs peres semblables» (*Hymne de la Justice*, vv. 151-152); «J'amasseray pour toy le vulgaire muable» (*Remonstrance au peuple de France*, v. 288).

4.1.6. Queja dirigida a la *dame sans merci* (sonetos XII y XIX)

Sonnet XII

Puis que dans ta prison je suis si mal traité
Et que tu n'as égard au tourment de ma vie
Sujette à la rigueur de trop de tyrannie,
Abandonne ta proye et rends ma liberté.
Mon cœur que dans tes yeux tu retiens arresté
Ne merite la mort : si l'ame m'est ravie,
De qui si constamment te verras-tu servie ?
Il ne sied au vainqueur d'user de cruauté.
Regarde mon amour qui tousjours continue :
Les dieux te puniront si ta rigueur me tue,
Et voudront justement ma mort de mort punir.
D'autant que l'amitié plus que la haine est belle,
D'autant ne vaut-il mieux aux siecles avenir
De douce avoir le nom que le nom de cruelle ?

En el soneto XII, Jamyn escoge nuevamente una estructura difícil de definir. Podríamos considerar que se establece una sutil bipartición si atendemos al tipo de argumento con que se busca persuadir a la amada. En los cuartetos, se hace hincapié en el sufrimiento del enamorado, en la situación dramática del «yo», que apela así a la compasión. En cambio, los tercetos, tras el verso 9 que haría de enlace, lanzan ante todo advertencias a la dama, en relación con el futuro que le aguarda si no cambia de parecer. Sin embargo, si optamos por fijarnos en la imagen central que rige cada estrofa, el esquema que acabamos de describir se deshace por completo: a la cárcel de amor del primer cuarteto sucede la imagen de la muerte por amor en las estrofas centrales, mientras que el segundo terceto alude a la fama que la posteridad reserva a Oriane. Esta elección podría entrañar el riesgo de despojar al soneto de su habitual cohesión, pero Jamyn logra esquivarlo principalmente mediante la insistencia en la idea de la crueldad de Oriane, evocada de forma directa en cada una de las estrofas. Además, tanto las súplicas de los cuartetos como las amenazas de los tercetos evidencian que el soneto en su conjunto está orientado a la persuasión. La elección del *alexandrin* permite dar la suficiente amplitud a este tipo de discurso, marcadamente argumentativo.

Como es frecuente en los sonetos de Jamyn, tiene cabida aquí una gran cantidad de lugares comunes procedentes de la poesía amorosa medieval y petrarquista. Sin embargo, el poeta no se limita en este caso a desarrollar estos tópicos haciendo gala de su habitual fantasía. La materia prima indispensable que constituyen las imágenes tradicionales se pone aquí ante todo al servicio de un despliegue abrumador de retórica deliberativa y judicial. Esto ya es evidente en el primer cuarteto, donde el razonamiento se abre con el

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conector «Puis que»; el segundo verso aporta un segundo motivo y la estrofa culmina en una doble exhortación directa a la amada, a través del imperativo.

El recurso a un lugar común tan conocido como la cárcel de amor no convierte en triviales los primeros versos; antes bien, hace innecesario añadir más información que explicite el sentido de la imagen, llevando al hallazgo de fórmulas metafóricas que sorprenden por su original concisión, como ocurre aquí con «dans ta prison». La imagen se enriquece además haciéndose más dramática, gracias esencialmente a la escenificación del hablante como prisionero vejado y atormentado. Aunque el tono de reproche a la amada se imponga desde el inicio, el poeta ha de mantenerse dentro de los límites de la elegancia: así, uno de los aciertos del primer verso radica en que el posesivo permite paliar la crudeza de la acusación, al no especificarse quién realiza la acción reprensible de la que el «yo» es víctima, enfatizada además por el adverbio «si». En el verso 2, más que añadirse un argumento diferente, como parece indicar la conjunción, se reformula la idea del primer verso, con un esbozo de paralelismo incluido, al contrastar de forma similar los hemistiquios: la dureza de la dama, ahora ya descrita desde un punto de vista psicológico (primer hemistiquio), se opone al «yo» mortificado (segundo hemistiquio).

Los versos 2 y 3 también comparten una construcción similar, de gran fuerza expresiva, consistente en la unión de dos nociones abstractas mediante la preposición «de», sirviendo la primera para calificar a la segunda. Aunque en el verso 3 se haga de nuevo hincapié en la acusación a Oriane, intensificada por el término «trop» y por las aliteraciones en [r] y [t], la ausencia de la segunda persona suaviza su virulencia. Jamyn gusta de introducir términos un tanto inusuales que imprimen dramatismo a la evocación, como sucede aquí con «tyrannie», rara vez empleado por Ronsard (con la curiosidad añadida de que las dos apariciones del término en los sonetos publicados en 1578 desaparecen en la edición final de 1584)[201]. La tiranía que aquí se evoca es ambigua: pese a ir maliciosamente asociada al «rigor» con que la dama trata al enamorado, puede asimismo aludir al imperio que el propio amor ejerce sobre el «yo». Al igual que en el primer verso («ta prison»), se incide en la lógica de una imagen poética para atribuir subrepticiamente a la dama la responsabilidad del sentimiento que esta ha despertado. El mecanismo se repite, de forma más flagrante, en el verso siguiente. La deprecación no

[201] Así, en la edición de 1578, encontramos: «Bien qu'il te plaise, ingrate, d'allumer / Dedans mon cœur, siege à ta tyrannie…» (*Premier Livre des Amours*, VII, vv. 1-2); «hé ! quelle tyrannie / Pour juste chastiment auriez vous merité» (*Sonnets à diverses personnes*, XXXIX, vv. 11-12). En ambos casos, Ronsard también coloca el término al final del verso, haciéndolo rimar con «vie», al igual que su discípulo. Para un estudio de las correcciones que Ronsard efectúa en sus *Amours*, véase Terreaux (1968).

puede traducirse en ninguna acción real concreta, ya que, aunque vaya dirigida en apariencia a Oriane, solo puede entenderse como una súplica del «yo» a la imagen de Oriane dentro de sí mismo[202]. La imagen cinegética («Abandonne ta proye») se integra armoniosamente en el conjunto.

El segundo cuarteto destaca por la acumulación de ideas y tópicos característicos de la poesía amorosa, con los que se va construyendo un razonamiento completo. La ausencia de conectores entre las tres cláusulas favorece el propósito del hablante, soslayando la lógica del discurso y agilizando el ritmo. A la impetuosidad también contribuye el encabalgamiento inicial, seguido de la pausa en la cesura del verso 6. El inicio de la estrofa supone un alegato del enamorado en defensa de su corazón. Este discurso «judicial», que hace del «yo» un abogado de su propio corazón «detenido», constituye un eco lógico y sutil de la cárcel de amor descrita en el cuarteto anterior. La imagen parece una síntesis de la que abría el soneto X: «J'avois si bien mon ame en la tienne enlacee, / Mon cœur dedans ton cœur, mes yeux dedans tes yeux». Se trata, pues, de una nueva variante del motivo de la separación entre alma y cuerpo, que permite invertir de forma inesperada otro lugar común: en lugar de que el enamorado lleve los ojos de la amada en su corazón, es este el que queda retenido en los ojos de ella. La muerte por amor se presenta como una certeza implícita, en lugar de anunciarse de forma melodramática. Sobre esta eventualidad trágica se basa la pregunta destinada a la amada, que no busca una respuesta, sino incitar a Oriane a reflexionar sobre las consecuencias que su rechazo puede acarrearle a ella misma en el futuro: nunca volverá a ser objeto de semejante amor. La interrogación queda adornada con una segunda imagen típica de la poesía medieval, la del enamorado siervo de la dama, y permite además a aquel ensalzar indirectamente su propia constancia. Así pues, se recurre de nuevo a la misma estrategia persuasiva, consistente en oponer el propio mérito (el amor constante, desinteresado) a las consecuencias trágicas que ese preciso mérito va a acarrear si la dama no lo remedia, impidiendo que se consume la suprema injusticia. Este requerimiento dirigido a Oriane se expresa al final de la estrofa, adoptando la forma contundente de una sentencia impersonal y culminando así la lógica del razonamiento. La sentencia, propia del ámbito bélico, se aplica con ingenio a la situación al apoyarse en un nuevo tópico, el de la *militia*

[202] Véase el sentido completamente diferente que Jamyn atribuye a una imagen similar, incluida en el último verso del soneto X: en ese otro caso, el ruego del amante, que también pide a la dama que lo libere de su prisión, está dotado de un sentido metafórico preciso: el amor correspondido despojaría al «yo» de su sufrimiento.

amoris, tratado aquí con concisión[203]. También llama la atención la escogida fórmula con que se introduce la reprobación («il ne sied…»)[204].

El frenesí argumentativo se prolonga en el primer terceto, algo de lo que da indicio la acumulación verbal. En el verso 9 vuelve a ponerse de relieve la encomiable constancia amorosa, esta vez de forma más directa. También reaparece la exhortación a la amada mediante el imperativo, en esta ocasión no para cerrar la estrofa, sino para iniciarla con intensidad. El verbo escogido para formular la petición («Regarde») recuerda una vez más al alegato judicial del abogado que muestra una prueba evidente, irrefutable: el amor descrito lo es hasta tal punto que se percibe a simple vista, como algo material. El tono conminatorio de los dos versos siguientes supone una técnica de persuasión adicional. El poeta saca de nuevo a relucir la muerte por amor, reiterando el trágico augurio («me tue», «ma mort»), para insistir en los aterradores efectos adversos que este acontecimiento puede suponer para la dama. La estrofa se cierra con la repetición de «mort» (que se suma a la del verbo «punir») y un hipérbaton que la subraya, remarcando así el clímax trágico que se alcanzaría con la segunda muerte sobrevenida. La concisión con que se expone la imagen fantástica del castigo divino obliga al lector a completar su significado: ¿a qué se refiere exactamente la pena de muerte reservada por los dioses a la amada ingrata? ¿Insinúa que un amor tardío podría apoderarse de Oriane? ¿Se trata tal vez de una alusión a la posteridad, en relación con la estrofa siguiente? Lo más probable es que deba interpretarse de forma literal, como un mero castigo imaginario, a la altura del daño infligido.

Al igual que ocurría al comienzo del poema, una proposición causal abre el segundo terceto, dando inicio al entimema que hace de *pointe*. A diferencia del segundo cuarteto, aquí la sentencia supone la base del razonamiento y precede a la evocación del temible porvenir. Esta se realiza a través de una interrogación dirigida a la amada, que aúna sutilmente el consejo y la advertencia. La nueva pregunta trata de incitar a la reflexión evocando otra consecuencia indeseable del rechazo: Oriane se arriesga a legar a la

[203] En la elegía «C'est grand cas que d'aimer !», presente en el libro de *Oriane*, Jamyn introduce una sentencia con el mismo significado, pero mucho más extensa: «L'homme guerrier, qui veut beaucoup de gloire acquerre / Et gaigner le courage à tous ses ennemis, / Doit traitter doucement ceux que sa dextre a mis / Sous son obeïssance : au doublé vit sa gloire / Pour avoir de soymesme et des autres victoire» (vv. 74-78). Esta enseñanza va precedida además por una larga comparación de la dama con los soldados conquistadores de una fortaleza, mientras que en el soneto XII la imagen se deduce directamente de la máxima, sin introducción previa.

[204] No parece que los poetas de la *Pléiade* empleen esta fórmula impersonal en su poesía amorosa; sí lo hace Desportes, que también reprende a la amada: «Il sied mal à une déesse / Jeune et belle comme Cypris / D'estre cruelle et larronnesse» (*Second Livre des Amours*, *Chanson* «Las ! en vous esloignant», vv. 4-6).

posteridad una imagen de crueldad, que sin embargo sería «dulce» si cambiara de actitud. Como es bien sabido, la idea de la inmortalidad a través de la obra literaria es muy característica de la poesía amorosa de la *Pléiade*[205]. El contraste radical que implica la alternativa planteada queda recalcado con el quiasmo del último verso, construido sobre la repetición de «le nom» (*geminatio* posibilitada por el hipérbaton, como en el verso 11) y la antítesis de los adjetivos. Resulta curioso el papel determinante que desempeñan los adjetivos en la *pointe*, dada su escasísima presencia en los versos previos, donde el arrollador discurso argumentativo no les da cabida. Otro rasgo peculiar de la última estrofa es que se mantenga la impersonalidad más allá de la reflexión general del verso 12, algo que confiere al razonamiento y a la recomendación un valor general. Por otra parte, el argumento final del poema se basa en un pragmatismo ya observado en las dos estrofas anteriores, al que Jamyn recurre de forma un tanto irónica: la dama debe corresponder al amor del «yo» no solo por una cuestión de justicia, sino ante todo por su propio interés. Si el término «cruauté» cerraba los cuartetos, el calificativo «cruelle» pone fin a los tercetos: la insistencia desmedida en la idea de la *belle dame sans merci* también parece albergar cierta ironía. Jamyn hace así que todo el sentido de su poema repose en una convención falaz, según la cual el amor o el desamor que experimenta la dama obedecen a su voluntad, lo que convierte su rechazo al perfecto amante en una imperdonable injusticia.

Sonnet XIX

Servir sans recompense est semer sans cueillir,
C'est une moisson verte où la triste gelee
Ravist en un matin l'esperance envolee :
C'est sans y rien gaigner une ville assaillir.
Mais il ne faut pourtant de courage faillir :
Peut estre en un moment la glace ammoncelee
Qui te froidist le cœur, comme neige écoulee,
Fondra devant le feu que je feray saillir.
Maistresse trop cruelle, helas d'ingratitude
Tu ne devrois payer ma longue servitude :
Rien n'est si odieux que ce vice inhumain
Dont jamais un bon cœur ne veut estre coupable :
« Quand on peut acquiter la debte raisonnable
« Il vaut mieux satisfaire aujourdhuy que demain.

[205] Un soneto de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, CXCVII) y otro de Baïf (*Amours de Francine* I, XVII) también concluyen advirtiendo a la dama de la lamentable imagen que ofrecerá a la posteridad si provoca la muerte del enamorado.

Las tres oraciones del soneto XIX conforman en este caso una clara división en tres partes, si bien podríamos considerar que las dos primeras, al oponerse, desarrollan un único movimiento. El verdadero contraste, por lo tanto, tendría lugar entre los cuartetos y los tercetos. En el primer cuarteto, se suceden las imágenes que expresan la frustración de amar en vano, sin ser correspondido. La estrofa siguiente supone un vuelco, que genera la impresión de que el «yo» debate consigo mismo o trata de darse ánimos: pese al sufrimiento, no conviene rendirse o perder la esperanza, ya que cabe la posibilidad de que algún día cambie la suerte. En los tercetos, sin embargo, la meditación deja paso a una súplica directa a la dama, a quien se insta a no pecar de ingrata, es decir, a ceder ante la declaración amorosa, amando a su vez.

El primer cuarteto revela ya algunos de los rasgos más característicos del poema. Tanto esta estrofa como el inicio del segundo cuarteto y los cuatro últimos versos están formados por frases impersonales, lo que implica sin duda un desafío retórico y una demostración de virtuosismo. Por otra parte, como es habitual en él, Jamyn se apoya en lugares comunes para crear imágenes sumamente expresivas y muy hábilmente combinadas. Esto se observa desde el primer verso, donde el poeta refina la fórmula metafórica elemental (A es B) convirtiéndola en base de un paralelismo, el cual se evidencia mediante la repetición de «sans» como eje entre el infinitivo y el término que hace de complemento. Otra particularidad del primer verso consiste en que el referente de la metáfora (el elemento A, «servir sans recompense») es en sí mismo metafórico: se aprovecha su carácter convencional para omitir el referente correspondiente (amar y estar dispuesto a aceptar cualquier sacrificio sin ser correspondido). La analogía de la siembra vana para ilustrar la frustración del enamorado se encuentra ya, expresada en otros términos, en algunos poetas de la *Pléiade*[206]. La sencillez y concisión de las imágenes aleja el soneto de la grandilocuencia, como certificarán los versos siguientes.

Dichos versos hacen de la metáfora de la siembra el inicio de una enumeración: las imágenes que figuran a continuación, introducidas por el «C'est» anafórico, también se emplean para ilustrar la metáfora-referente inicial. La imagen central de la estrofa completa la evocación de la tierra baldía en el primer verso, aportando el necesario carácter visual y una nota dramática en el verso 2, gracias al uso discreto pero eficaz de

[206] Véase por ejemplo Magny, *Amours*, XLIII, vv. 7-8 («Ains desirez tousjours pauvre me voir, / De mon labeur metant la terre en friche») y LVI, vv. 5-6 («Doy je tousjours dessus terre infertile / Semer ainsi le tresor de mes biens ?»); o Baïf, *Amours de Meline* I, VIII, vv. 7-8 («n'auray-je pas de grain semé l'aréne / Perdant en vain la sueur de mes bras ?»).

los adjetivos; así como una acción impregnada de lirismo, por medio de la doble animación de la helada y la esperanza en el verso 3. El uso adjetival del participio «envolee» destaca por su originalidad. Ronsard solo lo utiliza en un par de ocasiones y para referirse al alma, aproximadamente en la misma época en que Jamyn compone los poemas de *Oriane*[207]. Al igual que veíamos en el primer verso un alarde de simetría, el encabalgamiento que une los versos 2 y 3 crea una especie de equilibrio rítmico dentro de la estrofa, con las proposiciones que ocupan un verso rodeando la larga cláusula central. La simetría se ve acentuada por la reaparición paralela de «sans» y la nueva acumulación de infinitivos en el verso 4. La imagen bélica de este verso, lugar común sin excesivo brillo en sí mismo, adquiere relieve al integrarse en esta enumeración ingeniosa, gracias a la similitud de la idea con las metáforas previas y a la pertinencia de las sucesivas analogías, como demuestra el hecho de que no sea necesario incluir ninguna mención explícita del amor. Ahondando más en estas relaciones, puede incluso observarse que la imagen del verso 4 remite, como el inicio del primer verso, al mundo y los códigos de la aristocracia y del feudalismo, quedando así en el interior de la estrofa las imágenes rurales, que sacan a relucir emotivas vivencias de los campesinos. Tal combinación de imágenes basadas en la psicología cotidiana de dos estratos sociales opuestos, exponiendo sus mayores frustraciones, compensa tanto la prolongada impersonalidad como el carácter enfático de la anáfora.

Cabe destacar asimismo en los cuartetos un rasgo poco habitual en la poesía de Jamyn: la dificultad de las rimas. El hecho de incluir cuatro infinitivos en «-illir» justifica sin duda en parte la necesidad de combinar una imagen natural («cueillir») con otra bélica («assaillir») y la idea desarrollada en el segundo cuarteto. Dicha rima también contribuye a explicar que la aparición del «je» se retrase hasta el octavo verso. La rima de cuatro términos en «lee» es apenas menos restrictiva e infrecuente. Jamyn acierta incluso a introducir un sustantivo («gelee») entre los participios, para aportar variedad. Se podría decir que los cuatro términos que la rima pone de relieve («gelee», «envolee», «ammoncelee» y «écoulee») figuran entre los más escogidos y llamativos del poema. Los tercetos certificarán el cuidado especial que Jamyn dedica a escoger las rimas de este soneto, no ya tanto por su rareza o dificultad (que siempre será menor en estas últimas

[207] «Je ne suis rien qu'un corps mort et perclus, / De qui l'ame est autre-part envolée » (*Premier Livre des Poemes, La Lyre*, vv. 92-93); «Et que mon ame autre part envolée, / En son endroit de chaude estoit gelée» (*Premier Livre des Poemes*, *Discours d'un amoureux desesperé*..., vv. 281-282). Ambos poemas fueron publicados por primera vez en 1569; en el primer caso, el participio atípico desaparece a partir de la edición de 1578.

estrofas, al rimar sólo dos términos entre sí) como por su riqueza: a pesar de ser suficiente la rima en «-ude» y en «ain», el poeta escoge palabras que comparten también la *consonne d'appui* («inhumain»-«demain») e incluso la vocal anterior a esta («ingratitude»-«servitude»).

Al inicio del segundo cuarteto, se prolonga de forma sutil la imagen bélica del verso anterior, con la referencia al coraje que no debe flaquear. No en vano, Ronsard solo utiliza la fórmula «faillir de courage» en un poema que reproduce una arenga militar[208]; por lo demás, los poetas de la *Pléiade* recurren en contadas ocasiones a la construcción «faillir de» seguida de sustantivo, lo que atestigua una vez más la búsqueda meticulosa de Jamyn en el plano léxico. El verso 5 supone un útil descanso en medio de la acumulación ininterrumpida de imágenes. En este sentido, se podría considerar que ambos cuartetos presentan un esquema similar, con la expresión más cercana al registro común colocada a modo de introducción, seguida de una serie de imágenes que se extienden hasta el final de la estrofa. Prosigue además, en el verso 5, la formulación impersonal, a través de la cual el «yo» sigue dando a conocer su propia situación. Para ser más precisos, una vez descrita su melancólica impotencia, el hablante reflexiona sobre la actitud que debe adoptar y llega a la conclusión de que le conviene aferrarse a su esperanza y perseverar en su empeño. El lector tiene la sensación de asistir a un conmovedor debate interno. Nos topamos también aquí con un rasgo característico en Jamyn: la introducción de una explicación yuxtapuesta, procedimiento al que el poeta volverá a recurrir en ambos tercetos. Como ya hemos comentado en otras ocasiones, se favorece así la densidad de ideas, sin que el dinamismo del soneto se resienta por ello.

La primera y la segunda personas aparecen por primera vez asociadas a la imagen que se desarrolla en los versos 6 a 8. Estos pronombres personales son introducidos por pronombres relativos que los ligan al hielo (en el caso de la segunda persona) y al fuego (en el caso del «yo»), con lo que queda remarcada la doble oposición. Como es bien sabido, la antítesis metafórica petrarquista «hielo»/»fuego» suele identificar ambos elementos con la dama y el enamorado, respectivamente. El fuego (el ardor) aspira a fundir el hielo (la frialdad). Jamyn recurre, por tanto, a un tópico que resulta familiar, pero lo adereza con una serie de detalles que le confieren un aire renovado y aportan expresividad. Esto se observa tanto en la imagen del hielo como en la del fuego. En el

USC

[208] «Or si quelqu'un de vous m'apperçoit le visage / Tant soit palle de peur, ou faillir de courage, / Je ne veux qu'en flattant il me vienne excuser» (*Premier Livre des Poemes*, *La Harangue de tres-illustre prince françois, Duc de Guise, aux soldats de Metz*, vv. 255-257).

primer caso, la descripción del hielo apilado sobre el corazón es eficaz gracias a su carácter visual, y por combinar lo insólito y lo orgánico. En lo que respecta al fuego, su evocación va ligada a una acción precisa del «yo», que ha de prenderlo y que se convierte así en actor inesperado de una escena alegórica. El fuego no representa aquí, pues, la pasión que se ha adueñado del enamorado, sino la que este pretende inspirar a la dama, a base de constancia. La referencia al hielo y a la nieve convierte además a la alegoría en una especie de prolongación sutil de la imagen central del primer cuarteto, que ya oponía la «gelee» a la esperanza del amante. La aliteración en [f] del verso 8 subraya con brío el choque de los elementos. Asimismo, al final de la estrofa figuran dos verbos atípicos con los que Jamyn sigue enriqueciendo el léxico del poema: «froidist» comprime el habitual «refroidit»[209], mientras que «saillir» no aparece en ningún momento asociado al fuego en la obra de Ronsard (aunque sí en Baïf[210]).

El apóstrofe del verso 9 funciona a modo de transición, introduciendo la súplica expresada en los tercetos mediante una formulación directa del reproche convencional de crueldad. El hipérbaton con que culmina el verso es inusualmente marcado, al aparecer el complemento «d'ingratitude» unido por encabalgamiento a la frase que tendría que precederlo. La rima de los versos 9 y 10 («ingratitude»/»servitude») hace resaltar la oposición entre las acusaciones a la dama y la exposición del mérito propio. Además, con el término «servitude» se retoma fugazmente, al comienzo de los tercetos, la imagen con que se abría el poema, lo que redunda obviamente en una mayor cohesión del conjunto.

Los últimos versos aportan un doble argumento para justificar el reproche y para persuadir a la dama de que ha de cambiar de actitud. A través de la expresión impersonal, no se alude ya a los sentimientos del «yo», como en los cuartetos, sino a la actitud del «tú». Si bien en las dos frases finales el estilo es propio de una sentencia, es posible apreciar una nítida diferencia de tono entre ambas. La condena de la ingratitud (vv. 11-12) se caracteriza por su extrema dureza, que revelan tanto los múltiples adjetivos acusadores («odieux», «inhumain», «coupable») como el extremismo de los adverbios («rien», «jamais»). En cambio, para formular el segundo argumento, que apremia a saldar las deudas pendientes, se subvierte el sentido de lo que podría pasar por un proverbio popular. Haciendo gala de humor y picardía, el poeta alude a una deuda cuyo fundamento

[209] Tan solo hemos localizado un uso en Ronsard, dentro del segundo libro de la *Franciade*, curiosamente asociado a una imagen que guarda similitudes con la empleada por Jamyn: «Ce corps tout froid et affreux se roidit : / Comme un glaçon l'estomac luy froidit» (vv. 1347-1348).

[210] «Yeux, d'où saillit cette flâme premiere, / Qui m'enflâma saintement à t'aimer» (*Amours de Francine* II, V, vv. 67-68).

es esencialmente retórico, como prolongación lógica de la imagen de la servidumbre. El tono conminatorio adquiere de ese modo, en los dos últimos versos, cierta ligereza, y la elegancia queda a salvo.

4.2. Diálogo fantástico

Los sonetos en los que se establece un diálogo fantástico con un interlocutor personificado son lo bastante recurrentes como para conformar una categoría temática, tal vez la más característica del libro. A las acusaciones que el hablante vierte sobre sus propios ojos (soneto VII) o sobre su mano (sonetos XXXVI y XXXVII), estas partes del cuerpo oponen ingeniosos argumentos. En otros casos, el destinatario del poema goza de un envidiable contacto físico con la dama: el enamorado fantasea así con la idea de ocupar el lugar de una canción (soneto XVII), solicita a un escrito entregado a la dama que interceda por él (soneto XXII) o dirige una súplica similar al viento, convertido en rival (soneto XXIII). El soneto XXV a la ciudad de Tours, patria de Oriane, constituye una variante de este tipo. Por último, tanto el soneto XXIV como el XL se basan en el tradicional apóstrofe al sueño amoroso, tan frecuente en la poesía petrarquista.

4.2.1. Diálogo con una parte del cuerpo (sonetos VII, XXXVI y XXXVII)

Sonnet VII. Dialogue

Pleurez, mes Yeux, accompagnez le cœur
Qui va mourant d'une playe cruelle,
Jettez de pleurs une source eternelle :
Par vous Amour s'en est faict le vainqueur.
Par vostre faute il ne vit qu'en langueur :
Ce faux Amour chaud de mainte estincelle,
Leger, coula par l'humide prunelle,
Dont à bon droict vous sentez la rigueur.
[Les Yeux] Le doux accueil qui l'esperance apporte
Sans y penser nous fit ouvrir la porte.
[Le Cœur] Ah ! les douleurs vous n'aviez apperceu
Dont vous estiez si folement avares.
« [Les Yeux] Au jugement des choses qui sont rares
« L'œil le plus sage est bien souvent deceu.

Los reproches que el enamorado dirige contra sus propios ojos, culpables de la llegada del amor al corazón, constituyen el tema principal del soneto VII. La idea ya aparecía en algunos otros sonetos franceses previos, como «De quoy me sert, quand la douleur me presse» de Pontus de Tyard (*Erreurs Amoureuses* I, xxxvii) o «Que maudits

soyent mes yeux si promts à mon dommage» de Desportes (*Second Livre des Amours*, XXXVI). En otro poema de este último autor, «Je te l'avoy bien dit, pauvre cueur desolé» (*Second Livre des Amours*, XI), a una acusación semejante se suma también la incitación al llanto, al igual que en el soneto de Jamyn. No obstante, y a pesar de que la crítica no lo haya señalado hasta el momento, la fuente de inspiración de nuestro poeta es claramente otra: la composición LXXXIV del *Canzoniere*. En ella también se establece un diálogo, tomando los ojos a su vez la palabra para defenderse con habilidad de las quejas recibidas. La similitud del verso inicial, «Occhi, piangete: accompagnate il core», y de algunas otras expresiones puntuales que iremos desgranando más adelante, no dejan lugar a dudas en lo concerniente a la imitación. Sin embargo, la dosis de originalidad que hemos de atribuir al poeta francés no es en absoluto menospreciable. El diálogo está estructurado de forma diferente: en el poema de Petrarca, por ejemplo, los ojos llegan a replicar tres veces, y dos de las tres réplicas se plasman en los cuartetos. En cuanto al contenido de la discusión, en el *Canzoniere* los ojos no cesan de inculpar al corazón, como principal argumento defensivo, enfrentándose de ese modo a un «yo» que se erige en abogado decidido. En el poema francés, además, intervienen tres voces procedentes de una única persona, no solo dos como en su modelo italiano[211].

En los cuartetos, por tanto, el «yo» interpela a sus ojos (se trata del primer soneto de *Oriane* donde no se toma a la dama como interlocutora), mientras que en los tercetos figuran las réplicas de otros dos interlocutores, partes del cuerpo del primer hablante: sus ojos y su corazón. Vemos, pues, que el principal recurso en que se basa el soneto es la animación de estos órganos. A diferencia de lo que ocurre en los cuartetos, en esta segunda parte del poema, el autor de cada intervención aparece indicado como si se tratara de un diálogo teatral. Cada una de estas réplicas se compone de una sola frase, que ocupa dos versos, lo que supone que los tercetos vayan unidos por un encabalgamiento. Dicha disposición de las réplicas finales, en paralelo, acentúa el contraste con el discurso relativamente extenso desarrollado en los cuartetos.

En las dos primeras estrofas, el hablante se limita a articular una especie de alegato judicial, con el que intercede en favor de su corazón y lanza una diatriba contra sus ojos. Este discurso refuerza la dimensión teatral del poema, que contrarresta el grado excesivo de abstracción en que se podía haber incurrido con tal concierto insólito de voces. El alegato se construye hábilmente en dos fases. Para empezar, los tres primeros versos

[211] Flaminio de Birague retomará visiblemente la misma idea en su soneto dialogado «Dittes, mes yeux, où s'envolle mon cœur ?» (*Les premières Œuvres poétiques*, LXXII).

contienen tres cláusulas que comienzan por un imperativo. El segundo imperativo no está colocado al comienzo del segundo verso, sino tras la cesura del primero, evitándose así la monotonía rítmica. Ese triple apóstrofe inicial es esencialmente enfático, ya que se dirige a los ojos de forma reiterada el mismo ruego, ya expresado sin ambages mediante el verbo inicial; de ahí la derivación «pleurez»-«pleurs». Se mencionan ya en el primer verso las dos partes del cuerpo contendientes. Los adjetivos colocados al final del verso («cruelle», «eternelle») añaden una nota hiperbólica convencional; de hecho, el epíteto «cruelle» también es utilizado por Jamyn como metonimia para describir una herida en el soneto V. Como de costumbre, el despliegue de fantasía reposa sobre lugares comunes de la poesía amorosa tradicional, indispensables para mantener un equilibrio entre el prosaísmo y la extravagancia. El último verso de la estrofa introduce un giro: tras la petición insistente de conmiseración dirigida a los ojos, que podía explicarse simplemente por ser el llanto una elocuente muestra externa de dolor, el hablante formula una acusación contra ellos, mientras que se otorga al corazón el papel de víctima. Se recurre aquí a un nuevo lugar común: el combate contra Amor que culmina en derrota del enamorado. Pese a la aparente simplicidad de la idea, la situación alegórica se precisa y se hace más compleja aún con la intervención de un cuarto personaje.

Todos los actores mencionados (el «yo» acusador, los ojos acusados de complicidad o flaqueza frente al enemigo, el corazón en su papel de víctima y Amor como enemigo victorioso) se congregan de nuevo en el segundo cuarteto, que no es sino una amplificación de la estrofa anterior. El nexo entre ambas estrofas queda evidenciado por la anáfora que liga los versos 4 y 5, siendo el segundo de ellos una reformulación algo más directa de los reproches lanzados contra los ojos en el verso anterior, en términos parecidos a los del modelo italiano: «che di vostro fallir morte sostene» (v. 2). Ya en el verso 4 se introducía una causa por yuxtaposición; este mismo mecanismo se reproduce en el segundo cuarteto, donde los versos 6-8 justifican la acusación proferida en el verso 5.

Esta nueva explicación consiste en un breve pasaje narrativo, que aporta variedad gracias al cambio temporal y relata el tradicional episodio petrarquista de la ofensiva de Amor a través de la mirada, si bien aquí es el propio Amor el que se introduce por medio de ella y no la flecha lanzada, como suele ser habitual. El relato convencional del enamoramiento no solo cobra relieve por el animado contexto, sino también debido a rasgos de estilo como la profusión de adjetivos. Todos ellos son sencillos y un tanto vagos, pero precisamente ese carácter ambiguo favorece su poder de evocación. Nada menos que

USC DE COMPOSTELA

tres adjetivos aparecen complementando a Amour en estos dos versos: «faux», «chaud» y «leger». Con el primero, Jamyn sintetiza la idea recurrente de que Amor accede al corazón de forma traicionera, es decir, de improviso y sin que nada permita preverlo, a través de un inocente encuentro[212]. Si la psicología de Amor está condensada al máximo, el esbozo de retrato físico merecería ser calificado de impresionista: las cualidades de calidez y ligereza parecen describir en realidad las sensaciones casi inefables que se experimentan en el instante del enamoramiento. En la poesía de la *Pléiade*, las «estincelles» amorosas suelen desprenderse de los bellos ojos de la dama, una explicación que aquí se elide de forma audaz. La referencia a esos destellos ardientes conforma una sutil antítesis con «l'humide prunelle». La aliteración en [l] del verso 7 contribuye a la evocación del elemento líquido. El sustantivo «prunelle» ejemplifica la tendencia de Jamyn a recurrir a léxico original en el elogio amoroso, manteniéndose pese a ello alejado de los cultismos. En cuanto a la humedad de los ojos que contemplan a la dama, podría aludir con discreción a la emoción que se apodera del nuevo enamorado, sin poner énfasis en el detalle patético del llanto, al reducirse de nuevo la descripción a un mero adjetivo más bien ambiguo. Además, para cerrar la *amplificatio*, inmediatamente después de evocarse esa humedad ocular se reintroduce el tema del llanto presente, sin mencionarlo de manera explícita, para no abusar de la repetición. El hablante interpreta su llanto como justo castigo del error cometido por sus ojos. La transición temporal se lleva de nuevo a cabo sin recurrir a una conjunción. Antes de pasar a comentar los tercetos, cabe mencionar un último rasgo estilístico peculiar: con el fin de compensar la sencillez de las rimas del poema, Jamyn distribuye la rima A de manera que sea más rica en el interior de cada estrofa: encontramos por un lado la pareja «cœur» / «vainqueur» y, por otro, «langueur» / «rigueur»[213].

En la primera réplica enunciada por los ojos (vv. 9-10), se reanuda el relato del enamoramiento, pero haciendo referencia a un momento inmediatamente anterior al evocado en el segundo cuarteto, al que se da una explicación. Al igual que ocurría con las «estincelles», se menciona aquí otro atributo de la dama sin nombrarla directamente. Es

[212] Todos los grandes poetas de la época recurren en alguna ocasión a este adjetivo para describir el amor: citaremos como ejemplo a Ronsard, *Sonnets pour Helene* II, XLVII (en su versión de 1578); Desportes, *Premier Livre des Amours*, IX; Du Bellay, *L'Olive*, LXXXV; o Baïf, *Diverses Amours* I, I.

[213] Ronsard hace lo propio, con esta misma rima, en varios de los sonetos del *Premier Livre des Amours*, como el XXII («Cent et cent fois penser un penser mesme»), el LXX («De quelle plante, ou de quelle racine»), o el CLXXVI («Ny les desdains d'une Nymphe si belle»). Sin embargo, el soneto LXX del *Second Livre des Amours* («Bien que ton œil me face une dure escarmouche») muestra que Ronsard no hace de ello una necesidad, ya que aquí, por el contrario, agrupa en una estrofa «veinqueur» y «rigueur», reuniendo en la estrofa siguiente «langueur» y «cœur».

imposible no pensar en el personaje alegórico de Bel Accueil, protagonista del *Roman de la Rose*, que también brinda al enamorado la esperanza de un amor correspondido. Este argumento esgrimido por los ojos es el único que remite parcialmente a la fuente petrarquesca: «Noi gli aprimmo la via per quella spene» (v. 7). Nótese que Jamyn, además de hacer impersonal la «dulce acogida», no se detiene a ofrecer ninguna precisión relativa a esa esperanza, en su afán por favorecer la agilidad narrativa y la densidad de imágenes. La metáfora de los ojos como puerta de acceso al alma se renueva aquí con la inesperada animación: son los propios ojos los que llevan a cabo la acción de abrir la puerta, además de narrar la escena. Llama la atención también el uso del hipérbaton en ambos versos. En el primer caso, este recurso se adapta especialmente bien a la impersonalidad y la abstracción del verso 9, confiriéndole un tono proverbial. El hipérbaton del verso siguiente es más audaz, ya que podría incluso generar cierta confusión acerca del agente del verbo «penser», que no es el «doux accueil» que lo precede, sino el «nous» colocado detrás. De hecho, esta inversión es fruto de una corrección de la versión de 1575, donde no se observaba tal ambigüedad: «Nous fit ouvrir sans y penser la porte». Se podría considerar esta corrección como una muestra de la importancia que Jamyn otorga a la sonoridad, ya que parece haber tratado de evitar así la redundancia del sonido [p] al final de los versos 9 y 10, en la misma posición (sílabas séptima y décima).

El nuevo reproche lanzado contra los ojos, ahora por parte del corazón (vv. 11-12), vuelve a remontarse al pasado en busca de una explicación a lo que se acaba de mencionar. El verso 11 contiene, al igual que los dos anteriores, un atrevido hipérbaton, al anteponerse el complemento directo tanto al sujeto como al verbo. Es llamativo el contraste teatral, cómico a la par que dramático, entre la impasible defensa de los ojos y el fervor que pone el corazón en su maliciosa acusación, señalado por la interjección y por el recurso a la ironía. El adjetivo «avares», rara vez empleado en la poesía renacentista con el sentido de «ávido» y con esa construcción sintáctica, es un calco del «avari» (v. 11) del modelo italiano, también introducido por un adverbio intensificador («cotanto»).

El poema se cierra con la segunda réplica defensiva de los ojos (vv. 13-14), llena de humor y fantasía, puesto que la sentencia lleva al extremo la personificación, al dotar a los ojos en general de discernimiento y de máximas morales propias. Sin abandonar el predominio de la abstracción que caracteriza al poema, se desliza indirectamente un elogio galante y sutil a la amada, cuya belleza excepcional se esgrime como razón suficiente de que los ojos hayan perdido la mesura. Petrarca emplea un léxico similar al del verso 13 en la conclusión de su poema, al lamentarse los ojos de que los «juicios»

USC DE COMPOSTELA

justos son «raros». Sin embargo, Jamyn evoca con parecidos términos una idea sensiblemente distinta: es difícil emitir «juicios» acertados frente a fenómenos «raros», que nos cogen desprevenidos, al no poder ampararnos en la experiencia. Se trata de la última explicación yuxtapuesta de una cascada que se extiende así a lo largo de todo el poema. A diferencia de la intervención final de los ojos en el *Canzoniere*, donde estos admiten con amargura su derrota en la batalla «judicial», el razonamiento que propone Jamyn está cargado de lógica y de ingenio, de manera que no admite réplica. Esto supone un giro teatral de la situación de acoso dialéctico a los ojos y, por consiguiente, una *pointe* ideal para el soneto.

Sonnet XXXVI. Reproche à la Main

Ha ! malheureuse Main qui me rens malheureux :
Ha ! trop folastre main, trop legere, trop pronte,
Qui fais te hazardant un honneur de ma honte,
Pour perdre malgré moy le prix d'un amoureux.
Ha Main ! ton naturel est tousjours desireux
De toucher à ce bien dont on fait plus de conte :
Et d'autant que la Main toute chose surmonte
Tu pensois que ton sort deust estre bien-heureux.
Mais tu devois user d'une honeste licence,
Car ton avancement mon amour desavance :
Acteon se perdit par son œil trop soudain :
Et par toy j'ay perdu la faveur de ma Dame,
Que j'aime plus que toy, que mes yeux, ny mon ame.
Ha que je fusse heureux si j'eusse esté sans main !

Aunque Carrington no menciona ninguna fuente de inspiración, parece evidente que Jamyn ofrece en el soneto XXXVI una versión personal del tema tratado por Ronsard en el soneto CXXI de su *Premier Livre des Amours* (concentrado en este caso en los tercetos). No solo lo indica la personificación de la mano que se propasa y a la que se atribuye por tanto la responsabilidad de la acción, sino también la enorme similitud de la *pointe* final: «car j'aime beaucoup mieux / Vivre sans mains, que ma main vous desplaise» (vv. 13-14)[214]. No obstante, como puede apreciarse en la cita, el hablante se dirige a la dama[215].

La edición de Carrington no recoge tampoco las variantes de los sonetos XXXVI y XXXVII presentes en el álbum de versos de Marie de Montmorency (manuscrito

[214] Ronsard retomará de nuevo el tema de los roces o tocamientos inapropiados en los tercetos de otro soneto (*Sonnets pour Helene* I, XXXI), pero ya sin personificación de la mano.
[215] En su *De Amore*, Andreas Capellanus, siguiendo una tradición que remonta a la Antigüedad, considera el *tactus* como el penúltimo estadio que ha de alcanzarse en la relación amorosa: tras acceder a las caricias, ya solo quedaría a la dama ofrecer el don total de su persona (1974: 59).

Rothschild 3197 de la BNF). Rouget (2019), en un artículo reciente, estima que los poemas que figuran en este álbum debieron de ser transcritos hacia 1570. En el caso de los sonetos de Jamyn, por tanto, el manuscrito revelaría un estado del texto anterior al de su primera publicación. Estas versiones ofrecen gran interés, ya que el poeta modificará algunos de los versos casi por completo, a diferencia de la mayoría de las correcciones que realiza a partir de la primera edición, que se limitan a enmendar ligeros detalles sin excesiva importancia. De hecho, el soneto XXXVI no sufrirá ninguna modificación posterior a la primera edición. Este dato sugiere que Jamyn pudo haber ya pulido con sumo cuidado los poemas de cara a la edición de 1575, lo que implicaría un grado de perfeccionismo mayor que el que parecen revelar las correcciones posteriores.

Así lo indica además otro aspecto llamativo de la versión inicial del soneto XXXVI: los versos que sufrirán cambios no poseen, en nuestra opinión, menor calidad que los de la versión definitiva, de modo que Jamyn podría haberse conformado con mantenerla. Veámoslo caso por caso. En el álbum de Montmorency, el verso 3, «Qui de t'adventurer à mon dam n'a eu honte», ofrece incluso innegables ventajas, ya que sugiere con algo más de nitidez el hecho incriminado, además de recurrir a un verbo, «s'adventurer», más raro y expresivo que «se hazarder». Es cierto que con la corrección se obtiene la antítesis «honneur»-«honte», evitándose tal vez cierta redundancia entre «à mon dam» y «malgré moy» en el verso siguiente, si bien parece una ganancia escasa para inclinar claramente la balanza a favor de esta versión. Resulta difícil también determinar qué versión del verso 7 es preferible: la del manuscrito, «Et d'autant que par toy toute chose on surmonte», evita la repetición y la abstracción algo imprecisa de «la Main», mientras que la de 1575 simplifica la fórmula sin alterar la idea, al introducir el sujeto que se mantendrá en el verso siguiente. La modificación clave del verso 8 inicial, «Tu penses que ton sort doibt toujours estre heureux», reside en los tiempos verbales, lo que permite situar la acción inapropiada en el pasado; no obstante, esta precisión se hace necesaria debido justamente a la corrección previa del verso 3, que sustituye el *passé composé* por un presente. Por último, en el verso 14 del álbum, »J'eusse esté bien heureux si j'eusse esté sans main», el paralelismo entre los hemistiquios parece ajustarse perfectamente a la agudeza que requiere la *pointe* final; la versión de 1575, sin embargo, lo sacrifica en pos del énfasis exclamativo, con el cual se remarca el humor de la ocurrencia.

En cuanto a la estructura del poema, es muy difícil determinar con claridad las divisiones internas; y ello a pesar de que la oración no se interrumpe entre los dos tercetos, lo cual indica en principio la unidad funcional de las dos estrofas. Se trata de uno de los

sonetos de este libro en los que se aprecia más claramente que la insistencia de determinadas ideas domina sobre la progresión temática. Esto se pone de manifiesto incluso a través de un detalle formal como el uso reiterado, a principio de verso, de la interjección «Ha !», que enfatiza el lamento. Con ella se abren ambos cuartetos y se cierran los tercetos (que, insistimos, van aquí unidos), señal de la recurrencia temática entre las distintas estrofas, más allá de que confiera cierta circularidad al poema. Dicha recurrencia se amolda a la perfección al asunto tratado en el soneto, ya que es asimilable al lamento repetido interiormente una y otra vez, de forma obsesiva, por la imprudencia cometida.

Si, pese al aparente dominio de la reiteración, hacemos un esfuerzo adicional por desentrañar el modo en que se dividen y se disponen las ideas en el poema, podemos detectar una composición sutil, más intrincada de lo habitual. El primer cuarteto cumpliría una función fundamentalmente introductora. Las dos cláusulas que conforman esta estrofa se articulan en torno al relativo «qui», término que en ambos casos (vv. 1, 3) vincula la descripción de la mano, a la que se otorgan una serie de atributos psicológicos, con la evocación de las terribles consecuencias que ha provocado su acción infausta. Esta acción no se menciona directamente; tan solo se alude a ella de forma vaga a través del verbo «te hazardant», aunque las consecuencias mencionadas (la desdicha, la vergüenza, el descrédito ante la amada) hacen que empiece a intuirse. El segundo cuarteto desarrolla uno de los componentes de la primera estrofa: la psicología de la mano, causante de la hecatombe. El desgraciado suceso se sigue concretando, si bien solo se alude a él de pasada y de forma indirecta («toucher à ce bien»), sin adoptar para ello el modo narrativo. La conjunción «Mais», al comienzo del primer terceto, no opone realmente el contenido de las estrofas, sino que sirve para introducir un movimiento final, que retoma y profundiza el otro componente observado en el primer cuarteto, es decir, las consecuencias nefastas del desliz. Este es nuevamente evocado tan solo de forma accesoria, a través de la expresión «ton avancement». Podemos constatar una vez más hasta qué punto Jamyn diluye la compleja disposición si nos fijamos en que el último verso, compuesto por una oración aislada, se desprende un tanto del movimiento descrito en los tercetos al exponer la fantasía de una realidad paralela.

El apóstrofe del verso 1 introduce desde el inicio del poema la figura de la interlocutora, que focalizará toda la atención de forma sostenida hasta el final del soneto, lo cual contribuye a la cohesión. Obviamente, el hecho de que el hablante interpele a una mano, en lugar de dirigirse a la amada, persigue captar el interés del lector, anunciando

USC DE COMPOSTELA

un desarrollo original e ingenioso. El patetismo del verso, que recalcan tanto la exclamación como el políptoton enfático («malheureuse»-«malheureux»), contrasta con lo insólito de un diálogo que se establece entre el «yo» y una parte de su propio cuerpo, dando lugar así, paradójicamente, a una escena cómica. El políptoton mencionado supone ya un primer alarde de ingenio, puesto que, dentro de un único verso, el mismo adjetivo se pone en relación tanto con la causa como con el efecto. Esto es posible gracias al equívoco, ya que Jamyn juega con dos acepciones distintas del término: la primera roza la imprecación, aludiendo al gesto desafortunado, y solo la segunda expresa directamente el sufrimiento del «yo». Esta variante de epanadiplosis confiere al verso una resonancia lírica, lirismo que se ve acentuado por la propia construcción oracional. De hecho, en el primer cuarteto encontramos repetida esa estructura consistente en un vocativo prolongado por una proposición relativa. Esta última es interrumpida en ambos casos sin que la frase prosiga según lo esperado, es decir, con un mensaje destinado a la mano, que suceda a la descripción. Gracias a esta inconclusión reiterada se genera la impresión de que la rabia del personaje contra sí mismo le impide avanzar más allá del reproche ininterrumpido, sin que tenga cabida ningún otro pensamiento.

Aunque ya se personificaba a la mano a través del apóstrofe y del epíteto en el primer verso, los adjetivos del verso siguiente llevan esta figura más lejos aún al otorgar a la mano un carácter complejo, mediante una serie de atributos psicológicos. Estos pueden resumirse, irónicamente, en la falta de razón, de mesura; en una impulsividad incontenible. En resumidas cuentas, se humaniza a la mano y al mismo tiempo se le niega indirectamente (como es lógico) la cualidad humana primordial, carencia que se convierte en objeto de reproche. Obsérvese, no obstante, que los calificativos escogidos carecen de una connotación negativa en exceso, lo que hace pensar en un comportamiento arrebatado típicamente juvenil y más bien disculpable. Se da así la paradoja de que en un poema esencialmente incriminatorio, reflejo de un diálogo interno, subyace una velada finalidad persuasiva que no conviene pasar por alto: el hablante pretende quedar disculpado a ojos de la amada a través de la disociación de la personalidad, que juega con la ambigüedad del impulso supuestamente irrefrenable, pero también por la manera de describir el propio impulso como algo inocente, travieso, casi divertido; en cualquier caso, merecedor más bien de una suave reprimenda que de una acre censura. Evidentemente, se trata de un poema dominado por la fantasía, el humor y la lógica capciosa, donde el enfado que el «yo» siente en realidad hacia sí mismo se finge tan solo contra la mano, agente y única responsable del perjuicio, dotada de personalidad propia y de autonomía (véase el

USC DE COMPOSTELA

«malgré moy» del verso 4, por el que el hablante se exime de culpa), pero aun así presentada más como ingenua que como alevosa culpable. Tanto la repetición de la interjección como la del adverbio «trop» en el verso 2 subrayan la expresión del reproche y de la desesperación con cierta comicidad. La posición paralela del término «main», antes de la cesura en los dos primeros versos, imprime a estos incluso un ritmo de letanía que acentúa la impresión de queja histriónica. La atención que Jamyn presta al aspecto rítmico queda también de manifiesto en el verso 2 por el modo en que va decreciendo el número de sílabas en cada componente de la serie ternaria.

El verso 3 expresa una paradoja ingeniosa, marcada por la antítesis «honneur»-«honte», mediante la cual se oponen las consecuencias psicológicas de la acción audaz: por un lado, el «honor» que depara haber entrado en contacto con el divino cuerpo de la amada; por otro, la «vergüenza» que implica la conciencia de la temeridad cometida. Nos parece ver aquí un homenaje a Ronsard, que se servía del mismo contraste en el primer soneto de sus *Amours*, con un hemistiquio idéntico[216]. Resulta fácil percibir el empleo irónico de la cita original, que se refería al alto honor que obtiene el dios Amor cuando nos hace sucumbir; incluso la vergüenza evocada por Ronsard no se pone en relación con ninguna situación o causa concreta, pareciendo así más retórica que real. Volviendo al verso de Jamyn, la antítesis se acompaña de un verbo, «te hazardant», que, siendo bastante elocuente, no desvela por completo el hecho incriminado, manteniendo cierto suspense hasta la estrofa siguiente: algo fundamental en un poema que se estructura, como hemos visto, atendiendo más a la reafirmación que a la progresión de las ideas. Tanto esta como las siguientes evocaciones del acto fatal se caracterizan por su vaguedad, manteniéndose de ese modo el poema muy alejado del detalle realista. La elección puede sorprender a primera vista en un soneto de Jamyn motivado por una circunstancia precisa, pero obedece evidentemente al carácter sonrojante de dicha circunstancia, a la finalidad de hacerse perdonar y a la dimensión lúdica de estos versos.

El segundo cuarteto insiste con humor en la disociación del «yo», ahondando en el carácter propio que se atribuye a la mano, de manera que el hablante se sigue desvinculando cómicamente de la responsabilidad de su acción y de sus propios anhelos. El hecho de describir a la mano como un ente independiente permite que el poeta, haciendo gala de picardía, se permita expresar sin ambages, en un soneto amoroso, un síntoma tan delicado como la comezón constante del deseo (vv. 5-6). Si la aliteración de

[216] «Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte, / Comme il m'assaut, comme il se fait veinqueur, / Comme il r'enflame et r'englace mon cœur, / Comme il reçoit un honneur de ma honte» (vv. 1-4).

los sonidos asociados [p] y [r] en el verso 4 («pour», «perdre», «prix») parecía dramatizar la injusta pérdida de la reputación de enamorado decente, la repetición de la «t» inicial en los primeros compases del segundo cuarteto («ton», «tousjours», «toucher») permite enfatizar la persistencia del vivo deseo al que se hace referencia. Con la perífrasis del verso 6 («ce bien dont on fait plus de conte»), se consigue esquivar la crudeza de la vergonzosa precisión, logrando sustituir al mismo tiempo este punto delicado por una declaración de amor. La personificación psicológica de la mano alcanza su punto culminante al final de esta estrofa, con su correspondiente despliegue de fantasía. Así, la temeridad mostrada por la mano se cimentaría en un exceso de confianza y optimismo, plasmado en una fórmula proverbial («la Main toute chose surmonte»). Como vemos, se mantiene la tendencia a disculpar con gran sutileza la misma conducta que se está incriminando. Pero si hasta ahora el carácter de la mano se ha limitado a reflejar la impulsividad y el instinto (rasgos que el lector lógicamente traslada al «yo» en su conjunto), en los versos 7 y 8 se va un paso más allá, al dotar a la mano explícitamente de juicio y de experiencia. Aquí la motivación de su conducta alberga cierta ironía, de modo que la transposición de las ideas expresadas a la propia mente del hablante no resulta tan automática: obviamente no es esa fe en el poder de la mano lo que guía su conducta. A pesar de ello, podemos entrever una nueva observación de interés psicológico, ya que parece claro que estos versos evocan las esperanzas desatinadas tan propias del enamorado, que son en gran medida las que le llevan a incurrir en mil locuras, de las que puede naturalmente salir malparado.

El inicio de los tercetos revela la misma atención al detalle psicológico. El enamorado se reprocha a sí mismo con amargura no haber obrado de alguna otra manera más conveniente, no haber sido capaz de dar con una «honeste licence», que brindara una salida a la pulsión, sin riesgo de caer en la infamia. Al igual que en el resto del poema, cabe destacar aquí la comicidad que se desprende de la insólita torpeza cometida, tan alejada de lo que habría cabido esperar en la conducta de un pretendiente cortés, desbaratando por completo la ocasión propicia, de presumible intimidad con la amada. A este humor contribuye el uso irónico del concepto de «honeste licence»[217], que se aplica aquí a la mano, sin que se conciba bien de qué manera puede una acción de este miembro

[217] Compárese este uso con el que da Ronsard a la misma expresión para evocar el alegre jolgorio de un grupo de amigos, que en efecto puede considerarse licencioso sin atentar contra la honestidad: «La brigade qui lors au Ciel levoit la teste / (Quand le temps permettoit une licence honneste) / Honorant son esprit gaillard et bien appris, / Luy fit present d'un Bouc, des Tragiques le pris» (*Response aux injures et calomnies*, vv. 455-458).

en particular conjugar al mismo tiempo licencia y honestidad, a fin de manifestar a la amada el interés de su pretendiente. La derivación «avancement»-«desavance», en el verso 10, recuerda al políptoton del primer verso, donde también se establecía entre ambos términos una relación de causa-efecto. La complejidad de esta nueva figura es sin embargo mayor, dado que la antítesis hace surgir una impresión de paradoja, posible gracias al equívoco entre la acepción referida al movimiento físico y la que indica un cambio en la condición o estado. No solo sorprende el ingenio del juego de palabras, sino también el uso de cada uno de estos términos por separado: «avancement» tan solo es empleado por Ronsard en alguna ocasión y con otro sentido (el de elevación en la jerarquía social), mientras que el verbo «desavancer» es ignorado por el líder de la *Pléiade*. Curiosamente este verso recuerda a un pasaje de Du Bellay cuyo tema es completamente distinto, en el cual el poeta satiriza la conducta de los ambiciosos cortesanos: «L'un pour ne s'avancer se void estre avancé, / L'autre pour s'avancer se void desavancé» (*Les Regrets*, CI, vv. 9-10). Sorprende asimismo la concisión de la referencia mitológica que hallamos en el verso siguiente, mediante la cual se establece una comparación implícita entre Acteón y el hablante, con la conjunción «Et» que abre el segundo terceto como único conector. Jamyn recurre así a la mitología alejándola por completo de su uso convencional. Por otra parte, la pertinencia de la analogía es excelente, con la aguda correspondencia entre partes del cuerpo (ojo y mano) que atraen la fatalidad al enamorado imprudente. En el verso 13, la comparación entre el amor que suscitan la amada y la mano renueva lo que podría haber constituido una banal hipérbole (apenas animada por la secuencia ternaria) gracias a su cómica extravagancia, preparando la fantasía final de la *pointe*. El último verso impacta por lo insólito del deseo expresado, por la paradójica felicidad que se atribuye al sueño de haber carecido de un miembro, antinatural hasta rayar en lo macabro. Esta conclusión constituye una espléndida muestra de humor negro y absurdo, por cuanto lleva hasta un extremo insospechado la lógica desplegada a lo largo del poema: en efecto, sin la mano libidinosa, todo se habría podido evitar.

Sonnet XXXVII. Response de la Main

Quoy ? m'oses-tu blasmer d'avoir bien commencé ?
Je t'ay monstré comment il te faut entreprendre
Pour en vain sans plaisir ton âge ne despendre :
Ny ta dame ny toy je n'ay point offensé.
Quand bien en son esprit elle aura repensé
Comme tu as voulu son esclave te rendre,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En fin elle pourra plus gracieuse apprendre
Que tu merites l'heur d'estre recompensé.
Et pource qu'elle poize en egalle ballance
D'un costé ton service, et d'autre mon offense,
Elle verra combien ton devoir luy est cher.
Mon offense n'est rien : l'œil cherche de nature
Pour son objet le jour, les couleurs, la peinture :
L'oreille aime le son, et la main le toucher.

Como ya mencionábamos en el comentario previo, Carrington no incluye en su edición ninguna variante del soneto XXXVII, continuación del anterior. François Rouget (2019) apuntará que estos dos sonetos figuran en el álbum de versos de Marie de Montmorency (manuscrito Rothschild 3197 de la BNF), en una forma que precede a la de su edición. Nadie parece haber reparado hasta la fecha en que esta versión original del soneto XXXVII (o una prácticamente idéntica) se halla también en otro álbum, el más completo de los que se conservan de esa época, perteneciente al matrimonio Villeroy (manuscrito francés 1663 de la BNF). Lo cierto es que en este manuscrito solo aparecen los tercetos, que son exactamente iguales a los que figuran en el álbum de Montmorency. Todo parece indicar que la hoja anterior del cuaderno se ha extraviado, no solo porque falten los cuartetos, sino porque es imposible entender este soneto defensivo sin el soneto-reproche previo, el cual a buen seguro debía de aparecer copiado en la hoja perdida. En la edición moderna del *Album de poésies des Villeroy* (a cargo de Winn, Murphy y el propio Rouget, con la colaboración de Balsamo), que data también de 2019, figuran transcritos estos tercetos, pero una nota comenta que no se ha podido identificar a su autor. Esta atribución a Jamyn no está exenta de interés, a pesar de que aparentemente tengamos acceso a la versión completa del mismo texto en el otro álbum. Podemos inferir de ella que el poeta frecuentaba ambos círculos aproximadamente en la misma época y que sentía un particular aprecio por esta pareja de sonetos.

Si analizamos las variantes contrastándolas con la versión de 1575 (que no cambiará en las ediciones posteriores), llegamos a la misma conclusión que con el estudio análogo del soneto anterior: el perfeccionismo de Jamyn le lleva a realizar alteraciones en versos ya tan logrados originariamente que a veces resultan incluso difíciles de explicar. La modificación del verso 2, que comenzaba «Qui t'ay montré…», es muy sencilla y bastante apropiada, ya que corrige el anacoluto ligado al relativo e imprime más fuerza al primer verso del poema. La corrección del verso 5 inicial, «Quand elle en son esprit aura bien repensé», implica solo un cambio en el orden de algunos términos para ganar en sencillez y claridad, al quedar contiguos sujeto y verbo. En el verso 6, «Combien tu t'es voullu serf

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

de ses beaultés rendre», figuraba un error gramatical poco llamativo, al hacerse pronominal el verbo inapropiado; Jamyn no tiene reparos en corregirlo aun a costa de sacrificar brillo conceptual y sonoridad (ya que en la versión de 1575 se crea el hiato «tu as»). En el verso 11, curiosamente, sucede a la inversa: la claridad de «Elle verra combien tu luy doibz estre cher», que permitía poner de relieve la paradoja, se pierde en pos de una mayor ironía. Según la edición moderna del álbum de los Villeroy, el verso 13 comienza así: «Le jour pour son soleil…». Sin embargo, un cotejo con el manuscrito evidencia un error de transcripción: lo que aparece en el original es «Le jour pour son subjet…», al igual que en el álbum de Montmorency. En cuanto a su corrección, el término «objet» es sin duda más apropiado que «subjet», mientras que el cambio de orden sintáctico clarifica y realza la enumeración.

A cada estrofa del soneto corresponde un argumento distinto, con el que la mano se defiende de los reproches vertidos sobre ella en el poema anterior. Tal acumulación abrumadora de razones persigue obviamente un efecto persuasivo, despojado aquí de la ambigüedad que observábamos en el soneto 36. La mano es quien tiene la última palabra y quien ha de imponerse en el duelo dialéctico, de manera que el enamorado quede completamente disculpado, algo que no permite en sí mismo, como es lógico, el ardid del desdoblamiento entre la mano y el «yo» para eximir a este último de la responsabilidad. La disposición de los argumentos en el soneto no lleva a identificar a primera vista una estructura clara, según la práctica habitual de Jamyn. No obstante, si atendemos con cuidado a la naturaleza de dichos argumentos, es posible advertir que estos se agrupan sutilmente de forma simétrica o circular. Así, el primer cuarteto y el segundo terceto tienen en común el hecho de presentar el gesto incriminado como algo legítimo, ateniéndose a la filosofía que identifica el bien con lo natural. Lo natural es que se busque el placer cuando aún se está a tiempo de gozarlo, durante la juventud (primer cuarteto), y que la mano persiga, como el resto de los órganos sensitivos, esas satisfactorias sensaciones cuya recepción busca por instinto (segundo terceto). Nótese que la última estrofa recoge expresamente el testigo de la primera al comenzar con una declaración («Mon offense n'est rien») similar a la que cerraba el primer cuarteto («Ny ta dame ny toy je n'ay point offensé»). Se trata de la conclusión a la que el poeta desea llegar en ambos casos, la cual se yuxtapone al argumento desarrollado en el resto de la estrofa. En cuanto a las estrofas centrales del soneto, su proximidad argumental queda reflejada en el sencillo nexo que las une: la conjunción «Et». En ellas, la psicología de la mano se eclipsa para dejar paso al análisis de la psicología de la amada. Resulta irónico descubrir aquí

USC DE COMPOSTELA

que el mismo personaje que se defiende haciendo apología de la pulsión instintiva ponga toda su esperanza de ser perdonado en la capacidad de la dama de imponer finalmente su reflexión razonada al arrebato de indignación. De ese modo, Oriane logrará entender que el amor que motiva el torpe gesto merece no solo ser perdonado, sino «recompensado» (segundo cuarteto), e incluso percibirá mejor, debido al contraste que proporciona la ofensa, hasta qué punto las atenciones brindadas por su pretendiente le resultaban agradables (primer terceto).

Los reproches dirigidos a la propia mano en el poema anterior ya sorprendían por su originalidad, pero el planteamiento de este segundo soneto, que reafirma el diálogo dando voz a la mano acusada, hace aún más elaborada la fantasía. Paradójicamente, a pesar de que en el segundo poema la voz sea abiertamente imaginaria, esta ofrece una argumentación más directa y precisa que la que se desplegaba en el soneto XXXVI por parte del interlocutor «realista». Por otra parte, una vez conocidas las acusaciones aparentemente incontestables que se exponían en el soneto anterior, el lector parte con una viva curiosidad por conocer la réplica, que intuye llena de astucia y sutileza. He aquí una de las ventajas de este formato conformado por sonetos complementarios: su idoneidad para ajustarse a un desarrollo fecundo del género «judicial», permitiendo tanto el equilibrio dialéctico como un intenso despliegue de elocuencia por ambas partes.

La mano no puede comenzar su alegato con mayor eficacia. El «Quoy ?» inicial, que determina una pausa insólita tras la primera sílaba del soneto, ensambla la pareja de poemas para que quede clara desde el principio su naturaleza dialéctica (los títulos «Reproche à la main» y «Response de la main» no se añaden hasta la edición de 1577). Vemos además que Jamyn aprovecha la ocasión para escapar de ciertas limitaciones retóricas que impone el soneto aislado. Mediante la doble interrogación enmarcada en el primer verso se manifiestan con énfasis la indignación, la incredulidad, el asombro ante los reproches recibidos. Puesto que la mejor defensa consiste a veces en un ataque, lo primero que hace el hablante es responder a la acusación recibida con otra acusación de osadía e injusticia. Pero lo que realmente supone un golpe de efecto es el final del verso, que revierte por completo el juicio moral emitido por el acusador: la mano reivindica la pertinencia de su acción. El primer verso contiene, pues, toda una declaración de intenciones, que acrecienta el interés: la defensa no consistirá, como podía suponerse, en una búsqueda apocada de excusas, sino en el paradójico ensalzamiento de la torpeza, aparentemente injustificable. Se anuncia así además el fondo de humor irreverente que

USC DE COMPOSTELA

recorrerá todo el poema, basado en un atrevido cuestionamiento del pudor femenino y del decoro.

A esta intensa entrada en materia sucede el primer argumento que trata de apuntalar la inversión de valores, de corte hedonista (vv. 2-4). La exhortación al *carpe diem* resulta menos previsible que de costumbre, al ir dirigida al propio enamorado y no a la amada. Esto permite que sea más directa e incisiva, sin necesidad de las típicas imágenes (como la rosa) embellecedoras del discurso. En lugar de escudarse al menos en el amor para enternecer a Oriane, al más puro estilo donjuanesco, el hablante apunta como única motivación la búsqueda personal del placer. Esta búsqueda es presentada como algo natural y, por lo tanto, sería absurdo identificarla, en un exceso de puritanismo, con el mal. Se trata nada menos que de lo único que puede dar sentido a la juventud, si no a la vida: el placer es lo único que permite que esta no transcurra «en vano». Enunciada de este modo, la idea parece acondicionarse mejor a su finalidad persuasiva que las clásicas advertencias a la dama acerca de la juventud efímera, las cuales reproducen ante todo un tópico, renunciando al detalle psicológico realista. En este soneto, el *carpe diem* justifica un comportamiento concreto. Esa mirada al pasado, no al futuro; al propio enamorado, no a la amada, hace que la filosofía de vida propuesta adquiera un relieve mucho más destacado. Conviene no olvidar, pese a ello, que la mano enunciadora razona a la defensiva y guiada por el pragmatismo, puesto que el enamorado necesita sobreponerse al fin a sus estériles lamentaciones. Esto no solo resta solemnidad a la declaración, sino que la impregna de la comicidad propia de la viveza oportunista. Obsérvese, en relación con este punto, el irónico contraste entre la impulsividad «pura» que se atribuía a la mano en el soneto anterior y el hecho de que la mano defienda aquí esa naturaleza impetuosa, erigiéndose en una especie de guía racional del espíritu. Este humor subyacente queda especialmente de manifiesto en la precipitada conclusión (v. 4) que se infiere del argumento, el cual no contempla que un gesto impulsado por el placer pueda ser compatible con la ofensa a la honestidad de la dama.

Las razones esgrimidas en defensa propia en las dos estrofas centrales se apoyan en la psicología de la dama. A su juiciosa reflexión acerca de lo sucedido se fía la posibilidad de un feliz término de la confrontación. Cabe mencionar también que, al atribuirse a Oriane un papel activo, aunque sea imaginario, se hacen más palpables las implicaciones que acarrea la pérdida del favor de la amada, el distanciamiento forzoso al que solo ella puede poner fin. Para deleite del lector, la mano sigue haciendo gala de ingenio, al presentar ahora el porvenir con las trazas más favorables. Véase por ejemplo la astuta

USC COMPOSTELA

ambigüedad del verso 6, que expone el objeto de las meditaciones de Oriane con una retórica abstracta típicamente amorosa, la cual no parece aludir al suceso que constituye el origen del conflicto, a diferencia de lo que cabía esperar a raíz del verso anterior (algo que el encabalgamiento pone aún más de relieve): «Quand bien en son esprit elle aura repensé / Comme tu as voulu son esclave te rendre». Para comprender bien este discurso, que en apariencia deja al margen el núcleo de la cuestión, hemos de leer entre líneas lo siguiente: pese a la indignación espontánea provocada por el efecto (el gesto desafortunado), la reflexión sobre sus causas (el amor, según sugiere la fórmula convencional del verso 6) empujará a la dama a mostrarse benévola y a cambiar radicalmente de opinión y de actitud. Se pronostica así un vuelco completo y espectacular de la situación, en un nuevo alarde de habilidad persuasiva. Este anuncio cargado de optimismo supondría que el deshonesto tocamiento o roce cumple el papel paradójico de resorte que permite alcanzar el final feliz. El acto pondría en marcha ese complejo proceso mental mediante el cual, a fuerza de pensar en su pretendiente, la dama puede acabar cediendo, en contra de lo que parece anunciar su momentáneo rechazo. Tal razonamiento se mantiene en la estela del humor irreverente del primer cuarteto, rozando el cinismo a la hora de quitar hierro a la falta cometida: el fin justificaría los medios y bien está lo que bien acaba. Jamyn se asoma aquí a honduras psicológicas a las que la poesía amorosa renacentista no nos tiene acostumbrados. Asimismo, la estrofa ofrece interés psicológico por el modo en que refleja la necesidad del enamorado desdichado de aferrarse a toda cosa a una esperanza, el mecanismo mental por el cual se van generando razones más o menos forzadas que le den sustento.

El primer terceto insiste en la misma idea, es decir, en la deliberación que llevará a cabo la amada, calibrando si el atentado a su honestidad merece ser perdonado, en atención al amor manifestado por el imprudente pretendiente. Pero el hablante no se limita a hacer esperar el perdón y el restablecimiento de una relación cordial, sino que, una vez más, fantasea con la cómica paradoja de un repentino vuelco psicológico. Gracias al incidente, que parecía funesto, la dama terminará adquiriendo una clara conciencia de su propio afecto. El resorte dramático es conocido: en ocasiones se puede llegar a comprender el valor atribuido inconscientemente a la presencia de alguien justo ante la perspectiva de una separación. La imagen de la balanza se encuentra a menudo en la poesía y en la prosa de la época[218], pero ello no impide que destaque aquí, gracias al brillo

[218] Ronsard recurre a múltiples variantes, pero solo emplea en una ocasión la construcción exacta que encontramos en el soneto de Jamyn: «Et non à la Princesse, à qui le Ciel a mis / Dessous sa majesté tant de

visual que le confiere el equilibrado paralelismo del verso 10. Por otra parte, fórmulas como «ton service» y «ton devoir» prolongan la imagen del esclavo en la estrofa anterior. Esta insistencia parece especialmente indicada para despertar la indulgencia de Oriane: tras el excesivo atrevimiento, nada más conveniente que las humildes muestras de sumisión, de postración, que devuelven a la dama ofendida su condición de ser superior y su poder absoluto sobre el adorador fiel.

En el segundo terceto, la mano asume y retoma el retrato que de ella se hacía en el poema anterior; es decir, corrobora su vínculo con lo «natural», como medio de justificación, incidiendo así en el desdoblamiento del «yo» entre razón e instinto. La estrofa consiste fundamentalmente en una acumulación de comparaciones, con la que se pretende hacer más persuasiva la idea de que la mano, como el resto de los órganos sensitivos, está concebida para proporcionar sensaciones deleitosas, de manera que no se le puede imputar nada reprobable. La *pointe* es todo un éxito por el humor que se desprende de dichas analogías, que, al fundarse en la división del «yo», esquivan la cuestión del control ejercido por la razón. Al compararse con el ojo y el oído, la mano se centra en su capacidad de percepción, obviando su facultad motora, que obedece a la voluntad y que es justo aquello que explica la lógica cólera de Oriane. Así pues, la mano hace gala de suma picardía para exonerarse de la culpa. Prueba de la astucia del razonamiento es también el cuidado con que se evita especificar aquello que procura el goce táctil, después de haber precisado el objeto de predilección del ojo y del oído. El alegato con que la mano proclama su inocencia culmina así con un despliegue retórico divertido a la par que efectivo.

4.2.2. Diálogo con un objeto o ente en contacto con la dama (sonetos XVII, XXII, XXIII y XXV)

Sonnet XVII

Te resembler de bonheur je voudrois,
Chanson, qui fais au beau sein de Madame
Jardin de lis, de roses et de bâme,
Un long sejour, où moy je ne sçaurois.
Tout bellement de là je glisserois
Jusqu'au verger où la rose on entame,
Et moderant les chaleurs de ma flame,
Au gué d'amour mon feu je plongerois.

peuples soumis, / Lesquels tous d'un accord admirent sa prudence, / Qui poise tant de peuple en egale balance» (*Elegie XXI*, vv. 261-264).

Malgré le Chien qui dans le ciel aboye,
Qui de Venus nous interdit la joye,
Je ne lairrois de prendre mes ébats.
« Amour est Dieu : Qui trespasse en sa guerre
« Ne doit-il pas autant de gloire acquerre
« Que cil qui meurt pour le Dieu des combas ?

Como suele ser habitual, la progresión de las ideas en el soneto XVII es clara y se amolda perfectamente a la división estrófica, sin que a pesar de ello resulte fácil identificar secciones. Podríamos decir que Jamyn recurre en este soneto a su estructura predilecta, en la que se superponen una bipartición clásica (división entre cuartetos y tercetos) y una bipartición asimétrica (división entre las tres primeras estrofas y la última). Dicho de otro modo, el primer terceto desempeñaría un papel de transición, sin llegar a constituir un movimiento independiente. La estructura asimétrica se debe a que las tres primeras estrofas narran la historia fantástica de la suplantación, mientras que el segundo terceto abandona el plano narrativo para pasar a exponer una reflexión final sobre la grandeza del amor. El relato se desarrolla en tres fases bien diferenciadas, cada una de ellas enmarcada en una estrofa distinta: en el primer cuarteto se toma a la canción como interlocutora y se insinúa el deseo de reemplazarla; en el segundo cuarteto se fantasea con la sustitución; y el primer terceto supone una especie de punto culminante. No es menos cierto que también puede observarse una división equilibrada, ya que en los cuartetos se alude al sensual contacto con el cuerpo de la amada, describiéndolo a través de una serie de imágenes naturales, mientras que los tercetos se centran en la oposición entre el goce experimentado por el poeta y un contexto hostil al amor.

En la primera estrofa, pues, todavía se busca menos la sorpresa (ya que el deseo de metamorfosis no llega a formularse) que una combinación sencilla de humor y erotismo. El «yo» compara su situación de distancia forzosa de la dama con la suerte de un ente inanimado, una oposición muy similar a la que ya encontrábamos en el soneto XV entre Amadis y el feliz lazo que rodea a Oriane. En el presente soneto también se concibe la animación del objeto proyectando en él los sentimientos que embargarían al hablante si estuviera en su lugar, es decir, en contacto con el cuerpo de la amada. La personificación no cumple aquí, por tanto, una mera función estética, sino que se utiliza con habilidad para expresar indirectamente emociones propias, o más bien emociones soñadas, con un componente de sensualidad. Esa felicidad del objeto que goza de contacto físico con la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

amada es un tópico muy apreciado en la poesía petrarquista francesa[219]. La decisión de rimar cuatro condicionales determina por completo la posición del «je» en los cuartetos (al final de los versos 1, 4, 5 y 8), pero Jamyn muestra una vez más su escasa inclinación al hipérbaton marcado: solo en el primer caso el poeta desplaza el complemento verbal hasta el comienzo del verso, pero el hecho de que el verbo sea modal («voudrois») y de que el complemento incluya un infinitivo suaviza enormemente la inversión. Hay sin embargo otra construcción en el primer verso que lo aleja más del prosaísmo: el uso de «resembler» seguido de la preposición «de» no introduce aquí, como suele ser habitual, una cualidad o característica, sino un estado[220]. Otra novedad destacable es que el vocativo que revela la identidad del interlocutor se retrasa al segundo verso, dejando por un momento abierta la incógnita. En este mismo verso se hace referencia a la dama en tercera persona, de manera que el triángulo de personajes queda clara y rápidamente establecido. Esta introducción hará posible que no vuelvan a mencionarse de forma explícita en el resto del poema ni la canción (a partir del verso 2 desaparecen de hecho las marcas de segunda persona) ni la dama, sin menoscabo de la claridad y la cohesión del soneto.

El carácter erótico del poema resulta evidente desde el inicio, con la alusión al «beau sein» (v. 2) de Oriane, alusión en la que se insiste mediante la perífrasis del verso 4 («où moi je ne saurais»). Se expresa así además de forma reiterada el deseo carnal, algo mucho menos perceptible en un soneto como el XV, el cual establece un contraste similar entre el poeta y un lazo: «Ce beau Lacet tissu de main sçavante, / Trois fois heureux qui ton corps lacera : / Où loin de toy ton Amadis sera». La referencia al seno despeja también la ambigüedad del término «chanson»: aunque Jamyn no lo explicite, el lector deduce de inmediato que se trata de una canción escrita y no cantada o abstracta. La ausencia completa de detalles informativos acerca de la canción no ha de extrañar, dado que la referencia al objeto funciona como simple punto de partida del poema: Jamyn se aleja así de la dinámica característica de los sonetos dedicados a celebrar un regalo. La metáfora

[219] Véase por ejemplo el apóstrofe a un librito feliz en Desportes, *Second Livre des Amours*, VI; o a un laúd, afortunado por poder apoyarse en el pecho de la dama, en Pontus de Tyard, *Erreurs Amoureuses* II, XXIV. En Ronsard, *Second Livre des Amours*, LXVII, se invierte el tópico, advirtiendo a un ramo de flores el marchitamiento fulminante que le aguarda si se aloja en el seno de la amada (nótese por cierto la metáfora del pecho como alojamiento, también presente en el soneto que analizamos).

[220] Compárese con el uso corriente de la construcción que encontramos en los siguientes versos de Ronsard: «Voyent l'enfant qui de couleur resemble / A ces blancs liz» (*Premier Livre des Poemes*, *L'Hylas*, vv. 285-286); «Qui de beauté, de grace et de lustre resemble / Au liz qui naist, fleurit et se meurt tout ensemble» (*Le tombeau de Marguerite de France*, vv. 157-158); «Qui de front, d'yeux, de bouche et de tout le visage / Resembloit le portrait d'une Adonine image» (*La Mort de Narcisse*, vv. 157-158); «D'habits et de façon resembloit un chévrieu» (*Eclogue IV*, v. 20).

del seno se introduce mediante aposición: todo el verso 3 consiste así en un inciso, logrando que la frase principal permanezca incompleta hasta el último verso de la estrofa. Jamyn no suele recurrir a las metáforas convencionales de las que se sirven los poetas petrarquistas para elogiar partes concretas del cuerpo de la dama. Resulta muy significativo que, de todo ese inventario retórico obligado, el poeta escoja aquí precisamente la analogía que se adapta de forma menos rígida al referente representado. Prueba de ello es que también se trata del lugar común más flexible, como muestra la enumeración de Jamyn, quien añade a las flores que suelen compararse con el seno (por sus colores, por su suavidad) una tercera planta más atípica, el «bâme», que por su parte sirve para evocar un aroma embriagador. Tanto la metáfora del jardín[221] como la prolongación de la imagen por medio de una acción (la canción «hace una estancia» allí[222]) instauran el espacio, el marco del relato alegórico que se inicia imperceptiblemente al comienzo del segundo cuarteto.

En la primera estrofa del soneto figuran los únicos adjetivos incluidos en el poema: «beau» (v. 2) y «long» (v. 4). Como vemos, se trata de breves y discretos epítetos antepuestos al nombre, cuyo uso es casi indispensable, por delicadeza y convención en el primer caso y para clarificar la idea de la «estancia» en el segundo. Se podría decir, pues, que Jamyn renuncia en este poema a la función ornamental de la adjetivación, empujado a ello sin duda por la variedad y la densidad conceptuales, así como por la elección del decasílabo. También es llamativo el uso de los relativos (vv. 2, 4) como resortes de la oración: el pronombre «où» volverá a emplearse en el verso 6; el «qui», en repetidas ocasiones, tanto en el primer terceto como en el segundo. Este recurso es esencial para que se alcance la densidad conceptual a la que acabamos de aludir sin que las oraciones sufran interrupciones más bruscas, como las que provocaría una mayor presencia de conjunciones o de yuxtaposiciones. La armonía de la estrofa y la claridad han de preservarse a toda costa porque así lo requiere el tema «ligero».

En el segundo cuarteto es donde da comienzo la ensoñación propiamente dicha, a pesar de que Jamyn consigue suavizar el salto del plano real al imaginario. Esto se logra en primer lugar por la recurrencia de la primera persona del condicional, que disimula el cambio, cuando lo cierto es que los dos primeros condicionales son verbos modales que hacen referencia al estado efectivo en que se halla el «yo», a diferencia de los

USC

[221] La misma metáfora se halla en Ronsard: «Que de Beautez, que de Graces écloses / Voy-je au jardin de ce sein verdelet» (*Premier Livre des Amours*, XL, vv. 1-2).
[222] Podría verse en la expresión un juego de palabras, dada la «canzone» en «stanze».

condicionales del segundo cuarteto, verbos de acción insertos en el relato fantástico. El hablante se convierte, por tanto, en personaje de su propia historia. La ligereza aparente con que se lleva a cabo esta transición lleva implícita una buena dosis de humor, ya que todo hace pensar en un principio que la envidia al papel, declarada en el primer cuarteto, es un mero recurso destinado a expresar el deseo físico de forma indirecta. En cambio, nada más empezar el segundo cuarteto ya se ha consumado la curiosa suplantación de identidad. La acción referida en el verso 5, «je glisserois», deja gran margen a la imaginación para representarse la insólita metamorfosis. La fantasía erótica del deslizamiento descendente por el cuerpo de la amada es abordada en dos sonetos de Baïf (*Amours de Meline* I, XVII y *Diverses Amours* II, XXIII). Aunque los especialistas no lo hayan señalado, parece bastante evidente que Jamyn toma como modelo alguno de ellos. En el primero, el apóstrofe se dirige al anillo de Meline: el enamorado sueña con adoptar la forma del objeto y rodar así desde el pecho hasta el «valle», donde pondría fin a sus penas, revistiendo de nuevo su apariencia humana. El segundo poema, simple variante del anterior que reitera de nuevo el mismo relato con trayectoria e imágenes semejantes, va dirigido a un «papier», lo que lo convierte en la fuente más probable de Jamyn.

Más allá del uso del condicional, la cohesión entre los cuartetos se asegura con el deíctico «de là» (v. 5), referido al jardín del verso 3, convertido así, como ya hemos apuntado, en el escenario inicial del sueño. Huguet define en su diccionario el sentido de «tout bellement» en estos términos: «doucement, tout doucement, sans brusquerie, sans bruit, avec précaution». El uso de la locución, bastante extendido en la época, es en cambio muy raro en la poesía amorosa[223]. Pese a ello, Jamyn sabe sacarle partido, obteniendo un aire de familiaridad acorde con la revelación del sueño erótico. En el verso 6 descubrimos además que las imágenes se van enlazando con cierta coherencia: el personaje se desplaza de un jardín a otro «vergel»; si el primero se componía de una variedad de plantas, del segundo solo se destaca una única flor, la rosa. Esta flor, ya mencionada en el verso 3, vuelve a utilizarse aquí de forma metafórica para referirse nuevamente a una parte del cuerpo de la mujer. Si el seno de la amada se mencionaba explícitamente, el nuevo referente no se indica, lo cual es en sí significativo: no resulta difícil inferir que se trata de una parte del cuerpo innombrable. Ya el verbo «glisser» sugería un movimiento descendente, pero lógicamente es la acción ejercida sobre la rosa, «on entame», la que mejor ayuda a interpretar el símbolo. Estamos ante una probable

[223] Solo hemos hallado el siguiente ejemplo: «Puis m'embrassant d'un bras moins fort / Tout bellement elle s'endort» (Magny, oda «Quand je sens dedans un lict mol», vv. 73-74).

referencia intertextual al *Roman de la Rose*, una de las escasísimas obras medievales francesas que aún conservan cierto renombre a finales del siglo XVI. Recordemos que el narrador del *Roman de la Rose* también se encamina en sueños hasta el jardín donde quedará prendado de una rosa, mientras que la segunda parte de la alegoría, mucho más irónica y cínica, relata un asalto apoteósico destinado a adueñarse de la flor, la cual termina por adquirir un significado simbólico semejante al que le confiere Jamyn.

Como si la imagen de la llegada al vergel no fuera lo bastante explícita, el poeta, movido por su sentido del humor, la encadena con otra en la que la alusión sexual es tan transparente que casi podríamos hablar de *grivoiserie*. Aunque la imagen se base en gran medida en el tópico del fuego que representa la pasión del amante, conviene no pasar por alto que, tras el jardín y el vergel, se añade aquí una tercera metáfora espacial vegetal referida al cuerpo de Oriane: el «gué d'amour». El término «gué» remite, en su sentido propio, al imaginario medieval (en especial, a las novelas de caballería), en consonancia con la reminiscencia del *Roman de la Rose*. La imagen, que destaca por su originalidad, carece de referente, por las mismas razones obvias que hemos comentado al referirnos al verso 6; pero, al igual que en este último caso, el sentido se explica suficientemente por su prolongación a través de la acción verbal, dentro del mismo verso. La vaguedad de la imagen ígnea autoriza a continuación el recurso a un verbo con connotaciones inequívocas («je plongerois»), *pointe* hilarante del cuarteto. La antítesis del agua y del fuego en este verso renueva por completo la oposición convencional de la nieve y la llama. El verso 7 matiza la imagen mediante una nota algo más contenida, gracias al uso del verbo «moderer», otro vocablo inusitado en la poesía amorosa de la época[224], si bien la ironía asoma tras la delicadeza.

El primer terceto prolonga la escena del sueño erótico. Jamyn no se priva de aludir en él, de forma explícita, al goce del encuentro amoroso. Al igual que en las estrofas anteriores, la alusión más atrevida se reserva al final de la estrofa. La expresión «prendre ses ébats» se ha conservado en la lengua francesa, pero lo cierto es que no aparece en Ronsard y apenas puede hallarse en la poesía anterior a Jamyn, algo que vuelve a evidenciar la importancia que el poeta otorga a la renovación léxica. Del mismo modo, en la estrofa siguiente hallaremos el término «acquerre» (v. 13), forma del infinitivo

[224] El único poeta que lo emplea de forma recurrente es Desportes, quien además añade en una ocasión el mismo complemento: «Et, d'une villanele, en chantant, il essaye / D'amollir Galatee, et de guarir sa playe, / Moderant la chaleur qui le fait émouvoir» (*Premier Livre des Amours*, *Chant d'Amour*, v. 88-90). No obstante, en ese poema, el verbo es una variante del original «Eteignant»; variante introducida en la edición de 1579, por lo que, de haber un imitador, lo más probable es que lo sea Desportes.

mucho menos frecuente que «acquerir», si bien es cierto que otros poetas, como Magny o Du Bellay, recurren a ella en más de una ocasión. La alegoría del paisaje idílico deja paso a una alegoría astral y mitológica. Si consideramos a Venus aquí como planeta y no como diosa (su simbología no varía en cualquier caso), los dos astros mencionados funcionan como metonimias encadenadas, integradas en una misma imagen. La primera de estas metonimias astrales, la del perro ladrando, consiste además en una original animación. La simbología astronómica supone una ligera dificultad en la interpretación, algo excepcional en la obra de Jamyn. De ahí que se hayan generado ciertos malentendidos. Mathieu-Castellani, por ejemplo, celebra que este soneto se abra «largement sur le ciel et ses astres jaloux» (1975: 144). La hipótesis de que el perro celestial ladre por celos a los amantes no es sustentada con ningún argumento. Carrington, en cambio, acierta al identificar aquí una referencia a la constelación de *Canis maior*, cuyo brillo en el cielo es señal indicadora de la llegada de la canícula (término que deriva precisamente del nombre de la constelación), durante el estío. Este dato no arroja dudas, puesto que el propio Ronsard utiliza en numerosas ocasiones la imagen del perro con el mismo sentido. Curiosamente, pese a que Carrington descrifra adecuadamente el símbolo, la interpretación que ofrece de la imagen en su conjunto denota cierta imprecisión: «Avec cette image Jamyn semble insister sur la constance de son amour». En nuestra opinión, una lectura más apropiada sería la siguiente: a pesar de la canícula, que hace peligroso entregarse a las delicias del amor, el amante no estaría dispuesto a dejar de gozar de los placeres carnales. Una estrofa del célebre poema *Le Voyage d'Hercueil* (*Second Livre des Poemes*), de Ronsard, bastaría para acreditar tal interpretación, puesto que hace referencia al peligro mortal que supone la canícula («la chienne») para los fogosos amantes: «Laisson au logis ces femmes, / Par les flammes / La Cyprienne eviton : / Ensemble la Paphienne / Et la chienne / Nous envoyroyent chez Pluton» (vv. 85-90).

El segundo terceto contiene una reflexión, a modo de epílogo, en la que el carácter cómico del soneto sale de nuevo a relucir. Jamyn se sirve ahora de los lugares comunes del amor como guerra y de la muerte por amor para referirse hiperbólicamente al fragor con el que se entregaría al goce amoroso. La estrofa se abre con una ingeniosa inversión de la conocida cita bíblica «Dieu est amour», que pasa así a remitir al panteón pagano. El descaro jovial y casi impertinente de las estrofas anteriores se extiende pues a la conclusión del poema: no olvidemos además que esta sacralización del amor sirve de corolario a una serie de alusiones sexuales, sin que se encarezca en ningún momento la profundidad o la perfección del sentimiento amoroso. El mismo humor transgresor

USC DE COMPOSTELA

explica la reclamación de la gloria propia del guerrero para aquel que muere en la guerra de Amor[225]. El entimema no se desarrolla a partir de una realidad descrita, sino que se apoya en una nueva fantasía; concretamente en la hipérbole de la muerte y en la imagen de la guerra. Ambas aparecen despojadas, sin embargo, de su sentido habitual en la poesía amorosa, al constituir una alusión más o menos velada al acto sexual y al riesgo que corre el hablante de dejarse la vida en ello por su temerario ardor. No sería excesivo decir que el poema raya aquí en la parodia del soneto amoroso tradicional. La antonomasia final, «le Dieu des combas», designa sin duda a Marte, referencia que complementaría a la de Venus. Sin embargo, el uso de esta denominación, en lugar de la esperada «Dios de la guerra», da lugar a cierta ambigüedad. Al igual que al comienzo del terceto era inevitable pensar en la fórmula «Dios es amor», también al final de la estrofa cabe preguntarse si Jamyn no hace una alusión prudente al Dios bíblico, en una época en que las guerras de religión entre católicos y protestantes hacen estragos en Francia. Sería plausible que un poeta de tal brillantez se las ingeniara para insertar sutilmente la más polémica de las paradojas posibles justo al final de su soneto más ligero.

Sonnet XXII

O bien-heureux Papier recueilli par la main
Qui de mon triste cœur tient la ferme racine :
Je voudroy comme toy toucher à sa poitrine,
Au milieu des beaux lis et des pommes du sein.
Je suis à ceste fois envieux sur ton gain,
Mais puis que ton bonheur de moy prend origine,
Dy luy qu'alors viendra ma perte et ma ruine,
Quand affranchi d'amour on me trouvera sain.
Dy luy pour n'estre plus si dure et si estrange :
« A tromper un aveugle il n'y a point louange,
« Qui pour guide te suit et ailleurs ne se fie.
Helas je parle au vent, et devenu tout fier
D'avoir un tel honneur, tu ne daignes, Papier,
Escouter mes raisons combien que je t'en prie.

Jamyn ofrece en el soneto XXII, al igual que volverá a hacer en el XXIV, una imitación evidente de un poema de Tebaldeo (*Opere d'amore*, XXII)[226]:

[225] En una de sus baladas, Petrarca equipara también la muerte por amor a una honorable «buena muerte» (*Canzoniere*, LIX, vv. 15-17). No obstante, las divergencias entre este poema y el de Jamyn hacen difícil establecer si pudo ser una fuente de inspiración directa.

[226] Vianey (1909: 22) define a Tebaldeo como «padre de casi todos los sonetistas franceses». Tras una breve fase en que los jóvenes poetas de la *Pléiade* asimilan el propósito renovador de Bembo y sus discípulos, la generación de Desportes y Jamyn vuelve a tomar como principal modelo a Tebaldeo. Sobre la oposición de estas dos estéticas en la poesía italiana, véanse Baldacci (1957: 113) y Forster (1969: 24-30).

Beata carta ne la man raccolta
Che del mio tristo cuor tien la radice
Deh perche anchor à me toccar non lice
Quel bianco seno ove ti vidi involta.
Io t'hebbi ben invidia à quella volta
Ma poi che sei per mia cagion felice,
Sappi se vuol ch'io sia sempre infelice
Se mai fia di prigion l'alma mia sciolta.
Dile non esser si crudele et fera,
Non ti fia honor ad ingannar un cieco
Che t'ha per guida e in te sol crede e spera.
Lasso ch'io parlo al vento, tu stai seco
Fatta per tanto honor superba e altera,
Ne piu ti degni ragionar con meco.

La versión es absolutamente fiel al texto italiano, tanto en el contenido como en la forma. Jamyn se limita a imprimir algunos leves cambios, a los cuales obliga la adaptación a la versificación francesa. El discípulo de Ronsard persevera aquí en su hábito de reproducir con especial exactitud el inicio del soneto (en concreto, los dos primeros versos[227]), lo cual hace que sus imitaciones resulten fácilmente identificables. Jamyn apenas se permite introducir un sencillo epíteto («ferme») en el verso 2, lo que provoca que los dos hemistiquios finalicen con un sintagma adjetivo – sustantivo y una cadencia similar. En el verso 3, pese a mantener el verbo principal («toucher»), el poeta refina sutilmente la expresión directa del deseo, que en Tebaldeo es algo más ruda, como si el enamorado italiano reclamara airadamente su derecho a gozar del mismo favor que el papel. El «yo» del soneto francés no pide que le rindan cuentas, sino que se limita a exponer un simple anhelo con la mayor llaneza. Mediante el conciso «comme toy», Jamyn evita además calcar la proposición «ove ti vidi involta», cierre de la estrofa algo difícil de visualizar para el lector. La idea de añadir tanto la dicotomía «poitrine»-«sein» como la imagen vegetal convencional surge visiblemente de la necesidad de completar un cuarteto en el que lo esencial queda ya incluido en los tres primeros versos. Nótese en cualquier caso el toque personal que el poeta logra incorporar a la mencionada imagen del verso 4, al entrelazar dos lugares comunes: los lirios, tradicionalmente asociados al seno, y las manzanas, claramente evocadoras de los pechos, en lugar de otras flores como las rosas, según cabía esperar.

[227] Compárese asimismo el primer verso con el de un soneto de Baïf, ya citado (dado que Jamyn parece imitarlo de cerca en el soneto XVII de *Oriane*): «O papier mille fois plus heureux que ton maistre !» (*Diverses Amours* II, XXIII).

La expresión «ove ti vidi involta» inscribe la escena de contemplación en el pasado, lo cual explica el tiempo verbal con que da comienzo la siguiente estrofa en el soneto de Tebaldeo. Como Jamyn prescinde de dicha fórmula, para no generar confusión, opta por trasladar la contemplación del papel afortunado al presente. Podría decirse que el poema, con dicha alteración, gana incluso en coherencia, ya que parece más lógico dirigirse al papel justo en el momento en que el enamorado lo tiene frente a sí, en envidiable coyuntura. Lo curioso es que Jamyn se muestra al mismo tiempo tan respetuoso hacia el texto original que, pese al salto temporal, decide emplear «à ceste fois»: adaptación evidente de «a quella volta». La sucesión de oración predicativa (v. 5) y oración copulativa (v. 6) es invertida por el poeta francés, manteniendo no obstante el contenido correspondiente a cada verso. Esto permite introducir algunos términos adicionales («envieux», «ton gain», «prend origine»), que ponen feliz remedio a la excesiva simplicidad del modelo. Llama incluso la atención, por su rareza, el uso de la preposición «sur» acompañando a «envieux»[228], así como la locución «prend origine» sin un posesivo intercalado entre ambos términos[229]. El verso 7 de Tebaldeo exige una mayor reformulación, debido tanto a la oscura fórmula de apertura («sappi se vuol ch'io...») como al eco poco afortunado que supone el adjetivo «infelice», tras el «felice» del verso anterior. Jamyn los reemplaza creando una anáfora («Dy luy...») y un binomio dramático («ma perte et ma ruine») que aportan la tensión y la claridad necesarias. En el verso 8, se da lustre al tópico de la cárcel de amor encadenándolo sutilmente al de la *maladie d'amour*.

En los tercetos, se conserva la tendencia a traducir de forma literal, en la medida de lo posible. Esto obliga al poeta a insertar en el primer terceto más de un anacoluto, algo atípico en su estilo. La falta de concordancia es evidente entre los verbos del verso 9, que no se refieren a la misma persona, mientras que el relativo «qui» que abre el verso 11 no alude al sustantivo que lo precede, sino a uno anterior («aveugle»). Entre ambos desajustes, además, se mantiene la brusquedad que implica el uso del estilo directo, en lugar del indirecto, para plasmar las palabras del papel. Si el binomio del verso 9 se

[228] «Envieux sur» se encuentra en poetas como Du Bellay y Ronsard, pero lo cierto es que Ronsard lo corrige sustituyéndolo por «envieux de» en el verso: «Quand un Centaure envieus sur ma vie» (*Premier Livre des Amours*, CLXXXIII, v. 12), cambio ya introducido en la edición de 1567.

[229] En la poesía de Ronsard, hallamos siempre ese posesivo, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos: «Animaux qui prenez du feu vos origines» (*Cartel pour les Chevaliers des Flammes*, v. 25); «Qui de nostre grand Pan a pris son origine» (*Eclogue III*, v. 426); «Ayant prise de Dieu sa premiere origine» (*L'Excellence de l'Esprit de l'Homme*, v. 62); «et qu'elle a dans les cieux / Prise son origine entre les plus beaux Dieux» (*Elegie de Ronsard à Eurymedon*, vv. 77-78).

reproduce con adjetivos similares, no sucede lo mismo con el nuevo binomio que Tebaldeo emplea para cerrar la estrofa. Jamyn decide sacrificarlo, sin duda porque ya ha empleado este recurso al final del verso 7, optando con buen criterio por una formulación negativa de la misma idea, si bien se pierde también por el camino la sonora repetición del pronombre «te», dentro del verso 11 original. El uso del verbo «suit» en este contexto, que puede parecernos menos natural que la correspondiente fórmula italiana, se encuentra sin embargo en alguna ocasión en la poesía de Ronsard[230]. Más llamativa es la acepción con que se emplea el adjetivo «estrange», que hemos de entender aquí como «indiferente»: Huguet, en su diccionario, solo alcanza a proponer un ejemplo de este uso, tomado de Marot[231]. En el segundo terceto, Jamyn resuelve a la perfección la escasa coordinación lógica del original. Donde más se distancia el soneto francés es en el último verso, cuyo objetivo no es otro que aportar precisión sin caer en la redundancia.

Carrington remite igualmente al soneto XLVIII del segundo libro de *Sonnets pour Helene*. El primer verso plantea en efecto un mismo punto de partida, es decir, un mismo interlocutor (aunque se especifique que se trata de una carta) y una situación similar (el enamorado entrega la carta a la amada). Se desarrolla también ampliamente la súplica al objeto para que este interceda por el enamorado, narrando a la dama sus cuitas. A pesar de ello, en el plano expresivo es difícil encontrar alguna relación entre este poema y los anteriores. El ingenioso giro final concebido por Tebaldeo tampoco tiene nada en común con la *pointe* que propone el poeta de la *Pléiade*. En definitiva, los sonetos de Jamyn y Ronsard ponen de manifiesto la extrema diversidad de procedimientos que encuentran cabida bajo el amplio marco conceptual de la imitación.

Sonnet XXIII. Au vent Boree

Vent qui tourmentes l'air de tempesteuse haleine,
Qui troubles le coulant de Loire sablonneux,
Appaise je te pry ton orage venteux,
A fin que d'heureux cours Oriane il ameine.
Tu as senti les maux d'une amoureuse peine,
Car tu fus autrefois d'Orythie amoureux :
Doncques à ton pareil courtois et bien-heureux
Permets que ma priere à ce coup ne soit vaine.
Ha ! je voy bien que c'est : Amour te va mouvant,
Et poussé de fureur tu luy viens au devant

[230] «Les Muses d'une sage envie / Tu suis pour guides de ta vie» (*Cinquiesme Livre des Odes*, II, vv. 13-14); «Et pource, mon nepveu, il faut dès ta jeunesse / Apprendre la vertu, pour guide la suivant» (*Eclogue I*, vv. 1030-1031).

[231] «Mais pourquoy est-ce, à ton advis, / Que la mienne m'est si estrange, / Et qu'elle prise moins que fange / Ma peine et moy et mon pourchas ?» (*Dialogue de deux amoureux*).

Pour baiser son beau sein, sa bouche et son visage.
Certes je suis jaloux que je ne puis avoir
Pareille courtoisie et ce mesme avantage,
Plus doucement que toy je ferois mon devoir !

Aunque cada estrofa del soneto XXIII contiene una idea específica y bien delimitada, puede distinguirse una estructura bipartita canónica. En los cuartetos, la insistencia domina sobre la progresión, como suele ser habitual en los sonetos de Jamyn. Así, si dividimos los cuartetos en secciones de dos versos, podemos constatar que tanto los versos 3-4 como los versos 7-8 cierran las respectivas estrofas con una súplica al viento, para que este amaine y Oriane consiga regresar navegando por el río; de ahí el uso del imperativo al comienzo de los versos 3 y 8[232]. Por su parte, las secciones conformadas por los versos 1-2 y 5-6 también guardan relación entre sí, ya que ambas describen al viento, personificado. En concreto, la primera expone la acción del viento en el momento de la enunciación, mientras que la segunda saca a relucir un antiguo amor que experimentó el mismo. Más allá de estas marcas de cohesión, lo cierto es que la función principal de cada cuarteto es particular. La primera estrofa introduce la información necesaria para conocer la situación en la que se hallan tanto el hablante como Oriane. En el segundo cuarteto, sin embargo, prima la persuasión, puesto que el «yo» trata de suscitar compasión en su interlocutor, procurando que este se identifique con él. Los tercetos constituirían la segunda parte del poema. En ellos, la súplica deja paso a la atribución al viento de una motivación psicológica: el amor que este también parece sentir por Oriane le hace dirigirse con ímpetu a su encuentro. Esta idea se enuncia ya en el primer terceto, pero la siguiente estrofa supone su consecuencia lógica: el hablante compara con ironía su triste situación a la del afortunado rival.

En el primer cuarteto, pues, Jamyn logra plantear una situación compleja, con cuatro participantes: el enamorado, el viento, el río Loira y Oriane. La fórmula con que da comienzo el soneto, un apóstrofe que designa al interlocutor seguido del relativo «qui», aporta la conveniente solemnidad a la invocación de una fuerza de la naturaleza, dando además amplitud a la oración, al retrasar la solicitud. Ya observábamos variantes de esta construcción al inicio de algunos sonetos previos (XVII, XXII), siendo idéntica en el soneto XI («Penser, qui peux…»). De hecho, en este último poema, al igual que sucede aquí, el relativo «qui» también se repite convirtiéndose en anáfora, algo que acentúa los efectos que hemos apuntado. Asimismo, otros detalles pueden ayudar a entender la

[232] Este aspecto recuerda al *propemptikon* o poema de despedida, donde se pide al mar y a los vientos que guíen y protejan al viajero.

belleza del primer verso. Por ejemplo, el uso del verbo «tourmenter», en una acepción infrecuente, no puede ser más idóneo, al imprimir de inmediato fuerza visual y violencia a la descripción. La personificación del viento se reafirma mediante la referencia a su aliento, destacando nuevamente el lirismo de la expresión «tempesteuse haleine», gracias a la combinación de un adjetivo atípico que designa el plano real y un sustantivo metafórico[233]. Es posible que el poeta se haya inspirado en una fórmula similar, «l'orageuse haleine», empleada en un soneto de Baïf (*Amours de Meline* I, XL, v. 6). El tópico del viento representado como aliento queda así realzado.

La originalidad del léxico se confirma en el verso siguiente, con el empleo del término «coulant»[234], en lugar de «courant» (cuyo uso, por otra parte, también es limitado en la poesía de la época). Siguiendo un esquema binario, tras haber descrito el efecto de la acción del viento sobre el aire, Jamyn pasa a relatar en el verso 2 el efecto provocado en un elemento distinto: el agua del río Loira. Este paralelismo no es solo conceptual: tras la repetición del pronombre «qui», cada palabra guarda relación con la secuencia desplegada en el verso anterior: los verbos son sinónimos; el complemento directo, introducido por el artículo «le», designa el elemento zarandeado; y en un segundo complemento, la preposición «de» precede a una combinación original de nombre y adjetivo. También el río se personifica, en dos tiempos: primero de forma más sutil, casi a modo de preparación, con la elipsis del determinante antes del nombre propio («de Loire»), mientras que más adelante, al final de la estrofa, se alude a él convirtiéndolo en sujeto agente: el río es el que ha de traer a Oriane. Ronsard también usa en ocasiones el adjetivo «sablonneux» en la descripción de un topónimo, si bien recurre a una formulación más convencional, que denota en menor medida la majestad del lugar, ya sea porque el topónimo vaya precedido de artículo[235], o bien porque se trate de un adjetivo explicativo y no especificativo[236]. Tanto la mención directa del río Loira como el detalle realista en su descripción confieren a este soneto un aire de autenticidad, bien calculado por el poeta para mantenerse lejos del preciosismo artificioso. Prosigue la evocación

[233] Véanse algunos ejemplos aislados de su uso en la poesía de la *Pléiade*: «Ny l'Ocean des flots tempestueux / De sa grand clef, les sources ne desserre» (Ronsard, *Premier Livre des Amours*, CCXII, vv. 7-8); «Tu ne sens point, quand moins tu te reposes, / Plus s'irriter de flotz tempestueux» (Du Bellay, *L'Olive*, XLVIII, vv. 5-6).

[234] De nuevo, hallamos únicamente alguna rara aparición en la poesía de Ronsard: «Ils tariront le coulant des fontaines» (*Quatriesme Livre de la Franciade*, v. 1669). Recordemos además que la fecha de composición de este libro coincide aproximadamente con la de *Oriane*.

[235] Véase la *Elegie XIX*, v. 6: «Ni pour tracer les Syrtes sablonneuses».

[236] Véase el *Hymne de Charles Cardinal de Lorraine*, v. 161: «La gloire de Pylos sablonneuse et sterile».

espectacular del movimiento violento, que ahora concierne a un elemento líquido: de ahí sin duda la expresiva aliteración en [l].

El verso 3 continúa enfatizando el ímpetu de la tempestad y vuelve a conferir importancia al epíteto final, resultando este, sin embargo, el menos original de la serie dispuesta en el primer cuarteto[237]. En los dos últimos versos de la estrofa se expresa el ruego, cuya humildad se muestra acorde con la grandeza atribuída a los elementos de la naturaleza. También parece adecuarse al tono la cadencia entrecortada, con el inciso «je te pry» intercalado en el verso 3 y el hipérbaton que abarca casi todo el verso 4. La oposición entre la violencia de la tempestad y la calma soñada del río se subraya con la reiteración de un tipo de complemento circunstancial peculiar por su estructura: «de tempesteuse haleine» (v. 1) contrasta en su significado con «d'heureux cours» (v. 4). Esta construcción con la preposición «de» seguida de adjetivo y sustantivo, que parece más propia de un complemento del nombre, sorprende por su elegancia, consolidando el tono grave con que se invocan las fuerzas naturales. Además, la elipsis del artículo indefinido que cabría esperar delante del adjetivo permite restar una sílaba al verso, lo que la convierte en un mecanismo fundamental para alcanzar la densidad conceptual de la estrofa.

Una vez formulada la petición, el hablante dedica el segundo cuarteto a tratar de convencer a su interlocutor de que ceda en su empeño. De ahí la abundancia de conectores lógicos, situados a comienzo de verso, para mayor orden y claridad. La renovada súplica se reserva hábilmente al último verso de la estrofa, tras los argumentos. No se reitera con insistencia su objeto, sino que se remite a la «priere» ya declarada en el cuarteto anterior. Si atendemos a los argumentos, en primer lugar el «yo» saca a relucir una vivencia del pasado de su interlocutor, con fines obviamente persuasivos: busca suscitar complicidad, empatía, o al menos una actitud coherente, recordando al viento que también este experimentó sus padecimientos y, por tanto, ha de ponerse en su lugar. La personificación del viento en el primer cuarteto, a través del apóstrofe, deriva aquí en una metonimia implícita, ya que el hablante pasa a dirigirse realmente, sin nombrarlo, al dios mitológico Bóreas. Ovidio narra en sus *Metamorfosis* (libro VI, vv. 682-721) el rapto de Oritía, hija

[237] El adjetivo no solo es más común que los anteriores, sino que Ronsard lo combina en diversas ocasiones con el mismo sustantivo: «Quand la congnée, ou l'orage venteux / Qui d'un grand bruit aux arbres font la guerre» (*Sonnets à diverses personnes*, XLI, vv. 1-2); «Comme une belle fleur qui commençoit à naistre, / Que l'orage venteux a fait tomber à bas» (*Epitaphes de divers sujets*, *Sonet de luy-mesme*, vv. 1-2); «Non autrement qu'un pin, quand le venteux orage / Desracine sa souche» (*Hymne de Pollux et de Castor*, vv. 522-523).

del rey de Atenas Erecteo, por parte del dios del viento, que la traslada a Tracia. El único componente del mito al que Jamyn hace referencia es el mero amor que Bóreas sentía por Oritía, sin aludir a ninguna otra particularidad de la historia. De este modo, el salto al plano mitológico resulta poco abrupto. La mención del nombre de Orythie, de sonoridad tan similar a Oriane, que aparece tan solo dos versos más arriba, no parece casual: de hecho, puede concebirse como parte de la estrategia de persuasión, por contribuir a que el viento se identifique con el enamorado. La repetición «amoureuse»-«amoureux» (vv. 5-6) es demasiado patente como para deberse a un despiste por parte del autor; sin embargo no parece un recurso especialmente acertado, ya que se utiliza el mismo término para reiterar la misma idea. Lo que sí constituye una grata y graciosa fantasía es que el hablante, tomando como interlocutor a un dios mitológico, apele al deber de cortesía heredado del medievo. Esto sirve como pretexto, al mismo tiempo, para introducir un elogio adulador.

Otro detalle no menos original es la interjección que abre el primer terceto, ya que constituye una especie de *correctio*, a través de la cual se efectúa la transición entre cuartetos y tercetos. En general, el uso de la rectificación suele ser eficaz para generar una impresión de espontaneidad e inmediatez, al transmitir al lector la sensación de asistir a un monólogo interior. Jamyn logra refinar el recurso: en primer lugar, porque se vale de una exclamación que denota claramente el carácter súbito del pensamiento. Y en segundo lugar porque, si atendemos al contenido de las dos estrofas así ligadas, el tema recién evocado del amor del viento a Orythie parece hacer surgir de repente la idea del amor que Oriane podría inspirarle igualmente. Desportes introduce uno de sus tercetos con una fórmula idéntica: «Ah ! je voy bien que c'est : Amour veut que je meure» (*Amours d'Hippolyte*, IX, v. 12), coincidencia que no parece casual, de modo que uno de los dos poetas debió de imitar al otro. La alegoría del Amor permite variar la expresión del sentimiento amoroso, añadiéndose así un quinto personaje involucrado en el suceso. Así pues, se personifica tanto al viento como al amor que este siente. Ambos participan en una nueva escena animada por la acción impetuosa del viento, ahora movido por la pasión: «poussé de fureur»[238]. Si por algo cobran importancia en los tercetos la fantasía y la sorpresa, es debido a que la personificación del viento se lleva a ese extremo

[238] La construcción es original; en Ronsard apenas encontramos algún caso aislado similar: «Poussé d'ardeur, je devallay le bras» (*Premier Livre des Amours*, XCII, v. 10; la expresión es de hecho suprimida en la edición de 1578); «Poussé d'ardeur d'un semblable courage» (*Premier Livre des Poemes*, *Le Satyre*, v. 5).

inesperado. La invención del propósito imaginario que lo empuja (cubrir de besos a Oriane) combina además de forma espléndida el humor y la sensualidad. La enumeración de las partes del cuerpo de Oriane besadas por el viento permite alcanzar cotas elevadas de erotismo sin necesidad de renunciar a la galantería y al comedimiento, puesto que no es el «yo» quien besa, ni siquiera en sueños. A través de la escena imaginaria, el hablante logra expresar indirectamente el ardor de su propio deseo. Por otra parte, en los cuartetos ya observábamos ciertas omisiones que favorecían la concisión; asimismo, en los versos 10 y 11, la tercera persona («tu luy viens», «son beau sein…») alude a Oriane, a quien sin embargo no se nombra desde el primer cuarteto. La enumeración que detalla el cuerpo de la amada adquiere así una función adicional sorprendente, puesto que permite identificar a quién se está refiriendo el hablante.

El segundo terceto ofrece un ejemplo curioso de las consecuencias que la fantasía puede engendrar en la realidad: una mera imagen irreal, como es la del viento enamorado que besa a Oriane, es tomada por auténtica y hace brotar los celos. Se deja así momentáneamente de lado cierta verosimilitud psicológica, lo que denota un componente de ironía, recalcada por la exclamación. Destaca el logrado efecto de sorpresa, ya que la *pointe* del poema explota la rivalidad entre poeta y viento con una comparación inesperada. La pausa que precede al último verso, yuxtaponiéndolo a los anteriores, contribuye a dicho efecto. Este final recuerda al de otros sonetos del libro, como el XVII o el XXII, en los que el enamorado fantasea igualmente con una metamorfosis que le permita entrar en contacto con la amada. Pero lo que más caracteriza al segundo terceto es, sin duda, la conjunción de humor (nacido de la fantasía insólita y de la expresión indirecta pero elocuente del deseo) y sensualidad que ya se vislumbraba al final de la estrofa anterior y que va *in crescendo*. Mencionemos por último la presencia de rimas ricas en los tercetos («mouvant»-«devant» y «avoir»-«devoir»), un rasgo que ya hemos observado en otros sonetos.

Según Mathieu-Castellani, este poema ilustra una visión del deseo como impulso natural, que como tal se refleja en los fenómenos de la naturaleza (de ahí el comportamiento del viento en el soneto), visión que Jamyn compartiría con Ronsard (1975: 172). No obstante, dicha tesis supondría que el poeta aplica a la realidad la lógica desplegada en el soneto; es decir, que Jamyn cree realmente que el viento se dirige a Oriane debido a una suerte de atracción cósmica, equiparable a la que experimenta el enamorado. A decir verdad, no creemos que un poema tan fantasioso esté destinado a reflejar una doctrina filosófica acerca de la naturaleza.

USC DE COMPOSTELA

Carrington (1978: 42), por su parte, siguiendo a Hutton (1946: 387), señala que el segundo terceto puede estar inspirado en el siguiente epigrama de la *Antología Griega* (Libro V, 83): «Así fuera yo el viento y tú, cuando a lugar abierto fueras, / tus pechos desnudaras y en ellos mi alento tuvieras»[239]. Más allá del papel activo de la amada en su encuentro con el viento, que Jamyn no retoma y que atentaría contra el pudor de Oriane, el tema es efectivamente el mismo, por lo que la influencia del epigrama parece plausible. En este caso, la comparación con la fuente de inspiración no desmerece en absoluto la versión del poeta francés; más bien sucede al contrario, pues hace resaltar la sutileza, la gracia, la ironía que sabe aportar Jamyn a la idea original.

A pesar de que Carrington no menciona ninguna otra fuente, consideramos que no se pueden pasar por alto las similitudes entre el poema de Jamyn y el soneto CCVI del *Premier Livre des Amours*:

Fier Aquilon horreur de la Scythie,
Le chasse-nue, et l'esbranle-rocher,
L'irrite-mer, et qui fais approcher
Aux enfers l'une, aux cieux l'autre partie :
S'il te souvient de la belle Orithye,
Toy de l'Hiver le ministre et l'archer,
Fais à mon Loir ses mines relascher,
Tant que ma Dame à rive soit sortie.
Ainsi ton front ne soit jamais moiteux,
Et ton gosier horriblement venteux
Mugle tousjours dans les cavernes basses :
Ainsi les bras des chesnes les plus vieux,
Ainsi la terre et la mer et les cieux
Tremblent d'effroy, quelque part où tu passes.

Aunque Ronsard oriente su poema hacia un final completamente distinto, el parecido de los cuartetos en ambos poemas (precisamente las estrofas de Jamyn que no guardan relación con el epigrama de la *Antología Griega*) es evidente. Coinciden todas las ideas esenciales: el solemne apóstrofe al dios del viento[240]; la descripción, en el primer cuarteto, de los estragos que aquel provoca en la naturaleza; la súplica para que la amada llegue por el río a buen puerto; la mención del antiguo amor por Orithye, a fin de ablandar al

USC

[239] Traducción de Cristóbal Rodríguez Alonso y Marta González González (1999)
[240] El tema también está presente en dos sonetos de Du Bellay (*L'Olive*, LXXXVI y LXXXVII), donde se pide al viento-Céfiro que sople suavemente sobre la amada.

dios[241]. Incluso el nombre del río es casi idéntico. Es imposible no ver en tales semejanzas la intención de emular al admirado maestro.

Sonnet XXV. À la ville de Tours

Tours que je t'aime, et qu'heureux je te pense,
Non pour vanter d'un tiltre ambicieux
Turne Troyen tige de tes ayeux
Qui te fonda, merque de sa vaillance.
Tours que je t'aime, et non pour l'apparance
De tes clochers qui voisinent les cieux,
Non pour les biens de ton air gracieux,
Non pour te voir le beau jardin de France :
Non pour ton Loire à qui se vont meslant
Maint et maint fleuve, ensemble s'écoulant
Au large sein de la marine plaine :
Mais pour loger en tes murs un Soleil,
Une beauté, qui n'a rien de pareil,
Seul ornement de toute la Touraine.

La estructura del soneto XXV es muy aparente, algo inusual en Jamyn. La determinan dos sencillos procedimientos. Uno de ellos es la típica oposición entre el contenido de las dos secciones del poema. Esta clase de soneto suele ser reconocible por la presencia de la conjunción adversativa «Mais», que sirve de eje y que por lo general se coloca al inicio de un terceto (en este caso, el segundo). Tal desequilibrio entre las dos partes indica que la oposición está en realidad al servicio de la *pointe*, del rasgo de ingenio galante que se reserva al final del poema, para asegurar su efecto. Dicha asimetría explica también que no se emplee la correlación entre versos opuestos, recurso privilegiado en esta clase de sonetos, generalmente para incidir en el dramatismo.

Pero la estructura es ante todo perceptible por un segundo mecanismo: la acumulación de anáforas. La declaración sobre la cual se sustenta todo el soneto, tanto semántica como sintácticamente, no puede ser más sencilla y concisa, quedando formulada ya en el primer hemistiquio: «Tours que je t'aime». A continuación se enumeran una serie de motivos que suelen explicar ese aprecio hacia la ciudad de Tours: su historia, que se remonta a un origen mítico; sus iglesias, sus jardines, su clima, el bello paso del río Loira. Aquí es donde interviene la anáfora «Non pour», con la que el hablante hace ver que dichas razones no se aplican a su caso. La anáfora aparece en las tres estrofas

[241] El mismo argumento se emplea en otros dos sonetos de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, XCIX y *Amours Diverses*, XIV), con idéntica finalidad, aunque en ambos casos a quien se intenta persuadir es al sol-Apolo. El último verso de este segundo poema («Tu fus comme je suis autrefois amoureux») guarda de hecho gran similitud con el verso 6 de Jamyn.

que conforman la primera parte del poema. Se evita la pesadez con la reiteración de la declaración inicial al comienzo de la segunda estrofa y sobre todo por la variedad (en tipo y en extensión) de las proposiciones que se van introduciendo de este modo. En el segundo terceto, en cambio, la anáfora pierde el «non» y se desvela al fin lo que motiva el sentimiento del hablante: Tours es la ciudad que alberga a Oriane. El amor que esta inspira es tan grande que forzosamente se ha de hacer extensible al lugar en que la dama se encuentra.

El ingenio de Jamyn se manifiesta, pues, en un planteamiento paradójico en varios sentidos. Por una parte, la declaración de amor a la ciudad, a pesar de prolongarse en el poema de principio a fin, ha de entenderse ante todo como una declaración indirecta de amor a Oriane. Todas las loables bellezas y grandezas de la ciudad no pueden equipararse al valor que supone la presencia de la dama. También resulta paradójico que las tres primeras estrofas consistan en una enumeración de negaciones, de motivos que supuestamente no justifican el amor que el poeta siente por Tours, y que sin embargo se consiga ir componiendo de ese modo un elogio detallado y emotivo de la ciudad. En ello radica precisamente otra curiosa peculiaridad de este soneto: que, siendo un poema de amor dirigido a Oriane y en armonía con el resto del libro, las alabanzas a la amada queden relegadas al último terceto y que por tanto la gran mayoría de los versos se destinen al elogio exclusivo de la ciudad. De ahí que podamos considerar el poema como un ejemplo de *Laudatio urbis*.

Si nos volvemos a fijar en el apóstrofe de apertura («Tours que je t'aime»), podemos constatar que la expresión directa del sentimiento, de extremada sencillez y tono exclamativo, aporta frescura, emoción y una impresión de sinceridad desde los primeros compases del poema. El nombre de la ciudad figura como primera palabra del soneto, en lugar de los frecuentes circunloquios y perífrasis empleados para designar un lugar, lo que contribuye a tal efecto. También lo hace la siguiente declaración entusiasta, en el segundo hemistiquio, igual de breve y sencilla que la primera. El hecho de que se reproduzcan los términos utilizados en la fórmula exclamativa («que… je te…») añade énfasis sin necesidad de renunciar al acento espontáneo. Pero lo que más impacta de este final del primer verso es sin duda la novedad de las expresiones, la cual sin embargo no resta un ápice de claridad. El adjetivo «heureux», que indica el estado de ánimo del hablante, aparece justo detrás del «que» exclamativo, en una fórmula elíptica tomada sin

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

duda de Du Bellay o de Baïf[242]. Algo similar cabe decir de «je te pense», más audaz aún, que en Ronsard solo puede hallarse en algún caso aislado seguido de un complemento, tratándose por tanto de una acepción un tanto diferente del verbo[243].

La primera explicación hipotética del sentimiento que el hablante descarta es la gloria que depara a la ciudad su fundación, por parte del héroe troyano Turne. Remitiendo a las *Illustrations de Gaule et singularités de Troye*, de Jean Lemaire de Belges, Carrington explica así la referencia: «Brutus, frère d'Enée, fonda la ville de Tours en honneur de son neveu, Turnus» (1978: 44). Sin descartar que Jamyn conociera esta fuente, donde tal vez se origina la fábula, convendría añadir que Ronsard ya había aludido al personaje mítico al final de su célebre poema *Le Voyage de Tours*, en el que los dos protagonistas pasan junto al «tombeau de Turnus» (v. 332). En su comentario del poema, Belleau da incluso a entender que la leyenda pertenece ya al acervo común: «On dit que Turnus, qui fonda Tours, est enterré sous le chasteau de la ville, lavé des flots de Loire, que l'on voit encores aujourd'huy pres le pont». El propio Ronsard atribuirá a Turnus la fundación de la ciudad en el tercer libro de su *Franciade*, si bien opta por traducir el nombre al francés como «Turnien, qui depuis la muraille / Bastit de Tours, et la ville fonda» (vv. 1098-1099). Volviendo a nuestro soneto, Jamyn no hace sino recurrir al procedimiento habitual consistente en dar comienzo al poema con referencias mitológicas eruditas referidas a un lugar concreto (una ciudad, un río), del que se ensalzan así sus orígenes legendarios. Ya hemos comentado la claridad que aporta en este caso la mención inicial del nombre de la ciudad, a lo que contribuye la sencillez del acontecimiento evocado (la fundación), acerca del cual se ofrece toda la información necesaria para una correcta comprensión. Pese a la negación, no se aprecia en absoluto una intención paródica, como demuestra el tono épico que recorre la estrofa.

El uso que hace Jamyn del epíteto «ambicieux» puede sorprendernos, pero lo cierto es que también se encuentra en Ronsard[244] y parece corresponder a la definición que da Huguet en su diccionario: «qui excite l'ambition, le désir». La hermosa metáfora vegetal

[242] El primero la emplea al menos en dos ocasiones, en sus célebres *Regrets*: «Qu'heureux tu es (Baïf), heureux et plus qu'heureux» (XXIV, v. 1); «O qu'heureux est celuy qui peut passer son aage» (XXXVIII, v. 1). También figura en un verso de Baïf: «O qu'heureux je pâmai, baisant à bouche ouverte» (*Amours de Francine* I, LXVI, v. 5).

[243] Para apreciarlo, baste observar el siguiente pasaje: «D'Avanson, quand je voy ta barbe et ton visage, / Je te pense un Phoebus» (*Sonnets à diverses personnes*, XXVIII, vv. 1-2).

[244] Véanse, en el *Second Livre des Poemes*, la *Paradoxe au roy Charles IX*, vv. 10-12: «Mais dequoy sert ce tiltre ambitieux, / Quand les lions bien armez de nature / Font par les champs des hommes leur pasture», y la *Complainte à la Royne Mere du Roy*, vv. 239-241: «Toy qui viens apres moy, qui voirras en maints lieux / De mes escrits espars le tiltre ambitieux / De Francus, Francion…».

del ancestro glorioso, representado como «tronco» de su descendencia, tampoco es un hallazgo de Jamyn, sino un lugar común en la poesía contemporánea. Así, Ronsard alude al protagonista de su *Franciade* de un modo muy similar, designándolo «le tige Troyen de sa race» (*Premier Livre des Odes*, X, v. 806). Mucho más sorprendente es la formulación del comienzo del verso 3. La cesura indica que «Troyen» complementa a «Turne» y no a «tige», término con el que comenzaría la aposición. Así, donde cabía esperar la expresión «le Troyen Turne», Jamyn elide el artículo y pospone el adjetivo. Aunque su principal finalidad sea alcanzar una mayor concisión, la peculiar fórmula tiene un efecto arcaizante, que incita al lector a encuadrar al personaje entre los grandes héroes del pasado, sugiriendo su fama y grandeza. Del mismo modo, tanto los dos encabalgamientos sucesivos como la contundente aliteración en [t] del verso 3, de las más marcadas que hallamos en los sonetos de Jamyn, parecen especialmente propicios para evocar la gesta. El tono épico se prolonga hasta el final de la estrofa, donde vuelve a sorprender el talento del poeta para la elipsis, ya que la pausa intermedia del verso 4 permite introducir un comentario adicional, como si de una nueva aposición se tratara.

En el segundo cuarteto, la anáfora introduce una estampa fija, reproduciendo, si se nos permite el anacronismo, un efecto fotográfico (vv. 5-6). Pese a la sencillez extrema de la descripción, se logra recrear la emoción estética que supone la contemplación de una ciudad querida y hermosa desde la lejanía. En realidad, Jamyn se limita a destacar un único componente de la imagen, los campanarios, no solo porque destacan debido a su altura y se distinguen mejor a lo lejos, sino por el papel que desempeñan despertando la emoción del espectador, al concentrar la belleza de la ciudad y caracterizarla. El pasaje recuerda a los famosos versos que Du Bellay dedica a su aldea: «Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village / Fumer la cheminée» (*Les Regrets*, XXXI, vv. 5-6), versos pertenecientes a un soneto en el que la anáfora se emplea, como aquí, para ir introduciendo los elementos que el poeta asocia sentimentalmente a su Liré natal y que pretende elogiar. La imagen que cierra el verso 6, con la que se ensalza la magnífica altura de los campanarios, ya había sido utilizada por Ronsard en diversas ocasiones[245].

Los versos 7 y 8 permiten apreciar el cuidado con que Jamyn trata de obtener el mayor lirismo posible de los mecanismos de repetición. Así, la sucesión de términos que

[245] Por ejemplo, en los siguientes versos: «Et que les buissons et les herbes / S'esgayent sur les tours superbes / Qui souloient voisiner les cieux» (*Quatriesme Livre des Odes*, XXV, vv. 100-102, en su edición de 1578); «Bien tost verras ta terre fructueuse / Estre en Palais superbe et somptueuse, / Et en citez et en ports spacieux, / Dont les sommets voisineront les cieux» (*Le Bocage Royal, Discours à Elizabeth, Royne d'Angleterre*, vv. 179-182); «Les pins et les cyprez y voisinent les cieux» (*Hymne de l'Automne*, v. 271).

siguen al «non pour» en los versos 5 y 7 es similar: artículo, noción abstracta, preposición «de», posesivo, elemento ensalzado de la ciudad. El paralelismo es discreto, suavizado por la diferente posición de las construcciones en el interior del verso. En el verso 8, sin embargo, la anáfora vuelve a ir seguida de un infinitivo, como en el primer cuarteto, en lugar de un sintagma nominal. Esta alternancia se prolongará a los tercetos, alejando el riesgo de una excesiva monotonía formal. Tanto en el verso 7 como en el 8, la emoción se logra transmitir de nuevo reflejando diversas impresiones sensoriales. Se hace adoptar al lector el punto de vista del paseante que recorre los amplios espacios diáfanos de la ciudad, sin necesidad de evocar directamente esta situación. Con la original personificación del «air gracieux», Jamyn realza el uso de un epíteto que Ronsard suele atribuir, en efecto, al dios Céfiro[246]. La metáfora del verso siguiente («le beau jardin de France») vuelve a alcanzar el delicado equilibrio entre el particularismo que puede asociarse a Tours, permitiendo su elogio, y la renuncia a detallar más las especificidades, a fin de asegurar la comprensión. Los términos e imágenes más sencillos no son óbice para que Jamyn ose, de tanto en tanto y con suma delicadeza, experimentos audaces, como el uso que se da aquí al verbo «voir», conjugando un complemento directo y otro indirecto, lo que permite condensar en cierto modo su acepción habitual y la idea de juicio, de estimación.

Ya nos hemos referido al uso del posesivo, presente en todas las estrofas («tes ayeux», «tes clochers», «ton air», «ton Loire», «tes murs») y que confiere al apóstrofe un carácter más íntimo, acorde con la declaración de amor. En el primer terceto, ese posesivo («ton Loire») adquiere una connotación especial, al subrayar el vínculo estrecho y emotivo que liga a los habitantes de la ciudad con el río. El lirismo de la estrofa continúa reposando mucho más en las notas sensoriales que en las metáforas. En este caso, a la impresión visual se añade el movimiento de la imagen: el efecto ya no sería fotográfico, sino más bien de *travelling*. Se describe así el avance del río, al que se van uniendo de forma progresiva sus numerosos afluentes. La expresión hiperbólica «maint et maint», para referirse a estos últimos, no se halla en Ronsard[247]. Además de original, es idónea para el efecto buscado, ya que invita a imaginar y a seguir mentalmente el largo recorrido

[246] Encontramos este uso en los siguientes versos: «En peu de temps le gracieux Zephyre, / D'un vent heureux empoupant ton navire» (*Premier Livre des Amours*, CXXV, vv. 9-10); «Entrepoussé d'un gracieux Zephire» (*La Charite*, v. 88); «Que rien sus les monts ne resonne / Fors un Zephire gracieux» (*Cinquiesme Livre des Odes*, X, vv. 79-80); «où sans cesse souspire / Par les vermeilles fleurs le gracieux Zephire» (*Discours I en forme d'elegie*, vv. 283-284).

[247] Malherbe censurará su uso ocasional por parte de Desportes, con esta simple anotación: «Maint et maint est gascon». Véase Teissier (1984).

del Loira. Del mismo modo, se hace hincapié en la contemplación final del mar, insistiendo en su dimensión, en su forma («large», «plaine»). Jamyn emplea además, con arte consumado, diversos recursos rítmicos y formales a fin de reforzar la sensación evocada. Para empezar, un nuevo encabalgamiento encadenado (vv. 9-11) ayuda a sugerir la idea de la continuidad del movimiento del río. También se vuelve a recurrir a la aliteración, pertinente para evocar el discurrir del agua: el fonema [l] es dominante en los tres versos en que se representa al Loira. Incluso la sonoridad que aporta el doble grupo adjetivo-sustantivo, dentro del verso 11, parece especialmente apropiada para describir la inmensidad del mar. Se trata de la imagen más refinada del poema. De «la marine plaine» se puede decir algo similar a lo que hemos comentado acerca de «ton air gracieux»: Jamyn adapta una imagen frecuente en Ronsard, la de la «plaine salée» o la «plaine humide»[248], confiriéndole mayor sencillez. Obsérvese que, en el caso de las expresiones empleadas por Ronsard, el término «plaine» permite reconocer la alusión al mar; en cambio, en el soneto de Jamyn, que opta por el adjetivo «marine», «plaine» realza ante todo la dimensión visual.

Al elogio indirecto de la ciudad, en las tres primeras estrofas, sucede el elogio de la dama, también indirecto (pues no se la llega a nombrar), en el segundo terceto. Es evidente que Jamyn ha buscado aquí extremar la sencillez. Las escasas metáforas («un Soleil», «seul ornement») aparecen aisladas y reducidas a su mínima expresión. Las reformulaciones que se van yuxtaponiendo a la metáfora inicial del sol, en los versos 13 y 14, denotan un énfasis en conformidad con la cadena de superlativos que cierra el poema («rien de pareil», «seul ornement», «toute la Touraine»). Se trata de síntomas de exaltación que generan una impresión de sinceridad, favorecida por la mencionada sencillez de las imágenes y del léxico. Ronsard, por ejemplo, no emplea en ninguno de sus poemas la expresión «rien de pareil», sin duda por considerarla excesivamente prosaica. También la mención final de la región contribuye a crear un aire de familiaridad, de autenticidad; Jamyn sigue en ello claramente la lección de Ronsard y Du Bellay.

[248] La primera expresión aparece en versos como: «Fust que le char qui donne jour aux cieux / Sortist de l'eau, ou fust que devalée / Tournast sa rouë en la plaine salée» (*Premier Livre des Amours*, *Elegie à Muret*, vv. 42-44); «Penchant bas la teste et les yeux / Dans le sein des plaines salées» (*Premier Livre des Odes*, X, vv. 108-109); «Et fleuves au large front, / Qui bruyant Charles, s'en-vont / Fendre les plaines salées» (*Mascarades*, *Chanson*, vv. 16-18). En cuanto a la segunda imagen, figura en «Laschant aux voiles les brides / Va par les plaines humides» (*Premier Livre des Odes*, XIX, vv. 64-65) y en «Et des grands vents appaisant les haleines / Calmes le front de tant d'humides plaines» (*Le Bocage Royal*, *Discours à Elizabeth, Royne d'Angleterre*, vv. 71-72).

Carrington (1978: 43) pone acertadamente este soneto en relación con dos poemas de Ronsard: el soneto CXXXIX del *Premier Livre des Amours* («Ville de Blois, naissance de ma Dame…») y sobre todo el siguiente pasaje de la *Elegie troisiesme pour Genevre* (vv. 119-130), referido a París:

> Lors je disois, hà ! ville qu'à bon droict
> Tu n'as egalle au monde en nul endroit :
> Non pour le nom si fameux que tu portes,
> Non pour avoir plus que Thebes de portes,
> Riche de biens, riche de citoyens,
> Sang genereux de ces premiers Troyens
> Que Francion fit abrever en Seine
> Quand il bastit au milieu de la plaine
> Tes murs, sejour de toute Royauté :
> Mais pour celer en ton sein la beauté
> D'une sans per comme toy, qui est telle
> Que tout est laid en ce monde aupres d'elle

Es evidente que Jamyn imita el movimiento de este fragmento, que contiene exactamente la misma secuencia: el hablante declara su predilección por la ciudad; a continuación, mediante la anáfora «Non pour…» (solo repetida aquí en dos ocasiones y, por tanto, con mucho menor relieve que en Jamyn) se enumeran los signos distintivos más admirados de dicha ciudad, entre los cuales Ronsard también destaca su mítico origen troyano y menciona el río que pasa por ella; por último, la conclusión, introducida igualmente mediante «Mais pour…», expone la razón que cabía esperar en un poema amoroso. Coinciden o se asemejan también algunas otras expresiones aisladas, como «Riche de biens», «Tes murs», «en ton sein», «la beauté / D'une sans per comme toy». En cuanto al soneto CXXXIX, el apóstrofe dirigido a la ciudad de la amada, que se prolonga a lo largo de todo el poema, puede haber asimismo inspirado a Jamyn, si bien los temas de ambos sonetos difieren, dado que Ronsard se centra en el recuerdo del enamoramiento y representa a Amor dejando un rastro imborrable de su presencia en la ciudad.

4.2.3. Diálogo con el sueño (sonetos XXIV y XL)

Sonnet XXIV. Au Songe

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Les hommes et les Dieux, Fortune inexorable
> Et tous les elemens conjurent mon dommage :
> Seulement, ô doux Songe, en ce fascheux passage,
> Je ne trouve que toy qui me soit pitoyable.

Tu me fais revenir la figure agreable
Pour laquelle je pers en vain le temps et l'âge,
En tel accoustrement, telle forme et visage
Que je voudrois la nuict tousjours estre durable.
Mais rare est ce bien faict, d'autant qu'Amour amer
Ne me laisse beaucoup la paupiere fermer,
A fin contre ses maux que je ne me repare.
Songe, puis que souvent je ne te puis avoir,
Aumoins quand tu viendras, je te pry ne vouloir
Remporter si soudain le bien qui m'est si rare.

Tal y como afirma Graur (1929: 81), en el soneto XXIV podemos ver la imitación literal de un poema de Tebaldeo (*L'Opere d'amore*, XXIV):

Fortuna ogni elemento, huomini, e dei
Tutti son congiurati ne i miei danni,
Tu solo in tanta angustia e tanti affanni
Sonno verso di me pietoso sei;
Che venendo con te meni colei
Per cui consumo indarno il tempo e gli anni
In quella forma in quei medesmi panni,
Tal che mai fusse giorno i non vorrei.
Ma il ben c'ho da te Sonno e gliè si raro,
Che non mi lascia amor troppo dormire
Accio che al mio dolor non sia riparo.
Poscia che spesso à me non puoi venire
Almen quando tu vieni o Sonno charo
Non ti voler si subito partire.

Esta adaptación es aún más fiel al original que las versiones de los sonetos de Petrarca y Coccio también presentes en el libro, algo favorecido sin duda por el uso del *alexandrin*. Tebaldeo ya delimitaba el contenido de cada estrofa con suma claridad. Jamyn suele rehuir una progresión tan evidente, pero en esta ocasión parece haber encontrado cierto encanto a la sencillez del planteamiento. El tema de la súplica al sueño es tratado sin incorporar elementos claramente novedosos. Lo que más seduce a Jamyn del poeta del Cinquecento es probablemente su estilo, alejado de la grandilocuencia, del hermetismo y de las acrobacias sintácticas.

El respeto del poeta francés hacia su modelo queda ya patente desde el inicio, al retomarse los cuatro elementos que componen la enumeración del correspondiente verso original. El hecho de que Jamyn no logre insertarlos en un solo verso no enturbia en absoluto el efecto sobrecogedor; antes bien, se diría que la mayor extensión lo potencia. Cabe decir que el propio Tebaldeo fuerza aquí los límites del endecasílabo en su afán acumulador. Hay que tener en cuenta además que tanto los artículos como el doble

UdC UNIVERSIDADE

emparejamiento en torno a las conjunciones «et», además del epíteto «inexorable», aportan cierta claridad y contribuyen a poner de relieve cada componente de la enumeración. Jamyn debe, por consiguiente, abreviar el segundo verso de Tebaldeo, el cual se reduce a un solo hemistiquio, ganando de paso en elegancia, por la inmediatez del verbo y por el singular «mon dommage». «Conjurer» debe entenderse aquí como «projeter par complot, par ligue» (Littré); no parece que este uso transitivo sea frecuente. En los versos 3 y 4, puede apreciarse con mayor claridad aún que los leves cambios introducidos redundan en un sutil refinamiento de la expresión. Aun así, los términos clave, situados al principio y al final de este pasaje («tu solo... pietoso sei») se conservan escrupulosamente («seulement... me soit pitoyable»), hasta el punto de que el imitador pasa por alto la redundancia que se produce entre el adverbio «seulement» y «je ne trouve que toy...». Sin llegar a deslumbrar por su brillantez, «ce fascheux passage» es indudablemente superior a la banal expresión del sufrimiento en Tebaldeo. Los dos hemistiquios del verso 3 culminan así en el sonido [ʒ].

La construcción que abre el segundo cuarteto implica una mayor audacia, por el uso transitivo y figurado de «revenir». Este uso puede recordar un tanto a un pasaje de Ronsard, quien sin embargo mantiene la construcción verbal ortodoxa: «Où le pied me conduit, poussé du souvenir / Qui vous fait par image à mes yeux revenir» (*Elegie III*, vv. 27-28). Desde el verso 6 hasta el final del soneto, lo único realmente reseñable es la capacidad del traductor de reproducir con exactitud el poema original. Añadiendo «visage» a la enumeración del verso 7, Jamyn persigue el mismo efecto de concretización que aporta en el verso 5 «la figure agreable»: alusiones a lo corpóreo que se amoldan a la perfección al tema de la visión expuesto en esta estrofa. La transformación del verso 8 tan solo consiste en formular la idea en modo afirmativo.

También en los tercetos, Jamyn muestra un llamativo esmero en la traducción. No resultaba fácil reproducir de un modo tan exacto el final del primer terceto, con «je ne me repare» justo en la posición que ocupa «non sia riparo». Al igual que al inicio del poema, se añade un epíteto al final del verso 9 para facilitar la rima, que sin ser del todo original llama la atención por su colocación[249]. Discretas reformulaciones como «la paupiere fermer» (v. 10), «je ne te puis avoir» (v. 12) o la del verso 14 al completo (que mantiene

[249] Cuando Ronsard juega con los términos «Amour» y «amer», el adjetivo funciona como atributo: «Puis que sur terre Amour n'est plus amer / Que n'est Neptune au milieu de la mer» (*Quatriesme Livre de la Franciade*, vv. 83-84); «C'est pour monstrer que l'Amour est trompeur, / Amer, cruël, plein de crainte et de peur» (*Premier Livre des Poemes, Fantaisie à elle mesme,* vv. 171-172).

el «si soudain» original) no modifican en absoluto el sentido del texto italiano. El primero y el tercero de estos casos cumplen además una función ornamental más que oportuna, mientras que la citada expresión del verso 12 permite evitar la repetición verbal «venire»-«vieni», poco sofisticada, que se suma al «venendo» del verso 5. Cabe destacar la brillantez de la conclusión, en la cual Jamyn se vale de la división en hemistiquios, con repetición del adverbio «si» en idéntica posición, para remarcar el contraste dramático entre la magnitud del goce y su poca duración. Al complementar el «si» primero a un adverbio y luego a un adjetivo, se evita que la repetición en el último verso resulte demasiado aparatosa o ruda. También asoma el talento creador de Jamyn en el primer terceto, donde se emplea el hipérbaton en los tres versos de la estrofa, de forma cada vez más llamativa. Este recurso se aplica en el momento justo, cuando la prevalencia del razonamiento lógico (como acredita la abundancia de conectores) hace asomar el riesgo de un excesivo prosaísmo. La inversión sintáctica del verso 11, con esa división de la locución conjuntiva («A fin... que...»), denota un vistoso atrevimiento, sin perjudicar por ello la claridad del conjunto.

Desportes adapta la misma pieza de Tebaldeo en el soneto XIV de su *Second Livre des Amours*:

> Madame, Amour, Fortune, et tous les elemens,
> Animez contre moy, sont bandez pour me nuire :
> Sans plus le dous Sommeil de leurs mains me retire,
> Et fait peur à mes maux par ses enchantemens.
> O songe, ange divin, sorcier de mes tourmens,
> Je voy par ta faveur ce que plus je desire :
> Tu me fais voir ces yeux, qui font que je soupire,
> Et fais naistre en mon cueur mille contentements.
> Mais la rage d'amour, qui point ne diminue,
> Avec tous ses effors empesche ta venuë,
> Et ne sen pas souvent ton doux allegement.
> Donc puis qu'il est ainsi, lors que tu me visites,
> Helas ! Songe amoureux, dure plus longuement,
> A fin que tes faveurs ne soyent pas si petites.

También Desportes respeta la secuencia de ideas del modelo, pero procede de forma completamente opuesta a Jamyn al alejarse, en la medida de lo posible, de la expresión original. Tan solo los dos primeros versos guardan cierto parecido; aun así, Desportes introduce nuevos elementos en la enumeración, al parecer tomados de Petrarca: «Amor, Natura, et la bella alma umile...» (*Canzoniere*, CLXXXIV, v. 1). Pese a que la imitación del conjunto es mucho más libre, el resultado no parece más satisfactorio. La impresión

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

general es la de un discurso más trabado, más sobrecargado, debido a las constantes reiteraciones. La cohesión del soneto es menor, al retrasarse el apóstrofe al sueño hasta el segundo cuarteto, tras hacerse referencia a él en tercera persona, en la primera estrofa. También debilitan un tanto el poema otros detalles como la omisión del sujeto en el verso 11 y la contigüidad de los conectores que abren el segundo terceto («Donc, puis que...»). Podría decirse que el mayor logro reside en la gracia de la *pointe* final, pero, como hemos visto, Jamyn tampoco le va a la zaga en dicho apartado.

Sonnet XL[250]

Somne qui viens les mortels arroser
De l'eau d'oubly : Somne qui es la treve
De nos tourmens, d'une joye trop breve
Souvent tu fais mes ennuis reposer.
Tu me permets en songe deviser
Avec ma Dame, et fais que je la treuve
Fort pitoyable au tourment que j'épreuve :
De cent plaisirs tu me permets user.
Par toy je pren de mes maux allegeance,
Du temps perdu et d'elle j'ay vengeance,
Mais au réveil, las ! je ne trouve rien.
Gentil Morphé donne luy mesme songe,
Fay luy gouster cette douce mensonge,
Tant qu'à la fin elle aime le vray bien.

En el soneto XL, encontramos una estructura donde predomina la insistencia, rasgo característico del libro. Tan solo el segundo terceto escapa a esta lógica, como explicaremos a continuación, introduciendo un giro indispensable para hacer que el final del poema sea lo suficientemente impactante. Así pues, cabe distinguir dos partes, abarcando la primera las tres estrofas iniciales y quedando concentrada la segunda en los tres últimos versos. El primer cuarteto ya sintetiza lo esencial del mensaje. El apóstrofe al sueño lleva aparejados tanto la loa al interlocutor, tradicional en los poemas con esta temática, como un esbozo de lamento, dada la brevedad del efecto benéfico. El segundo cuarteto y el primer terceto proporcionan fundamentalmente detalles que aclaran en qué consisten las delicias y los sinsabores que brinda el sueño al «yo» (primera persona que también ha sido introducida en el cuarteto inicial). Se describe así el encuentro imaginario e íntimo con la amada, por fin accesible (segundo cuarteto). El enamorado puede, por tanto, resarcirse de todas sus desdichas pasadas, pero obviamente solo de forma ilusoria

[250] El compositor Fabrice Marin Caiétain (1578) pondrá música a este soneto. Sobre las adaptaciones musicales de poemas franceses llevadas a cabo en esa época, véanse los estudios de Verchaly (1954), Brooks (1995, 2000) y His (2008).

y transitoria: la frustración regresa en cuanto el sueño toca a su fin (primer terceto). El punto de inflexión es insertado mediante un nuevo apóstrofe, dirigido en este caso a Morfeo. Como apenas hay diferencia entre este interlocutor y el anterior, dicho cambio no resulta brusco, tendiendo más bien a pasar desapercibido. La discreta estructura bipartita también queda patente en otro detalle formal poco llamativo: en contra de lo que habría cabido esperar, el doble vocativo con que daba comienzo el soneto no precede a ninguna súplica. El ruego no se expresa, a través del imperativo, hasta el final del poema. En él se pide al dios del sueño que otorgue a la dama una fantasía amorosa idéntica a la que visita al «yo», argumentando que, de ese modo, ella tal vez podría ir habituándose a la idea y acabar enamorándose al fin. Esta segunda sección del soneto es crucial, ya que concede al poema entidad propia, distinguiéndolo de las restantes piezas dirigidas al sueño, que constituyen casi un género en sí mismas. Tras pasar revista a muchos de los innumerables poemas que podrían haber servido de modelo a la versión de Jamyn[251], no hemos encontrado ninguno que presente una conclusión similar a la descrita[252]. Todo parece indicar, pues, que Jamyn hace gala de carácter e ingenio al concebir su giro final, salvando felizmente al soneto de la monotonía.

Las rimas A y B sorprenden por su relativa rareza. Si nos fijamos en los *Amours* de Ronsard, la rima en «-ser» solo aparece en los cuartetos del soneto CXXIX del *Premier Livre des Amours*. Concretamente riman los siguientes términos: «déguiser», «petrarquiser», «refuser» y «abuser». Ninguno de ellos coincide con los escogidos por Jamyn. Cuando Ronsard emplea esta rima en otras circunstancias, casi siempre hace que coincida también la vocal previa, al igual que ocurre dentro de cada cuarteto en el citado soneto. Jamyn no alcanza tal grado de exigencia, haciendo rimar «deviser» y «user» en el

[251] Entre ellos se cuentan varios sonetos de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, XXIX y XX; *Second Livre des Amours*, XXIII), de Desportes (*Premier Livre des Amours*, XXXVIII; *Second Livre des Amours*, XIV; *Amours d'Hippolyte*, LVI), de Baïf (*Amours de Francine* I, LI y LXI; II, XCIX y CI), de Pontus de Tyard (*Recueil des nouvelles œuvres*, VI y VII); a los cuales se suman innumerables piezas italianas y neolatinas, como el soneto «O sonno, ò requie, e tregua de gli affanni» de Sannazaro; el soneto «Secore, o Dio» de Bernardo Tasso; el strambotto «Placido somno, che dal ciel descendi» de Serafino Aquilano; los poemas «Ad Somnum» y «Somne pax animi» de Marullo; o el «Ad Somnum» de Navagero. Véase un estudio del tema en Weber (1994: 361-364). El soneto XX del *Premier Livre des Amours* de Ronsard es estudiado por Gendre (1970: 469-472), Greene (1982: 210-211), Rigolot (1982: 208-209), Kritzman (1991: 123-126) y Keller (1998). Bokdam (2012) ofrece un análisis general del tema del sueño en la poesía renacentista francesa, mientras que Lionetto (2020) se centra en el sueño en los *Amours* de Ronsard.

[252] Es cierto que en diversos poemas italianos también se ruega al sueño que acuda a la amada, como los sonetos «Sogno gentil, che là verso la aurora», de Bernardo Cappello; «Sonno, che al mio pensier tu rappresenti», de Marcantonio Terminio (*Rime di diversi signori napolitani*); «Sonno, che gli animali, uomini e dei», de Ercole Strozzi (*Libro quarto delle rime di diversi eccellentiss. autori*); «Sonno, caro roposo degli affanni», de Pietro Gradenigo (*Rime di diversi illustri signori napoletani*); o el *strambotto* «Placido somno, che dal ciel descendi», de Serafino Aquilano. Sin embargo, ninguno de ellos enlaza la idea con la consecuencia brillante que Jamyn revela en su último verso.

segundo cuarteto. Pero mucho más curiosa es la elección de la rima B, puesto que la vocal acentuada no es exactamente la misma en los dos cuartetos. ¿Significa esto que, pese a la diferente grafía, «-eve» y «-euve» podían pronunciarse de un modo semejante? Lo cierto es que no hallamos ningún caso análogo en Ronsard, por lo que tenderíamos a interpretarlo como una especie de licencia.

Ya hemos mencionado algunos poemas italianos, neolatinos y franceses que comienzan con un apóstrofe al sueño. El único poema francés al que remite Carrington es el titulado *Veu au Somne* (*Quatriesme Livre des Odes*, VIII), de Ronsard: «Somme, le repos du monde, / Si d'un pavot plein de l'onde / Du grand fleuve oblivieus / Tu veus arrouser mes yeux...» (vv. 1-4). También nosotros creemos que esta es la referencia esencial que pudo manejar Jamyn, dado que al apelativo inicial, «Somme», se atribuye en ambos casos la acción de «regar». A pesar de que el inicio del poema es una clara imitación, en términos generales (y como hemos visto los posibles modelos no escasean), determinados rasgos particularizan estos versos iniciales. Mencionemos para empezar los más evidentes. «Somme» no va aquí acompañado, como en la mayoría de las versiones, por un epíteto o un sintagma nominal en aposición, sino que directamente se enlaza con el relativo. Además, ese «Somme qui...» se repite como anáfora tras la cesura del segundo verso. Ambos recursos confieren a la invocación un aire de solemnidad impactante. Sin ser en absoluto original, no podemos pasar por alto el interés del equívoco que implica la elección del interlocutor, que es al mismo tiempo personaje mitológico (dios del sueño) y referente personificado (sinónimo de «sommeil»). Se trata de un caso parecido al de los poemas en que se apostrofa al personaje de la Aurora o al viento. A diferencia de lo que suele ocurrir en semejantes casos, la figura de «Somme» está ligada a alusiones mitológicas complementarias, siempre susceptibles de oscurecer un tanto el verso. No obstante, la ambigüedad del término permite la reformulación del verso 12, donde la mención, aquí sí, explícita del dios (Morfeo) hace más vívida y comprensible la conclusión del poema. El primer verso y el primer hemistiquio del segundo bastan para esbozar una bella escena alegórica, impecable apertura del poema. Hemos visto que el verbo «arroser», concepto central de la imagen, ya era empleado por Ronsard en su *Veu au Somme*. La expresión de «l'eau d'oubly» tampoco es en absoluto una invención de Jamyn, hallándose por ejemplo en un par de sonetos de Du Bellay[253]. Dicho esto, ni en

[253] «Donques, de l'eau d'oubly ne l'abbreuvez Madame / De peur qu'en la beuvant nouveau desir l'enflamme» (*Les Regrets*, CLXXIV, vv. 12-13); «Ny toute l'eau d'oubly, qui en est ceinte, / Effaceroient en mil' et mil' années / Vostre figure en un jour en moy peinte» (*L'Olive*, XIII, vv. 12-14). Más allá de esta

Du Bellay ni en el pasaje citado de Ronsard encontramos la dimensión cósmica, espectacular, que confiere Jamyn a la combinación de imágenes. A nivel expresivo, suponen todo un acierto la doble acción de movimiento y la separación de los verbos, colocados al final de los dos hemistiquios del verso. La sinécdoque «les mortels» no por recurrente es menos efectiva para coadyuvar al tono elevado. El papel pasivo que se reserva a los humanos frente al personificado sueño parece también contribuir a la evocación de los cuerpos yacentes.

La reiteración del apóstrofe (vv. 2-3) da lugar a una metáfora bélica más abstracta y más convencional. Una formulación bastante similar a la de Jamyn puede encontrarse en Sannazaro, también al inicio de uno de sus sonetos: «O sonno, o requie e triega degli affanni...» (*Sonetti e canzoni*, LXII). El uso de la primera persona del plural («nos tourments») sirve de transición entre la evocación genérica del primer verso y la alusión al «yo» en el último verso del cuarteto, manteniendo un acento encomiástico conforme al preludio de la invocación divina. Jamyn minimiza sabiamente el contraste entre las alabanzas iniciales y el reproche que cierra la estrofa, despojando a este último de insidia y de excesivo dramatismo. Dicho lamento podría calificarse incluso de discreto, ya que la formulación expresa de la queja («trop breve»), además de concisa, queda alejada de la culminación de la estrofa y circunscrita en una oración que sigue destacando (ahora indirectamente) las bondades del sueño. En concreto, se reitera lo ya celebrado («tu fais mes ennuis reposer»), llegando a asociar al sueño no solo con un sentimiento de alivio, sino incluso con la alegría. Resulta curioso que en una estrofa principalmente descriptiva y caracterizada por la reiteración de una misma idea (el poder del sueño) aparezca un único adjetivo, el epíteto «breve», indispensable para expresar la idea clave de la primera parte del poema. Si acudimos a la poesía de la época, podemos constatar que la fórmula «joye breve» resulta prácticamente inédita; Baïf, no obstante, la emplea en uno de sus sonetos: «Mets moy en long ennuy, mets moy en joye breve» (*Amours de Meline* I, XXXV, v. 5). La llamativa escasez de adjetivos se observa en realidad a lo largo de las tres primeras estrofas y cobra sentido precisamente por el predominio de la reiteración en toda la primera sección del poema, lo cual hace preferible agilizar en lo posible el ritmo. Esto tiene también sin duda mucho que ver con la insólita acumulación de encabalgamientos en los cuartetos, que acrecientan la vivacidad inherente al decasílabo,

expresión concreta, las imágens acuáticas vinculadas al sueño son habituales, pudiendo hallarse, por ejemplo, en Baïf, *Amours de Francine* I, LXI, vv. 3-4; en Desportes, *Amours d'Hippolyte*, LVI, v. 11; o en Ronsard, *Premier Livre des Amours*, LVIII, vv. 3-4.

con su desigual cadencia. En el primer cuarteto, Jamyn llega a permitirse incluso ligar todos los versos mediante encabalgamientos, dando lugar a una triple segmentación de la estrofa, más o menos simétrica. Esa especie de ritmo arrebatado, ajeno una y otra vez al marco impuesto por los límites del verso, armoniza con la inspirada exaltación de la grandeza del sueño. La anáfora que da forma al apóstrofe, sin ir más lejos, quedaría bastante deslucida en caso de darse la repetición a comienzo de verso. Por otra parte, la impresión de simetría se refuerza por el hipérbaton del verso 4, semejante al del verso 1, con los verbos separados y colocados al final de los hemistiquios y el complemento directo del infinitivo intercalado entre ambos.

Decíamos que no se aprecia excesiva amargura en la primera estrofa, lo cual posibilita que el segundo cuarteto se dedique íntegramente a revelar el porqué de la alegría nocturna. Así pues, se retoma la celebración agradecida de los poderes del sueño, ahondándose en el plano personal en que desembocaba el cuarteto anterior. La integridad de los cuartetos queda asimismo subrayada por las repeticiones y ecos sonoros de los versos 3 y 4 al comienzo de la estrofa siguiente. El caso más llamativo, que sirve claramente de enlace, es la reiteración como sujeto del pronombre «tu» en el verso 5, evitándose por cierto nuevamente una anáfora inoportuna a comienzo de verso, gracias a la anteposición de «souvent». De ahí la importancia de cerrar la primera estrofa con una nota positiva, que Jamyn tiene la habilidad de hacer compatible con el reproche. También pueden considerarse como ecos del verso anterior el pronombre «me», los sonidos iniciales «p» y «s» y el cierre formado por el infinitivo precedido de su complemento. A continuación, en el verso 6, se repite «fais», referido aún a «Somme», y, en el verso 7, «tourment», asociado ahora directamente al «yo». Tal insistencia no se ha de percibir como algo gratuito, ya que se inscribe en una lógica argumentativa: a fin de que el sueño se apiade del enamorado y acceda a considerar su súplica final, es preciso justificar el lamento sin dejar de recordar lo mucho que ya se debe al benefactor. Por otra parte, se logra mantener con creces el interés no desvelando hasta el segundo cuarteto el contenido del sueño feliz. Tras el suspense inicial, la escena imaginaria de encuentro entre el «yo» y su amada es lo bastante sugerente como para justificar su descripción a lo largo de toda la estrofa. La fantasía posee el atractivo de presentar una realidad opuesta a la que genera tanta insatisfacción, es decir, un mundo al revés. La estrofa vuelve a dividirse en tres segmentos, que son aquí tres secuencias del mismo sueño. El ritmo irregular que imprimen los encabalgamientos, así como las transiciones rápidas a través de la yuxtaposición y de la conjunción «et», contribuyen a sugerir la emoción, el sobresalto

USC DE COMPOSTELA

provocado por la sorpresa. Las sensaciones experimentadas se compendian en el vuelco brusco que lleva del «tourment» a los «cent plaisirs». La evocación del sueño amoroso, en el que se da rienda suelta a las pasiones, se efectúa en este soneto con inusual elegancia, algo que se logra de diversas formas. El primero de los «planos» se distingue por su recato; una pincelada rápida basta para que el lector se represente la encantadora plática de los enamorados, situación a la que en general se saca poco partido en la poesía amorosa renacentista. A continuación, el decoro, difícilmente compatible en principio con el mayor acercamiento entre los amantes, se consigue mantener no obstante gracias a la ambigüedad que implica la renuncia a lo visual, a lo concreto. Para ello, Jamyn sabe hacer gala de ingenio y picardía. Los «cent plaisirs» conjugan a la perfección expresividad y abstracción, pero más destacable aún es la impresión anterior: no sabemos exactamente en qué consiste la reacción de la dama que hace que el enamorado la encuentre «fort pitoyable». Esta graciosa indefinición se apoya también en el manejo virtuoso de fórmulas poco habituales, como el complemento del adjetivo que acompaña a «pitoyable», del que tan solo hallamos un par de ejemplos en la poesía de Ronsard[254]; o la inesperada y atrevida elección de «user» al final de la estrofa, verbo que suele hacer referencia al hecho de servirse de algo para alcanzar un fin y que aquí permite no insistir de forma tan expresa en el goce sensual. Por otra parte, ya comentábamos el efecto simétrico que generaba un ligero paralelismo entre los versos 1 y 4; dicho efecto vuelve a manifestarse, de forma mucho más patente, en el segundo cuarteto, gracias a la repetición de «tu me permets» (vv. 5 y 8), evitando en este caso con acierto el paralelismo, al igual que ocurre con el resto de las repeticiones de la estrofa.

El primer terceto completa la ilustración de lo expuesto en las estrofas previas. Para ello, en los versos 9 y 10, Jamyn busca fórmulas nuevas que le permitan incidir en los efectos benéficos del sueño. No obstante, aquí el poeta opta por prescindir de las imágenes convencionales que adornaban los primeros versos. No por ello se incurre en el prosaísmo, gracias ante todo a las novedosas construcciones verbales. La primera, «prendre allegeance», es tan inusual como elegante y de fácil comprensión; el propio sustantivo «allegeance» se encuentra raras veces en la poesía amorosa de la época[255]. Su

[254] «Ainsi Cephale amiable / Pitoyable / Soit toujours à ton désir» (*Second Livre des Poemes, Le Voyage d'Hercueil*, vv. 193-195); «Tant vaut un pere à son fils pitoyable !» (*Quatriesme Livre de la Franciade*, v. 1362).

[255] Véanse los siguientes versos de Ronsard y de Desportes, respectivamente: «Dans les liens d'Amour sans aucune allegeance» (*Second Livre des Amours, Elegie à son livre*, v. 71); «N'est-il pas temps qu'une heureuse aventure / Donne allegeance au tourment que j'endure» (*Second Livre des Amours*, XIX, vv. 6-7). Tabart (1984) analiza este último soneto.

uso por parte de Baïf merece ser destacado como posible fuente, ya que el término aparece justamente en uno de sus sonetos dirigidos al Sueño y con un complemento similar al de Jamyn: «Je n'ay jamais trouvé à mon mal allegeance, / Songe, sinon en toy en son plus grand effort» (*Amours de Francine* II, CI, vv. 7-8). En el verso siguiente, la segunda locución verbal, «avoir vengeance», se estructura como la anterior. En esta ocasión, los complementos introducidos por la preposición «de» preceden al sujeto, lo cual provoca que queden próximos al complemento análogo del verso 9 («de mes maux»). Si a ello sumamos la rima y el hecho de que el verso 10 siga cimentándose en el «Par toy» que abre la estrofa, puede explicarse la imbricación armoniosa de ambos versos. El uso de «j'ay vengeance» es una nueva muestra de que el discípulo sabe emanciparse de la autoridad de su maestro: Ronsard solo utiliza la fórmula en alguna ocasión aislada y con artículo intercalado[256]. Pero el virtuosismo radica ante todo en el doble complemento, que combina lo abstracto y algo tan concreto como la propia dama. Jamyn lleva el refinamiento incluso más allá, al ligar ambos complementos a un sentido figurado del verbo, de tal modo que la personificación en el primer complemento ayuda a entender el matiz cuando el verbo se refiere a la amada: obviamente el enamorado no desea realmente «vengarse» de ella, sino desquitarse mediante el éxtasis de la frustración acumulada ante su frialdad. El poeta tal vez tenga en mente un soneto en el que Ronsard juega con el mismo contraste entre los dos complementos del verbo «vanger»: «Entre les bras d'une Dame si belle, / Tu sceus d'Amour et d'elle te vanger» (*Premier Livre des Amours*, CXXV). No obstante, este binomio no es introducido por Ronsard hasta la edición de sus obras de 1578 (siendo reeditado el poema hasta 1572 en una versión distinta), por lo que nada puede asegurarnos que la imitación no se llevara a cabo en sentido inverso. La oposición que se establece en el verso 11 resulta impactante gracias a su concisión y su sencillez, que ayudan a evocar la brusquedad del despertar y el vacío subsiguiente. También en este tercer verso de la estrofa hallamos una expresión ajena a la poesía de Ronsard, «au reveil». La patética conclusión del terceto, que le otorga todo su sentido alejándolo de la exaltación anterior, podría explicar la regularización rítmica; aunque también es posible que Jamyn deje atrás los encabalgamientos por la necesidad de dar más variedad al ritmo y de ajustarlo mejor a los tercetos.

Si en el segundo cuarteto se relataba el contenido del sueño, el segundo terceto expone un nuevo producto de la imaginación desbocada, aunque esta vez en estado de

[256] «Mais Amour, j'auray la vengeance / De ta cruelle outrecuidance» (*Second Livre des Odes*, XXIV, vv. 31-32, ed. 1578).

vigilia. La súplica a la figura mitológica lleva aparejada, pues, una fantasía inesperada, síntoma expresivo de una tenue esperanza que hace divagar. La explicación del inaudito deseo del enamorado se reserva hábilmente al último verso. Esta *pointe* redobla además la sorpresa por la inversión de la relación habitual de causa y efecto: en lugar de que el sueño amoroso sea la consecuencia lógica de la pasión (como ocurre en el propio caso del «yo»), se plantea la posibilidad de que un sueño ardiente «accidental», por así decirlo, termine por hacer brotar el sentimiento amoroso, al haberse acostumbrado la dama a la idea del placer y la felicidad que puede conquistar de la mano de su pretendiente. Una vez más, vemos cómo Jamyn despliega un fino humor basado en la fantasía y en el juego lógico. Más allá de la ironía que pueda encerrar esta conclusión, lo cierto es que se sugiere como algo factible que el amor pueda desarrollarse a partir de asociaciones mentales más o menos irracionales. Este apunte psicológico se desliza de forma sutil, lejos de cualquier esnobismo. La expresión final del «vray bien», con la que el «yo» se refiere a sí mismo, puede tener algo de paródico, si tenemos en cuenta que Ronsard la emplea siempre con un sentido moral[257]. El verso anterior también concluía con un sintagma adjetivo-sustantivo inusitado, que constituye una especie de oxímoron, posible recuerdo de Du Bellay: «Me repaissant de sa doulce mensonge» (*L'Olive*, XCII, v. 8)[258].

4.3. Amor y naturaleza

En varios poemas del libro, la descripción de la naturaleza es empleada para ilustrar la seducción que ejerce la dama o las emociones del enamorado. El tópico petrarquista de la amada-sol subyace al despliegue de un poder cósmico: la presencia de Oriane hace que broten las flores (soneto VI), aleja la tormenta (soneto XXXI), detiene la lluvia (soneto XLII). En otras ocasiones, los elementos del paisaje se convierten en componentes de una extensa analogía, al reflejar los encantos de la amada (soneto XXVIII) o al mostrar con su ejemplo el camino natural que los amantes han de seguir (sonetos XXVII y XXXIII).

[257] Esto puede apreciarse en versos como los siguientes: «Et rabaissons le vouloir qui domine, / Dessous le joug de la raison divine, / Raison qui deust au vray bien nous guider» (*Premier Livre des Amours*, *Elegie à Muret*, vv. 111-113); «Du juste et de l'honneste à l'envy debattu / Aux escoles des Grecs : de ce qui peut attraire / À l'amour du vray bien, à fuyr le contraire» (*Sonnets pour Helene* I, IV, vv. 5-7); «Ta parole me fist par une douce amorce / Contempler le vray bien duquel je m'esgaroit» (*Sonnets pour Helene* I, LIII, vv. 7-8).

[258] También Scève recurría al mismo oxímoron: «Je me nourris de si doulce mensonge» (*Delie*, CXLIII, v. 4).

Del mismo modo, el paso de las estaciones puede motivar una reflexión sobre las fases de una pasión frustrada (soneto XXVI) o sobre el *carpe diem* (soneto XXXII).

4.3.1. Poder de la dama sobre la naturaleza (sonetos VI, XXXI y XLII)

Sonnet VI

Quand l'autre jour vous vinstes en ces lieux
Que le blond Loire et que le Cher enserre,
Las ! que n'estois-je une masse de pierre
Pour estre franc d'un mal si gracieux ?
Tout lieu m'attriste où je ne voy vos yeux,
Yeux qui me font une si douce guerre,
Qui d'un printemps embellissent la terre
Comme Apollon aux mois delicieux :
Depuis le jour que la lueur seraine
De vos beautez éclaire à la Touraine,
Elle a produit mainte nouvelle fleur.
Serois-je pas privé d'esprit et d'ame
Plus que la terre et les plantes sans cœur,
Si de vos yeux je ne sentois la flame ?

En el soneto VI, la asimilación de la dama a un sol que ilumina la naturaleza recuerda a los poemas de «la belle matineuse», tema tratado por Ronsard, Du Bellay y Magny, entre otros, a imitación de los poetas petrarquistas italianos. Aunque Jamyn no haga ninguna referencia a la aurora, además de la metáfora solar, son numerosos los rasgos en común entre su poema y uno de los sonetos más célebres de Du Bellay, «Deja la nuit en son parc amassoit» (*L'Olive*, LXXXIII): la topografía familiar, con la mención explícita de la región; el elemento fluvial, personificado; el componente narrativo, con marcadores temporales al inicio de varias estrofas; o la agilidad del decasílabo. Las diferencias, no obstante, también son notables, destacando el poema de Du Bellay por su sucesión ininterrumpida de imágenes, casi todas extensas y de gran complejidad, con fuerte presencia de la mitología. Si el soneto de Jamyn también va encadenando imágenes, estas buscan sorprender más por su gracia sencilla que por su elevado grado de elaboración. Por otra parte, Jamyn, a diferencia del poeta de *L'Olive*, mantiene un ritmo armonioso, sin alteraciones, sin pausas en el interior de los versos y con las oraciones ajustadas a la extensión de la estrofa. Asimismo, Du Bellay pone de relieve la estructura de su soneto, al dedicar cada estrofa a una etapa bien diferenciada de la secuencia narrativa; en cambio, Jamyn persigue claramente el efecto contrario, a pesar del recurso a la narración. Tal vez la estructura más visible sea una bipartición desequilibrada: al relato del encuentro

(primer cuarteto) sigue la descripción simultánea de los síntomas amorosos y del poder de la belleza de la dama sobre la naturaleza (segundo cuarteto y tercetos).

El soneto comienza con todos los elementos iniciales requeridos por una narración: la irrupción de un personaje, designado mediante la segunda persona, en un momento y lugar específicos. No obstante, el primer verso sorprende por la vaguedad con que se alude a estas circunstancias («l'autre jour», «en ces lieux»), como si no fuera necesario precisar detalles ya conocidos por el interlocutor, o como si se buscara huir de la solemnidad con un acento familiar, de lo cual se desprende una lograda impresión de sinceridad y de sencillez. La enigmática perífrasis espacial se prolonga en el verso siguiente con la personificación de los dos ríos. Jamyn saca partido al sentido figurado del adjetivo «blond», empleado a menudo para hacer referencia a las arenas doradas, pero que acompaña aquí directamente al nombre del río, en lugar de al sustantivo «arena», como habría cabido esperar. Podríamos considerarlo además como una original inversión de la imagen del cabello rubio y ondulado de la dama, asimilado a las ondas acuáticas. La aliteración conjunta en [l] y [r] del verso 2, especialmente acertada para evocar la fluidez de la corriente, se retomará de hecho en el verso 9 y en el segundo hemistiquio del verso 10, en estos casos para describir el fluir del resplandor en el aire.

Los versos 3 y 4 también buscan claramente generar una impresión de espontaneidad, como muestran la interjección, que interrumpe la frase, y la pregunta retórica inesperada, que deja el recién comenzado relato en suspenso (de hecho, ya no se retomará). La fantasía de una metamorfosis corporal que permitiría al enamorado dejar atrás su sufrimiento ya aparecía también en el primer cuarteto del soneto II[259]. Aunque Petrarca (*Canzoniere*, LI) y Ronsard (*Second Livre des Amours*, LXI) ya hubieran expresado la liberación que supondría para el enamorado su transformación en piedra, lo cierto es que ninguno de ellos relaciona la imagen con una situación similar a la concebida por Jamyn, más cercana al mito de Medusa, que petrifica a quien la mira. Hemos dicho que esta fantasía interrumpe la narración, pero no es menos cierto que, a partir de ella, puede entenderse el resto de la escena, sin necesidad de relatarla de forma explícita: es decir, el encuentro entre la dama y el poeta en Tours, así como la emoción que se apodera de este al contemplarla. Dicha elipsis favorece evidentemente la concentración de ideas e imágenes, tan característica en el libro. En cuanto al oxímoron «un mal si gracieux», similar a otros muchos empleados por los poetas petrarquistas para expresar las

[259] «Si mon sein estoit fait d'un beau verre luisant, / À l'aise tu pourrois voir ta figure emprainte / Dans l'estuy de mon cœur» (vv. 1-3).

contradicciones del sentimiento amoroso, ya había sido utilizado por Ronsard en un par de ocasiones, en esos mismos términos, es decir, con el adverbio «si» incluido[260]; si bien se trata de sonetos que no guardan mayor relación con el de Jamyn.

Tanto el verso 5 como el 6 parecen breves calcos tomados de sendos versos del *Canzoniere*, pertenecientes a poemas distintos: «Ogni loco m'atrista ov'io non veggio / quei begli occhi soavi» (XXXVII, vv. 33-34) y «si lunga guerra i begli occhi mi fanno» (CVII, v. 2)[261], fuentes no señaladas hasta la fecha por los especialistas. El inicio del segundo cuarteto confirma que la composición del soneto no obedece a una secuencia narrativa claramente articulada; tanto es así que la escena del encuentro deja paso bruscamente a la evocación de la ausencia. A pesar de ello, la transición de una estrofa a otra resulta suave, gracias a una serie de elementos que funcionan a modo de nexos. Tanto en el verso 4 como en el verso 5 se expresa el dolor del «yo» con gran sencillez, sin recurrir a imágenes. A la rima que une ambos versos se añade un tercer término, «lieu» (v. 5), que la refuerza. Esta palabra aparecía también en el primer verso de la estrofa anterior, lo que subraya el contraste entre presencia y ausencia de la dama. Además, se emplea un nuevo oxímoron petrarquista, «douce guerre», de significado idéntico al del verso 4 y que va introducido una vez más por el adverbio «si» y un artículo indefinido. La cohesión se acentúa en el interior del segundo cuarteto, con la anadiplosis de «yeux»[262] y la anáfora del relativo «qui», repeticiones que proporcionan un énfasis adecuado al elogio de la amada. La animación de sus ojos en el verso 6 es una nueva muestra de concisión y sencillez. Aunque ya se aludía a la naturaleza en el primer cuarteto, la prolongación de la imagen en los versos 7 y 8 introduce una dimensión cósmica: se pasa así a un plano más general, en el que no se menciona explícitamente al «yo». Manteniéndose en la estela petrarquista, el poeta otorga aquí a la dama el poder de sublimar la naturaleza, la realidad. La inmediata comparación mitológica con Apolo confirma que se trata de una metáfora solar implícita. Al hacer a los ojos artífices de una primavera, Jamyn retoma un tópico especialmente apreciado por los poetas de la *Pléiade*[263]. Cabe destacar también la delicada perífrasis que cierra la estrofa: la elección

[260] «La playe au cœur, et si ne me soucie / Quand je mourrois d'un mal si gracieux» (*Second Livre des Amours* [éd. 1572], LXXXII, vv. 11-12); «Ny sans trouver l'autre dont les allarmes / Blessent nos cœurs d'un mal si gracieux» (*Sonnets à diverses personnes*, XVI, vv. 7-8).

[261] En uno de sus sonetos publicados en 1578, Ronsard recurre a la misma expresión, aunque no la asocie a los ojos: «Cent beautez, qui me font une si longue guerre» (*Sonnets pour Helene* I, XV, v. 6).

[262] Encontramos una anadiplosis con los mismos términos en Ronsard, *Premier Livre des Amours*, LXXXII, vv. 2-3: «Le front si beau, et la bouche et les yeux, / Yeux le logis d'Amour victorieux».

[263] Imágenes similares aparecen, por ejemplo, en Ronsard, *Premier Livre des Amours*, XXX y CCXXVII; *Sonnets pour Helene* II, III; Baïf, *Amours de Meline* I, XXXI; o Pontus de Tyard, *Erreurs Amoureuses* I,

del adjetivo «delicieux», que complementa a «mois» de forma inesperada, es todo un hallazgo, ajustándose tan bien a la idea de la primavera que no provoca extrañeza alguna.

En el primer terceto, mediante la materialización de las bellezas de la amada, se prolonga la metáfora solar, que sigue sin hacerse explícita. La imagen es una clara amplificación de la que hemos comentado en la estrofa anterior: el poder cósmico de la belleza de la amada, equiparable al del sol primaveral, se hace aquí más tangible con la referencia específica a las flores que brotan gracias a su resplandor. La descripción de la naturaleza se impregna así de subjetividad: se entiende fácilmente, sin necesidad de aclaración alguna por parte del enamorado, que su percepción de la realidad está determinada por el sentimiento amoroso, llevándole a una especie de alucinación continua, la cual se expone asimismo con el fin de ensalzar a la amada. Al igual que hemos observado en los cuartetos, la adjetivación novedosa vuelve a desempeñar, al final del verso 9, un papel importante en el refinamiento de la expresión poética, dando lugar a una nueva personificación metonímica. La novedad se extiende además, en este caso, al uso del sustantivo «lueur», infrecuente en la época, hasta el punto de que ningún poeta de la *Pléiade* parece emplearlo como elogio metafórico de la amada. Tanto en el primer cuarteto como en el primer terceto, la indicación temporal inicial introduce una breve sección narrativa; de hecho, el dato topográfico aportado en el verso 10 resuelve la imprecisión espacial con que se abría el poema.

La última estrofa podría considerarse como un sutil compendio de las imágenes previas. La *pointe* consiste en una nueva prolongación de la metáfora solar implícita, que en esta ocasión se pone en relación directa con el hablante. Este «yo», ausente desde el verso 6 hasta el segundo terceto, se compara ahora a sí mismo con los elementos de la naturaleza que se han ido mencionando en ese fragmento, mediante una discreta correlación: el sustantivo «terre» ya figuraba en el segundo cuarteto, mientras que «plantes» remite a las flores del primer terceto. Pero también se observan aquí reminiscencias del primer cuarteto: ambas estrofas culminan en una interrogación negativa, mediante la cual se evoca una fantasía imposible, referida al propio hablante. La similitud va más allá, aunque con extremada sutileza, ya que ambas imágenes expresan una idea similar, funcionando la última de ellas como una especie de *correctio* hiperbólica de la primera: si el comienzo del poema aventuraba que solo una materia completamente inerte («une masse de pierre») podría permanecer insensible ante la presencia de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LIII. Para una reflexión general acerca del tema de la naturaleza en estos u otros poetas contemporáneos, véanse Wilson (1961), Rieu (1996) y Duport (2000).

amada, al final del soneto se llega a la conclusión, inferida a partir de las imágenes desarrolladas en las estrofas centrales, de que la belleza de la amada es tal que puede ejercer incluso un influjo astral sobre dicha materia. Por lo tanto, no sucumbir a los encantos de Oriane solo estaría al alcance de un ente tan inanimado que resulta simplemente inconcebible, imposibilidad que parece subrayar el sonido aparatoso de las aliteraciones en [pr] (v. 12) y [pl] (v. 13).

Sonnet XXXI

Lors que l'astre jumeau des deux freres d'Heleine
Apparoist sur la nef que tourmente le vent,
(L'abaissant aux Enfers puis au Ciel l'elevant)
De l'horrible Aquilon s'aneantist l'haleine.
Ainsi belle Oriane, honneur de la Touraine,
Tes deux yeux ont chassé les tonnerres crevans
L'air enflambé d'éclairs et de feux se suivans,
Qui nous serroyent le cœur de frayeur et de peine.
Tu n'as pas seulement le tonnerre domté
De qui l'air tout noirci se sentoit agité,
Mais tu as tout ensemble au loin poussé l'orage
Qui (ton Soleil absent) nous pressoit d'une nuict :
Où ton œil, feu Saint-Herme, excellemment reluit,
Le Ciel de toutes parts decouvre un beau visage.

El soneto XXXI desarrolla una extensa comparación entre los ojos de Oriane y las dos estrellas «gemelas», Cástor y Pólux. Pese a la sencillez del planteamiento, Jamyn opta por estructurarlo, como de costumbre, huyendo del esquematismo y la rigidez. Los dos conectores que abren los cuartetos, «Lors que» y «Ainsi», introducen los dos términos de la comparación, que quedarían equilibrados si el poema finalizara en el verso 8. El uso del adverbio «Ainsi» como eje de la comparación permite que esta se divida en dos oraciones distintas, lo cual favorece la sencillez y claridad expresivas. De la descripción general de un fenómeno de la naturaleza (primer cuarteto) se pasa al relato protagonizado por Oriane, cuyos ojos logran expulsar los truenos (segundo cuarteto). El símil podría considerarse ya completo; sin embargo, Jamyn decide prolongar el segundo término de la comparación en los tercetos, sin que estos añadan ninguna idea que implique un giro relevante. Insistiendo en la imagen, se precisa que la llegada de Oriane acaba con la tormenta en su conjunto. Los tercetos van unidos por encabalgamiento y se componen de una sola oración, cuyas dos partes desiguales (v. 9-12 y v. 13-14), unidas por yuxtaposición, suponen un nuevo factor de desequilibrio. Sin dejar de referirse a los ojos de Oriane, los dos últimos versos del poema abandonan la narración del fin de la tormenta,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

para concluir con una generalización que hace más explícito el elogio a la dama, expresada mediante un presente intemporal similar al del primer cuarteto. Este esbozo de estructura circular se completa además gracias a la breve reformulación del primer término del símil en el inciso del verso 13 («feu saint-Herme»).

El poema se abre, pues, con una de esas elaboradas descripciones de fenómenos naturales que tanto encarece Ronsard al referirse a la elocución, en su *Abregé*. El dinamismo de la descripción se pone ya de manifiesto con el marcador temporal que introduce la estrofa. Del mismo modo, el primer verso refleja el tono solemne que caracteriza a todo el poema, adecuado tanto a la descripción de la tempestad como al encomio de los poderes cósmicos de la dama. Dicha solemnidad del verso de apertura es el resultado de la amplitud que da a la proposición el encabalgamiento, así como de la ausencia de verbos (que se concentrarán en cambio en los versos siguientes), de la perífrasis mitológica para referirse a la constelación de Géminis, y por supuesto del *alexandrin*. La curiosa designación de dos elementos a través del singular «jumeau» se encuentra tan a menudo en Ronsard y en otros poetas contemporáneos que apenas cabe hablar de una licencia[264]. La visión salvadora de estas estrellas, capaces de guiar al navío inmerso en un mar tempestuoso es sin duda uno de los tópicos preferidos por los poetas franceses del Renacimiento. Al comenzar mencionando directamente la aparición de las estrellas, en lugar de los acontecimientos previos, Jamyn hace gala de su talento para la concisión, sin renunciar por ello al dramatismo que encierra la evocación de la tormenta, como se aprecia sobradamente en los versos 2-4. Pero el poeta logra sobre todo insinuar así una relación fantástica de causa-efecto entre el surgimiento del «astre jumeau» y el final de la tempestad, que invierte la lógica real (los astros aparecen debido a que la tormenta ha empezado a remitir y no al contrario), justificando el símil. Por ello, la comparación no resulta en este caso tan convencional como puede parecerlo a simple vista, ya que el fenómeno atmosférico escogido como punto de partida se describe aquí de un modo sutilmente distorsionado y todo el poema se apoyará en esta descripción.

A la personificación tradicional de los astros «gemelos» en el primer verso responde la más elaborada del viento, al final de la estrofa, no menos presente en la poesía de la

[264] Por ejemplo en el *Discours à la Royne* (*Discours des Miseres de ce temps*) de Ronsard: «Las ! ma Dame, en ce temps que le cruel orage / Menace les François d'un si piteux naufrage, / Que la gresle et la pluye, et la fureur des cieux / Ont irrité la mer de vents seditieux, / Et que l'astre jumeau ne daigne plus reluire, / Prenez le gouvernail de ce pauvre navire» (vv. 43-48). Nótese que el poeta no considera necesario añadir ninguna precisión acerca de ese «astre jumeau», a diferencia de Jamyn, mucho más preocupado por preservar la claridad conceptual cuando se permite hacer gala de su erudición.

época[265]. Si la primera se basa únicamente en una metáfora, la segunda conjuga la metonimia mitológica (Aquilon) y la metáfora del viento-aliento. Otro recurso manejado de forma magistral por Jamyn en los versos 2 y 4 es el hipérbaton, ligero en el primer caso y más marcado en el segundo, que en lugar de entorpecer la claridad tiene más bien el efecto contrario, al hacer que todos los hemistiquios finalicen con los sustantivos clave. Además, la anteposición del verbo con respecto al sujeto, al final de ambos versos, explica en gran medida la dulzura de la expresión, acorde con el fenómeno descrito del final de la tormenta. A esa suavidad también contribuyen la aliteración en [l] del verso 4 y un leve paralelismo sonoro entre los hemistiquios del verso 2, unido a la repetición de sonidos vocálicos en el interior de cada uno de estos hemistiquios.

El inciso del verso 3 permite posponer hasta el final de la estrofa el punto culminante de la descripción, base del símil posterior, pero sobre todo sirve para esbozar rápidamente la terrible situación que precede la aparición de las estrellas, con un énfasis que realza el efecto salvador de estas últimas. La doble hipérbole del verso 3 es, en este sentido, sumamente expresiva y gráfica. Parece una reminiscencia de un soneto de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, CCVI), que de hecho comienza también con una descripción del mar tempestuoso, incluyendo la mención a Aquilon: «Fier Aquilon horreur de la Scythie, / Le chasse-nue, et l'ébranle-rocher, / L'irrite-mer, et qui fais approcher / Aux enfers l'une, aux cieux l'autre partie» (vv. 1-4). Si comparamos este último verso al de Jamyn, queda patente el virtuosismo formal demostrado por el discípulo, quien sustituye el paralelismo del modelo por un quiasmo basado en una doble antítesis exacta. Este recurso, facilitado por el empleo del *alexandrin* en lugar del decasílabo, subraya la violencia del movimiento cíclico y vertiginoso. La referencia a la nave, ausente en Ronsard, basta para que el lector imagine el pavor experimentado por la tripulación en tal circunstancia.

El segundo término de la comparación, a partir del segundo cuarteto, constituye una loa a la dama, a través del relato épico de su hazaña. El apóstrofe permite un elogio directo, en el verso 5, mediante calificativos que siguen aunando sencillez y solemnidad. La mención del nombre de la amada y la referencia geográfica funcionan a modo de útil contrapeso frente a la desmesurada fantasía de la narración. Por otra parte, la similitud de

[265] Véanse los siguientes ejemplos, pertenecientes a distintos poetas: «Soit où soufle Aquilon sa plus grande froideur» (Du Bellay, *Antiquitez de Rome*, XXVI, v. 8); «Comme la nue en temps serein poussée / Fuit à grands pas l'haleine courroucée / De l'oursal Aquilon» (Ronsard, *Second Livre des Amours*, *Chanson* «Quand j'estois libre», vv. 40-42); «Les Aquilons mutins soufflans horriblement» (Desportes, *Amours d'Hippolyte*, XLIII, v. 7).

estos dos nombres propios, al final de cada hemistiquio, vuelve a poner de manifiesto la importancia que Jamyn otorga a los ecos sonoros. Los versos siguientes son los que revelan realmente el símil, cuyo inesperado desarrollo insufla lirismo al lugar común de los ojos de la amada equiparados a las estrellas, que guían a los navegantes en peligro. La tormenta y sus víctimas vencidas por la zozobra, que completan la imagen de las estrellas, se ven despojadas de su sentido alegórico habitual y reaparecen en el otro término del símil sin apenas cambios, más allá de que ahora se haga referencia a una situación particular (y no general) que tiene lugar en tierra (y no en el mar). Sorprende igualmente que, dada la necesaria inversión lógica de la relación causa-efecto en el primer cuarteto, Jamyn no haya optado por el símil de la amada con el sol, algo que solo puede explicarse por la búsqueda de una mayor originalidad. En cuanto al relato del segundo cuarteto, al dotarse a los ojos de la dama de un poder cósmico, se ofrece sin ambages una interpretación irracional de la realidad. La lógica de esta interpretación es sin embargo inmediatamente accesible para el lector, puesto que se basa en el tópico de los ojos de la amada brillantes como astros.

El acento hiperbólico que caracteriza la descripción de la tormenta, en los versos 6 y 7, no es menos espectacular que en la estrofa anterior. Mediante la acumulación de fenómenos atmosféricos propios de la tempestad, cuya violencia subrayan los verbos (incluido el participio-adjetivo «enflambé»)[266], se logra recrear lo aterrador de la escena. El aire es sometido a la doble acción destructora de los truenos, que lo destrozan, y de los relámpagos, que lo incendian, metáforas que estriban en la idea fantástica de un cielo consistente. Carrington coloca en la edición moderna una coma al término del verso 6, entendiendo sin duda que «crevans» funciona aquí como adjetivo, dada su terminación en «s». En efecto, pese al «suivans» del verso siguiente, que demuestra que Jamyn no reserva tal concordancia a los adjetivos como ocurre hoy en día, dicha terminación puede parecer más rara en un participio presente seguido de su complemento directo[267]. Dos motivos, sin embargo, nos llevan a pensar que la coma no resulta apropiada. El más obvio es que ninguna edición del siglo XVI la incluye; el más concluyente, a nuestro parecer, es que la coma supondría una enumeración de los fenómenos atmosféricos expulsados

[266] Ronsard solo opta por esta ortografía (en lugar de «enflamer» o «enflammer») en raras ocasiones. Jamyn la prefiere en su libro de *Oriane*, si bien posteriormente renunciará prácticamente a ella en el libro de *Artemis*.

[267] El hecho de que las formas terminadas en «–ant» no permanezcan invariables lleva a Lardon y Thomine (2009: 287-295) a considerarlas como un todo en la lengua del siglo XVI, sin hacer distinción entre *adjectif verbal*, *participe présent* y *gérondif*.

por la mirada de Oriane, lo cual, como veremos a continuación, despojaría de sentido a los tercetos. La decisión de Carrington es reveladora además de la audacia del encabalgamiento llevado a cabo por Jamyn. La ausencia de pausas en los versos 6 y 7, pese a la densidad de verbos y sustantivos, arroja una impresión de simultaneidad sobrecogedora de los fenómenos descritos.

El binomio puramente enfático del verso 7 («d'éclairs et de feux») encuentra un eco en el binomio no menos dramático del verso siguiente («de frayeur et de peine»). La expresión directa del sufrimiento vivido logra que no decaiga la intensidad en el cierre de la estrofa. Pero la mayor curiosidad del final del cuarteto es sin duda que Jamyn opte por utilizar repentinamente la primera persona del plural, en lugar de la esperada primera persona del singular, de la cual de hecho no hay rastro en todo el soneto, mientras que el «nous» reaparecerá empleado del mismo modo en el verso 12. Si ya es harto infrecuente en la poesía amorosa que el «nous» ocupe el lugar del «je», más sorprendente resulta que dicho pronombre no haga referencia al enamorado y a su amada, sino a un grupo indeterminado de personas, que el lector ha de identificar por mera deducción como los habitantes de la Touraine, víctimas del drama colectivo de la tempestad. Se evita así que la tormenta descrita pueda interpretarse como una mera metáfora del sufrimiento del enamorado. Se atribuyen además a esta masa anónima emociones diferentes de las habitualmente expresadas en la poesía amorosa. Esta alusión realista al mundo que rodea a los enamorados, pese a su exquisita discreción, refuerza la impresión de sinceridad, equilibrando de nuevo, de forma más efectiva que en el verso 5, el despliegue de fantasía irracional.

Los versos 9-12 completan el relato de la acción benéfica de Oriane, añadiendo a su victoria sobre los truenos, que vuelve a evocarse en los versos 9-10, la expulsión de la tormenta en su conjunto. Jamyn redobla aquí, pues, el acento épico para insistir en la batalla cósmica. Se alterna la evocación del gesto salvador (vv. 9 y 11) con la de los violentos efectos de la tormenta, destacando ahora entre ellos la oscuridad (vv. 10 y 12). Dicha alternancia queda subrayada por los encabalgamientos y por la reiteración del relativo «qui», como conector entre las acciones contrapuestas. La repetición de «tonnerre» y «l'air» se adorna con la animación de ambos elementos, pero la imagen más bella y original se reserva de nuevo al final de la sección (v. 12), auspiciada por la emotiva reaparición del «nous». De nuevo podemos considerar la expresión como un recuerdo de Ronsard, concretamente de un pasaje de su *Epistre à Charles Cardinal de Lorraine*, donde el poeta se dirige a las musas: «ô race genereuse / Qui pressez les ingrats d'une

USC DE COMPOSTELA

nuict oublieuse» (vv. 135-136). Obsérvese que la metáfora de la noche empleada por Jamyn, referida a la oscuridad del cielo, se aproxima más al sentido propio del término que la de Ronsard, superior en complejidad. Por otra parte, se introduce en el mismo verso una analogía entre la dama y el sol: la original concisión del recurso (metáfora *in absentia* que no se desarrolla más allá del brevísimo inciso) y el vínculo amplificador que se establece con la imagen previa de las estrellas dotan de renovada belleza al tópico.

En la misma posición, dentro del verso siguiente, volvemos a encontrar otro inciso sucinto, aposición que consiste nuevamente en una metáfora atmosférica de los ojos de Oriane, pero enmarcada ahora en un retrato victorioso, opuesto a la evocación de la oscuridad en el verso anterior. Sobra decir que la imagen es infinitamente más original que la analogía con los astros gemelos o con el sol, aunque lo cierto es que Ronsard también incluye en alguna ocasión el «feu saint Herme» en sus descripciones del mar tempestuoso[268]. El mismo verso, no obstante, incluye un detalle útil para hacernos recordar que Jamyn no se limita a seguir a pies juntillas a su mentor: este último no emplea nunca el adverbio «excellemment»[269]. También se oponen en cierto modo los dos últimos versos, de forma mucho más sutil, por el mecanismo de creación de la imagen: al contrario de lo que sucede en el verso 13, en el verso siguiente un fenómeno atmosférico (el cielo despejado y radiante) se expresa mediante una metáfora del cuerpo humano.

Carrington menciona tres sonetos que abordan el tema de la amada capaz de disipar la tormenta y que han podido servir a Jamyn de modelo. El primero de ellos es el poema XLI del *Canzoniere*. Lo cierto es que Petrarca no establece una analogía entre Laura y los astros o el sol. Tampoco elogia los ojos de la dama, sino su rostro. Ni las imágenes ni la estructura coinciden. El único detalle que impide descartar por completo la influencia de Petrarca es el recurso a la primera persona del plural, para designar a las víctimas de la tempestad. Otro posible modelo sería el soneto XX de Ariosto, que describe al enamorado en un barco a merced del temporal. Su situación adquiere, pues, un protagonismo muy destacado en comparación con el soneto de Jamyn, en el que también aparece una escena de navegación, pero impersonal y enmarcada en un símil. Ariosto

[268] Su función es de hecho idéntica a la de las estrellas Castor y Pollux, como muestran estos versos del *Discours à Monsieur de Cheverny* (*Le Bocage Royal II*): «La France s'enjouist qui tes vertus admire, / Dequoy tu veux guider le cours de son Navire, / En lieu de voir l'orage et les vagues s'armer / Elle espere saint Herme apparoistre en la mer» (vv. 177-180). Tanto es así que Ronsard, en el himno *Les Daimons*, llega incluso a equipararlos: «Les uns ayant pitié des gens et des bateaux / S'assoyent sur le mast, comme deux feux jumeaux, / Et tirent le navire et les hommes de peine, / Nommez le feu sainct Herme, ou les freres d'Helene» (vv. 213-216).

[269] Baïf tampoco utiliza la forma moderna del adverbio, pero sí «excellentement»: «Ma Francine est partout excellentement belle» (*Amours de Francine* II, XCIII, v. 1).

elogia la luz que desprenden los ojos de la amada, sin que por ello las semejanzas lleguen mucho más lejos. Sin embargo, en la imitación de este poema por parte de Du Bellay (*L'Olive*, XI), no apuntada por Carrington, la aparición milagrosa de la dama es narrada por medio de imágenes más cercanas a las que emplea Jamyn: «Lors tout soudain je voy' le ciel changer, / Et sortir hors de leurs nubileux voyles / Ces feux jumeaux, mes fatales etoiles» (vv. 12-14). Carrington cita, por último, el soneto CXLVII del *Premier Livre des Amours* de Ronsard. En él pueden hallarse un par de imágenes muy concretas que recuerdan a las del discípulo. En primer lugar, Ronsard también incluye la metáfora del ojo-sol, al mencionar los rayos que se desprenden de la mirada (v. 10). Pero, sobre todo, ambos poetas emplean el mismo verbo, «crever», para describir el aire agitado por la tormenta. De hecho, tanto Jamyn como Ronsard insisten en la elaboración de imágenes basadas en la fantasía de un cielo sólido. El editor moderno de Jamyn no incluye en la lista el soneto XLII del *Premier Livre des Amours*, que, en efecto, solo trata el tema que nos ocupa de forma muy sucinta, en los cinco últimos versos. No obstante, Ronsard vuelve a escoger el verbo «crever» para describir el cielo. La similitud resulta incluso más llamativa que en el caso anterior, ya que la «ruptura» del aire se pone en relación directa con los truenos: «Quand l'air tonnant se crevoit en cent lieux» (v. 11). La imagen es tan específica que la imitación parece bastante plausible.

Sonnet XLII

Phebus voyant Oriane sortir
Pour temperer ma trop longue misere,
Comme jaloux de cette joye entiere
Cacha ses rais cuidant la divertir.
Iris voulut à ce Dieu consentir,
Et r'amassa d'une aele nuagere,
Chez l'Ocean force pluye legere,
Pour empescher mon amour de partir.
Je l'attendois d'une attente ennuyeuse,
Quand son bel œil plein de clairté joyeuse
Força le temps ayant de moy pitié.
Voyez combien cet ardeur nous commande !
Rien de meilleur tout desir ne demande
Qu'estre tousjours aupres de sa moitié.

La estructura del soneto XLII es más sencilla de lo habitual, ya que se compone de un primer movimiento narrativo, que abarca las tres primeras estrofas, y de una segunda sección, concentrada en la estrofa final, consistente en un comentario del relato previo. La primera parte presenta además una subdivisión muy clara, al narrarse tres episodios

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

cronológicamente sucesivos, que se corresponden con las tres estrofas. Esto resulta más evidente aún en los cuartetos, en los cuales Jamyn comienza nombrando a una divinidad mitológica, que llevará a cabo una acción destinada a obstaculizar el encuentro amoroso. Así pues, en el primer cuarteto, Phébus esconde sus rayos, es decir, el sol queda ocultado. A continuación, en el segundo cuarteto, Iris se vale de sus alas para ocasionar la lluvia. Podemos apreciar además otra coincidencia o paralelismo entre los cuartetos: en ambos casos, el primer verso de la estrofa revela que dichas acciones son más concretamente reacciones, frente a algo realizado por otro personaje: el gesto de Phébus responde a una acción de Oriane, al igual que la acción llevada a cabo por Iris es consecuencia a su vez de la de Phébus. Esta cadena de acontecimientos se extiende hasta el primer terceto, que se abre una vez más con la mención de un nuevo sujeto, «je»; si bien será el «bel œil» de Oriane el que intervenga para contrarrestar la acción de los dioses. El primer terceto narra, por tanto, la victoria de la luz, que emana de la mirada de Oriane (a la que se alude en tercera persona), sobre el mal tiempo, o lo que es lo mismo, sobre los dioses y los elementos descritos anteriormente. Pese a que el «yo» y su amada ya eran evocados al comienzo del poema, hay que esperar a este punto del soneto para que ambos tomen el relevo de los personajes mitológicos y se conviertan al fin en los actores principales.

El primer cuarteto, por tanto, se destina a narrar la primera escena de la secuencia. El primer verso basta para descubrir que en ella se unen el universo real y el universo mitológico, debido a la relación directa entre dioses y humanos. Pese a la brevedad del decasílabo, el verso contiene una proposición adverbial intercalada tras el sujeto, gracias a lo que podríamos denominar el efecto condensador del participio presente: cuatro términos son suficientes para presentar a dos personajes y especificar la acción que lleva a cabo cada uno de ellos. Jamyn opta por que el contenido del segundo verso sea un tanto vago y ambiguo, sin precisar si Oriane se dispone a acudir al encuentro del ansioso amante (lo cual implicaría evidentemente un alejamiento de la poesía tradicional de amor desdichado), o si simplemente va a dejarse ver al fin, saliendo a la calle (algo mucho más acorde con la tradición). Dicho de otro modo, aunque el poeta se refiera aparentemente a la finalidad de Oriane, no podemos descartar que describa más bien el efecto de su salida. El inicio del poema, pues, no solo origina suspense en torno al eventual encuentro del «yo» y su amada, sino que deja también abierta la incógnita acerca de cuáles son las intenciones precisas y los sentimientos de Oriane. Del mismo modo, cabe destacar, en el verso 2, la expresividad de «trop longue», doblemente enfático, que denota sutilmente la impaciencia; así como el eco sonoro entre los dos términos clave, «temperer» y «misere».

USC DE COMPOSTELA

Los versos 3 y 4 atribuyen a Phébus una motivación psicológica, los celos. Esto desvela que estamos ante un tipo particular de soneto: el que desarrolla la explicación fantástica de un fenómeno meteorológico, ligada a la belleza de la amada. La fórmula elíptica de «comme» seguido de un adjetivo es doblemente acertada, por la delicadeza con que introduce la idea fantástica y por el virtuosismo con que se sigue sintetizando el complejo relato. Lo más probable es que Jamyn recordara el uso del sintagma por parte de Ronsard, destinado a explicar la conducta de un sujeto similar, el Cielo: «Comme jaloux d'un bien si precieux, / Silla le monde et m'aveugla les yeux» (*Premier Livre des Amours*, XCI, vv. 12-13). A continuación, la combinación del epíteto «entiere» y el sustantivo «joye» conjuga originalidad (Ronsard, por ejemplo, no la emplea, prefiriendo en general el adjetivo «parfaite» para expresar la misma idea) y sencillez, al ser una expresión lógica y muy fácil de entender. Además, la oposición entre los sentimientos referidos al final de los versos 2 y 3 ayuda a entender que el «yo» evoca la alegría que le invadiría al ver por fin a Oriane, sin necesidad de que tal circunstancia se explicite. El uso del deíctico «cette» evita detallar incluso quién es la persona que experimenta la emoción. En definitiva, el verso 3 en su conjunto constituye un verdadero alarde de concisión, sin menoscabar en absoluto la claridad.

Lo mismo puede decirse del verso siguiente, donde, una vez desvelada la motivación de Phébus, se exponen tanto la acción que el dios lleva a cabo como el propósito de esta. Para lograrlo, Jamyn eleva al máximo la concentración verbal, consiguiendo evitar pese a ello la sensación de acumulación o de confusión. Nótese que el participio presente es empleado de nuevo para introducir el infinitivo final, al igual que ocurría en el primer verso. El poeta tampoco descuida la estructura de la estrofa, como demuestra el hecho de que no se desvele la proposición principal (la acción de Phébus) hasta el verso 4, a pesar de que el sujeto aparecía al comienzo del poema. La mención de los rayos aclara el uso metonímico de la referencia mitológica: Phébus designa aquí directamente al sol, algo común en la poesía renacentista. Resulta bastante original, sin embargo, que se atribuyan a este dios conjuntamente varias acciones, pensamientos maliciosos, padecimientos y debilidades humanas, lo cual se sitúa muy lejos del mero papel de refinada perífrasis que suele desempeñar en el poema este tipo de metonimia. Por otra parte, Jamyn consigue colocar justo al final de la estrofa los dos términos más escogidos. El verbo «cuider», aun siendo frecuente en la poesía de la época, no tiene aquí su sentido habitual de «creer», sino el de «pretender» o «intentar». En cuanto al verbo «divertir», que significa aquí

USC DE COMPOSTELA

«alejar» o «desviar», es empleado por Ronsard y los poetas contemporáneos en raras ocasiones.

La situación descrita en el primer cuarteto remite a una tradición que se remonta al menos a Petrarca: un soneto del *Canzoniere* (CXV) narra cómo Laura lanza al enamorado una mirada alegre (motivo también presente en el poema que estamos comentando) y el sol, al sentirse despreciado por ella, se cubre y llora. Baïf, por ejemplo, retoma el tema de los celos de Febo y sus consecuencias atmosféricas, atribuyéndolos en su caso a la luz que irradia la dama (*Amours de Meline* I, XIX). Pero el soneto que nos atreveríamos a calificar de fuente casi incuestionable pertenece a Ronsard (*Premier Livre des Amours*, XCIX): al igual que en el poema de su discípulo, el sol, celoso del amor, impide a la dama salir de casa, debido a la lluvia. Conviene precisar que esta influencia, puramente temática, tan solo queda patente en el primer cuarteto. Mencionemos por último que dicha estrofa también destaca por su sonoridad, gracias principalmente a la repetición de consonantes iniciales a ambos lados de la cesura: «temperer»-«trop» (v. 2), «jaloux»-«joye» (v. 3), «cacha»-«cuidant» (v. 4). El sonido [r] aparece tanto en la rima A como en la B. Otra curiosidad relacionada con este último detalle es que Jamyn opte por rimar cuatro infinitivos en «–ir», algo que Ronsard no había osado hacer en ninguno de sus sonetos publicados hasta la fecha[270].

La fantasía alegórica se prolonga en la segunda estrofa, a través de la elaborada escenificación de Iris, que se utiliza para ofrecer de nuevo una explicación a un fenómeno meteorológico adicional: la lluvia. Como en el caso de Phébus, se exponen sucesivamente la motivación que empuja a obrar al personaje mitológico, la acción que este realiza (que es la que se corresponde con el fenómeno atmosférico en cuestión) y el propósito que persigue. La extensión de cada una de estas pequeñas secciones es sin embargo diferente en ambas estrofas, de manera que domina la impresión de variedad. Tan solo se repite la fórmula «pour» seguida de infinitivo al inicio del verso, si bien en su primer uso (v. 2) no se asociaba a Phébus, sino a Oriane. Así pues, si el primer cuarteto hace ante todo hincapié en la motivación psicológica de Phébus (vv. 1-3), en el segundo las tres secciones que acabamos de describir guardan un mayor equilibrio, destacando principalmente el relato de la acción precisa efectuada por Iris (vv. 6-7). El verso 5 proporciona de forma sucinta el nexo necesario entre las dos estrofas, o lo que es lo mismo, entre los dos dioses,

USC

[270] Curiosamente, lo hará en tres de los *Sonnets pour Helene*: el III y el LIX del libro I y el LXX del libro II. Es imposible saber si el discípulo tenía ya conocimiento de alguno de estos poemas al componer el suyo y si pudo, de ese modo, verse influido por el «relajamiento» manifestado por Ronsard.

indicando sin necesidad de un conector la continuidad cronológica. No cabe duda de que el disfrute del poema radica en gran medida en estas muestras de imaginación libre: Iris y Phébus aparecen representados como dioses confabulados e intrigantes, ejerciendo de villanos en la historia.

Por otra parte, en estos versos no solo se observa un mayor despliegue de imaginación, sino que también se concentran aquí las elecciones más afortunadas relativas al plano léxico. Así, el verbo «consentir», en su forma transitiva indirecta, no suele emplearse acompañado de un complemento referido a un ser animado. El sentido sin embargo es evidente: Iris quiso favorecer los designios del otro dios. Podemos considerar que Jamyn idea de ese modo una simplificación, como siempre en aras de la concentración conceptual. El verso siguiente también se cierra con un término llamativo: el adjetivo «nuagere» es sin duda uno de los neologismos acuñados por Jamyn, que corroboran que este autor no es en absoluto ajeno a las tempranas ambiciones de la *Pléiade*. Lo más interesante a nuestro juicio es que el poeta concibe un nuevo término sin que se le pueda acusar de incurrir en pedantería, no solo porque el significado del neologismo es transparente, sino también porque resulta evidente que Jamyn no podía recurrir a ningún otro adjetivo ya existente para expresar la misma idea[271].

La acción llevada a cabo por Iris, que explica la aparición de la lluvia, es mucho más compleja que la que se atribuía a Phébus. No cabe sino insistir en la capacidad de síntesis de Jamyn, que se limita a describir a Iris «recogiendo» la lluvia en el océano, sin necesidad de precisar de forma explícita a continuación que el agua recogida es arrojada sobre Oriane. Lo que permite esta omisión es la curiosa metonimia de la fase posterior (la «pluye») por la materia de origen (el agua del mar). Carrington pone oportunamente estos versos en relación con una imagen del *Hymne du Printemps* de Ronsard, que Jamyn imita aquí indudablemente: «Que Junon envoya Iris sa messagere, / Qui la pluye amassa de son aesle legere, / Et tempera le feu de moitteuse froideur» (vv. 71-73). La emulación no debe sin embargo ocultarnos que Jamyn introduce en la escena mitológica un par de pinceladas excelsas. Para empezar, la referencia al océano hace la imagen mucho más llamativa, más visual y de fácil comprensión; incluso más «científica» y erudita, al evocar el ciclo del agua. Pero sobre todo, si nos volvemos a fijar en el neologismo antes referido, vemos que

[271] Para ser más precisos, el adjetivo «nuageux» ya se había empleado con anterioridad, pero de forma tan ocasional que no se puede considerar aún el término como afianzado en la lengua de la época. El primer uso reconocido del término se remonta tan solo a 1549 (Maignan, *Commentaires très excellens de l'hystoire des plantes de Fouchs*). Ronsard únicamente recurrirá a él una vez: la expresión «le nuageux Olympe» aparece en su *Hymne des Astres* (v. 43).

Jamyn logra explotar la analogía entre un componente de la diosa (las alas) y un elemento del cielo (las nubes) estrechamente relacionado con lo que la diosa representa, es decir, lo que aquí se persigue expresar: la lluvia. Conviene destacar asimismo en los versos 6 y 7 el doble inciso entre el verbo y su complemento directo, que hace que de nuevo solo se complete la acción principal hacia el final de la estrofa; además del empleo de «force» como adjetivo indefinido, no demasiado frecuente en la poesía amorosa de la *Pléiade*[272]. El otro adjetivo que acompaña a «pluye», «legere», cierra la imagen con una nota delicada, la cual se completa en cierto modo mediante el apelativo familiar y cariñoso «mon amour», en el verso siguiente. Jamyn hace notar con sutileza que, pese al contratiempo relatado, se trata de un poema despojado de gravedad y verdadero dramatismo. Esto resulta esencial para preparar el inminente final feliz de la historia.

El «yo» irrumpe al comienzo de la estrofa siguiente, pero no es esto lo único que, en el verso 9, contrasta con la fantasía mitológica de los cuartetos: tanto la situación evocada como el estado de ánimo que se le asocia («ennuyeuse») introducen un soplo cotidiano, realista, inesperado en este tipo de poema. La *derivatio* que conforman «attendois» y «attente» es especialmente afortunada, puesto que tal insistencia contribuye a evocar la idea de dilación. Otra sugerente fórmula se halla al final del verso siguiente: los términos «clairté joyeuse» aúnan con delicadeza el plano de la percepción y el del sentimiento, es decir, el rasgo externo y la emoción que este refleja. Dicho verso contiene nada menos que tres adjetivos, todos ellos empleados para describir la mirada de Oriane y concentrados en el escueto espacio del decasílabo, sin conformar una enumeración. El último verso del primer terceto se construye de forma similar al último verso del primer cuarteto, al abrirse con un verbo en *passé simple*, que designa la acción principal de la estrofa (la cual se expresa aquí dentro de la proposición temporal, a diferencia del verso 4), mientras que el segundo hemistiquio se inicia con un participio presente que completa la oración, añadiendo un matiz psicológico, no menos fantástico que el suceso al que acompaña. Este último («Força le temps»), referido, pues, de forma tan concisa como la del primer cuarteto («Cacha ses rais»), es sin embargo más sorprendente, por la facilidad con que Jamyn sintetiza la victoria de la dama sobre todos los elementos descritos a lo

[272] Ronsard tiende además a utilizar esta expresión por partida doble (o triple), en enumeraciones de elementos vegetales. Lo podemos observar en el tercer epitafio de André Blondet: «Verse Passant à toutes mains décloses / Force beaux liz et force belles roses» (vv. 4-5); en el *Epitaphe de feu damoiselle Anne l'Esrat*: «Et versant force roses / Et force fleurs escloses / Et force myrthe espars» (vv. 61-63); o en el *Hymne des peres de famille*: «Donne nous la bonne année, / Force bleds, force vinée, / […] Fay naistre force boutons / Pour engraisser nos Moutons, / Et force fueille menue» (vv. 51-52, 67-69).

largo de los cuartetos. Nótese el recurso audaz a la animación: un único sujeto, «son bel œil», es el que «fuerza el tiempo» y el que al mismo tiempo siente piedad del enamorado, aunque conviene añadir que esta última idea, que podría suscitar algo de extrañeza, pasa más bien desapercibida, gracias al participio presente que la introduce. Dicho protagonismo de la mirada de Oriane, la elección del singular «œil» y la descripción de su claridad hacen pensar inmediatamente en una metáfora solar, que sin embargo no llega a formularse de manera explícita.

Una vez narrado el final feliz, es natural que el comentario que hace las veces de *pointe* en el segundo terceto se caracterice por su tono entusiasta, jovial. El ritmo reiterado de los tercetos parece subrayar sutilmente ese tono, gracias a la aceleración que imprimen al final de las dos estrofas sendos encabalgamientos. La exclamación del verso 12 evoca un arrebato de emoción, de sorpresa frente a la propia situación, que consolida agradablemente la impresión de sinceridad y realismo. El posible doble sentido de «ardeur», justo después de evocar la llegada del buen tiempo gracias al ojo-sol, contribuye a suavizar la transición entre los tercetos. El uso de la segunda persona del plural («Voyez») sugiere una búsqueda de complicidad, de familiaridad con el lector, al que parece que se pretenda contagiar la alegría. De ahí también que el soneto se cierre con un nuevo apelativo cariñoso, «sa moitié», que recuerda al «mon amour» del verso 8. Tanto la exclamación del verso 12 como la sentencia de los dos últimos versos se apartan de forma marcada de la complejidad psicológica o filosófica, con lo que se evita el forzoso distanciamiento propio de la profunda meditación. A pesar de la impersonalidad, la acumulación de superlativos y otros términos enfáticos («combien», «rien de meilleur», «tout» -estos dos últimos formando antítesis-, «tousjours») introducen el brío necesario para transmitir adecuadamente la emoción que embarga al «yo». Del mismo modo que la animación del «bel œil» aseguraba el lirismo en el primer terceto, una nueva animación de otro componente humano, el deseo, cumple una función análoga en la estrofa final.

4.3.2. El paisaje como reflejo (sonetos XXVI, XXVII, XXVIII, XXXII y XXXIII)

Sonnet XXVI. Comp. d'une annee

L'Annee et mon amour ont un effect semblable,
Le Printemps qui devoit chasser l'Hyver grison,
En lieu de fleurs blanchist de negeuse toison :
Mon Printemps amoureux a esté miserable.
L'Esté dont la chaleur aux terres agreable
Meurist tout, n'a meuri la greneuse saison :

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Et celle dont je fais à luy comparaison
N'a fait meurir d'amour le fruit incomparable.
Ny pommes, ny raisins l'Autonne n'a porté,
Mon Autonne d'amour n'est que sterilité
Qui mon espoir abat comme l'autre la fueille.
L'Hyver refroidist tout, et du tout refroidi
Je ne veux que mon cœur soit chaud ny attiedy
Pour une qui le veut et veut qu'on ne le vueille.

La estructura del soneto XXVI es excepcional, ya que Jamyn desea que llame la atención sobre sí misma, depositando en ella el sentido dinámico del soneto. El poeta pretende comparar la evolución de su amor con el ciclo estacional completo, adaptando para ello rigurosamente la progresión al molde estrófico. De ahí que a cada estrofa le corresponda la referencia a una estación del año distinta, siguiendo el orden cronológico: primavera, verano, otoño, invierno. Cada estrofa conforma, pues, una sección independiente; o, si se prefiere, todas participan de un modo similar en un movimiento único[273].

A pesar de ello, bajo este nivel de organización que podríamos denominar superficial, subyace otro menos visible y más acorde con los esquemas tradicionales. En primer lugar, hay que tener en cuenta que, si bien no se coloca un punto al término del primer verso, por una cuestión de ritmo y de convención, no es menos cierto que dicho verso constituye aquí un todo, una afirmación independiente. Se trata de un símil inesperado e intrigante, imposible de entender sin precisar el motivo: a ello se dedicará justamente el resto del poema. La explicación del símil se desarrollará precisamente mediante una secuencia de símiles ingeniosos entre las estaciones y las correspondientes fases del amor, los cuales se extienden por tanto del verso 2 al 14. La sección dedicada a la primavera empieza, pues, en el verso 2, que también hace referencia al invierno previo, con lo cual se consigue que el ciclo estacional quede cerrado por completo. Nótese que la mención de cada estación aparece en el primer verso de su correspondiente sección y, en el caso de «Le Printemps», «L'Esté» y «L'Hyver», justo al principio del verso. Esto demuestra que, como decíamos hace un momento, Jamyn trata de evidenciar la división esquemática del soneto.

[273] Esta estructura se asemeja vagamente a la secuencia de las estaciones que figura en el soneto XXXIII de los *Souspirs* de Magny, donde sin embargo las referencias al otoño y al invierno se condensan en la última estrofa. En cualquier caso, el tema de los dos poemas es completamente distinto y Magny emplea las metáforas estacionales según el modo más común, es decir, para evocar las sucesivas fases de la vida humana.

No obstante, hemos de reparar en que no todos los símiles estacionales desempeñan el mismo papel estructural. En las tres primeras secciones (primavera, verano y otoño), se reitera una idea similar: ni la estación del año ni la fase amorosa que se le asemeja han transcurrido con normalidad. Ambas se han revelado tristemente infructuosas, en contra de lo que cabía esperar. Sin embargo, por esta misma razón, el invierno sí se desarrolla según lo previsto (las estaciones anteriores ya han sido una suerte de «inviernos») y paralelamente la esperanza del «yo» es sustituida por su deseo de renunciar al amor, de poner fin al mal de amores en que lo ha mantenido la postura ambigua de la dama. Este giro final, en el segundo terceto, demuestra que la simplicidad de la composición es solo aparente, por más que la estructura resulte ciertamente menos difusa de lo habitual en Jamyn.

Ya hemos comentado el carácter introductor del primer verso, que plantea un símil insólito. Pero otro aspecto relevante es que este inicio inscribe el poema en una circunstancia externa precisa, sugiriendo así un componente autobiográfico. «L'annee» no es un año en abstracto, sino el año que acaba de transcurrir en el momento de la enunciación, con un clima completamente atípico. Este detalle es esencial para captar la originalidad del poema, ya que gracias a ello la asociación de sentimientos y estaciones no discurre por los cauces previsibles. Así pues, la comparación es más compleja de lo que puede parecer a simple vista, puesto que atañe a dos ciclos (uno externo y otro interno) que se han ido sucediendo en la vida del enamorado, pero no simultáneamente.

En los versos 2 y 3, para describir la primavera, una escena alegórica se desarrolla en dos tiempos, ajustados a cada verso: se oponen así la primavera habitual, anhelada, y la que ha transcurrido finalmente de forma decepcionante. La doble personificación de primavera e invierno, que participan en la misma escena, se lleva a cabo mediante procedimientos metafóricos diversos, pero igualmente llamativos: a la primavera se le atribuye una acción física violenta («chasser»), mientras que del invierno, objeto de esta acción, se describe una cualidad física muy visual («grison»). Este último adjetivo hace pensar inevitablemente en Ronsard, que lo utiliza con gran frecuencia y acierto para dar a sus autorretratos un toque humorístico y familiar; no obstante, tan solo hemos encontrado un uso metafórico aislado semejante al que propone Jamyn[274]. El sujeto en el

[274] Aparece en los siguientes versos del *Hymne du Printemps*, en los que también se describe la acción violenta de la primavera sobre el invierno, de forma mucho más detallada y gráfica: «Prenant l'Hyver au corps, le garrota par force, / Et sans avoir pitié de ce pauvre grison, / L'espace de neuf mois le detint en prison» (vv. 92-94).

verso 3 sigue siendo «le Printemps», dando lugar a una sutil metonimia: obviamente, lo que se vuelve blanco en lugar de cubrirse de flores no es la abstracta primavera en sí, sino los campos durante esta estación.

El verso 3 se cierra, como el anterior, mediante la unión original de un sustantivo y un epíteto, con un broche final metafórico. Si comparamos estas dos fórmulas finales, podemos observar además que ambas evocan de un modo general el paisaje invernal. Resulta llamativo, sin embargo, el cuidado con que Jamyn trata de imprimir variedad y complejidad a la expresión: no solo se invierte el orden de adjetivo y sustantivo, sino que el contenido metafórico recae primero sobre un adjetivo («grison») y a continuación sobre un sustantivo («toison»). Por otra parte, en el primer caso, la metáfora se basa en una analogía relativa al color y en otra más sutil, entre la vejez humana y la consunción de la vida vegetal durante el invierno; mientras que, en la segunda metáfora, la nueva analogía de color se acompaña de una similitud de aspecto, de forma, entre el vellón y el manto de nieve que cubre el paisaje. Ronsard ya había recurrido en un par de ocasiones a esta metáfora para referirse al invierno[275]. Pese a ello, el hecho de que la metáfora animal se asocie a un adjetivo atmosférico, unido al carácter novedoso de este último término, introducido por Ronsard[276], y al enlace con la metonimia ya mencionada, convierten a esta imagen en una de las más bellas del poema. Con todo, el detalle más sorprendente del verso tal vez sea la elipsis verbal en el primer hemistiquio: habría sido necesario introducir un verbo que tuviera el significado de «cubrirse» o «colorearse», puesto que el verbo «blanchist» que viene a continuación, referido a la nieve, lógicamente no se puede aplicar al efecto de las flores. Jamyn sacrifica, pues, la estricta corrección sintáctica en aras de una mayor concisión. Es preciso reconocer que el audaz recurso no menoscaba en absoluto la claridad de la idea.

Al igual que ocurría con los dos primeros, los versos 3 y 4 están separados por una pausa mediante la cual se yuxtaponen dos proposiciones independientes. Si, en el primer caso, la brusca interrupción tras el verso inicial servía para poner de relieve lo curioso de la comparación, la siguiente pausa aísla y hace resaltar la declaración lapidaria que cierra

[275] En los versos «Tousjours des bois la cyme n'est chargée / Sous les toisons d'un hyver eternel» (*Premier Livre des Amours*, CLXXI, vv. 1-2) y «Comme toisons de neiges innombrables / Qu'on voit du ciel espaisses trebucher» (*Premier Livre de la Franciade*, vv. 650-651). Curiosamente, en ambos casos, la metáfora es suprimida en la edición de 1584.

[276] Después de emplear el neologismo en sus *Dithyrambes à la pompe du Bouc* («Où la Thrace se separe / En deux, / Du flot glacé de Hebre le negeux», vv. 64-66), Ronsard lo recuperará en el *Hymne de l'Esté*: «L'Hyver fut masle entier, monstrueux et hydeux, / Negeux, tourbillonneux, pluvieux et venteux» (vv. 119-120), así como en la versión de 1584 de la cita ya mencionada en la nota anterior: «Tousjours des bois la cyme n'est chargée / Du faix negeux d'un hyver eternel».

la estrofa. Se evita así además una acumulación de conjunciones a lo largo del poema para ir marcando el contraste entre la dimensión externa y la interna, con las cuales el soneto podría cobrar la apariencia de un razonamiento algo prosaico. Por consiguiente, sin solución de continuidad, se enuncia el segundo término de la comparación: la descripción del sentimiento amoroso del «yo» en su primera fase. La primavera vuelve a ser mencionada al comienzo del verso, solo que ahora el término se emplea con sentido metafórico, como indican tanto el posesivo (que permite oponer a la primavera «objetiva» recién descrita otra «subjetiva» y simbólica, relativa al individuo) como el epíteto, que precisa la peculiaridad del símbolo: no se trata aquí de evocar la mera juventud del «yo», sino más concretamente los primeros tiempos de su amor. Nótese una vez más la importancia de los epítetos inesperados en la creación de hermosas metáforas, verdadero rasgo distintivo de este primer cuarteto. La rotundidad del calificativo con el que concluye la estrofa tiene un efecto patético innegable.

El segundo cuarteto, en torno al verano, está estructurado del mismo modo que la sección dedicada a la primavera: se exponen en primer lugar los efectos que suele generar la llegada del verano en el ciclo vegetal; a continuación, se revela que ese año las expectativas han sido tristemente defraudadas; por último, se pasa al símil con la vida amorosa del «yo». Otra similitud con la sección anterior consiste en que, al inicio, se entrelaza una doble animación: la de la estación, de nuevo mediante la acción que esta lleva a cabo («Meurist tout») y la del objeto de esa acción, en este caso las tierras, una vez más a través del adjetivo que cierra el verso («agreable»). Nótese la finura del hipérbaton que antepone el complemento del adjetivo a este. Ambas animaciones son más discretas que las del verso 2 e imprimen variedad: la acción del verano ya no implica movimiento, sino cambio delicado, apacible, mientras que la personificación de las tierras no se basa en una cualidad visual, sino en una sensación interior. El contraste entre expectativas y realidad se subraya mediante la repetición del verbo «mûrir», en los dos extremos del mismo hemistiquio. Asimismo, para embellecer dicho contraste, Jamyn recurre de nuevo a la metonimia: no maduran los frutos, sino la propia época en que estos aparecen, «la greneuse saison». Si en el primer cuarteto destacábamos la importancia del efecto visual, para evocar con sencillez la contemplación de la naturaleza, dicho efecto se concentra aquí en el epíteto «greneuse», que sugiere una visión panorámica de los campos. Carrington, en su edición, opta por transcribir el término como «greveuse», pero esta interpretación de la ortografía original nos parece errónea. Huguet también lo entiende así, dando en su diccionario la evidente acepción del término: «des grains». De

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

las dos citas que ofrece para ilustrar su uso, la primera contiene justamente estos versos de Jamyn, mientras que la segunda pertenece al *Premier livre des Bergeries de Juliette*, de Nicolas de Montreux, publicado en 1585. Se trata de un verso que alude al «greneux esté», lo cual hace pensar en una imitación del soneto de Jamyn. Por tanto, todo apunta a que el autor del libro de *Oriane* es quien crea el neologismo. Podemos constatar así, una vez más, el talento de Jamyn para conseguir insertar elementos originales sin renunciar nunca a la sencillez y a la claridad.

A pesar de las similitudes de composición con respecto al primer cuarteto que hemos ido señalando, el poeta huye de todo lo que pueda generar una impresión de automatismo. Ello explica, por ejemplo, que en esta ocasión el hablante no compare el verano con «su» verano, sino con la propia dama, convertida en sujeto de una breve escena alegórica. El cambio se logra con la mayor delicadeza, sin que la ruptura lógica llame la atención, gracias en parte a la perífrasis que designa a la amada. Otros elementos formales que estructuran el símil (y la consiguiente división de la estrofa en dos segmentos) se despliegan también con sutileza, como la repetición de «dont» en posición paralela (vv. 5 y 7) y el cierre de los dos términos a través de la negación del verbo «meurir». En esta nueva repetición de «meurir» (v. 8), la construcción verbal difiere de las anteriores, al ser intransitiva. Por otra parte, sorprende la metáfora que pone fin a la estrofa, ya que el «fruit incomparable» no se corresponde con un referente fácil de especificar. No obstante, su sentido es evidente, gracias al complemento del verbo que la precede: una construcción, basada en la preposición «de», que ya se ha utilizado para introducir una metáfora en el verso 3[277]. «[M]eurir d'amour» hace pensar en una fase de plenitud sentimental, en la que la relación amorosa, ya más serena y asentada en la mutua compañía, se consolida. La derivación antitética conformada por los términos finales de los versos 7 y 8, así como la fuerza hiperbólica del epíteto «incomparable»[278], constituyen una auténtica demostración de destreza retórica.

El primer terceto comienza directamente con la descripción de los efectos del otoño atípico. Un rasgo estructural de la estrofa anterior, como es la negación destinada a

[277] Encontramos imágenes similares en Desportes, *Second Livre des Amours*, *De la Jalousie*, v. 18: «Et que le fruit d'Amour en est plus savoureux», o en Ronsard, *Premier Livre des Amours*, LXVII, v. 3: «D'un si doux fruict, Amour, tu me repais». El uso de la metáfora es asimismo cercano al de los célebres versos de Garcilaso: «coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto, antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre» (s. XXIII, vv. 9-11).

[278] Ronsard no parece emplear este adjetivo en su obra poética. Tan solo hemos detectado una muestra de su uso en la poesía amorosa de la *Pléiade*: «Tout est divin, celeste, incomparable» (Du Bellay, *L'Olive*, VII, v. 12).

expresar la ausencia de frutos, se retoma y se combina aquí con el mismo procedimiento con que se introducía el segundo término de la comparación en el primer cuarteto: es decir, mediante una mera yuxtaposición, seguida de un posesivo que indica el valor simbólico de la nueva mención de la estación. También lo indica el complemento del nombre, «d'amour», otro claro eco tanto de «Mon printemps amoureux» como de «meurir d'amour». La precisión del detalle en el verso 9 («Ny pommes, ny raisins») vuelve a enriquecer la descripción del paisaje desde una perspectiva visual. En esta estrofa se busca, además, acentuar el dramatismo: antes de llegar al último verso, la calificación del otoño de amor como «sterilité» es más contundente aún que la que cierra el primer cuarteto. Concurren a tal efecto la negación hiperbólica; la prolongación de la metáfora natural (como ya ocurría en el verso 8); el uso del sustantivo (sin determinante) como atributo, que aporta gravedad y dureza; e incluso la originalidad en la elección del término «sterilité», que no aparece tampoco en la obra de Ronsard. El verso 11 añade complejidad al autorretrato con la evocación de un nuevo matiz sentimental, la esperanza que va consumiéndose, evocación animada además debido a que la noción abstracta («mon espoir») se convierte en objeto de una acción física y violenta («abat»). Pero lo más sorprendente es el final de la estrofa, en el que se imbrica un nuevo símil, el cual supone además una especie de inversión del primero: a partir de un detalle del plano emocional, se retorna al otoño «real»[279]. Comentábamos antes que esta estrofa no se inicia con una referencia al desarrollo normal del otoño; podríamos decir que esa referencia se halla al final. El uso brillante de la elipsis verbal confiere al símil la concisión necesaria.

Ya hemos mencionado el carácter especial de la última estrofa, en la que no se hace referencia a una estación atípica. A ello habría que añadir que la transición del plano externo al plano interno se produce aquí de forma atenuada, casi imperceptible, gracias a la repetición en forma de quiasmo en el verso 12. Si atendemos a la estricta coherencia de la frase, «et du tout refroidi» parece aludir en principio al frío invernal «externo» que se acaba de mencionar. La continuación de la frase, sin embargo, da a entender que se evoca el «frío» del desamor, que conformaría una antítesis con la referencia al corazón «chaud», «attiedy»[280]. El amante escarmentado dice ahora querer aferrarse a ese frío

[279] Desportes recurre a una analogía similar entre las hojas que caen y la esperanza que se esfuma: «Et les fueilles des bois, que le grand vent emporte, / Mettent devant mes yeux mon esperance morte» (*Premier Livre des Amours*, XXXVI, vv. 12-13).

[280] Una vez más, Jamyn coloca un término inusual al final del verso. Solo hemos hallado un uso del adjetivo en Ronsard, concretamente en una de sus elegías, *La Mort de Narcisse*: «Ou la neige de Mars, qui lente peu à peu / S'escoule sur les monts de Thrace ou d'Arcadie, / Des rayons incertains du soleil attiedie» (vv. 152-154).

interior. Con este ingenioso y paradójico giro, la *pointe* se opone inesperadamente al deseo de «calor» manifestado a lo largo de todo el poema. Esta paradoja se enlaza además con otra expresada en el último verso, relativa a la actitud contradictoria de la amada, que parece dividida. Se sugiere, con cierta malicia y humor, que Oriane aprecia el amor del que se sabe objeto y que incluso contribuye voluntariamente a avivarlo, pero que al mismo tiempo da a entender lo contrario y no está dispuesta a entregarse al enamorado, para desesperación de este último. Las tres repeticiones del verbo «vouloir» en el último verso, que se suman a una primera aparición en el verso anterior, ponen de relieve el juego conceptual y la complejidad psicológica atribuida tanto al enamorado como a la amada.

Graur considera este poema como un buen exponente de las limitaciones de Jamyn en el manejo del símil, recurso que constituiría además uno de los rasgos de estilo más característicos de su poesía: «Les analogies sont symétriquement suivies et n'évoquent rien de particulièrement émouvant» (1929: 67). En nuestro comentario, hemos intentado demostrar lo contrario: ni las analogías resultan tan previsibles y fáciles como pueden parecer a simple vista, ni el poema resulta frío (a pesar del tema). Antes bien, la delicada mezcla de melancolía e ironía hacen de este soneto uno de los más logrados del libro.

Sonnet XXVII

Voy ce beau mois plein de souefves odeurs,
Où les forests, les plaines et les fleuves,
Tertres et monts vestus de robes neuves,
Parent leur sein d'un million de fleurs !
Amour archer courant parmi les cœurs
Deçà delà fait de soy mille preuves,
Et restablist l'Estre des choses veuves,
Semant par tout ses flammes et douceurs.
Tous animaux sauvages et privez
Ont de l'Amour les ébats éprouvez,
En ce Printemps ami de la jeunesse.
Seuls nous perdons delices et plaisirs,
Sans obeïr aux amoureux desirs :
Attendons-nous la debile vieillesse ?

En pocos poemas de *Oriane* se encuentra una progresión argumentativa tan estructurada como en el soneto XXVII, aunque también puede apreciarse la tendencia habitual a difuminar el carácter secuencial de poema. De ahí que no aparezcan al inicio de las estrofas ni conjunciones, ni recursos reiterativos que marquen la relación lógica entre las distintas partes. No por ello es menos evidente la oposición persuasiva en que se basa el conjunto: la descripción de la naturaleza en primavera, expuesta en las tres primeras estrofas, contrasta con la situación incongruente, evocada brevemente en el

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

segundo terceto, en que se encuentran el hablante y su amada, debida evidentemente al rechazo por parte de esta última, a quien se trata de convencer de que cambie de actitud. Podríamos considerar que el imperativo que abre el poema («Voy…»), a través del cual el enamorado apremia a Oriane a contemplar el paisaje que los rodea, se hace extensible a las dos estrofas siguientes, en las que el «yo» sigue describiendo el espectáculo de la naturaleza al que la dama debería prestar atención. Sin embargo, mientras que el primer cuarteto se centra en el embellecimiento del paisaje, exponiendo la llegada de la primavera sin necesidad de nombrarla aún, en las dos estrofas siguientes se atiende a otro efecto simultáneo de la estación: el triunfo del amor en la naturaleza. Aunque el primer terceto se refiera expresamente a los animales, no sucede lo mismo con el segundo cuarteto, donde se alude a los «corazones» y a las «cosas viudas»: lenguaje vago y generalizador que hace pensar en los seres vivos en general. Así pues, en el centro de la descripción, entre la contemplación de las plantas y la referencia a los animales, figura un pasaje eminentemente abstracto, en el que se expone una filosofía del amor, que luego comentaremos. La introducción de la primera persona del plural, en el verso 12 («Seuls nous…»), permite oponer las descripciones, preparando el interrogante del verso final.

Si nos remontamos de nuevo al primer verso del poema, es fácil apreciar su escogida belleza y su sonoridad. De todos los recursos que el poeta emplea aquí con discreción, destaca la metonimia creada por un procedimiento de elipsis, metonimia mediante la cual una abstracción («este mes») designa en realidad algo concreto (el paisaje propio de dicho mes). La figura resalta además porque el mes se describe como si se estuviera percibiendo en ese momento, no solo a través de la vista (primer hemistiquio), sino también por el olfato (segundo hemistiquio). De este modo, si nos fijamos en el plano sintáctico, la metonimia se construye por varias vías simultáneas, es decir, por la relación del sustantivo «mois» tanto con el verbo al que complementa como con su propio complemento, e incluso con su epíteto «beau», que también constituye una nota visual. Por otra parte, cabe observar que este deslumbrante despliegue sensorial se fundamenta en que ambos hemistiquios culminan en un sintagma epíteto-sustantivo. El paralelismo resulta sorprendente, dada la brevedad propia del decasílabo, y puede lograrse en parte gracias a la cadena de monosílabos que abre el poema. En la versión final del soneto, el adjetivo «souefves» sustituye al epíteto «douces», que figuraba en la primera edición, con el mismo sentido pero bastante más convencional. Es cierto que Jamyn sigue aquí a su modelo habitual: Ronsard ya había utilizado el epíteto «souefve» acompañando al mismo

USC DE COMPOSTELA

sustantivo, en un par de ocasiones[281], pero la propia ortografía cambiante del adjetivo atestigua que su uso es aún raro. La otra modificación que Jamyn lleva a cabo consiste en suprimir el plural de «ces beaux mois», una expresión que, si bien aludía con más precisión a la estación primaveral, compuesta de varios meses, hacía que disminuyera notablemente el efecto de percepción visual. La disposición regular de los acentos, cada tres sílabas, contribuye sin duda a explicar la grata sonoridad del verso: el ritmo parece idóneo para evocar el éxtasis contemplativo. Estos acentos revelan, además, la rima interna (y paronomasia) «voy»-«mois»[282]. Todo lo mencionado hasta ahora coexiste con la claridad y la sencillez que son también seña de identidad en la poesía de Jamyn. Así, en el primer verso se encuentra ya sintetizada la idea que se desarrolla en el conjunto de la estrofa.

Mediante la extensa enumeración de vastos elementos naturales, que se extiende a lo largo de los versos 2 y 3, se ofrece una visión panorámica del paisaje, en consonancia con la petición formulada a la amada. Recordemos que la acumulación de estos elementos (que incitan al amor, según se puede deducir de la continuación del soneto) se esgrime a modo de argumento y favorece por tanto el propósito persuasivo. El uso sostenido del plural confiere a la secuencia una dimensión aún más abrumadora. Este inicio del poema recuerda a invocaciones como la que abre el soneto LVI del *Premier Livre des Amours* de Ronsard, que también exalta la sobrecogedora armonía que rige una naturaleza inmensa y diversa; algunos componentes de la serie coinciden: «Ciel, aer, et vents, plains et monts découvers, / Tertres vineux, et forests verdoyantes, / Rivages tors, et sources ondoyantes, / Taillis rasez, et vous bogages vers». Obsérvese que, a diferencia de Ronsard, Jamyn logra romper la monotonía de la enumeración, al pasar de la mera lista de sustantivos con sus determinantes, en el verso 2, a una formulación más cercana a la de Ronsard, en el verso siguiente: se prescinde repentinamente de los artículos, se constituye un binomio unido por la conjunción «et» y los complementos del nombre dan brillo a la expresión. Conviene añadir que el verso 2 prolonga de forma sumamente llamativa ciertos sonidos del verso anterior: nos referimos en concreto a aliteración en [f] («souefves»-«forests»-«fleuves») y a la paronomasia que conforman dos términos situados en la parte central del verso («plein»-«plaines»). Otro detalle de gran interés

[281] «Puisses-tu de ta soefve odeur / Nous annoncer que l'an se vire / Plus doux vers nous» (*Cinquiesme Livre des Odes*, XII, vv. 28-30); «Au haut de ton cercueil soient toujours fleurissans / Les beaux œillets pourprez et les liz blanchissans, / Et leur souave odeur jusqu'au ciel, à toy monte» (*Le Bocage Royal* II, À la Royne Catherine de Medicis, vv. 167-169).

[282] El siguiente acento, en el diptongo de «souefves», vuelve a reproducir un sonido similar.

relacionado con la sonoridad es la rima B: excepcionalmente, Jamyn incluye en los cuartetos una rima rara y difícil[283].

A los elementos enfáticos que hemos ido apuntando (el ritmo y la sonoridad del primer verso, el adjetivo «plein», la extensa enumeración de sustantivos en plural) se añaden la hipérbole y la exclamación que aportan intensidad al final de la estrofa. Es evidente que todos estos elementos están destinados a expresar un estado de exaltación. Asombra la capacidad con que Jamyn logra conjugarlos manteniéndose al mismo tiempo alejado de cualquier asomo de grandilocuencia. La evocación de la primavera guarda cierta relación con ello. El lugar común de los «vestidos nuevos» que recubren los montes pone de manifiesto la ligereza del tono, sumándose a la impresión de espontaneidad familiar, de candidez y jovialidad, que encierra la mención del «millón» de flores. La sencillez del léxico también es patente y la multitud de presencias evocadas hacen pensar incluso en un ambiente festivo. Es inevitable recordar el célebre *rondeau* de Charles d'Orléans: «Le temps a laissé son manteau / De vent, de froidure et de pluie, / Et s'est vêtu de broderie…». Conviene insistir, sin embargo, en el arte que esconden este tipo de evocaciones de apariencia modesta: Jamyn se apoya con suma habilidad en la metáfora convencional del verso 3, prolongando la personificación hasta enlazar una nueva analogía inesperada, en la que se invierte con ingenio una imagen habitual del retrato femenino: en lugar de asimilarse el seno de la amada a un jardín florido, aquí son los montes los que aparecen como damas que adornan su pecho con flores[284].

El lector ha de inferir el vínculo entre la descripción del espectáculo que ofrece la naturaleza en primavera y la alegoría de Amor en el segundo cuarteto: como es bien sabido, la estación incita al amor, con su belleza y sus efluvios. A la visión estática de la naturaleza, que funciona a modo de marco descriptivo, sucede la escena dinámica protagonizada por el personaje de Amor. Se insiste particularmente en el movimiento, en su carácter acelerado («courant»), frenético («deçà delà»), incesante («mille preuves»). Esta insistencia compensa la abstracción inherente a la figura alegórica y anima el lugar común. La aliteración del sonido [r], repetido en todas las palabras (salvo en el artículo) del verso 5, contribuye a transmitir esa impresión de precipitación, en especial por los ecos producidos al combinarse dicho sonido con la [a] («Amour»-«archer»-«parmi») y

[283] Es cierto que la rima «fleuves»-«neuves» se encuentra en varias ocasiones en la obra de Ronsard, pero nunca en las primeras estrofas de sus sonetos, donde la rima consta de más de dos componentes. De hecho, rimas que incluyan los términos «preuves» o «veuves» son prácticamente inexistentes en Ronsard.

[284] La metáfora del «seno» de la tierra, que la primavera cubre de flores, figura también en Ronsard, *Premier Livre des Amours*, CLX, vv. 9-11. El soneto es estudiado por Cave (1987) y Gendre (1991).

con la [k] inicial («courant»-«cœurs»). Los verbos que expresan las acciones físicas, en participio presente («courant», «semant»), se alternan con los verbos de los versos centrales, en presente, que remiten más bien al significado de la imagen. El tópico de Amor lanzando sus flechas por doquier se renueva aquí, en cierto modo, gracias a la expresión: en lugar de figurar como antonomasia, «archer» funciona como epíteto inesperado de «Amour», permitiendo omitir la referencia directa a la acción convencional de disparar las flechas. La sustituye un vago y elegante «fait de soy mille preuves», construcción verbal atípica (que por ejemplo no hallamos en la poesía de Ronsard) y pese a ello de fácil comprensión. Esta nueva hipérbole cuantitativa, eco de la del verso 4, vuelve a evocar la abundancia creadora, aludiendo ahora al plano de los sentimientos, y mantiene vivo el acento de entusiasmo y naturalidad.

En cuanto a la imagen abstracta circunscrita en el verso 7, difícilmente puede concebirse una exaltación más categórica del sentimiento amoroso. Los seres que no aman quedan reducidos a la categoría de entes incompletos, despojados de sentido e imposibilitados de acceder al verdadero Ser, al que tiende todo elemento. No es el único soneto de *Oriane* en que se alude al amor como fenómeno cósmico y no como mero producto de la psicología humana, pero tal vez estemos ante el poema en que Jamyn define de forma más contundente al amor como aquello que otorga sentido a la vida. El epíteto que cierra el verso, «veuves», metáfora a la vez sencilla y original, tiene además la ventaja de anclar la imagen en la realidad humana, añadiendo una nota de tristeza y soledad, de lo más persuasiva. En el último verso de la estrofa, la acción alegórica de la siembra se inscribe discretamente en el campo semántico desarrollado en el primer cuarteto. La imagen es acertada, además, porque dicha acción suaviza la que efectúa el amor arquero. Lo mismo ocurre en el binomio final del verso 8, con la combinación de «flammes et douceurs»: a fin de mantener el tono amable y persuasivo, se evita incidir únicamente en la fuerza de la pasión, presentando también el amor como algo tentador y delicado.

En el primer terceto, la referencia a los animales permite aludir con sutileza al aspecto más sensual del amor, a las efusiones primaverales de la libido. Jamyn juega con el contraste entre la profundidad filosófica y la abstracción que encontrábamos en la estrofa anterior y este rasgo de picardía jovial, acorde con el tema general del soneto, que se revelará realmente en los versos finales. El caso de los animales permite ilustrar a la perfección la idea del amor como llamada de la naturaleza, a la que no es posible sustraerse. La exposición de esta idea sirve al mismo tiempo para justificar la emoción

USC COMPOSTELA

que se ha apoderado del enamorado, su ruego insistente dirigido a la dama, la conveniencia de que esta ceda y se deje llevar por «lo natural». Los versos 9 y 10, despojados de ornamentación, se caracterizan por la sencillez expresiva, bastante apropiada teniendo en cuenta su carácter «documental». A pesar de ello, podemos destacar ciertos detalles retóricos, como la hábil elipsis del artículo en la expresión «Tous animaux», idónea para sacar el mayor partido posible al primer hemistiquio del decasílabo[285]. El verso en su conjunto, con la distinción entre animales salvajes y criados en cautividad, que da mayor énfasis a la afirmación, recuerda a un pasaje del *Discours à François de Montmorenci* (*Le Bocage Royal*), de Ronsard[286]. Lo curioso es que en estos versos de Ronsard, el argumento que se trata de defender es el opuesto, es decir, que los humanos no se comportan como los animales; pero precisamente no lo hacen porque añaden a su naturaleza una serie de pasiones negativas. En realidad, como vemos, la filosofía que subyace resulta similar: el ser humano ha de permanecer fiel a lo natural, a una esencia de la que el comportamiento de los animales constituye un reflejo. Mathieu-Castellani ha sabido reconocer este vínculo entre los dos poetas y explica con acierto la relación que ambos establecen entre las leyes naturales y el deseo: «L'appel au plaisir se fonde chez Jamyn comme chez Ronsard sur la reconnaissance du désir comme instinct parfaitement justifié par les nécessités de la vie, il est, chez l'un comme chez l'autre, un élan biologique irrépressible» (1975: 172). En el verso 10, hallamos el único caso reseñable de hipérbaton, dentro de este soneto tan parco en figuras de estilo. Curiosamente, en la primera edición de la obra, ni siquiera se llevaba tan lejos esta inversión; podemos suponer que Jamyn corrige el inicial «ont les ébats de l'Amour éprouvez» para que la cesura no separe al sustantivo de su complemento, ya que este no abarca todo el hemistiquio. La personificación metafórica que cierra la estrofa, en la aposición referida a la primavera, aporta lirismo al terceto. Destaca la connotación positiva (y por ende persuasiva) de los términos: la imagen insiste en la idea de que dejarse

[285] Por ejemplo, Ronsard utiliza este recurso de forma semejante en varios poemas de su *Premier Livre des Amours*, como el *Madrigal*: «De tous plaisirs ne soyez jamais lasse» (v. 15, modificado tras la edición de 1578); el soneto CCXXV: «Un sainct tableau, qui servira d'exemple / A tous amans, qu'ils ne m'aillent suyvant» (vv. 10-11), o la *Elegie à Muret*, en dos pasajes: «Tous animaux, ou soient ceux des campagnes, / Soient ceux des bois, et tous ceux des montagnes» (vv. 7-8) y «De tous humains accoisant les travaux, / Mais non d'Hercul' les miserables maux» (vv. 45-46).

[286] «Tous animaux, soit ceux qui vont nouant, / Ceux qui pendus en l'air se vont jouant, / Ceux qui privez, ceux qui sauvages vivent, / Sans passion leur nature ensuivent. / L'homme sans plus charpentier de ses maux, / À sa nature adjouste des travaux, / L'honneur, le gain, l'ambition, l'envie, / Et luymesme est le tyran de sa vie» (vv. 25-32).

llevar por el impulso amoroso es lo propio de la edad que comparten la amada y el hablante.

La oposición que ya hemos comentado entre el segundo terceto y las estrofas anteriores queda subrayada por el contraste entre el «Seuls nous» con que se inicia la última estrofa y el «Tous» hiperbólico que abría el terceto anterior. Cabe añadir que «Seuls nous», como fórmula que aísla a los enamorados, es todo un hallazgo: no solo por su relativa rareza[287], sino también porque permite diluir, por una vez y de forma un tanto capciosa, la confrontación habitual entre amada y enamorado, poniendo de relieve que los dos se hayan en la misma situación, es decir, sujetos a los «amorosos deseos» y ajenos sin embargo a las «delicias y placeres» del amor. Este último binomio, situado al final del verso, es un eco de las «flammes et douceurs» mencionadas al final del segundo cuarteto: en ambos casos se pretende hacer sentir a la amada, mediante la evocación de sensaciones generales, lo ventajoso que sería para ella sucumbir. Un argumento adicional se reserva al último verso del poema: el recuerdo del *tempus fugit*. De las bondades que implicaría la aceptación, se pasa así a sugerir la desolación que conllevaría la renuncia. Este final remite claramente a la poesía amorosa de Ronsard, quien también emplea la ingeniosa metonimia en una ocasión[288]. No obstante, la interrogación y el recurso a la primera persona del plural (que involucra al propio «yo») podrían considerarse como una muestra de mayor elegancia y delicadeza que el clásico imperativo ronsardiano.

De entre todos los poemas de Ronsard cuya temática es comparable a la de los tercetos, Carrington destaca el final de la canción «Quand ce beau Printemps je voy» (*Second Livre des Amours*), donde también se proponen como modelo las libres muestras de amor de los animales y se invita a la dama a gozar de la juventud pasajera. Las similitudes son en efecto palpables, aunque no es menos cierto que Jamyn evita el erotismo de las alusiones sensuales directas, reiteradas en todas las estrofas de Ronsard, que de hecho acercan el poema al género del *baiser*. Además, la *Chanson* no se refiere al comportamiento de los animales en general, sino que se describen concretamente los arrumacos de una pareja de palomas, que los amantes pueden contemplar, algo que dota al poema de mayor humor y encanto. Igual de llamativa nos parece la semejanza, no señalada por Carrington, con el soneto XXVIII del *Second Livre des Amours*, donde

[287] Ronsard solo la emplea en un pasaje de su himno *Les Daimons*: «Ou que seuls nous errons par un desert estrange» (v. 96).

[288] La misma metonimia es empleada por Ronsard, en una de las traducciones de epigramas griegos que figuran en el *Premier Livre des Poemes* («Quel train de vie...»): «La vieillesse est languissante et debile, / Ayant tousjours la mort devant les yeux» (vv. 18-19).

coincide el imperativo escogido para exhortar a la dama a que contemple los efectos de la primavera («Voyez...»), si bien se describe de nuevo, ante todo, la conducta de los pájaros, así como la viña y los pastores. En el segundo terceto, la oposición, centrada en la amada, se apoya en el adverbio «seulement», que obviamente recuerda al «seuls nous» de Jamyn: «Tout parle de l'amour, tout s'en veut enflamer : / Seulement vostre cœur froid d'une glace extreme / Demeure opiniastre et ne veut point aimer» (vv. 12-14). La actitud incongruente de Marie frente a la primavera se censuraba ya en un soneto previo del mismo libro, donde el poeta se dirige a Venus: «Ores qu'en ce printemps on ne sçauroit rien voir, / Qui fiché dans le cœur ne sente ton pouvoir, / Sans plus une pucelle en sera-t'elle exente ?» (vv. 9-11). No obstante, un soneto de Du Bellay (*L'Olive,* LXXXIX) constituye, en nuestra opinión, un modelo más evidente aún: la descripción del paisaje primaveral, en los cuartetos, incluye las flores y el bosque; el primer terceto evoca también los animales y se abre con una expresión idéntica: «Tous animaulx...» (v. 9), mientras que el inicio del segundo terceto establece la oposición con la dama: «Vous seulement...» (v. 12).

Sonnet XXVIII

De ce Printemps toutes les nouveautez
Que Flore espand dessus la terre ensemble,
Ne sont en rien, Maistresse, ce me semble,
A comparer à tes jeunes beautez.
Quand je regarde aux champs de tous costez,
Je voy qu'en eux ta grace se r'assemble
Et rien n'y plaist sinon ce qui resemble
En quelque part à tes divinitez.
Viendra jamais cette blanche journee
Qui me sera sur toutes fortunee,
Pour éprouver l'oracle Delphien ?
« Juste est tresbeau, Santé chose tresbonne :
« Mais (disoit-il) des biens le plus doux bien
« C'est obtenir ce qu'on affectionne.

En el soneto XXVIII se puede apreciar una bipartición clásica, con un primer movimiento desarrollado en los cuartetos y otro reservado a los tercetos. Como suele ser habitual en la poesía de Jamyn, no hay conectores u otro tipo de rasgos formales que señalen tal división estructural, que tiende así a la discreción. Sin embargo, un aspecto resulta excepcional, si atendemos al resto de sonetos de *Oriane*: en general, la unidad temática y la cohesión profunda del conjunto del poema priman sobre cualquier segmentación, mientras que aquí el vínculo entre las dos partes es un tanto vago. Los cuartetos se centran en la contemplación del paisaje primaveral, que inspira al «yo» una

USC DE COMPOSTELA

serie de comparaciones con la amada. El acto contemplativo va implícito en el deíctico que abre el soneto («De ce Printemps…») y se explicita al comienzo del segundo cuarteto («Quand je regarde aux champs…»). En cambio, los tercetos no dan continuidad ni a las comparaciones esbozadas, ni a la contemplación, ni a las referencias a la naturaleza. Las dos estrofas finales tienen en común el hecho de que el «yo» expresa, de forma velada (ya que desaparece la segunda persona), el sueño de obtener al fin el amor de su amada. Concretamente, el primer terceto alude al deseo de verificar la validez de una enseñanza dispensada por el oráculo de Delfos; a continuación, en la estrofa final, se revelan las proverbiales palabras pronunciadas por el oráculo. La introducción de una nueva voz, cuyo discurso, plasmado en estilo directo, ocupa todo el segundo terceto, es un recurso útil para el cierre que ya encontrábamos en el soneto XVIII. En ambos sonetos, además, las palabras finales se ponen en boca de un ente no humano: fantasía ideal para dar mayor relieve a la *pointe*.

En un poema en el que imperan la sencillez del estilo y la claridad inmediata de las ideas, el hipérbaton del primer verso es la única inversión sintáctica llamativa de todo el soneto. El giro sugiere un estado de éxtasis contemplativo ante las bellezas naturales que rodean al «yo», impresión a la que concurre igualmente la contundente aliteración en [t] en todas las sílabas acentuadas del verso. Gracias al hipérbaton, además, el término más selecto, «nouveautez», queda destacado, al ocupar la posición final del verso. Dicha abstracción hace referencia evidentemente a las flores, a la vida vegetal que renace tras la estación invernal. Recordemos que Flora suele representarse arrojando flores por los campos: Jamyn describe aquí los efectos de la primavera utilizando precisamente esa escena emblemática. Por ello, el término abstracto «nouveautez» figura aquí como complemento de un verbo de acción, «espand», conformando así una bella y original «materialización»[289].

Una misma proposición se extiende en el cuarteto de principio a fin, lo que permite retrasar la mención del interlocutor («Maistresse») hasta el verso 3, mientras que el elogio a la amada no se concreta hasta que no concluye la estrofa. A pesar del relativo suspense, la idea en que se basa el elogio no resulta especialmente llamativa: se trata del lugar común de la belleza incomparable de la dama. Además, la estrofa siguiente contradirá un tanto esta idea, estableciendo las analogías entre la belleza de la amada y la naturaleza

USC

[289] Ronsard asocia también el término «nouveautez» a la primavera en sus *Stances lyriques pour un banquet*: «Autant que l'on voit une prée / Fleurir en jeunes nouveautez, / Autant ceste troupe sacrée / S'enrichist de mille beautez» (vv. 5-8).

primaveral que aquí se niegan. El contraste entre mujer y paisaje se enfatiza discretamente mediante la antítesis «toutes» (v. 1) / «rien» (v. 3). En realidad, si por algo destaca el final de la estrofa es por las construcciones léxicas. Resulta raro hallar la expresión «en rien» (que por lo común deriva de la propia construcción verbal, como en «finir en rien») acompañando a los verbos «être» y «comparer». Al sustituir a las partículas habituales con las que se expresa la negación, dicha locución cobra una elegancia inesperada. Un efecto similar se obtiene con la construcción compuesta por la forma verbal «sont» y «à comparer». Además de conferir flexibilidad a la oración, la fórmula inusitada aporta lustre a la expresión de un elogio que de otro modo podría pasar por banal.

Otro aspecto destacable, para captar en su justa medida las cualidades que encierran los cuartetos, es la elección de rimas particularmente difíciles. La rima en «-tez» es por lo general atípica, al obligar al poeta a encadenar sustantivos abstractos en plural (más allá de alguna forma verbal admisible como «chantez» o «promettez»); de ahí que Ronsard no recurra nunca a ella en los cuartetos de sus sonetos. En algunas de estas estrofas sí podemos detectar la rima B, aunque solo en casos muy contados, como el del célebre soneto «Je n'ai plus que les os, un squelette je semble». En el poema de Jamyn, esta rima llama la atención por su riqueza, ya que en todos los casos se repite el sonido final «-semble». Pero sobre todo destaca por la escasa variedad léxica a la que da cabida, puesto que apenas se podría haber contemplado alguna otra opción (más allá de «tremble» o «desassemble», empleados por Ronsard), restricción que convierte su uso en un verdadero desafío.

Aunque el segundo cuarteto pueda considerarse como una especie de variación de la idea ya expresada en la estrofa anterior, la organización del contenido es completamente distinta, aportando la diversidad necesaria para evitar la monotonía. Es cierto que se vuelve a recurrir al contraste entre los términos «tous» y «rien», dispuestos en una posición casi idéntica a la que tenían en el primer cuarteto y destinados a dar consistencia a cada mitad de la estrofa. No obstante, esa segmentación del cuarteto queda aquí mucho más patente, dada la división en dos cláusulas de igual extensión, unidas por la conjunción «et». Además, la doble analogía entre naturaleza y amada se lleva a cabo manteniendo una alternancia ordenada de las referencias que se hacen a la primera (vv. 5 y 7) y a la segunda (vv. 6 y 8).

A esto hay que sumar el protagonismo que adquiere la primera persona, que funciona como sujeto en los versos 5 y 6, en los que el «yo» se pone en escena. La insistencia en la visión panorámica del paisaje, expuesta ya en la estrofa anterior, evoca un estado de

USC DE COMPOSTELA

ensimismamiento, que resulta de la combinación de las cuitas propias del amante desdichado y de la admiración natural ante el espectáculo de la naturaleza. El complemento «de tous costez» no es una mera *cheville* o relleno que permite al poeta completar el verso, sino que anima esta escena estática, sugiriendo las deambulaciones del personaje[290]. La identificación de las bellezas contempladas en los campos con la «gracia» que posee la amada tiene la originalidad de invertir el sentido habitual de la analogía: las imágenes naturales se suelen emplear como lugar común ineludible en el retrato poético femenino, mientras que aquí se describe el paisaje tomando como medida de referencia la hermosura de la mujer, sin que por ello cambie la finalidad, que sigue siendo ensalzar esta hermosura. Esta identificación pretende sugerir la magnitud de la obsesión amorosa e incluso del perpetuo asombro ante las maravillas de la amada[291]. De forma similar a lo que ocurría con el sustantivo «nouveautez», encontramos de nuevo una noción abstracta («ta grace») asociada a un verbo que denota movimiento, como es «se r'assemble», además de complementar a un verbo de percepción («Je voy»). En los versos 7 y 8, prosigue el elogio indirecto de la amada a través de la descripción del campo. La comparación entre el paisaje y la dama se formula esta vez de forma explícita y, por tanto, más convencional. De hecho, el final del segundo cuarteto guarda cierta similitud con la terminación del primero. El último término, «divinitez», arroja luz sobre el contenido de la estrofa[292]: los encantos de Oriane se exaltan como si encarnaran un paradigma celestial, la mismísima idea platónica de la belleza. De ahí que cualquier muestra de belleza superlativa en el mundo sea considerada por el amante como un reflejo de la de Oriane, creado a semejanza de esta. Cabe mencionar una última semejanza significativa entre los cuartetos: las construcciones novedosas que cierran la estrofa, «En quelque part»[293], como

[290] «On appelle cheville un élément placé dans le vers (souvent au début ou à la fin) sans que sa présence soit justifiée par le sens ou par la syntaxe : ce sont de purs soucis de forme qui le font employer pour compléter l'organisation métrique» (Aquien, 1993: 81).

[291] La misma idea figura en un par de sonetos del *Premier Livre des Amours*, de Ronsard, que pueden haber inspirado a Jamyn: «Je ne voy pré fleur antre ny rivage, / Champ roc ny bois ny flots dedans le Loir, / Que peinte en eux, il ne me semble voir / Cette beauté qui me tient en servage» (XXVIII, vv. 5-8); «Là ne se voit fonteine ny verdure, / Qui ne remire en elle la figure / De ses beaux yeux et de ses beaux cheveux» (LXXX, vv. 12-14).

[292] En la primera edición del libro, el verso 8 rezaba, en cambio: «En quelque part à tant de raritez». La corrección llevada a cabo por el poeta aporta claramente una mayor concreción y sugiere la impronta platónica, sin necesidad de renunciar por ello a cerrar la estrofa con un término selecto.

[293] En general, la expresión «en quelque part» suele ir seguida de «que» e introduce a un verbo en subjuntivo.

complemento de «resemble», y «tes divinitez»[294]. Ambas se suman a la rareza del verbo pronominal «se r'assembler»[295].

Siguiendo a Hutton (1946: 387), Carrington señala como posible fuente de inspiración de los cuartetos un epigrama de la *Antología Griega* (V, 144):

> Ya florece el alhelí, y florece el narciso de la lluvia
> amigo, y florecen los lirios que andan en el monte.
> Ya está florida la amiga del amor, flor que entre las flores
> se abre, Zenófila, de Seducción la dulce rosa.
> Prados, ¿por qué en vano os reís gozosos de vuestras cabelleras?
> Vale más esta niña que fragantes guirnaldas[296].

En efecto, el poema griego constata igualmente la llegada de la primavera, cuya contemplación inspira una serie de analogías con la amada. Sin embargo, más allá de esta similitud general, no hallamos otras coincidencias entre los dos poemas que corroboren dicha influencia, la cual queda por tanto dentro de lo puramente conjetural. Meleagro, autor del epigrama, también celebra la superioridad de la amada sobre las maravillas de la estación, pero la inserción de este elogio banal queda «justificada» por una imagen mucho más original: se trata de una respuesta pertinente a los campos, que ríen vanagloriándose de su propia belleza. Del resto de los ornamentos presentes en el poema griego (la descripción de diversas flores y las metáforas florales aplicadas a la amada) tampoco se observa ningún rastro en el soneto de Jamyn.

En los tercetos, la contemplación deja paso a la ensoñación y a la expresión del anhelo. En el primero, el futuro verbal y el modo interrogativo marcan tal transición. Ese futuro es propio de los poemas de *carpe diem*, en los que funciona como una especie de vaticinio. La fórmula escogida para abrir la estrofa, «Viendra jamais…», añade un matiz dramático de lógica impaciencia, de desesperación ante la dificultad y la incertidumbre de acabar obteniendo el bien deseado. Ni dicha fórmula, idónea para la expresión sutil del pesar íntimo sin necesidad de llegar al lamento, ni tampoco el símbolo de la «blanche

[294] Ronsard no emplea en ninguna ocasión el término «divinitez» en plural; y cuando recurre a dicha noción en singular, no lo hace nunca para dirigir un elogio a la amada. Sí puede hallarse en la oda IV de Magny: «Se confondant dans les infinitez / Des saintz tresors de voz divinitez» (vv. 49-50); en el poema *Aux Muses pour celebrer sa Gironde* (*Les Gayetez*) del mismo autor: «Et mile divinitez / Où son esprit elle fonde» (vv. 19-20); o en la pieza *Contre les Pétrarquistes* (*Divers Jeux Rustiques*), de Du Bellay: «Là, dans le sein de leurs divinitez, / Je choisiray cent mille nouveautez» (vv. 205-206).

[295] Ronsard la emplea en su *Elegie XXIII*: «Mais se rejoindre en un et se remettre, / Et à l'amy toute chose permettre, / Se r'assembler ainsi qu'au premier temps, / C'est ce qui rend les amoureux contents» (vv. 33-36); Du Bellay, en *Antiquitez de Rome*, XVI: «Et comme on voit la flamme ondoyant en cent lieux / Se rassemblant en un, s'aiguiser vers les cieux» (vv. 9-10).

[296] Traducción de Cristóbal Rodríguez Alonso y Marta González González (1999).

journee» que cierra el mismo verso, parecen hallarse en la poesía amorosa de la *Pléiade*[297]. Esta última metáfora está en consonancia con la imagen celestial recogida en el verso anterior: al asimilarse la amada a un ente divino, a una idea platónica, no es de extrañar que se conciba el encuentro dichoso con ella como una explosión de luminosidad. La imagen se inscribe dentro de una especie de perífrasis que conjuga una refinada discreción, al evitarse la alusión directa a la «aceptación» de la dama, con la exaltación propia de un pensamiento tan feliz, que queda patente mediante el superlativo del verso 10. La estrofa culmina con una nueva referencia mitológica, que se prolongará en el segundo terceto. Este retorno final al plano mitológico confiere así al soneto cierta circularidad, dada la escena inicial protagonizada por la diosa Flora. El primer terceto concluye, no obstante, sin que el lector sepa a qué se refiere la alusión al «oracle Delphien» y sin que se haya especificado tampoco cuál será ese día afortunado entre todos, aunque esta última incógnita es fácil de despejar, permitiendo intuir al menos el tema que abordará el oráculo. Con este efecto de suspense, Jamyn recrea en cierto modo la sensación de intriga ligada intrínsecamente al recurso al oráculo. Al igual que en las dos estrofas previas, sorprende el talento con que el poeta da a los términos un uso inesperado y, sin embargo, claro y preciso. Así, «fortunee», piedra angular de la perífrasis, adquiere un relieve especial al no emplearse en este caso como epíteto, ni en su acepción más común[298]. Del mismo modo, en el verso 11, la originalidad de la expresión da brillo al final de la estrofa: no solo resulta llamativo el epíteto «Delphien»[299], sino también que «oracle» aparezca como complemento de «éprouver», verbo empleado aquí en su acepción de «poner a prueba» (y no con el significado de «sentir», más usual en el marco de la poesía amorosa).

[297] Desportes, en cambio, emplea la fórmula inicial del terceto, para expresar además la misma idea que Jamyn: «Viendra jamais le jour qui doit finir ma peine ?» (*Amours d'Hippolyte*, XXIX, v. 14).

[298] Este uso se inspira sin duda en el que a veces recibe el adjetivo opuesto, «infortunée»; véase por ejemplo un pasaje de *Le Retour d'Anne de Montmorency* (*Second Livre des Poemes*), de Ronsard: «Ce n'est pas de merveille en suivant mainte année / Les guerres, si l'on trouve une heure infortunée / De perdre une bataille et d'estre prisonnier» (vv. 87-89).

[299] A pesar de su rareza, no se trata de un neologismo creado por Jamyn, puesto que ya lo recogía la oda *À Joachim du Bellay* (*Premier Livre des Odes*, XI), de Ronsard: «Lequel m'encharge de chanter / Son Du Bellay, pour le vanter / Sur tous ses enfants qui ont bien / Masché du Laurier Delphien» (vv. 177-180); así como la oda XI de Magny, donde también se evoca el oráculo: «Ainsi l'ardeur que le dieu Delyen / Souffle, devin, au temple Delphien / En cestuy-là qui ses oracles chante / Va defaillant dez que le dieu s'absente» (vv. 25-28). La expresión de Ronsard parece provenir del final de la oda III, 30 de Horacio, donde el poeta latino pide a Melpómene que le imponga la corona de laureles: «et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam» (vv. 15-16). En la primera versión del soneto de Jamyn, el adjetivo escogido era «Delien», que figura igualmente en Ronsard y en Magny.

Con el paso al segundo terceto, se produce una nueva transición temporal, esta vez al pasado. Las nociones presentadas como figuras alegóricas en el verso 12 («Juste», «Santé») remiten evidentemente a la poesía medieval, pero también hacen pensar de nuevo en las ideas platónicas, dado su carácter filosófico y las reflexiones que se esbozan aquí en torno a ellas. Jamyn sabe sacar partido al estilo proverbial, estableciendo la analogía entre justicia y salud con tono desenvuelto, a través de un paralelismo ajustado a los hemistiquios (con doble elipsis, tanto del verbo como del artículo, en el segundo término) y jugando con el eco de las repeticiones («très» en el verso 11, «bien» en el verso 12). Estas figuras retóricas aportan brillo a los versos previos a la *pointe* final, permitiendo además mantener el suspense y retrasar la conclusión hasta el último verso. La conclusión se expresa obviamente (puesto que habla el oráculo) de forma impersonal, prolongando así las alusiones indirectas del primer terceto al amor de Oriane y a esta misma. La interpretación, sin embargo, no reviste ninguna dificultad. El verbo final, «affectionne», muy infrecuente en la poesía de la época, supone una nueva muestra de originalidad en el plano léxico[300]. El despliegue de fantasía y la reflexión psicológica en esta estrofa, cuya ligereza hace entrever cierta picardía, llevan al soneto lejos de los cauces convencionales.

Sonnet XXXII

Si la beauté perist, ne l'espargne Maistresse
Tandis qu'elle fleurist en sa jeune vigueur :
Croy moy je te suppli, devant que la vieillesse
Te sillonne le front, fay plaisir de ta fleur.
On voit tomber un fruict quand il est plus que meur,
Ayant en vain passé la saison de jeunesse :
La fueille tombe apres, jaunissant sa verdeur,
Et l'Hyver sans cheveux tous les arbres delaisse.
Ainsi ta grand beauté trop meure deviendra.
La ride sur ta face en sillon s'estendra,
Et soudain ce beau feu ne sera plus que cendre.
N'espargne donc la fleur qui n'a que son Printemps :
La donnant tu n'y perds, mais tu jouïs des ans :
C'est d'une autre lumiere une lumiere prendre.

En el soneto XXXII, volvemos a encontrar la imitación de un epigrama de la *Antología Griega* (libro XII, 235): «Si envejece la belleza, entrégamela antes de que se esfume. / Pero si se queda, ¿por qué temes lo que queda darme?»[301]. Dicha imitación es

[300] La variante del último verso que figura en la primera edición, «C'est obtenir ce qu'aime une personne», es claramente inferior: se trata de una fórmula bastante más enrevesada y carente de la mencionada riqueza léxica.
[301] Traducción de Ramiro González Delgado (2011).

paralela a la que lleva a cabo Ronsard, en uno de sus sonetos publicados en 1578 (*Sonnets pour Helene* II, XXXIII). Resulta difícil saber, una vez más, a cuál de los dos poetas se debe atribuir la iniciativa; cabe incluso la posibilidad de que ambos acordaran imitar el mismo epigrama de forma simultánea. Aunque no se pueda establecer ninguna conclusión firme al respecto, da la impresión de que Jamyn tiene en cuenta el poema de su maestro al componer el suyo. Hemos de considerar en primer lugar que la idea de adaptar al formato del soneto un contenido tan sencillo y tan poco propenso a la amplificación resulta curiosa y de difícil ejecución. El poeta Victor Brodeau ya había ofrecido muchos años antes su propia versión del epigrama, inscrita en su simple *quatrain*. Cuatro versos, los primeros de su soneto, bastan igualmente a Ronsard para reproducir la misma idea: «Si la beauté se perd, fais-en part de bonne heure, / Tandis qu'en son printemps tu la vois fleuronner : / Si elle ne se perd, ne crain point de donner / À tes amis le bien qui tousjours te demeure» (vv. 1-4). El resto del poema proseguirá con una súplica amorosa ya sin relación con el tema del *carpe diem*[302]. Jamyn opta por un planteamiento muy diferente: de las dos hipótesis contrapuestas en el poema griego, decide retener tan solo la primera, mientras que el resto del soneto se dedicará a justificar ese ruego inicial a la dama. Cabe preguntarse por qué nuestro poeta no desarrolla la idea original en su totalidad. Una posible explicación sería justamente que Jamyn no desea elaborar una estrofa tan cercana al mencionado cuarteto de Ronsard. Asimismo, la relativa falta de cohesión en este último soneto podría haberle empujado a buscar una propuesta más compacta. Incluso es muy posible que Jamyn juzgue demasiado forzada y sofisticada la oposición que estructura el epigrama griego: la hipótesis de una belleza que «no se pierda» puede parecer en efecto una base un tanto endeble sobre la cual sostener el resto de las florituras lógicas. Por otra parte, la relación entre los dos sonetos mencionados resulta bastante evidente, dadas las analogías entre los primeros versos. Estas no parecen poder explicarse tan solo por un conocimiento mutuo de la fuente compartida. Entre ellas cabe destacar no solo la coincidencia de los primeros términos, sino también la estructura completa del verso inicial, con el imperativo equivalente situado en el segundo hemistiquio. Coinciden asimismo el conector «tandis que» al comienzo del verso 2 y, en este mismo verso, la referencia a la juventud y la consiguiente metáfora de la flor. Esta última, además, no figura en el epigrama griego.

[302] A pesar de ello, es indudable que Jamyn tiene en cuenta, en el desarrollo completo de su soneto, la obra poética de Ronsard, dada la importancia que este otorga a la naturaleza como reflejo de la dama, tema analizado en profundidad por Garapon (1981).

La estructura del soneto no es fácil de desentrañar. Ello se debe ante todo a la asombrosa cantidad de correspondencias y reiteraciones, mediante las cuales se va entrelazando el contenido de las diversas estrofas. De ese modo, tanto los cuartetos como los tercetos se abren con una mención directa de la belleza de la dama. La metáfora de la flor, a la que acabamos de aludir, es retomada no solo en el verso 4, sino también en el extremo opuesto del poema (v. 12). Otra imagen que figura en el verso 4, la del surco en el rostro, se reformulará igualmente en los tercetos (v. 10). Los dos cuartetos aparecen vinculados entre sí por medio de la repetición del concepto de juventud (vv. 5 y 9). Se repiten asimismo las imágenes de la fruta madura (vv. 5 y 9) y del fuego (vv. 11 y 14), a lo que cabría añadir la oposición entre primavera e invierno (vv. 8 y 12). Detrás de la aparente confusión que supone esta red de interrelaciones, es posible distinguir, sin embargo, una original estructura circular. Existe un vínculo más destacado entre el primer cuarteto y el segundo terceto, por un lado, y las estrofas centrales, por otro. La relación entre la primera estrofa y la última queda patente ya desde el inicio de ambas, puesto que parten del mismo imperativo: se repite el verbo «espargne», manteniendo lógicamente su forma negativa. Así pues, al final del soneto se reitera el ruego expresado al principio, de nuevo apremiante, a fin de ejercer presión sobre la dama. En cuanto a las estrofas centrales, ambas conforman en conjunto una comparación: el primer término de esta (desaparición de la exuberancia vegetal con la llegada del invierno) se enmarca en el segundo cuarteto, mientras que su segundo término (declive de la belleza femenina con la llegada de la vejez) queda ajustado al primer terceto. De ahí que el eje de la comparación, el adverbio «Ainsi», sirva de enlace entre las dos estrofas[303].

La alteración en los cuartetos del esquema de rimas codificado supone otro rasgo verdaderamente excepcional. La ruptura se lleva a cabo, además, por partida doble: no solo se van alternando de forma continua las rimas A y B, sino que, en el segundo cuarteto, esta alternancia se inicia con la rima B. Dicho de otro modo, la segunda estrofa conserva la disposición inicial de rimas *croisées* pero modifica su orden. La yuxtaposición de oraciones dentro de cada cuarteto, que constituye una serie de secciones de dos versos, se amolda bien a esa secuenciación tan reiterativa de las rimas. Tras haber llevado al límite el formato de las dos primeras estrofas, Jamyn opta por compensarlo con dos tercetos canónicos, de rimas CCDEED. Volviendo a los cuartetos, conviene mencionar incluso

[303] Horacio, autor del verso «carpe diem quam minimum credula postero» (*Odas* I, 11) que forja el nombre del tópico, liga como Jamyn la exhortación a aprovechar el momento presente con la imagen del paso de las estaciones, en su oda I, 9.

otro detalle curioso ligado a la rima: al término «meur» no se le atribuye el sonido vocálico actual, puesto que rima con «vigueur», «fleur» y «verdeur». No nos consta que Ronsard incluyera este vocablo en ninguna rima, lo cual podría ser síntoma de cierta indefinición fonética, algo que no frena sin embargo al discípulo.

Aunque Jamyn suprima la segunda proposición condicional del epigrama, la apertura del soneto conserva la esencia del modelo. El «si» inicial, no obstante, se impregna de un matiz lírico del que carecía el término en el poema griego, expresando ahora ante todo una sutil relación de causa. El principal atractivo de los dos primeros versos reside sin duda en la prolongada animación de la noción de «beauté», a la que concurren todos los verbos. La personificación de la belleza mediante «perist» es claramente superior, en términos de dramatismo, al verbo escogido por Ronsard en su adaptación para expresar la misma idea («se perd»). El uso de «beauté» como complemento de «espargner» también destaca por su novedad, a pesar de que este verbo aparezca de forma recurrente en los poemas sobre el *carpe diem*[304]. Lo habitual es que «espargner» se refiera, si no forzosamente a algo material, al menos a alguna noción que pueda estar ligada a una transacción o que pueda cuantificarse: no es evidentemente el caso de la belleza. Recordemos que el epigrama griego saca partido ante todo a la consideración capciosa de la hermosura como un bien material, susceptible de ser cedido a los demás. Jamyn se muestra aún más sutil, al hacer referencia a ese don tan solo de forma indirecta, gracias al uso de «espargner». Así pues, aunque deseche la paradoja original del epigrama, el poeta francés hace gala de una picardía no menor a la del poeta griego. Lo cierto es que el ruego no se lleva a cabo de forma expresa en pos de los intereses del «yo», ni siquiera en nombre del amor. Este pretendido desinterés resta a la cruda evocación de la vejez cierto aire de incongruencia. El tercer verbo del poema, «fleurist», también hace referencia a «beauté» e implica un nuevo tipo de animación: la que se efectúa mediante una metáfora verbal. La precisión que aporta el complemento «en sa jeune vigueur» profundiza en la analogía entre la belleza y la flor. La metáfora permite además que una cualidad abstracta como la belleza sea descrita por medio de otras dos cualidades

[304] En Ronsard pueden encontrarse varios ejemplos, como los siguientes: «Dame au gros cœur, pourquoy t'espargne-tu / Faisant d'un rien l'appuy d'une vertu ? / Et cependant que tu es jeune et belle / Eschauffe toy d'une amour mutuelle» (*Version d'un epigramme grec*, vv. 1-4); «Et cependant qu'il est en son printemps, / Vive amoureux et n'espagne le temps» (*Premier Livre des Poemes, Le Souci*, vv. 77-78); «Donque tandis que tu vis, / Change, Maistresse, d'avis, / Et ne m'espargne ta bouche» (*Premier Livre des Amours, Stances*, vv. 37-39).

abstractas (la juventud y el vigor, funcionando la primera como epíteto de la segunda[305]), permitiendo así que todos estos conceptos queden asimilados a la dama sin que ello resulte grandilocuente.

Algunos otros detalles formales del *incipit* también nos parecen significativos: por ejemplo, la negación a través de una única partícula («ne l'espargne»), recurso que vuelve a aplicarse en el verso 13 («tu n'y perds»). Con este procedimiento se acentúa evidentemente la concisión, especialmente marcada en las dos estrofas deprecativas. Del mismo modo, la fragmentación del primer verso, con dos pausas internas, resulta inusual. Para ser más exactos, lo que sorprende ante todo es la colocación del vocativo que designa al interlocutor («Maistresse») a final de verso y no en una posición inicial o intermedia. La oración de los versos 3 y 4 quedará asimismo fragmentada en breves segmentos, algo que el encabalgamiento entre ambos versos pone aún más de relieve. Jamyn trata de acentuar el valor persuasivo de estas proposiciones, incisivas y directas. También sabe servirse de la marcada rima interna entre «perist» y «fleurist», términos situados justo antes de la cesura, para subrayar la oposición trágica entre los encantos de la juventud y su desaparición inexorable en la vejez.

En el verso 3, se halla la única manifestación de la primera persona presente en todo el soneto, curiosamente a través de dos pronombres adyacentes: «croy moy je te suppli». Tal y como hemos indicado, las motivaciones del ruego se mantienen en un plano abstracto. Sin embargo, el hecho de que el hablante asome por un instante, en una exhortación tan enfática, hace entrever que él mismo se postula como principal beneficiario del «don de la belleza». Culmina además, en los versos 3 y 4, una acumulación insólita de imperativos, complementados por la súplica que acabamos de citar: es innegable la vehemencia con que se persigue la reacción de la dama. El imperativo del verso 4 supone una reformulación, en modo afirmativo, del ruego inicial. La proposición circunstancial de tiempo que lo precede insiste también en la misma idea ya expresada en otra circunstancial de tiempo anterior (v. 2). Se establece así un sutil quiasmo que recorre la estrofa de principio a fin. Una diferencia entre las dos secciones yuxtapuestas del cuarteto reside en que, si los versos 1 y 2 evocan con contundente brevedad el futuro siniestro y de forma más extensa las gracias juveniles, los dos versos siguientes invierten la tendencia. En ellos, la noción abstracta que se convierte en objeto de una animación no es la belleza, sino la vejez. La nueva metáfora verbal, «sillonne», no

[305] El sintagma se encuentra en Ronsard, *Les Mascarades*, *Cartel... des huict chevaliers estranges*, vv. 16-17: «Ne permettez que leur jeune vigueur / Se refroidisse».

solo asimila la vejez a una especie de arado, sino que también equipara, por la misma lógica, la frente cubierta de arrugas a una tierra atravesada de surcos. El carácter visual de esta metáfora la hace especialmente sobrecogedora: el futuro deja de ser una amenaza abstracta para encarnarse en una lúgubre muestra reveladora de la decadencia física, de la hermosura evaporada. A continuación, la metáfora de la flor se retoma para culminar la estrofa. Aunque varíe su expresión, ya no es preciso repetir el referente (la belleza): de ahí la brillante concisión de la imagen y de la fórmula que expresa el *carpe diem*. La construcción verbal «faire plaisir à quelqu'un» no se emplea aquí de forma rigurosa, al carecer de ese complemento indirecto, lo que invita a interpretar cada término según su sentido propio: se pediría, pues, a la dama que convierta su «flor» en placer. Si seguimos retrocediendo en el verso, nos topamos con otro hallazgo lírico: el verbo «sillonner» aplicado metafóricamente al deterioro físico, expresión que renueva en sí misma la metáfora corriente de la arruga como surco[306]. Resulta evidente, además, que Jamyn se recrea en la aliteración. La repetición de «f» iniciales («front»-«fay»-«fleur») se hace aún más patente por la marcada alternancia de los sonidos [l] y [r], mientras que la similitud entre «te» y «ta» hace resonar los extremos del verso. Una musicalidad especial impregna, por tanto, la petición clave no solo de la estrofa, sino del poema en su conjunto. Por otra parte, la apócope de «suppli» no debe sorprendernos, ya que el propio Ronsard recomienda, en su *Abregé*, esa supresión de la «e» final precedida por una vocal; y lo que es más, él mismo recurre siempre a la forma «suppli'» cuando dicha palabra precede a una consonante. Más adelante encontramos una segunda apócope: «grand' beauté» (v. 9), también bastante frecuente en Ronsard y en Jamyn; casi tanto como la conservación de la «e» final, sin que parezca prevalecer otro criterio que la conveniencia métrica.

La impersonalidad que indica el pronombre «On», al inicio del segundo cuarteto, se extiende a toda la estrofa. Recordemos que esta descripción de la evolución de un paisaje será comparada al declive físico de la dama en el primer terceto[307]. De la metáfora convencional de la flor deriva ahora una especie de prolongación temporal: la flor deja paso al fruto maduro que cae, como también caerán las hojas, convirtiendo a los árboles

[306] Ronsard la incluye en su *Elegie à Janet* (*Premier Livre des Amours*): «Que son beau front ne soit entre-fendu / De nul sillon en profond estendu» (vv. 19-20). También figura en el *Hymne de Pollux et de Castor*, sin hacer ya referencia a la belleza de la amada: «Cent rides sur le front l'une sur l'autre assemble / Longues comme sillons» (vv. 150-151). Véanse los comentarios acerca de la *Elegie à Janet* en Joukovsky (1987) y Moncond'huy (1992).

[307] En un soneto que trata también del *carpe diem*, Nuysement dedica el segundo cuarteto a una descripción que parece inspirada en la de Jamyn: «L'hyver ravit aux fleurs la couleur et l'odeur, / Et en moins d'une nuict les flestrit et terrace, / Le fruict trop avancé se passe en peu d'espace, / Et bref tout est fauché par le temps moissonneur» (XXX, vv. 5-8).

desnudos en una visión desoladora. Lo más característico es la sutileza con que se establece esta extensión de la imagen, no solo por la mencionada impersonalidad, sino también porque los elementos que dan continuidad a la metáfora original de la flor (el fruto, la hoja, los árboles) ya no son metafóricos, al constituir el primer término del símil. El primer cuarteto supone además un preludio necesario para que el lector capte adecuadamente las alusiones a la belleza femenina que se van insertando en la descripción de los fenómenos naturales. Dichas alusiones vienen de la mano de nuevas personificaciones, empleadas de forma ingeniosa. Así, la juventud del fruto transcurrida «en vano» (v. 6) remite claramente al primer cuarteto, es decir, a la idea de la flor que no ha de dejar pasar el momento propicio para ofrecerse. Tampoco la metáfora de los cabellos caídos del árbol (v. 8) es casual e inocente, al evocar un síntoma físico específico de la vejez, cuyo carácter visual resulta tan impactante como el de las arrugas. Tanto es así que Jamyn corrige el verso de la versión de 1575: «Et l'Hiver sans cheveux les noires forests laisse», considerando sin duda que la analogía entre los humanos y «todos los árboles» es más ajustada; el salto del fruto a los «negros bosques» resulta en efecto más brusco. Esta personificación de los árboles se entrelaza con la del invierno, causante directo del despojamiento.

Algunas construcciones del segundo cuarteto resultan llamativas, como el excepcional «plus que» seguido de adjetivo (v. 5), más expresivo que los adverbios intensificadores «très» y «trop»; o también la omisión del artículo antes de «jeunesse» (v. 6), que evita la repetición inmediata de «la», aportando de paso cierta solemnidad a la metáfora estacional. Sorprende igualmente la elegancia con que Jamyn completa y condensa al máximo las oraciones valiéndose del participio pasado compuesto (v. 6) y del participio presente (v. 7): ambos aportan una doble dimensión causal y temporal. Otra ventaja nada desdeñable de este último participio es que suaviza la audaz atribución del verbo «jaunir» no a la hoja en sí, sino a su cualidad (la «verdeur»). La estrofa se cierra mediante un vasto hipérbaton, con tres segmentos invertidos (sintagma preposicional – complemento directo – verbo), que dejan a este último inusualmente alejado del sujeto («l'Hyver»). De ese modo, al menos un verbo queda posicionado a final de verso en los cuartetos.

En los dos versos siguientes, vuelven a rimar dos verbos («deviendra», «s'estendra») precedidos igualmente por sus complementos. Sin embargo, para evitar una impresión de facilidad o de monotonía, Jamyn hace que se sucedan tres complementos verbales de naturaleza distinta: un sintagma nominal (v. 8), otro adjetival (v. 9) y un tercero

USC DE COMPOSTELA

preposicional (v. 10). En este terceto, que funciona como segundo término de la comparación, se establece una analogía entre el paisaje descrito y la belleza que se consume. Lo sorprendente es que esta última vuelve a representarse a su vez a través de metáforas principalmente vegetales, lo cual, sumado a las personificaciones de la naturaleza en la estrofa anterior (procedimiento inverso), aleja la extensa comparación de toda simplicidad. Esta acumulación inesperada de imágenes dentro del primer terceto se distribuye de forma más o menos independiente en cada verso; de hecho, todos los versos constan de una proposición con un verbo en futuro. Se advierte así a la dama de forma insistente acerca del porvenir aciago que la aguarda, adoptando la profecía tres formulaciones complementarias, igualmente lapidarias. El verso 9 supone la síntesis de lo expresado tanto en los versos iniciales del primer cuarteto como al comienzo del cuarteto siguiente: al igual que se aludía metafóricamente a la belleza presente cual flor, la pérdida futura de esa belleza se asimila al fruto maduro que se desprende de la rama. De este último, ya mencionado en el verso 5, basta con retomar el adjetivo, si bien la metáfora vuelve a construirse a partir del verbo («deviendra»), como en el verso 2. A continuación, la imagen del verso 10 implica una reformulación sencilla de la que ya figuraba entre los versos 3 y 4, especificando esta vez el referente (la arruga). En cambio, la metáfora ígnea del verso 11 carece de referente explícito, más allá del significativo epíteto «beau». Es la única imagen del terceto que no ha sido introducida previamente en los cuartetos, compensando así oportunamente lo reiterativo de la estrofa. A pesar de que se evite también una nueva repetición del posesivo de segunda persona, la evidente función persuasiva de esta proposición deja claro su significado, es decir, que el fuego condenado a extinguirse sigue haciendo referencia a la destrucción fatal de la belleza, que se efectúa con dramática rapidez («soudain»). La transformación del fuego en ceniza hace pensar en la idea del cuerpo humano consumido en ceniza tras la muerte; sin embargo, al no hacer mención explícita de la muerte, el poeta evita aquí una crudeza desproporcionada. Cabe añadir que el brillo de las imágenes en esta estrofa se realza gracias a las aliteraciones, de [t] y [r] en el verso 9 y del sonido [s] inicial en el verso 11, prolongándose además ambas reiteraciones en el verso intermedio.

Como acabamos de ver, tanto el segundo cuarteto como el primer terceto se inician con una alusión al fruto maduro, extensión de la metáfora floral que abre el poema. Esta última reaparece al comienzo del segundo terceto, consolidándose así como hilo conductor que recorre todo el poema, con la suficiente discreción. Como la metáfora ya figuraba sin referente en el verso 4, Jamyn aprovecha para dotarla de mayor atractivo

USC DE COMPOSTELA

combinándola con una segunda metáfora («son Printemps»), igualmente desprovista de un referente explícito. Este último resulta innecesario por la insistencia previa en la noción de juventud, pero también por la descripción antagónica del invierno en el verso 8. Los dos últimos versos prolongan igualmente imágenes previas y no aportan ninguna sorpresa real en relación con el contenido. Pese a ello, son menos reiterativos que el verso 12. Las ligeras precisiones que introducen bastan para dar relieve a la conclusión. Por ejemplo, especifican al fin algo que era fácil suponer: el hecho de no guardarse la flor implica un don a otra persona. Don paradójico, que no supone realmente una pérdida y que trae consigo además la obtención del placer (v. 13). Como ya ocurría en el epigrama original, Jamyn juega con la confusión entre plano real y plano figurado, extremando la picardía con la evocación ambigua del goce, del que no se especifica la naturaleza exacta. El último verso ofrece una especie de explicación de la paradoja, pero encriptada en una nueva imagen, mediante la cual se establece una correlación entre los versos finales de los tercetos. Al igual que el verso 13 supone un receptor de la flor, es difícil no identificar a este como el portador de esa «otra luz» que vendría felizmente a alimentar la de la dama. La alusión al amor y al amante es de una sutileza encantadora. El poema gana asimismo en delicadeza al no involucrar de forma expresa al «yo» como pretendiente. La entrega de la flor procura no solo placer, sino auténtica vida, que permite eludir el horror del *tempus fugit*. La repetición de «lumiere», en una estructura cercana al quiasmo, subraya la reciprocidad inherente a dicho milagro.

Sonnet XXXIII

La belle Aurore honneur de l'Orient,
Qui de son teint tout le monde redore,
Pres de Tithon plus ne s'abuse encore,
Car il ne vaut un plaisir si riant.
De son Vieillard bien peu se souciant
(Lors que d'amour le doux soin la devore)
Elle s'en va vers l'ami qui l'honore,
En mille jeux sa jeunesse employant.
Vous qui semblez à l'Aurore vermeille
Puis qu'en beautez vous luy estes pareille,
Faites comme elle : En lieu de son Vieillard
Aux doux ébats de l'amour inutile,
Elle pour luy trop jeune et trop gentile
Sçait bien choisir un Cephale gaillard.

Para Mathieu-Castellani, el soneto XXXIII muestra que Jamyn «ne pétrarquise pas toujours: il sait aussi concilier la tradition gauloise avec son amour pour la réalité» (1975: 200). Ya Ovidio desarrolla, en una de sus elegías, el contraste entre el hastío que

experimenta la Aurora junto al anciano Tithon, de quien huye, y el placer del que gozaría en brazos del joven Céfalo (*Amores* I, 13)[308].

Aunque ni Mathieu-Castellani ni otros estudiosos como Graur o Carrington lo especifiquen, lo más probable es que Jamyn se inspire en la obra de Ronsard, que hace referencia en varias ocasiones al relato mítico protagonizado por Tithon y Aurore. En primer lugar, dos de los *Sonnets pour Helene* recurren al mito como argumento destinado a persuadir a la amada, para que esta ceda a las pretensiones de su enamorado. Recordemos, sin embargo, que, aunque las dos obras fueran escritas más o menos en el mismo período, Jamyn era un joven que empezaba a abrirse camino y Ronsard, un poeta ya entrado en años. Como consecuencia de ello, el consagrado líder de la *Pléaide* no se identifica con el apuesto Céphale, sino con el envejecido Tithon. En los dos sonetos mencionados, Ronsard se refiere a la versión del mito que más le conviene retener, según la cual el anciano no termina mereciendo el desprecio de su divina amante, sino todo lo contrario. En ambos casos, la referencia mitológica se circunscribe a un solo verso, muy similar: «Tu devrois d'un regard soulager mon dommage : / L'Aurore ne met point son Tithon à mespris» (*Sonnets pour Helene* I, XIV, vv. 7-8); «La Lune se gaigna d'une blanche toison, / Et son vieillard Tithon l'Aurore ne mesprise» (*Sonnets pour Helene* II, I, vv. 7-8). Como puede apreciarse, Ronsard no duda en jugar con la *autodérision*, con el humor refinado que se desprende de la situación irónica en que se halla el pretendiente maduro. Nada que ver, pues, con la burla maliciosa y descarada que impregna el soneto de Jamyn. En cualquier caso, Ronsard se había referido igualmente, en varios poemas escritos con anterioridad, al trío de personajes, asignando a Tithon un triste papel que contrasta con la situación del joven y preferido Céphale. En *Le voyage d'Hercueil* (*Second Livre des Poemes*), el hablante interpela directamente a la Aurora[309], mientras que la *Ode* XII del *Quatriesme Livre des Odes*, titulada *Le ravissement de Cephale*, se

[308] Propercio, en cambio, insiste en los favores que la Aurora continúa prodigando de buena gana a su anciano amante (*Elegías* II, XVIII). El *Himno homérico V, a Afrodita*, relata cómo Eos logra que Zeus conceda la inmortalidad a su amado Titono, pero no puede impedir que este envejezca y termina encerrándolo en la cámara nupcial (vv. 218-238). Homero ya aludía a la vejez de Titono (*Odisea* V, 1; *Ilíada* XI, 1).

[309] A la que primero desea prosperidad y a continuación, por despecho, vitupera, como puede apreciarse en estos versos: «Ainsi Cephale amiable, / Pitoyable / Soit toujours à ton desir / […] / Aimer puisses-tu sans cesse / Tromperesse / De Tithon les cheveux gris !» (vv. 193-195, 202-204, en la edición de 1578). La misma progresión se encuentra en Baïf, *Amours de Meline* II, XIX, vv. 9-14: «Ainsi te soit tresloyal ton Cephale, / Son cœur ainsi t'ayme d'ardeur egale, / Pour ton amour oubliant sa Procris. / Ha, tu mets donque à neant ma requeste ? / Jamais courber ne puisses tu la teste, / Qu'entre les bras de ton Tithone gris».

dedica por completo a la narración mitológica[310]. En realidad, solo la *Ode* VII del *Troisiesme Livre des Odes* nos parece realmente comparable al poema de Jamyn, debido a la extensa comparación con el mito, a su carácter burlesco y a la invitación a gozar sin cuidarse del viejo marido. No obstante, en el soneto de Jamyn se advierten con mayor claridad las técnicas paródicas del mito, mientras que, en Ronsard, la insinuación amorosa del hablante es bastante más sutil y las alusiones al placer carnal, mucho más veladas y de menor importancia[311].

Estamos ante uno de los escasos sonetos del libro de *Oriane* en que la división canónica en dos partes (que conforman los cuartetos y los tercetos) no deja lugar a dudas, puesto que una comparación abarca todo el poema: a primera vista las dos primeras estrofas podrían asimilarse al primer término de la comparación y los dos tercetos, el segundo término. Como es habitual en los sonetos estructurados de este modo, se invierte el orden de la comparación ordinaria, de tal manera que el segundo término, y no el primero, es el que se refiere a la realidad que se pretende comparar. Así, la evocación bella o pintoresca capta la atención al principio del poema, mientras que la emoción o situación que concierne al «yo» se desvela únicamente al final. Sin embargo, esta aparente sencillez estructural no implica que Jamyn, quien siempre huye del esquematismo y de los procedimientos formales fáciles en exceso, renuncie aquí a sus principios compositivos. Esto ya puede apreciarse por el modo en que aparecen ligados cuartetos y tercetos: en lugar de optar por un simple adverbio como «Ainsi», el poeta recurre a un símil entre la amada y la Aurora (vv. 9-10). Es por tanto este símil el que establece la analogía entre ambas, fundada en la belleza que comparten, y no una comparación propiamente dicha entre cuartetos y tercetos. El relato mitológico narrado en las dos primeras estrofas desempeña en realidad el papel de historia ejemplar, que justifica la exhortación a la amada (v. 11), a quien se invita a imitar a la diosa. No obstante, los versos finales del poema no explicitan aquello que Oriane debería hacer (dejar de conformarse con la compañía de su viejo marido y echarse en los brazos del joven pretendiente), sino que lo sugieren de forma indirecta, retomando y sintetizando el caso narrado en los

[310] A pesar de ello, la referencia a Tithon es puntual y de escasa importancia en el largo poema: «Ja le ciel elle desprise, / Et plus d'aimer n'a souci / De Thiton la barbe grise, / Ny sa vieille couche aussi. / Cephale qui luy retourne / En l'ame pour l'offenser, / Au plus haut sommet sejourne / De son malade penser» (vv. 149-156).

[311] En el siguiente pasaje pueden observarse todos los rasgos mencionados: «Quand je te voy, et voy encore / Ce vieil mary que tu ne veux, / Je voy Tithone, et voy l'Aurore, / Luy dormir, elle ses cheveux / Refrisoter de mille nœuds / Pour aller chercher son Cephale. / […] / Parmy les bois errant ensemble / Se soulant de plaisir, mais làs ! / Jamais le jeune amour n'assemble / Un vieillard de l'amour si las / À un printemps tel que tu l'as» (vv. 11-16, 21-25).

cuartetos. Con este hábil subterfugio se consigue salvar el decoro y el humor, al suavizar en cierta medida la brutalidad inherente a la incitación al adulterio y al escarnio del marido venido a menos[312].

Dada la función ejemplarizante del relato mitológico, el plano «real» y el plano fantástico no llegan realmente a confundirse, como suele ocurrir por ejemplo en los sonetos en que las figuras mitológicas provocan fenómenos de la naturaleza, o alegorías como la de Amor interactúan con los personajes. El presente escogido como tiempo verbal para la narración parece el más indicado, si tenemos en cuenta la finalidad aleccionadora: no solo porque un suceso situado en el momento actual capta más la atención y resulta más inspirador que un acontecimiento del pasado, sino también porque se evita así presentar la conducta de Aurore como un desliz ocasional. Lo que se pretende es, al contrario, exponer este comportamiento como algo lógico y meditado, por lo que conviene dar a entender que se reitera, que está consolidado en el tiempo.

La descripción de la Aurora en los dos primeros versos otorga en apariencia al soneto un marco convencional, si bien el resto del poema desvelará que la evocación del fenómeno atmosférico es aquí secundaria y que no se emplea para contextualizar la narración, a diferencia de lo que suele ser habitual. Su función es ante todo ornamental. La aposición encomiástica mediante la cual se califica a alguien de «honneur» de su lugar de procedencia constituye un lugar común, muy presente por ejemplo en la poesía de Ronsard. Sin embargo, la fórmula resulta novedosa, ya que hemos de tener en cuenta que aquí funciona como personificación del amanecer, asimilando la zona por la que sale el sol con la región de origen de un alto personaje. En el verso 2, encontramos una nueva prolongación metafórica de la personificación, puesto que se evoca el color rosado del cielo al alba mediante una referencia a la tez femenina. Cabe destacar también, en este verso, la precisión con que el poeta emplea el verbo «redorer» en su sentido propio, a diferencia de Ronsard, que no lo asocia nunca al color o a la luz, sino a la noción de esplendor, de gloria (a pesar de sus numerosísimas descripciones de la aurora). Por otra parte, este comienzo contribuye a que la erudición exhibida en los cuartetos no resulte desconcertante. A fin de cuentas, la metonimia mitológica, recurso por el cual se alude al fenómeno natural a través de la diosa que lo representa y lo propicia, no puede ser más sencilla que en casos como este, donde un mismo nombre designa ambas cosas.

USC

[312] La denominación de «Vulcano» que recibe a menudo el marido indigno en la poesía amorosa renacentista supone una técnica similar. Véanse los sonetos «Ne reprenez, Dames, si j'ay aymé» de Louise Labé y «Au plus profond de ma poitrine morte» de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, CXCVI).

Los versos 3 y 4 revelan que la figura de Aurore no se ciñe en este soneto a su papel habitual, sino que se abordan sus peripecias amorosas; en concreto, su relación con Tithon. Se introduce así el tema cómico por excelencia de la mujer insatisfecha, harta del estafermo de su anciano marido. Aun así, los dos versos se caracterizan por su buscada inconcreción: aún no es posible entender exactamente por qué Aurore se engaña junto a Tithon, ni qué clase de placer es el que no merece este último; ni siquiera queda del todo clara cuál es la relación que une a los dos personajes. Obsérvese cómo el doble uso de la negación contribuye a preservar esa ambigüedad (el «plus ne» antepuesto al verbo es un recurso habitual en la poesía de la *Pléaide*), aunque más llamativa resulta sin duda la indeterminación de la expresión que cierra la estrofa. Jamyn emplea aquí el verbo «valoir» de forma bastante original, como sinónimo de «merecer», «ser digno de»; con esta acepción, el complemento directo que acompaña al verbo suele consistir en un «le» neutro, referido a una idea previamente enunciada, o bien basarse en un infinitivo. A continuación, el artículo indefinido da a entender que se remite a un placer enunciado anteriormente, pero como no se ha aludido a ninguna sensación parecida, solo podemos inferir que se trata de aquel que procura la compañía y la contemplación de la bella Aurora. La noción abstracta se personifica mediante el adjetivo «riant», cuyo significado aquí adquiere igualmente cierta vaguedad, al no emplearse para calificar a un personaje o una mirada, como suele ser habitual. Evidentemente estamos ante una elaborada metonimia: no ríe el placer, sino aquel que lo experimenta. La repetición acelerada de la vocal «i» en esta fórmula podría interpretarse como una búsqueda de armonía imitativa ligada al sonido de la risa. Debido a la imprecisión que caracteriza estos versos, se genera un efecto de suspense, sumamente eficaz de cara a la prolongación del relato mitológico en el segundo cuarteto. Este rasgo pone de manifiesto además cierta picardía por parte del poeta, ya que permite esquivar momentáneamente la crudeza de una referencia más directa a temas realistas y delicados, como son el rechazo del cónyuge y el placer sensual, sin renunciar pese a ello a las alusiones veladas.

La declaración un tanto enigmática del verso 4 queda aclarada en gran medida nada más comenzar el segundo cuarteto, al revelarse el atributo clave y problemático de Tithon: su vejez. El posesivo («son Vieillard») confirma por otra parte que Aurore y Tithon mantienen una relación sentimental, que el lector inevitablemente asocia al matrimonio, por la diferencia de edad y por la persistencia del vínculo en contradicción con los apetitos y afectos. Tanto este uso del posesivo, que reduce a Tithon a su condición de anciano, como el irónico énfasis del «bien peu», son expresiones coloquiales mediante las cuales

USC
DE COMPOSTELA

se evoca el soberano desprecio que merece a la bella diosa su triste pareja, al mismo tiempo que se sugiere el cómico y desenfadado descaro con que la Aurora suele manifiestar dicho desprecio. Sobra decir que estas fórmulas peyorativas inciden en el escarnio del personaje de Tithon; tengamos en cuenta que hacer hincapié en el carácter grotesco y ridículo del marido engañado es requisito indispensable en toda comedia de adulterio.

Jamyn trata de compensar esta inusitada familiaridad con el lirismo del verso siguiente, en el que intervienen varios factores. Uno de ellos es la elipsis del artículo en el sintagma «d'amour», que da un aire original al conjunto de la construcción; mediante el hipérbaton se consigue además que esta elipsis no parezca en absoluto forzada. Pero destaca ante todo la evocación, sorprendente dada su concisión, de la naturaleza compleja y contradictoria de los síntomas del amor, descrito aquí como sensación placentera («doux soin»[313]), pero también como impulso instintivo, irrefrenable, arrollador («la devore»). La aliteración en [d], al comienzo de varios términos («d'amour», «doux», «devore»), aparece dispuesta a una distancia regular y siempre en la sílaba anterior a la que se acentúa, con lo que se genera una cadencia que bien podría evocar, por su circularidad, la obsesión amorosa.

Hemos de esperar, pues, a la conclusión de la narración (vv. 7-8) para que se introduzca la figura del tercer componente del triángulo amoroso, es decir, el amante. El relato cómico culmina así con un final «feliz». Lo curioso es que, al igual que hemos visto en el caso de Tithon, la presentación de este nuevo personaje vuelve a ser progresiva: «l'ami qui l'honore» no nos ofrece apenas información sobre él, más allá del vínculo que lo une a la Aurora. Solo la recapitulación de la historia, al final del poema, brinda su nombre, así como el calificativo que mejor lo define: «Cephale gaillard», en conformidad con el «paisir riant». Esta presentación en dos tiempos contribuye a dotar de interés a los tercetos, en los que se reiterarán ante todo ideas ya tratadas previamente en los cuartetos. El verbo de movimiento («Elle s'en va vers…») permite una escenificación más vívida de los personajes, pero lo más sorprendente es que, mediante esta acción concreta y extremadamente sencilla, se logra resumir en gran medida la situación general en que se hallan los tres personajes. De ahí que la relativa inconcreción que volvemos a encontrar

[313] El sintagma ha sido empleado en alguna ocasión por Ronsard y por Baïf: «Le doux soin qui nous tient, / Nous guide par les plaines» (*Quatriesme Livre des Odes*, II, vv. 91-92); «Celle là qui en peine / Me detient d'un doux soin» (*Amours de Francine* IV, XIV, vv. 9-10); «Quand Amour nos esprits travaille d'un doux soin» (*Amours de Francine* II, LIX, v. 4).

en el último verso de la estrofa no dificulte la interpretación: los «mil juegos» son en concreto aquellos propios de los amantes, cuyo ardor pasional queda sobradamente plasmado con la hipérbole numérica. Los juegos vuelven a denotar alegría, un entusiasmo casi infantil, al igual que los adjetivos «riant» y «gaillard». Se logra así preservar cierta elegancia expresiva en el relato del adulterio[314], aunque esta «falsa» discreción puede entenderse al mismo tiempo como un guiño pícaro destinado al lector. La oposición entre la cualidad de Aurore («sa jeunesse») y la designación de Tithon como «vieillard» especifica otro dato crucial, que ya se intuía, de tal manera que la conducta de la diosa quede justificada y que las simpatías de la amada se dirijan hacia ella.

Los tercetos tratan de hacer ver a la amada que debe seguir el ejemplo de la Aurora, no sin antes aderezar la exhortación con un elogio directo de su belleza (vv. 9-10). El epíteto «vermeille» que califica a la Aurora es convencional, como también lo es el propio símil, si bien cabe destacar la fórmula inicial de vocativo y relativo («Vous qui semblez…»), que confiere al elogio una solemnidad idónea. En cuanto a la petición en sí, la insistencia en el modélico comportamiento de la Aurora constituye la última maniobra de elusión del poeta, que evita así enunciar lo que la dama tendría que hacer en concreto, al no recurrir a la primera y segunda personas (la primera persona no aparece de hecho en todo el poema). Gracias a este ingenioso ardid, el poeta logra dejar patente su osada invitación al adulterio y su burla al marido indigno, sin excederse pese a ello en la impertinencia ofensiva y escandalosa. Lo cierto es que el «disfraz» mitológico parece incitar al hablante a ahondar con mayor crudeza si cabe en el escarnio. No solo se repite el injurioso «son Vieillard», asimilado esta vez con más claridad al marido de la amada, sino que además se hace alusión, de forma más o menos transparente, a la incapacidad de este de procurar el placer sensual que sí sabría dispensar un joven amante (v. 12). La correlación entre este verso y el 6, retomándose aquí los términos «doux» y «amour», remarca la oposición entre las necesidades apremiantes de la dama y la impotencia del marido, incapaz por tanto de satisfacerla. La repetición enfática, que conforma un paralelismo en el verso siguiente («trop jeune et trop gentile»), sigue incidiendo en dicha oposición, esta vez a través del elogio de la Aurora (y, por ende, de la amada). Todos estos argumentos tienen la finalidad de preparar la proposición galante, que se reserva astutamente al último verso. No menos importante de cara a la persuasión es que la invitación final se haga de forma indirecta, por medio de un recuerdo mitológico, lo cual

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[314] Así lo demuestra también la refinada construcción consistente en el verbo «employer» acompañado de un complemento introducido por «en».

le confiere un carácter ingenioso y lúdico, además de paliar un tanto la presunción con que el pretendiente trata de vanagloriarse, denigrando a su rival.

4.4. Encuentro e intercambio

Los poemas que ilustran un encuentro entre el enamorado y su amada constituyen otro conjunto característico. Algunos de ellos plasman la emoción que invade al hablante cuando ella le dirige una mirada alegre (soneto XXXV) o iracunda (soneto XXXIX), cuando le ofrece un vaso de agua en el que ha bebido (soneto XLI) o conversa con él (soneto XLIII). Esa reacción apasionada es también descrita en una serie de escenas «musicales»: Oriane dedica su danza a Amadis (soneto XXX), canta y toca el laúd en presencia de él (soneto XXXVIII), llegando incluso a bailar cogida de su mano (soneto XXXIV). Por otra parte, Jamyn sabe subrayar lo irónica que resulta la presencia de un tercero, independientemente de que propicie el encuentro (el amigo enfermo del soneto XIV) o lo obstaculice (la vieja del soneto XLV). Todos estos poemas, referidos a una circunstancia concreta, están emparentados con aquellos que aluden a un intercambio de obsequios (sonetos XV, XVI, XXI, XXIX), los cuales analizaremos en primer lugar.

4.4.1. Regalo (sonetos XV, XVI, XXI y XXIX)

Sonnet XV. D'un Lacet

Douce Oriane à la grace attrayante,
Brulant d'amour qui point ne cessera,
Tant que mon ame en ce corps logera,
Ce beau Lacet en May je te presente :
Ce beau Lacet tissu de main sçavante,
Trois fois heureux qui ton corps lacera :
Où loin de toy ton Amadis sera
Ayant d'ennuy la face pallissante.
Il est fragile, et pource il ne resemble
A ce lien qui nous estreint ensemble.
L'un tous les soirs se trouvera defait.
Mais cestuy-là qui nos deux cœurs enlace
Ne doute point qu'on le rompe ou deface.
Qui deferoit ce que le Ciel a faict ?

El soneto XV es uno de los escritos con ocasión de un regalo, criticados por Graur en su monografía sobre Jamyn. Dichos poemas revelan, según ella, «une banale tendance à établir des analogies flatteuses et artificielles, qui pouvaient bien réjouir la trop

accueillante Oriane, mais qui ne peuvent que décevoir aujourd'hui» (1929: 68). Mathieu-Castellani, en cambio, tiene una visión casi opuesta de este tipo de sonetos, que ella asocia al tema más vasto de los acontecimientos de la vida cotidiana: al margen de los *Sonnets pour Helene* (publicados, recordémoslo, tres años después del libro de *Oriane*), Jamyn aparece como el único poeta francés de su tiempo que concede importancia a este tipo de escenas familiares (1975: 185). La acusación de banalidad quedaría así revertida, atendiendo sencillamente al contexto literario.

Podríamos considerar que el soneto presenta una estructura bipartita típica, amoldada a la división del poema en cuartetos y tercetos. La primera parte, fuertemente cohesionada en el plano sintáctico, dado que la oración no finaliza hasta el verso 8, gira en torno al anuncio del regalo que el enamorado presenta a Oriane. Dicho anuncio se produce concretamente en el verso 4 y aparece acompañado de una serie de fórmulas de encarecimiento, relativas a la amada, al regalo y al amor experimentado por el propio hablante. No obstante, también resultaría fácil argumentar que cada cuarteto constituye en sí mismo una sección del poema: el anuncio del regalo se produce al final del primer cuarteto, tras una declaración amorosa preparatoria, mientras que en la segunda estrofa se desarrolla ante todo una oposición entre el lazo y el poeta, a causa de la distancia que ha de separar a este último de Oriane. Curiosamente, los tercetos, a pesar de la división sintáctica entre las dos estrofas, presentan una mayor cohesión que los cuartetos desde el punto de vista del contenido: se establece en ellos una oposición, que toma como eje el «Mais» situado al inicio del segundo terceto, entre la fragilidad de la cinta regalada (primer terceto) y la fortaleza del lazo amoroso (segundo terceto)[315].

El apóstrofe inicial incluye el nombre de Oriane, un rasgo asimilable al tono familiar que caracteriza al soneto en su conjunto. La bella sonoridad del nombre literario queda realzada por su inesperada inmediatez, por su posición, justo antes de la cesura, y por la asonancia en [a] del primer verso. No es esta asonancia el único recurso empleado para hacer de la apertura del poema un verdadero modelo de armonía musical: los marcados acentos aparecen distribuidos siguiendo una cadencia regular, concretamente cada tres sílabas. Además, entre los acentos de ambos hemistiquio se establece una sutil correspondencia fonética: la terminación de «grace» remite a la de «douce» (siendo también idéntica la extensión de las dos palabras), así como el segundo y el cuarto acento del verso («Oriane», «attrayante») coinciden en su sonoridad nasal. El apóstrofe a Oriane

[315] La cinta o cordón figura entre los regalos que Andreas Capellanus juzga adecuado ofrecer a la amada (1974: 175).

se acompaña de una breve descripción elogiosa de la amada, muy sugestiva por la acumulación de cualidades evocadas en un solo verso. Esta acumulación resulta posible gracias a la asignación al término «Oriane» de dos complementos, uno antepuesto y uno pospuesto, lo que hace que los dos adjetivos, «douce» y «attrayante», queden dispuestos de forma simétrica, abriendo y cerrando el verso. Además, cabe añadir que el adjetivo «attrayante» se atribuye a un sustantivo que indica igualmente una cualidad, «grace», conformando así una fórmula original y, al mismo tiempo, sencilla y coherente. Los tres atributos así introducidos tienen en común la característica de evocar la presencia física de Oriane, las gratas sensaciones que esta despierta; y ello a pesar de su vaguedad, es decir, sin llegar a expresar realmente ningún rasgo físico concreto, ni siquiera la belleza. El término «attrayante» supone, además, la primera muestra de otra particularidad del soneto: la elección de un léxico novedoso[316].

Entre el apóstrofe del verso 1 y la revelación de la ofrenda en el verso 4, se inserta un inciso, nuevamente descriptivo, pero ahora referido al hablante. Jamyn logra preservar la claridad de la estrofa, a pesar de que el participio presente que introduce tal inciso va separado del sujeto al que corresponde la acción tanto por las subordinadas de los versos 2 y 3 como por el hipérbaton del verso 4. A ello contribuye sin duda el estilo directo, sin apenas ornato y con cambios de orden sintáctico poco llamativos, para dejar los verbos al final del verso. La negación con el «point» antepuesto al «ne» es habitual en los poetas de la *Pléiade*. Las imágenes contenidas en los versos 2 y 3 son de una extremada sencillez: no se busca dar brillo a los lugares comunes ni combinarlos de forma ingeniosa. Así, la dualidad alma-cuerpo aparece reducida a su mínima expresión, tan solo para insistir en la idea del amor constante hasta la muerte. El ofrecimiento del verso 4 implica el esbozo de una suerte de escena, narrada en presente. Jamyn se permite incluso contextualizar la escena añadiendo un curioso detalle accesorio, al que no se vuelve a hacer alusión: «en May», que tal vez parecería más pertinente si el regalo consistiese en una flor. De hecho, en uno de los *Sonnets pour Helene* (II, ii), el célebre «À fin qu'à tout jamais de siecle en siecle vive», se anuncia el regalo de una flor mediante una fórmula que recuerda a la empleada por Jamyn: «Je vous fais un present de ceste Sempervive» (v. 8). La estructura de los sonetos también es similar. Ronsard no coloca este anuncio al final del primer

[316] Prácticamente ausente de la poesía amorosa de la *Pléiade*, el adjetivo solo parece haber sido empleado de forma similar por Magny: «Ce regard attrayant est le traict qui m'entame» (*Les Souspirs*, XXXV, v. 2); «D'un petit atrayant refus / S'efforce à me rendre confuz» (oda «Quand je sens dedans un lict mol», vv. 57-59); o por Baïf: «Rien ne pourroit sur moy leur atrayante œillade» (*Amours de Francine* II, LXXXIII, v. 4).

cuarteto, sino al final del segundo, extendiendo los versos preparatorios, pero parece claro que el efecto buscado es el mismo. Además, al anuncio sucede, en ambos casos, la descripción de una cualidad del regalo, la cual se toma como base de una comparación que constituye el núcleo del poema.

Otro aspecto reseñable en la primera estrofa del soneto de Jamyn es la brevedad de las proposiciones, realzada por el uso del decasílabo. Este rasgo está en consonancia con la sencillez de la expresión y del contenido: se rehúye así todo atisbo de énfasis y de solemnidad. La misma pauta se mantendrá en el resto del soneto, hasta el punto de que los tercetos se componen de dos oraciones cada uno (distribuidas, por cierto, del mismo modo), algo excepcional en Jamyn. Incluso la simplicidad de las rimas parece en armonía con el tono directo y familiar del poema, especialmente la rima B, que une cuatro verbos en futuro, de los cuales «logera» no coincide en la *consonne d'appui* con el resto. Asimismo, la rima que cierra el poema se establece entre el participio «fait» y su derivado «defait».

La sencillez dominante, sin embargo, no excluye la pericia técnica: así, el segundo cuarteto en su conjunto funciona sintácticamente como una prolongación del complemento directo del verso 4, «Ce beau Lacet», el cual se repite como anáfora en dos versos seguidos. La descripción del lazo se traslada del presente al futuro mediante el relativo «qui», al igual que ocurría en el verso 2. Además, el elogio queda amplificado por el recurso a los dos complementos que califican al objeto, designado justo antes de la cesura, lo cual reproduce la estructura del verso 1. De ese modo, los versos iniciales de los cuartetos culminan en un llamativo epíteto metonímico[317]. Tras la personificación de una cualidad (la gracia) y de una parte del cuerpo (la mano), llega el turno de un objeto, el lazo, a través del adjetivo «heureux» (v. 6). Sin embargo, resulta obvio que, en este último caso, el objetivo de la animación no es descriptivo. Se trata de una fantasía que, además de sublimar a la amada, capaz de dar vida a lo inanimado, lleva implícita una transposición de los sentimientos del hablante: el que sería feliz si pudiera abrazar a Oriane es el propio Amadis. Si nos fijamos además en la locución completa, «trois fois heureux», hipérbole de uso corriente, vemos que la personificación parece evocar, indirectamente, las múltiples vueltas de la cinta alrededor del cuerpo de Oriane. El

[317] La fórmula no es una invención de Jamyn, puesto que aparece en la obra de Ronsard: «Puis un beau guimple afubla par dessus / Prime, doupé, filé de main sçavante» (*Quatriesme Livre de la Franciade*, vv. 136-137); así como en Du Bellay: «Où de Phebus la main sçavante et forte» (soneto introductor de *L'Olive*, v. 3), o en Magny: «Apres avoir, Paschal, d'une sçavante main» (*Les Souspirs*, CXXIX, v. 1).

hipérbaton de este verso es más osado de lo habitual en Jamyn, al quedar separado el relativo «qui» de su antecedente. A pesar de ello, tal licencia no dificulta en absoluto la comprensión e incluso pasa desapercibida, lo cual se logra por ser «Trois fois heureux» un complemento predicativo que podría ir colocado inmediatamente detrás del pronombre relativo y que además puede pasar a primera vista por una aposición que prolonga el verso anterior. Por otra parte, al igual que ocurría con el adjetivo «attrayante», se reserva al final del verso el término escogido con esmero por su rareza, en este caso el verbo «lacer»[318]. La *derivatio* formada por «Lacet» y «lacera» obra precisamente como enlace entre los versos 6 y 7, prolongando así el efecto de la anáfora ya mencionada, que entrelazaba igualmente los versos 4 y 5.

Es curioso también el conector escogido, «Où», para articular la oposición que divide la estrofa en dos mitades. Se contraponen así dos escenas simultáneas, ambas imaginadas por el «yo» y que suponen un nuevo alarde de fantasía jovial por parte de Jamyn. La comparación entre el enamorado y el lazo personificado está impregnada de humor, pero destaca sobre todo el carácter visual de la descripción. En las dos escenas paralelas se alude a un detalle corporal que introduce cierta precisión realista: el cuerpo bellamente enlazado de ella, el rostro pálido de él. Por otra parte, se crea una correspondencia entre la mención previa del nombre de Oriane y la del nombre de Amadis (v. 7). Esto implica obviamente que el «yo» se refiere a sí mismo en tercera persona; de hecho, el poeta decide no volver a recurrir a la primera persona del singular tras cerrar con ella el primer cuarteto. El nombre de Amadis va precedido por un posesivo que deja patente el tono de complicidad y cercanía, acorde con la circunstancia en que se halla el hablante, pero que sobre todo anuncia las alusiones al amor correspondido que se harán en los tercetos[319]. Tras servirse de nuevo de la flexibilidad sintáctica del participio presente para el autorretrato (v. 8), Jamyn cierra el cuarteto con la nota dramática del rostro demudado. El verso es particularmente expresivo por no deberse la palidez a un suceso repentino y

[318] Las apariciones del verbo en la poesía amorosa de la *Pléiade* son escasas y van asociadas a la imagen del árbol rodeado por la hiedra: «Voy, Francine, voy, mignarde, / Ces vignes qui les ormeaux / Lassent de pampreux rameaux» (Baïf, *Amours de Francine* III, *Chanson* «Vien ça, vien friandelette», vv. 49-51); «Quand je voy les grands rameaux / Des ormeaux / Qui sont lassez de lierre» (Ronsard, *Second Livre des Amours*, *Chanson* «Quand ce beau Printemps je voy», vv. 49-51).

[319] Este tipo de enálage aparece también en Ronsard: «Oy ton Ronsard qui sanglote et lamente» (*Premier Livre des Amours*, LVII, v. 9); «Dessus le Luth à l'heure ton Ronsard / Te chantera» (*Premier Livre des Amours*, *Elegie à Cassandre*, vv. 72-73); «Tu as seul laissé ton Ronsard» (*Second Livre des Amours*, *Stances*, v. 128).

puntual, sino a la prolongada separación del ser amado. Además, culmina de nuevo en un término selecto, el epíteto «pallissant»[320].

Los tercetos suponen un claro vuelco rítmico: a la larga oración que ocupa las dos primeras estrofas suceden oraciones más breves de lo habitual en las estrofas finales, con un encabalgamiento al inicio de cada terceto. No obstante, la ruptura entre cuartetos y tercetos es mucho menos acusada en lo que respecta al contenido. En los versos 9 y 10 se introduce una nueva comparación negativa, formulada de forma más directa («il ne resemble»), que vuelve a tomar el obsequio como pretexto. Esta vez se comparan la fragilidad del lazo y la fortaleza del amor, oposición basada justamente en la metáfora convencional del amor como lazo de unión[321]. Dicha oposición carece del ingenio y del humor que caracterizaban a la anterior (la cual, en cualquier caso, bastaría para rebatir el duro juicio de Graur), pero pese a ello el poeta consigue dar relieve al tópico a través de la revelación de un amor aparentemente correspondido. De ahí que la primera persona del plural sustituya en los tercetos al «je» del primer cuarteto y al «Amadis» del segundo.

La oposición se reformula y desarrolla en los versos 11-13, a partir de una nueva escena futura imaginada por el hablante, suerte de prolongación de la visión del lazo como parte de la vestimenta de Oriane en los versos 5 y 6. Vuelve a darse de este modo la paradoja del detalle realista (el hecho de desvestirse cada noche) introducido mediante la visión fantástica. Para ser más exactos, se podría decir que la situación esbozada en el verso 11 es al mismo tiempo el complemento y la antítesis de la descrita en el segundo cuarteto: la escena nocturna sucede a la diurna. Por ello, resulta lógico que el lazo antes envidiado constituya ahora el «polo negativo» de la comparación. La metáfora del lazo amoroso se retoma en los versos 12 y 13 para precisar el motivo de la analogía: el lazo es irrompible. Esta idea imprime al soneto cierto carácter circular, puesto que también los primeros versos exaltan la constancia amorosa. En la oposición de los tercetos ya no se personifica el lazo-objeto, pero sí, de forma más discreta, el lazo metafórico, mediante el verbo «doute» (con el sentido de «craint»). La reiteración verbal del final del soneto, que aúna políptoton y derivación («deface», «deferoit», «a faict»), da mayor énfasis tanto a

[320] Solo hemos hallado un sintagma similar, «mon pallissant visage», en Desportes (*Diverses Amours*, *Chanson* «La terre nagueres glacee», v. 40).

[321] En el soneto «Anchor che gli occhi e le tue chiome d'oro» (*Opere d'amore*, CXCI), Tebaldeo también califica de «frágil» («frale») la «cinta» que el enamorado regala a la dama, oponiéndola así a la cadena que lo atenaza. Aunque el resto del poema no guarde relación con el de Jamyn, cabe considerarlo como una posible fuente temática. Por otra parte, en uno de los sonetos de Ronsard publicados en 1578 (*Sonnets pour Helene* I, XXIV), el amante se lamenta de que puede enlazar el brazo de la dama con un «filet de soye», pero no su corazón.

las promesas de constancia como a la revelación del origen divino del amor. Esta *pointe* interrogativa, que celebra fugazmente el carácter sagrado y trascendental del amor en sí (no solo de la amada), añade así un matiz espiritual que aleja el poema aún más de la supuesta trivialidad percibida por Graur.

Sonnet XVI. Pour un Carquois

Ce n'est pas d'aujourdhuy que tes fleches je porte :
Tes beautez, doux Archer, m'en ont empli le sein :
Mon cœur est le carquois lequel en est tout plein,
Et d'un si beau vainqueur mon mal se reconforte.
Ce petit carquois d'or peint en diverse sorte
Comble de petits traits, est un present en vain,
Toutesfois je l'accepte, aussi bien je ne crain
Qu'autant que des premiers leur pointure soit forte.
« En peu de chose on peut beaucoup appercevoir :
De ce petit present me vient un grand espoir,
Et c'est à mon esprit un bien-heureux augure.
Amour forge ces dons, et par telle faveur
Me dit que tu ne veux mépriser mon ardeur,
Et que tu m'aimeras pour le moins en peinture.

Si analizamos el contenido del soneto XVI, podemos distinguir dos secciones distintas que se ajustan a la bipartición entre cuartetos y tercetos. En los cuartetos, se establece una oposición entre dos tipos de flechas: las que figuran pintadas en el regalo que Oriane ofrece a Amadis y las metafóricas, que han alcanzado el corazón de este último. Se trata de un poema de agradecimiento por el obsequio recibido, pero, paradójicamente, los cuartetos se dedican a hacer hincapié en la preeminencia de las flechas metafóricas con respecto a las recién recibidas, tanto por su precedencia (primer cuarteto) como por su mayor efecto en el enamorado (segundo cuarteto). En los tercetos se pasa a desarrollar un tema distinto: la esperanza incierta, generada por el regalo, de un amor correspondido por parte de Oriane. Pese a que los dos movimientos que acabamos de describir no se superponen en el poema, lo cierto es que se aprecia, como de costumbre, la voluntad de Jamyn de difuminar en lo posible los contornos de dicha estructura. Por ejemplo, la oposición que rige la primera parte del poema se articula de forma discreta en los versos 1 y 7, muy lejos del salto entre los cuartetos; de hecho, no se detalla expresamente la naturaleza del regalo hasta la segunda estrofa. La transición entre cuartetos y tercetos se realiza mediante el proverbio del verso 9, el cual, al no poseer aquí la función de *pointe* que suele asignarse a este tipo de reflexiones generales, no se desmarca del resto del texto ni parece llevar a cabo a primera vista un giro del discurso.

USC DE COMPOSTELA

Lo más característico de los cuartetos es evidentemente el modo ingenioso y un tanto humorístico en que se ponen en relación las referencias al regalo y las imágenes convencionales de las flechas de Amor: la síntesis confiere originalidad a la expresión lírica del sentimiento amoroso. A primera vista puede dar la impresión de que, como sostiene Graur, estas asociaciones son excesivamente fáciles: si la circunstancia que motiva la escritura del soneto es en sí misma anodina, la analogía entre flechas reales y figuradas resulta bastante predecible. Sin embargo, pensamos que este tipo de composiciones no se caracterizan por la búsqueda de un recurso fácil, sino todo lo contrario: por la aspiración de Jamyn a poner a prueba su talento, enfrentándolo a una materia irrelevante, en apariencia ajena a la poesía. De hecho, no es difícil apreciar el logrado refinamiento en el detalle sobre esa base temática que podríamos calificar de banal.

Por ejemplo, el primer verso del soneto ya introduce la paradoja que mencionábamos antes, al oponerse a las expectativas que genera el discurso de agradecimiento: se hace ver a la autora del regalo (nada menos que la amada, lo cual implica que ningún otro obsequio podría hacer más feliz al enamorado) que dicho objeto es innecesario, por redundante. El carácter lúdico de esta aseveración es evidente por la asimilación del regalo y de un objeto metafórico: Jamyn va más allá de la simple analogía y hace que los planos real y figurado se confundan. Además, la *mise en relief* que abre el verso inscribe el soneto en un registro familiar: Ronsard solo emplea la expresión en un par de ocasiones dentro de pasajes dialogados[322]. La imagen de las flechas en el corazón se va precisando entre los versos 1 y 3: los dos primeros establecen la confusión de planos que acabamos de mencionar, mientras que en el tercero la imagen culmina en una metáfora complementaria, original pese a su admirable sencillez lógica: al estar lleno de flechas, el corazón es asimilado a un carcaj. Esta metáfora queda resaltada por su formulación mediante el verbo copulativo, concisa y abrupta. La pertinencia de la metáfora del verso 3 saldrá a relucir cuando se precise la naturaleza del regalo en la estrofa siguiente: el carcaj metafórico funciona, pues, como una especie de anticipación de la mención del objeto real, dos versos más adelante. Así, la analogía entre ambos planos no se formula de forma explícita, al igual que ocurría con la referencia a las saetas, evitándose de nuevo incurrir en una banalidad prosaica. Otro detalle que contribuye también a renovar el

[322] «Ce n'est pas d'aujourd'huy que ton fard je descouvre, / Je t'ai mille fois veue en ces salles du Louvre» (*Elegie XXI*, vv. 199-200); «Ce n'est pas d'aujourd'huy qu'on voit force larrons / Entre les Pastoureaux» (*Eclogue IV*, vv. 75-76).

tópico de las flechas en el corazón es que no se recurre a él en este poema para evocar un momento concreto, como es el instante en que se produce el enamoramiento, sino para expresar la continuidad de la pasión; de ahí que los verbos hagan referencia al momento de la enunciación.

Cabe destacar también el peculiar vocativo del verso 2, «doux Archer». Se trata de una antonomasia ya empleada por Ronsard (*Premier Livre des Amours*, III, v. 13) para designar al dios Amor. En este soneto, sin embargo, a quien se nombra de tal modo es a la dama, cuya belleza encarece el mismo verso. Esta identificación da mayor sentido al epíteto, que se opone a la descripción habitual de Amor en el resto de los sonetos del libro y que de hecho provoca que el sintagma linde con el oxímoron. La representación de la amada como arquero supone, al igual que la metáfora del corazón como carcaj, una prolongación inesperada de la alegoría de las flechas de Amor. Ambas extensiones de la imagen convencional tienen en común su fuerza visual, por la que apuesta claramente Jamyn, renunciando en cambio al dinamismo (véase por ejemplo la significativa repetición de «est» en el interior del tercer verso).

Además, la lógica del original vocativo, perteneciente al campo semántico bélico, es llevada a su vez más lejos, al enlazarse más adelante con otro lugar común, el de la amada como «vencedor» (v. 4), en ese asalto a la razón que representa el amor. Los dos componentes de la derivación «beautez» (v. 2) / «beau» (v. 4) cumplen la función de despejar toda ambigüedad en lo relativo a la identificación del referente. La estrofa se cierra con una graciosa y galante paradoja, que contiene un leve matiz hedonista, tan del gusto de Ronsard: el «vencido» por amor logra aceptar su suerte y el sufrimiento que conlleva gracias a que encuentra en la belleza del «vencedor» una fuente de consuelo. Jamyn vuelve a recurrir aquí a la forma reflexiva «se reconforte», cuya novedad ya destacamos al comentar el soneto XIV[323], dando lugar así a la animación del «mal».

La primera estrofa sorprende además por su equilibrio: las cuatro cláusulas que componen la oración se ajustan a la extensión del verso. Cada una de ellas tiene un sujeto distinto y desarrolla una imagen independiente, aunque al mismo tiempo complete el sentido del resto. Esto pone de manifiesto una extraordinaria capacidad de síntesis, que reposa en gran medida en la sencillez de los mecanismos de unión entre versos, con dos yuxtaposiciones seguidas y la conjunción «et», así como en el doble recurso al pronombre «en» (vv. 2 y 3) para aludir a las flechas. La idéntica extensión de las cláusulas empuja

[323] De hecho, la rima A del presente soneto ya se empleaba en los cuartetos del soneto XIV, de forma muy similar, puesto que solo varía uno de los cuatro términos rimados: «transporte» es sustituido por «sorte».

sin duda a Jamyn a buscar la variedad rítmica en el segundo cuarteto, donde ninguna de las proposiciones tiene una extensión equivalente al resto o a las del primer cuarteto.

En lo que respecta al contenido, sin embargo, la relación entre ambas estrofas es estrecha, hasta el punto de que la segunda es indispensable para aclarar el sentido de la primera. Hasta los versos 5 y 6 no se habla explícitamente de un regalo ni se ofrece su descripción: el lector ha de llegar, pues, hasta este punto del poema para comprender adecuadamente el primer verso. Incluso la expresión «je l'accepte» del verso 7 continúa desvelando la situación, al precisar mejor quién da el regalo a quién. Por otra parte, sigue predominando en el segundo cuarteto la descripción estática, tanto del obsequio (vv. 5-6) como del sentimiento amoroso (v. 8), según vuelve a mostrar el empleo reiterado del verbo «être». Otra repetición más llamativa aún es la del adjetivo «petit» para aludir al regalo, no solo dentro de la misma descripción (vv. 5 y 6), sino también nuevamente en el verso 10. El poema se despoja así de cualquier atisbo de altisonancia y la situación descrita se hace más entrañable, a la par que ambigua, como revelarán los tercetos. Además, la precisión con que se elabora la *ékphrasis* en los versos 5 y 6, mediante la acumulación de múltiples complementos del sustantivo «carquois», es esencial para conferir realismo a la declaración, alejando así la peligrosa impresión de mero ejercicio de estilo[324]. Jamyn no se detiene a explicar las razones por las que el regalo es considerado como «vano» (v. 6). Para interpretarlo, una vez más, el lector ha de ligar dicho comentario a la idea central del primer cuarteto: el regalo es innecesario porque la dama ya ha proporcionado anteriormente al enamorado multitud de flechas, almacenadas en el corazón. Se insiste así en la confusión entre plano real y plano metafórico, lo cual abre la puerta a la paradoja ingeniosa que cierra el verso 6. Los versos 7 y 8 dan un giro a la reticencia, puramente retórica y galante, del hablante frente al regalo recibido, la cual se vence mediante una justificación que combina de nuevo, de forma paradójica y brillante, el supuesto menosprecio del regalo y la galantería: la herida que pueden infligir las nuevas flechas será forzosamente menor que el daño ocasionado por las flechas previas. Aquí la mezcla de los planos real y figurado alcanza su punto culminante, en un auténtico alarde de fantasía, puesto que ya no solo se describen las flechas del corazón como si fueran reales (y, por tanto, equiparables al regalo), sino que además las flechas «reales» ofrecidas por Oriane se describen como si fueran metafóricas (y, por tanto, hiriesen al enamorado). La profusión de conectores lógicos da a estos versos la viveza necesaria. Además, el final

[324] Entendemos *ékphrasis* como la descripción poética de una obra de arte, según la definición de Spitzer (1995: 207).

de la estrofa remite de nuevo al soneto XIV, en el que figuraba la expresión «une blessure forte»: aquí se precisa la naturaleza de la herida (una punzada), pero se vuelve a recurrir al mismo adjetivo atípico, dando lugar a una fórmula tan expresiva como fácilmente comprensible[325].

El proverbio del verso 9 se formula de un modo tan conciso y sencillo que casi se podría interpretar como una ilustración de su propio contenido. Este inicio de los tercetos recuerda de hecho a la expresión que abría los cuartetos por la llaneza del estilo, que linda con la oralidad. Atrás queda la fantasía galante, que en los tercetos da paso al examen psicológico. El simple verso 10 basta para que el hablante aplique la máxima paradójica del verso anterior a su propia situación, de tal modo que se forma un brillante paralelismo conceptual entre ambos versos, evitándose no obstante cuidadosamente la repetición léxica. Obsérvese en este sentido cómo el valor semántico de los adverbios opuestos «peu» y «beaucoup» aparece representado en el verso siguiente por los adjetivos, también antitéticos, «petit» y «grand». Destaca asimismo el modo en que la musicalidad hace resaltar el paralelismo: además de tratarse de dos versos seguidos que riman, la distribución del sonido [p] en ellos es muy similar: aparece dos veces antes de la cesura y una tercera vez hacia el final del segundo hemistiquio. La paronomasia entre «peu» y «peut» en el verso 9 pone asimismo de relieve dicha aliteración. El «grand espoir» del hablante se reformula como «bien-heureux augure» en el verso siguiente, de manera que la estrofa se cierra con una expresión que aúna de nuevo originalidad y claridad. La insistencia con que se reitera la idea del feliz presagio, al final de cada verso del primer terceto, así como las ya mencionadas antítesis, contribuyen a expresar el emocionante optimismo que se apodera del enamorado.

En el segundo terceto se revelará el objeto de tal esperanza. Como en la estrofa anterior, se pasa de nuevo de la reflexión general («Amour forge ces dons») a su aplicación al caso concreto del hablante. A todo ello da cohesión la alegoría de Amor, predecible en cualquier poema basado en la imagen de las flechas, pero no tanto en este, en el que se identifica como arquero a la propia dama. De ahí que al personaje alegórico también se le asigne un rol inesperado: Amor es quien, cual Vulcano benefactor, «forja» el regalo; quien, cual angelical enviado divino, transmite así al enamorado una señal esperanzadora. La lítotes del verso 13 prepara sin embargo la idea un tanto inesperada de la *pointe* final, la cual tiñe de incertidumbre esa esperanza proclamada en el primer

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[325] Para una explicación más detallada, véase nuestro comentario del soneto XIV.

terceto. Esta progresión parece reproducir el modo en que oscilan las propias emociones del hablante, con el lógico paso de la exaltación, propiciada por el feliz suceso, a un enfriamiento del optimismo motivado por la duda: ¿se trata realmente de una prueba de amor? Si bien es cierto que esta incertidumbre no es enunciada de forma directa (no hay *dubitatio*), la ironía contenida en el empleo de un lugar común del lenguaje familiar («en peinture») la pone claramente de manifiesto[326]. El humor que se desprende de esta última confusión de planos (ahora el real y el «pictórico»), llevada al absurdo, concuerda perfectamente con la circunstancia jovial que motiva el poema, pero también con la mirada lúcida del enamorado sobre sí mismo, tras aferrarse con ardor inmoderado a una excesiva esperanza.

Sonnet XXI. Pour un Anneau de verre

Si le traict qui mon cœur de sa pointure enferre
N'eust point esté plus dur ny de plus ferme acier
Que l'anneau qui n'a peu durer long temps entier,
Anneau comme ta foy seulement faict de verre,
Amour si longuement ne me feroit la guerre,
Et soudain je romprois son javelot meurdrier,
Son carquois et ses rets, pour suivre le sentier
Des heureux que l'Archer en sa prison n'enserre.
Je me plains à bon droit de ta foy trop legere
Qui n'est pas diamant, mais verre de fougere,
Que souflant tu refais et recasses souvent.
Et moy je suis le Chien dont la jeunesse fole
Court au long des guerets l'Aloüete qui vole,
Et pensant la haper il ne tient que du vent.

En el soneto XXI, una vez más, el primer terceto desempeña una función de transición entre los cuartetos y la última estrofa. En ningún otro de los sonetos a Oriane se aprecia con mayor claridad que los cuartetos constituyen un único movimiento, lo cual se debe a que una sola oración se extiende a lo largo de las dos estrofas[327]. El hablante recurre a la imagen de la flecha de Amor para poner de manifiesto la constancia de su pasión, que subyuga por completo su voluntad. La resistencia de la flecha, que excluye

[326] Ronsard juega con la misma expresión para dar también una conclusión cómica a uno de sus sonetos de 1578: «Comment pourroy-je avoir quelque faveur de toy, / Quand tu ne veux souffrir que je t'aime en peinture ?» (*Sonnets pour Helene* II, LXX, vv. 13-14). En este caso, el enamorado se lamenta de que la dama ha incumplido la promesa de entregarle un retrato suyo. A pesar de la divergencia temática, parece clara la relación entre ambos sonetos, aunque como de costumbre es imposible determinar cuál de los dos poetas imita al otro.

[327] Esta unión de los cuartetos en una sola oración solo volverá a aparecer en el soneto XXXVIII de *Oriane*. En ningún caso una única oración se extiende de principio a fin. Ronsard experimenta con esta forma en diecinueve sonetos de sus primeros *Amours*, estudiados por Gendre (1975).

cualquier posibilidad de desprenderse del amor y del consiguiente sufrimiento, se opone en un breve pasaje (v. 3-4) a la fragilidad de un anillo de vidrio que se ha hecho añicos. Esta circunstancia «real» sería, pues, el detonante del poema. Aunque no se aporten mayores detalles relativos al contexto, todo hace pensar que el objeto es un regalo que el enamorado ha entregado a su dama o viceversa (ambos tipos de regalo son evocados en otros poemas del libro). Concibiéndola de este modo, cobra mayor sentido la comparación del anillo roto con la frágil e incierta «fe» de la amada (v. 4), fe entendida aquí como lealtad al amante, como constancia del sentimiento amoroso que parece haber manifestado en un primer momento. La volatilidad de la dama y el símil con el anillo son esbozados de forma brevísima al final del primer cuarteto, pero se retoman más adelante, convirtiéndose en el motivo central del primer terceto. Esto explica que pueda sostenerse la existencia de una composición bipartita, donde las tres primeras estrofas conformarían la primera parte del poema. El segundo terceto se diferencia de ellas en que las imágenes contrapuestas de la dureza de la saeta y de la fragilidad del cristal, representativas de los sentimientos de ambos personajes, se ven reemplazadas por una alegoría animal, que renueva la oposición: el «yo» pasa a compararse con un perro que persigue ingenua e infructuosamente a la dama, encarnada por una alondra. No obstante, comentábamos al principio que las dos últimas estrofas también están vinculadas entre sí, lo cual es fácilmente constatable si atendemos al inicio del segundo terceto: «Et moy je suis…». Se establece así una clara oposición entre la constancia del «yo» (segundo terceto) y la inconstancia del «tú» (primer terceto), además de una continuidad discursiva que implica que los dos tercetos enuncian en su conjunto la queja introducida en el verso 9.

La extensa oración que ocupa los cuartetos representa, a nivel sintáctico, un delicado equilibrio entre orden y complejidad. El primero es innegable, al igual que ocurre en el resto de los poemas de Jamyn. De ahí que las dos partes en que está dividida la oración se amolden a la extensión de cada uno de los cuartetos: en la primera estrofa se encuentra la subordinada condicional, mientras que la revelación contenida en la proposición principal se reserva a la estrofa siguiente. En el interior de este segundo cuarteto, además, la frase se despliega de forma sencilla y ordenada, al menos teniendo en cuenta la densidad de ideas. Basta con examinar los conectores: a una simple coordinación mediante «et» (v. 6) sucede la preposición de finalidad «pour» (v. 7), con la que se mantiene el mismo sujeto, mientras que el relativo «que» (v. 8) introduce la última parte de la frase y no un fragmento intercalado.

USC DE COMPOSTELA

A pesar de ello, los elementos que alteran dicha sencillez sintáctica llaman asimismo la atención, sin duda por su carácter excepcional en los sonetos de Jamyn. Conviene empezar matizando el comentario que acabamos de hacer acerca del segundo cuarteto, ya que los conectores mencionados de los versos 7 y 8 aparecen insertos en el interior del verso. Esto supone un expresivo desajuste entre el verso y la disposición de las proposiciones, acompañado también de encabalgamientos. El final de la estrofa presenta, pues, un marcado ritmo irregular. Con todo, resulta más llamativa la intrincada sintaxis del primer cuarteto. Jamyn se las ingenia para intercalar nada menos que dos comparaciones, una negativa en mitad de la estrofa (vv. 2-3) y otra en mitad del verso 4 («comme ta foy»). A esto hay que añadir dos relativos «qui», en posición paralela (vv. 1 y 3): el primero aparece separado del verbo al que introduce por un hipérbaton osado, tratándose del verso inicial; el segundo añade otra negación a la del verso previo, a la que a su vez se sumará una nueva negación al inicio del segundo cuarteto. Pero la mayor sorpresa llega a continuación, puesto que el poeta se permite convertir el último verso del cuarteto, que suele poner término a la idea principal expuesta en la estrofa, en un inciso inesperado. La aposición que da lugar al inciso se construye a partir de la repetición del sustantivo «anneau» (vv. 3-4), con la cual se subraya la circunstancia aparentemente trivial que servirá, gracias al ingenio del poeta, como base de un gran despliegue retórico destinado a la persuasión. Tanto esta repetición como la de «plus» (v. 2) funcionan además como mecanismos de cohesión, de gran utilidad para que la complejidad sintáctica no redunde en una pérdida de claridad.

Más allá del hipérbaton ya mencionado, la imagen de la flecha en el primer verso puede parecer un tanto anodina, teniendo en cuenta su posición estratégica. Ello se debe sin duda a que dicho verso va ligado a los dos siguientes por encabalgamiento. Si nos fijamos en esta extensísima cláusula sin pausas, conformada además por *alexandrins*, podemos constatar que la comparación con el anillo vivifica el tópico. Se alude así ante todo a la dureza del material con que está fabricada la flecha, lo que supone que Jamyn traslada de inmediato la imagen a cauces imaginativos y poco habituales. A su vez, el anillo se compara con la constancia de Oriane. Esta cadena de analogías tiene mayor complejidad de la que puede aparentar a simple vista: una metáfora sin referente (la flecha clavada en el corazón) es confrontada con un objeto «real» (el anillo), escogido por lo que simboliza; a continuación, este objeto material se equipara a una noción abstracta, dando lugar a una nueva metáfora (la fe hecha de cristal), punto culminante de lirismo que clausura la estrofa. Impresiona la agilidad con que el poeta va disponiendo todos estos

USC DE COMPOSTELA

elementos. Por ejemplo, la evocación del anillo no va acompañada de referencias al contexto: de ahí que ni siquiera sepamos quién es el poseedor del objeto. Además, a pesar de componer la situación-pretexto que supuestamente da pie a la composición del poema, ni el anillo ni su ruptura volverán a mencionarse en el resto de las estrofas. Igual de inesperada por su concisión es la introducción de la queja motivada por la inconstancia, mediante un fugaz símil en el interior de un inciso (v. 4), sin que este tema principal del poema se retome antes de los tercetos. El tema de la ruptura del anillo, asociada a la ruptura de la fe por parte de la dama, está probablemente tomado de Ronsard (*Second Livre des Amours*, XLV). En el soneto de este último, sin embargo, la analogía se establece fundada en un presagio, de manera que no se llega a acusar a Marie de ser inconstante.

En el segundo cuarteto, Jamyn elabora una escena alegórica protagonizada por el hablante y Amour (al que también se refiere obviamente la perífrasis «l'Archer», en el verso 8), prolongación esperada de la imagen de la flecha en la estrofa anterior. Lo que resulta menos previsible es que esta fantasía alegórica no represente de forma directa ni el sentimiento presente ni un futuro anhelado, sino una situación opuesta a la realidad. El «yo» imagina una realidad paralela en la que su amor tuviera tan poca firmeza como el de la dama, haciendo ver que, si estuviera en su mano, se desprendería de un sentimiento que le priva de la felicidad. El contraste entre la inconstancia ajena y la constancia propia persigue obviamente un doble objetivo: lanzar un reproche dirigido contra la primera y al mismo tiempo realzar la segunda. No obstante, la insistencia gratuita en la idea de una hipotética liberación que no ha de tener lugar, a la que se dedica todo el segundo cuarteto, sugiere que el hablante se deja llevar también por el deseo de desahogar su rabia, de expresar su amargura. De ahí que la estrofa no presente un tono aleccionador e incida en el contraste entre padecimiento y dicha inalcanzable.

Si en el cuarteto anterior veíamos que el tópico de la flecha se renovaba un tanto por la comparación de su consistencia con la del vidrio, algo similar sucede aquí con la imagen del enamorado que logra romper la fecha de Amor, gracias a que la alegoría tiene un referente opuesto a la realidad. El final de la narración consiste en una escena protagonizada por el hablante que, liberado, se incorpora al sendero de los hombres libres y felices: imagen que ya no solo consiste en la inversión de un tópico, sino que implica una mayor fantasía, con un hermoso giro generalizador. Como puede observarse, la escena alegórica también integra e insufla vida a los lugares comunes del amor como guerra (v. 5) y como prisión (v. 8). Tras un primer cuarteto en el que predomina la

USC DE COMPOSTELA

descripción estática, cada verso de la segunda estrofa contiene verbos que expresan un movimiento físico o denotan violencia. Jamyn confiere además intensidad al relato del combate a través de una serie de recursos, como el contraste entre adverbios de duración opuestos («longuement», «soudain»), la enumeración de las armas de Amor que el «yo» destruye (para lo cual se pone a contribución la metáfora de las redes) y, sobre todo, la insólita traslación hiperbólica de la metáfora de la flecha a un segundo proyectil, como es el «javelot meurdrier». Además de la brillantez del epíteto metonímico, conviene tener en cuenta que los miembros de la *Pléiade* no incluyen el término bélico «javelot» en su poesía amorosa, empleándolo siempre en sentido propio en otras obras. Lo mismo podemos decir de «acier», otro sustantivo que Jamyn utilizaba en el primer cuarteto para describir la flecha de Amor.

El tono de reproche se hace más patente en los tercetos, que formulan la acusación de forma directa, desarrollando lo que tan solo se había apuntado de pasada en el verso 4. Curiosamente, la metáfora que aparecía en este último verso vuelve a ser formulada, hasta el punto de que sus componentes básicos, «ta foy» y «verre», se reproducen literalmente en el primer terceto. Estos términos se acompañan aquí de complementos que no aportan gran cosa a la metáfora en lo que concierne a su significado, pero la enriquecen en otros aspectos: «ta foy trop legere» precisa el reproche, haciendo más sensible la decepción que hay detrás de la queja; mientras que el tecnicismo «verre de fougere»[328] provoca un efecto de sorpresa en el poema lírico, introduciendo un soplo de realismo. La antítesis que conforman el cristal y el diamante figura también en Petrarca, aunque la imagen alude en este caso a la esperanza del propio enamorado: «Lasso, non di diamante, ma d'un vetro / veggio di man cadermi ogni speranza» (*Canzionere*, CXXIV, vv. 12-13)[329]. El verbo «être» se utiliza como eje sencillo de la imagen, algo que volverá a ocurrir en el segundo terceto; si bien, bajo la apariencia de sencillez, pueden pasar desapercibidos detalles como la cuidadosa elipsis de los artículos («qui n'est pas diamant, mais verre») en aras de la eufonía. El relativo «Que» (v. 11), paralelo al relativo del verso anterior, prolonga la imagen estática inicial ligándola a una escena simbólica (movimiento similar al que hallábamos en los cuartetos), esta vez protagonizada exclusivamente por la dama. Al igual que en las estrofas anteriores, la imagen final es la más original e ilustra a la perfección

[328] Las cenizas de helecho se utilizaban en la fabricación de un tipo de vidrio de calidad pobre, al que se denominaba así.

[329] Un soneto de Pontus de Tyard recurre a la imagen del diamante para describir la propia constancia: «Hée, que ma foy est bien de diamant» (*Erreurs Amoureuses* III, II, v. 14), pero sin que figure la oposición con el cristal.

el comportamiento caprichoso de Oriane: esta fabrica periódicamente su fe como si en efecto se tratara de un objeto de vidrio, mediante el procedimiento habitual («souflant»), para a continuación destruirla. Nótese la brillantez del neologismo «recasses», elaborado según el modelo de «refaire», precisamente para conformar una antítesis junto a este último verbo. El *participe présent* permite la acumulación verbal en el último verso de la estrofa, algo que también se observará en el verso final del poema. El verso 11 es también llamativo por lo perceptible que resulta una aliteración en forma de quiasmo, si nos fijamos en la sílaba inicial de los cuatro términos clave: «souflant»-«refais»-«recasses»-«souvent». Dicha aliteración hace resaltar la disposición paralela de otros fonemas ([f], [ã]) en ese mismo grupo de palabras. Asimismo, en relación a la sonoridad, como ya hemos podido apreciar en algún soneto anterior, Jamyn compensa la relativa facilidad inherente a las rimas en los tercetos optando preferentemente por rimas ricas («legere»-«fougere», «souvent»-«vent»).

La alegoría descrita en el segundo terceto no da continuidad a la cadena de imágenes previas; tan solo se puede observar una leve y sutil correlación entre los versos finales de los dos tercetos, ya que en ambos se asocia de forma simbólica el aire a la inconstancia de Oriane. La escena se basa en una doble metáfora animal interdependiente. Al precisarse el referente de «chien» (el enamorado), puede omitirse el de «l'aloüete» (la dama) sin menoscabo de la claridad. Se trata de animales que inspiran ternura, por motivos que podríamos considerar casi opuestos: el primero por su torpe entusiasmo; la segunda por su gracia. Aun así, el componente de *autodérision* es evidente: el hablante se refiere a su propia «jeunesse fole» (convertida en sujeto del verbo «courir», lo que confiere a la descripción de la carrera matices como la ilusión ingenua, la energía, la irreflexión) y a sus intentos un tanto ridículos y desesperados de hacerse con el amor de Oriane, como si este pudiera ser apresado. Tal humor, inspirado en las propias miserias, compensa en cierto modo la aspereza mostrada hacia la dama en las estrofas previas. El tratamiento de la imagen del anhelo amoroso como escena de caza también revela cierto carácter cómico si lo comparamos con el célebre soneto «Comme un chevreuil» de Ronsard y otros similares, en los que la presa es el enamorado y no la amada perseguida por este. Un planteamiento similar al de Ronsard habría permitido además a su discípulo amplificar la imagen de la flecha, por lo que resulta significativo que el joven poeta renuncie a un colofón más patético y convencional. Jamyn prefiere dar a su soneto un simpático cierre, que aúna la expresión de la impotencia y cierta ligereza, así como lo pintoresco y lo cotidiano, el movimiento vigoroso y la detallada visión. Graur apunta

USC DE COMPOSTELA

acertadamente las cualidades de esta última estrofa, mostrando sin embargo una excesiva dureza al definir el conjunto como «un sonnet assez conventionnel, dont cependant le tercet final est bien savoureux par sa gracieuse naïveté, en même temps que par son frais naturalisme» (1929: 68).

Sonnet XXIX

Puis que le Ciel me donne un si bienheureux sort,
Que vous aimez le nœu qu'Amour a voulu faire :
Puis que nos cœurs liez aiment à s'y complaire,
Avisez quel plaisir double en moy son effort.
J'ose bien deffier la Fortune et la Mort,
Quand je voy vostre anneau plein de mon charactere :
Tel bien à mon esprit ne sera necessaire,
D'autant que vostre image oncques de luy ne sort.
Mais que vaut de vous paistre ainsi de la peinture ?
C'est un bien fantastiq' et vaine nourriture,
Qui ne sert qu'au defaut du veritable trait.
C'est boire en lieu de l'eau l'ombre de la fontaine :
Nourrissez vos desirs de pasture certaine,
Je puis mieux vous servir que non pas un portrait.

La estructura del soneto XXIX se apoya en la división entre cuartetos y tercetos: la conjunción «Mais», al inicio del primer terceto, establece una oposición entre ambas partes. En los cuartetos, el «yo» manifiesta su entusiasmo, al ver su amor correspondido, mientras que los tercetos están orientados a la persuasión: se busca convencer a la amada de que ceda por completo a las instancias del deseo, para así poder gozar realmente del amor. A pesar de ello, cada estrofa añade un matiz particular al contenido del soneto. Así, el primer cuarteto presenta la situación de amor recíproco y describe la sensación placentera que lleva aparejada. De este modo, en el segundo cuarteto no es preciso referirse de nuevo de forma directa a los sentimientos de Oriane para que el lector interprete (como hace a fin de cuentas el propio enamorado) que la dama porta el obsequio recibido como prueba de su amor. Este motivo del regalo exhibido por la amada dará pie a la argumentación que se esgrime en los tercetos, lo que convierte al soneto en un claro poema de circunstancia[330]. El hecho de que el motivo central del regalo no se introduzca hasta la segunda estrofa es revelador, en nuestra opinión, del arte consumado con que Jamyn cuida la composición, ya que esta elección confiere un brío inusitado a la apertura del poema, reservado a la expresión de intensas emociones. El tono de los tercetos es ya

[330] En su repaso a los rasgos más característicos de los poemas amorosos «de circunstancias», Alonso (2001) destaca el tema de los obsequios, haciendo ver que el objeto suele escogerse expresamente por su valor simbólico.

muy distinto, puesto que estas estrofas se dedican a revelar la otra cara de la moneda: los arrebatos de exaltación dejan paso de inmediato, de forma un tanto irónica, a una insatisfacción que persistirá mientras la promesa de amor no se haya materializado. La frustración no se formula expresamente, ni se traduce en una queja, pero se deja entrever con picardía, a través de las observaciones relativas al comportamiento de Oriane. En el primer terceto, se pretende hacer ver a la amada que no podrá obtener gran satisfacción con la mera posesión del anillo, argumentando con cómica capciosidad, como si, a ojos de Oriane, esta posesión pudiera constituir un fin en sí misma[331]. En el segundo terceto, concretamente en sus dos últimos versos, la exhortación sucede a la crítica: el hablante invita a su amada a dar un paso más, el decisivo, ofreciéndose a sí mismo para dispensar esa satisfacción que no puede alcanzarse mediante un mero objeto simbólico.

Dos sonetos anteriores del libro de *Oriane*, el XII y el XVIII, ya daban comienzo por medio de la conjunción «Puis que». De hecho, la similitud con el primer cuarteto del soneto XII va más allá, puesto que en aquel poema se añadía también una segunda causa (aunque no a través de una anáfora, sino de «Et que»), mientras que la proposición principal, introducida igualmente mediante un imperativo, se reservaba al cuarto verso. La doble proposición causal permite multiplicar las imágenes, manteniendo al mismo tiempo la sencillez sintáctica, así como retrasar el apóstrofe a la amada para hacerlo coincidir con el final de la estrofa.

Los dos primeros versos representan a los enamorados en un mundo alegórico, en el que ambos se hallan en manos de dos entes abstractos: el Cielo (v. 1) y Amor (v. 2). Estas dos figuras alegóricas desempeñan un papel activo, mientras que los personajes del «yo» (v. 1) y la dama (v. 2) son los destinatarios (y beneficiarios) de dicha acción. Sin que llegue a percibirse la intención de generar misterio, las imágenes funcionan a modo de circunloquios, con los cuales la declaración de los sentimientos es más bien sugerida y conserva cierta ambigüedad. Se prepara así de forma muy sutil la problemática del soneto: no se afirma que Oriane ame a secas, sino más bien que «ama el amor» que la une al «yo». Esta inconcreción da sentido al temor, que dejan entrever los tercetos, de que Oriane, a pesar de ver con buenos ojos el interés de su pretendiente y de aceptar sus ofrendas, pueda conformarse con otorgar a cambio esas muestras de satisfacción, manteniéndose a distancia prudencial. Por otra parte, la sintaxis logra dar énfasis al rasgo ingenioso: en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[331] Véase en Blanco (1998: 20-26) una explicación detallada de la «lógica equívoca» que suele regir los razonamientos en la poesía amorosa petrarquista.

verso 2, ambos hemistiquios comienzan con el término «que» (eco a su vez de los «Puis que» que lo enmarcan), lo que subraya la derivación «aimez»-«Amour».

En el verso siguiente, la repetición del verbo («aiment») y la reformulación de la imagen del lazo («nos cœurs liez») hacen más gráfica la emoción expresada, que conlleva asimismo un matiz de insistencia: los dos amantes se recrean en el sentimiento amoroso compartido, en el gozo de sentirse amados. La animación de los corazones unidos, a los que se atribuye sensibilidad (un bienestar análogo al que experimentan los enamorados), permite renovar el lugar común del lazo amoroso. La primera y la segunda personas se funden, pues, en una sola para referir el sentimiento compartido, cuya descripción es la primera muestra de la cuidada observación psicológica que caracteriza a este poema. La acepción de «effort», entendido aquí como sinónimo de «intensidad», es muy común en la poesía de la época. Menos frecuente es el verbo «doubler» (en una oración de este tipo, lo habitual sería emplear «redoubler»), así como el pronominal «se complaire», al final del verso anterior, que por ejemplo no parece encontrarse en la poesía de Ronsard.

La sintomatología psicológica ligada al amor, que aporta al poema una sensación de autenticidad, sigue abordándose sin solución de continuidad al inicio del segundo cuarteto. En este caso, el síntoma en cuestión, en lugar de ser mencionado y comentado directamente, queda ilustrado a través de una animosa declaración. Esta busca poner de manifiesto la euforia que se apodera del amante una vez que descubre que su amor es correspondido, la infusión de osadía, de fuerzas renovadas para afrontar los peligros y obstáculos de la vida. Tanto los verbos («ose», «deffier») como el binomio que cierra el verso 5 («la Fortune et la Mort», dos nociones abstractas que representan aquí aquello que el hombre teme por encima de todo) denotan ardor y coraje, dando además un ímpetu especial al inicio de la estrofa. El ritmo regular cuaternario del verso, con un acento cada tres sílabas, contribuye igualmente a generar esa intensidad.

En el verso 6, la referencia al anillo se inserta a través de una discreta escenificación de los encuentros entre los dos enamorados, que el lector ha de completar valiéndose de su imaginación. Cabe deducir así que, durante estos encuentros ocasionales, en los que el diálogo directo y franco no es posible por la presencia de testigos, el hablante goza al menos al contemplar el significativo anillo en el dedo de ella, prueba de amor ideada precisamente para establecer esa comunicación secreta entre ambos. El intercambio de regalos que implican compromiso es herencia del amor cortés, como ya mencionábamos en nuestro comentario del soneto XV. En un principio, no resulta sencillo entender en qué consiste exactamente este regalo, o lo que es lo mismo, qué debemos entender por el

USC DE COMPOSTELA

término «charactere». Ronsard recurre a esta noción en contadas ocasiones, pero ninguno de estos usos parece corresponderse con la acepción escogida por Jamyn. El diccionario de Huguet, por su parte, solo recoge dos significados: «trait gravé, écrit» y «talisman portant un signe magique». Sin embargo, los tercetos de Jamyn sugieren que la palabra hace referencia a un retrato en miniatura del enamorado[332]. Los versos 7 y 8 establecen, de forma implícita, un paralelo entre la situación de ambos personajes, bajo la apariencia de una oposición, subrayada a través de una doble negación con la que se cierran ambos versos. Una analogía inesperada y compleja equipara el plano real y el plano del pensamiento, así como el ser y el símbolo: del mismo modo que la amada porta en el anillo la imagen que representa al enamorado, este no precisaría de un objeto similar, al llevar también la imagen de ella grabada en su espíritu. Baïf expresa una idea muy similar en uno de sus sonetos, que trata también de un retrato regalado (en este caso, por la dama al enamorado) y que ha podido inspirar a Jamyn: «Ce portrait aussi bien corrompre se pourra : / J'en garde un dans mon cœur, et ne crein qu'il s'efface» (*Amours de Meline* I, VII, vv. 12-13). La lógica del razonamiento se fundamenta en la idea de que la amada lleva consigo el objeto para sentir de algún modo la presencia del enamorado junto a ella: estamos, pues, ante una nueva y destacable apreciación de índole psicológica.

La oposición entre cuartetos y tercetos, ya mencionada, también se inscribe en ese interés por el detalle psicológico: con ella se evoca implícitamente la corta distancia que separa el entusiasmo de la insatisfacción, vaivén emocional habitual en el momento en que la seducción parece ir por buen camino pero aún perdura la incertidumbre. La impaciencia del enamorado insatisfecho, que contrasta con la celebración sin matices de los cuartetos, impregna el final del poema de un fino humor. Lo que más llama la atención en los tercetos es el elaborado despliegue retórico, orientado a la persuasión. La breve pregunta dirigida a la amada en el verso 9, cuestionando su actitud, sirve de transición, denotando cercanía y complicidad. El carácter cómico del verso reside en gran medida en el falso desprecio con que el objeto, de gran importancia sentimental, queda reducido aquí a un rasgo vago («la peinture»), que lo despoja bruscamente de su valor. La metáfora contenida en el verbo «paistre», prolongada con ingenio en el verso siguiente («vaine nourriture»), no rompe la impresión de familiaridad; antes bien, la acrecienta por la nota cómica que implica la expresión en su sentido literal[333]. El tono de burla desenfadada y

[332] Cf. el soneto de Quevedo titulado *Retrato de Lisi que traía en una sortija*.
[333] En uno de sus sonetos, Ronsard también evoca una «vana pintura» como único alimento, en este caso para el enamorado (*Premier Livre des Amours*, CLVII, vv. 5-8).

traviesa parece incluso reflejarse en la aliteración múltiple, que se aprecia en los términos con que concluyen los dos hemistiquios («paistre»-«peinture»).

Ese mismo tono se mantendrá hasta el final del soneto. De hecho, la descripción despectiva del anillo, que se extiende del verso 10 al 12, se apoya en la mencionada consideración del obsequio como mera pintura. El hecho de asimilar el objeto a esta noción abstracta permite introducir lo que nos atreveríamos a calificar de parodia del discurso filosófico platónico: se parte de la idea de que la pintura posee un valor inferior a la realidad representada, por ser una simple copia de ella. El hablante traslada este razonamiento a la situación en que se halla la amada, a fin de hacerle ver que es absurdo preferir la representación a su modelo, cuando este está también a su disposición. La pintura que ella ostenta gustosamente nunca le podrá procurar el mismo grado de bienestar que le brindaría el propio amante. Obsérvese la sutil astucia: en lugar de aludir con súplicas a su propia insatisfacción, que motiva el discurso, el enamorado razona refiriéndose únicamente a la tentadora satisfacción que está al alcance de la dama, como si esta la eludiera por pura inadvertencia o ingenuidad. En el verso 10, se aprecia muy bien el modo en que la retórica se pone al servicio de la persuasión, ya que la elegancia del quiasmo sintáctico (sustantivo-adjetivo-adjetivo-sustantivo) permite incidir en una misma idea dotándola de mayor fuerza de convicción. Además, las dos combinaciones de sustantivo y epíteto («bien fantastiq'», «vaine nourriture») constituyen fórmulas originales, algo que aporta el necesario lirismo a estos tercetos tan lúdicos y dialécticos. La oposición entre el ser y su representación se recalca mediante la antítesis que conforman estos adjetivos peyorativos y el epíteto encomiástico del verso siguiente («veritable»).

Destaca también el lirismo con que la descripción prosigue en el verso 12, ya en el segundo terceto. Lo hace introducida por la anáfora «C'est», seguida esta vez de un infinitivo: fórmula que anuncia la aparición de una imagen brillante. Esta sigue reflejando la teoría platónica del ser auténtico opuesto a las engañosas e imperfectas apariencias. Se explota de nuevo la comicidad del sentido literal de la expresión metafórica, que evoca un gesto de singular torpeza y juega con la insólita combinación de la acción física y el objeto inmaterial («boire… l'ombre»)[334]. Las referencias al agua y a la fuente, así como

[334] Ronsard compone todo un poema rebosante de humor, titulado *L'ombre du cheval* (*Premier Livre des Poemes*), a partir de esta idea de una confusión entre la realidad y su sombra. He aquí los primeros versos: «Amy Belot, que l'honneur accompagne, / Tu m'as donné non un cheval d'Espagne, / Mais l'ombre vain d'un cheval par escrit» (vv. 1-3). Nótese aquí también el uso del adjetivo «vain».

la situación paradójica esbozada, renuevan por completo el lugar común de la sed que padece el enamorado anhelante. La aliteración en [l] evoca el fluir del agua, como en otros poemas de Jamyn. Se alude aquí de forma más intensa a la frustración, al desengaño producido por el hecho de no poder obtener realmente aquello que se cree alcanzar, lo que sugiere que el hablante proyecta su propia insatisfacción en la amada. Trataría así de sacar provecho de su decepción, convertida irónicamente en fuente de inspiración, en argumento, después de ser convenientemente «disfrazada». La analogía resulta más persuasiva aún gracias a su concisión y a su estilo proverbial. Podría incluso percibirse en ella una discreta evocación del mito de Tántalo, de quien el agua se retira cada vez que intenta beber.

La doble yuxtaposición que liga los versos del segundo terceto hace que cada uno de ellos resulte categórico. El imperativo del verso 13 introduce el consejo final, que recuerda al *carpe diem* con que Ronsard cierra muchos de sus poemas y que aparece como consecuencia lógica de los argumentos desplegados en los tercetos. Esta progresión lógica es subrayada además mediante la correlación léxica entre las dos estrofas finales: en el verso 13, el sustantivo «nourriture» se retoma como verbo y, a la inversa, el verbo «paistre» se retoma como sustantivo; ello sin mencionar que el adjetivo «certaine» expresa la misma idea que «veritable», dos versos más arriba. El verbo «servir», por su parte, figura en el último verso de ambos tercetos. La referencia a los «deseos» de la amada, además de otorgar variedad y complejidad a la imagen reformulada, aporta un matiz de sensualidad, acorde con la travesura cómplice plasmada en el poema. En cuanto a la *pointe* del último verso, cumple a la perfección su propósito: además de resumir los argumentos anteriores, Jamyn juega a acrecentar el descaro mediante el ofrecimiento inapelable y directo del «yo», concretado en un verbo («vous servir») cargado de ambigüedad. El contraste ya no se hace con la pintura en abstracto ni con el anillo simbólico, sino con un retrato. El humor alcanza así su punto culminante, ya que se lleva al extremo la interpretación caricaturesca del comportamiento de la amada, encerrándola en un absurdo dilema, como si realmente hubiera de plantearse qué le conviene más escoger: al ser amado o a un retrato de este. Mencionemos por último que las tres rimas de los tercetos son ricas, algo excepcional en los sonetos de Jamyn.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.4.2. Presencia de un tercero (sonetos XIV y XLV)

Sonnet XIV

Allant voir mon ami qu'une fievreuse ardeur
Tient au lict attaché, mon œil se reconforte
D'y voir ce qui me poind d'une blessure forte,
Mais de l'ami malade ensemble j'ay douleur :
Je desire revoir en sa pleine vigueur
Le corps de mon amy qu'un lict ennuyeux porte :
Mais craignant ne voir plus celle qui me transporte
S'il guarist, je ne sçay comment plaire à mon cœur.
C'est le froid et le chaud qui combat ma pensee
Entre deux passions çà et là balancee :
Qui des deux le plus fort doit gaigner ma raison ?
Puis que je n'ay moyen qu'en voyant le malade
D'avoir de ma Maistresse une amoureuse œillade,
J'aime sa maladie et non sa guarison.

Aunque la crítica no lo haya señalado hasta el momento, todo parece indicar que Jamyn ofrece, en el soneto XIV, la variación de un tema ya tratado por Magny (*Amours*, LXXVII). En el soneto modelo, no obstante, es la dama quien yace enferma. El enamorado se debate, pues, entre el deseo de que recobre la salud y la conciencia de que tal curación será fatídica para él, al impedirle seguir acudiendo junto a ella. Ocurra lo que ocurra, no se librará de una «feliz muerte». Jamyn juzga sin duda la dicotomía poco galante y decide introducir el personaje del amigo enfermo, lo cual implicará una transfiguración casi completa de la idea original, especialmente en lo que respecta a la conclusión del poema.

Como suele ocurrir con los sonetos de Jamyn, es difícil describir una estructura precisa. Podríamos decir que nos encontramos aquí ante el tipo de composición más frecuente en este poemario, basada en unos cuartetos que introducen la situación en la que se halla el hablante, un terceto final que contiene la conclusión, y un primer terceto que funciona a modo de transición y que sería posible agrupar tanto con las primeras estrofas como con la estrofa final. En realidad, incluso los cuartetos se diferencian claramente entre sí en su función expositiva, complementándose. El primero está destinado a escenificar la situación, con los tres personajes reunidos en el mismo lugar, describiendo al mismo tiempo las emociones contradictorias que se apoderan del «yo» en tal circunstancia. El segundo cuarteto, en cambio, expone otro tipo de emociones, no asociadas con el momento específico del encuentro, sino más bien debidas a una reflexión posterior acerca de esa situación: así, el dolor y el placer se ven reemplazados,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

respectivamente, por el deseo de hallar al amigo restablecido y el temor de no seguir frecuentando a la amada, igualmente contradictorios. Esta progresión clara del contenido de un cuarteto al otro no se resalta a nivel formal, sino todo lo contrario: los dos puntos y la ausencia de conectores entre las dos estrofas invitan a pensar más bien en una especie de reformulación. Además, en el segundo cuarteto, se vuelve a hacer referencia alternativamente tanto al amigo como a la amada, obrando otra vez la conjunción «mais» como eje estructurador del dilema. Otras reiteraciones resultan más llamativas aún: por ejemplo, el verbo «voir» se repite de nuevo en los dos versos impares (con derivación en el caso del verso 5), recurso con el que, además de aportar claridad, se pretende sin duda evocar el vaivén continuo, obsesivo, tanto de la mirada como del pensamiento, de un objeto a otro. La correspondencia entre las estrofas se extiende incluso al empleo de los pronombres relativos: el pronombre «que» para describir la situación del amigo, de forma muy similar, en los versos 1 y 6, y el «qui» para designar a la dama mediante perífrasis, describiendo la impresión que causa en el enamorado, en los versos 3 y 7. A continuación, el *présentatif* «C'est» del verso 9 vuelve a suavizar la transición entre estrofas, equiparando las ideas expresadas en ambas. En efecto, el primer terceto retoma el dilema ya planteado en la estrofa anterior, representándolo ahora como una lucha interior y, por ende, con mayor tensión. Tanto este dramatismo como la duda expuesta en el verso 11 tienen la finalidad de preparar la resolución del dilema, a la que se destina el segundo terceto.

Desde el primer cuarteto es ya evidente el carácter tragicómico de la situación que describe el hablante. La proposición temporal inicial introduce el relato iterativo en presente, llamativo por su dinamismo (la visita al amigo), por la fuerza visual del detalle realista (el retrato del amigo con fiebre que no puede levantarse de la cama) y por la agilidad con que se esboza la escena, prescindiendo de toda información accesoria. La concisión también se logra gracias al participio presente y al anacoluto que liga las dos primeras cláusulas: aunque el poeta se las ingenie para que pase desapercibido, «mon œil» (v. 2) funciona como sujeto gramatical de la locución verbal inicial, en lugar del «yo», que evidentemente es el que se desplaza hasta la casa del amigo. A fin de sortear el riesgo de incurrir en el prosaísmo, Jamyn recurre por ejemplo a la sencilla animación de «ardeur» y a su elaborado epíteto[335], así como al hipérbaton del verso 4, que permite

[335] Si bien el adjetivo aparece recogido en la entrada «ardeur» del diccionario de epítetos de La Porte (1571), Ronsard no llega a emplear este sintagma en su poesía, aunque sí utiliza el adjetivo en más de una ocasión para referirse a la enfermedad.

cerrar la estrofa abordando la emoción dramática. No obstante, destaca ante todo la animación del ojo, en la que concurren una acción impropia del órgano («se reconforte») y otra que efectivamente lleva a cabo («voir»), lo que da mayor consistencia a la figura. El uso de «mon œil» en esta proposición, en lugar del esperado «je», imprime un carácter más tangible a la escena, que compensa el esquematismo de esta: el ojo es, irónicamente, el detalle visual escogido que da relieve a la situación. La forma reflexiva del verbo «reconforter», tal y como se emplea en el verso 2, es rara en la época[336], y más inusitado aún es el sintagma con el que rima, «blessure forte»[337]: la rima atrae, pues, la atención sobre los hallazgos léxicos. Estos son precisamente los que expresan las intensas emociones enfrentadas, además de presentar como rasgo común su naturaleza elíptica: el ojo que «se conforta» es más bien un ojo que conforta al alma; la «herida fuerte» es una herida de fuerte gravedad. La perífrasis del verso 3 con que se designa a la amada se apoya en el sencillo tópico de la herida, integrado así en una imagen más compleja que lo renueva. Dicha perífrasis implica que, en este soneto, el hablante no se dirige directamente a la amada; de hecho, se prescinde de la segunda persona a lo largo de todo el poema. El uso del demostrativo «ce» en lugar de «celle» (que, de hecho, será el escogido en el verso 7) confiere a la perífrasis un ligero matiz enigmático, el cual, más que generar suspense, subraya la importancia única de la amada y del sentimiento amoroso[338]. Además, a la contradicción principal que ya involucra la situación, se añade mediante la perífrasis una doble paradoja: por un lado, encontramos la clásica idea del amor como fuente de dolor («une blessure forte») y placer («se reconforte») simultáneos; por otro, se apunta sutilmente que el visitante del enfermo también está «herido».

Como ya hemos apuntado, el sentimiento contradictorio descrito en la primera estrofa da lugar al deseo igualmente contradictorio y a la consiguiente insatisfacción que se exponen en el segundo cuarteto. Aunque se vuelva a recurrir a la conjunción «mais» como eje, se invierte el orden de las referencias al amigo y a la amada, lo cual aporta cierta variedad. El valor poético de los epítetos, que ya asomaba en la primera estrofa, se

[336] Solo hemos encontrado un par de usos en la poesía de Ronsard: «En escrivant de toy, mon cœur se reconforte» (*Second Discours de Genévre*, v. 182); «Si ce n'estoit que ma douleur / D'un double bien me reconforte» (*Second Livre des Amours*, *Chanson* «Helas ! je n'ay pour mon objet», vv. 72-73).

[337] Ya hemos comentado anteriormente lo poco que emplea Ronsard este sustantivo; tampoco recurre en ninguna ocasión al epíteto «forte» para complementar a «plaie».

[338] En la edición de 1575, el pronombre demostrativo no figura aún: el primer hemistiquio del verso 3 reza «A voir l'œil qui me poind». Podría estimarse que la animación del ojo de Oriane, como complemento a la animación del ojo del hablante, daba más coherencia y fuerza poética a la imagen. No obstante, Jamyn tal vez decidiera prescindir de la repetición de «œil» con el fin de no abusar del recurso, dadas las múltiples repeticiones de «voir».

convierte en el principal recurso de los versos 5 y 6. La expresión «pleine vigueur», de fácil comprensión, no se encuentra sin embargo en Ronsard, que suele optar por los adjetivos «premiere» o «jeune»[339] para expresar la misma idea. En el verso siguiente se vuelve a mencionar el lecho donde descansa el amigo, como en el verso 2; pero si en el primer cuarteto figuraba como un mero objeto inerte (a diferencia del «ardeur», síntoma animado y agente de la acción verbal), aquí se personifica, figurando como sujeto del verbo «porte». Esto implica que, tanto en la primera como en la segunda estrofa, el cuerpo del amigo se describe como el objeto de la acción, un expresivo modo de hacer hincapié en su crítico estado. En cuanto al epíteto escogido, tal vez sea un recuerdo del siguiente verso de Desportes: «Le lit trop ennuieux m'est un camp de bataille» (*Premier Livre des Amours,* XV, v. 5).

En el verso 7, hallamos de nuevo una proposición iniciada mediante participio presente, con el mismo efecto acelerador que en el primer verso, pero expresando aquí una relación causal. La nueva perífrasis que designa a la amada, «celle qui me transporte», prolonga el desafío de un soneto en el que el hablante no solo no se dirige a la amada, sino que tampoco la nombra de forma directa hasta el penúltimo verso. En cualquier caso, la elección del demostrativo «celle» basta para despejar el leve enigma que podía suscitar el «ce» del primer cuarteto. Pese a la mayor sencillez de esta perífrasis, podríamos considerar que vuelve a constituir la sutil expresión de una semejanza paradójica entre el hablante y el amigo enfermo: del mismo modo que el lecho «porta» a su amigo, también el «yo» es «transportado», en este caso por una emoción. Una vez más, se coloca al final del verso el término que expresa la emoción, un verbo que no hallamos en Ronsard dentro de una construcción equiparable, pero sí en otros poetas de la *Pléiade* y sobre todo en Desportes[340]. También el ritmo abandona el cauce esperado: en el verso 8, inmediatamente después de un encabalgamiento, Jamyn sitúa una pausa marcada tras la tercera sílaba. La brevísima proposición «S'il guarist» queda así aislada como *rejet*: esa especie de sobresalto rítmico parece contribuir a evocar el desasosiego que provoca la

[339] El propio Jamyn recurre de hecho al adjetivo «jeune» en la versión inicial de 1575. Modifica además el determinante («en la jeune vigueur») y el primer hemistiquio del verso siguiente («De sa santé celuy / qu'un lit ennuyeux porte»). Como puede observarse, en esta primera versión, la cesura del verso 6 dividía un sintagma en dos partes, lo que sin duda motiva la corrección.

[340] He aquí algunos ejemplos: «Et où vont noz esprits quand l'amour les transporte» (Magny, *Les Souspirs*, XXXI, v. 11); «C'est l'amour forte / Qui me transporte» (Baïf, *Amours de Francine* IV, *Chanson* «Las, qu'Amour de son feu», vv. 12-13); «Et que mon vouloir est si fort qu'il me transporte» (Baïf, *Amours de Francine* I, XVII, v. 2); «La mort, les traits, le feu, les desirs qui transportent» (Desportes, *Second Livre des Amours*, XLV, v. 10); «Comme il luy plaist il me transporte» (Desportes, *Premier Livre des Amours*, *Chanson* «L'Amour qui loge en ma poitrine», v. 25).

división interna, o incluso el pánico que suscita el súbito pensamiento de la recuperación del amigo. El vertiginoso vaivén emocional también es sugerido formalmente por la insólita concentración verbal, y la consiguiente brevedad de las proposiciones, en los versos 7 y 8.

Si, al inicio de los cuartetos, la tercera persona de «mon œil» precedía la aparición del «je», el mismo procedimiento se emplea para romper la monotonía en los tercetos: el poeta vuelve a dar paso a la tercera persona, apoyándose de nuevo en el posesivo («ma pensee», «ma raison»), antes de reintroducir el «je» en la estrofa final. La sencilla antítesis «froid» / «chaud» que abre el primer terceto es un nuevo ejemplo de tópico rehabilitado, ya que evidentemente no se aplica en este caso a los síntomas contradictorios del amor, ni al contraste entre amada y enamorado, sino al combate entre el deseo y el miedo expuestos en el segundo cuarteto, emociones que se reformulan así de forma metafórica. Destaca en esta estrofa el dinamismo de las imágenes: el combate en el verso 9; el pensamiento descrito como cuerpo oscilante en el verso 10; nuevamente la pugna y el asedio en el verso 11. Dicho dinamismo compensa en cierto modo la acumulación de nociones abstractas. La interrogación del verso 11 se conjuga por tanto con la fantasía de las imágenes, como ocurre a menudo en los tercetos de Jamyn. Sin embargo, dicha interrogación consiste aquí en una *dubitatio* atípica. El hablante no se pregunta cómo debe actuar; su reflexión no persigue una finalidad práctica, puesto que, a fin de cuentas, la curación de su amigo no depende en absoluto de su voluntad. El dilema entre amor y amistad queda así despojado de todo contenido trágico y hasta puede parecer un tanto gratuito. Se trata de una curiosa exploración de las propias pasiones, que bordea el examen de conciencia, con un componente añadido de *autodérision*, por lo irónico de la situación en que se ve envuelto el personaje.

El segundo terceto consiste en la respuesta a la pregunta que el hablante se formula a sí mismo. La oración se estructura sabiamente, de manera que la revelación de la íntima preferencia, *pointe* del soneto, no llegue hasta el último verso. La proposición causal previa expone la justificación de dicha preferencia, que no es sino un resumen más preciso de la situación ya planteada en los cuartetos. Al final del verso 13 volvemos a hallar un sintagma conformado por sustantivo y epíteto, «amoureuse œillade», algo más convencional que los casos anteriores, pero que desliza un detalle inesperado, al insinuar que el amor es correspondido. Este descubrimiento, inmediatamente anterior a la resolución de la *pointe*, pone aún más de relieve el hecho de que toda la intensidad dramática del poema reside en la dialéctica de alegría y tristeza, provocadas por una

USC DE COMPOSTELA

circunstancia muy específica, y no en el habitual deseo amoroso frustrado y exasperado. El verso final desvela que el amor es más fuerte que la compasión por el amigo. La fórmula escogida subraya, de la forma más contundente posible, la evidente paradoja que encierra dicho deseo: no solo se opone explícitamente la constatación del deseo censurable («J'aime sa maladie») al deseo adecuado («et non sa guarison»), sino que el verbo escogido es en sí mismo una evidente hipérbole, que subraya con ironía el carácter chocante de la preferencia. Puede entenderse incluso este final como variación humorística de una paradoja tópica: la del enamorado que ama su propia *maladie d'amour*.

Sonnet XLV

On nous defend la parole et la voix
Pour delier l'amitié qui nous lie,
Et l'œil jaloux comme un Argus épie,
Si du sourcil un doux clin je reçois.
En quelque part que j'aille ou que tu sois
Je voy tousjours nostre vieille ennemie
Qui suit tes pas, et resemble à l'Envie
Voulant forcer d'Amour les saintes loix.
Sotte rigueur ! tant plus elle s'efforce
Forcer Amour, plus Amour se r'enforce :
Plus nous separe et tant plus nous conjoint.
Vieille maudite, et de sens depourveuë,
Jette sur nous tant que voudras la veuë,
Jusqu'en nos cœurs ton œil ne verra point !

Hutton (1946: 387) señala como fuente del soneto XLV el epigrama 262 del Libro V de la *Antología Palatina*, obra de Paulo el Silenciario:

¡Ay! ¡Ay! Hasta las dulces charlas impiden los celos
y hasta el secreto lenguaje de las miradas.
Nos paraliza el ojo de la vieja muy cerca plantada,
cual el boyero todo pupilas de la Inaquia.
Sigue plantada y espía y lacera tu corazón en vano,
que hasta nuestras almas no alcanzarán tus miradas[341].

En efecto, el cotejo entre los dos poemas no deja lugar a dudas al respecto. La primera de las tres secciones que pueden distinguirse en el epigrama es retomada al completo por Jamyn en su primer cuarteto, más allá de las lógicas reformulaciones y de la disposición más compleja que establece el poeta francés. Aunque este también añada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[341] Traducción de Cristóbal Rodríguez Alonso y Marta González González (1999).

la comparación con Argus en el primer cuarteto, por lo demás la progresión es similar en las dos piezas: en la segunda sección del epigrama, al igual que en el segundo cuarteto, la abstracción previa de la envidia se encarna en la figura de la vieja; mientras que la conclusión del epigrama es prácticamente idéntica a los dos versos finales del soneto. Por consiguiente, la mayor aportación de Jamyn, en lo que respecta al contenido, se da en las estrofas centrales; principalmente en el primer terceto, que no guarda relación con el modelo antiguo y, sin embargo, queda integrado a la perfección en la estructura del poema, como veremos a continuación.

Al igual que en la mayoría de los casos, esa estructura es difusa, sin marcadores formales claros que ayuden a determinarla. Tanto es así que ninguna estrofa comienza con una conjunción o con un nexo adverbial. Lo más parecido a los indicios habituales es el complemento circunstancial con que se inicia el segundo cuarteto, además del apóstrofe que introduce el segundo terceto. Pues bien, en este caso se trata más bien de indicios engañosos, que contribuyen a difuminar una bipartición más profunda: la que se establece distinguiendo los cuartetos de los tercetos, es decir, la estructura más característica de este tipo de poema. Los cuartetos describen la situación incómoda en que se hallan los enamorados, quienes no pueden verse y comunicarse libremente, debido a una anciana que acompaña a Oriane y que vigila sin descanso para impedir el feliz encuentro. Los tercetos, por su parte, son dedicados a desacreditar la actitud de la anciana, no solo de pasada y debido a su motivación (la envidia), como en las dos primeras estrofas, sino por sus nulos efectos prácticos. Todas las oraciones se amoldan al marco estrófico, de modo que a cada estrofa le corresponde una subdivisión del contenido. Así, aunque en los dos cuartetos se reitere la situación que acabamos de mencionar, cada estrofa aporta matices distintos: la primera incide más en aquello que se busca obstaculizar (vv. 1, 4), mientras que la segunda introduce al personaje concreto de la «vieille ennemie». A continuación, cada terceto ofrece en realidad un argumento distinto para motivar la burla a la anciana: dicho personaje está condenado a la impotencia y al fracaso, dado que la separación forzosa de los enamorados es contraproducente (primer terceto), pero también porque el sentimiento amoroso escapa a la vigilancia y al control (segundo terceto). Por otra parte, en las tres primeras estrofas, el hablante se dirige a su amada, mientras que, en la estrofa final, el interlocutor pasa a ser la vieja enemiga: esta otra bipartición secundaria se superpone a la anterior, por lo tanto, sin ajustarse a su disposición. Esto contribuye evidentemente a que la composición del soneto no pueda esquematizarse de forma sencilla.

USC DE COMPOSTELA

Así pues, lo más característico de este soneto es el hecho de que se retome la figura tradicional del personaje que se interpone entre el enamorado y su amada, bien porque tenga el cometido de vigilar a esta última, bien por simples celos, aunque los dos motivos suelen conjugarse, como ocurre en el poema de Jamyn. Dicho personaje está muy arraigado en la poesía amorosa medieval, al figurar ya en las canciones de los trovadores. Hay que puntualizar, sin embargo, que los *losengiers* no se caracterizan por una presencia tan concreta e individualizada. Esa tendencia a la abstracción se acentuará aún más en la poesía medieval posterior, por la proliferación de entes alegóricos como *Jalousie* y sus variantes, que representan la misma realidad. Precisamente en el *Roman de la Rose* destaca el personaje de la Vieille, tratado como una alegoría más, que impide la entrada al castillo de Jalousie, en el que ha sido apresado Bel Accueil. He aquí pues un referente bien conocido por el lector renacentista y que puede haber animado a Jamyn a imitar el epigrama griego, si bien su soneto expone la situación de los enamorados en términos realistas. El estilo medieval ha quedado ya muy atrás, aunque sería posible efectuar una lectura alegórica, interpretando al personaje de la anciana como encarnación de la envidia. Tampoco debemos olvidar, obviamente, la lectura moral, al reivindicarse una actitud libre y rebelde frente a la frustración y la opinión ajenas.

Al comienzo del poema, en la posición que suelen ocupar los pronombres «je» o «tu»/»vous», se halla aquí un sorprendente «on» referido a personas concretas, bien conocidas por los enamorados. Su identidad por el momento no es desvelada al lector: Jamyn mantendrá el misterio hasta el segundo cuarteto. Así pues, la primera estrofa se destina ante todo a describir el comportamiento de una o varias figuras desconocidas. Si el poeta puede permitirse retrasar hasta tal punto esta información esencial, jugando a alterar la secuencia esperada, es justamente gracias a que el soneto se inscribe en la tradición que hemos comentado, fácilmente reconocible. La oposición no se establece, según la norma habitual, entre el «yo» y su amada; al contrario, estas dos figuras aparecen englobadas por un «nous» que las unifica y que se fundamenta en el amor recíproco, proclamado sin ambages en el verso siguiente. La confrontación tradicional deja paso, pues, a otra de signo casi inverso, que opone a los enamorados un entorno hostil a su amor. Este nuevo fondo trágico se trata, no obstante, con la ligereza y la ironía propias del epigrama que sirve de modelo.

En ese primer verso, llama la atención también el binomio del segundo hemistiquio, que implica un tipo de redundancia marcada que no solemos encontrar en Jamyn. El estilo parece más propio de un Desportes, quien emplea en efecto la misma fórmula en uno de

USC

sus sonetos (*Premier Livre des Amours*, IV): «Soudain comme transie et morte devenue, / Tu perdois tout à coup la parole et la vois» (vv. 3-4). Este último uso puede parecer más coherente, ya que en Jamyn «la voix» figura como un pleonasmo hiperbólico atrevido, con dramatismo y preciosismo casi paródicos, impregnando el verso de un humor sutil. La conspiración inmisericorde de la que es víctima la pareja se subraya mediante la contundencia sonora que implica la presencia de dos verbos, en posición casi paralela, que comparten la primera sílaba: «defend» y «delier». La marcada *derivatio* que conforman los verbos en el verso 2 («delier», «lie») sirve también esencialmente para enfatizar esa violencia ejercida sobre los enamorados. La metáfora convencional del desligamiento es empleada con bastante frecuencia por los poetas petrarquistas. Jamyn tal vez podría tener en mente unos versos de la *Elegie à son livre* (*Second Livre des Amours*), en los que Ronsard escoge el mismo complemento: «Mais voyant que tousjours elle marchoit plus fiere, / Je desliay du tout mon amitié premiere» (vv. 159-160). Ronsard también ha elaborado una antítesis basada en la misma derivación, en un verso que alude a Cupido: «Me lia les deux mains, et ma voix deslia» (*Discours I en forme d'elegie*, v. 69). Puede apreciarse una similitud temática aún mayor en las *Stances* añadidas en 1578 al *Second Livre des Amours*: «Jamais la Mort ne deslira / Le nœud dont ta beauté me lie» (vv. 173-174); si bien estaríamos ante un nuevo caso en el que es imposible saber si la obra del maestro inspiró al discípulo, o viceversa.

Siguiendo una convención tradicional a la que ya hemos aludido, el verso 3 asimila la defensa implacable del honor y la castidad a la envidia de quien no puede aspirar a tal amor. La animación del ojo adquiere brillo al cimentarse tanto en el adjetivo, que expresa el sentimiento, como en el verbo, que expresa la acción. Esta figura permite prolongar la impersonalidad del «On» inicial, manteniendo así el suspense y dejando abierta la posibilidad de interpretarlo como una generalización. El hostigamiento al que se ven sometidos los enamorados se dota así de un mayor dramatismo, al evocar la sensación angustiosa de la víctima que se sabe acorralada y perseguida por doquier. Pese a su claridad y su aparente sencillez, el sintagma que une el epíteto «jaloux» a su adjetivo no se observa en la poesía de la *Pléiade*.

En ese mismo verso, queda intercalado un símil mitológico reducido a su mínima expresión. Muret, en su comentario a los *Amours* de Ronsard, hacía ver que «la fable d'Argus est si commune, qu'elle n'a pas besoin de longue interpretation» (1578: 158). Aun así, Ronsard no incluye la figura de Argus en su poesía amorosa hasta una época tardía. Hay nada menos que tres sonetos en los que Ronsard se refiere a Argus con un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sentido similar al que vemos en el soneto de *Oriane*. El primero de ellos, «Si l'on vous dit qu'Argus est une fable» (*Premier Livre des Amours*, CXXXIII), publicado por primera vez en 1569, no llega a aclarar la identidad del nuevo Argus que vigila a la amada. En el poema «Celuy qui le premier d'un art ingenieux» (*Amours Diverses*, XIV), editado en 1578, Argus figura como metonimia mitológica haciendo referencia a un tipo humano, es decir, sin referirse a un caso particular. El tercer soneto, «La mere des amours j'honore dans les Cieux» (*Sonnets pour Helene* II, LVIII), es sin duda el más cercano al de Jamyn. Forma parte de una serie de ocho poemas supuestamente dirigidos a Hélène de Surgères y publicados de forma póstuma, en 1609. En él se compara con Argus a «une laide et sotte Damoyselle» (v. 3). Aunque el verbo «espier» aparezca en los tres sonetos mencionados, en este último el sujeto recuerda también al escogido por Jamyn («sa rude paupiere», v. 7), especificándose además la persecución física («te suit en tous lieux», v. 8), como en el segundo cuarteto del discípulo.

Los versos 3 y 4 de Jamyn presentan la originalidad de esbozar una situación compleja, en la que participan tres personajes, aludiendo tan solo al triángulo de miradas: la vieja vigila los ojos de la dama, para ver si esta contempla a su pretendiente, y por la mera descripción se deduce que él sigue con la mirada alternativamente a las dos mujeres, a la espera de que una se distraiga por un momento y la otra le dirija un guiño. Jamyn logra así hacer palpable la emoción que se apodera de cada personaje, la tensión global del encuentro. El poema se inscribe, pues, entre los diversos sonetos del amor prohibido que reviven el instante de comunicación silenciosa entre los enamorados cómplices. El cuarteto se cierra con el quiebro sorprendente de una expresión codificada: el guiño no se ubica en el ojo, sino en el «sourcil». Al no estar exenta de lógica, la fórmula no llega a resultar chocante. Además, para suavizarla, el poeta se sirve de un amplio hipérbaton en tres segmentos invertidos (complemento del nombre – complemento directo – sujeto y verbo), quedando así separado el sintagma susceptible de provocar extrañeza (el «clin du sourcil»).

Al igual que en la estrofa anterior, el primer verso del segundo cuarteto consta de un binomio en el segundo hemistiquio. Se evita sin embargo el paralelismo sintáctico entre este hemistiquio y el del verso 1, algo que no sorprende en un poeta que rehúye los esquematismos evidentes. Una vez más, habría bastado con uno de los componentes del binomio («En quelque part que tu sois», por ejemplo) para transmitir la idea e incluso para expresarla con mayor propiedad. En cambio, el efecto que se consigue una vez más es el de sugerir la exasperación, la frustración reiterada en infinidad de ocasiones. «En

USC

quelque part que j'aille» contribuye además al realismo narrativo por su familiaridad, insinuando incluso una lógica persecución sigilosa de la amada por parte del enamorado, al acecho de una circunstancia que le permita burlar la vigilancia. También se persigue el mismo efecto con la redundancia que implica el adverbio «tousjours», cuyo sentido ya está implícito en la referencia espacial del verso anterior. Se incide incluso en el énfasis a través de mecanismos fonéticos, más sutiles, como la repetición silábica de «que» en el verso 5, o la paronomasia «sois»-«voy».

La nueva escena iterativa se presenta como una prolongación de la anterior, de la cual se desvelan nuevos elementos. Destaca, como ya hemos mencionado, la revelación de la identidad del vigilante, revelación que se reduce, sin embargo, a un parco adjetivo («vieille»). Esta vaguedad no responde a la intención de preservar parte del misterio, ya que el resto del poema no aportará ningún otro detalle adicional al respecto. Se trata más bien de encuadrar al personaje en un tipo caricaturesco, el de la dueña egoísta, desalmada y repulsiva, encargada de la custodia de una joven dama que encarna su antítesis. La vieja desempeña por tanto el papel poco airoso de villana del drama (con tintes de comedia), de enemiga del sagrado amor. La escena descrita en el primer cuarteto, que como hemos visto se reducía esencialmente a un cruce de miradas, partía de la evocación de la vigilancia intimidatoria. Algo similar vuelve a ocurrir en la siguiente estrofa, solo que esta vez la escena toma su origen en la contemplación de las dos mujeres por parte del hablante. El movimiento físico evocado a través del verbo «aller», en el verso 5, asociado a la primera persona, se extiende también a los otros dos personajes (v. 7), imprimiendo gran dinamismo a la situación. Se consigue así que el lector pueda imaginar las andanzas callejeras del trío sin necesidad de que Jamyn proporcione ningún detalle acerca del contexto. A través de un símil, la escena realista esbozada se pone en relación con una escena alegórica, todo ello en el seno de una misma estrofa, lo cual explica la notable densidad verbal del cuarteto. Si la identificacón del personaje antagonista queda limitada a un simple adjetivo, Jamyn no juzga tampoco necesario profundizar en sus motivaciones psicológicas, resumidas del mismo modo en un término: «l'Envie». Se trata de una clara reminiscencia de la correspondiente figura alegórica medieval. En este sentido, creemos que Carrington yerra al rectificar, en su edición moderna, la mayúscula original, mientras mantiene en cambio la mayúscula del ente alegórico adversario, «Amour». Ese «Amour» representa aquí obviamente a la pareja de enamorados injustamente acosados, víctimas paradójicas de su propia felicidad, que los demás no pueden soportar. La lucha descrita confiere una dimensión más visual a la violencia que atenaza a los amantes, imperceptible

USC COMPOSTELA

desde el exterior. Para subrayar aún más la injusticia, se concede al amor una dimensión sagrada. La fórmula «sainctes lois» es frecuente (en singular o en plural) en la poesía de la época con su sentido propio, esto es, religioso; el desplazamiento del significado que lleva a cabo Jamyn es mucho menos habitual[342]. En cualquier caso, el protagonismo de la vieja en los cuartetos es innegable; esa será igualmente la tónica dominante en las dos últimas estrofas, donde, una vez concluida la descripción de la enemiga, llega el momento de dar rienda suelta al escarnio. El hecho de poner el foco en el comportamiento de esta figura malévola y no en la frustración del «yo» evita incurrir en una retórica del lamento que encajaría mal con el tono irreverente y casi festivo de la conclusión del soneto.

El primer terceto desarrolla una paradoja basada en la psicología del amor: los intentos de impedir que el sentimiento prospere, interponiéndose entre los dos enamorados, no solo están condenados al fracaso, pues la pasión fuerte supera cualquier obstáculo, sino que llegan a provocar un efecto contrario al buscado. Al verse frustrado el deseo de estar en compañía de la persona amada, tal necesidad imperiosa, prolongada, llega más bien a enardecer la pasión. Con esta reflexión, podría decirse que Jamyn logra renovar el tópico de los envidiosos enemigos del amor. Estos personajes quedan así cubiertos de un descrédito aún mayor del habitual, dada su absoluta impotencia y falta de lógica. En toda la estrofa, el interés de la observación psicológica va de la mano del ingenio retórico, claramente patente, con un despliegue de todos los recursos a disposición del poeta que permiten subrayar la mencionada paradoja. Los tres segmentos que componen la estrofa están distribuidos con maestría. El juicio inicial («Sotte rigueur !») sorprende por la frivolidad de la concisa invectiva. El resto de la estrofa se destinará a justificar dicha burla, mediante la doble formulación de una misma idea: técnica muy oportuna, dada la complejidad argumentativa. La primera formulación sorprende por la capacidad de insertar los tres componentes de una *derivatio* en un mismo enunciado, tratándose además de tres verbos: «s'efforce», «forcer» y «r'enforce». Por si fuera poco, el infinitivo «forcer» aparecía ya justo antes, en el verso 8, referido también a «Amour», repetición que afianza la cohesión del poema, compensando el giro que implican los tercetos. Para lograr tal condensación de la *derivatio*, Jamyn se permite una licencia audaz como es la omisión de la preposición entre «s'efforce» y «forcer», aprovechando la pausa entre los versos. Otro acierto que evidencia la minuciosidad de Jamyn es que, para efectuar la reformulación en el verso 11, opte por recurrir de nuevo a

[342] En el *Hymne à la Nuit* de Ronsard hallamos un caso excepcional: «Nuit, des amours ministre et sergente fidele / Des arrests de Venus, et des saintes lois d'elle» (vv. 1-2).

la construcción «plus... tant plus...», la cual se ajusta perfectamente a la expresión de la paradoja. La idea queda así asimilada con claridad a los versos previos, al tiempo que el orden invertido de la fórmula (un quiasmo discreto) evita incurrir en una monótona pesadez. El impacto producido por la nutrida derivación trata de mantenerse al final de la estrofa, amoldando en primer lugar la oración al verso, pero también el paralelismo con antítesis a la disposición de los hemistiquios (y ello a pesar de ser estos desiguales, al tratarse de un decasílabo). La antítesis que conforman «separe» y «conjoint» se basa, además, en el equívoco entre el plano físico, exterior (al que hace referencia el primer verbo), y el plano emocional (al que alude el segundo verbo). Una nueva elipsis oportuna, en este caso del sujeto («elle») y por partida doble, vuelve a hacer posible la extrema concentración conceptual.

Al igual que en la estrofa anterior, el segundo terceto se inicia con una exclamación injuriosa, solo que esta vez se trata de un apóstrofe dirigido directamente a la enemiga. Este cambio brusco de interlocutor no resulta desconcertante, debido a dos factores principales: el ya mencionado protagonismo de la vieja en todas las estrofas anteriores y, por acentuación de esa tendencia, la ausencia del «je» y del «tu» como sujetos en el primer terceto. El hecho de que se relegue el apóstrofe a la última estrofa contribuye además a sugerir que este no implica una voluntad de comunicación real: se trata de una mera voz interior, que se burla precisamente de que la vieja no puede acceder al fondo de su pensamiento. La expresión que cierra el verso 12, «de sens depourveue», hace sin duda referencia a la falta de juicio del personaje, a su incapacidad para entender el error que está cometiendo. Así parece corroborarlo el uso de la misma construcción por parte de poetas como Ronsard[343]. No obstante, cabe la posibilidad de que Jamyn juegue con el equívoco al que da lugar otra acepción de «sens», la de sensualidad. Estaríamos así ante una insinuación sutil de la motivación psicológica de la envidia. Al igual que la estrofa anterior, la conclusión del poema juega con una paradoja cómica: el hecho de que la vigilancia constante, sin fisuras, esté sin embargo abocada al fracaso. De nuevo se recurre a una *derivatio* para subrayar la oposición, ahora entre un sustantivo («veue») y un verbo («verra»), situados de forma casi paralela a final de verso. Con esta oposición ocurre algo parecido a lo que comentábamos acerca de la antítesis en el verso 11: se ponen en relación, confundiéndose, el sentido propio del término, referido a la realidad exterior (v. 13), y su sentido figurado, relativo a la capacidad de penetrar los ocultos sentimientos ajenos (v.

[343] «Me chanteront comment j'euz l'ame despourveue / De sens et de raison si tost que je t'euz veue» (*Second Livre des Amours*, *Le Voyage de Tours*, vv. 265-266).

14). En el último verso, destaca también la expresión «Jusqu'en nos cœurs», original variante del «jusqu'en l'ame» que Ronsard y Du Bellay emplean en varias ocasiones. Gracias a esta insistencia en la primera persona del plural, la ironía se entremezcla oportunamente con una reafirmación apasionada del sentimiento amoroso, aportando al cierre del poema la emoción necesaria.

4.4.3. Baile y música (sonetos XXX, XXXIV y XXXVIII)

Sonnet XXX

Quand Oriane en sautant prononça :
Je fay ce bond en la dance legere
Pour Amadis, lors d'artere en artere,
De nerfs en nerfs ce mot me traversa.
Telle faveur dans le sein m'élança
Mille poinçons, et ne fit qu'une ulcere
De tout mon cœur, à qui rien ne peut plaire
Sinon penser en ce qui l'offensa.
Le soubris, l'œil, la douce contenance,
Le mot, le bond ensemble à la cadance
Furent si bien l'un à l'autre accordans,
Que telle grace eust ravi le tonnerre
A Jupiter, quand plus il veut sur terre
D'un rouge bras lancer ses feux ardans.

En el soneto XXX podemos distinguir una estructura bipartita canónica, adaptada a la división del poema en cuartetos y tercetos. Esta disposición no está, sin embargo, muy marcada, según la costumbre de Jamyn, en cuya poesía suele primar la impresión de unidad. El factor clave reside en que los dos movimientos del poema reproducen una progresión similar. Observemos en primer lugar los cuartetos: en ellos se narra, para empezar, una acción memorable protagonizada por Oriane, que dedica públicamente a Amadis su intervención en un baile (vv. 1-3). Acto seguido, se intenta describir el impacto emocional que este suceso produce instantáneamente en el enamorado, testigo de la escena (final del primer cuarteto y segunda estrofa al completo). Dado que en el primer terceto prosigue la descripción de la escena, sin que se abandone el uso del *passé simple*, la transición entre las dos partes del soneto pasa inadvertida. No obstante, la unión de los tercetos en una sola oración ayuda a reparar en que la dinámica que los recorre es similar a la que acabamos de comentar. Como al principio del poema, vuelve a ponerse el foco en Oriane: concretamente, en el momento en que dio el salto (se repite de hecho la palabra «bond») pronunciando el nombre de Amadis. Esta vez, sin embargo, el hablante se recrea

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

en el recuerdo de los detalles que hacen aún más admirable el gesto, cuya enumeración va componiendo un elogio implícito de la dama (primer terceto). Al igual que sucedía en los cuartetos, a esta escenificación de Oriane sigue la referencia al embelesamiento de aquel que contempla tan maravilloso cuadro, solo que ahora tal reacción no se circunscribe al enamorado, sino que se universaliza a través del ejemplo imaginario, simbólico e hiperbólico de Júpiter (segundo terceto). La repetición de «telle», justo al comienzo del segundo cuarteto y del segundo terceto, es significativa en lo que atañe a esta estructura, al aportar cohesión interna tanto a la primera como a la segunda parte del soneto: en los cuartetos, las emociones que experimenta Amadis son consecuencia del «favor» recién narrado, mientras que en los tercetos, el sometimiento de Júpiter se debe, de forma más general, a la «gracia» mostrada por Oriane.

Carrington se pregunta si el baile descrito en este soneto podría ser la *volte*, de origen provenzal, a cuya descripción el propio Jamyn dedicará una de las composiciones incluidas en su libro de *Calliree*. El crítico recuerda también oportunamente un pasaje de *La Charite* de Ronsard en que se alude a este baile: «Le Roy dansant la volte Provençalle / Faisoit sauter la Charite sa sœur : / Elle suivant d'une grave douceur, / A bonds legers voloit parmy la salle» (vv. 157-160). Estos «saltos ligeros» hacen pensar desde luego en el «bond en la dance legere» que realiza Oriane, por lo que la hipótesis resulta admisible, sin que haya que descartar otras danzas de la época como el *tourdion* o la *gaillarde*. Más allá de este aspecto anecdótico, ni Carrington ni Graur mencionan otras posibles fuentes del soneto. En nuestra opinión, sin embargo, conviene destacar que estamos ante uno de los raros casos en que Jamyn se inspira abiertamente en los sonetos de su maestro: el CCXXI del *Premier Livre des Amours*, incluido en un primer momento en el *Septiesme livre des Poëmes*:

De veine en veine, et d'artere en artere,
De nerfs en nerfs le salut me passa,
Que l'autre jour ma Dame me laissa
Dedans le cueur tout triste et solitaire.
Il fut si doux, que je ne puis m'en taire
Tant en passant d'aiguillons me laissa,
Et tellement de son trait me blessa,
Que de mon cueur il ne fist qu'un ulcere.
Les yeux, la voix, le gracieux maintien,
À mesme fois s'accorderent si bien,
Que l'ame fut d'un tel plaisir si gloute,
Qu'affriandee au goust d'un si doux bien,
Entrerompant son terrestre lien,
De me laisser fut mille fois en doute.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La publicación de este último libro en 1569 invita a pensar que Jamyn pudo proponerse imitar el soneto de Ronsard inmediatamente después de que este fuera escrito, sin que quepa descartar por completo que la composición fuera simultánea, o incluso que la imitación se llevara a cabo en sentido inverso. En cualquier caso, hemos de llevar a cabo el análisis del soneto de Jamyn sin perder nunca de vista el poema de su mentor.

Si nos fijamos en la secuencia narrativa con que da comienzo el soneto, es fácil advertir que el encanto del poema reside en buena medida en el componente «autobiográfico», reforzado por la mención de los nombres de Oriane y de Amadis, y en el carácter realista de la escena evocada. Mathieu-Castellani recurre a este poema para ilustrar la idea de que Jamyn es el único poeta francés de su tiempo que compone sonetos «à partir des menus incidents, des gestes (la belle qui danse, la belle jouant du luth…) de la vie quotidienne, seul à faire entrer la vie, la réalité du monde sensible dans la poésie» (1975: 186). Aunque en otros sonetos previos del libro se haya aludido a los encuentros entre el enamorado y su amada, podríamos decir que este es el primero en que tal encuentro se convierte en el motivo central del poema. Basta comparar este soneto con su precedente en el poemario para percibir la distancia que los separa: en el soneto XXIX, el encuentro se menciona de pasada y corresponde a una situación habitual («Quand je voy vostre anneau plein de mon charactere»), no a una circunstancia única e irrepetible. La dama, que apenas ha sido anteriormente objeto de algún retrato, adquiere aquí una presencia activa y protagonista, por medio de sus graciosos movimientos y sus atrevidas palabras. Resulta asombrosa la eficacia de la puesta en escena, a pesar de su simplicidad extrema: todo lo que es preciso conocer acerca de la situación y del contexto que rodea a los protagonistas se desprende imperceptiblemente de las propias palabras de Oriane. Entendemos así que la dama participa en un baile multitudinario, sin duda en un ambiente cortesano, y que sus palabras van dirigidas al público (del que forma parte Amadis), lo cual además trae a la mente del lector la visión de un ambiente festivo, alegre; el sonido de las voces del público y de la música. A esto hay que añadir la tensión inherente a la ocurrencia de Oriane, que se atreve a manifestar públicamente un ambiguo interés por el enamorado, en un entorno en el que ambos personajes no pueden comunicarse con libertad. En suma, el comienzo del poema no puede ser más animado y cautivador.

Los encabalgamientos constituyen una constante atípica en este soneto, más sorprendente aún porque, en varias ocasiones, la proposición concluye en la cesura del verso siguiente. El encabalgamiento queda así muy marcado, sin que ello menoscabe la

USC DE COMPOSTELA

armonía de estos versos, gracias en parte al uso del decasílabo: la brevedad del primer hemistiquio se ajusta bien al procedimiento. Encontramos el primer caso en los versos 2 y 3, en los que el *rejet* pone de relieve las palabras más impactantes pronunciadas por Oriane («Pour Amadis»), aquellas que desencadenan en particular el desbarajuste emocional referido a continuación. Este tipo de saltos de un verso a otro se muestran además en consonancia con los saltos ágiles y bruscos de la danza, lo que sugiere que Jamyn es plenamente consciente de las posibilidades líricas que ofrece la ingeniosa asociación de ritmo y contenido.

La reproducción de las palabras de Oriane en estilo directo supone un nuevo rasgo original y acertado. Gracias a ellas, se recrea el instante vivido con suma precisión, de manera que el lector comparte en cierto modo la sorpresa con el agraciado, como si asistiera al suceso en tiempo real, y está en posición de comprender en toda su dimensión el impacto emocional que experimenta Amadis, prolongación del relato. A ello también contribuye obviamente la propia imagen que cierra la estrofa, en los versos 3 y 4, que con dinamismo conjuga lo abstracto («ce mot») y lo concreto, desarrollando y dando brillo, a través del detalle (la referencia minuciosa a las arterias y a los nervios), al lugar común de la palabra que atraviesa al oyente sobrecogido. El paralelismo «d'artere en artere, / De nerfs en nerfs» permite insistir en la idea de la sacudida que invade súbitamente cada rincón del ser, reforzando su carácter hiperbólico; su separación en dos versos distintos da mayor relieve al efecto acumulativo.

Dicho paralelismo parece tomado literalmente del soneto-modelo de Ronsard: incluso coincide su disposición en el primer cuarteto y a caballo entre dos versos. Obsérvese que las rimas en los cuartetos son las mismas, si bien se invierte su orden. De hecho, la enumeración, con ligeras variantes, aparece con tanta frecuencia en la obra del líder de la *Pléiade* que es inevitable asociarla a su escritura[344]; queda, pues, patente la intención de emular a Ronsard. En el soneto CCXXI, este último utiliza además la enumeración para expresar la misma idea, es decir, la sensación que se apodera del enamorado al escuchar las palabras que la dama le dirige. Se repite igualmente el término «prononça». Sin embargo, al tratarse de un simple saludo y ser el contexto del encuentro más vago, podemos constatar que Jamyn solo debe a su propia inspiración el encanto de lo pintoresco, de la sutileza. La nota melancólica que se percibe en Ronsard es incluso sustituida por una atmósfera de celebración opuesta, mejor integrada en la continuación

[344] La encontramos, por ejemplo, en poemas como el soneto CLXII del *Premier Livre des Amours*, el soneto XL del *Second Livre des Amours*, la *Elegie XVII* o la *Eclogue II*.

del poema. Asimismo, Jamyn logra superar claramente a su modelo en la disposición del contenido, ya que Ronsard refiere los tres momentos que componen la secuencia narrativa invirtiendo el orden cronológico, lo que resta emoción al relato y obliga además a incurrir en ciertas contorsiones sintácticas.

La serie de imágenes que componen el segundo cuarteto de Jamyn se enuncian de forma entrecortada, ya que prosiguen los encabalgamientos que hallábamos ya en los versos anteriores, extendiéndose a toda la estrofa. Aquí permiten poner de relieve las hipérboles («Mille poinçons», «De tout mon cœur»), además de contribuir a evocar la sensación de íntimo descontrol y caos emocional. Las imágenes de los «punzones» y de la «úlcera» no hacen sino insistir en la idea expresada al final del primer cuarteto, obedeciendo de nuevo al mecanismo ya observado: la materialización y animación de la noción abstracta («Telle faveur») y, más concretamente, su acción sobre lo corporal. En ambos casos, se trata de imágenes basadas en lugares comunes de la poesía amorosa, fácilmente reconocibles (las flechas, la herida en el corazón), que suelen ilustrar por lo general el instante del enamoramiento y no una aventura de esta naturaleza. Otros dos factores contribuyen a realzar estas imágenes. En primer lugar, destaca su hábil encadenamiento, posible gracias a la concisión con que Jamyn las desarrolla, reduciéndolas a su esencia: así, tras narrarse la llegada al pecho del proyectil que causa el dolor, sigue la descripción de la herida ocasionada en el corazón, para concluir con las secuelas que perduran aún en este último. En segundo lugar, las imágenes se articulan en torno a un detalle concreto, tangible, visual («poinçons», «ulcere»), que incide en la idea del dolor físico y que confiere realismo a la conmoción evocada. Si la imagen de la úlcera en el corazón es empleada a menudo por Ronsard, no ocurre lo mismo con los «poinçons», término ausente en la poesía del maestro. La última imagen de la estrofa expresa la paradoja psicológica de la atracción ejercida por el objeto que inflige el daño, característica del amor desdichado. La personificación del corazón, que señalan múltiples verbos («plaire», «penser», «offensa»), aparece tan acentuada que sorprende y embellece la idea convencional. Jamyn recurre además a numerosos recursos retóricos que permiten subrayar la contradicción entre agrado y dolor, como la doble negación paralela (vv. 6-7), la antítesis «tout»-«rien» en el verso 7, o la repetición del relativo «qui» dentro de la misma frase (vv. 7-8).

El poeta sigue respetando aquí la progresión del mencionado soneto de Ronsard, cuyo segundo cuarteto expresa igualmente la sintomatología que desencadena en el enamorado la repentina muestra de atención que recibe por parte de la amada. Además, uno de estos

versos («Que de mon cœur il ne fist qu'un ulcere») es transcrito de forma casi textual por su discípulo. La metáfora de los «aiguillons» es claramente inspiradora de los «mille poinçons» de Jamyn, pero en Ronsard tiene la desventaja de preceder (en lugar de sustituir) a la imagen de la flecha, prácticamente idéntica y que no aporta ningún matiz adicional. Jamyn también acierta al renunciar al uso reiterado, un tanto monótono, de adverbios de intensidad a fin de introducir las hipérboles («si», «tant de», «tellement de»). Otra diferencia consiste en la elección de los verbos en *passé simple* que riman en los cuartetos (dejando al margen el retomado «prononça»), más intensos, precisos y selectos que los destinados a expresar una idea similar en el soneto de Ronsard: compárese «traversa» con «passa», «élança» con «laissa», «offensa» con «blessa».

La larga enumeración que abre los tercetos pormenoriza el elogio a la amada, al tiempo que expresa la fascinación abrumadora que produce cada uno de los detalles en el enamorado. Esto último se logra gracias a varios factores, como el ritmo acelerado, que apenas ralentiza un único epíteto («douce»), discreta y necesaria nota lírica[345]; el aparente desorden y la variedad de los elementos enumerados, como si la memoria los fuera rescatando uno por uno; así como la idea de belleza implícitamente asociada a todos ellos. También contribuye sin duda a la impresión de una admiración sincera el hecho de que Jamyn renuncie al uso de las metáforas convencionales que suelen adornar el retrato femenino, cuya afectación correría el riesgo de perturbar la «naturalidad» encantadora del poema. El resultado es una descripción que podríamos calificar de «impresionista», con la peculiaridad añadida de que recoge un instante concreto y vuelve a mostrar a la amada, al igual que ocurría al inicio del poema, como una figura activa, que se expresa a través de la palabra («Le mot») y el movimiento corporal («le bond»). A pesar de estas referencias a los bellos rasgos físicos, a la actitud y al baile acompasado de Oriane, el erotismo no desempeña un papel destacado. Sobre él prima la «gracia», la impresión de perfección, el encanto omnipresente en ella que colma los sentidos. La belleza se asocia a la armonía («ensemble a la cadance», «accordans»), idea renacentista por excelencia.

Si nos fijamos de nuevo en el soneto compuesto por Ronsard, es fácil constatar que Jamyn extiende a toda la estrofa la idea que su maestro circunscribe a los dos versos iniciales del primer terceto. La tripartición del verso 9, que esboza el retrato de la amada,

[345] Ronsard emplea la misma fórmula en otro de los sonetos del *Premier Livre des Amours*, también en el marco de una enumeración con que se elogia a la dama: «Je sens portrait dedans ma souvenance / Ses longs cheveux, et sa bouche et ses yeux, / Son doux regard, son parler gracieux, / Son doux maintien, sa douce contenance» (CCXIV, vv. 1-4).

coincide tanto en el plano métrico como en el sintáctico. Sin embargo, Jamyn prolonga acertadamente la enumeración en el verso siguiente, con lo que consigue no solo reforzar la cohesión del poema (al referirse de nuevo al baile y a las palabras de Oriane), sino también caracterizar mejor que Ronsard el contenido de cada terceto, haciendo que la división entre proposición principal y subordinada coincida con la división estrófica. En el verso 11, se reformula el «s'accorderent si bien» que figura en el modelo; la transformación del verbo en adjetivo («accordans») da a la expresión un aire más original[346]. No es este el único término presente en el terceto de Jamyn y que resulta infrecuente en la obra de Ronsard: hallamos igualmente el caso del sustantivo «soubris», tan sencillo como poco empleado por el maestro de la *Pléiade*, además de la fórmula «ensemble à»[347], concebida obviamente según la misma lógica que la construcción española «junto a».

Jamyn no se aparta de su modelo, curiosamente, hasta el segundo terceto, estrofa que Ronsard dedica de nuevo a describir el alcance del arrebato experimentado. El joven poeta, en cambio, se decanta por una fantasía alegórica, que embellece la evocación de la tormenta detenida. La figura mitológica de Júpiter se inserta así en el plano de la realidad, asociada a una acción emblemática de la divinidad como es el lanzamiento de los rayos. Se trata de una descripción que, por su violencia (en este caso, contenida), expresa bien hasta qué punto la contemplación de Oriane «desarma». Es posible que Jamyn tuviera en mente uno de los dos sonetos de Ronsard que concluyen con una evocación similar de Júpiter amansado: el XLII y el CXLVII del *Premier Livre des Amours*, sin que quepa descartar como modelos a Baïf (*Amours de Francine* I, XLV) o al propio Petrarca (*Canzoniere*, CXI). Sin embargo, ninguna de las expresiones escogidas por Jamyn se encuentra en estas probables fuentes de inspiración. Entre ellas, destaca la animación verbal de «telle grace» (similar a la de «telle faveur» en el segundo cuarteto), así como el inesperado epíteto en «rouge bras» (al que de nuevo convendría calificar de «impresionista»). Otra peculiaridad notable consiste en que, a pesar de dotar a la dama de poderes cósmicos, Jamyn, a diferencia de Ronsard y siguiendo en cambio la estela de

[346] El uso de este adjetivo es muy raro en Ronsard; solo lo hemos detectado en un par de ocasiones, concretamente en la *Elegie XIX*: «Et pour cela noz noms, comme je pense, / Sont accordans» (vv. 30-31), y en la *Remonstrance au peuple de France*: «Et ce monde accordant, ton ouvrage admirable / Nous montre que l'accord t'est toujours agreable» (vv. 39-40).

[347] En las dos únicas apariciones de esta expresión que hemos hallado en la obra de Ronsard, podría incluso interpretarse que la preposición «à» figura más bien como complemento del verbo: «Que la mort ne perdra les graces que j'en doy / Non certes à toy seul, mais ensemble à ton frère» (*Second Livre des Odes*, XXX, vv. 24-25); «Pour joindre ensemble à la terre Escossoise / L'honneur voisin de la Couronne Angloise» (*Chant de liesse au Roy*, vv. 119-120).

Petrarca[348], opta por un tiempo verbal («eust ravi») que sitúa la escena en un plano imaginario, autorizando así al lector a que la interprete como una hipérbole explicativa. De este modo, la impresión de realismo tan característica del poema queda preservada. Al igual que la primera frase, la última proposición se introduce mediante la conjunción «quand»: esta circularidad recalca el hecho de que todo el soneto gira en torno a un instante preciso, que el enamorado recuerda de forma obsesiva.

Sonnet XXXIV

Je tenois en dançant la blanche main de celle
Qui m'a donné en proye à l'amoureuse ardeur :
La dance ne tenoit en toute sa rondeur
Beauté qui ne cedast à sa clairté nouvelle.
Jamais felicité je ne pense avoir telle
Que j'eu pressant la main qui me pressoit le cœur :
Avisez quel plaisir si souvent j'avois l'heur
De presser le coral de sa levre jumelle.
O belle et tendre Main, helas ! pardonne moy
Si je te serrois trop : j'allegeois mon émoy
Pressant tes doits polis d'une amiable estrainte.
Par signe je montrois que rien ne m'est si cher
Que t'avoir, belle Main, si douillette à toucher,
Et qu'ainsi tu retiens ma liberté contrainte.

Uno de los rasgos que más sorprenden del soneto XXXIV es su unidad temática en torno a una circunstancia muy concreta, que se resume ya en el primer verso: el momento en que el «yo» tomaba de la mano a la amada durante un baile. Jamyn no se desvía de este detalle en apariencia anecdótico, con el consiguiente efecto de sorpresa, al tratarse de un simple y ligero contacto físico, algo en principio poco propicio para servir de tema a un soneto entero. Pese a ello, es fácil percibir una división del poema en dos partes, desarrollándose la primera en los cuartetos y la segunda en los tercetos. Esta estructura se revela de hecho fundamental para proporcionar variedad e interés al poema. Las dos primeras estrofas narran la experiencia vivida, que naturalmente basta, a pesar de su sencillez, para hacer las delicias del enamorado. Los tercetos, sin embargo, imprimen un giro al relato, ya que este solo prosigue indirectamente, a través de las justificaciones que el hablante ofrece a la mano de la amada, con el fin de disculparse por haberla apretado demasiado. En esta segunda parte del poema, se toma, por tanto, a la mano de Oriane

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[348] «ch'avrebbe a Giove nel maggior furore / tolto l'arme di mano, e l'ira morta» (*Canzoniere*, CXI, vv. 7-8).

como interlocutora[349], a diferencia de los cuartetos, donde se aludía a la dama en tercera persona; la transición se lleva a cabo mediante el apóstrofe exclamativo del verso 9. El salto entre las dos partes queda suavizado por el hecho de que la imprudente acción del hablante no es relatada realmente a modo de peripecia, sino como un detalle adicional que completa la situación narrada en los cuartetos. No se hace referencia, pues, a un momento posterior o específico; de ahí que no se recurra al *passé simple*, sino que el relato prosiga en imperfecto.

Dentro de la estructura que acabamos de comentar, cada estrofa consta de una función propia, algo que se aprecia particularmente en los cuartetos. Así, el primer cuarteto se destina a presentar la situación, aportando tan solo los únicos elementos necesarios para que se comprenda el éxtasis del enamorado. El segundo cuarteto, sin embargo, ya no añade ninguna información relativa al plano exterior, sino que deja paso a la introspección, describiendo las sensaciones experimentadas y soñadas por el «yo». En cuanto a los tercetos, la separación funcional es más sutil, puesto que en ambos se enuncian las explicaciones destinadas a obtener el perdón de la mano. La naturaleza de estas explicaciones, sin embargo, no es exactamente la misma: la primera (vv. 10-11) expone una motivación irracional, «realista», que incluso podríamos calificar de fisiológica, mientras que las que se incluyen en el segundo terceto consisten ante todo en refinadas declaraciones de amor.

Como decíamos antes, la circunstancia precisa que inspira el soneto, confiriéndole un carácter original y pintoresco, queda ya expuesta con pasmosa rapidez en el primer verso. La escena descrita resulta emocionante y dinámica, con los dos personajes, el enamorado y su amada, uno junto al otro, dejándose llevar por el grácil movimiento del baile[350]. Así, antes incluso de llegar al segundo cuarteto, se sugiere la intensidad de las emociones que recorren al «yo», en quien la dicha de poder gozar de la compañía de

[349] El apóstrofe a la mano, presente en el poema CXCIX del *Canzoniere*, es recuperado en numerosos sonetos petrarquistas italianos, como los de Marcantonio Terminio (*Il secondo volume delle rime scelte*, «O bella man, che avorio e latte e neve»), Francesco Maria Molza (*Rime di diversi nobili huomini... Libro secondo*, «O bella man, che in me il gran foco accolto»), Giovanni Muzzarelli (*I fiori delle rime de' poeti illustri*, «O bella man, che il fren del carro tieni»), Giovanni Battista Giraldi Cinzio (*Il secondo volume delle rime scelte*, «O bella mano, appo cui perde quanto» y «O man bianca, via più che avorio e neve»). También lo retoman poetas franceses como Magny (*Amours*, LXIX, «O belle main, main d'excellant yvoire»), Desportes (*Second Livre des Amours*, XLII, «Belle et cruelle main, qui m'avez enchaisné») o Isaac Habert (*Amours*, XXII, «Main plus belle que n'est cella là de Cyprine»).

[350] No parece que el tema haya sido abordado en los sonetos amorosos de la *Pléiade* o de Desportes. Lo que más se aproxima es el elogio de la gracia que muestra la amada al bailar, presente por ejemplo en Pontus de Tyard, *Erreurs Amoureuses* I, LX, o en Ronsard, *Sonnets pour Helene* II, XLIX. Dhouailly (1984) ofrece un análisis de este último poema. También cabe mencionar un soneto de Magny, en el que la amada tiende su mano al enamorado para que este la saque a bailar (*Amours*, XXV).

Oriane se multiplica por la relativa intimidad que proporciona la danza, por el contacto físico largamente anhelado, que permite establecer una sutil y callada comunicación (según revelará el segundo terceto), e incluso por la exaltación dionisíaca propia del baile. Frente al soneto amoroso en que el hablante se lamenta de la distancia que lo separa de la amada, donde lo más parecido a la alegría es una vaga esperanza que se alterna con el desengaño, esta simple situación de partida (tampoco comparable al convencional erotismo de los *baisers*) supone un contraste irresistible. El primer verso no precisa, pues, de una especial elaboración retórica, más allá del epíteto ornamental «blanche», que esboza un elogio sencillísimo de la mano, al igual que ocurrirá más adelante con los adjetivos «belle et tendre» (v. 9), repitiéndose incluso «belle» como epíteto una vez más (v. 13).

Dicha sobriedad expresiva se intenta compensar con la perífrasis galante que figura a continuación, mediante la cual se designa a la amada. La pertinencia de esta figura deriva fundamentalmente del uso de la tercera persona para hacer referencia a Oriane en los cuartetos. Jamyn aprovecha las posibilidades expresivas de la locución «donner en proye», con la inherente victimización fatalista del «yo» inerte, arrastrado a su perdición. La imagen destaca además por el original papel activo conferido a la amada, así como por la animación indirecta de una noción abstracta, un sentimiento («ardeur»), que el lector puede representarse como un feroz depredador que devora al propio ser que lo padece. Ronsard empleará una imagen similar en uno de sus *Sonnets pour Helene*[351], que no guarda relación temática con este, aunque la imitación (en uno u otro sentido) no sea del todo descartable. Al igual que veíamos en el primer verso, un epíteto de lo más sencillo, antepuesto al sustantivo («amoureuse ardeur»), embellece la expresión; pero sobre todo permite emplear sin ambigüedad la noción de «ardor», idónea para completar la imagen, por su violencia. Este sintagma final constituye un tópico en la poesía de la *Pléiade*[352]. La aliteración en [r] subraya igualmente la intensidad del verso.

[351] Se trata del soneto XIX del segundo libro, en el que podemos leer: «Helene fut occasion que Troye / Se vist bruler d'un feu victorieux : / Vous me bruslez de foudre de vos yeux, / Et aux Amours vous me donnez en proye» (vv. 1-4). Ronsard utiliza igualmente la locución verbal «donner en proye» en otros poemas, pero sin relación con el sentimiento amoroso.

[352] Véanse los siguientes ejemplos: «Ce cœur sans peur, ce foudre de la guerre, / Sentit ce Dieu, et l'amoureuse ardeur / Le matta plus que son Roy commandeur» (Ronsard, *Premier Livre des Amours*, *Elegie à Muret*, vv. 28-30); «une amoureuse ardeur, / Une longue bonasse, une doulce tiedeur» (*Du Bellay*, *Les Regrets*, CX, vv. 6-7); «En amoureuse ardeur / Tu plonges tout mon cœur» (Baïf, *Amours de Francine* III, *Chanson* «O ma belle rebelle», vv. 11-12); «Les amans abusez, en ardeur amoureuse» (Baïf, *Amours de Francine* II, LXXIII, v. 10).

Mención aparte merece el ritmo de los versos iniciales. El encabalgamiento entre el primero y el segundo verso permite insertar una pausa en el seno de la extensa perífrasis, facilitando la lectura. Además, al colocarse justo después de «celle», este corte sugiere desde el principio (desde el primer verso) a quién pertenece la mano. Por otra parte, en los dos cuartetos, el encabalgamiento se emplea de forma sistemática: en ambos casos, una yuxtaposición divide la estrofa en dos secciones de igual extensión; y en cada una de estas secciones, los dos versos se encabalgan. Si tenemos en cuenta que se trata de versos *alexandrins*, podemos constatar que las pausas aparecen dispuestas de forma muy espaciada y a intervalos regulares. Esta cadencia, siempre con un verso ascendente seguido de otro descendente, se ajusta a la perfección al motivo del baile, a los movimientos amplios y prolongados de la danza en pareja. La agilidad con que se suceden los versos y las ideas (ya que las proposiciones ni siquiera van unidas por conjunciones) sugiere del mismo modo el entusiasmo, el ímpetu de la emoción arrebatadora vivida en un instante único. Además de concurrir al efecto rítmico buscado, el uso de las yuxtaposiciones se muestra perfectamente acorde con el contenido, ya que la principal finalidad de los cuartetos en este poema no consiste en desarrollar razonamientos ingeniosos o imágenes complejas, sino en recrear el frenesí (interno y externo) ligado a una circunstancia concreta. En concreto, la yuxtaposición que separa los versos 2 y 3 permite el tránsito a un nuevo plano de la misma escena, más amplio, ya que abarca al conjunto de los bailarines.

Prueba de que estas unidades rítmicas de dos versos no son fruto de la casualidad es que Jamyn inicia la segunda de ellas a través de un curioso eco del primer hemistiquio del soneto: a «Je tenois en dançant» (v. 1) sucede «La danse ne tenoit» (v. 3). Tampoco parece casual que, justo en este último verso, que hace referencia a la circularidad de la danza, encontremos una secuencia de sonidos [d]-[s]-[t] que se reproduce en sentido inverso en el segundo hemistiquio. Los poetas de la *Pléiade* no suelen asociar el término «rondeur» a la descripción de la danza: se trata sin duda del *branle* o de algún baile similar en círculo. La reiterada mención del baile en el verso 3 mantiene el dinamismo del movimiento, aunque la acepción diferente del verbo «tenir» indica un cambio relevante: si en el primer verso se evocaba el tacto, la nota sensorial se aporta ahora a través de la contemplación. Se busca transmitir el punto de vista visual del «yo» dentro de la situación narrada, con el fin de hacer percibir mejor la satisfacción eufórica que debió de sentir el personaje, al constatar *in situ* que ninguna otra mujer presente podía compararse en belleza a su amada pareja de baile. Esto permite a su vez cerrar la estrofa con un elogio

USC COMPOSTELA

dirigido a Oriane. La doble negación paralela en los versos 3 y 4, seguida en ambos casos del posesivo «sa», permite añadir énfasis a esa oposición entre la belleza única de la amada y la del resto. El lirismo alcanza aquí su punto culminante, ya que Jamyn se limita a evocar aquello que el personaje contempla mediante dos nociones abstractas: «beauté» (abstracción acentuada además por la elipsis del determinante) y «clairté nouvelle». Esta última lleva además implícita la metáfora astral, que adquiere así una densidad inesperada[353].

El segundo cuarteto se abre con un hipérbaton audaz, por el cual se separa «felicité» de su determinante «telle». El efecto es de lo más afortunado, en un verso que expresa directamente la emoción ya presentida a lo largo de la estrofa anterior: gracias a esta figura, el acento hiperbólico queda marcado en los dos extremos del verso. Asimismo, se logra que los dos hemistiquios comiencen por el sonido [ʒ], lo que refuerza el énfasis. En el verso siguiente, es imposible pasar por alto el llamativo políptoton «pressant»-«pressoit», subrayado por un paralelismo no solo sintáctico, sino también rítmico entre los dos hemistiquios. Esta repetición explota de forma ingeniosa la analogía entre dos sensaciones simultáneas del «yo»; o, si se prefiere, para ser más exactos, entre una acción y una sensación, siendo la primera externa, táctil, y la segunda interna, fruto de la emoción. Esta sensación de opresión es, por tanto, consecuencia de la acción física, debido al contacto con la amada; pero, al presentarse también como acción, posibilita la analogía. Así pues, se encadenan aquí dos acciones que se retroalimentan: una de la que el enamorado es agente y la mano de la amada objeto; otra que sigue el sentido inverso, de forma ingeniosa e inesperada, gracias a un brusco tránsito del plano real al plano figurado[354].

Los versos 7 y 8 tienen como principal finalidad la de ofrecer una prolongación sorprendente del políptoton del verso 6, llevando más lejos aún el agudo juego de palabras. Tras la doble referencia a la presión ejercida por las manos, vuelve a establecerse una analogía inesperada (por la repetición del verbo) entre dicha presión y la

[353] El epíteto «nouvelle» acompaña a «clairté» en varios poemas de Ronsard, pero solo en un par de ocasiones hace referencia a la belleza juvenil. En estos dos casos, además, se asocia tal «claridad» al brillo de la mirada: «De son regard mainte vive estincelle / Sortoit menu comme flame des Cieux : / Si qu'esblouy du feu victorieux, / Je fus veincu de clarté si nouvelle» (*Sonnets et Madrigals pour Astree*, II, vv. 4-8); «Ses yeux estincelloient comme un Astre estoilé / Que Thetis en son sein a long temps recelé, / Puis tirant hors de l'onde une vive estincelle, / Embellist tout le Ciel d'une clarté nouvelle» (*L'Adonis*, vv. 11-14). Nótese la diferencia con respecto al soneto de Jamyn, donde el resplandor sobrenatural parece desprenderse de la hermosa figura en su conjunto.

[354] La imagen que cierra el verso 6 puede ser un recuerdo del verso petrarquesco: «O bella man, che mi destringi 'l core» (*Canzoniere*, CXCIX, v. 1), aunque también se halla, por ejemplo, en el soneto VII de *L'Olive*, que citaremos en una nota posterior.

que implica otro contacto físico, el de unos labios sobre otros. Como vemos, la acción vuelve a pertenecer al plano real; pero, al igual que ocurría en el verso 6, este plano y el metafórico quedan de nuevo imbricados, gracias al lugar común del «coral» del que están hechos los labios. La metáfora figura como complemento del verbo de movimiento («presser le coral»), lo cual embellece la imagen convencional. La fórmula que cierra el cuarteto, «levre jumelle», también contribuye al lirismo, por la siempre llamativa concisión con que se lleva a cabo la personificación a través del epíteto metafórico[355]. La hipérbole con que comenzaba la estrofa sirve como resorte para la introducción de la fantasía sensual: este salto del intenso recuerdo de un momento vivido a las imaginaciones alimentadas por el deseo permite reflejar la psicología del enamorado con gran verosimilitud. El uso de la segunda persona del plural («Avisez») genera, por otra parte, una impresión de complicidad con el lector, acorde con el paso a la esfera de la ensoñación íntima y con la alusión directa al beso.

La designación de la mano como interlocutora en los tercetos supone evidentemente una dosis adicional de fantasía, pero esta se halla de nuevo bien anclada al relato de la vivencia. En realidad, Jamyn logra incluso entrelazar aquí la fantasía del diálogo con un llamativo realismo, dado que la representación de la escena feliz y armoniosa en los cuartetos (ya de por sí más cercana a la realidad cotidiana de lo que resulta habitual) deja paso a la anécdota delicada, a una inevitable imperfección que enturbia ligeramente el momento. Durante el baile, el enamorado apretaba inconscientemente la mano de Oriane, al ser víctima de una tensión incontenible, canalizada de ese modo. Esta precisión en el detalle psicológico queda además sugerida por las prolijas disculpas presentadas a la amada, que hacen pensar en una sensación amarga de la que el hablante no consigue desprenderse, debida al desagradable e insidioso recuerdo de la torpeza cometida, que se ve agravado por cierto remordimiento. Al margen del interés psicológico de la estrofa, cabe destacar la expresiva adjetivación del verso 11, con un epíteto que «cosifica» al sustantivo («doits polis»[356]) y otro que, a la inversa, lo personifica («amiable

[355] Esta metáfora no es en absoluto tan frecuente como la de los astros gemelos, pero Jamyn disponía de varios modelos en los que inspirarse: «Soit que j'admire ou ses yeux, mes seigneurs, / Ou de son front la grace et les honneurs, / Ou le vermeil de sa levre jumelle» (Ronsard, *Premier Livre des Amours*, XLIX, vv. 2-4); «Et un ris qui en descouvrant / Maint diamant, allast ouvrant / Le beau vermeil d'une levre jumelle» (Ronsard, *Second Livre des Odes*, XL, vv. 30-40, en la ed. de 1578); «Et vouluz d'une ardeur nouvelle / Baisotter sa levre jumelle» (Magny, *Les Gayetez*, III – *Du ravissement de son ame*, vv. 41-42); «Je revoy le coral de vos levres jumelles» (Desportes, *Elegie V*, v. 117).

[356] Este uso del epíteto, aplicado a los dedos o a la mano de la dama, constituye un posible recuerdo de la poesía de Du Bellay, que recurre a él en repetidas ocasiones: «Soient ces cousteaux d'albastre, et main polie, / Qui mon cœur serre, enferme, estreinct et lie» (*L'Olive*, VII, vv. 9-10); «La nege des doigts polis» (*Divers Jeux Rustiques*, XVIII – Chant d'amour et du printemps, v. 111); «Qui semblent tes beaux doigts

estrainte»[357]). Se incide así simultáneamente en los dos temas esenciales de casi todo poema amoroso, la belleza de la amada y los loables sentimientos del enamorado, a través del detalle concreto, menor en apariencia, pero representativo.

El segundo terceto busca presentar el gesto indeseado bajo una luz más favorable: para ello se reinterpreta la excesiva apretura como «señal» de dicha y apego destinada a la mano (vv. 12-13), pero también como un verdadero símbolo, que representaría el modo en que la mano «retiene su libertad» (v. 14). Así pues, como ya sucedía en el verso 6, a través de una analogía, vuelven a quedar ligados el gesto físico consistente en presionar la mano y una imagen metafórica. Asimismo, en esta estrofa vuelve a destacar la adjetivación, al igual que en el primer terceto. El adjetivo «douillette», nueva marca de familiaridad, no solo transmite una sensación precisa, sino que evoca además indirectamente el placer, la ternura que suscita dicha sensación[358]. El oxímoron final, «ma liberté contrainte», reformula una de las imágenes más apreciadas por los poetas petrarquistas[359].

Mathieu-Castellani destaca este poema como ilustración de la importancia que otorga Jamyn a las situaciones concretas y cotidianas. En su opinión, los elementos más acertados del soneto están emparentados con la poesía de Ronsard: «l'émotion légère, le trouble du cœur et des sens, l'évocation discrète de la volupté que Jamyn ressentirait à « presser le coral » d'une si belle bouche, l'allusion rapide au cercle parfait que compose le ballet» (1975: 181). Dichos rasgos lograrían compensar las fórmulas preciosistas de los versos 6 y 14.

Sonnet XXXVIII

Quand je la voy si gentille et si belle
Si doucement les langues manier

polis» (*Divers Jeux Rustiques*, XXVIII – Sur un chappelet de roses, v. 4). En Ronsard, hallamos un solo caso y sin relación con la poesía amorosa: «Toutefois contemplant ta taille longue et droite, / Ta main blanche et polie, et ta personne adroite» (*Response aux injures et calomnies*, vv. 251-252).

[357] El mero sustantivo es infrecuente en la poesía de la época. Ronsard lo emplea en alguna ocasión aislada: «D'un nouveau feu et d'une neuve estrainte / Ardra, noüra ma seconde amitié» (*Amours Diverses*, VI, vv. 7-8).

[358] Ronsard también utiliza este adjetivo para la descripción de la mano: «Ses mains estoient blanches, longues, douillettes, / Qui tressailloient en veines et rameaux» (*La Charite*, vv. 97-98); «Une avette sommeillant / Dans le fond d'une fleurette / Luy piqua la main douillette» (*Quatriesme Livre des Odes*, XVI, vv. 6-8).

[359] Entre los usos del oxímoron que han podido inspirar a Jamyn, destacaremos los siguientes: «Comme vous enlassez sa liberté captive» (Ronsard, *Sonnets pour Helene* II, II, v. 4); «As-tu point veu une Nymphe craintive, / Qui va menant ma liberté captive» (Du Bellay, *L'Olive*, LXXXII, vv. 6-7); «Le jour qu'un chaste amour, dans vos yeux recelé, / Rendit heureusement ma liberté captive» (Desportes, *Second Livre des Amours*, LXXIV, vv. 7-8).

Du Lut aimable, et sa voix marier
Au son mignard que dit la Chanterelle :
D'aise ravy tout le cœur me sautelle :
Sa voix pourroit un Ulysse lier
Et luy feroit son Ithaque oublier,
Voix de Sereine ou bien d'une immortelle.
Je pense voir Melpomene au milieu
De ses huit sœurs, et du poëte Dieu,
Qui tient le lut et sur les cordes chante
Du pere sien les divines amours :
Hommes et Dieux sa douce voix contente,
Mesme à son chant Loire arreste son cours.

La estructura del soneto XXXVIII es difusa, según la costumbre de Jamyn, pero esta inconcreción se ve además favorecida aquí por un rasgo excepcional: las distintas partes que pueden delimitarse no se ajustan a los límites de las estrofas. Esto es debido a que las oraciones no se interrumpen en este poema ni al término del primer cuarteto ni al término del primer terceto. De hecho, los dos puntos que aparecen al final del primer cuarteto en las diversas ediciones del libro representan tan solo una marca convencional; hoy en día se colocaría una coma en esa posición. La verdadera yuxtaposición de dos frases distintas mediante los dos puntos es la que separa el verso 5 del verso 6, y más adelante la que se observa entre los versos 12 y 13. Así pues, el único punto que figura en el interior del poema es el que cierra el segundo cuarteto. Sin embargo, pese a que esta posición clave del soneto, entre los cuartetos y los tercetos, suele dar pie a una inflexión en la progresión de ideas, lo cierto es que aquí se aprecia cierta continuidad, lo cual indica hasta qué punto Jamyn juega al despiste en lo que concierne a la articulación del contenido. Habría que tomar más bien como ejes de referencia las yuxtaposiciones recién mencionadas. De ese modo, distinguiríamos una primera parte introductora con una curiosa disposición, del verso 1 al verso 5. En ella se presenta al lector una escena de carácter cortesano, que permite el encuentro a cierta distancia entre el enamorado y su amada, lo que convierte al soneto en un poema de circunstancia. Sin embargo, a diferencia de otros poemas de este tipo que hemos ido comentando, el hablante no se refiere a un momento preciso del pasado, sino que narra una vivencia que se repite con cierta frecuencia, según indica el presente verbal. Otra novedad evidente es que, a pesar de que los personajes se hallan en presencia el uno del otro, no hay ningún atisbo de interacción entre ellos. Tal y como reflejan los términos iniciales («Quand je la voy…»), se trata en realidad de una escena de pura contemplación de la amada, mientras ella canta acompañándose de un laúd. El límite entre los cuartetos separa esta imagen de Oriane de la brevísima expresión de la emoción instantánea que suscitan los encantos de la cantante en el «yo». La ubicación de

USC DE COMPOSTELA

la segunda parte del soneto no es menos atípica que la primera, ya que se extendería del verso 6 al verso 12, atravesando no ya uno, sino dos límites estróficos. A fin de enaltecer a Oriane, este fragmento establece analogías entre ella y personajes femeninos de la mitología griega que también se distinguen por su canto: las sirenas (dentro de la sección ubicada en el segundo cuarteto) y la musa Melpomène (en la sección que se halla en los tercetos). Por último, los dos versos finales del soneto conformarían la conclusión, donde se insiste en el poder cósmico de la voz sobre todos los seres y elementos.

Jamyn acierta al otorgar un lugar preponderante a la descripción de Oriane cantando y tocando su instrumento, ya que el detalle del retrato, además de precisar el elogio, permite transmitir la emoción experimentada por el «yo» testigo mejor que una profusión de síntomas más o menos convencionales. El tema puede hallarse en diversos sonetos de la *Pléiade*, si bien no parece que Jamyn imite de cerca ningún modelo en concreto[360]. El primer verso sorprende por su aparente carencia de artificio, dado el ensalzamiento de la amada sin prolegómenos ni imágenes. Los adjetivos que sustancian el elogio no pueden ser más sencillos. El paralelismo con que ambos se introducen hace pensar incluso en un énfasis propio del lenguaje llano y de la emoción espontánea. Sin duda radica ahí su finalidad. Habría que añadir además que la impresión de naturalidad está en perfecta consonancia con el realismo descriptivo, tan marcado en el primer cuarteto. La propia elección del verso decasílabo parece ajustarse a tal designio, al evitarse así la gravedad propia del *alexandrin*.

Esa misma impresión de veracidad que irradia el primer verso habrá de caracterizar igualmente al resto del poema, además de justificar el hecho de que el primer cuarteto siga recurriendo a ornamentos tan poco grandilocuentes y brillantes como los epítetos «aimable» y «mignard», o el adverbio «doucement» (v. 2). De hecho, tal retórica hace pensar de inmediato en el tipo de soneto amoroso que Ronsard propone en sus *Amours de Marie*, donde estos mismos términos y otros análogos son recurrentes. Hay que precisar, no obstante, que Jamyn no renuncia por ello a un trabajo creativo que concierne también al plano formal. El poeta consigue de ese modo vincular los mencionados y convencionales epítetos elogiosos a sustantivos inesperados (ni «lut aimable» ni «son

[360] Compárese el soneto de Jamyn con otros de corte similar, como los de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, XXXVIII y CXV), Baïf (*Amours de Meline* I, XXV) o Du Bellay (*L'Olive*, LXXVIII). Este último concentra el elogio de la dama en la última estrofa, pero destaca, como el poema que estamos comentando, la armonía de la voz y la música del laúd, al tiempo que presenta una personificación de la cuerda del instrumento que tal vez haya podido inspirar a Jamyn: «Soit que sa voix divinement accorde / Avec le son de la parlante corde» (vv. 12-13).

mignard» se hallan en Ronsard), sin que la combinación original llegue en ningún caso a suponer una estridencia. Téngase en cuenta además que, al no interferir estos sintagmas en la rima, Jamyn no tenía impedimento alguno para optar por combinaciones menos atrevidas.

Otros ornamentos con los cuales se realza la expresión de forma aún más sutil son fruto del cuidadoso manejo de la sintaxis. El logro más visible y curioso en este sentido consiste en que la proposición principal se retrase hasta el punto de no aparecer al final del cuarteto, como podía esperarse, sino al comienzo de la estrofa siguiente. Su densidad contrasta, pues, con la extensa introducción descriptiva. Pero más allá de la estructura global de la oración, el interés de los procedimientos sintácticos se concentra sobre todo en los versos 2 a 4. El hipérbaton del verso 2 permite que el complemento verbal «Si doucement» quede colocado al comienzo del verso y parezca conformar una enumeración con los adjetivos del verso anterior, también enfatizados mediante un «si». Además, en este «Si doucement» antepuesto que inicia la imagen del laúd, se apoyará también la inserción de una segunda imagen, la del canto («et sa voix marier…»). Los dos infinitivos que aparecen son complementos de un lejano punto de apoyo, el verbo inicial «voy». De esta manera, los versos del primer cuarteto quedan entretejidos, dando lugar a una armonía particularmente acorde con las melodías evocadas. A esa musicalidad contribuye también el doble encabalgamiento, con pausa en la cesura del verso central, lo cual favorece la introducción de las dos imágenes de cierta complejidad, dotándolas de mayor brío. Tal disposición confiere además a ciertos paralelismos entre versos contiguos una mayor discreción y delicadeza: lo vemos tanto en los infinitivos precedidos por su complemento directo («les langues manier» / «sa voix marier») como en la prolongación inmediata del sintagma verbal («Du lut aimable» / «Au son mignard»). Los términos descriptivos ya mencionados («doucement», «aimable», «mignard») quedan así oportunamente dispuestos en el primer hemistiquio, mientras que los verbos («manier», «marier») confieren intensidad al final de los versos. Como puede apreciarse, en todas las palabras que acabamos de citar está presente el sonido [m], que queda de este modo dispuesto siempre en las sílabas centrales de una larga serie de hemistiquios sucesivos, recalcando así el ritmo y los paralelismos señalados.

La personificación del laúd no solo se lleva a cabo a través del epíteto mencionado, sino también al aludir a las diversas melodías que Oriane tañe, designadas como las «lenguas» del instrumento. Esta original imagen es de fácil comprensión gracias al verbo escogido, «manier», que a pesar de llevar un complemento abstracto hace pensar de

USC DE COMPOSTELA

inmediato en la acción física de sostener el laúd[361]. Al componer la siguiente imagen, Jamyn busca seguir dando variedad a los procedimientos de personificación, basándose esta vez en el verbo, de nuevo por partida doble («sa voix marier…», «dit la Chanterelle»). Hay que precisar que este uso figurado de «marier» se halla a menudo en Ronsard, quien recurre a él justo para expresar la misma idea, es decir, la conjunción del canto y del sonido producido por el instrumento de cuerda que lo acompaña (generalmente la lira). A decir verdad, la imagen destaca sobre todo por el detalle pintoresco de la «chanterelle», que Huguet define de este modo: «Dans un instrument de musique, la corde qui donne le son le plus aigu». El tecnicismo es empleado en una ocasión por Ronsard[362], asociado también al canto (de las musas), lo que puede haber servido de inspiración directa a Jamyn; si bien el uso que da el discípulo al término nos parece más acertado, al escogerse para describir una escena cotidiana y un instrumento cuyo sonido rítmico y agudo resulta característico.

En el verso 5, que, como hemos comentado, va en realidad ligado al contenido del primer cuarteto, se insiste en la vena pintoresca, gracias sobre todo a la elección del verbo («sautelle»), que no suele emplearse en referencia a los latidos del corazón y que vivifica aquí la descripción de una sensación familiar y detallada. Obsérvese además que el término novedoso se coloca de nuevo con gran habilidad en la posición más destacada, al final del verso. Asimismo, tanto el pronombre personal, que introduce a un verbo al que no suele regir («me sautelle»), como el énfasis familiar de «tout le cœur», transmiten aparente espontaneidad en la expresión de una emoción sincera. Incluso parece contribuir a ello el atípico acento en las sílabas iniciales de los dos hemistiquios, que produce una especie de sobresalto sonoro y que, por tanto, podría calificarse de sutil armonía imitativa, acorde con lo enunciado.

El resto de la estrofa (vv. 6-8) se caracteriza por el recurso a referencias mitológicas, con el fin de embellecer y hacer más sensible el elogio de la voz de Oriane. No hay incoherencia alguna entre ello y el realismo observado en la primera parte de soneto, ya que los planos «real» y mitológico no llegan realmente a confundirse. Tanto el verbo en condicional del verso 6 («pourroit») como el artículo que figura a continuación («un

[361] Un uso análogo del verbo puede encontrarse en estos versos de Ronsard: «Une douce mignotise, / Un doux languir de ses yeux, / Un doux souspir gracieux, / Quand sa douce main manie / La douceur d'une harmonie» (*Gayeté IV*, vv. 106-110).

[362] Lo encontramos en la oda X *À Michel de l'Hospital* (*Premier Livre des Odes*): «Elles ouvrant leur bouche pleine / D'une douce Arabe moisson, / Par l'esprit d'une vive haleine / Donnerent l'ame à leur chanson : / Fredonnant sur la chanterelle / De la harpe du Delien» (vv. 171-176).

Ulysse») señalan la introducción de una hipérbole laudatoria, sin necesidad de recurrir a los comparativos y superlativos habituales. En ese mismo verso, encontramos de nuevo la combinación de un verbo referido a una acción física («lier») y un sustantivo abstracto, en este caso como sujeto («sa voix»). La violencia ejercida sobre un personaje que tiene buenas razones para debatirse contra el hechizo (como recuerda el verso 7), junto con las sacudidas físicas y emocionales del verso 5, animan el segundo cuarteto, generando un apropiado contraste con el cuadro delicado expuesto en la primera estrofa. La evocación de Ulises como víctima de las ataduras hace ya intuir al lector, por una curiosa asociación de ideas, la analogía concretada en el verso 8, puesto que trae reminiscencias de la escena en que el héroe griego es tentado por las sirenas y tiene que atarse a sí mismo para no ceder. La «voz de sirena» constituye un elogio recurrente en la poesía amorosa de la *Pléiade*[363]. Jamyn persevera en su afán de acrecentar la musicalidad valiéndose del paralelismo entre versos contiguos, en este caso los versos 6 y 7, en los cuales coincide la posición de los infinitivos, de sus complementos directos (ambos compuestos de un artículo y un nombre propio griego) y también de los verbos en condicional, que dan lugar de ese modo a una rima interna coincidente con la cesura. La formulación expresa de la analogía de Oriane con una sirena y una diosa no llega hasta el verso 8. El hecho de que la metáfora aparezca pospuesta a su desarrollo aporta intensidad al final del cuarteto. Además, se podría decir que esta colocación contribuye al lirismo de la propia imagen, al motivar rasgos expresivos como la repetición impetuosa de «Voix» prescindiendo del determinante, pero sobre todo porque se aísla así la flamante fórmula concentrada y depurada de la metáfora (que utiliza como resorte la preposición «de»), sobre la cual recae al mismo tiempo el brillo de las implicaciones avanzadas en los versos 6 y 7. Mediante la alternativa presentada en el verso 8 se logra que la estrofa finalice extremando la hipérbole, con un adjetivo sustantivado, «immortelle», ya cultivado en alguna ocasión por Ronsard para designar a las diosas, sin que su resonancia deje por ello de resultar contundente. En sus anotaciones a este soneto, Carrington remite a la elegía que Ronsard dedica a Amadis Jamyn, donde el maestro insta a su discípulo a seguir el ejemplo de Ulises y resistir a los cantos de sirena, es decir, a la tentación del amor. El crítico recuerda

[363] Véanse los siguientes ejemplos: «Je veux de miel mes oreilles boucher, / Pour n'ouir plus la voix de ma Sereine» (Ronsard, *Premier Livre des Amours*, XVI, vv. 3-4); «Si douce ouys la chanson agreable / D'une Sirene en forme humaine et vive» (Magny, *Amours*, XVIII, vv. 5-6); «Ce beau port de Déesse, et ce chant de Syrene / Qui tire à soy le cueur des hommes et des dieux» (Magny, *Les Souspirs*, XLVII, vv. 7-8); «Quelle serene eut onc la voix si douce / Que le doux chant qui de toy, bouche, sort» (Baïf, *Amours de Francine* IV, V, vv.109-110).

que ambos poemas debieron de ser compuestos en la misma época. Lo cierto es que el tratamiento del tema en este soneto no invita a pensar que Jamyn lo concibiera como una especie de respuesta a la exhortación de su mentor, aunque ciertamente no puede descartarse del todo esta hipótesis.

El comienzo del primer terceto («Je pense voir…») sirve como recordatorio de la situación planteada al inicio del poema («Quand je la voy…»). A través de la ensoñación del enamorado (vv. 9-12), que transfigura mentalmente la escena que está presenciando, se logra introducir de un modo distinto al anterior la nueva analogía mitológica encomiástica. Esta vuelve a elevar a la amada al rango de lo divino. Si la escena en que se describe directamente a Oriane tiene como principal atractivo el tono «autobiográfico», y la de Ulises su aspecto dramático y la reminiscencia de la *Odisea*, esta otra destaca por la fantasía de sus diversos detalles. Tal y como Carrington indica oportunamente en su edición, no se hace aquí referencia a Melpomène en su calidad de musa de la tragedia, sino del canto. Horacio atribuye esa función a la musa en varias de sus odas: Melpómene le inspira cantos lúgubres (I, 24, v. 3), es la encargada de laurearlo (III, 30, v. 16) y le otorga el don de ser señalado como el gran tañedor de la lira romana (IV, 3). La referencia a una musa en particular supone en sí misma una peculiaridad atractiva, que no puede encontrarse en los *Amours* de Ronsard; cuánto más si Melpomène desempeña el papel protagonista en la escena. Curiosamente, Carrington entiende que es Apolo y no la musa quien canta los amores de su padre, algo que la sintaxis autorizaría a pensar, dado que el relativo «Qui» va precedido por la mención del «poëte Dieu», pero que resulta difícil sostener en el marco de la analogía. La nueva referencia al laúd que toca el personaje aparta además cualquier posibilidad de equívoco al respecto. La antonomasia escogida para designar a Apolo constituye otro rasgo original, ya que tampoco parece haber sido empleada por los poetas de la *Pléiade*. No obstante, la imagen en su conjunto recuerda con bastante nitidez a un símil elaborado por Ronsard, en el que Júpiter ocupa el lugar de Apolo: «En la façon que Jupiter est aise, / Quand de son chant une Muse l'appaise : / Ainsi je suis de ses chansons épris» (*Premier Livre des Amours,* CXV, vv. 9-11).

El enamorado asume las referencias mitológicas como un producto de su imaginación, cosa que cambia en el verso 13, donde el universo real y el mitológico se funden al fin («Hommes et Dieux…»). Se trata de una sencilla correlación que resume los encomios expresados en las estrofas anteriores y que prepara en cierto modo la sorpresa del último verso. La *pointe* final da, en efecto, un último giro al elogio, súbito e impactante, por inscribirse en un único verso. Las hipérboles con que se ensalza a Oriane

USC DE COMPOSTELA

en el poema son llevadas un paso más allá, al no basarse ya en la mitología, sino en la transfiguración de un elemento real y preciso como es el río Loira. Este toque de color local ancla de algún modo la pura fantasía en el universo cotidiano que se evocaba de forma tan grata en la estrofa inicial del soneto, lo que no carece de audacia y humor. La personificación del río es compleja y casi podríamos decir que completa, ya que se atribuye al Loira control sobre su movimiento, sentidos humanos (al menos, el oído) y hasta sensibilidad estética[364].

4.4.4. Comunicación: de la mirada al diálogo (sonetos XXXV, XXXIX, XLI y XLIII)

Sonnet XXXV

Ces beaux cheveux qui me tiennent lié
Estoyent serrez d'un ret à claire voye,
Et surmontoyent du scofion la soye
Tant leur fil blond est prime et delié.
Son sein d'œillets et de lys meslié
Fut entrouvert quand d'un œil plein de joye
Au fond du cœur un si doux feu m'envoye,
Qu'il m'a du tout à elle humilié.
Que je senti d'amoureuse liesse !
Je ne sçavois, certes je le confesse,
Que c'est ecstase, et ce ravissement
Qui nous transporte égarez de courage :
Lors je l'appris, et si creu davantage
Qu'on peut mourir d'aise et contentement !

El soneto XXXV constituye un nuevo ejemplo de poema de circunstancia. Todas las estrofas hacen referencia al momento vivido: a través de ellas se va componiendo la narración del encuentro inolvidable entre el enamorado y su amada. A pesar de ello, es posible percibir que la estructura se basa en una división del poema en dos partes, adaptada a la escisión del soneto en cuartetos (primera parte) y tercetos (segunda parte). La diferencia entre ambas secciones reside ante todo en el personaje en quien se focaliza la narración: los cuartetos describen principalmente a Oriane y los tercetos, al «yo». Un encabalgamiento liga estas dos últimas estrofas, de modo que ambas constituyen una unidad indivisible. Sin embargo, conviene observar que los cuartetos no cumplen exactamente la misma función dentro de la narración. El primero es exclusivamente descriptivo; en él, el hablante se refiere por extenso al cabello de la amada y al peinado

[364] Poetas como Du Bellay (*L'Olive*, LXXIX, vv. 9-10) y Pontus de Tyard (*Erreurs Amoureuses* I, LIII, vv. 12-14) también recurren a la imagen del río que ralentiza su curso debido a la presencia de la amada, pero sin hacer mención específica de la voz o del canto de esta última.

que lucía, en una circunstancia que por el momento no se especifica. A pesar de que los tiempos verbales del segundo cuarteto no concuerden («Fut entrouvert», «m'envoye»), por necesidades de la rima, estas acciones muestran claramente que la descripción ha dejado paso a la narración del encuentro. Se introduce, pues, un segundo personaje, el enamorado, que desempeña aún un papel secundario y pasivo. Es la dama la que actúa, efectuando un gesto (aunque no se mencione de forma expresa este movimiento, a fin de lograr una mayor concisión narrativa) que deja entrever su seno, al tiempo que lanza a su pretendiente una mirada radiante. Para ser más precisos, el retrato de Oriane no queda interrumpido, sino que la descripción elogiosa del seno y del ojo se intercala ahora, en forma de apuntes sucintos, en el relato del suceso. En cuanto a los tercetos, Jamyn busca nuevamente la variedad en los procedimientos narrativos, lo cual se manifiesta de dos modos distintos: por una parte, a la acción externa sucede la introspección; asimismo, la evocación de las emociones experimentadas por el «yo», al percibir la mirada fulgurante, no se hace ya de forma tan directa, sino matizada por el comentario, por la reflexión posterior.

De todos los aspectos que hemos ido mencionando, la mayor curiosidad del poema tal vez resida en la minuciosa descripción del primer cuarteto. El retrato femenino tal y como suele hallarse en los sonetos está muy condicionado por las reducidas dimensiones de este tipo de poema, lo que conlleva que el escritor opte o bien por una enumeración de los rasgos físicos más relevantes (con o sin imágenes ornamentales), o bien por uno o dos rasgos (que suelen ser el cabello y los ojos) cuyo elogio da lugar a un encadenamiento virtuoso de imágenes petrarquistas. El soneto XXXV de Jamyn está claramente emparentado con este último tipo, pero sus singularidades son notorias, destacando el detalle realista explorado con esmero y el hecho de que las imágenes convencionales queden aisladas, más bien relegadas a un segundo plano.

Se genera la impresión de que el retrato del cabello está regido por una focalización interna, es decir, que trata de reproducir la visión instantánea, tal y como fue percibida por el testigo, por el «yo» inmerso en la situación. Esto lo sugiere obviamente el uso del imperfecto («Estoyent», «surmontoyent»), que invita a interpretar la descripción como parte de la escena narrada en el segundo cuarteto. La curiosa descripción del peinado reflejaría, de este modo, aquello que ha captado la atención del personaje del enamorado en un primer momento, lo que contemplaba justo antes de que la dama clavara a su vez su mirada en él. También parecen insinuar esta focalización, de forma más sutil, la aparición de un pronombre de primera persona en el verso inicial, o incluso el hecho de

USC DE COMPOSTELA

que la descripción, al aludir a rasgos que permanecen inalterables, comience y finalice en presente («me tiennent lié», «est prime et delié»), que se alterna, pues, de forma prolongada con el imperfecto.

El lugar común del primer verso, la imagen de los cabellos que atan al enamorado como si de cuerdas se tratase, recobra esplendor al ser partícipe de lo que podríamos denominar como efecto de espiral: los cabellos que ligan (en sentido figurado) aparecen ligados a su vez (en el plano real, físico). La estrecha conexión de la metáfora y del específico detalle realista anima la descripción estática del cabello. En lo que respecta al tocado descrito, sorprende su inesperada precisión, que se opone por completo al uso. Aunque Ronsard hace referencia a la redecilla que cubre el cabello de la dama en varios de sus sonetos, inspirando sin duda a su discípulo, es difícil hallar en ellos una descripción equiparable a esta. «[À] claire voye» se refiere al material con que está confeccionada la redecilla; se trata de un tecnicismo inusitado en la poesía amorosa, que se empleaba para designar las telas que dejan pasar la luz, como la gasa o el cañamazo. De nuevo encontramos que Ronsard solo recurre en una ocasión a una expresión similar, «à rare voye», que parece ser una invención suya[365].

A continuación, se evoca otro componente del tocado, el «scofion», término que designa aquí un gorro elegante, lo que supone ahondar en la caracterización pormenorizada y realista[366]. Este detalle adicional se inserta en el retrato de un modo indirecto, puesto que su presencia queda únicamente sugerida por el determinante, y bastante original, a través de una comparación con el propio cabello al que el objeto adorna. Dicha contigüidad de los elementos comparados refuerza también la impresión de que el lector contempla el cabello de la dama a través de los ojos del enamorado. El símil se destina al elogio de la amada. El hipérbaton que completa el verso parece incluso contribuir a exaltar la majestad del cabello así alabado. Además, la aliteración en [s], sonido inicial de los tres términos principales del verso 3, evoca la sensación táctil de

[365] «En cent façons son chef elle peigna, / [...] Prist un collet ouvert à rare voye / Entre-broché de fils d'or et de soye» (*Quatriesme Livre de la Franciade*, vv. 131-134). Mellerio (1895: 249) atribuye a esta expresión un sentido contrario al de «à claire voye»: se trataría, por tanto, de un tejido no translúcido. Dada la similitud fonética entre las dos expresiones, nosotros nos inclinaríamos más bien a pensar que Ronsard ha pretendido en realidad reflejar la misma idea que Jamyn.

[366] Ronsard describe también la prenda en un par de sonetos amorosos, precisando asímismo que está hecha de seda: «Sa teste en ce beau mois, sans plus, estoit couverte / D'un riche escofion ouvré de soye verte» (*Second Livre des Amours*, LXI, vv. 9-10); «C'est un plaisir de voir tes cheveux arrangez / Sous un scofion peint d'une soye diverse» (*Amours Diverses*, XIX, vv. 9-10). Baïf brinda una descripción similar, en un soneto enteramente dedicado al encomio del cabello de Francine: «Voir comme elle estendoit gentiment dessur eux, / Un propre scofion ouvré de soye verte !» (*Amours de Francine* I, LXVI, vv. 7-8).

deslizamiento que permitiría constatar la suavidad del cabello o de la prenda de seda mencionada.

El lugar común metafórico del cabello como hilo (v. 4) se consigue realzar mediante una serie de recursos. No solo se integra como argumento en la comparación del verso anterior, sino que además la metáfora del hilo se ajusta a la naturaleza del objeto (el tejido) con el que se está comparando al cabello: así, a la mención de la «soye» sigue inmediatamente la del «fil», lo que da lugar a una cohesión intensa y armoniosa entre las imágenes laudatorias. La personificación a través del epíteto («blond») pone de relieve el significado de la metáfora de un modo más delicado que de costumbre; a pesar de su aparente sencillez, la imagen no parece hallarse en la poesía amorosa de la *Pléide*. Algo más convencionales resultan los dos adjetivos que califican al hilo-cabello, «prime» y «delié», que el diccionario de Huguet define como sinónimos de «fino»; si bien ambos términos lucen aquí tal vez más de lo habitual al ajustarse tanto a la metáfora como a su referente.

El primer verso de la estrofa siguiente resulta engañoso, ya que sugiere que el retrato femenino proseguirá según los cauces habituales, al esbozar la descripción de una nueva parte del cuerpo. La minuciosidad con que se atendía al cabello en el primer cuarteto sugiere además que el retrato será extenso. Sin embargo, un nuevo lugar común del elogio de la belleza femenina, como es el de las flores que se asimilan al seno, se anima gracias a la súbita ruptura que introduce el dinamismo de la narración. A ello habría que añadir que la formulación de la metáfora del verso 5 es en sí misma novedosa, ya que el verbo («meslié») remite a una idea de contigüidad, más que de analogía, entre metáfora y referente. Según indica el propio verbo, los planos real y figurado vienen así a mezclarse. Pero, por encima de todo, lo que hace el lugar común más sugerente es la contemplación, por parte del enamorado, del seno súbitamente «entreabierto» de la dama. La brevedad con que se evoca dicha situación, en apenas un verso y medio, parece indicada para representar la fugaz e imprecisa visión del objeto de deseo; recordemos que la focalización acerca al lector al punto de vista del observador. De este mero apunte se desprende así todo un caudal de sensualidad. La expresión del deseo, aun indirecta y despojada de patetismo, encaja con particular acierto en un cuadro marcadamente realista. La revelación del acontecimiento en el *rejet* («Fut entrouvert»), que sigue de inmediato

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

al tópico de las flores, conlleva un efecto de sorpresa, buscado sin duda para hacer sentir el propio asombro experimentado por el personaje testigo[367].

Al igual que destacábamos en el primer cuarteto la cuidada caracterización «visual» de Oriane, en esta segunda estrofa persiste la impresión de veracidad; la diferencia es que ahora trata de alcanzarse ante todo mediante procedimientos narrativos y no puramente descriptivos. La clave reside en la simultaneidad con que se producen las dos acciones de la amada (una aparentemente inconsciente, la otra significativa) que ya mencionábamos antes, ante la mirada atónita del enamorado. La escena alcanza así un grado de concreción insólito en el soneto amoroso, directamente proporcional al interés que consigue suscitar en el lector. Con la coincidencia del doble suceso hipnotizador, se evita asimismo recurrir a una circunstancia excesivamente pintoresca o sofisticada, en la cual el lector podría encontrar mayores dificultades para adentrarse. En cambio, en este soneto de Jamyn, ni siquiera es preciso esbozar o insinuar el contexto del encuentro: basta con ofrecer un extenso «primer plano» de la dama, antes de que los tercetos se centren en las emociones del «yo». Ese enfoque fijo permite asimismo afianzar la impresión de que el enamorado solo tiene ojos para Oriane, desde el instante en que la ve aparecer ante sí.

Si la primera acción de la amada, la que permite entrever su seno, puede interpretarse como fruto de un azar benévolo, no ocurre lo mismo con la mirada que lanza al mismo tiempo a su pretendiente. Lo que sumerge a este en el éxtasis es la posibilidad de que se trate de una señal propicia, de que Oriane pretenda comunicarle en secreto su predisposición favorable, según indicaría la alegría que rebosan sus ojos. El soneto se inscribe así dentro del conjunto de poemas del libro que se nutren de la tensión característica de este tipo de situación: el enamorado y su amada solo pueden encontrarse en público, circunstancia que les obliga a hacer alarde de cierta sutileza para transmitir al otro su interés, por medio de pequeños gestos significativos, pero lo suficientemente breves y discretos como para pasar desapercibidos al resto de testigos. El poeta puede celebrar así la gracia y la picardía de una Oriane «en acción», humanizada, al tiempo que se transmite la irresistible alegría del pretendiente dichoso. En el caso de este soneto, la imagen del fuego, que los ojos de ella hacen llegar al corazón de él, constituye una variante del lugar común de la flecha asociado al enamoramiento; curiosamente, la

[367] Ronsard, que apenas emplea el participio «entr'ouvert», lo asocia también en una ocasión al pecho de la amada. El despliegue retórico propio de la fantasía erótica (se trata de un encargo imaginario a un pintor reputado) tiene sin embargo poco que ver con la graciosa y fugaz vivencia narrada por Jamyn: «Ainsi qu'en bosse esleve moy son sein / Net, blanc, poly, large, entre-ouvert et plein» (*Premier Livre des Amours*, *Elegie à Janet*, vv. 127-128).

circunstancia banal parece imprimir a la metáfora un mayor aire de naturalidad. El empleo sistemático de un léxico hiperbólico en estos versos («plein de joye», «Au fond du cœur», «un si doux feu», «m'a du tout») persigue como es lógico reflejar la intensidad contenida en el cruce de miradas. La aliteración invertida que conforman los sonidos [d]-[f] en el verso 7 («fond»-«du»-«doux»-«feu»), evidenciada por la cadena de monosílabos, también incide en el énfasis (a lo que hay que añadir un «du» en posición paralela a este, dentro del verso siguiente). La estrofa se cierra manteniendo la tensión hasta el final gracias al verbo «humilier», que indica aquí sumisión, destacando de nuevo el eco sonoro entre los dos hemistiquios («Qu'il m'a […] humilié»), así como la rara elegancia de la construcción verbal (gracias a la añadidura de un complemento indirecto), cuyo uso no hemos detectado en la poesía de la *Pléiade*.

En los tercetos, a fin de reflejar con fidelidad el alcance incomparable de la conmoción experimentada, el hablante relata su «aprendizaje» del éxtasis, sirviéndose de elocuentes exclamaciones. No es de extrañar, por tanto, que para designar dicha emoción se busquen términos que impresionen por su carácter altisonante y poco común: Ronsard, por ejemplo, no utiliza «amoureuse» como epíteto de «liesse», ni la palabra «ecstase», ni aplica tampoco el concepto de «ravissement» al sentimiento amoroso[368]. Mediante la confesión de la ignorancia previa, admitida con humildad, el poeta genera una impresión de complicidad con el lector, tratando de despertar en este último una simpatía espontánea, un efecto parecido al que persigue generalmente la *captatio benevolentiae*. Los versos 11 y 12 ofrecen el resultado del aprendizaje íntimo, intentando reflejar con precisión la sensación vivida. Esta indagación psicológica no está exenta de lirismo, por el dinamismo visual de la imagen, acentuado por el encabalgamiento que une los dos tercetos.

En los dos versos finales, volvemos a hallar un procedimiento que supone una constante a lo largo de este soneto: un nuevo lugar común de la poesía amorosa, en este caso la muerte por amor, se suma a la serie poniéndose en relación con otros rasgos mucho menos convencionales. En concreto, la imagen adquiere aquí un aire renovado gracias a los nuevos matices emocionales que proporciona el binomio final («aise et contentement»). A decir verdad, Jamyn está invirtiendo por completo el tópico, que

[368] Desportes emplea el término «ravissement» con la misma acepción en un par de sonetos amorosos: «Fait languir les esprits d'un doux ravissement» (*Second Livre des Amours*, XV, v. 8); «Je gouste, en vous voyant, mesme ravissement» (*Second Livre des Amours*, LXXIV, v. 9). Se trata de versos añadidos a sus obras en 1578 y 1579, respectivamente, por lo que cabe plantear una posible influencia de Jamyn.

establece que la muerte se debe a las penalidades que atraviesa el enamorado infeliz y no a los goces que nacen del amor correspondido. Nótese que el poeta trata de poner de relieve esta novedad al presentarla como un descubrimiento inesperado, a lo largo de los tercetos. A ello habría que añadir que la imagen final aparece asociada a una circunstancia concreta, única, además de presentarse como una mera sensación («si creu davantage…»[369]) expresada mediante una fórmula impersonal: todo lo cual aleja la impresión de grandilocuencia y de exageración.

Sonnet XXXIX

Plein d'un penser vagabond et soudain
Qui me fait vivre à par moy solitaire,
Triste, resveur, à mes amis contraire,
Je conte en l'air mille discours en vain.
Je vay cherchant un objet plus qu'humain :
Pour mon salut je devrois m'en distraire,
Mais je ne puis : car ma belle adversaire
Par ses vertus me retire à son haim.
Alors ses yeux qui dissipent les nuës
Dardent en moy d'estincelles menuës
Cent mille éclairs penetrans jusqu'au cœur :
Si le dehors ne remerque sa haine,
Ainsi voit-on la foudroyante ardeur
Gaster un glaive et n'offenser la gaine.

Los ejes que señalan la estructura del soneto XXXIX, como de costumbre, están poco marcados. No obstante, puede apreciarse una bipartición canónica, que aprovecha la división en cuartetos y tercetos. Los cuartetos describen el estado anímico del «yo», desesperado a causa de su amor. La continuidad entre las dos estrofas queda recalcada, entre otras cosas, por el inicio paralelo con el pronombre «Je» (indicativo del contenido) tanto en el último verso del primer cuarteto («Je conte en l'air…») como en el primero del segundo cuarteto («Je vay cherchant…»). Esta evidente continuidad no significa que el contenido de cada estrofa no quede bien diferenciado. En el primer cuarteto, ante todo, se van alternando la introspección y el comportamiento del «yo» hacia el exterior. El segundo cuarteto, por su parte, es el que revela los motivos que explican el estado psicológico descrito anteriormente (hasta los versos 5 y 7 no se alude directamente a la amada), así como la imposibilidad para el hablante de superar esa mezcla de decaimiento y delirio, puesto que los encantos de Oriane alimentan sin tregua la obsesión amorosa.

[369] En la poesía de Ronsard, no se encuentra el término «davantage» incluido en una construcción similar, es decir, no se utiliza para incluir información añadida a la ya expuesta y antepuesto a la conjunción «que».

Podemos constatar que las dos estrofas están regidas por un presente de hábito, con verbos referidos a la primera persona fundamentalmente estáticos. Tan solo «Je vay cherchant…», al comienzo del segundo cuarteto, posee cierto dinamismo, si bien el contenido de ambas estrofas da a entender que se trata de una búsqueda mental y no física. Curiosamente, la especificidad de ese verbo aislado no impide que la acción en progreso constituya el resorte sobre el que se apoya discretamente el giro visible al comienzo de los tercetos. La unión de las dos partes del soneto mediante la conjunción «Alors» sorprende, pues, al no haberse hecho referencia previamente al transcurso de una acción exterior al «yo», o bien ubicada en un momento preciso. El salto a los tercetos adquiere así una expresividad especial, al omitirse el deambular (físico) del personaje y las circunstancias del encuentro con su amada. Esta omisión contribuye a evocar las sensaciones de un enamorado perdido en su mundo interior. Solo hay un acontecimiento con la suficiente fuerza como para arrancarlo súbita y violentamente de ese pensamiento obsesivo: la mirada de la amada posándose en él, cuyo efecto será expuesto en los tercetos. La narración prosigue aquí en presente, resumiendo en qué consiste la existencia cíclica del «yo». Esto también constituye en sí mismo un rasgo original, ya que la alusión a la mirada penetrante de la amada suele ubicarse en un instante concreto. En el primer terceto se desarrollan las imágenes cósmicas tradicionalmente asociadas a los ojos de la amada, a fin de ensalzarlos; mientras que la última estrofa, donde el enamorado vuelve a convertirse en el foco de atención, desarrolla un ingenioso símil entre su estado, tras la mirada fulminante de Oriane, y el abrasamiento oculto de un arma guardada en el interior de su funda intacta.

El lirismo de los versos iniciales del soneto es innegable y se debe en primer lugar a la extensa y minuciosa aposición descriptiva, la cual se prolonga del verso 1 al verso 3; reservándose la proposición principal, según un procedimiento habitual en Jamyn, al verso 4. Esta descripción, en la que se van desgranando algunos síntomas de la obsesión de la que es presa el enamorado desdichado, ofrece la viva apariencia de la melancolía y sorprende por su sobrio patetismo. Los adjetivos adquieren una importancia notable y más bien atípica en estos primeros versos, en los que se persigue ante todo la precisión descriptiva, renunciándose por ello a la búsqueda habitual de imágenes brillantes y elaboradas.

USC DE COMPOSTELA

El hecho de que el poema incida de entrada en el ámbito de lo abstracto podría parecer arriesgado, pero queda compensado con creces gracias a la sugestiva imagen del primer verso, evocadora al mismo tiempo de amplitud (impresión propia de aquella persona

volcada en un universo interior), de movimiento arbitrario y descontrolado de las ideas, de la sucesión de estas en ráfagas veloces que generan desasosiego. La belleza del verso también radica en que la reificación discreta del «yo», descrito como una suerte de recipiente hueco en el que solo la obsesión tiene cabida, se enlaza con la personificación mucho más llamativa de su pensamiento. Nótese que, para preservar la apariencia de desnudez expresiva, el poeta lleva a cabo dichas transfiguraciones del modo más directo, es decir, mediante adjetivos («Plein», «vagabond»). Tanto «vagabond» como «soudain» son adjetivos empleados con cierta frecuencia; sin embargo, pensamos que la fuente de inspiración más probable son las fórmulas con que Petrarca abre dos de sus sonetos: «O passi sparsi, o pensier' vaghi e pronti» (*Canzoniere*, CLXI, v. 1); «Pien d'un vago penser che me desvia / da tutti gli altri, et fammi al mondo ir solo» (*Canzoniere*, CLXIX, vv. 1-2). Nótese, en esta segunda cita, que la similitud se extiende al verso siguiente, que evoca el aislamiento, lo cual refuerza la hipótesis de que Jamyn recurre a esta fuente[370]. Un último aspecto del primero verso que no ha de pasar desapercibido es su fuerza sonora, idónea para sugerir la magnitud de la corriente avasalladora que atraviesa la mente del «yo». Dos recursos nos parecen claves para conseguir este efecto: por una parte, la disposición del acento en la primera sílaba y su retorno periódico, a continuación, cada tres sílabas; por otra, los ecos abiertos (especie de armonía imitativa) que van formando los sonidos nasales, en el interior de los dos hemistiquios, reforzados por la contundencia de la «p» inicial en la primera y la tercera sílaba.

El verso 2 pasa directamente a indicar los efectos de un pensamiento cuyo objeto no se ha revelado aún (algo que no se hará hasta el segundo cuarteto), lo que genera cierto suspense. Aquí se produce un desdoblamiento del «yo» que sorprende por la inusual y concisa construcción de la imagen, la cual imprime un giro inesperado a la expresión de uso común «vivre à part». El enamorado vive apartado de sí mismo, fuera de sí, como si la esencia de su carácter, de sus ocupaciones e ideas hubiera sido expulsada y suplantada por los pensamientos que ahora lo ocupan por completo. La fórmula es en sí misma original («à par moy», «à par soy» suelen ir asociados a la acción de decir o de pensar) y aparece felizmente completada por el adjetivo «solitaire», que dramatiza aún más la idea: la misma obsesión que priva al enamorado de su propio ser lo aparta del mundo. Con este adjetivo da comienzo la enumeración que se extiende en el verso 3, aportando una

USC

370 Tampoco cabe descartar la posible influencia de un verso similar de Ronsard, «Plein de pensées vagabondes» (*Quatriesme Livre des Odes*, X, v. 3), sin duda inspirado a su vez en los versos del *Canzoniere* que acabamos de citar.

variedad rítmica que da vivacidad a la larga aposición. A diferencia de lo que solemos hallar en el soneto amoroso renacentista, esta enumeración no es del todo convencional. Cada uno de sus componentes aporta precisión psicológica al cuadro de síntomas, en ruptura completa con la tradicional antítesis petrarquista. Jamyn ordena con cuidado esos síntomas, yendo del más trivial al de mayor interés. En efecto, «à mes amis contraire» permite asomarnos, aunque solo sea de pasada, a la vida social del enamorado, a la complejidad de las relaciones humanas[371]. Mediante este detalle se insiste en el rasgo más peculiar y aparentemente más antinatural de su estado, el de la soledad buscada, añadiendo un matiz observado con perspicacia por Jamyn: el enamorado rehúye a sus «amigos» porque estos despiertan en él de repente cierta antipatía; porque la ruidosa presencia de los otros (que distrae a aquel que solo busca perderse en sus pensamientos) y su actitud (insolentemente serena o bien marcada por preocupaciones mundanas) provocan en el alma en pena cierta irritación. La gradación que hemos observado en el verso 3 obliga en cierto modo al poeta a mantener esa intensidad descriptiva en la culminación de la estrofa, algo que logra con creces, al evocar al fin una acción precisa y desmedida (como subraya la hipérbole «mille discours»), fruto de una paradójica actividad mental incesante, sin sentido aparente. La coexistencia de «en l'air» y «en vain» en la misma frase puede parecer redundante, pero lleva a que se afiance en el lector la representación mental de «en l'air» en sentido propio, convirtiendo así la imagen en el rasgo más «visual» de un cuarteto fundamentalmente introspectivo[372].

Ya hemos comentado la importancia estructural del verso 5, indicando su relación con el final del primer cuarteto y con el inicio de los tercetos. No está de más sacar a relucir, del mismo modo, la discreta correlación conceptual (sin trazas léxicas) que une a este verso con el primero del soneto, donde el epíteto «vagabond» ya introducía la idea de deambulación interior. Se trata, por otra parte, de un verso que encierra cierta ironía, ya que pretende desvelar por fin aquello tras lo que corre el pensamiento desatado del «yo», sin designarlo de forma directa; esto es, manteniendo el enigma abierto mediante la perífrasis «un objet plus qu'humain». Esta perífrasis parece una invención de Jamyn, aunque la fórmula hiperbólica como tal ya había sido utilizada en varias ocasiones en la

[371] Cf. la *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso: «por ti el mayor amigo / l'es importuno, grave y enojoso» (vv. 51-52). El tema más general de la búsqueda de la soledad está muy presente en Petrarca (*Canzoniere*, XXV, CXXIX, CLXXVI) y figura también en *Gli Asolani*, de Bembo: «assai debole e vinto fuggo dalle genti» (1505: 54).

[372] Aunque la locución «en l'air» sea frecuente, cabe destacar un uso muy similar de la expresión en Ronsard, ya que precede a la misma hipérbole: «Si tost que tu es arrosée / Au poinct du jour, de la rosée, / Tu fais en l'air mille discours…» (*Quatriesme Livre des Odes*, XXVII, vv. 13-15).

poesía francesa, probablemente a imitación de Petrarca: «pensando nel bel viso più che humano» (*Canzoniere*, CXXVII, v. 46)[373]. Ello supone que el sentido de la expresión no es en sí evidente; sin embargo, la detallada descripción del estado anímico del «yo» en el primer cuarteto la hace inmediatamente comprensible.

Si, en el primer cuarteto, veíamos que al sonoro verso inicial, evocador de un arduo peregrinaje por vastos espacios intangibles, le sucedía una dura exposición, sin adornos, del estado en que se halla el «yo», aquí volvemos a encontrar una composición similar. En efecto, en los versos centrales del segundo cuarteto vuelve a detectarse un pico de dramatismo, ligado a la lúcida conciencia del impulso autodestructivo irrefrenable. El enamorado contempla ante sí su propia perdición inminente, pero no puede sino declarar su impotencia ante la fatalidad del amor. Al igual que, en la estrofa anterior, la referencia a los amigos aportaba una emotiva concreción, algo parecido ocurre en el verso 6, dada la sencillez y familiaridad con que se alude a la escapatoria imposible. El sintagma inicial, «Pour mon salut», parece una reminiscencia de Desportes, que lo emplea en diversas ocasiones de forma similar[374]. El verbo escogido («m'en distraire»), por su parte, es de hecho poco frecuente en este tipo de poemas, añadiendo de nuevo un toque de realismo. Podría decirse que la frase impacta precisamente por su grave sobriedad, renunciando a las fórmulas retóricas que se suelen aplicar para asegurar el efecto patético. A ello contribuye la brusca pausa en la cesura del verso 7, que hace más tajante la trágica confesión de la voluntad vencida. Prosiguiendo con el paralelo entre los dos cuartetos, ambas estrofas culminan con la introducción de una imagen más visual, esbozo de escena figurada que ofrece un contraste oportuno con la introspección previa. Tras la larga y detallada exposición del estado en que se halla el enamorado, se reserva al final de los cuartetos su explicación (vv. 7-8), donde la mención de la amada despeja cualquier ambigüedad posible. El oxímoron paradójico que designa a Oriane («belle adversaire») es similar a otros muchos del mismo tipo, que se suelen emplear con especial frecuencia en los poemas que aluden a la dama en tercera persona. Aun así, la fórmula es más original de lo que parece a simple vista, ya que el uso del término «adversaire» para nombrar de

[373] Ronsard empleará una perífrasis similar a la de Jamyn en su primer libro de *Sonnets pour Helene* (1578): «Si tost que je la vy, je fus mis en servage / De ses yeux, que j'estime un sujet plus qu'humain» (XII, vv. 10-11). Este «sujet» hace pensar naturalmente en el «objet» mencionado en el soneto de Jamyn. Dada la similitud del elogio, la hipótesis de una influencia no es descartable, si bien permanece, como siempre, la incógnita acerca de quién ejerció como referente y quién como imitador.

[374] Véanse estos dos ejemplos extraídos de sus sonetos: «Las ! que me sert d'estre loing de ses yeux, / Pour mon salut, si je porte en tous lieux / De ses regards les sagettes meurtrieres ?» (*Premier Livre des Amours*, XVIII, vv. 9-11); «Helas ! pour mon salut que fault-il que je face, / Fors que vous éloigner contre ma volonté ?» (*Premier Livre des Amours*, XL, vv. 5-6).

forma directa a la amada parece prácticamente inédito. En cambio, la metáfora del anzuelo con que se apresa al enamorado resulta bastante recurrente, tanto en el *Canzoniere* como en los *Amours* de Ronsard; con todo, este último no la asocia al verbo «retirer», que aporta aquí un matiz especial de violencia, al subrayar el movimiento por el cual se arrebata al pez de su medio.

Mathieu-Castellani ha sabido percibir el interés particular que ofrece la imagen solar de los ojos de Oriane, en el primer terceto, dado su poder simultáneo sobre el cielo y sobre el corazón del enamorado (1975: 90). Según la especialista, Jamyn seguiría en este tratamiento de la imagen los pasos de Ronsard, para quien esta distaría de ser un mero cliché petrarquista. «Il faut voir dans le pouvoir magique de l'œil qui sonde l'âme [...] le reflet du pouvoir du soleil, illuminant l'univers, lui donnant chaleur et vie» (88). Es obvio que la mención del doble efecto de la mirada renueva el lugar común. El hecho de que la metáfora sea implícita, expresada a través de la acción (como en el caso del enamorado-pez, en el verso anterior), también le proporciona mayor fuerza y belleza. La aliteración en [d] («dissipent»-«dardent»-«d'estincelles») parece contribuir a la evocación de la ráfaga letal de fuegos y centellas. El contraste de dimensiones entre las «estincelles menues» y los «éclairs penetrans», además de incidir en la luminosidad que, podríamos decir, irradia la estrofa, trata de expresar la paradoja de la brutal conmoción que puede ocasionar una sencilla mirada. A pesar de que la originalidad en el análisis introspectivo sea menor que en los cuartetos, cabe destacar el esfuerzo del poeta por reflejar una sensación muy concreta, mediante el énfasis hiperbólico que recorre todo el verso 11. El léxico también se hace menos llamativo que en las estrofas anteriores; tan solo destacaríamos un verbo infrecuente como «dissiper»[375], así como la elección del epíteto «menues», más refinado que el habitual «petites»[376].

El segundo terceto hace notar que, tras el cruce de miradas, a pesar de que el enamorado mantenga una apariencia incólume, se está produciendo todo un cataclismo en su interior. Jamyn halla un símil ingenioso para ilustrar este estado, que servirá como *pointe* del soneto. A diferencia de las imágenes naturales de las estrofas anteriores, el poeta opta esta vez por un fenómeno fascinante y raro (en el mundo real y también como

[375] Ronsard solo lo utiliza para expresar el efecto solar en una ocasión, que sin embargo Jamyn tal vez tuviera en mente al componer su soneto, puesto que el verbo va seguido del mismo complemento y alude a la mirada: «Qui remplit l'univers de ses vertus cognuës, / Qui d'un trait de ses yeux nous dissipe les nues» (*Remonstrance au peuple de France*, vv. 71-72).

[376] Ronsard emplea el epíteto de un modo similar en uno de sus sonetos, pero dándole un curioso uso adverbial: «De son regard mainte vive estincelle / Sortoit menu comme flame des Cieux» (*Sonnets et Madrigals pour Astree*, II, vv. 5-6).

motivo poético), con el fin de que el efecto de sorpresa quede garantizado. El epíteto «foudroyante», ideal para la conclusión por su contundencia, ve redoblado su énfasis por el sustantivo al que acompaña, «ardeur», combinación que supone un verdadero hallazgo por parte de Jamyn y que remite a la imagen solar del primer terceto con claridad. La asombrosa paradoja que cierra el poema queda subrayada por la escisión del verso final en un binomio, el cual obedece a un paralelismo antitético.

Sonnet XLI. D'un Breuvage d'eau

Je n'aime l'eau, breuvage trop humide :
Mais quand tu veux que j'en boive d'autant,
Tu prens un verre, et premiere y tastant
Tu me le tends à fin que je le vuide.
J'aimerois mieux cette liqueur qui guide
Vers Apollon, mais le verre apportant
Un doux baiser qui me va confortant,
Me fait aimer cet element liquide.
Tel Echançon refuser je ne puis,
Doux Echançon charme de mes ennuis :
Car le beau verre ainsi qu'un bateau passe
Ce chaud baiser qu'il a receu de toy,
Et de sa lévre il le redonne à moy,
Si que telle eau tout le Nectar efface.

Tal y como afirma Hutton (1946: 387), en el soneto XLI es manifiesta la imitación del siguiente epigrama de Agatías:

> No soy un amante del vino, pero cuando quieras embriagarme después de haber probado tú antes, ofréceme la copa y yo la recibo. Si la has rozado con tus labios, permanecer sobrio ya no es fácil ni evitar al dulce copero. Me traspasa la copa de tu boca el beso y me cuenta el favor que te debe[377].

Jamyn retoma claramente ideas muy precisas del poema griego, como la declaración inicial (v. 1), seguida del capricho manifestado por la dama de que su amante beba precisamente aquello que no le gusta (v. 2). También parece tomada del epigrama la imposibilidad de resistirse al «doux echançon», expresión directamente tomada del original (v. 9); y por supuesto la imagen fundamental de la copa que lleva un beso al enamorado.

El poeta francés opta por una estructura particularmente difusa, basada en la articulación de variaciones de las diversas ideas e imágenes. Así, el segundo cuarteto se

[377] *Antología Palatina*, Libro V, 261. Ofrecemos aquí la traducción de Galán Vioque y Márquez Guerrero (2001).

basa en una oposición que aclara y completa el contraste presente en la estrofa anterior. Nótese la doble repetición del verbo «aimer» (vv. 5, 8). Los tercetos se abren reiterando la idea recién expresada al término del segundo cuarteto: la aceptación irresistible de la bebida, contraria a las inclinaciones naturales del hablante. Del mismo modo, la preferencia del agua por encima del divino néctar, expresada en el segundo cuarteto, se reformulará con ímpetu redoblado en el verso final. Esto permite, al mismo tiempo, despejar cualquier duda acerca del significado de la perífrasis en los versos 5 y 6 («cette liqueur qui guide / Vers Apollon»). Jamyn hace que se confundan así de forma armoniosa el plano «real» y el plano mitológico. También la imagen esencial del beso, introducida en la segunda estrofa, será retomada en los tercetos.

El guiño hedonista del primer verso está impregnado de un humor que evidencia el cotejo con el epigrama original: Jamyn ha sustituido el vino por el agua, precisamente para recalcar su gusto por aquel. Esta confesión aparentemente trivial crea una sensación de intimidad, de familiaridad con el lector. Jamyn logra circunscribirla al primer verso, haciendo así la apertura del poema más intensa y misteriosa, algo que permite en gran medida la introducción de la causa («breuvage trop humide») mediante aposición. Muchos sonetos de Jamyn parten de la descripción de un encuentro entre el enamorado y su amada, en el cual se establece una comunicación silenciosa y cargada de emoción. Sin necesidad de aportar ningún detalle acerca de las circunstancias del encuentro, el poeta logra recrear aquí la atmósfera de complicidad y el juego psicológico presentes en el epigrama de Agatías. Los deseos (v. 2) y, sobre todo, las acciones de la dama (vv. 3-4) cobran un insólito protagonismo en el primer cuarteto. El poeta escenifica así una graciosa ocurrencia, cargada de ambigüedad y sensualidad. El caprichoso motivo que la origina, expuesto en el verso 2, merecería a su vez una explicación que no se proporciona, lo cual hace más sensible el estado de incertidumbre en que se halla sumido el «yo». Si consideramos que la pasión es correspondida y que la dama conoce la aversión del enamorado hacia el agua, podríamos interpretar el capricho aparente como una maniobra a la vez espontánea y sutil, destinada a obtener una prueba de amor casi paródica. Ello sin contar con que, bebiendo en el mismo vaso, la amada puede dejar entrever su propio interés, al tiempo que aviva el deseo de su acompañante. En cualquier caso, el hablante tampoco puede descartar por completo que se trate simplemente de un juego casual, exento de malicia. Jamyn retrata, pues, con maestría el gesto sensual, encantador, esperanzador, determinante en la cristalización del amor.

USC DE COMPOSTELA

La metáfora del beso merece una atención particular, ya que no funciona del todo como una imagen al uso, es decir, como una imagen concebida por el «yo» al rememorar su vivencia, con la principal finalidad de embellecer el poema. Se trata de una analogía aplicada también mentalmente por los propios personajes durante la escena narrada, interpretada además como una equivalencia de significado: el gesto de beber del mismo vaso recuerda a un beso hasta tal punto que la dama parece efectivamente querer enviar, de forma discreta, un beso al amante, mientras que a este le embarga la emoción como si realmente lo hubiera recibido. La ambigüedad comunicativa se fundamenta, de hecho, en la incógnita que plantea desconocer si en la mente de la amada se opera simultáneamente dicha analogía.

Los dos versos que dan comienzo a los tercetos pasan a designar a la dama como «echançon», lo que implica un curioso y discreto deslizamiento de la segunda a la tercera persona. Esta especie de distanciamiento permite insertar el elogio directo a la amada de forma menos altisonante. A continuación, el símil del barco y el vaso, que prolonga la metáfora central del beso transportado, sorprende por su carácter paradójico, ya que el barco, por definición, no contiene agua sino que está contenido en ella. Pero más llamativa aún resulta la imagen del vaso recibiendo y entregando el beso con sus propios labios, en los versos 12 y 13, que dispara el erotismo. Esta personificación insólita del vaso remite de forma elocuente a las emociones que se apoderan en ese instante del enamorado, cuyo deseo desbocado, ante el insinuante gesto de la dama, se traduce en un verdadero delirio. La fantasía y la sensualidad alcanzan así su punto culminante justo al final del poema. Ya hemos comentado anteriormente la correlación que une el segundo cuarteto con el último verso, la cual permite en parte (junto con la acumulación de monosílabos) la concisión del bello contraste final entre las dos bebidas excelsas[378]. La combinación de los sonoros determinantes «telle» y «tout», así como el cierre del verso mediante el contundente término clave, el verbo «effacer» en su sentido figurado, contribuyen al enardecido lirismo de la *pointe*.

En lo que se refiere al ritmo, destaca la maestría con que Jamyn se sirve del encabalgamiento para consolidar el efecto de sorpresa. Al final de los versos 6 y 11, los encabalgamientos mantienen en suspenso la revelación del contenido del vaso, antes de

[378] La conclusión del poema recuerda al inicio de un soneto de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, X), donde el enamorado afirma que no envidia el alimento de los dioses, inferior a la «ambrosía» que dispensa la pasión. El propio Ronsard imita a su vez los versos iniciales de un soneto de Petrarca: «Pasco la mente d'un sì nobil cibo, / ch'ambrosia e nectar non invidio a Giove» (*Canzoniere*, CXCIII, vv. 1-2).

dar a conocer de forma abrupta la «materialización» del beso, poniendo así de relieve la imagen. Ese riguroso paralelismo demuestra que el poeta es plenamente consciente de las posibilidades expresivas del recurso. Queda asimismo patente la importancia de los ecos sonoros: el ejemplo más logrado se halla en los versos 9 y 10, ya unidos por la rima, con la repetición paralela de «echançon», antes de la cesura. Esta reiteración cadenciosa del apelativo que designa a la dama sugiere un estado de obnubilación, de tal manera que la propia musicalidad del verso parece ilustrar la referencia al «encantamiento» ejercido por la amada («charme de mes ennuis»). Cabe añadir que, en el segundo hemistiquio del verso 10, Jamyn opta por un patrón de acentuación completamente distinto al del verso anterior (muy marcado, con un acento cada tres sílabas): la variación rítmica que supone la mayor separación entre los acentos, llevados a los dos extremos del hemistiquio, parece idónea para evocar el embelesamiento. Jamyn también recurre a la paronomasia («vers»-«verre», v. 6), lo que tal vez cabría interpretar como un juego irónico, dada la insistente repetición de la palabra «verre» en el poema. Otra rima interna bastante perceptible, en los versos 3 y 4, que liga con rapidez las tres acciones llevadas a cabo por la amada («prens»-«tastant»-«tends»), parece contribuir a evocar la travesura ligera.

Gisèle Mathieu-Castellani da por hecho que Jamyn imita, además de la *Antología Griega*, un soneto de Ronsard: «J'avois, en regardant tes beaux yeux, enduré». A pesar de ello, la especialista se muestra sensible a los aciertos del joven discípulo: «il est remarquable qu'imitant un sonnet précieux du maître, il sache s'en écarter pour traiter avec plus d'humour que Ronsard, et une familiarité plus souriante, un thème qui, chez lui, allie le naturel à la subtilité» (1975: 126). Se trata justamente de las cualidades que hemos tratado de poner de manifiesto en nuestro comentario.

Ronsard, en efecto, desarrolla un tema similar en dos poemas incluidos en sus *Sonnets pour Helene*, publicados por primera vez en 1578 (libro I, XLIII; libro II, XXXI). Resulta imposible saber si fueron escritos antes que el soneto de Jamyn. El primero de ellos es el único que contiene de forma explícita la imagen del beso, pero, en líneas generales, su planteamiento parece más bien tomado de otro epigrama de la *Antología Griega* (libro V, 281). El segundo soneto de Ronsard se aleja además del de su discípulo retomando las referencias de Agatías a la copa de vino y a la embriaguez. En suma, las tres imitaciones del epigrama original son extremadamente diversas. Cabe añadir que Pierre de Brach propondrá a su vez una versión posterior (*Amours d'Aymée* II, III)[379].

[379] Para un análisis más detallado de todos estos sonetos, véase nuestro artículo «Un motivo amoroso de la *Antología Griega* en Ronsard, Jamyn y De Brach» (2023).

Sonnet XLIII

Or' que j'entens mille doux mots et mille,
Tous mes esprits se trouvent si contans,
Que la rigueur des cieux noirs degoutans
Rend contre nous un effet inutile.
Vous discourant ma passion gentile,
De l'air troublé l'injure je ne sens :
Je pense voir la rosee au Printemps
Qui doucement dessus les fleurs distile.
Quand sur les flots de la mer bouillonnante
Un long chemin perilleux je tiendrois,
Ou par les champs de Cyrene brulante,
Aupres de vous nul mal je ne craindrois.
Suivant vos pas mesmes en la nacelle
Du vieil Caron, la mort me seroit belle.

La estructura del soneto XLIII está principalmente marcada por la continuidad argumental, sin que se observen las habituales oposiciones o giros ligados a la división estrófica. Se aprecia, como de costumbre, un notable esfuerzo por que el lector no perciba a primera vista ninguno de estos saltos, acrecentando así la impresión de unidad armoniosa. No obstante, un examen atento permite apreciar que Jamyn establece una bipartición «canónica», es decir, fundada en el eje que separa cuartetos y tercetos. En la primera parte, el hablante proclama que las inclemencias del tiempo no suponen un obstáculo para la felicidad que le proporciona el coloquio amoroso. En los tercetos, en cambio, se van sucediendo escenas de fantasía, que ilustran las extremas penurias que el enamorado sería capaz de sobrellevar dichoso en compañía de su amada. En ellas, los amantes habrían de afrontar un entorno natural aún más hostil. La sucesión de verbos en condicional en las dos últimas estrofas constituye el más claro marcador formal de dicha bipartición. Ambas secciones se inician además mediante una conjunción temporal, dado que introducen situaciones distintas. En cuanto a las subdivisiones, estas se amoldan al marco estrófico en el caso de los cuartetos, pero no ocurre lo mismo en los tercetos, en los que una primera oración se extiende entre los versos 9 y 12, mientras que la siguiente ocupa tan solo los versos 13 y 14. En realidad, el segundo cuarteto se limita a reiterar lo ya expuesto anteriormente, aportando leves matices. Del mismo modo, también la última frase del poema se destina únicamente a incidir en la idea expresada en los versos previos, aunque el paso a un universo mitológico, sobrenatural, proporciona la tensión adicional necesaria para cerrar el poema.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En los cuartetos se describe, por tanto, una escena de encuentro en la que participan el enamorado y su amada. Esta escena se introduce ya en el primer verso, si bien llama la

atención el paso inmediato de la realidad externa (v. 1) a la introspección (v. 2). La situación se presenta así de forma extremadamente concisa, omitiéndose incluso la identidad del personaje que habla mientras el «yo» escucha. A pesar de ello y del papel pasivo que desempeña el «yo» como oyente, no es necesario esperar hasta el segundo cuarteto para intuir que la amada es la acompañante: la reacción a sus «dulces palabras» no deja lugar a dudas. El tema fundamental del soneto es precisamente esa felicidad desmedida. De ahí que los detalles acerca de la situación anecdótica se reduzcan a lo estrictamente necesario, sin indicarse tampoco las circunstancias que propician el encuentro. Más allá de la cuestión de la economía textual, da la impresión de que esta vaguedad persigue también intrigar al lector, sobre todo por lo que la escena tiene de sorprendente: no solo hay comunicación libre entre el enamorado y la dama, sino que esta es la que dirige a aquel un discurso enardecido. El primer verso contiene ya, por tanto, una inversión de papeles opuesta a la tradición petrarquista. Esa ruptura se redobla de inmediato en el verso siguiente, cuando el amante proclama su inmensa dicha en lugar de un insufrible padecimiento.

La conjunción «Or' que», mediante la cual se inscribe la escena en el presente, es empleada en múltiples ocasiones por parte de poetas como Ronsard o Du Bellay al inicio de sus sonetos[380]. También parece claro que Jamyn toma de estos poetas la idea del vistoso hipérbaton que cierra el verso, el cual supone la inserción del sustantivo entre sus dos determinantes, devolviendo así el énfasis a una fórmula hiperbólica convencional («mille et mille»). Ronsard ya había experimentado con este recurso en el primer verso de uno de sus sonetos: «Bien mille fois et mille j'ay tenté / De fredonner sur les nerfs de ma Lyre» (*Premier Livre des Amours*, XXVII)[381]. La intensidad expresiva que alcanza Jamyn llevando el «mille» hasta la rima se ve reforzada en el verso siguiente a través del inmediato «Tous», del adverbio «si» y del plural de la personificación[382]. Por otra parte, el primer verso es el resultado de una corrección casi completa de la versión original publicada en 1575: «Or' que mon bras au vostre s'entortile». Una vez más, es posible hallar un uso similar de este último verbo al comienzo de un soneto de Ronsard: «Si mille œillets, si mille liz j'embrasse, / Entortillant mes bras tout à l'entour» (*Premier Livre des*

[380] «Or che» también constituye una apertura habitual en la poesía italiana, especialmente en autores como Bernardo Tasso, Alamanni o Marino.

[381] La misma inversión se encuentra en Du Bellay, *Divers Jeux Rustiques*, XXV – *Bayser*: «Et de mille raisins et mille, / Bacchus n'emplit pas ses tonneaux» (vv. 17-18).

[382] El plural «mes esprits» es empleado igualmente por Ronsard para expresar la sensación de éxtasis: «Mon Dieu, que ceste musique / Angelique / Ravist mes esprits beans» (*Second Livre des Poemes*, *Le Voyage d'Hercueil*, vv. 433-435, ed. 1578).

Amours, XXIX)[383]. La modificación del primer verso no obedece a ninguna necesidad evidente; tan solo cabría señalar como puntos más débiles de la versión original la insistencia en los posesivos dentro de los dos primeros versos (en especial lo reiterativo del «mon bras» – «mes esprits») y la designación más directa de la figura femenina, que resta algo de originalidad. A pesar de ello, se pone de manifiesto el perfeccionismo de Jamyn, quien no se conforma con una versión inicial perfectamente válida, la cual presentaba incluso ciertas ventajas como el detalle visual y significativo, idóneo para captar la atención en la apertura del poema.

En cualquer caso, la versión definitiva del soneto también incluye una oportuna nota visual, que llega en el verso 3. Se trata del único detalle aportado acerca del contexto que rodea a los enamorados, detalle que no se incorpora en vano, ya que permite completar la formulación de la idea central del poema. La cualidad que personifica al cielo (el rigor) precede a este, funcionando además como sujeto, lo cual implica asimismo una personificación de la propia cualidad. Tal fórmula, con las siempre eficaces animaciones superpuestas, no aparece aquí nada forzada. Una de sus mayores ventajas es la de favorecer la concentración descriptiva, ya que la cualidad sustantivada se suma a las designadas mediante epítetos, dos seguidos en el mismo verso. Tanto la doble adjetivación como un nuevo plural enfático, que sucede al del verso anterior, aportan rápidamente el necesario contraste dramático. Cabe incidir en esa brevedad, en contraposición a otros sonetos del mismo libro, donde se desarrolla más el tema de la tempestad que trata de interponerse entre el enamorado y la dama. Frente a la intensificación que implicaría una acumulación de fenómenos atmosféricos, se opta por reformular la idea explorando escenarios diversos, en las siguientes estrofas. El lector moderno puede asumir por inercia que «degoutans» sirve para calificar algo que inspira aversión, lo cual se ajustaría más o menos al contexto de la frase. No obstante, la acepción real del verbo aquí es la que Huguet define del siguiente modo: «faire couler goutte à goutte, verser goutte à goutte», acepción que aparece de forma recurrente en la poesía de la *Pléiade*. Es cierto que estos poetas suelen asociar el término al sudor, pero Ronsard también lo emplea en alguna ocasión para referirse a la lluvia[384]. Jamyn va aún más lejos en su afán por manejar los recursos léxicos de forma creativa, concibiendo así esa función

[383] Se trata de un uso excepcional: lo habitual es que Ronsard asocie el verbo «entortiller» a fenómenos naturales, casi siempre a las plantas.

[384] «Tant qu'on voirra sur les Alpes chenues / Ou s'appuyer ou degouter les nues» (*Chant pastoral*, vv. 267-268).

de epíteto de la que no hallamos ninguna muestra equivalente en el líder de la *Pléiade*[385]. La «r» que abre el cuarto verso se percibe como un eco de la «r» inicial de «rigueur» en el verso anterior, convirtiéndose así este sonido en el más destacado, justo cuando se evoca la tormenta desatada en el firmamento.

El segundo cuarteto no solo reitera la misma idea expresada en la estrofa anterior, sino que incluso su estructura guarda cierta similitud con ella. En concreto, vuelve a aludirse fugazmente a la situación externa en el primer verso, mientras que los tres versos siguientes son de naturaleza introspectiva. Pese a que la escena siga siendo la misma, ahora es el poeta quien prodiga las declaraciones de amor y la dama quien escucha. Jamyn se sirve así de la división estrófica para poner en relieve la feliz reciprocidad amorosa, algo que no se daba en la versión de 1575. Esta manera de jugar con la estructura del soneto, desvelando progresivamente momentos complementarios de una escena, con la correspondencia añadida de las acciones de ambos personajes, es bastante inusual y demuestra que Jamyn sabe aprovechar la infinidad de posibilidades que proporciona este tipo de poema. Tanto en el verso 1 como en el 5, el sujeto es el «yo» y la dama solo figura, por así decirlo, de forma subordinada a aquel; de hecho ya veíamos que en el primer caso, donde la amada desempeña un papel activo, se omiten sin embargo los pronombres y determinantes de segunda persona. Esto favorece una inmediata transición al plano íntimo. El uso del participio presente es muy acertado, ya que sirve de enlace perfecto entre la estrofa anterior (y más concretamente, el lejano primer verso) y la continuación de la escena, lo que no resultaba fácil sin volver a recurrir a una conjunción o adverbio de tiempo. Tras un primer cuarteto en el que los adjetivos son abundantes e imprescindibles para ir completando el sentido de cada verso (algo similar a lo que veremos en el primer terceto), para formar la rima en el verso 5 se opta por un epíteto más bien ornamental, «gentile». Entre este adjetivo sencillo y el «doux» del verso 1 es posible apreciar una ligera correspondencia: ambos dan a la escena un aire más galante, más ligero y jovial. La locución «passion gentile», que no se encuentra en Ronsard, podría ser un recuerdo de la definición del amor que ofrece Antoine Héroët en *L'Androgyne de Platon*: «C'est que l'amour est passion gentille, / Nous esclayrant de flamme si subtille, / Que du ciel semble en la terre demys» (vv. 295-297). Si añadimos a esto el uso infrecuente de «discourir» como verbo transitivo, hemos de convenir en que la apariencia de sencillez esconde una trabajada y minuciosa elaboración. A partir del verso 5, la estructura interna

[385] Sí se encuentra, de forma excepcional, en Du Bellay: «Tout moite et degoutant s'est sauvé du naufrage» (*Les Regrets*, XXVI, v. 4).

de la estrofa deja de ser paralela a la del primer cuarteto, variedad formal casi obligada para evitar la monotonía, teniendo en cuenta la insistencia en lo que respecta al contenido. Se podría decir que el verso 6 funciona como una especie de compendio y reformulación de lo expresado en los versos 3 y 4. Tanto es así que, al igual que en el verso 3, volvemos a hallar aquí una personificación del cielo (causante de la «injuria») para expresar las molestias que este ocasiona a la pareja de enamorados. La construcción preposicional en su conjunto expresa la misma idea que la que aparecía en el verso 3, culminando igualmente en un epíteto atmosférico («troublé») que aclara el sentido de la personificación. Aunque la expresión de las «injures de l'air» haya permanecido en la lengua en los siglos posteriores, con el obvio significado de las degradaciones provocadas por las inclemencias del tiempo, todo indica que Jamyn adopta un giro aún inusitado en la poesía[386]. Ya comentábamos acerca del primer cuarteto que la sonoridad parecía contribuir a evocar el cielo tempestuoso. Esto se aprecia de forma más evidente aún en el verso 6, donde la combinación de los sonidos «l» y «r» se encuentra en cada eslabón de la secuencia «l'air» – «troublé» – l'injure» (por no mencionar la repetición inmediata del sonido [ʒ]). Por otra parte, la yuxtaposición que da paso a los versos 7 y 8 hace que reaparezca el pronombre «je», algo favorecido por la inversión sintáctica completa de los tres segmentos del verso 6 (complemento preposicional – complemento directo – sujeto y verbo). Se evita así una inoportuna anáfora de «je», obteniendo en su lugar un sonoro efecto de quiasmo, gracias a la proximidad de esos pronombres.

Una vez que se reitera en este cuarteto aquello que «no se siente», queda pendiente formular la sensación positiva, a lo cual se dedican los versos que cierran la estrofa. El hiperbólico espejismo se presenta como tal («Je pense voir...»). El humor que este encierra es evidente, por el modo en que se invierte la realidad. Se juega incluso, de forma muy sutil, con la analogía entre la lluvia asociada a la tormenta (mencionada a través del adjetivo «degoutans») y el rocío, planteando una inconcebible confusión entre ambos. Más allá de este alarde de fantasía, la visión exterior, como recurso para tratar de expresar un estado interior de beatitud, supone todo un acierto. Esta percepción simbólica y evocadora de la naturaleza hace pensar en algunos poemas amorosos de Ronsard, pero al mismo tiempo podemos reconocer en ella una de las tendencias más características de la poesía moderna. Destacábamos antes la importancia de los adjetivos usados al comienzo

[386] Du Bellay emplea el término de forma similar en su poema *Metamorphose d'une Rose* (*Divers Jeux Rustiques*, XXXIX): «Mais ceste gayeté qu'on voit en moy fleurir / Par l'injure du temps ne pourra déperir» (vv. 31-32).

de los cuartetos para sugerir una atmósfera delicada y plácida, paradójicamente opuesta al entorno hostil. Asimismo, en los versos 7 y 8, se acumulan los elementos visuales que aúnan belleza y delicadeza (el rocío, la primavera, las flores), pudiendo estas mismas cualidades atribuirse incluso al propio movimiento del que participan esos elementos. El verbo «distile» alude a un goteo lento, imperceptible, idea que se refuerza mediante un adverbio casi redundante, «doucement» (eco, por cierto, del «doux» que figuraba en el primer verso). Incluso la combinación de sonidos «d» y «s», al comienzo de los términos «doucement», «dessus» y «distile», parece acentuar dicha impresión, contraponiéndose a la aliteración del verso 6.

Del espejismo, especie de transición, se pasa a una situación alternativa. La fantasía hiperbólica, como de costumbre en estos sonetos amorosos, posee una función persuasiva: el enamorado trata de incidir así en las afirmaciones previas, con el fin de convencer a la amada de la magnitud inconmensurable de su sentimiento. Lo novedoso es que aquí no se utiliza la ensoñación para expresar anhelo o rabia, sino todo lo contrario: se busca reafirmar la satisfacción absoluta, que no podría verse afectada, por muy adversas que fueran las circunstancias externas. Ya hemos comentado la concisión con la que se hacía referencia a la tempestad en los versos 3 y 6: esa mesura previa permite ahora dedicar una estrofa completa a escenificar la violencia de la naturaleza, llevada a un extremo pavoroso. Se da así un brusco giro entre el final de los cuartetos y el inicio de los tercetos, al que se añade además la oposición radical entre los dos nuevos paisajes: el mar (vv. 9-10) y el desierto (v. 11). En el plano expresivo, lo más destacado son los dos epítetos que riman entre sí («bouillonnante», «brulante»), los cuales aportan el necesario componente de violencia y refuerzan el exotismo, apelando a múltiples sensaciones. Ambos epítetos conforman además con sus respectivos sustantivos nuevas expresiones atípicas, originales, y ello sin generar impresión de extrañeza o de descripción forzada. Precisamente en el verso intermedio del primer terceto, volvemos a encontrar una doble adjetivación (variando la posición de los epítetos con respecto al verso 3), más sencilla, pero que contribuye también de forma eficaz al dramatismo. Asimismo, vuelve a producirse un hipérbaton complejo, con la estructura «complemento preposicional – complemento directo – sujeto y verbo»; solo que esta vez no ocupa un solo verso como veíamos en el segundo cuarteto, sino dos (vv. 9-10). La oración prosigue además con un nuevo complemento circunstancial. La inversión genera así una curiosa sensación de síntesis, como si se produjera un zeugma en el verso 11. Pero el efecto más relevante de esta estructura oracional es que permite distanciar de forma conveniente el paralelismo

USC DE COMPOSTELA

casi completo que se observa entre los versos 9 y 11. Estos sintagmas proporcionan al terceto un acento épico por partida doble, no solo gracias a los epítetos, sino también a la amplitud de los espacios abiertos, salvajes y violentos, cuya evocación refuerza el plural («los flots», «les champs»). La alusión a Cyrène, como señala Carrington (1978: 93), es probablemente un recuerdo de Píndaro, que en su *Pítica IV* se refiere a la fundación de dicha ciudad en Libia. La oración culmina ya en el segundo terceto con una conclusión galante. A pesar de tratarse ante todo de una reiteración, se incorpora aquí el matiz psicológico de la osadía y de la fuerza portentosas que puede acarrear el éxtasis amoroso, capaz de arrostrar todos los desafíos.

Pero no se detiene aquí la gradación: la hipérbole alcanza su punto culminante en los dos últimos versos del soneto. En ellos se lleva al límite tanto el escenario (infernal, es decir, abandonando incluso el mundo real) como la reacción del enamorado, que ya no es solo de indiferencia o resistencia a los obstáculos, sino de aceptación plácida y satisfecha del peor y más aterrador de los males. La *pointe* constituye una variante original del motivo de la *mort d'amour*, mucho más galante de lo habitual, puesto que no encierra acusación, presión ni chantaje dirigido a la dama, pero también más profunda (el amor aportaría sentido a la vida, permitiendo morir en paz) y más ingeniosa, por la impactante paradoja contenida en las últimas palabras del poema. La rima de estos dos últimos versos supone la adopción de un esquema experimental, prácticamente abandonado desde los años de consolidación del soneto francés. Pero lo más novedoso es que Jamyn logra con este modelo un ajuste perfecto entre la rima y la sintaxis en los tercetos, lo cual hace resaltar la conclusión.

Graur apunta como fuente de la última estrofa el primer cuarteto de un soneto de Tebaldeo[387]. Solo la fórmula final coincide plenamente, pero el hecho de que vaya precedida por un desafío a los peligros marinos hace en efecto convincente la hipótesis de una imitación. Aun así, semejante procedimiento no restaría a nuestro juicio ningún mérito a Jamyn, no solo por la mencionada originalidad expresiva, sino también porque el sentido se altera por completo. El cuarteto de Tebaldeo no contiene un discurso amoroso, ya que el interlocutor es el «signor» y no la dama; la determinación para afrontar el peligro y la muerte no se relaciona en absoluto con el amor, sino que se debe a la valentía y a la lealtad naturales en el hablante. Desportes desarrolla el tema del descenso dichoso a los infiernos en compañía de la amada a lo largo de todo un soneto (*Premier*

[387] «Vorrei teco signor in fragil nave / Passar Sillia, Cariddi, e ogni gran scoglio, / Che di Nettun non temerei l'orgoglio / E il morir teco mi seria suave» (*L'Opere d'Amore*, XXI, vv. 1-4).

Livre des Amours, LV)[388]. Otra posible fuente de inspiración es un cuarteto de Ronsard, donde el enamorado afirma que aceptaría gustoso los suplicios infernales, con tal de poder abrazar el cuerpo de la amada: «Je voudrois estre Ixion et Tantale, / Dessus la roue et dans les eaux là bas, / Et nu à nu presser entre mes bras / Ceste beauté qui les anges égale» (*Premier Livre des Amours*, XLIV, vv. 1-4).

4.5. Fallecimiento de la amada (sonetos XLVII y XLVIII)

Los dos últimos sonetos del libro se diferencian claramente de todos los anteriores, ya que suponen un lamento por la repentina muerte de la amada.

Sonnet XLVII

Je laisseray le noir qui est un témoignage
A tous par le dehors de l'invincible dueil
Que je souffre en mon sein, depuis que le cercueil
Enferme avarement mon plus riche heritage.
Mais je ne puis laisser l'ennuy de mon dommage,
Ma Navire est rompue attainte d'un escueil,
Puis que sous le sepulchre est caché ce bel œil
Qui d'amour mutuelle enflamboit mon courage.
O jour, ô heure, ô mois sur tous infortuné,
Où d'eternelle nuict se veit environné
L'astre de ces beaux yeux escortes de ma vie !
Vous me serez tousjours merquez d'un crayon noir,
An, mois, jour et moment, où contre mon vouloir
La Parque ma richesse et ma joye a ravie.

Trataremos de rebatir aquí a Graur, que juzga los dos sonetos a la muerte de Oriane (XLVII y XLVIII), además de escasos, carentes de emotividad (1929: 58). La estructura del soneto XLVII, sin ser del todo sencilla, parece algo más evidente de lo habitual en el libro. A ello contribuye el hecho de que la bipartición se ajuste a la división del poema en cuartetos y tercetos. Los primeros quedan unidos por una relación de oposición que se manifiesta no solo por el nexo «Mais», sino sobre todo porque la fórmula inicial («Je laisseray») se torna negativa al comienzo de la estrofa siguiente («je ne puis laisser»). El hablante no se dirige a ningún interlocutor concreto; se alude a la amada en tercera persona. En los tercetos, sin embargo, se produce un giro, ya que se apostrofa al «año, mes, día y momento» del fallecimiento de la dama. Se observa además una continuidad

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[388] El soneto es una imitación fiel del poema «Voi donna, et io, per segni manifesti», de Antonio Brocardo, que figura en el *Secondo volume delle rime scelte da diversi eccelenti autori* [...].

discursiva indisoluble que liga tanto a los cuartetos como a los tercetos entre sí. La idea del abandono futuro del luto indumentario con que se abre el soneto no puede entenderse sin la prolongación que se añade en el segundo cuarteto: el calvario interior nunca cesará. Algo similar ocurre en los tercetos: el primero de ellos consiste en un largo apóstrofe descriptivo y solo en el segundo se concreta realmente el mensaje dirigido a ese destinatario. Otro rasgo que afianza la cohesión entre las estrofas que conforman un mismo movimiento son las reiteraciones paralelas de elementos centrales, que constituyen una especie de eje. Nos referimos, en el caso de los cuartetos, a las referencias al ataúd y al sepulcro; mientras que en los tercetos, además de la reformulación de los vocativos del verso 9 en el verso 13, observamos que estos van seguidos en ambos casos del relativo «où». Tal repetición es reveladora de otra singularidad del poema, ya que en todas las estrofas puede apreciarse (simplificando un poco) una secuencia similar: al lamento patético sucede la explicación de la causa que lo provoca, es decir, la mención del fallecimiento. Si los tercetos, como acabamos de ver, reutilizan el mismo conector para introducir la sección «explicativa» de la estrofa, en los cuartetos se opta por la variedad que ofrecen una conjunción de causa («Puis que») y otra temporal («depuis que»). Cada estrofa culmina, pues, con una alusión directa a la muerte, reiteración que imprime al mismo tiempo un ritmo de letanía.

En el primer cuarteto, como en el resto del poema, son múltiples los elementos que concurren para generar un marcado tono patético. Todos los versos de la estrofa aparecen ligados por medio de encabalgamientos, a pesar de la escasez de pausas internas. Se crea así una impresión de arrebato verbal: la falta de contención armoniosa denota inestabilidad. La elección del *alexandrin* lo hace aún más palpable, así como el encadenamiento de dos subordinadas relativas; si bien los pronombres relativos quedan lo suficientemente distanciados como para impedir una disonancia (evitándose además su posición paralela). Dentro de la larga proposición que se extiende hasta el verso 3 se observa una transición desde el plano de la realidad exterior al plano íntimo, emocional. De ese modo, se busca en primer lugar impactar a través del detalle visual, a la par que simbólico, del color negro. El atuendo luctuoso es evocado mediante una fórmula elíptica original, que no dificulta en absoluto la comprensión y permite esquivar la banalidad prosaica que implicaría sin duda una mayor precisión. La idea que abre el soneto supone una apuesta atrevida y delicada, al desafiar las expectativas del lector, nada menos que en un poema elegíaco. Esta inversión de la idea esperada tiene no obstante la ventaja de generar algo de suspense, lo cual no es desdeñable tratándose de un soneto eminentemente

USC DE COMPOSTELA

reiterativo. También invita a la desconfianza ante un mundo de apariencias, en el que se ha de obedecer a determinados códigos arbitrarios, como el hecho de tener que despojarse del luto, que no reflejan la auténtica realidad del individuo. Pero lo que propone Jamyn ante todo es la siempre eficaz escenificación del «yo», la cual se completa de hecho mediante una vaga evocación de los testigos. El tema del luto permite un primer contraste entre lo exterior y lo interior, resaltado por la posición paralela, cerrando el primer hemistiquio, de «par le dehors» (v. 2) y «en mon sein» (v. 3). Jamyn es consciente de que la sobriedad del estilo con que se expresa el dolor, de forma directa, puede ser más emotiva y pecar menos de artificiosa que el patetismo (con el que experimentará en cualquier caso en el soneto XLVIII). De ahí que se reserven las imágenes verdaderamente llamativas a la evocación de la muerte, al final del cuarteto, pauta que volverá a aplicarse en las estrofas siguientes. El énfasis en los primeros versos lo aportan, en cambio, el epíteto «invincible» (que Ronsard apenas utiliza con este sentido[389]) y, de forma más sutil, la aliteración de [d] que rodea a dicho adjetivo.

A continuación, la referencia al ataúd supone una nota de horror realista, que da paso de inmediato a la brillante *métaphore filée* del verso 4: Jamyn logra así preservar un equilibrio difícil entre sobriedad y espectacularidad, sin excederse en ninguna de las dos direcciones. La personificación del ataúd se combina de forma ingeniosa con la reificación afectuosa de la amada. La fórmula del «riche heritage» representa un colofón idóneo para el cuarteto, al revelar que la pasión es la causa última del sufrimiento evocado, precisamente mediante una elogiosa declaración de amor. El sentido de la metáfora es lo bastante transparente como para que no sea preciso hacer referencia explícita a la dama: esta es designada a menudo en la poesía amorosa como el más preciado bien. El superlativo apoyado en el posesivo «mon» despeja cualquier duda al respecto. Jamyn alcanza esa claridad e impresión de sencillez sin necesidad de recurrir a una fórmula convencional: los autores de la *Pléiade* no parecen emplear el término «heritage» para referirse metafóricamente a la dama. Algo parecido sucede en lo que respecta a la personificación del ataúd: el poeta evita recurrir a la excesiva complejidad o a la extravagancia, al aplicar el sentido figurado de «enferme», de uso frecuente[390]. Este verbo convencional permite sin embargo una prolongación rica e inesperada de la

[389] Solo hemos hallado un caso, en la elegía «Le jour que la beauté du monde la plus belle» (*Second Livre des Amours* II): «Bien que je resistasse, il ne me fut possible / Que mon cœur, de nature à la peine invincible / Peust cacher sa douleur» (vv. 101-103).

[390] Compárese esta personificación verbal del ataúd con una similar, elaborada por Ronsard: «Un cercueil tient enclos mon espoir et mon cœur» (*Second Livre des Amours* II, III, v. 8).

personificación, mediante el adverbio «avarement», que alude a lo inexorable de la pérdida del ser querido, y la imagen ya comentada de la herencia. Dicho adverbio, además, supone una nueva muestra de la importancia que concede Jamyn al léxico escogido. Ronsard lo vincula también a una metáfora similar a la de la herencia, en un verso que tal vez haya podido inspirar a su discípulo: «Reluist à part l'angelique visage, / Mon seul thresor qu'avarement je veux» (*Premier Livre des Amours*, LXXX, vv. 10-11). Mencionemos por último la pertinencia de la rima en «–eil», que permite asociar dos términos tan expresivos y apropiados en un poema de este tipo como son «dueil» y «cercueil». La rima brilla por su relativa dificultad, si bien Jamyn puede haber tomado como referencia alguno de los sonetos de su maestro[391].

Ya hemos apuntado que la oposición entre los cuartetos se basa en la repetición del verbo «laisser»: la referencia inicial a aquello que, con el paso del tiempo, se dejará atrás (el luto) permite subrayar por contraste la dimensión del trauma, que perdurará sin que el tiempo pueda borrarlo. Dicha repetición verbal resultaría tal vez excesivamente simple para ejercer la función de resorte estructural, de no ser porque cambia también el tipo de complemento: en el verso 5, el verbo ya no se aplica a algo concreto como era el atuendo negro, sino a un sentimiento. Se encadenan, de hecho, dos abstracciones a través de la preposición «de», fórmula que destaca por su concisión y por una sonoridad más contundente que la del posible epíteto «ennuyeux» acompañando al mismo sustantivo. Comentábamos antes el efecto provocado por los encabalgamientos del primer cuarteto; podríamos decir que la yuxtaposición que liga los versos 5 y 6 (sin establecer una relación de causa, función que recaerá en el «Puis que» que une los versos 6 y 7) supone el salto al extremo opuesto, es decir, a una fragmentariedad considerable. La impresión generada, en todo caso, sigue siendo la de una inestabilidad emocional que impide alcanzar el equilibrio habitual. Esta progresión entrecortada provoca que el tópico alegórico del navío quede circunscrito al verso 6. Los dos participios centrales, contiguos gracias a la cesura intermedia, funcionan aquí como adjetivos. Con el primero, «rompue», se logra ilustrar de forma gráfica y dramática la idea expresada en el verso previo: la sensación de una destrucción interior, de un estancamiento del ánimo irreversible, que forzosamente

USC

[391] La rima aparece en los cuartetos de los siguientes sonetos: *Premier Livre des Amours*, CLXXXI (donde riman cercueil-accueil-œil-dueil); *Second Livre des Amours*, XXXVIII (Bourgueil-œil-dueil-cercueil) y IV (chevreuil-vueil-orgueil-œil); *Sonnets pour Helene* II, X (Bourgueil-œil-orgueil-dueil).

impide seguir afrontando la vida del mismo modo[392]. El segundo participio, «attainte», permite efectuar un salto del desolador presente al momento dramático que lo motiva. Así pues, la correspondencia es clara y coherente entre las metáforas que se van encadenando y sus respectivos referentes. El verso se interrumpe, al igual que el viaje evocado, al llegar al «escollo». El término «escueil» es óptimo aquí por su fuerza visual, que hace posible prescindir de la mención explícita del mar, pero también por su relativa rareza (Ronsard solo lo emplea en contadas ocasiones), aspecto resaltado además por su integración en la rima difícil. Pese a la concisión de la alegoría, la visión espectacular es en realidad doble: por un lado, se escenifica la violencia de la naturaleza; por otro, la significativa quietud de los restos del naufragio.

Obsérvese asimismo el quiasmo sutil que conforman la descripción del «yo» («Ma navire est rompue», primer hemistiquio del verso 6) y la metáfora que refleja el estado de la amada («est caché ce bel œil», segundo hemistiquio del verso 7). El cierre de la estrofa, al igual que ocurría en el primer cuarteto, se basa en una brusca alusión macabra y realista («sous le sepulchre») que sirve de introducción a una imagen compleja y brillante. Esta ha de imprimir forzosamente un giro eufemístico para evitar la mención directa e indecorosa del cuerpo enterrado: si en el primer cuarteto se recurría a la metáfora de la herencia, aquí ocurre algo similar con el «bel œil». El ojo es objeto de una doble animación verbal, que parece revivirlo por un momento: en primer lugar, por el poder de la metáfora («est caché») y, a continuación, por el recuerdo del pasado. La evocación es desgarradora en ambos versos. El sencillo elogio de la belleza basta para crear un contraste brutal con el sepulcro al que aquella ha ido a parar. Asimismo, se recuerda la visión de una Oriane llena de amor, lo que hace aún más dramático el desenlace fatal, por la magnitud de lo perdido. Jamyn vuelve a retrasar hasta la culminación de la estrofa la referencia conmovedora al amor. Para ello dota al verbo «enflambant» de un complemento abstracto, recurso sencillo que aporta riqueza al conjunto de la imagen. Esta puede considerarse como una variante original del motivo del fuego (llama, flecha incendiaria...) que la dama transmite al enamorado a través de su mirada. Aquí el fuego adquiere un significado psicológico ligado a la propia dama (la intensidad de su mirada es un reflejo de su amor) y de mayor complejidad en lo que respecta al amante, cuyo amor

[392] Ronsard emplea en una ocasión el mismo adjetivo para describir los barcos hundidos, en su *Panegyrique de la Renommée* (*Le Bocage Royal*): «Citez contre citez de factions conjure, / [...] De leurs vaisseaux rompuz pava toute la mer» (vv. 42-44).

se nutre de la constatación de una pasión compartida: tema fundamental del soneto XLVI, que precede a este en el libro.

La enumeración con que da comienzo el primer terceto trae a la memoria el inicio de un soneto de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, CXII): «Heureux le jour, l'an, le mois et la place, / L'heure et le temps où vos yeux m'ont tué»; inspirado en Petrarca: «Benedetto sia il giorno, et 'l mese, et l'anno, / Et la stagione e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto...» (*Canzoniere*, LXI). Sin embargo, el tono jovial de estos poemas no puede ser más opuesto al de nuestro soneto. Parece más plausible que Jamyn adoptara como modelo la apertura de otro soneto de Petrarca (*Canzoniere*, CCCXXIX), que evoca la muerte de Laura: «O giorno, o ora, o ultimo momento, / o stelle congiurate a 'mpoverirme!» (sin ser metafórica esta referencia a los astros, como en el verso 11 de Jamyn)[393]. Lo cierto es que Jamyn integra la serie en su poema a la perfección, después de que los cuartetos hayan aludido ya al instante aciago de la muerte de la dama como un punto de inflexión en la vida del amante. Tras ese preludio sobrecogedor, la enumeración exclamativa del verso 9, con su repetición de la interjección y sus tres acentos contundentes y cadenciosos, resulta sin duda menos ampulosa de lo que podría aparentar como *incipit*. Jamyn la comprime además en el primer hemistiquio, precediendo a un elegante superlativo. Esta búsqueda de la mayor densidad conceptual puede apreciarse igualmente en los versos siguientes, propiciada por recursos como la elipsis del artículo («d'eternelle nuict») o la aposición del verso 11. La extensa imagen con que se vuelve a describir la muerte de la amada ocupa de nuevo los dos últimos versos de la estrofa. Su eje central lo constituyen una vez más los bellos ojos, designados ahora en plural. Aunque, por separado, cada una de las metáforas presentes en estos versos pudiera parecer convencional, y por tanto falta de emotividad, la clave está en el ingenio y la rapidez con que dichas metáforas se van entrelazando. La muerte apaga el brillo de los ojos que encandilaban al amante, como si la noche hiciera desaparecer el astro que le sirve de guía[394]. La oposición dramática entre la noche y el astro (es decir, entre la muerte y la belleza) es realzada por el encabalgamiento y por el hipérbaton extendido a tres segmentos, el cual relega el sujeto

[393] Cabría incluso citar el primer verso de un soneto de Desportes (*Premier Livre des Amours*, XLII), aunque la temática difiera: «Malheureux fut le jour, le mois, et la saison».

[394] La idea de los ojos de la amada como guía es muy del gusto de Ronsard, que emplea también en varios de estos casos el término «escorte»: «À la vertu votre œil me fut escorte» (*Premier Livre des Amours*, CI, v. 6); «En ses yeux bruns toute delicatesse, / Traicts, hameçons, servages et prison / Qui des plus fins affinent la raison, / Servoient d'escorte à si belle Déesse» (*La Charite*, vv. 49-52); «Ces deux beaux yeux plus que les Astres beaux, / Me font escorte apres si longue peine» (*Amours Diverses*, XI, vv. 3-4). Castor (1968) ofrece un comentario de este último soneto.

a la posición final. Queda así destacado lo más importante: el homenaje a la víctima, tan espléndida como desgraciada. Como siempre, pese a la minuciosa imbricación del conjunto, la claridad es absoluta (solo la metáfora banal de la noche carece de referente explícito) y la delicada nota afectiva se logra reservar al cierre de la estrofa.

El segundo terceto se inicia con una nota visual especialmente expresiva, al conjugar un gesto y un objeto precisos y atípicos, además del simbolismo del color negro, como al principio del soneto. Solo hemos hallado una imagen similar en la poesía amorosa de la *Pléiade*, dotada de un sentido inverso: «Je veulx de craye blanche aussi marquer ce jour» (Magny, *Les Souspirs*, CXXIII, v. 10). La coincidencia del verbo «marquer» y la semejanza de los sustantivos «craye»-«crayon» hace bastante plausible la imitación por parte de Jamyn[395]. En todo caso, la idea proviene sin duda de la antigua costumbre romana consistente en señalar con una piedra blanca el día feliz y con una piedra negra el día adverso, según relata Plinio el Viejo (*Historia natural*, VII, 41). A continuación, se reformula oportunamente la enumeración del verso 9, a la que aquí se añade un elemento más y se aplica una gradación. A pesar de ello, Jamyn consigue sorprendentemente inscribirla de nuevo en un solo hemistiquio. Esta correlación permite evocar por última vez el instante fatal, con una insistencia que sugiere un recuerdo obsesivo. En el último verso, «ma richesse» remite también a «mon plus riche heritage» (v. 4). De forma más sutil, puede asociarse igualmente «ma joye» a la expresión final del verso 8, si bien la metonimia se entiende sobre todo gracias a su inserción en el binomio. Este último queda resaltado a su vez por la repetición del posesivo indicador de afecto. La muerte se designa ahora mediante una imagen mitológica transparente y convencional, «la Parque», también de tipo metonímico. Esta personificación confiere dinamismo y violencia al cierre del soneto[396].

Sonnet XLVIII

Amour se lamentoit, et sa mere éploree,
Dechirant ses cheveux ses plaintes redoubloit,
Quand la perfection que ma Dame assembloit
S'envola dans le Ciel pour y estre adoree.
La Beauté gemissoit, et d'aspect égaree
D'un tenebreux manteau sa face receloit :

[395] Lo que sí parece evidente es que De Brach imita la imagen de Jamyn, al dirigirse también al día en que falleció su adorada Aymée: «Tu seras de ma main marqué de pierre noire» (*Les Amours d'Aymée*, XLVIII, v. 12).

[396] Ronsard también vincula la referencia a la Parca y una variante de la imagen de la riqueza: «Mon thresor, que la Parque a caché dessous toy» (*Second Livre des Amours* II, II, v. 2). Nótese que Jamyn recurre también a la metáfora del verbo «cacher» (v. 7).

Des trois Graces la voix par injure appeloit
La Mort cruelle aveugle, à mal faire asseuree.
L'Honneur et la Vertu crioyent de tout costé :
Nostre Soleil esteint nous sommes sans clairté,
La terre maintenant de lumiere est deserte.
Alors Nature mesme avisant son malheur,
Ententive aux effets de si juste douleur,
Quitta le soin du monde en témoin de sa perte.

Una misma narración alegórica abarca el soneto XLVIII de principio a fin. Graur califica esta sucesión de alegorías de «tímida» en comparación con la poesía del siglo XV (1929: 63). Sin embargo, si devolvemos el poema a su contexto, el procedimiento se revela por el contrario más bien atrevido, ya que escasean los sonetos contemporáneos estructurados del mismo modo. Además, los poemas de Petrarca tras la muerte de Laura son la fuente de inspiración más probable. Un soneto del *Canzoniere* narra también el daño irreparable sufrido por Amor y por las múltiples cualidades alegóricas que la amada encarnaba, así como la desaparición del sol, asimilado igualmente a la dama: «Lasciato hai, Morte, senza sole il mondo / oscuro e freddo, Amor cieco e inerme, / Leggiadria ignuda, le bellezze inferme, / me sconsolato ed a me grave pondo, / Cortesia in bando e Onestate in fondo» (CCCXXXVIII, vv. 1-5). El final de otro soneto de Petrarca sintetiza la misma idea, reduciendo la enumeración de cualidades a una esencial: «Nel tuo partir, partì del mondo Amore / e Cortesia, e 'l sol cadde del cielo, / e dolce incominciò farsi la morte» (CCCLII, vv. 12-14).

Es posible distinguir dos partes dentro de la narración de Jamyn. Esta división es señalada de forma discreta por el adverbio «Alors», al comienzo del segundo terceto, mientras que lo narrado en las tres estrofas anteriores, que transcurre previamente, queda contextualizado cronológicamente a través del «Quand» presente en el verso 3. En las tres primeras estrofas, una serie de personajes alegóricos reaccionan ante la muerte de la dama con ostensibles muestras de dolor. Dichas nociones personificadas representan la suma de cualidades de la amada, que solo ella encarnaba con tal grado de perfección. De ahí que su fallecimiento cree una especie de desequilibrio cósmico: las Ideas que representan en conjunto la perfección femenina ven cómo desaparece su fiel reflejo en nuestro planeta[397]. El primer cuarteto es la única estrofa que no encajaría exactamente en

[397] El final del libro queda así impregnado de neoplatonismo, algo que recuerda a los poemas que cierran *L'Olive* de Du Bellay; Saulnier (1963: 57-58) llega a hablar de un paso del petrarquismo a un puro platonismo en esa quincena de sonetos finales, algo que resultaría excesivo extender a Jamyn. Sobre la cuestión del platonismo en los cancioneros petrarquistas, véanse por ejemplo Meylan (1938), Festugière (1941), Kristeller (1943), Burgess (1954), Merrill y Clements (1957), Weber (1985: 23-68), Alonso (2002: 86-87), Marcozzi (2004) o Ford (2009).

este esquema, ya que «Amour» y su madre (Venus) designarían más bien los sentimientos suscitados por la dama. No obstante, si tenemos en cuenta que los sonetos que preceden a este en el libro hacen alusión a un «amor mutuo», podría considerarse que el amor evocado aquí es también el que siente la propia Oriane. Las siguientes estrofas sí suponen una inequívoca enumeración de cualidades: a la Belleza (vv. 5-6) suceden las tres Gracias (vv. 7-8); a estas, la Virtud y el Honor (primer terceto). En las tres primeras estrofas abundan las sugerencias visuales, plásticas, ligadas a las alegorías, que hacen pensar en el conjunto escultórico de un mausoleo. Aunque el segundo terceto vuelva a consistir en una escena alegórica, esta se presenta como colofón y consecuencia de todas las anteriores. Prueba de ello es que la alegoría ya no designa una cualidad o un sentimiento humanos, sino el mismísimo orden natural. Este se ve afectado hasta tal punto que el mundo queda sumido en el caos. La secuencia narrativa que acabamos de describir tiene su lógico reflejo en el uso de los tiempos verbales. El *passé simple* del verso 4 plantea el acontecimiento desencadenante; mediante el imperfecto de las tres primeras estrofas se exponen las escenas de dolor, aprovechándose la necesaria reiteración de este tiempo verbal para conformar la rima B; y en el segundo terceto, el *passé simple* se emplea nuevamente para enunciar la reacción final, definitiva.

Tal y como acabamos de indicar, Amor y Venus son las primeras entidades alegóricas con las que se va componiendo un elogio a la amada fallecida. El hecho de que no se trate de cualidades convencionales, como las que se expondrán a continuación (belleza, honor, virtud), supone una ligera desviación oportuna, al aportar variedad. Asimismo, las dos figuras alegóricas que abren el soneto presentan la ventaja de introducir los códigos de la poesía amorosa desde el primer verso. Esto es esencial en un soneto en el que no figura ninguna alusión directa al hablante (más allá del posesivo del verso 3) ni a un interlocutor. Al igual que las estrofas siguientes, la escena de los versos 1 y 2 describe el lamento fúnebre con dramático realismo. La presencia de dos personajes ayuda además a percibir desde el principio el segundo cuarteto como una prolongación. La acumulación verbal, abrumadora a lo largo de la primera estrofa, contribuye a evocar en los dos versos iniciales el frenesí de los gestos de dolor. El verbo «redoubloit» refuerza con su propio sentido ese efecto intensificador. El papel de los participios con función de adjetivos no será menos determinante a la hora de aportar fuerza expresiva a las diversas escenas: lo podemos comprobar aquí con el epíteto «éploree». La relativa originalidad de este adjetivo, no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

empleado por Ronsard[398], queda resaltada por su colocación al final del primer verso. Los primeros términos del verso 1 recuerdan al *incipit* de un soneto de Petrarca: «Amor piangeva...» (*Canzoniere*, XXV), pero el desarrollo de ambos poemas no guarda relación, por lo que es difícil saber si ha de considerarse una imitación. Un gesto preciso, «Dechirant ses cheveux», dota a la escena de un carácter más visual. Su brutalidad deja patente la magnitud del duelo. No resulta difícil intuir que el sufrimiento ilimitado que se atribuye a los distintos personajes del poema es un reflejo indirecto de la desesperación que se ha apoderado del enamorado. Hay que tener en cuenta que, para Jamyn, no sería factible asociar directamente al «yo» unas demostraciones de pesar tan elocuentes, sin incurrir en un exhibicionismo fácil y de dudoso gusto. Por otra parte, el poeta logra que la recurrencia de los determinantes posesivos no resulte malsonante gracias, en primer lugar, a la disposición en quiasmo del verso 2 (verbo – complemento directo – complemento directo – verbo), a lo que cabría añadir la aliteración que conforman los posesivos con el pronombre «se», apareciendo los cuatro monosílabos en posiciones casi paralelas.

Para respetar de forma escrupulosa el orden lógico de la narración, habría sido necesario comenzar la estrofa con la idea expresada en los versos 3 y 4, es decir, con el relato del fallecimiento de la dama, detonante que explica las reacciones descritas en los versos 1 y 2. Jamyn apuesta, pues, por una especie de hipérbaton a gran escala, con indudable éxito. Sin menoscabo alguno de la claridad, se consigue de ese modo asegurar una apertura intensa y poco convencional, al tiempo que las figuras de Amor y Venus quedan ligeramente separadas de la sucesión de alegorías posteriores, evitándose la monotonía que implicaría una serie más esquemática. Todos los verbos concentrados en estos dos versos se encuentran ligados a la misma noción, conformando así una compleja y armoniosa imagen. Al acierto de convertir «la perfection» en objeto del verbo «assembloit», cuyo sentido propio denota consistencia física y movimiento, se suma la reiteración inmediata del procedimiento, esta vez con «perfection» funcionando como sujeto de los verbos del verso 4. Jamyn esquiva con maestría la expresión banal del lugar común al no aplicar estos últimos verbos directamente a la dama (o al alma de esta, que es la que suele ir asociada a la metáfora del vuelo), sino a su cualidad. La divinización de

[398] En cambio, Magny lo utiliza en diversas ocasiones: «Tout ainsi mon ame esplorée» (*Ode* «Ainsi que la bische chassée», v. 67); «Moy chetif esploré par un ingrat malheur» (*Les Souspirs*, XC, v. 9); «Ne soyez doncq tant eplorées» (*Ode de la Justice*, v. 251); «C'est l'esprit éploré d'un amoureux fidelle» (*Les Souspirs*, LXIV, v. 3).

la amada, uno de los tópicos más arraigados de la poesía amorosa, adquiere un significado mucho más emotivo al asimilarse a la ascensión cristiana del ser virtuoso tras su fallecimiento. La adoración celestial aparece así como reflejo y prolongación de la adoración terrenal de la que la dama ha sido objeto.

Con el fin de reflejar de inmediato la continuidad que se establece entre las alegorías, Jamyn dota a los versos 5 y 6, que prolongan la serie, de ciertos componentes paralelos al inicio de la estrofa anterior. El primer hemistiquio, por ejemplo, conjuga también la mención de la figura alegórica y un verbo en imperfecto. Una pausa y la conjunción «et» lo separan nuevamente de la continuación de la frase. Por su parte, el verso 6 concluye con otro imperfecto precedido de su complemento directo, es decir, con la misma construcción que el verso 2; incluso podría añadirse que el acento en la octava sílaba ayuda a señalar el cierre de la sección en ambos casos. El segundo cuarteto retoma además la cadencia rítmica de la estrofa anterior, con una pausa intermedia y encabalgamientos que ligan cada pareja de versos.

Veamos ahora las particularidades que presenta la escena de los versos 5 y 6. A diferencia de «Amour» y de «Nature», los términos que designan las cualidades alegóricas son introducidos por un artículo. Más allá de la necesidad de diversificar para romper la monotonía, esta distinción se debe sin duda a que las dos primeras figuras son omnipresentes en la poesía amorosa renacentista. El resto de las alegorías, en cambio, remite más bien a la tradición medieval. La adición de los artículos impide justamente que el estilo se torne demasiado arcaizante. Por otra parte, los versos 5 y 6 se centran en un único personaje, lo que permite ahondar en la descripción. Esta presenta en primer lugar una nota dominante sonora («gemissoit»), seguida de un detalle visual estático («d'aspect égaree»); culminando la gradación con la visión del expresivo gesto en el verso 6. Aunque Carrington olvide señalarlo en su edición, conviene precisar que «aspect» no se emplea con el sentido de «apariencia» que se le suele atribuir hoy en día: habría que entenderlo en este caso como sinónimo de «mirada». De hecho, expresiones como «yeux esgarés» o «veue esgaree» serán frecuentes a lo largo de todo el siglo XVII, si bien escasean aún en la poesía renacentista. Esta rápida pincelada destaca por su crudeza y por la eficacia con que brinda el acceso al estado mental del personaje. Como ya podía constatarse en el verso 2 y como volveremos a ver en el primer terceto, Jamyn plasma con sumo cuidado la muestra de descontrol en la expresión facial o en el comportamiento, reflejo del propio descontrol que se apodera de la psique, acercándola a la locura. Otro rasgo que hace pensar en una estética romántica *avant l'heure* es la ocultación teatral del

USC DE COMPOSTELA

rostro, acompañada del simbolismo de la oscuridad. Ese «tenebreux manteau», que conjuga de forma misteriosa lo concreto y lo intangible, recuerda al «velo tenebroso» que Ronsard y Du Bellay mencionan en algunos poemas amorosos[399]. Pero Jamyn sabe extraer de la expresión todo el brillo posible al ponerla en escena. Otro de los rasgos más característicos es la discreta experimentación con el léxico: el verbo «receler» suele ir asociado a abstracciones y no a un gesto físico (en Ronsard, de hecho, no hemos hallado ningún ejemplo de este tipo). Como curiosidad, cabría añadir que, en contra de lo que pueda parecer a simple vista, los dos complementos introducidos por la preposición «de», en los versos 5 y 6, no se colocan seguidos: «égaree», complemento de «beauté» y no de «aspect», se interpone entre ellos, evitándose así la ruda contigüidad.

En los versos 7 y 8, la inserción de las figuras mitológicas aporta de nuevo una atractiva variedad a la serie de alegorías, al interponerse entre los dos componentes más sistemáticos, «la Beauté» y «l'Honneur et la Vertu». La coherencia del conjunto no merma por ello, ya que las tres Gracias designan justamente tres excelsas cualidades femeninas. La sucesión de manifestaciones de dolor también prosigue, si bien en este caso se trata de improperios que añaden un matiz psicológico de rabia, de rencor. El hipérbaton por el que se antepone el complemento de pertenencia («Des trois Graces la voix») permite posicionar los entes alegóricos a comienzo de verso, subrayando el carácter enumerativo de la sección. La imagen adquiere complejidad gracias a la metonimia que hace de la voz (es decir, del instrumento empleado) el sujeto de «appeloit». «Par injure» es otra de esas inesperadas fórmulas sintéticas que constituyen la especialidad de Jamyn, sin menoscabo de la propiedad expresiva. La muerte queda personificada por partida doble: a través del epíteto que le atribuye el hablante («cruelle») y mediante los denuestos que completan el verso, procedentes de las tres Gracias. Ciertamente la colocación de los dos adjetivos seguidos, «cruelle aveugle», puede hacer discutible esta distinción. Aunque la ausencia de coma entre ambos términos no sea del todo concluyente (al ser los criterios de la puntuación por aquel entonces poco rigurosos y cambiantes), conviene tener en cuenta que una pausa tras «cruelle» implicaría un encabalgamiento a todas luces demasiado brusco. Si estos dos adjetivos atribuidos a la muerte son perfectamente convencionales, «à mal faire asseuree» implica un mayor grado de refinamiento

[399] «C'est mon soleil, vous estes mes estoilles : / C'est luy qui rompt les tenebreuses voilles / De mon esprit par son jour nompareil» (*Amours Diverses*, IV, vv. 9-11); «Mes yeux estoient couverts d'un voile tenebreux» (*Elegie XIV*, v. 4); «Que seule doy', veux et puis reclamer, / Pour asseurer la nef de mon courage, / Et eclersir tout ce tenebreux voile» (*L'Olive*, XLI, vv. 12-14).

expresivo, adecuado para concluir el cuarteto. La construcción «assuré à» seguida de infinitivo no se encuentra en Ronsard, quien tan solo la usa en un par de ocasiones acompañada de un sintagma nominal[400]. El sentido que confiere Jamyn a la fórmula parece claro, a pesar de su rareza: se acusa a la muerte de no ser capaz de otra cosa que de cometer malas acciones.

En la escena alegórica del primer terceto, volvemos a asistir a los lamentos de las cualidades personificadas. Jamyn incide en el desvarío que hace perder toda mesura (v. 9). La expresión habitual «de tous costez» aparece aquí en singular, adaptada a las necesidades de la rima[401]. El dolor incontenible vuelve a exteriorizarse mediante la palabra, como en el segundo cuarteto, despojado ya de hostilidad. Pero la mayor novedad consiste en que el discurso se reproduce en estilo directo. Esto permite dotar a la personificación de una complejidad superior a la de las escenas análogas previas. La brevedad de las dos proposiciones yuxtapuestas en los versos 10 y 11 ayuda a evocar la multiplicidad y el desconcierto de los gritos proferidos. Tanto la repetición del verbo «être» como el suave paralelismo que conforman «soleil» y «terre» a principio de verso subrayan la insistencia en la misma idea. El verso 11 lleva sencillamente la hipérbole más lejos a través de una generalización: la ausencia de luz no afecta tan solo al Honor y a la Virtud, sino a todos los seres del planeta. Se ahonda aquí, por tanto, en el ya mencionado simbolismo de la oscuridad, por medio de la metáfora de la dama-sol. La omisión del referente hace que esta última intervenga a modo de perífrasis, de manera que el lugar común no ralentiza el poema. La imagen de la dama-sol ausente queda además renovada en parte, al no provenir del enamorado, así como por su prolongación apocalíptica en el verso 11: catástrofe que suscita un espanto trágico y que prepara en cierto modo la *pointe* final[402]. Por otra parte, vuelve a sorprender la trabajada concisión de la estrofa: nótese el uso del participio «esteint» para expresar tanto la causa como la anterioridad. Destaca asimismo la creatividad léxica: el adjetivo «deserte» introduce un complemento preposicional, con un resultado mucho más sugerente que si se hubieran empleado otras opciones como «vide» o «despourveue».

[400] «Il est sans passion, et son cœur mesuré / Au compas de Constance est du tout assuré» (*Hymne de l'Hyver*, vv. 21-22, ed. 1578); «C'est une paix qui n'a point de durée, / C'est une guerre au combat asseurée» (*Second Livre des Amours*, *Chanson* «Qui veut sçavoir Amour et sa nature», vv. 33-34).

[401] Ronsard también lo emplea, con idéntica finalidad, en alguna ocasión aislada: «Puis estant de tout costé / Redouté» (*Troisiesme Livre des Odes*, IV, vv. 211-212).

[402] La oscuridad que se cierne sobre la tierra puede remitir a los efectos de la muerte de Cristo en el Nuevo Testamento.

Tras una larga sucesión de actitudes que manifiestan el horror, Jamyn no tenía fácil elevar aún más la intensidad dramática para concluir adecuadamente el soneto. Lo consigue en gran medida gracias a una especie de jerarquización ingeniosa de las entidades alegóricas, tal y como subraya sutilmente el adverbio «mesme» que acompaña a «Nature». Este personaje, que comparte con los anteriores su desdicha ante el fallecimiento (v. 12), es al mismo tiempo testigo de todo lo narrado, es decir, del menoscabo que sufren en el mundo el amor, la belleza, las gracias, el honor y la virtud. Su desesperada renuncia ante la pérdida insustituible tendrá consecuencias catastróficas para el mundo (v. 14). Paradójicamente, la reacción menos exuberante, más sobria, de la Naturaleza ofrece un contrapunto ideal para conferir a la conclusión la gravedad necesaria. En este sentido, cabe destacar también el papel inesperado que desempeña aquí la figura de «Nature», comúnmente asociada en la poesía amorosa no a la muerte, sino a la génesis de la dama extraordinaria. Vemos, por tanto, que la imagen conjuga novedad e innegable coherencia con respecto a la tradición: es lógico que la Naturaleza se duela de la desaparición de su obra más preciada[403]. Por otra parte, el segundo terceto comparte el planteamiento de los poemas en que se atribuyen repercusiones cósmicas a la existencia de Oriane. En este caso, el caos universal y el dolor de las alegorías pueden ser interpretados no solo como elogio hiperbólico, sino también como el reflejo de una nueva visión devastadora de la realidad por parte del enamorado, una vez que esta ha sido desprovista de todo cuanto la hacía valiosa. De ahí que el poema suponga algo más que un sencillo y frío homenaje, en contra de lo que pueda sugerir la ausencia del «yo». Destaquemos, por último, un par de rasgos formales que contribuyen al efecto de la *pointe* final. El primero tiene que ver con el dominio excelso del ritmo: a pesar de que el sujeto («Nature») aparezca justo al inicio del terceto, en consonancia con las estrofas anteriores, Jamyn logra retrasar la proposición principal hasta enmarcarla en el último verso. En este verso destaca además una construcción léxica inusitada en la poesía de la época, «en témoin de», obrando «témoin» evidentemente como breve sinónimo de «témoignage».

[403] La idea del repliegue de la Naturaleza tras la muerte de la amada figura también en Petrarca. Se trata de una posible fuente, aunque la imagen es desarrollada de un modo distinto y en forma de símil: «Come Natura al ciel la luna e 'l sole, / a l'aere i venti, a la terra erbe e fronde, / a l'uomo e l'intellecto e le parole, / ed al mar ritollesse i pesci e l'onde: / tanto e più fien le cose oscure e sole, / se Morte li occhi suoi chiude ed asconde» (*Canzoniere*, CCXVIII, vv. 9-14).

5. LA *ELOCUTIO*: RASGOS, PROCEDIMIENTOS Y ESTILEMAS

Es conveniente examinar ahora los rasgos de estilo más recurrentes en los sonetos de *Oriane*. Dedicaremos un primer apartado al estudio del metro, dada la alternancia del decasílabo y del *alexandrin*, y de la rima, atendiendo a las combinaciones atípicas y a los sonidos más frecuentes. En el siguiente apartado, analizaremos algunas particularidades en torno al modo de enlazar las proposiciones, así como dos fenómenos rítmicos que guardan relación con ello: la presencia de pausas en el interior del verso y los encabalgamientos. Otros recursos elocutivos esenciales son las figuras retóricas, de las cuales no pretendemos componer aquí un catálogo exhaustivo. Tan solo destacaremos ciertas técnicas que Jamyn emplea de forma repetida y que atañen a las figuras de reiteración, de orden sintáctico y de oposición conceptual. Aplicaremos el mismo enfoque al examen de las imágenes, cuya clasificación revela hasta qué punto se fundamentan en la tradición petrarquista y en la poesía amorosa de la *Pléiade*.

5.1. Metro y rima

Jamyn recurre por igual a los dos tipos de verso empleados en los sonetos amorosos de la *Pléiade*: el número de poemas escritos en *alexandrin* (26) es solo ligeramente superior al de los sonetos con decasílabos (22). Tal búsqueda patente de un equilibrio resulta original, dado que en los poemarios contemporáneos de este tipo suele predominar claramente una de las dos fórmulas. Jamyn no solo las compagina, sino que por lo general las va alternando, aunque no de forma sistemática (recordemos además que los *alexandrins* son algo más frecuentes). Solo se rompe esta tendencia en dos series de poemas: un bloque de *alexandrins* (sonetos XVIII-XXIV) y otro de decasílabos (sonetos XXXVIII-XLV). Mucho menos llamativas resultan las pequeñas series que conforman los sonetos VI-VIII (decasílabos), XII-XIV (*alexandrins*) y XLVI-XLVIII (*alexandrins*). Lo cierto es que no se aprecia una continuidad temática particular en ninguna de estas series.

No obstante, cabe preguntarse si, en general, los sonetos cuyo metro coincide comparten alguna similitud de contenido. Nuestra conclusión es que no hay ninguna relación evidente que se observe de forma constante, pero sí ciertas tendencias que no parecen casuales. Por ejemplo, los sonetos en que la argumentación desempeña un papel más importante suelen escribirse en *alexandrins*. Conjunciones subordinantes que

USC SANTIAGO DE COMPOSTELA

aparecen a menudo, como «puis que» o «afin que», son mucho más frecuentes en ellos que en los decasílabos, algo que sucede también con las conjunciones ocasionales del mismo tipo («d'autant que», «bien que», «combien que»...) e incluso con una breve conjunción coordinante como «mais». Así, se componen de *alexandrins* casi todos los sonetos que, tras una exposición razonada, desembocan en una exhortación. Es cierto que dos sonetos que finalizan con un ruego a la dama, el I y el XXXIII, no obedecen a esta norma, pero ello puede deberse a que, por toda argumentación, se exalta el amor juvenil. Por el mismo motivo, tienen versos de doce sílabas todos los poemas en los que se inserta una extensa y persuasiva reflexión general (como los sonetos IV, IX, XIII, XIX, XXIX o XLVI), así como aquellos en que se oponen beneficios y perjuicios (s. XIV, XX) o se desarrolla una deducción lógica (s. XVI, XXIII). Lo mismo ocurre con los sonetos en que un símil se extiende a lo largo de una o varias estrofas (o del poema entero); con la salvedad, eso sí, de la larga comparación con un lazo en el soneto XV. En cuanto a los sonetos sin deprecación explícita y en los que la argumentación tiene un menor peso, parece haber cierta correlación entre el tono general y el metro: los poemas en que se expresa con énfasis un lamento suelen componerse de *alexandrins*; por el contrario, aquellos más volcados en la celebración, en la exaltación entusiasta, cuentan generalmente con versos decasílabos[404]. Entre las excepciones, podemos mencionar los sonetos VIII, XI y XLIV, en decasílabos a pesar de exponer la escisión del «yo» ante la ausencia de la amada, si bien es cierto que, en los dos primeros, la fantasía de transformación final aporta cierta ligereza al tono. También puede darse el caso inverso: en los sonetos X y XLVI, escritos en *alexandrins*, se encomia con fervor la constancia amorosa, en una larga descripción retrospectiva. Señalemos por último algunos otros poemas que, pese a presentar notables semejanzas, no comparten metro. Es el caso de los sonetos XXIV (*alexandrins*) y XL (decasílabos), en los que se describen los efectos contradictorios del sueño, culminando en un ruego dirigido a este. Asimismo, el enamorado lanza reproches a una parte de su cuerpo, que se defiende ingeniosamente, tanto en el soneto VII (decasílabos) como en los emparejados XXXVI y XXXVII (*alexandrins*)[405].

[404] Algunos de los rasgos enumerados coinciden con los que Fontaine (1988) detecta en las *Antiquités de Rome* de Du Bellay, donde también se alternan decasílabos y dodecasílabos.

[405] Halévy (2000) y Rouget (2000) realizan estudios similares acerca de la métrica y sus efectos en Desportes.

En lo que respecta a la rima, el esquema del *sonnet marotique* predomina ampliamente, si bien es destacable también la frecuencia del soneto «de tipo Peletier», con una *rime plate* seguida de rimas cruzadas en los tercetos (s. IV, VI, X, XII, XIII, XXIII, XXVIII, XXXVIII, XXXIX, XLIV). Encontramos además cuatro casos aislados de combinaciones atípicas. Dos de ellas alteran el esquema de los cuartetos: ABBA BAAB (s. I) y ABAB BABA (s. XXXII). Obsérvese que en ambos casos, el segundo cuarteto mantiene la combinación del primero (*croisée* o *embrassée*), pero alterando el orden: la segunda rima aparece ahora antes de la primera. Jamyn incluye otros dos poemas con rimas infrecuentes en los tercetos: CDC EDE (s. III) y CDC DEE (s. XLIII). En este último, la división oracional parece adaptarse al esquema de rimas, soslayando la separación estrófica: una primera oración abarca los versos con rimas cruzadas (vv. 9-12), mientras que la oración siguiente coincide con el pareado final (vv. 13-14).

Por otra parte, Jamyn casi siempre respeta la alternancia entre rimas masculinas y femeninas, si bien da cabida de nuevo a algunas excepciones. El caso menos llamativo es el que supone que los cuartetos finalicen y los tercetos comiencen con el mismo tipo de rima, masculina (s. XXVII) o femenina (s. XV, XXI, XLIII). El esquema atípico ya mencionado en los tercetos de este último poema no impide que las rimas femeninas y masculina se puedan alternar con normalidad. También la rara combinación de rimas en los tercetos del soneto III (CDC EDE) implica una alternancia: la C es masculina, la D femenina y la E de nuevo masculina; sin embargo, su disposición implica que las rimas C y E, masculinas ambas, sean contiguas en los versos 11 y 12. Aun así, la yuxtaposición es puntual y coincide con un salto estrófico. Más sorprendente es que este tipo de contigüidad figure igualmente en poemas con un esquema de rimas regular, haciéndolo además de forma tan marcada como en los sonetos XX y XXIV, donde las dos rimas de los cuartetos son femeninas. En los tercetos del soneto XXII (*marotique*) se da un fenómeno similar, con rimas C y D femeninas. De estos tres últimos poemas, los que contravienen la preceptiva de forma más palpable, dos (el XXII y el XXIV) son justamente las adaptaciones de sonetos de Tebaldeo. Ello invita a interpretar el sistema como una especie de licencia propia del traductor. Cabe preguntarse si el soneto XX podría ser asimismo una adaptación no identificada de un poema italiano, o si por el contrario Jamyn ha considerado válida la ruptura también para un poema no imitado.

La mayoría de las rimas en los cuartetos, que entrañan especial dificultad al implicar cuatro términos, son empleadas en varios poemas. Las más frecuentes son las rimas en «-ie» (s. III, IX, XII, XIII, XX, XLV), «-ieux» (s. VI, VIII, X, XI, XXV), «-eur» (s. VII,

USC DE COMPOSTELA

XIV, XXXII, XXXIV; con la variante «-eurs» en los sonetos IX y XXVII), «-age» (s. I, XXIV, XLVI, XLVII) y «-ere/-aire» (s. XXIX, XXX, XXXIX, XLII). Se repiten igualmente «-té» (s. I, XII, XVIII; «-tés» en s. XXVIII), «-ser» (s. III, XL), «-sée» (s. IV, X), «-ine» (s. V, XXII); «-erre» (s. VI, XI, XXI); «-elle» (s. VII, XXXIV, XXXVIII); «-orte» (s. XIV, XVI, XLIV); «-ante/-ente» (s. XV, XVIII, XX); «-ein/-ain» (s. XVI, XXII, XXXIX); «-ier» (s. XXI, XXXVIII); «-eine/-aine/-ene» (s. XXIII, XXXI), «-able» (s. XXIV, XXVI). Ello no significa, sin embargo, que Jamyn renuncie a la diversidad: más de un tercio de las rimas de los cuartetos solo aparecen en una ocasión. Esta tendencia se acentúa claramente en la segunda mitad del libro: a partir del soneto XXV, son escasos los poemas (s. XXXIV, XXXVIII, XXXIX) cuyas dos rimas A y B reaparecen en otros cuartetos; hasta el soneto XXIV, en cambio, tales poemas ascienden a quince.

Las rimas que podrían calificarse de «pobres» no solo son muy raras, sino que también las cultiva Ronsard. Así, la rima en «-eux» en los cuartetos del soneto XXIII, que a primera vista puede sorprender, es empleada por Ronsard del mismo modo en su soneto «Genévres herissez, et vous houx espineux» (*Sonnets pour Helene* II, XLIV) y en el madrigal «Quand la congnee, ou l'orage venteux» (*Sonnets à diverses personnes*, XLI). Lo mismo podemos decir de la rima en «-ois» del soneto XLV, que aparece en sonetos del líder de la *Pléiade* como «J'errois à la volee, et sans respect de lois» (*Sonnets pour Helene* I, LIII) o «Divin Bellay, dont les nombreuses lois» (*Premier Livre des Amours*, LVII).

En algunos casos, Jamyn no duda en modificar la pronunciación o la grafía habitual de un término para hacerlo encajar en la rima. En el soneto VIII, en vez del habitual «borne» se opta por «bourne», que rima con «destourne»; mientras que en el soneto XL, «treve» y «breve» riman inesperadamente con «treuve» y «épreuve».

5.2. Ritmo y sintaxis

5.2.1. Conectores

Jamyn no emplea los conectores de forma sistemática: el análisis de este aspecto de la composición revela ante todo una voluntad clara de diversificar los procedimientos. A ello hay que añadir que el poeta se contenta con una gama reducida de conjunciones, preposiciones, pronombres y adverbios básicos. No obstante, dedicaremos este apartado

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

a comentar el uso recurrente de algunos de estos conectores en determinadas posiciones del soneto.

Así, entre las conjunciones escogidas para dar comienzo al soneto, destaca claramente «Quand» (s. VI, VIII, XXX, XXXVIII), que en dos ocasiones hace referencia a una situación reiterada y en las otras dos a una situación del pasado. Se introduce así desde el inicio la circunstancia precisa a la que se referirá todo el poema. En esa misma posición encontramos además otras locuciones temporales como «Lors que» (s. XXXI) y «Or que» (s. XLIII); esta última permite aludir de forma específica al instante presente. A diferencia de lo que habría cabido esperar, «depuis que» no aparece en ningún caso al principio del poema, pero sí se emplea en la proposición que cierra el primer cuarteto (s. XLVI, XLVII): al posponer dicha proposición a la principal, se alcanza un tono más solemne. Jamyn solo recurre a otros dos conectores para abrir el poema, pero ambos son empleados en varias ocasiones: se trata de las conjunciones «si» (s. II, XXI, XXXII) y «puis que» (s. XII, XVIII, XXIX). El condicional «si» remite a fantasías inverosímiles con las que el enamorado trata de expresar la magnitud de su pasión; exceptuando el caso del refinado «Si la beauté perist...», donde simplemente suaviza la certeza brutal. Por su parte, «puis que» introduce sonetos dedicados a la descripción de los sentimientos que se apoderan del «yo» ante una situación adversa (crueldad de la dama, ausencia de esta) o propicia (amor correspondido).

Una fórmula más curiosa que las anteriores, en el primer verso, es la del vocativo prolongado mediante el relativo «qui» (s. XI, XXIII, XXXVI, XL). Esta proposición descriptiva permite aludir al poder universal del interlocutor con un tono reverencial, solemne, antes de formular un ruego o deseo. El apóstrofe del hablante a su mano constituye la única excepción, por el reproche directo, conforme al carácter esencialmente humorístico del poema.

En el resto de los versos del primer cuarteto, como es lógico, se multiplican los conectores de todo tipo. Destacaremos tan solo algunos casos especialmente significativos. En primer lugar, es recurrente en el interior de la estrofa la fórmula «si... que». Esta construcción intensificadora resulta idónea para que la emoción del hablante impregne el comienzo del soneto. En concreto, Jamyn recurre a ella con habilidad para dejar patente la inusitada celebración: «Puis que le Ciel me donne un si bienheureux sort...» (s. XXIX, v. 1); «Tous mes esprits se trouvent si contans...» (s. XLIII, v. 2); o bien al efectuar la «materialización» de un ente abstracto, que confiere brío a la expresión de la constancia amorosa: «Tu m'as si bien ravi la fantaisie...» (s. III, v. 1); «J'avois si bien

USC DE COMPOSTELA

mon ame en la tienne enlacee...» (s. X, v. 1). La construcción resulta igualmente pertinente por su utilidad para extender la oración inicial; de hecho, la conjunción «que» siempre se lleva al inicio de un verso posterior.

Las comparaciones suelen insertarse en el primer cuarteto de forma discreta (s. IV, VIII, XLV), pero cabe destacar los casos en que los adverbios comparativos «aussi» y «ainsi» se convierten en ejes de la estrofa, dividiéndola en dos mitades, correspondientes a los dos términos del símil (s. V, XIII; curiosamente, en estos dos sonetos, el símil se hace entre el «yo» y una alusión al mar).

Es habitual que un conector, en los versos 3 o 4, introduzca el cierre de la estrofa. La variedad sigue siendo aquí la norma, pero cabe destacar la expresión frecuente de un propósito mediante una preposición o locución conjuntiva («pour», «afin de», «afin que»). Lo vemos de nuevo, por ejemplo, en los sonetos que otorgan voluntad a un ente inanimado (la mano, el viento), lo que se aprovecha para especificar una intención favorable o desfavorable al enamorado: «A fin que d'heureux cours Oriane il ameine» (s. XXIII, v. 4); «Pour perdre malgré moy le prix d'un amoureux (s. XXXVI, v. 4); «Pour en vain sans plaisir ton âge ne despendre» (s. XXXVII, v. 3). Este tipo de proposiciones también pueden servir para concretar el sentido de una imagen fantástica: «Las ! que n'estois-je une masse de pierre / Pour estre franc d'un mal si gracieux ?» (s. VI, vv. 3-4); «S'envola dans le Ciel pour y estre adoree» (s. XLVIII, v. 4). Las escenas de encuentro entre el enamorado y la dama se vuelven más vívidas al evocarse de ese modo una motivación psicológica: «Tu me le tends à fin que je le vuide» (s. XLI, v. 4); «A fin de voir celle qui me transporte» (s. XLIV, v. 3).

Se observan algunas similitudes entre el primer cuarteto y el segundo. La más significativa es que, dada la necesidad de emplear conectores en el interior de la estrofa, Jamyn solo recurre a ellos en contadas ocasiones para introducir proposiciones en los versos 5 y 8 (como ocurre, de forma algo menos llamativa, en los versos 1 y 4). A pesar de ello, en el verso inicial del segundo cuarteto volvemos a encontrar de forma repetida la conjunción «quand» (s. XXVIII, XXXII, XXXVII), si bien la circunstancia a la que hace referencia se desarrolla tan solo en el interior de esta estrofa. También reaparece el «ainsi» comparativo (s. IX, XXXI), pero ahora al inicio del cuarteto, funcionando toda la estrofa anterior como extenso primer término del símil.

La diferencia fundamental entre las dos primeras estrofas radica en la presencia de conectores de oposición, excepcionales dentro del primer cuarteto (solo figuran en los sonetos XIV y XLI). La oposición puede establecerse entre el contenido de los dos

USC DE COMPOSTELA

cuartetos (s. XIX, XLVI, XLVII), pero es más frecuente en el seno del segundo cuarteto (s. V, XIV, XVI, XXII, XXXIX, XLI). La segunda coordinada rara vez abarca únicamente el verso 8 (s. V), algo conforme a lo que comentábamos acerca de la escasez de conectores en dicho verso. El adverbio «toutefois» constituye una alternativa al sempiterno «mais» en dos ocasiones: en el soneto XVI, introduce una proposición muy breve, permitiendo crear un curioso paralelismo sonoro dentro del verso: «Toutesfois je l'accepte; aussi bien je ne crain» (v. 7); en el soneto XLVI, evita precisamente la repetición de «mais».

La oposición puede acompañarse de una breve explicación que cierra el segundo cuarteto. Así, «car» se inserta tras la cesura del verso 7 tanto en el soneto XLVI («Toutefois par le temps n'est changé mon courage / [...] car les tours et retours / Du changement humain sont pour un cœur volage», vv. 5-8) como en el soneto XXXIX («Pour mon salut je devrois m'en distraire, / Mais je ne puis : car ma belle adversaire / Par ses vertus me retire à son haim», vv. 6-8). La conjunción «puis que», presente al inicio de varios sonetos, también puede completar la oposición en el segundo cuarteto: «Mais puis que ton bonheur de moy prend origine...» (s. XXII, v. 6); «Mais je ne puis laisser l'ennuy de mon dommage / [...] Puis que sous le sepulchre est caché ce bel œil» (s. XLVII, vv. 5-7). En todos los casos que acabamos de exponer, la intensidad brota esencialmente de la oposición; sin embargo, también puede radicar en la propia explicación que culmina la estrofa, gracias al adverbio «tant». Este subraya la magnitud de la constancia, de la sumisión: «Tant j'ay peur d'offenser cela qui m'est nuisant» (s. II, v. 8); «Tant mon esprit en te suivant s'oublie» (s. III, v. 8); «tant je fus curieux / D'aller où ce grand Dieu l'embúche avoit dressee» (s. X, vv. 7-8). A «d'autant que», también en el verso 8, se le da el mismo uso: «D'autant que vostre image oncques de luy ne sort» (s. XXIX)[406].

En los tercetos, los conectores se van repartiendo en los distintos versos de manera uniforme; es decir, no parece haber ninguna posición en la que abunden o escaseen de forma particular. Entre las conjunciones más frecuentes siguen destacando «quand» y «mais», si bien esta última pasa a situarse en la mayoría de los casos al comienzo del primer terceto (y en menor medida, del segundo), ejerciendo de eje del conjunto de la composición. Por otra parte, el cierre con la conjunción «et» precediendo a una segunda coordinada, en el último verso, es mucho más habitual en los tercetos que en los cuartetos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[406] En el soneto XXXVI, la subordinada con «d'autant que» precede a la principal, siendo esta la que cierra el segundo cuarteto.

«Car» sigue apareciendo a menudo tras una conjunción adversativa, situada al inicio del verso anterior (s. II, III, XXXVI). En los dos poemas en que no se observa dicha secuencia (s. X, XLI), «car» se emplea al comienzo del verso 11, tras dos versos que insisten en una misma idea, con anáfora incluida. También «d'autant que» puede introducir la causa de una oposición: «Mais rare est ce bien faict, d'autant qu'Amour amer...» (s. XXIV, v. 9). A diferencia de «car», esta locución permite que la subordinada abra el segundo terceto, precediendo a la principal, introducida a su vez por «d'autant»: «D'autant que l'amitié plus que la haine est belle, / D'autant ne vaut-il mieux aux siecles avenir...» (s. XII, vv. 12-13). En el soneto IX, para persuadir a la dama de que se muestre clemente, no se recurre a una reflexión abstracta, sino que se ofrece como modelo la propia actitud del enamorado, empleándose la variante «autant que... autant» en la misma posición: «Mais autant que j'adore et prise ta beauté, / Aimes autant, et loin chasse la cruauté» (vv. 12-13).

Si, como hemos señalado, «mais» figura ante todo al comienzo de los tercetos, con otra adversativa, «sinon», sucede lo contrario: permite cerrar la estrofa con una elegante nota patética. Se recurre a «sinon» de esta manera no solo al final del primer terceto, sino también al final del segundo cuarteto. En general, permite aludir a la exclusividad del amor obsesivo, que eclipsa todo lo demás: «Et rien n'y plaist sinon ce qui resemble / En quelque part à tes divinitez» (s. XXVIII, vv. 7-8); «De tout mon cœur, à qui rien ne peut plaire / Sinon penser en ce qui l'offensa» (s. XXX, vv. 7-8); «Jaloux ne veut qu'autre nom je retienne / Sinon le tien, dont je ne sens qu'esmoy» (s. III, vv. 10-11). Pero también se hace referencia así a la exclusividad del dolor, con reproche implícito: «C'est qu'il ne voit aucune recompense / Sinon douleur fruict de mon amitié» (s. VIII, vv. 10-11).

Aunque los adverbios de tiempo empleados como conectores aparezcan de forma ocasional en los cuartetos, es en los tercetos donde su uso se vuelve más sistemático. De hecho, en los cuartetos, su función resulta más sencilla y previsible: «puis» sucede, a poca distancia, a una conjunción temporal (s. XXXI, XLIV); mientras que el uso de «lors» tras «quand» es más bien pleonástico (s. XXX). En los tercetos, su posición al comienzo de la estrofa los convierte siempre en resortes estructurales, equiparables al ya mencionado «mais». Un análisis atento permite apreciar, sin embargo, la extrema diversidad que se esconde bajo este procedimiento recurrente y que alimenta la sorpresa. En el caso de los adverbios que expresan posterioridad, «après» completa, en el soneto XLIV, una escena dividida en tres instantes, mientras que «puis», en el soneto XX e igualmente al inicio del primer terceto, introduce una síntesis tras la dicotomía expresada en los cuartetos, en los

USC DE COMPOSTELA

que no se alude a ninguna circunstancia precisa. «Alors» y «lors» suelen conllevar un giro emocionante y significativo, pero no siempre: en el soneto XXXV, «lors» completa simplemente la reflexión acerca de una escena ya descrita. En el resto de los casos, dichos adverbios indican la irrupción inesperada de un nuevo personaje: Nature (s. XLVIII), Amour (s. XLIV) o la propia dama (s. XXXIX).

Otro rasgo característico de varios tercetos de *Oriane* es la *sermocinatio* o inserción de las palabras proferidas por un personaje, plasmadas en estilo directo. Es un tipo de *aversio* o cambio de dirección del discurso, de ahí que sirva de realce al final (Lausberg, 1983: 218-219). El procedimiento solo aparece en una ocasión en los primeros compases del poema, concretamente en el soneto XXX, donde Oriane dedica su baile a Amadis. Además de la posición, este caso posee otra particularidad que lo diferencia del resto: se trata de una escena realista, en la que se expresa un personaje «de carne y hueso». En los tercetos, el hablante nunca es una persona, sino una parte del «yo», un objeto o un ente alegórico. A la multiplicidad de personajes que toman la palabra hay que añadir además la imaginativa variedad de orientaciones que dan a su discurso: así, el corazón y los ojos intercambian justificaciones y réplicas sarcásticas (s. VII); el alma invoca al lugar de destino de la amada (s. XVIII); un papel dirige a esta última un reproche (s. XXII); el oráculo de Delfos emite una sentencia sobre la felicidad (s. XXVIII); Amour comenta el estado del «yo» enamorado (s. XLIV); el Honor y la Virtud se lamentan por el fallecimiento de la dama (s. XLVIII).

En las dos últimas estrofas de sus sonetos, Jamyn multiplica igualmente exclamaciones e interrogaciones basadas en el adverbio «que». En algunos casos, estas oraciones no ocupan más de un verso; en otros, abarcan un terceto de principio a fin[407]. Jamyn juzga sin duda la opción intermedia (una pregunta o exclamación extendida en dos versos) poco ajustada al marco estrófico. Este tipo de oración se revela especialmente útil para cerrar el poema a través de una idea fantástica, consistente en una especie de desdoblamiento del ser, que facilitaría el acceso a la dama: pensamiento que adquiere el don de la palabra (s. XI), que toma forma corporal (s. VIII), o bien duplicación del propio cuerpo (s. XIII). Una variante humorística de estas fantasías de transformación del «yo» se halla en el verso final del soneto XXXVI: «Ha que je fusse heureux si j'eusse esté sans main !» (v. 14). Al inicio del terceto, la exclamación con el adverbio «que» puede también emplearse, de forma directa y sencilla, para proclamar un sentimiento, que hace de nexo

[407] De manera excepcional, en el soneto XIII, la pregunta rebasa ligeramente los límites del terceto y se extiende desde el verso 11 al 14; obviamente, la sintaxis no respeta la separación estrófica entre tercetos.

entre el final del poema y la situación expuesta previamente: «Que je senti d'amoureuse liesse !» (s. XXXV, v. 9); «Que je suis miserable !» (s. XX, v. 12). El mismo «que» exclamativo puede conferir un énfasis melancólico al reproche, no dirigido a la dama, sino al vano pensamiento que no permite acercarse a ella (s. XI) o a la tierra que arrebata su presencia al enamorado (s. XVIII).

5.2.2. Yuxtaposición

En la mayoría de los poemas, Jamyn emplea visiblemente el menor número posible de conectores lógicos. La yuxtaposición supone un recurso alternativo, que por lo general permite alcanzar un resultado más ágil y elegante, favoreciendo además la densidad conceptual. De ahí que el poeta recurra a ella de manera continua. El procedimiento aparece en todas las estrofas, aunque cabe destacar su idoneidad para introducir la *pointe* del último verso, generando expectación gracias a la leve pausa. En cambio, no se usa apenas para poner de relieve el último verso del resto de las estrofas, que rara vez culminan con un efecto de sorpresa. También es especialmente llamativa la yuxtaposición que divide por la mitad ambos cuartetos, creando así una cadencia regular en los ocho primeros versos del poema (s. VIII, XXIX, XXXII, XXXIV). Podríamos dividir los usos en dos grupos principales: los que introducen una proposición que expresa la causa de lo enunciado anteriormente y los que preceden a la reiteración de la idea recién expresada.

En lo que respecta al primer tipo, la yuxtaposición introduce a menudo una sentencia o reflexión general que justifica la exhortación o la descripción previa, generalmente al final del poema (s. I, IX, XLII, XLIV) y rara vez en el segundo cuarteto (s. V) o en el primer terceto (s. XIX). Una exhortación en la conclusión del poema (o excepcionalmente al principio, en el soneto VII) puede ir seguida, de igual modo, de una razón ingeniosa que la justifique (s. XXIX, XXXII, XLV). La relación de causa puede también establecerse a través de una imagen precedida por yuxtaposición, funcionando así la imagen como *pointe* (s. XXXI, XXXII) o al menos como cierre estrófico (s. III, vv. 3-4[408]). Inversamente, se puede introducir de este modo una explicación oportuna tras la declaración insólita que abre el poema (s. V, VIII, XVI, XX). Asimismo, tras la yuxtaposición, el hablante argumenta una conducta descrita previamente, excusándola (s.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[408] «[...] je ne m'en puis lasser, / C'est où mon cœur sa demeure a choisie.»

XXXIV, v. 10[409]; s. XXXVII, v. 12[410]), o justifica por el contrario una acusación (s. VII, vv. 5-6[411]); o bien aporta los motivos de una resolución adoptada (s. X, vv. 12-13[412]; s. XIX, vv. 5-6[413]).

En cuanto a la yuxtaposición que da paso a una reiteración, esta última consiste en muchos casos en una reformulación de la misma imagen, generalmente con una elipsis del sujeto repetido (s. I, vv. 3-4[414]; s. III, vv. 9-10[415]), o con un cambio de sujeto que traslada la perspectiva (s. XVI, vv. 2-3[416]; s. XXIX, vv. 2-3[417]; s. XLVIII, vv. 10-11[418]). También es posible incidir en la misma idea mediante dos imágenes claramente diferenciadas, unidas por yuxtaposición (s. IV, vv. 2-3[419]; s. X, vv. 9-10[420]; s. XXXII, vv. 9-10[421]). Se pueden distinguir además dos variantes de este procedimiento: la reformulación de la imagen a través de la expresión más directa, menos figurada, de la misma idea (s. XXXVIII, vv. 12-13[422]; s. XLV, vv. 10-11[423]), o bien, a la inversa, la insistencia, mediante una imagen, en una idea expresada previamente de forma más sencilla (s. XL, vv. 9-10[424]; s. XLVII, vv. 5-6[425]). Al margen de las imágenes, la reiteración yuxtapuesta puede conferir mayor expresividad al encomio entusiasta (s. I, vv. 2-3[426]), a la descripción de la obsesión amorosa (s. III, vv. 3 y 5-6[427]) y sobre todo a la exhortación dramática (s. VII, vv. 1-3[428]; s. XXXII, vv. 2-3[429]; s. XL, vv. 12-13[430]). A

[409] «helas ! pardonne moy / Si je te serrois trop : j'allegeois mon émoy».
[410] «Mon offense n'est rien : l'œil cherche de nature [...]»
[411] «Par vostre faute il ne vit qu'en langueur : / Ce faux Amour chaud de mainte estincelle, / Leger, coula par l'humide prunelle».
[412] «Doy-je m'en lamenter ? ce seroit sans raison : / De ta faveur sans plus depend mon avantage».
[413] «Mais il ne faut pourtant de courage faillir : / Peut estre en un moment la glace ammoncelee [...]».
[414] «Heureux le jour auquel je fu domté, / Rendu vassal d'un celeste visage.»
[415] «Amour ne loge autre penser en moy, / Jaloux ne veut qu'autre nom je retienne».
[416] «Tes beautez, doux Archer, m'en ont empli le sein : / Mon cœur est le carquois lequel en est tout plein».
[417] «Puis que le Ciel me donne un si bienheureux sort, / Que vous aimez le nœu qu'Amour a voulu faire : / Puis que nos cœurs liez aiment à s'y complaire».
[418] «Nostre Soleil esteint nous sommes sans clairté, / La terre maintenant de lumiere est deserte.»
[419] «et ma viste pensee / Te suit en tous endroits comme l'ombre le corps : / Tes simulacres saincts me viennent par dehors».
[420] «Je me suis eslancé moymesme dans les rets, / J'ay mis mon estomach pour la butte des traits».
[421] «Ainsi ta grand beauté trop meure deviendra, / La ride sur ta face en sillon s'estendra».
[422] «et sur les cordes chante / Du pere sien les divines amours : / Hommes et Dieux sa douce voix contente».
[423] «tant plus elle s'efforce / Forcer Amour, plus Amour se r'enforce : / Plus nous separe et tant plus nous conjoint.»
[424] «Par toy je pren de mes maux allegeance, / Du temps perdu et d'elle j'ay vengeance».
[425] «Mais je ne puis laisser l'ennuy de mon dommage, / Ma Navire est rompue attainte d'un escueil».
[426] «Grande est l'ardeur de mon jeune courage, / Ayant l'objet d'une telle beauté : / Heureux le jour auquel je fu domté».
[427] «Que je ne puis autre chose penser / Qu'en tes regards : je ne m'en puis lasser», «D'y repenser j'ay la teste eslourdie : / Un seul moment ne se laisse passer [...]».
[428] «Pleurez, mes Yeux, accompagnez le cœur / Qui va mourant d'une playe cruelle, / Jettez de pleurs une source eternelle».
[429] «ne l'espargne Maistresse / Tandis qu'elle fleurist en sa jeune vigueur : / Croy moy je te suppli».
[430] «Gentil Morphé donne luy mesme songe, / Fay luy gouster cette douce mensonge».

veces encontramos varias yuxtaposiciones encadenadas, principalmente en el caso de proposiciones que comparten anáfora (s. XVIII, vv. 5-8[431]; s. XX, vv. 5-8[432]).

En algunas ocasiones, la yuxtaposición indica una sutil relación de consecuencia. La descripción puede dar paso de ese modo a una amenaza (s. XII, vv. 9-10[433]), una excepción a la regla (s. XXIV, vv. 2-3[434]), una exhortación (s. XXIX, vv. 12-13[435]), una fantasía (XXXIV, vv. 6-7[436]), la negación de una ofensa (s. XXXVII, vv. 3-4[437]), o un cambio de actitud conveniente (s. XXXIX, vv. 5-6[438]). Invirtiendo el caso habitual de causa expresada por yuxtaposición, esta puede aparecer tras una sentencia o descripción universal, introduciendo el caso personal (s. IX, vv. 6-7[439], s. XVI, vv. 9-10[440]). Se pueden incluso unir así, de forma especialmente ingeniosa, dos sentencias (s. XIX, vv. 12-13[441]) o las dos partes de un entimema (s. XVII, v. 12[442]).

La pericia con que Jamyn aprovecha todas las posibilidades expresivas de la yuxtaposición queda aún más patente por la variedad de funciones que esta llega a adquirir de forma ocasional: puede oponer dos ideas (s. VIII, vv. 5-6[443]; s. XXIX, vv. 6-7[444]); establecer un símil (s. XXVI, vv. 3-4 y 9-10[445]) o introducirlo (s. XXXVI, vv. 10-11[446]); indicar una condición omitida (s. XXIII, vv. 13-14[447]); preceder al nuevo componente de una enumeración (s. XXXVII, vv. 13-14[448]); prolongar una descripción

[431] «Je voy desja son œil pensif et attristé, / Craignant perdre l'objet qui sur tous le contente, / Je voy desja son dueil lors que serez absente, / Je voy la Tourterelle en sa viduité.»
[432] «Non, je ne l'aime point, c'est luy qui me tourmente : / C'est par luy que mon ame est de mon sein ravie, / C'est par luy que je vis une vie sans vie, / C'est par luy que ma peine est tousjours renaissante.»
[433] «Regarde mon amour qui tousjours continue : / Les dieux te puniront si ta rigueur me tue».
[434] «Et tous les elemens conjurent mon dommage : / Seulement, ô doux Songe, en ce fascheux passage».
[435] «C'est boire en lieu de l'eau l'ombre de la fontaine : / Nourrissez vos desirs de pasture certaine».
[436] «Jamais felicité je ne pense avoir telle / Que j'eu pressant la main qui me pressoit le cœur : / Avisez quel plaisir si souvent j'avois l'heur [...]».
[437] «Pour en vain sans plaisir ton âge ne despendre : / Ny ta dame ny toy je n'ay point offensé.»
[438] «Je vay cherchant un objet plus qu'humain : / Pour mon salut je devrois m'en distraire».
[439] «Ainsi chaque element l'un à l'autre se lie, / Et de tout l'Univers les changeantes humeurs : / De là vient que l'Amour brule en moy ses ardeurs».
[440] «En peu de chose on peut beaucoup appercevoir : / De ce petit present me vient un grand espoir».
[441] «[...] Dont jamais un bon cœur ne veut estre coupable : / Quand on peut acquiter la debte raisonnable / Il vaut mieux satisfaire aujourdhuy que demain.»
[442] «Amour est Dieu : Qui trespasse en sa guerre [...]».
[443] «Le corps peut bien courir en divers lieux, / De mon esprit vous seule estes la bourne».
[444] «J'ose bien deffier la Fortune et la Mort, / Quand je voy vostre anneau plein de mon charactere : / Tel bien à mon esprit ne sera necessaire».
[445] «[...] En lieu de fleurs blanchist de negeuse toison : / Mon Printemps amoureux a esté miserable.», «Ny pommes, ny raisins l'Autonne n'a porté, / Mon Autonne d'amour n'est que sterilité».
[446] «Car ton avancement mon amour desavance : / Acteon se perdit par son œil trop soudain».
[447] «[...] Pareille courtoisie et ce mesme avantage, /Plus doucement que toy je ferois mon devoir !»
[448] «l'œil cherche de nature / Pour son objet le jour, les couleurs, la peinture : / L'oreille aime le son, et la main le toucher.»

externa, mediante otro plano o escena (s. XXXIV, vv. 2-3[449]; s. XLVIII, vv. 6-7[450]); concretar una alusión, despejando una incógnita (s. XXIII, v. 9[451]; s. XXXIII, v. 11[452]; s. XL, vv. 7-8[453]); o dar paso a una interrogación derivada de una incongruencia recién expuesta (s. XIV, vv. 10-11[454]; s. XXVII, vv. 13-14[455]).

5.2.3. Uso del participio presente

En las proposiciones que expresan causa o simultaneidad, otro recurso muy frecuente para evitar la conjunción y favorecer la concentración conceptual es el participio presente. Al igual que la yuxtaposición, el participio presente se emplea en la gran mayoría de los sonetos, siendo posible hallarlo en cualquier punto del poema. Es tan frecuente que preceda la proposición principal como que aparezca tras esta, aunque más llamativos resultan los casos en que se inserta en ella. Jamyn confiere a esta forma verbal usos bastante variados. Parece incluso hacer un esfuerzo por diversificar estos usos, logrando que ninguno de ellos predomine sobre los demás y se vuelva predecible. Destacan sobre todo tres tipos, más o menos igual de frecuentes.

En el primer caso, el verbo de la proposición principal expresa la acción llevada a cabo por un personaje, o el estado psicológico en que este se halla, mientras que la subordinada basada en el participio presente se refiere al sentimiento o idea que motiva dicha acción o estado. No es infrecuente que cada una de estas proposiciones ocupe un verso, en atención al orden y al equilibrio: «Et vous connois pour premiere Maistresse, / Sentant au cœur le trait de vos beaux yeux» (s. I, vv. 10-11); «Ses pensemens ailleurs il ne destourne, / D'un plus haut bien n'estant point envieux» (s. VIII, vv. 7-8). De hecho, si la proposición con el participio presente se extiende hasta los dos versos, es porque una subordinada temporal ocupa el segundo verso, separándola de la principal: «De son Vieillard bien peu se souciant / (Lors que d'amour le doux soin la devore) / Elle s'en va vers l'ami qui l'honore» (s. XXXIII, vv. 5-7); «Brulant d'amour qui point ne cessera, / Tant que mon ame en ce corps logera, / Ce beau Lacet en May je te presente» (s. XV, vv.

[449] «Je tenois en dançant la blanche main de celle / Qui m'a donné en proye à l'amoureuse ardeur : / La dance ne tenoit en toute sa rondeur [...]».
[450] «D'un tenebreux manteau sa face receloit : / Des trois Graces la voix par injure appeloit [...]».
[451] «Ha ! je voy bien que c'est : Amour te va mouvant».
[452] «Faites comme elle : En lieu de son Vieillard [...]».
[453] «Fort pitoyable au tourment que j'épreuve : / De cent plaisirs tu me permets user.»
[454] «Entre deux passions çà et là balancee : / Qui des deux le plus fort doit gaigner ma raison ?»
[455] «Sans obeïr aux amoureux desirs : / Attendons-nous la debile vieillesse ?»

2-4). La proposición con el participio presente puede igualmente ser menos extensa, abarcando únicamente el hemistiquio que cierra la oración «Phébus [...] / Cacha ses rais cuidant la divertir» (s. XLII, vv. 1, 4); «Quand son bel œil plein de clairté joyeuse / Força le temps ayant de moy pitié» (s. XLII, vv. 10-11). Como vemos, la motivación psicológica del personaje es de lo más dispar, si bien cabe destacar por su recurrencia la expresión del temor: «Mais craignant ne voir plus celle qui me transporte / S'il guarist, je ne sçay comment plaire à mon cœur» (s. XIV, vv. 7-8); «Je voy desja son œil pensif et attristé, / Craignant perdre l'objet qui sur tous le contente» (s. XVIII, vv. 5-6); «Je suis d'un desespoir plus en plus tourmenté, / Craignant que tu sois fiere autant que tu es belle» (s. XX, vv. 10-11).

En un segundo tipo de oración, la proposición con participio presente explicita el modo en que una acción se lleva a cabo. El participio presente puede servir para precisar la acción física concreta: «Et restablist l'Estre des choses veuves, / Semant partout ses flammes et douceurs» (s. XXVII, vv. 7-8); «Apparoist sur la nef que tourmente le vent, / (L'abaissant aux Enfers puis au Ciel l'elevant)» (s. XXXI, vv. 2-3); «j'allegeois mon émoy / Pressant tes doits polis d'une amiable estrainte» (s. XXXIV, vv. 10-11). Podríamos incluir en este grupo los casos en que el verbo principal expresa un sentimiento y el participio presente la acción que lo causa (es decir, una inversión del primer tipo de oraciones que hemos descrito): «La donnant tu n'y perds, mais tu jouïs des ans» (s. XXXII, v. 13); «Jamais felicité je ne pense avoir telle / Que j'eu pressant la main qui me pressoit le cœur» (s. XXXIV, vv. 5-6); «mais le verre apportant / Un doux baiser qui me va confortant / Me fait aimer cet element liquide» (s. XLI, vv. 6-8).

Abundan asimismo las oraciones en que el participio presente hace referencia a una acción simultánea a otra. Pero una variante recurrente, la de los verbos que indican anterioridad o posterioridad, resulta mucho más expresiva: «Tu prens un verre, et premiere y tastant / Tu me le tends à fin que je le vuide» (s. XLI, vv. 3-4); «Elle s'en va vers l'ami qui l'honore, / En mille jeux sa jeunesse employant» (s. XXXIII, vv. 7-8); «Non pour ton Loire à qui se vont meslant / Maint et maint fleuve, ensemble s'écoulant / Au large sein de la marine plaine» (s. XXV, vv. 9-11).

A estos usos principales del participio presente se suman otras muchas funciones, cuya mayor rareza, tanto en Jamyn como en los poetas contemporáneos, les confiere también un gran interés. Por ejemplo, el participio presente puede emplearse para evocar el momento de encuentro con la amada, que trae felicidad al hablante: «Vous discourant ma passion gentile, / De l'air troublé l'injure je ne sens» (s. XLIII, vv. 5-6); «Allant voir

USC DE COMPOSTELA

mon ami qu'une fievreuse ardeur / Tient au lict attaché, mon œil se reconforte» (s. XIV, vv. 1-2). También puede desempeñar la función de complemento de un sustantivo: «Grande est l'ardeur de mon jeune courage / Ayant l'objet d'une telle beauté» (s. I, vv. 1-2); «Tes deux yeux ont chassé les tonnerres crevans / L'air enflambé d'éclairs et de feux se suivans» (s. XXXI, vv. 6-7). En más de una ocasión, se introduce así una descripción dramática del rostro: «Où loin de toy ton Amadis sera / Ayant d'ennuy la face pallissante» (s. XV, vv. 7-8); «Mon pié j'arreste ayant la face morte» (s. XLIV, v. 7). El participio presente puede adquirir incluso un valor condicional, evocando una situación hipotética, en ocasiones fantástica: «Que tu es vain, puis que je ne sçaurois / T'accompagnant aller où je voudrois» (s. XI, vv. 9-10); «Suivant vos pas mesmes en la nacelle / Du vieil Caron, la mort me seroit belle» (s. XLIII, vv. 13-14); «En y voyant vos graces amassees, / D'elles, peut estre, auriez quelque pitié !» (s. VIII, vv. 13-14). Obsérvese que, en estos dos últimos ejemplos, el participio presente aparece al comienzo del verso 13, introduciendo la *pointe* que culmina en la proposición situada en el verso final. Asimismo, en algún otro caso, la proposición podría incluso ser calificada de concesiva: «Et pensant la happer il ne tient que du vent» (s. XXI, v. 14). Aquí las dos proposiciones que constituyen la *pointe* aparecen comprimidas en el último verso[456]. Jamyn logra, por tanto, dar brillo al final del soneto confiriendo al participio presente un valor lógico más complejo del habitual.

Mención aparte merecen los casos de participio presente precedido por «aller» y «être»[457]. Su frecuencia puede explicarse en parte por la necesidad de imprimir cierta variedad a la rima. La forma con «aller» puede aportar a la acción un matiz de progresión, descomponiendo el padecimiento en dramáticos instantes: «et verrois quelle attainte / Il a receu d'Amour qui me va destruisant !» (s. II, vv. 3-4), «Pleurez mes Yeux, accompagnez le cœur / Qui va mourant d'une playe cruelle» (s. VII, vv. 1-2); o bien alcanzando un espectacular efecto de *travelling*: «Non pour ton Loire à qui se vont meslant / Maint et maint fleuve» (s. XXV, vv. 9-10), «Amour te va mouvant / Et poussé de fureur tu luy viens au devant» (s. XXIII, vv. 9-10). La misma forma puede dar lugar a una especie de escenificación del hablante, que dota a su acción de mayor intensidad: «Je vay cherchant un objet plus qu'humain» (s. XXXIX, v. 5); aunque también se puede indicar así, de forma inversa, la precariedad de una emoción: «Un doux baiser qui me va

[456] Jamyn se sirve de una construcción similar para cerrar el verso 3: «Et ne pouvant je hais ce souvenir».
[457] Estas construcciones son consideradas por Lardon y Thomine (2009: 304-313) como elementos característicos del francés del Renacimiento.

confortant» (s. XLI, v. 7). En cuanto al participio que complementa a «être», cuesta más diferenciar su sentido de la forma simple del verbo, si bien parece dar énfasis emotivo a la evocación de un instante; instante presente («Tant j'ay peur d'offenser cela qui m'est nuisant !», s. II, v. 8), reiterado («C'est par luy que ma peine est tousjours renaissante», s. XX, v. 8) o pretérito («Le mot, le bond ensemble à la cadance / Furent si bien l'un à l'autre accordans», s. XXX, vv. 10-11).

5.2.4. Pausas internas

Las pausas en el interior del verso aparecen en prácticamente todos los poemas; de hecho, en su gran mayoría, los sonetos incluyen no solo una de estas interrupciones, sino varias[458]. Tal recurrencia indica que, para Jamyn, se trata de un recurso importante, a fin de evitar la monotonía rítmica. De ahí que solo una cuarta parte de los sonetos, aproximadamente, contenga más de dos o tres de estas pausas: introducir pequeñas alteraciones rítmicas no significa lo mismo que interrumpir continuamente la cadencia propia del verso. Por el mismo motivo, las pausas casi nunca tienden a concentrarse en una sola estrofa.

La pausa suele ir precedida o seguida de un encabalgamiento. De hecho, cuando la interrupción figura en uno de los versos intermedios de cualquier estrofa, el encabalgamiento ocupa a menudo ambas posiciones, es decir, tanto el final de ese verso como el final del verso anterior. Ambos recursos conjugados favorecen lógicamente que la proposición pueda exceder el marco del verso, sin que ello implique extenderla en exceso.

Al igual que sucede con la mayoría de los recursos de estilo empleados por Jamyn, la principal norma de aplicación es la variedad. Al pasar revista al conjunto de los sonetos de *Oriane*, pueden ir encontrándose pausas intermedias colocadas en todos los versos, del primero al último. Cuesta detectar algún tipo de pauta al respecto, si bien es cierto que estos cortes aparecen con menor frecuencia en los versos finales de las cuatro estrofas, donde se suele privilegiar una sonoridad más contundente. No es de extrañar, pues, que las pausas abunden sobre todo en el verso 13, lo que facilita que la proposición final no se circunscriba al último verso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[458] Sobre la división binaria del verso y sus implicaciones, véanse Morier (1961: 54-55) y Aquien (1993: 68).

A fin de preservar la armonía rítmica, la pausa interna coincide casi siempre con la cesura. Dejando a un lado algunos vocativos breves e interjecciones al comienzo del verso, solo hemos hallado algunos casos aislados en que la única pausa del verso no ocupa dicha posición: «A fin qu'absent, present je veisse vostre face» (s. XIII, v. 13), «Meurist tout, n'a meuri la greneuse saison» (s. XXVI, v. 6), versos donde la pausa enfatiza la antítesis, y «Aimes autant, et loin chasse la cruauté» (s. IX, v. 13), donde la relación entre las dos partes del verso es, por el contrario, reiterativa. En ocasiones, una enumeración, un inciso, una interjección o un apóstrofe, intercalados en el verso, implican una doble pausa interna: en tal caso, una de las dos interrupciones se sitúa forzosamente en la cesura, mientras que la otra puede aparecer en cualquier posición del verso. Esta doble pausa es de nuevo común sobre todo en el verso 13 (s. IV, XXII, XXXI, XXXIV, XXXVI, XXXVII). En el único verso que contiene excepcionalmente una pausa adicional, sigue observándose dicha pauta: «An, mois, jour et moment, où contre mon vouloir» (s. XLVII, v. 13).

Además de las pausas internas que conlleva la inserción de los ya mencionados vocativos, enumeraciones, incisos e interjecciones, son muy frecuentes también las que separan proposiciones. Estas pueden ir unidas por coordinación, subordinación o yuxtaposición, siendo frecuentes todos estos tipos de uniones a mitad de verso. Así, la pausa precede en numerosas ocasiones a la conjunción coordinante «et» y, en menor medida, también a otras conjunciones del mismo tipo, como «mais» y «car». La segunda coordinada comienza así a partir de la cesura, prolongándose casi siempre en el verso siguiente. En los raros casos en que esto último no ocurre, la oración culmina al final del verso en una yuxtaposición, quedando también la primera coordinada circunscrita a ese verso: «Tours que je t'aime, et qu'heureux je te pense» (s. XXV, v. 1); «La donnant tu n'y perds, mais tu jouïs des ans» (s. XXXII, v. 13). El verso final del soneto XXXVII es muy similar, ya que también comprende las dos coordinadas: «L'oreille aime le son, et la main le toucher». Algo parecido podemos decir de las proposiciones que se yuxtaponen en torno a una pausa interna: lo habitual es que la segunda proposición yuxtapuesta se extienda al menos hasta el final del verso siguiente, salvo algunos casos excepcionales, situados al inicio de la estrofa, en que las dos yuxtapuestas se inscriben en el verso: «Non, je ne l'aime point, c'est luy qui me tourmente» (s. XX, v. 5); «Ha ! je voy bien que c'est : Amour te va mouvant» (s. XXIII, v. 9); «Juste est tresbeau, Santé chose tresbonne» (s.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XXVIII, v. 12)[459]. Aunque se trate de dos oraciones distintas, en el verso 12 del soneto X hallamos un caso análogo: «Doy-je m'en lamenter ? ce seroit sans raison». Asimismo, cuando una proposición subordinada se inicia tras la pausa, también se extiende a lo largo del verso siguiente; y cuando la precede, lo más común es que comience en un verso anterior[460].

5.2.5. Encabalgamiento

De los múltiples casos de encabalgamiento, presentes en casi todos los sonetos del libro de *Oriane*, nos centraremos aquí en aquellos que implican una separación sintáctica más inesperada. Merece la pena analizar cómo logra Jamyn conjugar la osadía de ciertas divisiones con el firme propósito estético de no generar extrañeza o simples alteraciones bruscas del ritmo[461].

Así, de las frecuentes muestras en que el sujeto queda separado de su predicado por encabalgamiento, llaman verdaderamente la atención aquellas en que el sujeto no se extiende a lo largo de todo el verso, sino que se concentra al final de este, en general en el segundo hemistiquio. Lo más común es que, en estos casos, el sujeto aparezca tras una pausa interna y una conjunción coordinante o subordinante (s. I, vv. 6-7[462]; s. IV, vv. 1-2[463]; s. XXXII, vv. 3-4[464]; s. XXXIX, vv. 7-8[465]; s. XLVII, vv. 3-4[466]). Jamyn solo recurre a este tipo de encabalgamiento en los cuartetos. Otra posibilidad alternativa es que el sujeto y el predicado formen parte de una proposición relativa: «Allant voir mon ami qu'une fievreuse ardeur / Tient au lict attaché» (s. XIV, vv. 1-2); «L'Esté dont la chaleur aux terres agreable / Meurist tout» (s. XXVI, vv. 5-6). En alguna ocasión aislada, el predicado o parte de este puede preceder al sujeto y aparecer en el verso anterior, debido a una construcción exclamativa: «et verrois quelle attainte / Il a receu d'Amour qui ma va

[459] Hay que señalar, no obstante, una excepción que no encaja dentro de este esquema: las dos yuxtapuestas que aparecen al comienzo del soneto III (vv. 1-3), con una primera proposición sorprendentemente extensa.
[460] Los versos que escapan a esta pauta son sumamente raros y pueden explicarse por alguna peculiaridad de la subordinada: en el verso «Au moins quand tu viendras, je te pry ne vouloir» (s. XXIV, v. 13), la subordinada hace más bien las veces de inciso; en «Si la beauté perist, ne l'espargne Maistresse» (s. XXXII, v. 1), aparece al inicio del poema; mientras que en «La fueille tombe apres, jaunissant sa verdeur» (s. XXXII, v. 7), el uso del participio presente extrema la concisión.
[461] Sobre el encabalgamiento en el verso francés, ver Morier (1961: 158-160) y Aquien (1993: 124-125). Véanse asimismo las observaciones de Halévy (2013) acerca del encabalgamiento en Ronsard.
[462] «En vostre honneur : Et le cours de mon âge / Doit se passer en cet heureux servage».
[463] «Le fer poursuit l'aimant, et ma viste pensee / Te suit en tous endroits comme l'ombre le corps».
[464] «Croy moy je te suppli, devant que la vieillesse / Te sillonne le front, fay plaisir de ta fleur».
[465] «Mais je ne puis : car ma belle adversaire / Par ses vertus me retire à son haim.»
[466] «Que je souffre en mon sein, depuis que le cercueil / Enferme avarement mon plus riche heritage.»

destruisant» (s. II, vv. 3-4); o pasiva: «Où d'eternelle nuict se veit environné / L'astre de ces beaux yeux escortes de ma vie» (s. XLVII, vv. 10-11).

No obstante, podríamos decir que el encabalgamiento más característico en los sonetos de Jamyn es el que se da entre el verbo y su complemento directo. Las estrategias a las que recurre el poeta con el fin de suavizar una división tan brusca del predicado son muy diversas y, a menudo, varias de ellas se combinan. Una de las más frecuentes consiste en insertar un complemento circunstancial a continuación del verbo, en el primer verso (s. II, vv. 6-7[467]; s. XIV, vv. 4-5[468]; s. XXXIV, vv. 3-4[469]). La inserción de un segundo complemento circunstancial, en este caso precediendo al complemento directo en el segundo verso, constituye una variante recurrente (s. XXXVII, vv. 12-13[470]; s. XLII, vv. 6-7[471]). Un inciso intercalado entre verbo y complemento directo puede tener el mismo efecto amortiguador (s. XVII, vv. 2-4[472]; s. XXXV, vv. 10-11[473]). Incluso un complemento predicativo situado tras el complemento directo puede hacer factible la transición: «Des trois Graces la voix par injure appeloit / La Mort cruelle aveugle, à mal faire asseuree» (s. XLVIII, vv. 7-8). Otro recurso igual de habitual que la inserción de complementos intermedios es la prolongación del propio complemento directo, por medio de complementos preposicionales del nombre (s. II, vv. 6-7[474]; s. XIV, vv. 5-6[475]; s. XX, vv. 1-2[476]; s. XXXVIII, vv. 11-12[477]), binomios y enumeraciones (s. XX, vv. 1-2[478]; s. XXIII, vv. 12-13[479]; s. XXV, vv. 9-10[480]; s. XXXV, vv. 10-11[481]; s. XXXVII, vv. 12-13[482]) y sobre todo proposiciones relativas (s. II, vv. 6-7[483]; s. IV, vv. 5-6[484]; s. XIV, vv.

[467] «Qui pointu m'engrava d'une viste contrainte / L'honneur de ta beauté que je revere en crainte».
[468] «Je desire revoir en sa pleine vigueur / Le corps de mon amy qu'un lict ennuyeux porte».
[469] «La dance ne tenoit en toute sa rondeur / Beauté qui ne cedast à sa clairté nouvelle.»
[470] «Mon offense n'est rien : l'œil cherche de nature / Pour son objet le jour, les couleurs, la peinture».
[471] «Et r'amassa d'une aele nuagere / Chez l'Ocean force pluye legere».
[472] «Chanson, qui fais au beau sein de Madame / Jardin de lis, de roses et de bâme, / Un long sejour, où moy je ne sçaurois.»
[473] «Je ne sçavois, certes je le confesse, / Que c'est ecstase»
[474] «Qui pointu m'engrava d'une viste contrainte / L'honneur de ta beauté que je revere en crainte».
[475] «Je desire revoir en sa pleine vigueur / Le corps de mon amy qu'un lict ennuyeux porte».
[476] «J'aime bien mon Penser, luy seul me represente / Le beau front, les beaux yeux de ma belle ennemie».
[477] «Qui tient le lut et sur les cordes chante / Du pere sien les divines amours»
[478] «J'aime bien mon Penser, luy seul me represente / Le beau front, les beaux yeux de ma belle ennemie».
[479] «Certes je suis jaloux que je ne puis avoir / Pareille courtoisie et ce mesme avantage».
[480] «Non pour ton Loire à qui se vont meslant / Maint et maint fleuve, ensemble s'écoulant».
[481] «Je ne sçavois, certes je le confesse, / Que c'est ecstase, et ce ravissement».
[482] «Mon offense n'est rien : l'œil cherche de nature / Pour son objet le jour, les couleurs, la peinture».
[483] «Qui pointu m'engrava d'une viste contrainte / L'honneur de ta beauté que je revere en crainte».
[484] «Combien que par absence on aye delaissee / Celle là qu'on desire : à tous coups les efforts».

5-6[485]; s. XVII, vv. 1-4[486]; s. XXXIV, vv. 3-4[487]; s. XLI, vv. 6-7 y 11-12[488]). Incluso ciertos determinantes hiperbólicos, al inicio del complemento directo, parecen conferir a este más entidad y hacer que el salto resulte menos forzado (s. XXV, vv. 9-10[489]; s. XXX, vv. 5-6[490], s. XLII, vv. 6-7[491]). También cabe la opción inversa, es decir, restar intensidad al propio verbo, lo cual explicaría la recurrencia de infinitivos (s. XIV, vv. 5-6[492]; s. XXIII, vv. 12-13[493]; s. XXIV, vv. 13-14[494]) y participios presentes (s. XXV, vv. 9-10[495]; s. XXXI, vv. 6-7[496]; s. XLI, vv. 6-7[497]) seguidos de encabalgamiento.

A menudo encontramos también un sustantivo unido por encabalgamiento a su complemento, introducido mediante la preposición «de». El complemento del nombre puede insertarse así en el sujeto, en el complemento directo, en un complemento circunstancial o en un atributo, sin que predomine claramente ninguna de estas funciones. En general, estos complementos suelen ser breves, circunscribiéndose siempre al primer hemistiquio cuando completan el sujeto, para dar cabida en ese mismo verso al predicado (s. IV, vv. 6-7[498]; s. VI, vv. 9-10[499]; s. XLVI, vv. 7-8[500]). En los casos en que el complemento del nombre forma parte de un complemento verbal, el poeta sí puede optar por prolongarlos (al igual que veíamos con los encabalgamientos entre verbo y complemento directo), mediante una proposición relativa (s. XXI, vv. 7-8[501]; s. XXV, vv. 5-6[502]). El complemento también se extiende más allá del primer hemistiquio cuando la preposición «de» va seguida de un infinitivo: «Avisez quel plaisir si souvent j'avois l'heur / De presser le coral de sa levre jumelle» (s. XXXIV, vv. 7-8).

Otros tipos de encabalgamiento, que aparecen de forma reiterada, son también significativos. Por ejemplo, el salto puede separar un verbo de su complemento

[485] «Je desire revoir en sa pleine vigueur / Le corps de mon amy qu'un lict ennuyeux porte».
[486] «Te resembler de bonheur je voudrois, / Chanson, qui fais au beau sein de Madame / Jardin de lis, de roses et de bâme, / Un long sejour, où moy je ne sçaurois.»
[487] «La dance ne tenoit en toute sa rondeur / Beauté qui ne cedast à sa clairté nouvelle».
[488] «Vers Apollon, mais le verre apportant / Un doux baiser qui me va confortant», «Car le beau verre ainsi qu'un bateau passe / Ce chaud baiser qu'il a receu de toy».
[489] «Maint et maint fleuve, ensemble s'écoulant / Au large sein de la marine plaine».
[490] «Telle faveur dans le sein m'élança / Mille poinçons, et ne fit qu'une ulcere».
[491] «Et r'amassa d'une aele nuagere, / Chez l'Ocean force pluye legere».
[492] «Je desire revoir en sa pleine vigueur / Le corps de mon amy qu'un lict ennuyeux porte».
[493] «Certes je suis jaloux que je ne puis avoir / Pareille courtoisie et ce mesme avantage».
[494] «Aumoins quand tu viendras, je te pry ne vouloir / Remporter si soudain le bien qui m'est si rare».
[495] «Non pour ton Loire à qui se vont meslant / Maint et maint fleuve, ensemble s'écoulant».
[496] «Tes deux yeux ont chassé les tonnerres crevans / L'air enflambé d'éclairs et de feux se suivans».
[497] «Vers Apollon, mais le verre apportant / Un doux baiser qui me va confortant».
[498] «Celle là qu'on desire : à tous coups les efforts / Du desir violent redoublent mille morts».
[499] «Depuis le jour que la lueur seraine / De vos beautez éclaire à la Touraine».
[500] «Qu'alors que je fu pris : car les tours et retours / Du changement humain sont pour un cœur volage.»
[501] «Son carquois et ses rets, pour suivre le sentier / Des heureux que l'Archer en sa prison n'enserre».
[502] «Tours que je t'aime, et non pour l'apparance / De tes clochers qui voisinent les cieux».

preposicional. A diferencia de lo que suele ocurrir con la separación entre verbo y complemento directo, no se interpone ningún complemento entre ambos. Puede constituirse así un *rejet* referido a un personaje: «Tu me permets en songe deviser / Avec ma Dame» (s. XL, vv. 5-6); «J'aimerois mieux cette liqueur qui guide / Vers Apollon» (s. XLI, vv. 5-6). Otro caso particular consiste en omitir la preposición «de» que debería preceder al infinitivo: «pour se vanger essaye / Sauter sur l'ennemi» (s. IV, vv. 13-14); «Sotte rigueur ! tant plus elle s'efforce / forcer Amour, plus Amour se r'enforce» (s. XLV, vv. 9-10).

El complemento indirecto también puede aparecer separado inesperadamente del verbo. Esto ocurre en dos ocasiones con el verbo «ressemble»: «Il est fragile, et pource il ne resemble / À ce lien qui nous estreint ensemble» (s. XV, vv. 9-10); «Et rien n'y plaist sinon ce qui resemble / En quelque part à tes divinitez» (s. XXVIII, vv. 7-8). También lo vemos con verbos transitivos: «Que telle grace eust ravi le tonnerre / À Jupiter» (s. XXX, vv. 12-13); «et sa voir marier / Au son mignard que dit la Chanterelle» (s. XXXVIII, vv. 3-4).

Señalemos por último los casos en que un adjetivo al final del verso va seguido de su complemento al comienzo del verso siguiente. El complemento del adjetivo suele ir entonces introducido por la preposición «de» y un infinitivo: «tant je fus curieux / D'aller où ce grand Dieu l'embúche avoit dressee» (s. X, vv. 7-8); «et devenu tout fier / D'avoir un tel honneur» (s. XXII, vv. 12-13); «Ha Main ! ton naturel est tousjours desireux / De toucher à ce bien dont on fait plus de conte» (s. XXXVI, vv. 5-6). Cuando el adjetivo funciona como complemento predicativo, también puede separarse del verbo mediante encabalgamiento; el complemento del adjetivo figura en este caso en el mismo verso: «et fais que je la treuve / Fort pitoyable au tourment que j'épreuve» (s. XL, vv. 6-7).

5.3. Reiteración

5.3.1. Anáfora

No nos proponemos hacer aquí un análisis sistemático de las diferentes figuras de reiteración, pero conviene destacar la importancia de la anáfora en los sonetos de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Oriane[503]. En la mayoría de las ocasiones, como suele ser habitual, la anáfora introduce un paralelismo sintáctico, figura a la que también dedicaremos un apartado más adelante.

Así, una de las repeticiones más características es la del pronombre «qui» incluido en un apóstrofe, al comienzo del poema. Ya hemos comentado previamente estos casos, en los que el interlocutor es un ente personificado. El hablante describe a veces la grandeza de sus actos portentosos, con solemnidad: se trata del halago previo a una súplica. La repetición de «qui» permite extender dicha descripción: «Penser, qui peux en un moment... / Qui peux aussi penetrer...» (s. XI, vv. 1 y 4); «Vent qui tourmentes l'air... / Qui troubles le coulant...» (s. XXIII, vv. 1-2); «Somne qui viens... / Somne qui es la treve...» (s. XL, vv. 1-2). En este último caso, también se repite el propio nombre del interlocutor, al igual que ocurre al inicio del soneto XXXVI. En este se ahonda, sin embargo, en los efectos nocivos del interlocutor fantástico, a modo de reproche: «Ha ! malheureuse Main qui me rens malheureux : / Ha ! trop folastre main [...] / Qui fais...» (vv. 1-3). Por otra parte, al comienzo del segundo cuarteto, vuelve a designarse el interlocutor, junto con la interjección que contribuye a marcar el tono: anáfora sumamente útil para prolongar la descripción más allá de la estrofa. Hallamos un ejemplo similar en los cuartetos del soneto XXV, puesto que ambos se abren con la misma exclamación: «Tours que je t'aime». Volviendo al relativo «qui» repetido, este puede remitir también a un sustantivo que no forma parte del apóstrofe inicial, ya sea para ensalzarlo acumulando imágenes: «Yeux qui me font... / Qui d'un printemps...» (s. VI, vv. 6-7), o para lamentar sus efectos aciagos: «Malgré le Chien qui dans le ciel aboye, / Qui de Venus nous interdit la joye» (s. XVII, vv. 9-10).

La anadiplosis de «yeux» en el soneto VI recuerda asimismo a algunos incisos, en los cuales se repite a comienzo de verso un sustantivo ya nombrado en la misma oración, a fin de insertar, una vez más, un encomio: «Sa voix pourroit... / Voix de Sereine...» (s. XXXVIII, vv. 6 y 8), «Tel Echançon refuser je ne puis, / Doux Echançon...» (s. XLI, vv. 9-10), «Ce beau Lacet en May je te presente : / Ce beau Lacet tissu...» (s. XV, vv. 4, 5; este último con la repetición añadida del determinante y el adjetivo). También, a la inversa, puede insertarse así una denigración: «Que l'anneau qui n'a peu... / Anneau comme ta foy...» (s. XXI, vv. 3-4).

Otro tipo de anáfora, menos específica a nivel formal, permite enumerar una serie de imágenes a través de las cuales se expresa un lamento, que ocupa todo el segundo

[503] Gordon (1992: 85-86) destaca asimismo la relevancia de la anáfora en Ronsard: se trataría de una figura clave para la obtención de un ritmo suave y armonioso.

cuarteto: esto sucede con «Je voy...» en el soneto XVIII y con «C'est par luy que...» en el soneto XX. Lo mismo podríamos decir de la anáfora del soneto XXII, «Dy luy...», con la salvedad de que esta se extiende hasta el primer terceto.

No ocupa una posición concreta en el poema la anáfora de «C'est» seguido de un infinitivo o de un sintagma nominal (ambos se alternan para evitar la monotonía), mediante el cual se introducen diversas imágenes explicativas: «C'est une moisson verte... / C'est sans rien y gaigner...» (s. XIX, vv. 2 y 4); «C'est un bien fantastiq'... / C'est boire en lieu de l'eau...» (s. XXIX, vv. 10 y 12). La repetición en el soneto XIII, que incluye al propio infinitivo, es un tanto distinta, ya que busca aportar fervor y precisión a la acción descrita: «C'est vivre sans mentir, c'est vivre doucement» (v. 6).

La reiteración de los adjetivos o de los determinantes dentro de una enumeración es un recurso empleado para ir evocando distintos elementos que dan testimonio de la belleza de la dama: «Le beau front, les beaux yeux de ma belle ennemie» (s. XX, v. 2); «En tel accoustrement, telle forme et visage» (s. XXIV, v. 7). Cuando los propios adjetivos están enumerados, pueden repetirse los adverbios que los introducen, para alcanzar un mayor énfasis: «Elle pour luy trop jeune et trop gentile» (s. XXXIII, v. 13); «Ha ! trop folastre main, trop legere, trop pronte» (s. XXXVI, v. 2). En el soneto XXXVIII, se refina el procedimiento con un tercer «si» seguido de un adverbio, reforzándose así el efecto acumulativo gracias al hipérbaton: «Quand je la voy si gentille et si belle, / Si doucement les langues manier» (vv. 1-2)[504].

Un último tipo de anáfora al que Jamyn recurre en más de una ocasión es el que concierne a un conector de causa. Así, la descripción elogiosa de la ciudad de Tours se va efectuando mediante la enumeración de atributos introducidos por «non pour» a lo largo del poema. La repetición de «Puis que» al comienzo del soneto XXIX confiere solemnidad a la evocación del amor feliz. En el soneto XIV, «Puis que» abre el primer y el último verso, haciendo más patente la circularidad temática.

USC

[504] Jamyn volverá a jugar con la contigüidad del «si» seguido de adjetivo y el «si» complemento de otro adverbio en el soneto XXIV, tomándola en esta ocasión como base de un paralelismo: «Remporter si soudain le bien qui m'est si rare» (v. 14).

5.3.2. Función estructural y valor semántico de las reiteraciones en el marco del soneto

El libro de *Oriane* no incluye ningún *sonnet rapporté* y las correlaciones que pueden distinguirse ocasionalmente son bastante sutiles[505]. Destacan dos casos en los que, en el primer terceto, se lleva a cabo una reformulación sintética de lo expresado previamente en los cuartetos. Se trata de la *recapitulatio* propia del epílogo (Lausberg, 1983: 146-147; Reboul, 2003: 70). Esta reformulación funciona, pues, como transición que prepara el cierre del poema, ligándolo a la exposición inicial. Así, en los cuartetos del soneto X, el enamorado hace alarde de su constancia, valiéndose de las imágenes de las almas por siempre enlazadas (primer cuarteto) y de la flecha que atraviesa el corazón (segundo cuarteto). En el primer terceto, la metáfora de las redes (v. 9) está claramente emparentada con la imagen inicial, mientras que en el verso siguiente vuelven a mencionarse las flechas dirigidas al pecho (repitiéndose el término «trait»). Con esta reformulación se insiste en la idea, pero se añade además la paradoja del enamorado causante de su propio mal.

En el soneto XX, una correlación se estructura del mismo modo: los versos 9 y 10 («Puis quand je pense aux traicts de ta douce beauté, / Je suis d'un desespoir plus en plus tourmenté») retoman las ideas expresadas en el primer y en el segundo cuarteto, respectivamente. La oposición de argumentos a favor y en contra del pensamiento (el recuerdo de la belleza de la dama y el sufrimiento que este provoca) desemboca así en una curiosa síntesis: el enamorado sufre más aún con dicho recuerdo al pensar que el orgullo de la dama puede ser proporcional a su belleza. Los términos que riman entre sí en este primer terceto, «beauté» (v. 9) y «tourmenté» (v. 10), son reiteraciones de los adjetivos «beau», «beaux», «belle» (v. 2) y del verbo «tourmente» (v. 5). Una variante de este procedimiento se halla en el primer terceto del soneto XVIII, donde la imagen que aparece en el verso final («Et ny fleur ny couleur ne repaistra son œil») es una síntesis de las ideas expresadas en los dos versos anteriores, con un paralelismo matizado por la omisión del verbo en el verso 10. Al concentrarse la correlación en una sola estrofa, se evita repetir los términos clave: el vínculo entre «jour» y «couleur», o entre «fleur» y «printemps», es puramente conceptual.

Otras reiteraciones también permiten enlazar entre sí diferentes estrofas. Así, el inciso intercalado entre los cuartetos del soneto XXI («Anneau comme ta foy seulement

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[505] Curtius (1956), Mathieu-Castellani (1986b) y Buron (2013) analizan las particularidades de este tipo de poema.

faict de verre») preludia el reproche más extenso del primer terceto dirigido igualmente a la dama, cuya «foy» (v. 9) vuelve a identificarse con el «verre» (v. 10). En el soneto XXIX, el irónico cuestionamiento de la actitud de Oriane (vv. 9-12) precede a la invitación al goce amoroso, «Nourrissez vos desirs de pasture certaine, / Je puis mieux vous servir que non pas un portrait» (vv. 13-14), adaptándose en esta la terminología del primer terceto: «nourrissez» (v. 13) – «nourriture» (v. 10); «pasture» (v. 13) – «paistre» (v. 9); «servir» (v. 14) – «sert» (v. 11). Los tercetos del soneto I constituyen un caso similar, con una solemne declaración de amor seguida de una súplica a la amada, que retoma términos empleados en la estrofa anterior: «ma jeunesse» (vv. 9, 12); «Maistresse» (v. 10) – «maistre» (v. 14). En el soneto XXXII, es la propia exhortación inicial («Si la beauté perist, ne l'espargne...») la que se repite en la última estrofa («N'espargne donc la fleur...»), imprimiendo un carácter circular al soneto. El soneto XXXIII presenta otro uso original de la reiteración: tras haberse expuesto en los cuartetos la indiferencia de la Aurora hacia «son Vieillard» (v. 5), el enamorado pide naturalmente a la amada que la imite; sin embargo, para evitar la brutal referencia al marido y al adulterio, vuelve a formularse la historia ejemplar de la Aurora, precisándose que el desprecio a «son Vieillard» (v. 11) lleva aparejado el disfrute en compañía de Céphale. La repetición al comienzo del primer terceto, que ejerce de enlace entre las dos partes del poema, puede asimismo consistir en la sencilla reformulación de una imagen, como sucede en el soneto XXXI: «Tes deux yeux ont chassé les tonnerres crevans...» (v. 6) – «Tu n'as pas seulement le tonnerre domté...» (v. 9); o en una explicación de la declaración previa, destinada a introducir un elogio a la dama, como en el soneto IX: «Qui font que pour t'aimer moymesme je m'oublie. / Qui ne voudroit t'aimer, quand d'un tour de tes yeux...» (vv. 8-9).

En cuanto a las repeticiones más inmediatas, que no cumplen esa función de enlace entre estrofas, los casos destacables son muchos y muy variados. El más llamativo concierne al final de los dos últimos versos del poema. Este tipo de repetición nunca es literal; la *derivatio* resulta de hecho más frecuente que el políptoton. Se trata de dos versos compuestos por proposiciones distintas, unidas mediante coordinación o yuxtaposición. De ese modo, pueden adquirir mayor fuerza de convicción tanto la exhortación: «Qui veut sous vous les loix d'Amour apprendre : / D'un maistre doux tousjours on apprend mieux» (s. I, vv. 13-14), como la proclamación de un amor inexpugnable: «Ne doute point qu'on

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

le rompe ou deface. / Qui deferoit ce que le Ciel a faict ?» (s. XV, vv. 13-14)[506], e incluso la burla ante una inconsecuencia: «Jette sur nous tant que voudras la veuë, / Jusqu'en nos cœurs ton œil ne verra point !» (s. XLV, vv. 13-14); o bien se hace más expresivo el lamento por el contraste amargo entre realidad y deseo: «Toutes les fois qu'il faut qu'il m'en souvienne, / Et ne pouvant je hay ce souvenir» (s. III, vv. 13-14). Al igual que acabamos de ver en el soneto I, la repetición al principio de los dos últimos versos, en el soneto IX, refuerza el vínculo entre la exhortación y la sentencia que la sustenta: «Aimes autant, et loin chasse la cruauté : / Amour sans compagnon incontinent se passe» (s. IX, vv. 13-14).

Otra repetición característica es la que se da entre los dos términos de un símil. Al referirse a realidades distintas, la palabra repetida suele emplearse en primer lugar con su sentido propio y a continuación en sentido figurado, o viceversa: ocurre así con la repetición «blessé»-«blessés» (vv. 9, 11) en el soneto IV; con «boit» – «boy» (vv. 2, 4) en el soneto V; con «vie» – «vy» (vv. 1, 3) en el soneto XIII; con «defait» – «deface» (vv. 11, 13) en el soneto XV; con «meuri» – «meurir» (vv. 6, 8) en el soneto XXVI. Obsérvese que predomina el políptoton y que la distancia entre los términos repetidos siempre es de dos versos, lo cual no resulta casual: una mayor proximidad implicaría cierta disonancia, mientras que, con una mayor separación, la riqueza del recurso podría pasar desapercibida.

Entre las repeticiones que contribuyen a establecer una oposición, destaca el uso de un mismo verbo en modo afirmativo y negativo, cambiando también la conjugación. Este tipo de oposición puede desempeñar un papel estructural en el poema, situándose al comienzo de los dos cuartetos, como en el soneto XLI: «Je n'aime l'eau...» (v. 1) – «J'aimerois mieux...» (v. 5); o en el soneto XLVII: «Je laisseray le noir...» (v. 1) – «Mais je ne puis laisser l'ennuy...» (v. 5). En este último caso, el verbo va acompañado primero por un objeto concreto y después por un objeto abstracto, algo muy similar a lo que se observa en el soneto XXXIV: «Je tenois en dançant la blanche main... / La dance ne tenoit... / Beauté qui ne cedast...» (vv. 1-4). Incluso dentro de un mismo verso, el verbo puede reiterarse de este modo, con el fin de remarcar lo insólito de una realidad distinta a la que cabía esperar: «L'Esté dont la chaleur aux terres agreable / Meurist tout, n'a meuri la greneuse saison» (s. XXVI, vv. 5-6); «Delaissant ta beauté je ne t'ay point laissee» (s. X, v. 4). El doloroso contraste que ofrecen la lejanía de la dama y la obsesión

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[506] En este caso, el políptoton conforma también una anadiplosis.

amorosa, expresado en este último verso, se evoca también en otros sonetos mediante una *derivatio* verbo-sustantivo: «Combien que par absence on aye délaissee / Celle là qu'on desire, a tous coups les efforts / Du desir violent redoublent mille morts» (s. IV, vv. 5-7), «Ainsin aupres de vous je vy tant seulement, / Et quand j'en suis absent la vie m'est ravie» (s. XIII, vv. 3-4). La repetición que involucra un uso figurado de «vie» es muy del gusto de Jamyn e idónea para acentuar el carácter patético o paradójico del lamento: «O terre bien heureuse où va vivre ma vie» (s. XVIII, v. 12), «C'est par luy que je vis une vie sans vie» (s. XX, v. 7). El carácter un tanto cómico de una contradicción puede quedar de manifiesto gracias a la sorprendente proliferación de un verbo, como demuestran las cuatro apariciones de «voir» en los cuartetos del soneto XIV y las otras cuatro apariciones del verbo «vouloir» al final del soneto XXVI. La repetición también aporta un toque de humor y picardía en el soneto XXXIV, al subrayar el contraste entre la realidad y una fantasía: tras la felicidad experimentada «pressant la main» (v. 6) de la amada, el enamorado sueña con «presser le coral de sa levre jumelle» (v. 8). Por su parte, la derivación antitética, en el interior de un solo verso, logra recalcar la hipérbole de aquello que resulta inconcebible: «Qui deferoit ce que le Ciel a faict ?» (s. XV, v. 14). Este recurso puede implicar también un juego de palabras: «Car ton avancement mon amour desavance» (s. XXXVI, v. 10).

Asimismo, se concentra dentro de un único verso un tipo particular de *derivatio* que precisa la acción verbal, calificándola gracias a un epíteto que acompaña al sustantivo derivado: «Douter s'on est aimé d'une amour mutuelle» (s. XX, v. 14), «Je l'attendois d'une attente ennuyeuse» (s. XLII, v. 9). Se puede atribuir igualmente una finalidad aclaratoria a un tipo de políptoton igual de marcado, consistente en un adjetivo plasmado en ambos géneros: «Tu as senti les maux d'une amoureuse peine, / Car tu fus autrefois d'Orythie amoureux» (s. XXIII, vv. 5-6); «Ha ! malheureuse Main qui me rens malheureux» (s. XXXVI, v. 1). Como puede apreciarse en estos ejemplos, el empleo del mismo adjetivo como equívoco, es decir, con dos acepciones distintas, supone un rasgo de ingenio.

Dentro de las reiteraciones que permiten insistir en una misma idea, cabe destacar las que se hallan en proposiciones unidas mediante yuxtaposición. Se puede enfatizar así el motivo de la obsesión: «Amour ne loge autre penser en moy, / Jaloux ne veut qu'autre nom je retienne» (s. III, vv. 9-10), o la exhortación patética: «Pleurez, mes Yeux, accompagnez le cœur, / [...] Jettez de pleurs une source eternelle» (s. VII, vv. 1, 3), pero también la felicidad casi inconcebible del encuentro amoroso y del amor correspondido:

USC DE COMPOSTELA

«Tu me permets en songe deviser / Avec ma Dame, [...] / De cent plaisirs tu me permets user» (s. XL, vv. 5-6, 8), «Puis que le Ciel me donne un si bienheureux sort, / Que vous aimez le nœu qu'Amour a voulu faire : / Puis que nos cœurs liez aiment à s'y complaire» (s. XXIX, vv. 1-3).

5.4. Figuras *per ordinem*

5.4.1. Paralelismo

En sonetos como el XIX y el XXV, en los que una anáfora («C'est» y «Non pour» respectivamente) figura de forma muy marcada a partir del verso 2, la oración se inicia con un paralelismo contenido en el primer verso, ajustado a la división de los hemistiquios: «Servir sans recompense est semer sans cueillir» (s. XIX, v. 1), «Tours que je t'aime, et qu'heureux je te pense» (s. XXV, v. 1). En este último poema, además, la persistencia de la anáfora «Non pour» lleva a Jamyn a valerse de ella como soporte de un nuevo paralelismo: «non pour l'apparance / De tes clochers qui voisinent les cieux, / Non pour les biens de ton air gracieux» (vv. 5-7). Es lo mismo que ocurre en el soneto XX: «C'est par luy que mon ame est de mon sein ravie, / [...] / C'est par luy que ma peine est tousjours renaissante» (vv. 6-8). Obsérvese que, en ambos casos, se suaviza el paralelismo (lo que resulta conveniente para compensar la visibilidad de la anáfora) haciendo que varíe el final de las proposiciones. Con idéntico fin, Jamyn busca que no coincida la posición en el verso de los elementos paralelos, en el primer poema, e inserta una proposición intermedia, en el segundo.

El paralelismo que hemos señalado en primer verso del soneto XXV consiste en un binomio en torno al eje conformado por la conjunción «et». Tal simetría puede aparecer igualmente en el verso final, confiriéndole el brillo necesario: «L'oreille aime le son, et la main le toucher» (s. XXXVII); «Gaster un glaive et n'offenser la gaine» (s. XXXIX). A estos ejemplos podemos añadir el paralelismo que cierra el primer terceto del soneto XLV, especie de *pointe* anticipada: «Plus nous separe et tant plus nous conjoint». En los dos últimos versos citados, la construcción se emplea para expresar la paradoja de un doble efecto simultáneo y supuestamente incompatible. También se apunta de este modo la coexistencia de realidades opuestas en otros tercetos, en los cuales se sintetiza así de forma ingeniosa lo expresado previamente: «Craignant que tu sois fiere autant que tu es belle» (s. XX, v. 11); «D'un costé ton service, et d'autre mon offense» (s. XXXVII, v.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

10). El mencionado verso final del soneto XXXVII, por su parte, no resulta menos ingenioso, al equipararse la mano a un órgano también ligado a los sentidos como es el oído, soslayando astutamente las obvias diferencias.

En dicho verso, además, vemos que se aprovecha la construcción para omitir el verbo en el segundo término. Una omisión similar, en este caso del verbo «être», puede hallarse en paralelismos en los que se califica de forma laudatoria a dos elementos enumerados y relacionados entre sí: «Grande est l'ardeur de mon jeune courage / [...] Heureux le jour auquel je fu domté (s. I, vv. 1 y 3); «Juste est tresbeau, Santé chose tresbonne» (s. XXVIII, v. 12)[507].

Cuando se describen los sentimientos del hablante, el paralelismo permite incidir en su intensidad. Se intercala entonces en la oración, introduciendo lo que podríamos considerar como dos variantes de la misma imagen: «Mon cœur dedans ton cœur, mes yeux dedans tes yeux» (s. X, v. 2); «Que brulant d'amitié, se fondant de douleur» (s. XX, v. 13); «lors d'artere en artere, / De nerfs en nerfs ce mot me traversa» (s. XXX, vv. 3-4). Otros paralelismos del soneto X son también esencialmente enfáticos, si bien funcionan de un modo un tanto diferente, al expresarse una hipérbole totalizadora mediante una dualidad (noche-día, tiempo-espacio): «Que pour longueur de temps ou distance de lieux» (v. 3); «Ny jour ne s'est passé ny nuict ne s'est passee» (v. 5).

Cabe mencionar un último tipo representativo de paralelismo, con el cual se evoca el intenso contacto (directo o indirecto) entre el enamorado y su amada. En concreto, se narran así dos movimientos semejantes y encadenados, que implican reciprocidad entre los dos personajes: «Ce chaud baiser qu'il a receu de toy, / Et de sa lévre il le redonne à moy» (s. XLI, vv. 12-13); «Que j'eu pressant la main qui me pressoit le cœur» (s. XXXIV, v. 6). En este segundo ejemplo, la acción verbal reiterada adquiere en el segundo término un sentido figurado.

5.4.2. Quiasmo

Los usos del quiasmo más llamativos y rigurosos suelen darse en versos con una pareja de verbos (uno en cada hemistiquio), que van acompañados por complementos de un mismo tipo, uno de los cuales se antepone al verbo correspondiente. Lo más habitual es que se repita algún término a ambos lados de la cesura, pudiendo emplearse igualmente

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[507] La combinación de paralelismo y zeugma constituye una *adiunctio* (Lausberg, 1983: 173).

la construcción para recalcar una antítesis. Repetición y antítesis pueden incluso conjugarse, como ocurre en el siguiente razonamiento: «Quand la cause ne change on ne change l'effet» (s. XLVI, v. 12). El quiasmo subraya aquí la evidencia lógica. Jamyn llega incluso a asociar, de forma ingeniosa, el quiasmo a la derivación y a la epanadiplosis: «Forcer Amour, plus Amour se r'enforce» (s. XLV, v. 10). Una vez más, se destaca así una consecuencia lógica, en este caso con un matiz paradójico.

En otras ocasiones, la figura puede aportar expresividad a la evocación de acciones violentas. Estas pueden inscribirse en un ciclo dantesco: «L'abaissant aux Enfers puis au Ciel l'elevant» (s. XXXI, v. 3; la antítesis es aquí doble); o bien simultanearse: «Dechirant ses cheveux ses plaintes redoubloit» (s. XLVIII, v. 2). En este verso no se repiten ni se oponen los términos principales, pero sí los posesivos, que ponen de manifiesto la simetría.

En sonetos esencialmente exhortativos, pueden realzarse mediante el quiasmo las dimensiones del peligro que acecha a la dama si persevera en su negativa y, según la misma lógica, la magnitud del provecho que obtendrá si cede a las demandas del enamorado. Al conjugarse así argumentos persuasivos y lustre retórico, no es de extrañar que Jamyn disponga tales construcciones al final de varios tercetos: «De douce avoir le nom que le nom de cruelle» (s. XII, v. 14); «Et voudront justement ma mort de mort punir» (s. XII, v. 11); «C'est d'une autre lumiere une lumiere prendre» (s. XXXII, v. 14). En estos dos últimos versos, un complemento verbal introducido por «de» y un complemento directo aparecen antepuestos al infinitivo final, de tal modo que los sustantivos repetidos quedan situados entre dos verbos, en la parte central del verso. Aun así, la colocación difiere ligeramente, al agruparse los sustantivos en un hemistiquio en un caso, mientras que en el otro quedan separados por la cesura. El primer quiasmo citado del soneto XII es más ortodoxo: también se apoya en un infinitivo y en un hipérbaton asociado a él, pero lo conforma un binomio de complementos directos con sendos complementos preposicionales del nombre.

En el soneto XXVI, múltiples quiasmos permiten recalcar la pertinencia del símil entre los sentimientos del hablante y el efecto de las estaciones sobre la naturaleza. Esto se logra gracias al uso reiterado de un mismo verbo, en sentido propio y en sentido figurado: «L'Hyver refroidist tout, et du tout refroidi / Je ne veux que mon cœur...» (vv. 12-13); «Qui mon espoir abat comme l'autre la fueille» (v. 11; el quiasmo aquí podría calificarse de implícito, al omitirse el verbo en la subordinada).

USC DE COMPOSTELA

5.4.3. Hipérbaton

En casi todos los sonetos de *Oriane* pueden encontrarse varios casos de hipérbaton[508]. Por lo general, suele tratarse de inversiones sencillas y poco llamativas, circunscritas al interior de un verso y clasificables en una serie de combinaciones básicas. Una de las más interesantes, tal vez la más característica de Jamyn, por implicar la anticipación de dos complementos verbales, es la serie «complemento circunstancial + complemento directo + verbo / sujeto y verbo». Pese a la cantidad de funciones implicadas por el esquema, este solo rebasa los límites del verso en una ocasión: «Quand sur les flots de la mer bouillonnante / Un long chemin perilleux je tiendrois» (s. XLIII, vv. 9-10). En todos los casos, el principal objetivo de la secuencia parece ser que el verbo quede colocado al final del verso e intervenga por tanto en la rima. De hecho, en un par de sonetos en los que se repite el esquema, los respectivos verbos riman entre sí[509]. Dada la necesaria concentración, no es de extrañar que a veces el sujeto figure en un verso anterior[510] y que a menudo el verbo final sea un infinitivo[511]. Esto se observa, por ejemplo, en un par de versos en los que «C'est» introduce una imagen: «C'est sans rien y gaigner une ville assaillir» (s. XIX, v. 4); «C'est d'une autre lumiere une lumiere prendre» (s. XXXII, v. 14). Cuando el sujeto acompaña a un verbo en forma personal al final del verso, se trata siempre de un breve pronombre personal, «je» o «il»[512]. Del mismo modo, si el sujeto aparece a principio de verso, también adopta la forma de un pronombre monosílabo, en este caso «qui»: «Qui veut sous vous les loix d'Amour apprendre» (s. I, v. 13); «Qui de son teint tout le monde redore» (s. XXXIII, v. 2)[513]. La concisión atañe igualmente al complemento directo, que rara vez incluye un epíteto o un complemento preposicional. El complemento circunstancial, sin embargo, casi nunca posee carácter adverbial[514]. La

[508] Entendemos el hipérbaton en el sentido amplio que la poética francesa da a la *inversion*, «figure de construction qui affecte l'ordre canonique des mots» (Aquien, 1993: 160).
[509] Nos referimos a los versos ya citados del soneto XLIII, ligados por la rima con el verso: «Aupres de vous nul mal je ne craindrois» (v. 12), algo que ocurre asimismo con estos versos del soneto XLVIII: «Dechirant ses cheveux ses plaintes redoubloit» (v. 2), «D'un tenebreux manteau sa face receloit» (v. 6).
[510] Tal y como ocurre en los versos del soneto XLVIII citados en la nota anterior, o en este otro verso del soneto XXXV: «Au fond du cœur un si doux feu m'envoye» (v. 7), único caso en que se inserta además un pronombre complemento indirecto.
[511] Otra forma impersonal empleada en algún caso es el participio presente: «En mille jeux sa jeunesse employant» (s. XXXIII, v. 8).
[512] Véanse de nuevo los versos 10 y 12 del soneto XLIII, así como los siguientes ejemplos: «A fin que d'heureux cours Oriane il ameine» (s. XXIII, v. 4); «Au gué d'amour mon feu je plongerois» (s. XVII, v. 8); «Si du sourcil un doux clin je reçois» (s. XLV, v. 4).
[513] Dentro de una proposición relativa similar, encontramos una variante en la que el complemento directo precede al complemento preposicional: «Si le traict qui mon cœur de sa pointure enferre» (s. XXI, v. 1).
[514] Tan solo hemos detectado un par de ejemplos, en versos acabados en infinitivo: «Ne me laisse beaucoup la paupiere fermer» (s. XXIV, v. 10); «Si doucement les langues manier» (s. XXXVIII, v. 2).

importancia de su contenido queda destacada por su posición dentro del verso, siempre justo antes de la cesura[515]. Por lo demás, ninguna preposición ni ningún tipo específico de complemento circunstancial dominan especialmente.

Existe otra combinación basada en dos complementos verbales antepuestos que, pese a ser más infrecuente, merece ser comentada: un complemento introducido por la preposición «de» va seguido de un complemento circunstancial, el cual a su vez precede al sujeto y al verbo, o bien solo al verbo. En un par de casos, esta estructura se apoya en una locución verbal formada con el verbo «avoir»: «Mais de l'ami malade ensemble j'ay douleur» (s. XIV, v. 4); «D'elles peut estre auriez quelque pitié» (s. VIII, v. 14). A diferencia de la combinación analizada previamente, el verso no tiene por qué cerrarse con un verbo: «D'un maistre doux tousjours on apprend mieux» (s. I, v. 14). De hecho, nunca se trata de un infinitivo, aunque sí hallamos un caso con participio presente: «De son vieillard bien peu se souciant» (s. XXXIII, v. 5). Obsérvese en los ejemplos citados otra diferencia significativa: todos los complementos circunstanciales son adverbiales y, por ello, menos extensos que el complemento preposicional que los precede, siendo además su posición variable (a veces aparecen justo antes de la cesura y, otras veces, justo después). La preposición «de» tiende a abrir el verso; solo en el soneto XIV la precede una conjunción.

Lo más común, no obstante, es que el hipérbaton concierna a un solo complemento verbal. En primer lugar, destacan por su frecuencia los complementos introducidos por «de». Los hay, una vez más, que acompañan a locuciones verbales formadas con «avoir»: «Du temps perdu et d'elle j'ay vengeance» (s. XL, v. 10); «Força le temps ayant de moy pitié» (s. XLII, v. 11); y también con «prendre»: «Mais puis que ton bonheur de moy prend origine» (s. XXII, v. 6); «Par toy je pren de mes maux allegeance» (s. XL, v. 9). Varios de estos complementos indican también origen: «C'est par luy que mon ame est de mon sein ravie» (s. XX, v. 6); «D'autant que vostre image oncques de luy ne sort» (s. XXIX, v. 8). Los más frecuentes, sin embargo, son los circunstanciales de modo, que figuran junto a verbos transitivos. Dicha secuencia puede expresar el daño infligido por la dama: «L'esprit cherche l'objet qui d'amour l'a blessé» (s. IV, v. 9); «Maistresse trop cruelle, helas d'ingratitude / Tu ne devrois payer ma longue servitude» (s. XIX, vv. 9-10); pero, significativamente, es aún más común la expresión de un efecto benéfico: «Qui d'un printemps embellissent la terre» (s. VI, v. 7); «Et d'un si beau vainqueur mon mal

[515] En el caso de la estructura que abarca dos versos, en el soneto XLIII, el complemento circunstancial se extiende hasta el final del primer verso, con lo que se obtiene un resultado similar.

se reconforte» (s. XVI, v. 4); «D'une joye trop breve / Souvent tu fais mes ennuis reposer» (s. XL, vv. 3-4); «Qui d'amour mutuelle enflamboit mon courage» (s. XLVII, v. 8). Sigue siendo muy excepcional que el hipérbaton rebase el marco del verso, como sucede en las citas extraídas de los sonetos XIX y XL. En algunos de estos versos encontramos un complemento directo situado al final del verso; en todos los demás casos de complemento con «de» antepuesto al verbo, es este último el que cierra el verso[516]. Nótese además que, en varios de los últimos ejemplos citados, la secuencia se inserta en una proposición relativa introducida por «qui»; de hecho, la composición sintáctica y rítmica de los versos en los sonetos VI y XLVII es casi idéntica. En general, es llamativa también la frecuencia con que esta secuencia es introducida mediante un conector de causa.

Aunque los complementos circunstanciales introducidos por «de» sean tal vez los más llamativos y elegantes, no son en absoluto los únicos circunstanciales que se anteponen al verbo. Los demás, sin embargo, no aparecen casi nunca a comienzo de verso; los únicos dos casos que hemos detectado son proposiciones subordinadas: «Sans y penser nous fit ouvrir la porte» (s. VII, v. 10); «Plus doucement que toy je ferois mon devoir» (s. XXIII, v. 14). A pesar de la variedad, el tipo más frecuente es el circunstancial de lugar. De hecho, adverbios de lugar como «loin» (s. VIII, IX, XV) o «ailleurs» (s. VIII, XXII) se repiten en esta posición. En varias ocasiones, el circunstancial de lugar antepuesto figura en una proposición que constituye el segundo término de un binomio: «Aimes autant et loin chasse la cruauté» (s. IX, v. 13); «Qui pour guide te suit et ailleurs ne se fie» (s. XXII, v. 11); «L'abaissant aux Enfers puis au Ciel l'elevant» (s. XXXI, v. 3). La colocación del sujeto respecto al complemento circunstancial es muy variable: por lo general, cuando se trata de un pronombre personal tiende a posponerse (acompañando por tanto al verbo), y viceversa: el sustantivo-sujeto precede al complemento verbal. Ambos casos abundan; nos limitaremos a citar tan solo algunos ejemplos que obedecen al primer esquema: «Ainsin aupres de vous je vy tant seulement» (s. XIII, v. 3); «Quand bien en son esprit elle aura repensé» (s. XXXVII, v. 5); «D'un corps lassé qu'à grand' peine je porte» (s. XLIV, v. 2); y algunas muestras del segundo: «Mon cher esprit loin de vous ne sejourne» (s. VIII, v. 2); «Le Ciel de toutes parts decouvre un beau visage» (s. XXXI, v. 14); «Comment la vie avec mon corps demeure» (s. XLIV, v. 10). Esta norma no se cumple lógicamente en casos en los que además se da una inversión sujeto-verbo: «Toutefois par le temps n'est changé mon courage» (s. XLVI, v. 5), «Puis que sous le

[516] Cabe mencionar un par de casos en que este verbo final es un infinitivo: «Mais il ne faut pourtant de courage faillir» (s. XIX, v. 5); «De cent plaisirs tu me permets user» (s. XL, v. 8).

sepulchre est caché ce bel œil» (s. XLVII, v. 7). Por otra parte, un complemento circunstancial antepuesto al verbo puede emplearse para insertar un símil: «La ride sur ta face en sillon s'estendra» (s. XXXII, v. 10), «Et l'œil jaloux comme un Argus épie» (s. XLV, v. 3). Ocurre a veces que el complemento circunstancial va situado detrás del verbo, pero precede de forma inesperada al complemento directo: «De là vient que l'Amour brule en moy ses ardeurs» (s. IX, v. 7), «C'est boire en lieu de l'eau l'ombre de la fontaine» (s. XXIX, v. 12), «Rend contre nous un effet inutile» (s. XLIII, v. 4), «Et pour faire en amour l'assemblement parfait» (s. XLVI, v. 13). Otra variante interesante es la anticipación adicional del complemento directo, llevado al principio del verso: «Ses pensemens ailleurs il ne destourne» (s. VIII, v. 7), «Ce beau Lacet en May je te presente» (s. XV, v. 4). Cabe mencionar aquí una última variante muy audaz, en la que el adverbio y la subordinada comparativa se anteponen al verbo y al adjetivo-atributo respectivamente: «D'autant que l'amitié plus que la haine est belle» (s. XII, v. 12); «Qu'autant que des premiers leur pointure soit forte» (s. XVI, v. 8).

Tan habitual como la anteposición del complemento circunstancial es la del complemento directo. Al igual que veíamos en los casos en que el hipérbaton del complemento directo se completaba con un circunstancial precedente, esta inversión aparece casi siempre cuando se busca que el verbo cierre el verso[517]. El infinitivo final es habitual, apareciendo sobre todo en sonetos cuyos verbos riman entre sí: «Du Lut aimable, et sa voix marier» / «Sa voix pourroit un Ulysse lier» (s. XXXVIII, vv. 3, 6); «Somne qui viens les mortels arroser» / «Souvent tu fais mes ennuis reposer» (s. XL, vv. 1, 4)[518]. A decir verdad, llama más la atención la abundancia de formas verbales compuestas. En ellas, el auxiliar acompaña al participio; mencionemos no obstante las raras excepciones de «Tu n'as pas seulement le tonnerre domté» (s. XXXI, v. 9), que se explica sin duda por la negación con «seulement», o «Ont de l'Amour les ébats éprouvez» (s. XXVII, v. 10), con un hipérbaton dentro del propio complemento directo. Cabe hacer una distinción entre los casos en que el verbo aparece aislado a final de verso y otros casos, igual de numerosos, en que el sujeto lo acompaña en dicha posición. Si, en el primer tipo, el complemento directo se posiciona casi siempre en el segundo hemistiquio del verso (es

[517] Las raras excepciones se dan porque el segundo hemistiquio está constituido por una subordinada completa: «Qui mon espoir abat comme l'autre la fueille» (s. XXVI, v. 11), «Mon pié j'arreste ayant la face morte» (s. XLIV, v. 7). Incluso en estos casos, aunque los verbos («abat», «arreste») no figuren a final de verso, sí lo hacen justo antes de la cesura.

[518] El propio complemento directo puede poseer como núcleo un infinitivo, quedando el verbo modal al final del verso: «Te resembler de bonheur je voudrois» (s. XVII, v. 1), «Tel Echançon refuser je ne puis» (s. XLI, v. 9).

decir, justo antes del verbo), en el segundo tipo es bastante habitual que el complemento directo inicie el verso, abarcando así todo el primer hemistiquio. En varios de estos últimos casos, el complemento consiste en un binomio: «Ny ta dame ny toy je n'ay point offensé» (s. XXXVII, v. 4), «Hommes et Dieux sa douce voix contente» (s. XXXVIII, v. 13), «Ny pommes ny raisins l'Autonne n'a porté» (s. XXVI, v. 9)[519]. A pesar de estos dos últimos ejemplos, en el segundo tipo resulta más frecuente, como ya hemos observado en casos análogos, que el sujeto sea un pronombre personal. Da además la impresión de que Jamyn emplea recursos distintos para suavizar el hipérbaton, según la presencia o no del sujeto entre complemento directo y verbo. Con el sujeto intercalado, ello se logra a menudo a través de la negación: «Ah ! les douleurs vous n'aviez apperceu» (s. VII, v. 11), «Rien de meilleur tout desir ne demande» (s. XLII, v. 13) (véanse también otros ejemplos ya citados). En el caso inverso, la aspereza del hipérbaton puede atenuarse al insertarse este en una proposición relativa: «C'est où mon cœur sa demeure a choisie» (s. III, v. 4), «Le doux accueil qui l'esperance apporte» (s. VII, v. 9), «D'aller où ce grand Dieu l'embúche avoit dressee» (s. X, v. 8), «Mais cestuy-là qui nos deux cœurs enlace» (s. XV, v. 12), «Non tant pour le regret qui mon ame tourmente» (s. XVIII, v. 3).

Las inversiones que atañen al resto de complementos verbales son mucho menos frecuentes, pero también más llamativas, justamente por su rareza. El complemento indirecto antepuesto permanece siempre contiguo (o prácticamente contiguo) al verbo. Podemos hallarlo al inicio del segundo hemistiquio: «Qu'il m'a du tout à elle humilié» (s. XXXV, v. 8), «Iris voulut à ce Dieu consentir» (s. XLII, v. 5), «Tel privilege à tous les miens se donne» (s. XLIV, v. 14); o bien al final del primero: «Tel bien à mon esprit ne sera necessaire» (s. XXIX, v. 7), «Depuis qu'à tes beautez j'ai rendu tout hommage» (s. XLVI, v. 4). Destaca su brevedad, sin ningún tipo de complementos del nombre. Nótese la similitud de los dos versos introducidos por «Tel». La posición del complemento predicativo antepuesto puede recordar a la del complemento directo, como se aprecia en estos dos versos del soneto XXXVII, que riman entre sí: «Comme tu as voulu son esclave te rendre, / En fin elle pourra plus gracieuse apprendre» (vv. 6-7). Otras veces, sin embargo, Jamyn se muestra mucho más audaz, haciendo que el hipérbaton concierna también al complemento directo: «Et l'Hyver sans cheveux tous les arbres delaisse» (s. XXXII, v. 8), o que el predicativo quede incluso, en apariencia, fuera de la

USC

[519] A estos ejemplos, cabe añadir un único caso en que el complemento directo como binomio aparece a caballo entre los dos hemistiquios y seguido tan solo del verbo: «La Parque ma richesse et ma joye a ravie» (s. XLVII, v. 14).

proposición: «Trois fois heureux qui ton corps lacera» (s. XV, v. 6). Por otra parte, solo hemos detectado dos ocasiones en que el atributo se antepone al verbo, una al inicio del soneto: «Grande est l'ardeur de mon jeune courage» (s. I, v. 1), y otra al inicio de los tercetos: «Mais rare est ce bien faict» (s. XXIV, v. 9).

Asimismo, resulta muy característica la anteposición de los complementos del nombre introducidos por la preposición «de». La mayoría de ellos forman parte de un complemento directo, aunque tampoco es raro hallarlos en el sujeto. Sin embargo, no aparecen en el resto de los complementos verbales, con la única excepción de un atributo: «De mon esprit vous seule estes la bourne» (s. VIII, v. 6). Cuando este tipo de hipérbaton se inserta en un sujeto, es común que el verbo figure en un verso posterior: «Puis que de vos beaux yeux l'amoureuse clairté» (s. XVIII, v. 1), «De ce Printemps toutes les nouveautez» (s. XXVIII, v. 1), «Mais (disoit-il) des biens le plus doux bien» (s. XXVIII, v. 13). En otras ocasiones, el verbo cierra el verso: «Lors que d'amour le doux soin la devore» (s. XXXIII, v. 6), «Des trois Graces la voix par injure appeloit» (s. XLVIII, v. 7); e incluso puede llegar a intercalarse en el sujeto: «De l'horrible Aquilon s'aneantist l'haleine» (s. XXXI, v. 4). Cuando el hipérbaton se halla dentro del complemento directo, este figura al final del verso, salvo en un par de casos en que el propio complemento directo se antepone también al verbo: «De l'air troublé l'injure je ne sens» (s. XLIII, v. 6), «Ont de l'Amour les ébats éprouvez» (s. XXVII, v. 10)[520]. A veces el complemento del nombre precede no solo al resto del complemento directo, sino al predicado en su conjunto: «De douce avoir le nom que le nom de cruelle» (s. XII, v. 14), «Qui de Venus nous interdit la joye» (s. XVII, v. 10), «Qui de mon triste cœur tient la ferme racine» (s. XXII, v. 2)[521]. Nótese que, en estos dos últimos ejemplos, el relativo «qui» introduce la proposición. La ausencia del verbo (omitido o adelantado) en el mismo verso es rara: «Et de tout l'Univers les changeantes humeurs» (s. IX, v. 6), «Du pere sien les divines amours» (s. XXXVIII, v. 12). Como siempre, la disposición en versos distintos de los elementos invertidos resulta también excepcional; solo podemos reseñar un caso en el soneto XXXIX: «Dardent en moy d'estincelles menuës / Cent mille éclairs penetrans jusqu'au cœur» (vv. 10-11). Independientemente de su función dentro de la oración, sorprende la cantidad de complementos del nombre antepuestos que se refieren a figuras mitológicas; a los ya citados versos de los sonetos XXXI y XXXVIII se añaden, entre

[520] En realidad, en este último caso, el complemento directo solo precede al participio.
[521] En el citado verso del soneto VIII, en que la inversión se da dentro del atributo, el complemento del nombre llega a preceder también tanto al sujeto como al predicado.

otros, los siguientes: «Qui de Venus nous interdit la joye» (s. XVII, v. 10), «Voulant forcer d'Amour les saintes loix» (s. XLV, v. 8), «Des trois Graces la voix par injure appeloit» (s. XLVIII, v. 7).

En numerosas ocasiones, cuando el verso termina en adjetivo, se antepone el complemento preposicional de este[522]. Cuando ese complemento del adjetivo forma parte del predicado, lo más frecuente es que preceda también al verbo: «Et l'ame à son desir est tousjours adressee» (s. IV, v. 8), «D'un plus haut bien n'estant point envieux» (s. VIII, v. 8), «Où d'eternelle nuict se veit environné» (XLVII, v. 10), «La terre maintenant de lumiere est deserte» (s. XLVIII, v. 11). Puede preceder incluso a toda la proposición (exceptuando el conector): «Puis qu'en beautez vous luy estes pareille» (s. XXXIII, v. 10), «De vivre ainsi tu puis estre asseuré» (s. XLIV, v. 13). En los casos en que el adjetivo cumple la función de epíteto, nunca aparece el verbo en ese mismo verso; unas veces, figurará tras el encabalgamiento: «L'Esté dont la chaleur aux terres agreable» (s. XXVI, v. 5), «Son sein d'œillets et de lys meslié» (s. XXXV, v. 5); en otras ocasiones, se trata simplemente de un apóstrofe: «Vieille maudite, et de sens depourveuë» (s. XLV, v. 12), «O jour, ô heure, ô mois sur tous infortuné» (s. XLVII, v. 9). El propio sustantivo así descrito puede figurar en otro verso: «Aux doux ébats de l'amour inutile» (s. XXXIII, v. 12), «Triste, resveur, à mes amis contraire» (s. XXXIX, v. 3).

Cabe terminar este apartado mencionando algunos casos, sumamente curiosos, en que el sustantivo es separado de su determinante, el cual expresa intensidad y queda realzado por su posición al final del verso: «Jamais felicité je ne pense avoir telle» (s. XXXIV, v. 5), «Or' que j'entens mille doux mots et mille» (s. XLIII, v. 1); en este último verso se separa «mille et mille».

5.5. Oposición

La oposición de ideas puede manifestarse entre palabras u oraciones, en forma de oxímoron, antítesis o paradoja[523]. El recurso a estas tres figuras en *Oriane* merece especial atención, como suele ocurrir con los cancioneros de raigambre petrarquista.

[522] Solo hemos encontrado un caso en que el hipérbaton se da sin que el adjetivo ocupe esa posición: «D'aise ravy tout le cœur me sautelle» (s. XXXVIII, v. 5). La excepción se explica sin duda porque el propio complemento predicativo se halla adelantado. Con todo, el adjetivo cierra el primer hemistiquio.

[523] Fromilhague ofrece una acertada definición de la paradoja como «variante macro-structurale des figures de construction fondées sur une opposition (l'antithèse, l'oxymore, le par'hyponoian) qu'il englobe

El oxímoron tan solo aparece de forma ocasional, al igual que ocurre en los *Amours* de Ronsard. Ello tal vez se deba a la escasa creatividad que trasluce el procedimiento: todos los casos de oxímoron en el libro de *Oriane* podrían calificarse de lugares comunes. De acuerdo con la tradición originada en Petrarca, la mayoría de ellos trata de describir las contradicciones inherentes a la sintomatología amorosa. Consciente del brillo que aporta su complejidad conceptual, Jamyn sitúa siempre el oxímoron al final del verso, rimando unas veces el sustantivo y otras el adjetivo. Las imágenes bélicas permiten oponer el sufrimiento y el placer simultáneos causados por la contemplación de la dama: «Mais je ne puis, car ma belle adversaire» (s. XXXIX, v. 7); «Le beau front, les beaux yeux de ma belle ennemie» (s. XX, v. 2); «Yeux qui me font une si douce guerre» (s. VI, v. 6). Esa misma confusión sentimental puede también expresarse mediante un oxímoron de forma más directa: «Pour estre franc d'un mal si gracieux ?» (s. VI, v. 4). Obsérvese que, en los dos últimos versos citados, el adverbio «si» enfatiza la insólita «dulzura» de ese amor, lo cual implica un elogio indirecto y sutil de la amada; mientras que el elogio resulta explícito en los sonetos XX y XXXIX. La imagen expresa en otras ocasiones el sometimiento del enamorado: «Doit se passer en cet heureux servage» (s. I, v. 7); «Et qu'ainsi tu retiens ma liberté contrainte» (s. XXXIV, v. 14). El oxímoron puede llegar a ser algo más complejo y menos convencional, como cuando se refiere al sueño erótico, incidiendo en la frustración del despertar: «Fay luy gouster cette douce mensonge» (s. XL, v. 13).

Ya hemos ido observando muchos ejemplos de antítesis en los apartados anteriores. Cuando dicha figura está conformada por algún verbo, suele aparecer vinculada a alguna figura de reiteración o del orden (quiasmo, paralelismo, derivación). Tanto es así que, en el soneto XXI, al margen de la repetición del prefijo en los verbos antitéticos, una paronomasia configura los componentes externos del quiasmo: «Que souflant tu refais et recasses souvent» (v. 11). No es el único ejemplo en que la antítesis se introduce en un quiasmo, dispuesto en un solo verso, a fin de evocar acciones que se suceden de forma cíclica, pues ya lo hemos visto en el soneto XXXI, donde la antítesis es además doble: «L'abaissant aux Enfers puis au Ciel l'elevant» (v. 3). Tampoco es el único caso en que la imagen de la destrucción de un objeto queda destacada mediante la antítesis y la reiteración, expresando los estragos ocasionados por la dama: esta tiene, cual llamarada, el poder de «Gaster un glaive et n'offenser la gaine» (s. XXXIX, v. 14). Antítesis y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

souvent. [...] Dans le paradoxe, il y a établissement de relations logiques qui vont à l'encontre de la logique commune, celle de la *doxa*» (1995: 102).

reiteración aparecen igualmente ligadas con la finalidad de recalcar la progresión inversa y simultánea de una causa y su efecto: «Car ton avancement mon amour desavance» (s. XXXVI, v. 10); «Plus nous separe et tant plus nous conjoint» (s. XLV, v. 11). En ambos versos, además, los dos términos opuestos implican un juego de palabras, al referirse el primero de ellos al plano físico y el segundo a un plano abstracto. En otro verso del soneto XLV, «Pour delier l'amitié qui nous lie» (v. 2), la antítesis reposa de nuevo sobre una derivación, siendo esta repetición prescindible, puramente retórica y, por tanto, más banal desde el punto de vista conceptual.

Otro tipo de antítesis frecuente es la que contribuye a expresar una disociación del «yo». El hablante se refiere a su propia mano o a su propio amor personificándolos, como si se tratara de entes ajenos, poniendo así de manifiesto la paradoja de una pulsión incontrolable que nace de sí mismo, cuyos efectos devastadores ha de padecer. De ese modo, se atribuyen al «yo» y al ente disociado sentimientos opuestos: «Amour qui prend plaisir au tourment que j'endure» (s. II, v. 12); «Qui fais te hazardant un honneur de ma honte» (s. XXXVI, v. 3). Esta última antítesis recuerda un tanto al verso del soneto XLV citado en el párrafo anterior, ya que ambas relacionan una causa con su efecto indeseado; en concreto, se refieren a una acción absurda que se vuelve inmediatamente en contra de quien la lleva a cabo. En algún otro poema, la antítesis puede ser útil para subrayar la desproporción entre la causa y el efecto: «En peu de chose on peut beaucoup appercevoir : / De ce petit present me vient un grand espoir» (s. XVI, vv. 9-10). La escisión del enamorado también puede reflejar el recuerdo persistente de la amada cuando ambos se hallan separados, para lo que se recurre a la imagen tradicional del pensamiento o el alma que se desprende del cuerpo y permanece junto a la dama: «Comment la vie avec mon corps demeure, / Veu que l'esprit en est loin separé» (s. XLIV, vv. 10-11). Al tratarse de una imagen tan conocida, Jamyn puede emplearla con mayor sutileza, oponiendo directamente dos adjetivos referidos al «yo»: «A fin qu'absent, present je veisse vostre face» (s. XIII, v. 13).

Las antítesis más numerosas son aquellas que retoman dualidades típicas de la tradición petrarquista. Pese a ello, Jamyn trata a menudo de «revalorizar» la oposición convencional. Así, la idea de la penetración del fuego en el agua impacta por su intensidad, su fuerza visual y su carácter inesperado. Esta antítesis aparece ligada además a una situación tan evocadora como lo es el encuentro entre el «yo» y la dama. Si, en una ocasión, el fuego brota de la amada y el líquido receptor se relaciona con el enamorado: «Ce faux Amour chaud de mainte estincelle, / Leger, coula par l'humide prunelle» (s. II,

USC DE COMPOSTELA

vv. 6-7), en otro soneto encontramos la correspondencia inversa: «Au gué d'amour mon feu je plongerois» (s. XVII, v. 8). Más común es que se vincule a la dama indiferente con el hielo y a su apasionado pretendiente con el fuego, pero Jamyn logra, con la puesta en escena compleja de ambos elementos, devolver el interés a la oposición: «Peut estre en un moment la glace ammoncelee / Qui te froidist le cœur, comme neige écoulee, / Fondra devant le feu que je feray saillir» (s. XIX, vv. 6-8)[524]. La oposición entre el frío y el calor puede parecer a primera vista una simple variante de la anterior, pero no se emplea para representar el contraste entre dos personajes, sino en la descripción introspectiva. El enamorado aparece así como víctima de una inestabilidad emocional, convirtiéndose su pensamiento o su corazón en objeto de oscilaciones bruscas: «C'est le froid et le chaud qui combat ma pensee» (s. XIV, v. 9); «L'Hyver refroidist tout, et du tout refroidi / Je ne veux que mon cœur soit chaud ny attiedy» (s. XXVI, vv. 12-13). Otra antítesis frecuente en la poesía amorosa, la del sol-día y la noche, no es empleada por Jamyn de forma tan abstracta, ya que uno de sus elementos se refiere a la circunstancia en que se halla el hablante. El otro componente puede consistir en una metáfora elogiosa que representa a la dama: «Qui (ton Soleil absent) nous pressoit d'une nuict» (s. XXXI, v. 12); o en una percepción subjetiva cargada de simbolismo: «Le jour luy semblera quelque minuict obscure» (s. XVIII, v. 9). En el verso que sigue a este último se oponen del mismo modo la primavera y el invierno: «Et le Printemps l'Hyver horrible de froidure» (v. 10).

Otro grupo importante de antítesis es el que atañe a calificativos, empleados para confrontar una valoración positiva a una negativa. Estas antítesis también tienen en común un uso similar, destinado a reprochar a la amada su actitud hostil y a sugerirle de forma persuasiva la disposición favorable que debe adoptar : «C'est un bien fantastiq' et vaine nourriture, / Qui ne sert qu'au defaut du veritable trait» (s. XXIX, vv. 10-11); «Je me plains a bon droit de ta foy trop legere / Qui n'est pas diamant, mais verre de fougere» (s. XXI, vv. 9-10); «Ne soyez rude à ma jeunesse tendre» (s. I, v. 12); «De douce avoir le nom que le nom de cruelle» (s. XII, v. 14).

Mencionemos por último la antítesis que conforman los términos «todo» y «nada», dispuestos en una posición similar dentro de cada hemistiquio del verso: «De tout mon cœur, à qui rien ne peut plaire» (s. XXX, v. 7); «Rien de meilleur tout desir ne demande» (s. XLII, v. 13). Como puede apreciarse en estos dos ejemplos, no hay oposición entre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[524] Gendre (1970) estima fundamental el simbolismo del fuego en Ronsard, al que dedica un apartado completo de su estudio. Jamyn tal vez lo tenga en cuenta al otorgar a su vez a la imagen un papel relevante.

dos referentes: se busca simplemente un vistoso encadenamiento de las hipérboles, con el fin de evocar la exaltación amorosa de la forma más elocuente posible.

Al margen de todos los casos anteriores, que ofrecen el contraste de dos términos antagónicos, conviene tener en cuenta la paradoja que se expresa por otros medios. La más habitual es aquella que implica una aparente inadecuación entre la situación dramática en que se encuentra el hablante y el sentimiento que esta genera. La sorpresa que provoca dicha lógica inesperada supone un cierre idóneo para la estrofa. Así, pueden celebrarse el sometimiento y la derrota, por producirse a manos de semejante beldad: «Heureux le jour auquel je fu domté, / Rendu vassal d'un celeste visage» (s. I, vv. 3-4); «Et d'un si beau vainqueur mon mal se reconforte» (s. XVI, v. 4). Según la misma lógica, el enamorado teme herir a aquello que le causa una herida: «Tant j'ay peur d'offenser cela qui m'est nuisant» (s. II, v. 8), e incluso se designa a sí mismo como responsable de ella, provocando su propia destrucción: «Je me suis eslancé moymesme dans les rets, / J'ay mis mon estomach pour la butte des traits» (s. X, vv. 9-10). El recurso puede incluso dar lugar a la *pointe* final del soneto, en casos en que el «yo» se imagina a sí mismo en una situación de extrema gravedad que ya no es, como las anteriores, meramente metafórica. Este tipo de conclusión puede ser galante: «Suivant vos pas mesmes en la nacelle / Du vieil Caron, la mort me seroit belle» (s. XLIII, vv. 13-14); pero Jamyn también sabe sacarle partido como figura humorística: «Ha que je fusse heureux si j'eusse esté sans main !» (s. XXXVI, v. 14).

La paradoja también puede constituir un cierre ingenioso del soneto cuando trata de evidenciar la incoherencia sentimental de la dama. Esta es retratada de ese modo cual perro del hortelano: «Je ne veux que mon cœur soit chaud ny attiedy / Pour une qui le veut et veut qu'on ne le vueille» (s. XXVI, vv. 13-14); si bien el reproche llega a adquirir también un carácter jocoso, partiendo de la capciosa premisa de que una simple imagen del amado podría satisfacer a Oriane: «Nourrissez vos desirs de pasture certaine, / Je puis mieux vous servir que non pas un portrait» (s. XXIX, vv. 13-14). La contradicción también puede concernir a los sentimientos del «yo» rechazado y frustrado, ya que el amor engendra odio, no directamente hacia la amada, pero sí hacia su recuerdo (s. III).

Otros sonetos culminan poniendo de relieve una incoherencia ligada al ámbito moral. Se deja así entrever lo irónico que resulta que el honor se alcance a través de la guerra y no del amor (s. XVII), pero no siempre el enamorado se vanagloria de sus propios sentimientos. El amor puede implicar, al contrario, una renuncia a la moral, haciendo que el dolor por el amigo enfermo sufra un giro completo: «J'aime sa maladie et non sa

USC DE COMPOSTELA

guarison» (s. XIV, v. 14). Vemos aquí de nuevo cómo Jamyn acentúa al máximo la paradoja, con el fin de aprovechar sus posibilidades cómicas.

5.6. Imágenes

5.6.1. Metáforas y metonimias adjetivales

Entre los epítetos que comportan una analogía, destacan sobre todo aquellos que suponen una personificación y que poseen una connotación negativa. Sorprende, no obstante, la variedad de tipos de personificación, ya que los adjetivos pueden referirse a un estado del ser («choses veuves», s. XXVII, v. 7; «face morte», s. XLIV, v. 7), siendo estos los casos más originales; pero también a cualidades morales («Mort cruelle», s. XLVIII, v. 8; «faux Amour», s. VII, v. 6), a sentimientos («Amour [...] / Jaloux», s. III, vv. 9-10), a una conducta («penser vagabond», s. XXXIX, v. 1) o a una peculiaridad física («Mort [...] aveugle», s. XLVIII, v. 8). Además del rostro, se describen otros dos rasgos físicos, en este caso para componer el retrato de la amada, con el mismo epíteto personificador: «levre jumelle» (s. XXXIV, v. 8), «astre jumeau» (s. XXXI, v. 1, referido a los ojos, que se equiparan a la constelación de los Gemelos Cástor y Pólux). Nótese el uso del singular en ambos casos y cómo en el segundo una metáfora complementa a la otra. También se reitera la personificación relativa al cabello, a fin de describir un color característico: «blond Loire» (s. VI, v. 2), «Hyver grison» (s. XXVI, v. 2). Al margen de la personificación, otros adjetivos «materializan» nociones abstractas ligándolas a una sensación, que puede ser táctil («foy trop legere», s. XXI, v. 9), gustativa («Amour amer», s. XXIV, v. 9) o visual («blanche journee», s. XXVIII, v. 9; con la variante inversa del soneto XLVII: «Vous me serez tousjours merquez d'un crayon noir, / An, mois jour et moment», vv. 12-13). Estas últimas metáforas adjetivales se basan en un sentido figurado del término, que si está muy extendido, como en los dos primeros ejemplos, no contribuye apenas al lirismo: de ahí que este repose sobre todo en la metonimia personificadora y en la paronomasia, respectivamente. Varios epítetos que remiten a la religión se emplean para elogiar la belleza de la amada («celeste visage», s. I, v. 4; «simulacres saincts», s. IV, v. 3; «beauté divine», s. V, v. 4) o la propia dignidad del sentimiento amoroso («saintes loix», s. XLV, v. 8)[525].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[525] Cavallini (2008) estudia el léxico asociado a la religión en la poesía amorosa de Desportes.

En muchas ocasiones, el epíteto completa una metáfora que radica esencialmente en el sustantivo al que acompaña. El adjetivo alude al referente, permitiendo así la comprensión de la imagen. El simbolismo del «breuvage amoureux» (s. V, v. 1) es bien conocido, pero el mismo epíteto puede dar lugar a imágenes más inesperadas, como «mon Printemps amoureux» (s. XXVI, v. 4), que expresa la etapa inicial de una pasión (con la variante inversa «mon Autonne d'amour», presente en el mismo soneto, v. 10). Podríamos incluir en esta categoría la imagen del «fil blond» (s. XXXV, v. 4), original fórmula para designar un componente habitual del retrato femenino, o el tópico de la muerte descrita como «eternelle nuict» (s. XLVII, v. 10). Más elaboradas nos parecen ciertas metáforas referidas a fenómenos meteorológicos, en las cuales se nombra mediante el sustantivo un elemento de consistencia o apariencia similar al descrito, mientras que el epíteto, que permite identificar el fenómeno real, destaca por su contundencia («tempesteuse haleine», s. XXIII, v. 1) o por su creatividad («negeuse toison», s. XXVI, v. 3; «aele nuagere», s. XLII, v. 6).

Igual de abundantes resultan los epítetos metonímicos, que además obedecen mucho menos a un uso convencional, constituyendo una de las muestras más claras del ingenio poético de Jamyn. A pesar de su variedad, destacan especialmente los adjetivos empleados para describir una parte del cuerpo, en la cual se pone de manifiesto, en un momento dado, un rasgo introspectivo. Puede tratarse de una cualidad psicológica, encomiándose así la pericia de la «main sçavante», tejedora (s. XV, v. 5), y del «œil [...] sage» (s. VII, v. 14), que debería ser capaz de identificar los peligros que lo rodean; o bien censurándose la falta de constancia («cœur volage», s. XLVI, v. 8) y de comedimiento («trop folastre main, trop legere», s. XXXVI, v. 2). Este último uso de «legere» compagina la metáfora y la metonimia, al igual que en el ejemplo ya citado de «foy legere»[526]. Obviamente las descripciones del corazón también constituyen un caso especial, al figurar dicho órgano como símbolo y no como parte del cuerpo externa y visible. No sorprende que al corazón se le atribuyan también los sentimientos de gozo o tristeza que embargan al personaje: «triste cœur» (s. XXII, v. 2), «cœur [...] ravy» (s. XXXVIII, v. 5). Dicha atribución resulta algo más sugerente en el soneto XLIII, por la misteriosa vaguedad del referente: «Tous mes esprits se trouvent si contans» (v. 2).

[526] Manteniendo su sentido propio, este adjetivo también constituye una metonimia en la expresión «dance legere» (s. XXX, v. 2). El epíteto describe a los participantes en el baile, aunque, a decir verdad, su uso es aún más complejo, al referirse a la sensación que generan los cuerpos en movimiento y no a los cuerpos propiamente dichos.

También son llamativos aquellos versos en que se asigna al ojo la emoción que está reflejando: «œil plein de joye» (s. XXXV, v. 6), «œil jaloux» (s. XLV, v. 3); o incluso una actitud general, que se manifiesta con particular evidencia en la mirada: «œil pensif» (s. XVIII, v. 5). Al cuerpo en su conjunto puede igualmente atribuirse un estado anímico: «corps lassé» (s. XLIV, v. 2). Ojo y mano, una vez más, van también asociados a una cualidad física inesperada, como la que permite expresar la velocidad de un gesto que les concierne: «œil trop soudain» (s. XXXVI, v. 11), «main... trop pronte» (s. XXXVI, v. 2). La velocidad se atribuye, del mismo modo, a la propia mente, para aludir a la inmediatez con que van emergiendo los pensamientos: «viste pensee» (s. IV, v. 1), «esprit soudain» (s. XIII, v. 12), «penser... soudain» (s. XXXIX, v. 1).

En ocasiones, el sentimiento no es asignado al cuerpo como tal, sino a una emanación de este; en concreto, al brillo que irradia la dama, generalmente a través de su mirada. Se alude así, como en los casos anteriores, al reflejo externo de la emoción que invade al personaje descrito: «son bel œil plein de clairté joyeuse» (s. XLII, v. 10); pero también es posible expresar de este modo, de forma más original, la emoción que ese resplandor celestial suscita en aquel que lo contempla: «la lueur seraine / De vos beautez» (s. VI, vv. 9-10), «de vos beaux yeux l'amoureuse clairté» (s. XVIII, v. 1). Se podría considerar que, en la expresión «un plaisir si riant» (s. XXXIII, v. 4), la metonimia se dispone de manera inversa, puesto que el sustantivo es el que alude al sentimiento, designando el epíteto la «emanación» (en este caso no la claridad, sino la risa) que lo pone de manifiesto.

Asimismo, sorprende la recurrencia de epítetos que describen la juventud y la vejez, expresando diversas cualidades ligadas al carácter, al físico o a la conducta, que constituyen en realidad efectos propios de estas etapas de la vida: «debile vieillesse» (s. XXVII, v. 14), «jeunesse fole» (s. XXI, v. 12), «jeunesse tendre» (s. I, v. 12). Aquí también volvemos a encontrar la construcción inversa, no menos frecuente; es decir, la cualidad figura como sustantivo, mientras que la fase vital que la propicia se designa mediante su epíteto: «jeune vigueur» (s. XXXII, v. 2), «jeune courage» (s. I, v. 1), «jeunes beautez» (s. XXVIII, v. 4). Un mecanismo similar se observa en el sintagma «heureux servage» (s. I, v. 7), donde el sentimiento evocado mediante el epíteto es efecto del estado que manifiesta el sustantivo.

Mencionemos por último algunas fórmulas en las que el sustantivo designa un daño físico o el instrumento con que este se lleva a cabo, mientras que el epíteto que lo acompaña se refiere al agente de ese daño, lo cual implica por tanto una personificación. Este adjetivo puede hacer referencia a una cualidad o una emoción que explica la acción:

USC DE COMPOSTELA

«playe cruelle» (s. VII, v. 2), «morsure cruelle» (s. V, v. 11), «traits... furieux» (s. XI, v. 6); pero también puede definir al personaje atendiendo a los efectos de su acción: «javelot meurdrier» (s. XXI, v. 6).

5.6.2. Sometimiento del enamorado

El «yo» cazado

La imagen de la flecha que alcanza el corazón del hablante, procedente de Amor o de la propia dama, figura en reiteradas ocasiones en el libro de *Oriane*; acaso ninguna otra imagen petrarquista alcance semejante protagonismo. El principal procedimiento que permite enriquecerla consiste en conectarla con otras imágenes de idéntica raigambre, en especial las bélicas (s. X, XI, XVI, XXI, XXXIX) y las que implican un segundo instrumento de caza como son las redes (s. I, X, XXI); pero también las del cautiverio del enamorado (s. IX, XXI) y la herida mortal (s. XXI, XXX). Como acabamos de apuntar, todas ellas se van enlazando en el soneto XXI, apareciendo además concentradas en un solo cuarteto: «Amour si longuement ne me feroit la guerre, / Et soudain je romprois son javelot meurdrier, / Son carquois et ses rets, pour suivre le sentier / Des heureux que l'Archer en sa prison n'enserre» (vv. 5-8). Esta estrofa muestra otros mecanismos destacables que realzan la imagen central, como la propia sustitución de la flecha por el análogo y novedoso «javelot»[527]; su integración en una completa secuencia narrativa (con exposición, nudo y desenlace); o la fantasía de un mundo al revés, que supone la inversión del lugar común (ruptura de la flecha). En los sonetos X y XVI, de nuevo dentro del marco de un simple cuarteto, Jamyn también logra insertar la metáfora de la flecha en un esquema narrativo complejo (comenzando en estos casos por exponer la situación final, con el consiguiente suspense) y combinarla con la idea del amor incesante. Otra similitud radica en la imbricación con imágenes más originales, como el sendero libre que recorren aquellos ajenos al amor (s. XXI), la emboscada que tiende Amor (s. X) o el corazón como carcaj (s. XVI). Los cuartetos culminan además en una paradoja que hace del enamorado una víctima consentidora: «tant je fus curieux / D'aller où ce grand Dieu l'embúche avoit dressee» (s. X, vv. 7-8)[528]; «Et d'un si beau vainqueur mon mal se reconforte» (s. XVI,

[527] En el soneto XXX, encontramos otra variante similar, ya que se habla de «mille poinçons» (v. 6).
[528] Paradoja en la que harán hincapié los versos siguientes: «Je me suis eslancé moymesme dans les rets, / J'ay mis mon estomach pour la butte des traits» (vv. 9-10).

v. 4). En el soneto X, al igual que en el IX, se recurre además a la hipérbole mitológica según la cual los propios dioses sucumbirían a los disparos. El soneto XVI, por su parte, atribuye a la dama y no a Amor el papel de arquero: «Tes beautez, doux Archer, m'en ont empli le sein» (v. 2). En este verso se personifica una abstracción elogiosa, como también se aprecia, en otros poemas, una sutil personificación de las encomiadas partes del cuerpo que disparan los proyectiles: «le trait de vos beaux yeux» (s. I, v. 11), «les traits decochez de ta plaisante face» (s. IX, v. 11), «ses yeux [...] / Dardent en moy...» (s. XXXIX, vv. 9-10). El agente así personificado puede incluso referirse a una acción: «Telle faveur dans le sein m'élança...» (s. XXX, v. 5). La imagen permite designar elocuentemente a la dama mediante perífrasis: «celle-là qui m'enferre / De mille traits cuisans et furieux» (s. XI, vv. 5-6). Volvemos a encontrar aquí al sustantivo que designa el proyectil acompañado de un determinante hiperbólico y de un epíteto metonímico que subraya la violencia. Nótese asimismo en estos últimos ejemplos la riqueza verbal (o su elegante omisión en el soneto I). Mención aparte merece el soneto II, en el que las imágenes se enlazan formando un círculo que retorna al inicio: la flecha misma lanzada por Amor (se repite, por cierto, el epíteto «cuisant») es la que graba en el corazón la figura de la dama, previamente mencionada en el poema. Una vez más, encontramos un vínculo inesperado entre las imágenes, así como la materialización de una noción abstracta: «Qui pointu m'engrava d'une viste contrainte / L'honneur de ta beauté» (s. II, vv. 6-7). Materialización y acción paradójica del enamorado «cazado» se conjugan igualmente en el soneto I: «En vos filets j'esclave ma jeunesse» (v. 9).

La metáfora del «yo» como animal cazado es más explícita cuando este se describe como «presa» (s. XII, XXXIV). En este último soneto, se dota a la imagen de un toque preciosista, al no ser la dama quien captura la presa, sino quien la cede a una noción abstracta que cobra así vida: «celle [...] / Qui m'a donné en proye à l'amoureuse ardeur» (vv. 1-2). Todo ello revitaliza la locución «en proye à». En el soneto XXXIX, se materializan las «virtudes» de la dama, convertidas en cebo, de manera que el enamorado queda atrapado en el «anzuelo» que ella le tiende.

El «yo» cautivo

USC DE COMPOSTELA

En esta categoría cabe agrupar dos imágenes petrarquistas: la del lazo que une a enamorado y amada y la de la cárcel en la que aquel se halla encerrado. Jamyn da un nuevo impulso a la primera de ellas al emplearla para expresar el amor mutuo que se

profesan ambos personajes. Además, la pone en relación con la *derivatio*, que recalca la violencia de una acción: «Pour delier l'amitié qui nous lie» (s. XLV, v. 2), o que subraya la paradoja del cautivo feliz: «Que vous aimez le nœu qu'Amour a voulu faire : / Puis que nos cœurs liez aiment à s'y complaire» (s. XXIX, vv. 2-3). Este último verso introduce una variante del tópico, al precisar que son los corazones los que se enlazan, corazones a los que se atribuyen directamente los sentimientos, al tiempo que el políptoton del verbo «aimer» prolonga la derivación con «Amour». La escena evocada en el soneto XXXV, «Ces beaux cheveux qui me tiennent lié» (v. 1), hace del lazo algo más tangible, poniendo la imagen al servicio del elogio del cabello[529] y logrando conjugar a la perfección fantasía y tensión emotiva.

En cuanto a la metáfora de la cárcel, Jamyn renueva su sentido en el verso final del soneto X, «Puis que tu peux ouvrir ou fermer la prison», donde esta última simboliza más bien el sufrimiento amoroso: la liberación no supondría, por tanto, dejar de amar, lo cual resulta inconcebible, sino gozar al fin del amor correspondido. En otros sonetos, el poeta opta por desarrollar la imagen más allá de lo esperado. Ya hemos comentado la alegoría del soneto XXI, que divide a los humanos en dos grupos: los presos en la cárcel de Amor y los que caminan felizmente por un libre sendero. En el soneto XII, el lugar común recupera su patetismo al sumarse al cautiverio del enamorado el maltrato que recibe durante su encierro. Es además la dama, y no Amor, quien encarcela («ta prison»), de modo que su falta de compasión se dramatiza al máximo. El ruego en que culmina el cuarteto, «Abandonne ta proye et rends ma liberté», incide en la lógica de la *dame sans merci*, al atribuir a la «carcelera» unos designios y un poder puramente retóricos. La materialización de la libertad en versos como «J'appens ici ma douce liberté» (s. I, v. 5) y «Et qu'ainsi tu retiens ma liberté contrainte» (s. XXXIV, v. 14) supone una variante más delicada y sutil.

El «yo» enfermo o herido

Jamyn suele realzar las imágenes tradicionales de la herida o la enfermedad, propiciadas por el amor, integrándolas en paradojas de muy diversa índole. Así, en el soneto V, la metáfora aparece ligada a una acción simbólica y macabra, mediante la cual el enamorado se inflige a sí mismo una violencia insólita: «Je suis contraint d'ouvrir ma

[529] Algo similar a lo que hemos visto en el apartado anterior, con imágenes del tipo «le trait de vos beaux yeux» y «les traits decochez de ta plaisante face».

blessure mortelle» (v. 14). Un segundo elemento paradójico, dentro del mismo soneto, es la evocación de la dama no solo como causante del daño, sino como la única persona capaz de socorrerlo: de ahí la necesidad de hacer la herida más visible. Como vemos, toda una reflexión metapoética se construye en torno al sencillo lugar común. En el soneto XXII, se invierten tanto la metáfora de la enfermedad como la del «yo» cautivo (ligadas entre sí), al imaginarse una superación del amor que, paradójicamente, implicaría una desdicha aún mayor: «Dy luy qu'alors viendra ma perte et ma ruine, / Quand affranchi d'amour on me trouvera sain» (vv. 7-8). La paradoja del soneto XIV, más convencional, señala la confusa mezcla de placer y dolor de origen amoroso: «mon œil se reconforte / D'y voir ce qui me poind d'une blessure forte» (vv. 2-3)[530]. Pero otros elementos realzan la imagen: la emocionante escena de encuentro, la atribución de los sentimientos al propio ojo que contempla a la amada, la elegancia del pronombre neutro al indicar el origen de la herida, o el hábil modo en que Jamyn esboza la metáfora de la flecha valiéndose tan solo del verbo. Incluso podemos ver en la herida un eco irónico de la enfermedad real que mantiene postrado al amigo. La disociación del «yo» es aún más marcada en el soneto VII, donde tanto los ojos como el corazón quedan personificados por sendas acciones complementarias, componiéndose así una escena de velatorio completamente imaginaria: «Pleurez, mes Yeux, accompagnez le cœur / Qui va mourant d'une playe cruelle» (vv. 1-2). Al contrario que en el soneto XIV, aquí se atribuyen a los ojos sentimientos acordes con la gravedad de la herida, gravedad que vuelve a subrayarse mediante el epíteto, como en los versos citados de los sonetos V y XIV. En el soneto XXX, destacan las hipérboles que conciernen tanto a la herida, extendida a todo el corazón, como a los simbólicos instrumentos punzantes que nuevamente la provocan («mille poinçons»). Se reformula además la paradoja del placer mezclado con el dolor, sensaciones que ahora se atribuyen al propio corazón.

El «yo» combatiente o vencido

Ya hemos comentado que las imágenes bélicas aparecen asociadas en varias ocasiones a las del «yo» cazado. También es frecuente que se expresen mediante un oxímoron, que permite deslizar un elogio paradójico a la dama que tanto hace sufrir a su enamorado: «car ma belle adversaire...» (s. XXXIX, v. 7); «Et d'un si beau vainqueur

[530] El mismo verbo se volverá a utilizar para expresar dicha idea en el soneto XVI: «Et d'un si beau vainqueur mon mal se reconforte» (v. 4).

mon mal se reconforte» (s. XVI, v. 4). Otro oxímoron bélico, que implica asimismo un elogio indirecto a la belleza, expresa una contradicción similar a la de este último verso: «Yeux qui me font une si douce guerre» (s. VI, v. 6). La personificación de los ojos de la amada recuerda a aquellas que los convierten en lanzadores de flechas, si bien gana aquí en concreción por el papel activo que los ojos desempeñan. La propia figura imaginaria de la amada, que el pensamiento deposita ante el enamorado, se convierte en mensajera de guerra (s. XI). La locución «faire la guerre» vuelve a tener por objeto al «yo» en el soneto XXI, aunque el sujeto en este caso pasa a ser «Amour». Ya hemos citado anteriormente estos versos en los que Amor cobra la forma de un auténtico soldado, del que se enumeran las diversas armas, al tiempo que se relata un fragoroso lance del combate: «Et soudain je romprois son javelot...» (v. 6). La figura alegórica de Amor y la guerra en la que se ve envuelto el enamorado también se relacionan en la conclusión del soneto XVII, pero de un modo distinto y más original aún, pues se da a entender que el «yo» lucha en nombre de Amor, o al menos empujado por él, y no con él como adversario. El razonamiento que equipara el heroísmo del caído en combate simbólico con el del contendiente real, sirviendo de *pointe* al poema e invitando a una reflexión filosófica, reposa enteramente en la metáfora bélica. El desenlace de la guerra también se impregna de dramatismo con la figura del enamorado moribundo en el soneto VII. Si vuelve a atribuirse aquí a Amor el papel de rival vencedor, el ingenioso relato pone el foco en un tercer actor: los ojos guardianes que, por negligencia, han permitido el paso del enemigo, «abriendo la puerta» de la fortaleza. Asimismo, la dama se designa indirectamente como vencedora en la persuasiva sentencia, mitad suplicante y mitad acusadora, del soneto XII: «Il ne sied au vainqueur d'user de cruauté» (v. 8), que ofrece de nuevo un ejemplo de argumento cimentado en la pura retórica. En el soneto XIX, Jamyn recurre a una imagen que invierte en cierto modo el lugar común, ya que el «yo» es quien toma la iniciativa para presentar batalla: se equipara su situación al asedio infructuoso de una ciudad, plaza irreductible que representa alegóricamente, como es obvio, a la dama intransigente.

El «yo» subordinado

Ya hemos podido comprobar en los apartados previos que Jamyn entrelaza las imágenes con maestría, pero el primer soneto del libro constituye tal vez la mayor muestra de virtuosismo en este sentido, dada la portentosa acumulación, del principio al final del poema, de metáforas que representan al enamorado en una posición de subordinación

USC DE COMPOSTELA

frente a la dama. El sometimiento se declara de todas las maneras posibles: el «yo» queda «animalizado» como objeto de la acción verbal («domté»); por medio de las tradicionales metáforas medievales se atribuye una condición, un estado («vassal», «servage»); pero también se reserva un papel activo: «J'appens ici ma douce liberté / En vostre honneur» (vv. 5-6), «En vos filets j'esclave ma jeunesse» (v. 9), versos en los cuales la abstracción que hace de objeto verbal queda bellamente materializada. La acción verbal también puede conllevar la personificación del sujeto, más brillante aún que la anterior: así, «un celeste visage» (v. 4) somete, mientras que «ma jeunesse tendre» (v. 12) desea ser subyugada. Además, Jamyn reserva al segundo terceto una última imagen perfectamente coherente con las anteriores, pero bastante más original: la del enamorado como alumno, que confía a la dama su deseo de aprender, bajo su magisterio, las leyes de Amor. La dama adquiere así, a lo largo del poema, el estatus de domadora, divinidad, cazadora, señora feudal y maestra; su condición de «Maistresse» y de «maistre», con evidente juego de palabras, se proclama además de forma explícita. Jamyn reviste la mayor parte de estas imágenes de un matiz paradójico: además de reiterar su entrega voluntaria, el enamorado insiste en describir su situación como «feliz» (vv. 3, 7).

El motivo de la servidumbre reaparecerá en diversos poemas en los que se alude a la actitud hostil de la dama. Esto no es casual: la relación de vasallaje compromete también al señor feudal; de ahí que el enamorado-siervo exija la gratificación merecida, correspondiente a sus servicios (s. XIX, XXXVII). La imagen sirve, pues, de punto de apoyo a las filípicas en torno a la ingratitud, sin que curiosamente deje de ponerse de relieve el carácter voluntario de la esclavitud (s. XXXVII). También se hace valer el servicio prestado evocando su posible pérdida (s. XII, XXXVII). Por otra parte, el binomio aprendiz-maestro no es el único que escapa del lugar común: la alegoría del ciego y su guía, en el soneto XXII, tiene la ventaja de incidir persuasivamente en la dureza de la dama y en la vulnerabilidad de un «yo» completamente dependiente de ella.

5.6.3. Éxodo desde el «yo»

Dentro de la categoría que denominamos «éxodo desde el yo» podemos distinguir tres tipos de imágenes. Los tres están presentes en el soneto III, lo que convierte a este poema en un caso similar al soneto I, basado en una acumulación virtuosa de metáforas del mismo orden.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Fijémonos en primer lugar en un verso del mencionado soneto: «C'est où mon cœur sa demeure a choisie» (v. 4). El pronombre «où» se refiere a las miradas de Oriane, en las que el enamorado no puede dejar de pensar. El corazón de él se integra, pues, dentro de ella. La imagen refleja a la perfección el absoluto abandono y pertenencia espiritual al ser amado, al tiempo que revela un deseo de unidad, de profunda fusión con él. El movimiento de desplazamiento desde la ubicación natural al cuerpo idolatrado no se describe, de modo que esa condensación contribuye a hacer la imagen más llamativa. El ingenio reside además en una especie de inversión de la lógica común: parecería más natural, pero también mucho más convencional, ubicar la mirada de la dama dentro del corazón del amante, para dar a entender la emoción que procura el recuerdo. El corazón queda personificado como sujeto de la acción verbal, pero también por el objeto de esta (la vivienda), lo que da mayor relieve a la figura. La similitud con una imagen del soneto XII es obvia: «Mon cœur que dans tes yeux tu retiens arresté / Ne merite la mort» (vv. 5-6); si bien resultan reveladores los detalles con que Jamyn logra diferenciarlas. En el primer caso, la ubicación abstracta («tes regards») resulta algo más evocadora, al asociarse al recuerdo de instantes específicos, de cruces de miradas tan intensos que resultan inolvidables. En el segundo poema, la idea adquiere fuerza por el papel activo que ejerce la dama, a quien se otorga, mediante un ardid retórico muy común, una malévola voluntad. Pero lo más destacado es que la imagen se fusiona con la de la cárcel de amor, lo cual permite ahondar de nuevo en la personificación del corazón, caracterizado aquí como reo condenado a muerte. En el soneto X, es la imagen del lazo la que se combina ingeniosamente con esta. Aunque se vuelva a hacer referencia al corazón y a los ojos, se produce un marcado desdoble, a través de un paralelismo que refleja bien el apasionamiento: «Mon cœur dedans ton cœur, mes yeux dedans tes yeux» (v. 2).

La imagen de la mente o del pensamiento que abandona el cuerpo del enamorado para ir en pos de la amada es también recurrente. Se emplea fundamentalmente para evocar la obsesión amorosa, sugiriendo además el deseo de no separarse físicamente de la dama, así como el anhelo de una unión plena, ya comentado en relación a las imágenes previas. En un verso del soneto III, «Tant mon esprit en te suivant s'oublie» (v. 8), vemos que la personificación gana en complejidad gracias a su doble faceta: el primer verbo indica el movimiento físico (metafórico) y el segundo verbo, un proceso psicológico (metonimia descriptiva del «yo»). Otro recurso similar consiste en aderezar la metáfora del movimiento con una motivación psicológica, como se observa en los sonetos IV y

USC
DE COMPOSTELA

VIII. Estos dos poemas tienen además en común la insistente reiteración de la metáfora. En el primero, la formulación inicial («et ma viste pensee / Te suit en tous endroits comme l'ombre le corps», vv. 1-2) se enriquece evidentemente gracias al símil, pero también gracias al complemento circunstancial, en el que la fantasía prima sobre la fidelidad con que se evoca el referente: que la mente siga a la dama por todas partes sugiere que efectivamente la acompaña «en tiempo real». Los versos siguientes del poema expresan la misma idea, pero curiosamente describiendo una trayectoria en sentido inverso: «Tes simulacres saincts me viennent par dehors...» (v. 3). Cuando reaparece la imagen del desplazamiento de la mente, la personificación se nutre de la metáfora de la herida y de la mencionada motivación psicológica: «L'esprit cherche l'objet qui d'amour l'a blessé, / Comme remede au mal dont il est offensé» (vv. 9-10). En los cuartetos del soneto VIII, la imagen se va retomando una y otra vez. La primera estrofa presenta como novedad la narración del instante en que el «yo» se disocia, momento a partir del cual mente y cuerpo siguen trayectorias opuestas («je m'eslongne...», «il s'en retourne»). El segundo cuarteto también se basa en una oposición entre cuerpo y mente, pero Jamyn sorprende invirtiendo la lógica habitual: el cuerpo es el que se desplaza, a diferencia de la mente, fija en la «bourne» (original metáfora) de la que no aparta sus pensamientos. En ambas estrofas, el último verso contiene la justificación psicológica que refina la personificación, además de concretar la declaración de amor. El soneto XI, por su parte, encomia la rapidez con que el pensamiento «corre» por doquier; aunque no se especifica su rumbo, es él quien vuelve a provocar que la imagen de la amada se desplace hasta el enamorado. Al igual que en el soneto IV, la exterioridad de la aparición se precisa para incidir en lo sobrenatural de la escena («Se represente au devant de mes yeux...», v. 7).

La imagen consistente en un componente espiritual que es arrebatado al «yo» constituye un tercer tipo abundante. El espíritu aparece materializado, como objeto de la acción verbal. Se emplea en estos casos, de forma insistente, el participio «ravi»/»ravie»; la recurrencia de la forma femenina, siempre a final de verso, podría explicarse en parte por ser la rima en «-ie» la más frecuente en los cuartetos del libro. El inicio del soneto III, «Tu m'as si bien ravi la fantaisie...», constituye una variante de la imagen del desplazamiento «voluntario» de la mente, que insiste en el tema de la obsesión amorosa. Se reserva a la dama un papel activo que contribuye mucho a la fuerza de la metáfora. En cambio, en las demás variantes de esta imagen, el verbo adopta una forma pasiva sin que se especifique el agente. Lo curioso es que la misma metáfora puede adquirir significados distintos, designando la muerte en el soneto XII («si l'ame m'est ravie...», v. 6) y los

USC DE COMPOSTELA

estragos que causa el recuerdo de la amada en el soneto XX («mon ame est de mon sein ravie», v. 6). Esta misma idea se expresa imbricando las metáforas del arrebatamiento y de la vida: «Et quand j'en suis absent la vie m'est ravie» (s. XIII, v. 4). A medio camino entre la imagen del éxodo voluntario y la del éxodo forzado queda la idea del espíritu simplemente «separado» del cuerpo (s. XLIV).

5.6.4. Integración en el «yo»

En este apartado cabría incluir, en primer lugar, la imagen de la flecha que penetra a través de los ojos y se clava en el corazón, con sus múltiples variantes. Alguna otra de las metáforas ya comentadas representa el acceso al interior del cuerpo: en el soneto VII, este último es asimilado a una plaza fuerte cuya entrada custodian los ojos.

Pero es recurrente también otro tipo de metáforas que podríamos calificar de «fisiológicas». Suelen estar ligadas al acto de comer o beber. En los sonetos V y XXIX, su reiteración contribuye a poner de manifiesto una paradoja. En el primer poema, las metáforas de la sed y de la bebida se encadenan ingeniosamente, pese a la distancia entre sus referentes: la primera de ellas se refiere al anhelo de los goces del amor mutuo, mientras que la segunda alude al éxtasis contemplativo: «Aussi j'ay plus de soif au bien qu'ay desiré / Plus je boy les regards de ta beauté divine» (vv. 3-4). La propia concatenación de imágenes es la que hace que la paradoja cobre sentido. Resultan indispensables a la riqueza expresiva del conjunto tanto la vaga perífrasis misteriosa del primer verso como la materialización (de las miradas) y personificación (de la belleza) que complementan a la metáfora en el segundo. En el soneto XXIX, la imagen del alimento se emplea para cuestionar en primer lugar la actitud paradójica de la dama («Mais que vaut de vous paistre ainsi de la peinture ? / C'est un bien fantastiq' et vaine nourriture», vv. 9-10). Al igual que en el soneto V, el verbo se refiere metafóricamente a la acción de extasiarse, mientras que su objeto, abstracto, vuelve a quedar materializado, conformándose además una combinación conceptual insólita. En la estrofa siguiente, se retoman los términos metafóricos mediante una *derivatio*, en una exhortación que insta a abandonar lo etéreo por lo tangible: «Nourrissez vos desirs de pasture certaine» (v. 13). El doble objeto verbal introduce variedad en la correlación, dando lugar a la animación de los «deseos», pero destaca sobre todo el nuevo sentido que se otorga al propio verbo metafórico, el cual alude aquí a la satisfacción de un apetito espiritual (o incluso sensual: la inusual vaguedad del «alimento» designado denota picardía). La metáfora del alimento

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

también figura en el soneto XVIII: «Et ny fleur ny couleur ne repaistra son œil» (v. 11). Su sentido vuelve a cambiar así una vez más, haciendo referencia a la dicha, a la vitalidad que puede engendrar la contemplación de lo bello. Destaca el carácter inesperado tanto del sujeto (con materialización del color y compuesto por dos elementos pertenecientes a categorías diversas) como del objeto verbal (con animación del ojo). Dentro de las metáforas fisiológicas cabe incluir una menos original, muy del gusto de Ronsard, que no se basa en la ingestión, sino en un proceso interno: «lors d'artere en artere, / De nerfs en nerfs ce mot me traversa» (s. XXX, vv. 3-4). Volvemos a constatar que la eficacia de la imagen reside en gran medida en la materialización, en este caso de las palabras insinuantes proferidas por la amada. Se logra así expresar con suma claridad una sensación específica, que se extiende en efecto a todo el cuerpo, como es el sobrecogimiento repentino que se apodera del enamorado.

5.6.5. Personificación del interlocutor y otros objetos

Los sonetos en los que se establece un diálogo completo figuran entre los más llamativos del libro. Ello se debe a lo inesperado de la personificación de una parte del cuerpo del enamorado. La sorpresa, además, es progresiva, ya que la personificación se realiza en dos tiempos: en primer lugar, el «yo» descarga paradójicamente la responsabilidad de un error cometido por él en sus propios ojos (s. VII) o en su propia mano (s. XXXVI). A continuación, el órgano inculpado toma la palabra para rebatir las acusaciones, defendiéndose con suma astucia y sin caer en el recurso fácil de devolver la responsabilidad al «yo» conjunto. Además de atribuirse a la parte del cuerpo una voluntad autónoma, se la dota también de un carácter propio (los ojos son imprudentes; la mano, impulsiva), aunque tal vez lo que más destaque sea su arte dialéctico. A pesar de que el mismo procedimiento se emplee en dos ocasiones, Jamyn preserva la variedad, alargando en un caso el diálogo mediante nuevas réplicas y disponiendo en el otro cada intervención en un soneto distinto.

Varios son los sonetos en que se atribuye un sentimiento de felicidad, causado por el contacto físico con la amada, a un objeto: la cinta que rodeará su cuerpo (s. XV), la canción y el papel apoyados en su pecho (s. XVII y XXII). También es dichoso el lugar de destino de la dama, que podrá gozar de su presencia (s. XVIII). Obviamente la emoción descrita es una proyección, que permite al enamorado expresar de forma indirecta lo que él mismo experimentaría si se hallase en tan afortunada circunstancia. El contacto físico,

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

íntimo, entre la dama y un objeto puede expresarse además mediante una acción metafórica que también personifica a este último. Así, el papel «toca» el pecho, mientras que la canción hace en el seno «una larga estancia», acciones que vuelven a reflejar el deseo del enamorado, quien se lamenta de no poder llevarlas a cabo. Lo mismo ocurre con el viento, que se lanza contra la dama con el fin de besarla (s. XXIII). En el soneto XLI, en lugar de lamentarse ante la fortuna del vaso «besado», el enamorado fantasea con que dicha acción metafórica termina revirtiendo en él: «Ce chaud baiser qu'il a receu de toy, / Et de sa lévre il le redonne à moy» (vv. 12-13).

Si nos fijamos en este último verso, podemos observar que la personificación se refuerza mediante la atribución de un rasgo físico humano («sa lévre»), metáfora que deriva directamente de la doble acción metafórica (recibir un beso, dar un beso) a la que complementa. Es posible detectar algún otro caso en que el atributo humano, designado a través de un sustantivo, no consiste en una acción o a un sentimiento: así, se hace referencia a las «lenguas» del laúd (s. XXXVIII) o a los «antepasados» de la ciudad de Tours (s. XXV).

Hemos aludido a la proyección de sentimientos del «yo» en el ente inanimado, pero también las emociones que este despierta en el hablante contribuyen a hacer más compleja la personificación. El apóstrofe a la ciudad de Tours, justamente, comienza así: «Tours que je t'aime...». A decir verdad, la relación íntima del interlocutor inanimado con la dama suele provocar envidia (s. XVIII, XXII, XXIII).

El ruego que el hablante dirige a este interlocutor, suplicándole que favorezca el acercamiento entre amada y amante, persigue un efecto similar. El argumento sutil con el que se trata de persuadir al potencial emisario se apoya igualmente en una personificación: se recuerda al papel que su «felicidad» se debe al remitente (s. XXII), y al viento que debería empatizar con el enamorado, habiendo compartido su experiencia (s. XXIII). Pero la personificación no acaba ahí: tanto el papel como el viento reaccionan haciendo oídos sordos, proponiéndose en ambos casos una nueva justificación psicológica para explicar esta actitud: la posición privilegiada del papel le ha llenado de arrogancia, mientras que el viento también se ha enamorado de Oriane, convirtiéndose en rival.

En versos en los que se designa a la dama, metafóricamente, como elemento de valor incalculable para el enamorado, este elemento puede ser objeto de una acción que implica disponer de él a placer, arrebatándoselo al «yo», y que es ejercida por un ente así personificado. Se completa de este modo la personificación de la tierra, envidiada y feliz,

USC DE COMPOSTELA

hacia donde se dirige la amada, a la que ya hemos hecho referencia: «Puis que pour t'éclairer tu m'ostes mon Soleil» (v. 14). Una acción similar es llevada a cabo por el ataúd, el cual «Enferme avarement mon plus riche heritage» (s. XLVII, v. 4), y por el sueño que desea «Remporter si soudain le bien qui m'est si rare» (s. XXIV, v. 14). En los dos primeros ejemplos, cabe destacar además la riqueza que aporta a la personificación la motivación psicológica de la acción, derivada ingeniosamente de la metáfora que concierne a la dama. En cuanto al sueño, tanto en el soneto XXIV como en el XL en que se convierte de nuevo en interlocutor, su personificación se lleva también a cabo al aludirse a su movimiento (de un modo análogo al observado en los desplazamientos de la mente o el pensamiento, ya abordados en un apartado anterior, si bien el sueño «viene» en lugar de marcharse), así como a una acción o actitud benéfica para el «yo» («Je ne trouve que toy qui me soit pitoyable», «Souvent tu fais mes ennuis reposer», «Tu me permets en songe deviser...»).

5.6.6. Personificación de la naturaleza

La personificación de un elemento natural basada en un rasgo corporal metafórico es de las más destacadas en el poemario. Ya hemos mencionado los epítetos relativos al color del cabello, como «Hyver grison» (s. XXVI, v. 2), donde metáfora y metonimia se superponen, dado que el color descrito alude al paisaje; o «blond Loire» (s. VI, v. 2). También pueden justificar la personificación otras propiedades como la consistencia («Vent qui tourmentes l'air de tempesteuse haleine», s. XXIII, v. 1) o la forma («Au large sein de la marine plaine», s. XXV, v. 11), e incluso aspectos más sutiles como la belleza y el sentimiento placentero que provoca su contemplación («Le Ciel de toutes parts decouvre un beau visage», s. XXXI, v. 14). Más rara es la analogía que se establece entre el elemento natural y una silueta humana en su conjunto, como ocurre cuando se describe a los árboles «sin cabellos» (s. XXXII, v. 8).

El atributo asignado puede ser también una cualidad abstracta, como es el caso del fruto que cae «Ayant en vain passé la saison de jeunesse» (s. XXXII, v. 6). Otras veces se alude a una posesión humana: «Tertres et monts vestus de robes neuves, / Parent leur sein d'un million de fleurs» (s. XXVII, vv. 3-4, donde hallamos también de nuevo la metáfora corporal del seno), «Le Soleil quatre fois a fini le voyage / De ses douze maisons» (s. XLVI, vv. 1-2). En todos estos ejemplos, así como en el del cielo citado en el párrafo anterior, la personificación es aún más compleja y vivificadora, gracias a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

acciones metafóricas que tienen por objeto esa otra metáfora de atributo o posesión humana, a la cual introducen y enriquecen. La acción narrada logra renovar inesperadamente el lugar común del soneto XXVII. Su ingenio no es menor en el soneto XXXII, donde la imagen responde a la finalidad persuasiva del poema.

En algunos de los casos ya mencionados, se da otro tipo de encadenamiento de personificaciones, basado en la acción que un elemento natural ejerce sobre otro, el cual queda asimismo humanizado. El invierno es quien deja a los árboles privados de su cabello, mientras que el sol concluye su viaje «ramenant les jours / Et les quatre Saisons compagnes de son cours» (vv. 2-3). Por otra parte, en este último verso, la aposición añade una personificación más a la serie. Un caso muy similar de aposición referida a un vínculo humano, dotado de mayor complejidad conceptual y ligado a una metonimia, se halla en el soneto XXVII: «En ce Printemps ami de la jeunesse» (v. 11)[531].

Un tipo especial lo constituyen las acciones violentas ejercidas por el ente personificado o contra él (o ambas cosas simultáneamente), mediante las cuales se designa un cambio atmosférico, al que sigue una mayor calma: «Le Printemps qui devoit chasser l'Hyver grison» (s. XXVI, v. 2), «Tu n'as pas seulement le tonnerre domté / De qui l'air tout noirci se sentoit agité, / Mais tu as tout ensemble au loin poussé l'orage» (s. XXXI, vv. 9-11); nótese en esta última cita la acumulación de imágenes basadas en dicho mecanismo. Más peculiar aún resulta otro verso que alude también al poder de la dama sobre la naturaleza, «Mesme à son chant Loire arreste son cours» (s. XXXVIII, v. 14), en el que se pierde de vista todo atisbo de referente real. Las múltiples dimensiones de esta personificación, que no va ligada sin embargo a cualidades específicas, también la hacen excepcional: además del control sobre su movimiento, se atribuyen al río indirectamente sentidos (el oído) y emociones.

5.6.7. Metáforas naturales

Dos imágenes naturales destacan por encima del resto debido a su recurrencia: la del sol o astro, que magnifica la belleza de la amada, y la del fuego, dirigida a ilustrar la intensidad del sentimiento amoroso que se apodera del «yo». Tal predilección se explica sin duda por la posibilidad de declinar ambas imágenes de muy diversas formas, como veremos a continuación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[531] Incluso cuando el elemento natural es metafórico, puede ir acompañado de una segunda metáfora de este tipo: «L'astre de ces beaux yeux escortes de ma vie» (s. XLVII, v. 11).

El resplandor que irradia la dama permite conjugar su elogio y la evocación de los efectos de su feliz venida (s. VI) o, inversamente, de su trágica partida (s. XVIII). En ambos sonetos, esa claridad o brillo funciona como sujeto de la subordinada, conformado también por un epíteto metonímico y un complemento preposicional que explicita el elogio de la belleza, mientras que el predicado indica el lugar que goza o gozará del benéfico resplandor: «Depuis le jour que la lueur seraine / De vos beautez éclaire à la Touraine...» (vv. 9-10), «Puis que de vos beaux yeux l'amoureuse clairté / Va luire en autre part...» (vv. 1-2). El empleo de esta imagen en el soneto VI destaca por su fantasía, ya que se atribuyen al ser luminoso los mismos efectos concretos, tangibles, de la llegada de un sol primaveral (sin que este llegue a mencionarse): la luz que se desprende de la amada «a produit mainte nouvelle fleur» (v. 11); sus ojos «d'un printemps embellissent la terre» (v. 7). La originalidad reside no solo en la invención de un poder cósmico, sino también en la descripción de la naturaleza transfigurada con el fin de expresar un paisaje íntimo.

El soneto XVIII, en cambio, termina haciendo explícita la imagen solar, reduciéndose la metáfora *in absentia* a su mínima expresión. Tanto en estos versos como en otros similares del soneto XXV, el lugar agraciado con la presencia de la amada-sol se convierte en interlocutor, el cual, personificado, dispone de ella: «pour t'éclairer tu m'ostes mon soleil» (v. 14), «pour loger en tes murs un Soleil» (v. 12). Lo cierto es que Jamyn prescinde sistemáticamente del referente al hacer uso de la metáfora solar literal, como puede apreciarse también cuando esta permite evocar, por contraposición, la desolación (la oscuridad) provocada por la ausencia de la dama: «ton Soleil absent...» (s. XXXI, v. 12), «Nostre Soleil esteint...» (s. XLVIII, v. 10) (nótese la función aclaratoria del determinante posesivo).

Por el contrario, la metáfora solar queda únicamente implícita en la reiterada personificación de los ojos de la dama que logran alejar el mal tiempo: «Quand son bel œil plein de clairté joyeuse / Força le temps...» (s. XLII, vv. 10-11); «Tes deux yeux ont chassé les tonnerres» (s. XXXI, v. 6); «Alors ses yeux qui dissipent les nuës» (s. XXXIX, v. 9). Una vez más asistimos a una descripción de la naturaleza no directamente simbólica, pero que invita a una interpretación paralela intimista. La metáfora *in praesentia* se reserva para la variante de los ojos como astro que guía, de la mano de un vocativo-inciso, exquisitamente inscrito en el interior del verso: «Où ton œil, feu Saint-Herme, excellemment reluit» (s. XXXI, v. 13), o de una no menos elegante preposición intermedia: «L'astre de ces beaux yeux, escortes de ma vie» (s. XLVII, v. 11). Obsérvese

USC DE COMPOSTELA

que, en ambos casos, el verso culmina con una nueva metáfora que prolonga el sentido de la imagen, enfatizándolo. Pero el encadenamiento de imágenes va mucho más lejos: lo demuestran los demás versos ya citados del soneto XXXI, o, en el caso del soneto XLVII, la descripción consecuente de la muerte de Oriane como noche eterna y angustiosa, idea que se reiterará en el soneto siguiente. De forma más sutil, otro verso alegórico del mismo poema, «Ma navire est rompue attainte d'un escueil» (v. 6), puede enlazarse claramente con la metáfora del astro guía, aunque Jamyn opte por no establecer un nexo explícito dentro del poema entre ambas imágenes.

La propia imagen del fuego puede funcionar a modo de reiteración indirecta o reformulación de la metáfora astral. De ese modo, se designa a los ojos de la dama que sirven de guía no solo como astros, sino también como «flambeaux» (s. XLIV). Dada la floración primaveral provocada por la dama-sol, el hablante demostraría ser más insensible que la tierra y las plantas «Si de vos yeux je ne sentois la flame» (s. VI, v. 14). A la *métaphore filée* del astro guía ya descrita en el soneto XLVII, se añade que ese bello ojo «d'amour mutuelle enflamboit mon courage» (v. 8). La metáfora verbal, que personifica al ojo, suscita asimismo la doble materialización de sus complementos (amor y coraje), lo que demuestra el grado de elaboración que se oculta bajo la perpetua apariencia de sencillez. La original idea del amor mutuo como una llama que se transmite entre los amantes, vivificando el ánimo, recuerda al último argumento esgrimido en el soneto XXXII para convencer a la dama de que se entregue al gozo del amor: «C'est d'une autre lumiere une lumiere prendre» (v. 14), trasvase que evita que el fuego interior se consuma. Asimismo, en el soneto XXXV, un fuego procedente del seno de la dama llega hasta el corazón del enamorado: en este caso se persigue expresar la emoción de un instante concreto, causada por la exultante contemplación. La trayectoria se invierte en el soneto XI: el hablante sueña con lanzar su llama al corazón de la dama. Podríamos considerar estas últimas imágenes como variantes de la flecha de Amor, algo que también sucede, de hecho, con otro elemento natural: los «cent mille éclairs» que disparan los ojos de la dama (s. XXXIX, v. 11). Por otra parte, en el apartado dedicado a la antítesis ya comentábamos la insistencia en la imagen del fuego propio como elemento «invasivo», susceptible de penetrar en el equívoco «gué d'amour» (s. XVII, v. 8) o de fundir el hielo femenino (s. XIX, vv. 6-8). Es evidente que con estas escenas alegóricas, al igual que con el curioso envío del fuego de un cuerpo al otro, el poeta pretende dotar de mayor brío a la metáfora convencional. De ahí también que el verbo «brûler», usado de forma algo más

USC DE COMPOSTELA

banal, aparezca en participio presente, es decir, como simple nota descriptiva y patética, sin ulterior desarrollo: «Brulant d'amour» (s. XV, v. 2); «brulant d'amitié» (s. XX, v. 13).

De las diversas imágenes naturales petrarquistas que componen tradicionalmente el retrato femenino, Jamyn retoma tan solo la imagen floral con que se describe el seno. Lo hace en varias ocasiones, pero alternando cuidadosamente los tipos de metáfora: reaparece el vocativo-inciso gracias a la metáfora aglutinadora del jardín: «au beau sein de Madame, / Jardin de lis, de roses et de bâme» (s. XVII, vv. 2-3); también el enlace preposicional: «Au milieu des beaux lis et des pommes du sein» (s. XXII, v. 4), y lo que podríamos denominar metáfora por contigüidad espacial: «Son sein d'œillets et de lys meslié» (s. XXXV, v. 5). La inclusión inesperada de las manzanas en la enumeración del soneto XXII, así como el desplazamiento desde el jardín hasta el «verger où la rose on entame» (v. 6) en el soneto XVII, o incluso el fuego ya mencionado que el seno envía al enamorado en el soneto XXXV, logran renovar el lugar común a través del humor de la metáfora erótica adicional. Sin duda el particular interés del poeta hacia la imagen convencional de las flores se explica por la posibilidad de sacarle partido de este modo.

Jamyn trata asimismo de conferir un aire renovado a las tradicionales imágenes del ciclo de la vida vegetal, haciendo gala de ingenio al encadenarlas a lo largo de todo el poema. El paso de las estaciones sirve de base a metáforas que advierten sobre el paso del tiempo y la pérdida de la belleza y del placer (s. XXXII), pero que funcionan también, de forma más inesperada, como reflejo de la desolación amorosa del «yo» (s. XXVI). Jamyn logra así otorgar, con brillantez, significados prácticamente opuestos al fruto maduro, imagen tanto del imparable deterioro físico como del amor consolidado. La metáfora verbal «la beauté [...] fleurist» (vv. 1-2) permite insertar con gran libertad, más adelante, la metáfora *in absentia* de la «flor». La «esterilidad» no solo expresa la frustración amorosa en el soneto XXVI: la idea se desarrolla extensamente al inicio del soneto XIX, que insiste en el contraste doloroso entre el anhelo (la siembra, los frutos listos para ser cosechados) y la eterna decepción (la «triste gelee» que impide la recogida, que a su vez se verá prolongada por la antítesis entre hielo y fuego en el mismo soneto). En el soneto XXII, Jamyn logrará aplicar al enamorado una imagen prácticamente inversa: «la ferme racine» (v. 2) de su corazón está sujetada por la dama.

Constancia e inconstancia se expresan a través de una antítesis de materiales metafóricos tanto en el soneto II, donde el corazón de diamante se opone al corazón de cera, como en el soneto XXI, donde se enfrentan el diamante y el cristal, materializándose así la «foy». En ambos casos, la negación de un primer elemento sirve para dar mayor

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

énfasis a la atribución del segundo. Además, dichos elementos van ligados a una acción que completa el sentido del símbolo, incidiendo en las razones de la fidelidad (la metamorfosis del corazón llevada a cabo por Amor) o, por el contrario, ilustrando la fragilidad del material («Qui s'imprime à tous coups un nouveau changement», v. 11; «Que souflant tu refais et recasses souvent», v. 11). El soneto XXI incluye también la metáfora del «yo» como perro que ingenuamente corre tras la alondra, confiado en atraparla. La escena resulta tan pintoresca como la propia analogía. Otro verso del libro, «Je voy la Tourterelle en sa viduité» (s. XVIII, v. 8), identifica asimismo metafóricamente al enamorado con un animal que sufre por la ausencia de otro, pero aquí el dramatismo se acentúa por medio de la máxima concisión.

5.6.8. Figuras alegóricas

En el apartado dedicado a las imágenes que expresan el sometimiento del enamorado, ya veíamos que la figura alegórica de Amor era a menudo señalada como artífice, adoptando alternativamente el papel de arquero, carcelero, guerrero vencedor del «yo». Las flechas de Amor remiten a Cupido, pero Jamyn no opta en ningún caso por el nombre mitológico. A esta lista de roles específicos podríamos añadir la función más general de legislador, ya que en dos ocasiones se hace referencia a sus «leyes» (s. I, XLV), o la de forjador de obsequios que los amantes se entregan (s. XVI).

En otras ocasiones, la acción ejercida por Amor provoca directamente síntomas realistas de la obsesión amorosa. Jamyn enriquece entonces la personificación plasmando también la motivación psicológica de dicha acción: «Amour ne loge autre penser en moy, / Jaloux ne veut qu'autre nom je retienne» (s. III, vv. 9-10), «Amour amer / Ne me laisse beaucoup la paupiere fermer, / A fin contre ses maux que je ne me repare» (s. XXIV, vv. 9-11). La conclusión del soneto II insiste en los mismos rasgos psicológicos: Amor efectúa la metamorfosis del corazón empeñado en que el «yo» olvide a las otras mujeres y en prolongar con sadismo el sufrimiento provocado («Amour qui prend plaisir au tourment que j'endure, / A fin qu'autre beauté n'y gravast sa figure / Le transforma soudain en roc de Diamant», vv. 12-14). Amor puede asimismo tomar la palabra, convertido en mensajero que inicia al enamorado en la interpretación de sus designios (s. XVI, XLIV).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las alegorías de corte medieval enumeradas en el soneto XLVIII constituyen un caso excepcional. Este recurso, que permite pasar revista a las excelsas cualidades de la amada,

a modo de homenaje póstumo, se renueva en cierto modo por el realismo patético con que se retrata a los personajes alegóricos desconsolados. Por su parte, las alegorías de Amour y Nature, al principio y al final del poema respectivamente, confirman las repercusiones que la pérdida de un ser tan insustituible acarreará al mundo.

5.6.9. Figuras mitológicas

Las referencias mitológicas en *Oriane* son sumamente discretas. El nombre escogido para designar a la amada no da lugar a ese tipo de asociaciones, tan recurrentes en Petrarca, Ronsard o Du Bellay. A pesar de ello, podemos evidentemente asignar al recurso a la mitología en el poema amoroso por parte de Jamyn las tres funciones establecidas por Demerson (1972: 215-216): ornamental, persuasiva e ilustrativa de la fascinación del enamorado[532].

Las mismas imágenes ya analizadas con las que se expresa el sometimiento del enamorado (la flecha, la herida, el lazo que cautiva) tienen en ocasiones como protagonista a un personaje mitológico. La analogía del «yo» con los dioses prendados permite poner de relieve la intensidad del amor, su carácter inequívoco, su omnipotencia: «Qu'Amour du mesme trait dont il blesse les dieux...» (s. X, v. 6). Puede tratarse también de una hipérbole destinada a ensalzar el poder de seducción de la amada, tal y como evidencia el uso del condicional: «Tu pourrois captiver le plus digne des Dieux / Par les traits décochez...» (s. IX, vv. 10-11), «Sa voix pourroit un Ulysse lier / Et luy feroit son Ithaque oublier, / Voix de Sereine ou bien d'une immortelle» (s. XXXVIII, vv. 6-8). Este último verso prolonga la imagen de la atadura, asimilando la amada a un segundo personaje mitológico, lo que se debe al elogio de un atributo específico, como es la voz. Esta vuelve a ser ensalzada en la conclusión del soneto, gracias a la simple mención de los dioses seducidos: «Hommes et Dieux sa douce voix contente» (v. 13).

Este binomio de hombres y dioses reaparece al comienzo del soneto XXIV, con idéntica finalidad hiperbólica, pero acentuando no un elogio, sino un lamento: todos ellos, Fortuna incluida, conjuran contra el enamorado. Los dioses también se identifican con una encarnación del destino punitivo en el soneto XII, interviniendo activamente esta vez en la vida de la dama: «Les dieux te puniront si ta rigueur me tue» (v. 10). Del mismo

USC

[532] Dassonville (1976: 48) atribuye además otras funciones a esas analogías entre escenas mitológicas y terrestres: activan la imaginación del lector, confieren a los personajes una dimensión épica, favorecen la concisión e ilustran las leyes profundas que rigen la existencia humana.

modo, las intervenciones divinas explican el milagro de una pasión recíproca y sin mácula, milagro que se atribuye al «Cielo» (s. XV, XXIX). En el último soneto del libro, el cielo figura como lugar al que accede la dama tras su muerte «pour y estre adoree» (v. 4). La idea de la penetración en el espacio mitológico asociada a la muerte permite expresar un elogio a la amada, divinizada mediante su apoteosis de forma más expresiva que con los habituales epítetos. Asimismo, la transgresión espacial, en este caso a un universo antagónico, puede reflejar la magnitud inconmensurable del sentimiento amoroso: «Suivant vos pas mesmes en la nacelle / Du vieil Caron, la mort me seroit belle» (s. XLIII, vv. 13-14)[533].

Los sonetos en los que aparece un dios mitológico como interlocutor tienen en común la asimilación que se establece entre ese dios y la realidad a la que representa. Así, el sueño (s. XL) y el viento (s. XXIII) son nombrados desde el apóstrofe inicial, con lo que se evita todo riesgo de confusión para el lector, pero más adelante la súplica se dirige a Morphé y al enamorado de Orythie (es decir, Bóreas, a cuyo nombre se alude para mayor claridad en el título del soneto, «Au vent Boree»), respectivamente. Lo cierto es que esta última referencia mitológica no entraña oscuridad alguna, ya que lo único que se evoca del relato original es una simple pasión, análoga a la del «yo». Mientras que el ruego a Morfeo concentra el mayor grado de ingenio y de fantasía del poema, la exhortación a Bóreas destaca sobre todo por la sutileza de su retórica persuasiva.

El dios del viento no es el único al que se atribuye el origen de un fenómeno natural, si bien el hablante se limita a describir al resto, sin dirigirse a ellos. Como pudimos constatar en un apartado previo, son numerosas las personificaciones directas de elementos naturales mediante la asignación de un rasgo físico. No es de extrañar que este tipo de metáforas se pongan también en relación con los dioses de la naturaleza, en especial cuando estos poseen el mismo nombre que el fenómeno designado: se mencionan así la «tez» de la Aurora (s. XXXIII), equiparable al «rostro» del cielo en el soneto XXXI; o el aliento de Aquilón (s. XXXI), metáfora idéntica a la del aliento del viento en el soneto XXIII. Recordemos que en este poema se atribuía al fenómeno meteorológico adverso una motivación psicológica: el viento, enamorado de Oriane, se dirige a ella para besarla. Del mismo modo, en otros sonetos, la meteorología se explica por la reacción de los dioses, cautivados, ante la aparición de la dama. Febo e Iris, por presuntos celos, tratan de impedir el encuentro de los amantes (s. XLII); Júpiter no sería capaz de lanzar sus

[533] Cabe recordar también aquí la imagen del barco elevado al cielo y bajado a los infiernos por la tempestad, hipérbole que radica sencillamente en la supuesta ubicación de estos mundos paralelos.

rayos, frente a «tal gracia» (s. XXX). En el primer caso, el elogio a la dama se formula de forma indirecta; en el segundo, de forma explícita. Las acciones y la psicología de estos dioses son naturalmente propias de un ser humano; sin embargo, a diferencia de los ejemplos que acabamos de ver concernientes a Aurora y a Aquilón, Febo e Iris poseen atributos corporales no humanos: Febo esconde sus «rayos» e Iris despliega su «ala nubosa». Estos atributos recuerdan que dichos dioses representan en sí mismos a los elementos atmosféricos (no designados mediante el mismo nombre), dando lugar a una especie de personificación parcial, mucho más llamativa que el resto de las figuras similares. Júpiter representaría un caso intermedio: aunque aparezca retratado como el origen de los truenos, estos no forman parte de su ser, sino una suerte de objeto en su posesión. Parecido a este es el caso de Flora (s. XXVIII) y de Amor caracterizado como Cupido (s. XXVII), que, con la llegada de la primavera, se encargan de arrojar por doquier elementos designados, con sumo refinamiento, mediante abstracciones («douceurs», «nouveautez»).

Mencionemos por último las figuras mitológicas que aparecen en los dos sonetos dedicados a la muerte de Oriane. Se podría decir que, en ambos casos, cumplen la función de aportar variedad expresiva a la serie de imágenes reiterativas que recorren el poema de principio a fin. La acción que lleva a cabo la Parca («La Parque ma richesse et ma joye a ravie», v. 14) es prácticamente idéntica a la que se atribuye previamente al ataúd, incluyendo la metáfora afectuosa que designa a la amada. Por su parte, Venus y las tres Gracias desempeñan el mismo papel que las cualidades alegóricas y han de interpretarse por tanto con un sentido metonímico.

5.6.10. Comparaciones

Destaca en el libro la presencia de símiles extensos, que abarcan una o dos estrofas completas; o incluso el poema entero, con sus correspondientes subdivisiones, en el caso de la *Comparaison d'une année* (s. XXVI). El nexo empleado en este tipo de símil no es «comme», sino, por lo general, «ainsi» (o en alguna ocasión su variante «aussi»). El verbo «ressembler» (o su variante «ont un effet semblable», de nuevo en el soneto XXVI), otro nexo frecuente, genera un instante de suspense, previo a la justificación del símil. Las subordinadas introducidas por «comme» tienen en común su extrema concisión: no se extienden más allá del hemistiquio y su función esencial consiste en concurrir al vasto encadenamiento de imágenes en el poema.

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Con el fin de sacar el mayor partido posible a la figura, el pretexto que da lugar a la comparación es casi siempre una acción y no una cualidad. Una excepción puede hallarse en el soneto XXI: «Anneau comme ta foy seulement faict de verre» (v. 4), donde la riqueza del símil se acentúa por la materialización de la fe y por el doble sentido, propio y metafórico, que adquiere el término «verre». Asimismo, en el soneto XXXIII, se compara a la dama con la Aurora debido a su belleza, pero lo cierto es que también se la incita a obrar del mismo modo que su *alter ego* mitológico.

Tal y como acabamos de ver con el ejemplo del término «verre», lo más común es que la comparación adquiera complejidad al basarse en la doble aplicación de un concepto, en su sentido propio (relacionado con un fenómeno natural, con una situación general) y en su sentido figurado (en relación con el amor que experimenta el hablante o con el retrato de la amada). El caso más sencillo tal vez sea el que concierne tan solo a la propia acción, como ocurre al comienzo de los sonetos IV y XIII, con las imágenes del hierro atraído por el imán, de la sombra que sigue al cuerpo y del pez que solo puede vivir en el agua equiparadas a la sintomatología amorosa. Sonetos como el XV y el XXVI, que desarrollan la explicación de una analogía, van un paso más allá, ya que no solo la acción adquiere un sentido figurado al referirse al enamorado, sino también el propio sujeto. El lazo-objeto puede deshacerse, pero no así el lazo que une los corazones. El «otoño de amor» abate la esperanza «comme l'autre la fueille» (v. 11), bella elipsis verbal similar a la que hallamos en el símil ya citado del soneto IV: «Te suit en tous endroits comme l'ombre le corps» (v. 2).

Un mayor grado de complejidad se alcanza cuando el símil extenso permite hacer hincapié en una curiosa paradoja. El despliegue de ingenio lo convierte en un mecanismo idóneo para cerrar el poema, como puede observarse en los sonetos IV, XXXIX y V (en este último, se emplea tanto al inicio como al final). El doble sentido que rige la analogía no solo atañe a la acción, sino también a su objeto y finalidad (abrir la herida para sanarla mejor), a su consecuencia (beber aumenta la sed), al sujeto y a un efecto contradictorio (los rayos fulminan el interior sin dejar un rastro aparente), al sujeto y a la circunstancia (la sangre que brota de la herida se dirige al causante de la misma).

Los sonetos XXXI y XXXII constituyen ejemplos un tanto especiales. En ellos, el símil extenso aporta expresividad a la narración de acontecimientos, pasados o futuros, que conciernen a la dama. En el primer caso, la acción (disipar la tormenta) es la misma en los dos términos de la comparación; su carácter fantástico, en lo que respecta a la amada, indica que la analogía entre ojos y astros tiene ante todo una finalidad

USC DE COMPOSTELA

encomiástica. En el soneto XXXII, el doble sentido está presente: del fruto demasiado maduro se pasa a evocar la belleza demasiado madura. Sin embargo, el resto de los acontecimientos relatados en los dos términos del símil no mantienen una estrecha correspondencia: las personificaciones en la descripción de la naturaleza y las imágenes naturales en la descripción de la dama solo tienen realmente en común su poder evocador de la degradación progresiva de la belleza.

Por su parte, el símil breve, también motivado por una acción, suele funcionar como ornamento que complementa a la personificación verbal, tal y como vemos en las analogías entre el vaso y un barco (s. XLI), el ojo celoso y Argus (s. XLV), o nuevamente los ojos y Apolo (s. VI). Estos dos últimos ejemplos muestran que la figura mitológica con la que se compara al personaje cumple además una función hiperbólica, que puede afectar tanto al elogio como a la denigración. En el mismo soneto XLV, la vieja enemiga es también comparada a una cualidad alegórica, la Envidia: original símil que designa indirectamente la motivación psicológica del personaje.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. LA *DISPOSITIO*

6.1. Estructura del soneto

Es posible agrupar los sonetos de *Oriane* en cuatro grandes categorías atendiendo a su estructura o *dispositio*. Esta estructura obedece a menudo a la voluntad de poner de relieve un dialogismo inesperado, basado en la personificación de una noción, objeto o parte del cuerpo. También resulta habitual que el contenido de las diferentes estrofas refleje las fases y componentes propios de una narración. Por último, el eje estructural puede consistir en una relación de oposición o de similitud, que permita ensalzar la magnitud del amor o la seducción que ejerce la amada[534].

6.1.1. Diálogo con interlocutor personificado

Los dos sonetos en que el hablante se dirige al sueño (s. XXIV y XL) describen, en los cuartetos, la acción benéfica que lleva a cabo este último; el primer terceto opone, sin embargo, una limitación (la brevedad y rareza del sueño feliz en un caso; el brusco fin del sueño erótico en el otro), mientras que la última estrofa lanza una súplica al interlocutor, a fin de compensar o corregir esa limitación frustrante. El soneto XI, dirigido al pensamiento, se estructura de manera prácticamente idéntica: a la acción de «representar» a la dama (cuartetos), sigue el reproche por lo vana que resulta esa representación (primer terceto); por último, se imagina una resolución fantástica del problema (segundo terceto).

Los sonetos XXII y XXIII, en los que se toma como interlocutor a un papel y al viento respectivamente, se dividen en movimientos análogos, pero dispuestos en distinto orden. La fantasía de suplantación, debida a que tanto el papel como el viento gozan de contacto físico con la amada, sirve en un caso para abrir el poema y en el otro para cerrarlo. No obstante, en ambos poemas se observa la misma secuencia compuesta por una exhortación (se suplica al viento que aminore su ímpetu, y al papel que ejerza de intermediario entre dama y pretendiente) seguida de una explicación psicológica del fracaso de dicha súplica (el papel hace oídos sordos por arrogancia; el viento, por amor).

[534] Aunque la clasificación en cuatro grandes grupos que ofrecemos aquí remite al segundo bloque establecido por Brown (1978) de elementos estructurales en el soneto petrarquista (el de la «invención retórica»), también hemos tenido en cuenta en nuestro análisis el resto de los elementos, es decir, las conjunciones y figuras retóricas tales como la exclamación, la interrogación o el apóstrofe.

Coincide además la expresión de los celos, solo que esta no constituye realmente un núcleo del poema en sí mismo: en el soneto XXII, introduce la exhortación, y en el XXIII, el deseo de suplantación. Por otra parte, es inevitable asociar a esta pareja de poemas el soneto XVII, cuyo primer cuarteto guarda una gran similitud con el del soneto XXII: el objeto-interlocutor es prácticamente el mismo (una canción) y el hablante fantasea con ocupar su lugar en el seno de la amada. Sin embargo, Jamyn opta aquí por prolongar la fantasía erótica, que adquiere así una progresión narrativa, hasta el primer terceto, reservando a la última estrofa un entimema que evoca indirectamente el final hiperbólico del relato, a saber la muerte del amante, que sucumbiría a su propio frenesí amoroso.

Mención aparte merecen los sonetos en los que el apóstrofe dirigido a un ente personificado rige tan solo los tercetos. Podría considerarse que la estructura de los sonetos XVIII y XLVII presenta cierto parecido. El enamorado describe en primer lugar la desolación que le aguarda, debido a la ausencia de Oriane. A continuación, el apóstrofe cargado de patetismo («O terre bienheureuse...», «O jour, ô heure, ô mois...» permite dirigir el lamento al «enemigo» que le ha arrebatado a la dama. Por otra parte, el soneto XXXIV, cuyos cuartetos relatan una escena de encuentro entre el «yo» y la amada, culmina en un apóstrofe dirigido a la mano de esta última. El tono de los tercetos no es de reproche, como en los ejemplos anteriores, sino todo lo contrario, ya que el hablante se deshace en excusas.

El diálogo que se establece entre el hablante y una parte de su propio cuerpo abarca todo el soneto VII (conversación con los ojos) y se extiende incluso a lo largo de dos sonetos seguidos, el XXXVI y el XXXVII (conversación con la mano). En ambos casos intervienen las dos voces: el hablante formula una acusación; a continuación, los ojos y la mano se defienden. Esta secuencia aparece duplicada en el soneto VII, en el que además se enriquece el esquema, al ser el corazón quien efectúa la segunda acusación (sin que de todas formas se aprecie en el contenido un cambio de punto de vista con respecto al primer hablante). Como es lógico, las acciones imprudentes llevadas a cabo por los ojos y la mano son completamente distintas, pero además la variedad queda garantizada al basarse la acusación del soneto VII en las consecuencias de la acción, y la defensa en sus motivaciones psicológicas, mientras que en los sonetos XXXVI y XXXVII sucede justo al contrario. Ello sin mencionar otros pequeños detalles exclusivos, como la exhortación insistente que abre el primer soneto («Pleurez mes yeux...»), o la *pointe* humorística que cierra el soneto XXXVI («Ha que je fusse heureux si j'eusse esté sans main»).

USC DE COMPOSTELA

6.1.2. Contraste

Los poemas que aluden, en mayor o menor medida, al motivo de la *dame sans merci* se basan en una oposición entre la entrega absoluta del enamorado y la injusta frialdad que muestra la dama. Así, los sonetos I, IX y X presentan un esquema parecido: las tres primeras estrofas se dedican a insistir en la magnitud del sentimiento amoroso propio, mientras que el segundo terceto pide a la dama que adopte una actitud más coherente con esos méritos. Tanto el soneto I como el IX tratan además de hacer más convincente esta exhortación mediante una sentencia final[535]. No es menos cierto que el esquema general que acabamos de describir da cabida a divergencias evidentes: tanto el primer cuarteto del soneto I como el primer terceto del soneto IX se distinguen por su tono encomiástico (con el que se celebran, respectivamente, el propio ardor y la belleza de la amada); además, en el soneto IX, la reflexión general no deja paso al caso particular hasta el verso 7; mientras que en la última estrofa del soneto X, una *dubitatio* y su respuesta preceden en realidad a una súplica indirecta («De ta faveur sans plus depend mon avantage...», v. 13). El esquema del soneto XII recuerda un tanto al que acabamos de describir, con el orden invertido (la exhortación a la dama cruel figura en el primer cuarteto) y con la particularidad de que las estrofas argumentativas, en las que el enamorado realza su sentimiento, inciden sobre todo en el futuro amenazador que aguarda a Oriane si no cede: no hallará a ningún servidor comparable (segundo cuarteto), morirá castigada por los dioses justicieros (primer terceto) y pasará a la posteridad como emblema de la crueldad (segundo terceto).

En los sonetos XIX y XXI, la oposición entre los sentimientos del enamorado y de la dama queda más equilibrada a nivel estructural, ajustándose a la división del poema en cuartetos y tercetos. Los tercetos de ambos poemas tienen sobre todo en común su insistencia en el reproche de una cualidad específica: la ingratitud y la inconstancia, respectivamente. Los cuartetos han incidido antes en la constancia, en la perseverancia del enamorado de formas muy distintas, recurriendo a una extensa reflexión general en el soneto XIX y a una compleja alegoría de Amor, que invierte la realidad, en el XXI. La propia recriminación culmina, al final del poema, en una conclusión acorde con el movimiento de los cuartetos, es decir, con una nueva sentencia impersonal («Rien n'est

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

[535] Comentando la frecuencia de este tipo de sentencias en las *Continuations* de Ronsard, Gordon recuerda que Cicerón ya recomendaba su uso para el «estilo bajo», además de subrayar su aspecto humorístico, también acorde con los preceptos de Cicerón relativos a ese estilo (1992: 83).

si odieux...») y con una nueva alegoría («El moy je suis le Chien...»), respectivamente. El soneto XLVI recupera un esquema muy similar, pero esta vez no para oponer constancia e inconstancia, sino por el contrario para revelar la armonía sentimental de los dos amantes. Así pues, en los tercetos, en lugar de condenarse los efectos perniciosos de la crueldad de la amada, se celebra la milagrosa fecundidad de su constancia: «Mais ce qui plus m'a fait constant en amitié, / C'est que tu m'as aimé non moins que ta moitié» (vv. 9-10)[536].

En otro pequeño grupo de poemas, menos uniforme, la extensa descripción del sentimiento amoroso no deja paso a una exhortación o reproche a la dama, sino a la expresión conmovedora del anhelo personal. Podríamos decir, pues, que la oposición no se establece entre los dos personajes, sino entre la realidad y el deseo[537]. Esta oposición es compatible con una estructura tripartita en los sonetos VIII y XIII, donde la última estrofa expone un deseo fantástico de transformación: ojalá el pensamiento se encarnara (s. VIII), o por el contrario el cuerpo adquiriese la ubicuidad de aquel (s. XIII). Previamente, en el primero de estos sonetos se expresan la obsesión amorosa (cuartetos) y la infelicidad que provoca la carencia de una recompensa (primer terceto); mientras que, en el soneto XIII, el sufrimiento causado por la ausencia de la dama se expresa primero mediante un símil (primer cuarteto) y, a continuación, por medio de una reflexión general que ilustra su estado (segundo cuarteto y primer terceto). Nótese que esta última estrofa, en ambos casos, hace hincapié en la situación dramática en que se halla el «yo», justificando así la fantasía delirante que aparece a continuación. Cabe poner en relación con estos poemas el soneto III, en el que la descripción de la obsesión amorosa se extiende hasta el primer terceto, mientras que el anhelo (no fantástico) y la consiguiente frustración se expresan de forma condensada en la última estrofa.

Asimismo, conviene incluir en este apartado los sonetos XIV y XX, que describen una división interior del enamorado. Sus sentimientos encontrados se exponen en los cuartetos, mientras que los tercetos ofrecen una resolución del dilema. No obstante, es preciso insistir de nuevo en las claras divergencias que se aprecian, dentro de este esquema amplio, entre ambos poemas: el punto de partida narrativo, la oposición de los

[536] Del mismo modo, la conjunción «Mais» seguida de superlativo enlaza los cuartetos y los tercetos del soneto II: «Mais le pis de mon mal c'est qu'il est incurable» (v. 9). Como puede apreciarse en este verso, los tercetos no se destinan aquí a evaluar o a tratar de alterar la conducta de la amada, sino que prolongan la descripción hiperbólica del sentimiento amoroso propio, insistiendo en una nueva cualidad: la fidelidad inquebrantable.

[537] Harvey (1962: 77) ve en esa tensión entre el anhelo de hacer realidad un sueño y su imposibilidad un rasgo típico del soneto amoroso renacentista.

deseos que complementa a la de las emociones, así como la *dubitatio* y su respuesta tajante en los tercetos, son exclusivos del soneto XIV; mientras que, al final del soneto XX, el lamento enfático, expresado mediante exclamación e interrogación retórica, conforma un núcleo casi independiente.

La oposición que estructura el soneto XXV constituye un caso especial: en una sola oración, que se extiende de principio a fin, se van descartando los posibles motivos del afecto que el hablante siente por Tours (cuartetos y primer terceto), hasta que se desvela la verdadera razón, con un elogio a la dama que justifica el conjunto (segundo terceto).

6.1.3. Escena narrada

Son muchos los poemas que contienen una secuencia compuesta por dos movimientos: una primera parte que narra una acción llevada a cabo por la dama, en una situación en la que también se halla presente o interviene el «yo»; y, a continuación, una descripción de los efectos de dicha acción. A pesar de ello, Jamyn procura que la estructura de estos poemas nunca llegue a ser idéntica.

Podemos distinguir un primer grupo de sonetos en los que, tras la acción de la amada, se expone la reacción emocional del amante. El modelo más depurado de este esquema se hallaría en el soneto XXXV, en el que las dos partes mencionadas se ajustan a la división en cuartetos y tercetos: se describen en primer lugar el peinado y el seno entrevisto de Oriane, mientras esta lanza al amante una mirada alegre (cuartetos), para después celebrar la sensación de éxtasis, hasta entonces desconocida, que invade al agraciado en ese instante (tercetos). En el soneto previo, el XXXIV, hallamos una secuencia similar, pero concentrada en los cuartetos: el enamorado y la dama bailaban cogidos de la mano (primer cuarteto) y la emoción que embargó a aquel nunca había sido mayor (segundo cuarteto). Los tercetos constituyen una tercera parte, en la que se apostrofa a la mano de Oriane, algo posible gracias a la alusión a esta última en tercera persona, como también se observaba en el soneto XXXV. La segunda persona se recupera en los sonetos XLI y XLIII, en los cuales la acción de Oriane y los sentimientos de Amadis aparecen ligados en el interior de una misma sección. En el primer poema, ambos elementos (Oriane bebe y tiende su vaso al enamorado; este goza del beso indirecto recibido) se entrelazan tanto en los cuartetos como en los tercetos, aun cuando la exposición de la acción destaca más en las dos primeras estrofas y las sensaciones placenteras en las dos últimas. Del mismo modo, en los cuartetos del soneto XLIII se

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

alternan las referencias a la acción que llevan a cabo los amantes (un diálogo apasionado) y la celebración del gozo experimentado, mientras que la segunda parte del poema reitera el mismo esquema basándose en situaciones imaginarias.

Los sonetos XXX y XXXVIII constituyen una variante especial de la bipartición enfática que acabamos de describir. El primero de ellos narra, en los cuartetos, el momento en que Oriane dedica su baile a Amadis y el consiguiente impacto emocional en este último. Las dos estrofas finales enuncian un elogio de la dama en tal circunstancia, introduciéndola, mediante el condicional, en un universo mitológico, donde un dios como Júpiter se muestra igual de sensible que el enamorado a los encantos de la graciosa bailarina. Se atribuye así a esta un poder cósmico evidentemente hiperbólico. El soneto XXXVIII, por su parte, presenta a Oriane cantando y tocando el laúd, ante el amante extasiado (la frase desborda el primer cuarteto, extendiéndose hasta el verso 5). En la segunda parte del poema, se recurre de nuevo al condicional para describir la reacción, análoga a la del «yo», de Ulises y Apolo, quedando en esta ocasión la propia Oriane asimilada a una sirena y a Melpomène. Conviene añadir que, en el último verso, el poder cósmico de la amada deja de ir vinculado a una hipótesis hiperbólica: la reacción del río Loira, que se detiene a escucharla, supone la entrada en el terreno de lo fantástico.

Varios sonetos relatan en detalle escenas que muestran este tipo de poder fantástico de la dama sobre la naturaleza. Se trata de poemas que desarrollan el símil o la metáfora (expresa o implícita) del ojo-sol. Así, tanto el soneto XXXI como el XLII narran extensamente el triunfo de Oriane sobre la tormenta (cuartetos y primer terceto) y culminan en un breve comentario, que generaliza el efecto provocado por la aparición irresistible. Aun cuando el primer cuarteto exprese un deseo imposible (convertirse en piedra insensible), dando lugar a una tripartición del poema, el soneto VI presenta a continuación una estructura comparable a la recién descrita: los ojos y la belleza de Oriane hacen surgir a su alrededor un paisaje primaveral (segundo cuarteto y primer terceto); de ahí la conclusión lógica: el hablante, como parte del cosmos, no puede permanecer ajeno a una presencia que afecta de tal modo incluso a «la terre et les plantes sans cœur» (segundo terceto).

Mención aparte merece el soneto XXXIX, cuyos cuartetos describen el estado anímico del enamorado, sin especificar una circunstancia precisa, si bien las dos últimas estrofas poseen una estructura similar a la de algunos poemas que acabamos de comentar: la mirada que Oriane clava en el amante (primer terceto) y el consiguiente sobrecogimiento de este (segundo terceto) recuerdan a la secuencia del soneto XXXV,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mientras que el punto de inflexión que supone la intervención repentina de los ojos, así como la metáfora solar, en el primer terceto, guardan semejanza con el soneto XLII.

Citemos por último algunos casos particulares, que casualmente tienen en común la concentración del movimiento final en la última estrofa. El soneto XLV pone en escena a un tercer personaje, la vieja, cuyo comportamiento es descrito en los cuartetos y comentado en el primer terceto, antes de que se convierta finalmente en interlocutor. En el soneto XLVI, tras la exposición de los sentimientos e ideas lúgubres que invaden progresivamente al enamorado, a medida que se aleja de su amada, interviene por sorpresa la voz de Amor para aportar un comentario final. En el soneto XLVIII, es la ausencia de la dama la que revela su poder sobre la naturaleza: esta, convertida en alegoría, renuncia al cuidado del mundo (segundo terceto), sumándose así a los lamentos de un cortejo de entes alegóricos, enumerados en las estrofas previas.

6.1.4. Analogía

La comparación constituye el eje primordial de una serie de poemas del libro. Un primer grupo lo conforman aquellos sonetos en los que destaca la analogía entre la dama y la naturaleza. A decir verdad, la finalidad de este símil en los sonetos XXXII y XXXIII es eminentemente persuasiva; en concreto, se utiliza como argumento para tratar de convencer a la amada de que ceda al requerimiento amoroso, a fin de poder gozar plenamente de su juventud. Ambos poemas se caracterizan por una curiosa estructura circular, aunque su composición sea diferente. Así, en el soneto XXXII, la exhortación inicial se reitera en el segundo terceto, enmarcando el símil que se establece entre la evolución de la flor-fruto y de los árboles a medida que se aproxima el invierno (segundo cuarteto) y la progresiva degradación de la belleza de Oriane (primer terceto). El soneto XXXIII, en cambio, se rige más bien por una bipartición: tras un relato que evoca al personaje mitológico de la Aurora (cuartetos), el símil entre esta y la dama funciona como un mero resorte que justifica la exhortación («Faites comme elle»), la cual se concreta retomando la anécdota ejemplar y evitando, por tanto, plasmar instrucciones más directas y necesariamente crudas. Por su parte, los sonetos XXVII y XXVIII tienen como punto de partida la contemplación del paisaje primaveral, pero las divergencias estructurales son evidentes. El esquema del soneto XXVII es más bien equiparable al del soneto XXXIII, que acabamos de comentar, solo que aquí el ejemplo a seguir no lo proporciona un relato mitológico, sino la descripción directa de la naturaleza. El breve paralelismo

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

entre los amantes y los seres ejemplares (todos los seres vivos que los rodean) y la exhortación así introducida, indirecta («Attendons-nous la debile vieillesse ?»), en este caso ocupan tan solo el segundo terceto. A diferencia de los ejemplos anteriores, el símil entre la dama y la naturaleza, en los cuartetos del soneto XXVIII, tiene una finalidad encomiástica. Los tercetos conforman una sección claramente distinta, donde el lamento y el anhelo se conjugan en una nueva interrogación («Viendra jamais cette blanche journee...»).

Asimismo, cabe incluir en este apartado los sonetos dedicados a celebrar un obsequio entregado o recibido. Pueden apreciarse ciertas semejanzas entre la estructura de los sonetos XVI y XXIX. En el primero, se distinguen dos partes: los cuartetos comentan, de forma paradójica, la vanidad del objeto recibido, a partir de una analogía entre las flechas reales y las flechas figuradas. No obstante, los tercetos revelan la exaltación del enamorado, que interpreta el obsequio como una señal propicia. El cierta medida, el soneto XXIX invierte esta secuencia: los cuartetos expresan la felicidad del amor correspondido, reafirmada por el regalo, mientras que en los tercetos se ironiza sobre la vanidad del mismo. Una diferencia relevante es que aquí la analogía se circunscribe a la *pointe* final humorística («Je puis mieux vous servir que non pas un portrait»), la cual recuerda, de hecho, a la del soneto XVI («Et que tu m'aimeras pour le moins en peinture»). En los sonetos XV y XXI, el propio amor que experimenta el hablante se compara, de forma más sencilla, con una cinta y con un anillo, respectivamente, a través de las previsibles metáforas del lazo amoroso y de la flecha lanzada por Amor. La posición de la comparación en ambos poemas es, una vez más, inversa, ocupando los tercetos del soneto XV y los cuartetos del XXI.

También resulta llamativa la similitud de los tercetos en los sonetos IV y V, con un símil basado en la doble noción de herida (real y figurada), para ilustrar la razón por la cual tanto el pensamiento del hablante (s. IV) como él mismo (s. V) se dirigen constantemente a la dama. A diferencia del soneto IV, donde los dos cuartetos conforman un primer núcleo, el segundo cuarteto del soneto V introduce ya el tema mencionado. A pesar de ello, los cuartetos de ambos poemas poseen en común la aparición de otro símil inicial y la reflexión impersonal con que se cierran.

El caso del soneto XXVI resulta excepcional por su composición dividida en cuatro partes, correspondientes a las estrofas del poema[538] y destinadas a la demostración del

[538] Véase en Pérez-Abadín Barro (1997: 182) un resumen de las características principales del soneto con estructura cuatripartita.

símil enunciado en el verso inicial («L'Annee et mon amour ont un effect semblable»), a través de símiles parciales referidos a cada una de las estaciones.

6.2. Organización del poemario

La estructura del libro de *Oriane* obedece en primer lugar al *vario stile* adoptado por Petrarca. Esta alternancia métrica y formal resulta común en los cancioneros petrarquistas franceses, aunque el modelo opuesto también está presente en obras tan relevantes como *L'Olive* de Du Bellay, los *Amours* de 1552 de Ronsard o los *Sonnets pour Helene* del mismo autor. Aunque el soneto sea el tipo de poema predominante en *Oriane*, el autor intercala *odes*, *élégies*, *chansons*, *stances*, *discours* e incluso un *quatrain*. En lo que respecta a los sonetos, ya comentamos en un apartado anterior el paso recurrente del *alexandrin* al decasílabo. No obstante, Jamyn prescinde de un soneto a modo de prólogo, a diferencia del poeta de Arezzo. Tampoco recurre a poemas programáticos o metapoéticos, similares a la *Elegie à Muret* o a la *Elegie à son livre* incluidas en los *Amours* de su maestro[539].

Carrington (1978: 4-6) describe un marco narrativo establecido a partir de los cuatro poemas iniciales, que preceden al primer soneto. Una de esas elegías narra el primer encuentro y la declaración de amor. El primer grupo de sonetos expresaría «todas las pasiones posibles de un poeta petrarquista», con un matiz: los sonetos XV y XVI, que relatan la entrega recíproca de obsequios, dan a entender que el amor es correspondido, aunque tal sentimiento no llegue a expresarse plenamente. Según Carrington, a partir de la oda «Ce Tableau, que je te donne», queda atrás la imagen del enamorado implorante. Por el contrario, se insiste en el amor mutuo y en la complicidad entre los amantes. La mención de los años transcurridos desde el enamoramiento, tres según la elegía «Au temps jadis la belle Cytheree» y cuatro más adelante, en el soneto XLVI, parece confirmar la progresión cronológica. Precisamente en ese período que va del tercer al cuarto año, se incluiría la serie de tres *baisers* («Ma folastre, ma rebelle»[540], «Mon Oriane, mon Cœur», «La Coupe rit quand elle touche»), que describen ya una pasión desatada[541]. El desenlace de la trama se efectúa en dos tiempos: dos poemas se refieren a la partida de Amadis y la

[539] Sobre la organización de los poemarios amorosos franceses y la impronta petrarquista, véanse Pizzorusso (1952), Moisan (1971), Rouget (2004, 2006), Maira (2007) y Alduy (2007).
[540] Fabrice Marin Caiétain (1578) compone la música para este poema.
[541] Balavoine (1976), Godman (1988), Ludwig (1990) y Bizer (1995) son algunos de los especialistas que analizan la imitación de los *Basia* de Johannes Secundus en la poesía renacentista.

consiguiente separación de los amantes; a continuación, los dos sonetos finales son epitafios que lloran el fallecimiento repentino de Oriane.

La función narrativa que cumplen estos poemas finales, así como los iniciales (al menos la oda «La Nuict tendoit» y la elegía «C'est grand cas que d'aimer»), es en efecto indiscutible y basta para acreditar una progresión mucho más clara que la que trata de desentrañar Rousset (1968) en los «cancioneros» de Du Bellay, Ronsard o Peletier. También coincidimos con Carrington en lo que respecta a la evolución de la actitud de Oriane hacia su pretendiente, si bien conviene hacer alguna precisión. La disposición de los poemas está lo suficientemente cuidada como para que el relato no incurra en ninguna contradicción flagrante. Sin embargo, ni las escasas referencias cronológicas ni ningún otro criterio permiten establecer de forma clara los contornos de diferentes secciones en la trama narrativa. Lo cierto es que la sensación de que la relación amorosa ha evolucionado se genera fundamentalmente en la parte final del libro. Dentro del primer bloque de sonetos (del I al XXVI), por ejemplo, se hallan los primeros poemas que tratan sobre los regalos: el primero (s. XV) celebra, como apunta Carrington, un ambiguo «lazo» que une a los dos personajes, pero en el siguiente (s. XVI), el regalo es descrito por el hablante como un mero indicio, que tan solo permite deducir el amor de Oriane. Enseguida se suceden, además, los sonetos que más insisten en la crueldad de la dama (s. XIX-XXII). Uno de ellos, el XX, indica que persiste la incertidumbre acerca de los sentimientos de Oriane, mientras que el XXI y el XXVI retratan a esta última como una persona cambiante, indescifrable, que tan pronto parece corresponder a la pasión de Amadis como rechazarlo.

En el segundo bloque de sonetos (s. XXVII-XXXIX), un regalo vuelve a ser pretexto para celebrar el amor mutuo (s. XXIX), pero este mismo poema culmina en una exhortación a que la dama sea consecuente con sus sentimientos, a que deje de manifestar recelo y se entregue a la pasión. En algunos de los sonetos, Oriane sigue mostrándose insinuante (s. XXX, XXXV) y el hablante continúa invitándola a gozar del amor, para lograr vivir así su juventud de forma plena (s. XXXII, XXXIII). Otros poemas que ilustran la frustración del enamorado (s. XXVII, XXVIII, XXXIX) no parecen diferenciarse de ciertos sonetos iniciales del libro: imposible saber si esa insatisfacción atañe tan solo al deseo carnal o es motivada por la indiferencia de la dama.

La frustración sigue presente en el soneto XL, que queda aislado entre varios poemas de otro tipo. Una de las elegías que lo preceden, «Au temps jadis la belle Cytheree», vuelve a insinuar que Oriane da muestras claras de su amor pero se resiste a ceder a las

USC DE COMPOSTELA

exigencias del deseo: «Pour vos beautez mon cœur, qui se lamante, / Du seul parler son desir ne contente» (vv. 141-142). Una resistencia que duraría ya tres años, pero que pronto se evaporará, ya que tras el soneto XL figuran los tres *baisers*. A pesar de la brevedad del tercer bloque de sonetos (s. XLI-XLVI), parece significativo que ninguno de estos poemas tenga ya por tema el desconsuelo del pretendiente frustrado. Por el contrario, varios exaltan el amor mutuo (s. XLIII, XLV, XLVI). Aunque el erotismo de los *baisers* solo esté presente, de forma más sutil, en el soneto XLI (la copa que transporta un beso), y aunque tanto este poema como los sonetos restantes podrían tener cabida en las secciones previas, es evidente que, en general, se pretende describir una nueva fase de la relación. La oda anacreóntica «Une horrible tempeste», a la que solo suceden ya los poemas de la partida y los epitafios, confirma esta impresión.

Asimismo, cabe añadir que la progresión cronológica queda sugerida por dos pequeñas secuencias que aluden a la estación del año: el soneto XXVI y la inmediata oda «Ce Tableau, que je te donne» se refieren a la llegada del invierno y a las «calendes de Janus», respectivamente; mientras que, algo más adelante, tanto los sonetos XXVII y XXVIII como la oda «Sur le retour du printemps» que los precede invitan a la contemplación del paisaje primaveral.

A pesar del esquema narrativo que acabamos de describir, Jamyn procura visiblemente, por regla general, que los sonetos adyacentes no posean la misma temática. Los sonetos XXXVI y XXXVII, inseparables, puesto que conforman dos partes de un mismo diálogo (de manera que el segundo no puede entenderse sin el primero), constituyen un caso único. Aun así, varios poemas de diferente género cuyo tema principal se asemeja al de un soneto aparecen colocados junto a este: al ejemplo de la oda «Sur le retour du printemps» que acabamos de mencionar, se suma la oda «Le Somne tenoit endormie», situada justo delante del soneto XL, el cual se basa en un apóstrofe dirigido también al «Somne»[542]; o el último *baiser*, «La coupe rit», que precede al soneto XLI, en el que volvemos a hallar la analogía entre los labios de la amada apoyados en la copa y el beso que el enamorado ansía recibir. A través de estos poemas de mismo tema y distinto género, se refuerza la cohesión del poemario sin riesgo de caer en la monotonía o de sugerir una falta de inspiración.

En cualquier caso, conviene insistir en que estos ejemplos resultan excepcionales: lo habitual es que los temas que se reiteran aparezcan diseminados, incluso cuando la

[542] Mélançon (1977) también ha detectado en los *Amours* (1552) de Ronsard una breve secuencia de poemas en torno al tema del sueño erótico.

reiteración se da entre un soneto y un poema de otro tipo. Así, la escena de Oriane tomando de la mano a Amadis en el transcurso de un baile, a la que se alude en la elegía «Je voudrois, Oriane», segundo poema del libro, no reaparece hasta el soneto XXXIV. Esta misma elegía también está distanciada del soneto XII, que hará de nuevo alusión a la gloria y la inmortalidad que la amada puede alcanzar gracias al poeta. La imagen del fuego amoroso que precisa de otra llama para no consumirse está asimismo presente en una de las elegías iniciales, «C'est grand cas que d'aimer», y en el soneto XXXII. El tema ilustrado por dicha imagen, es decir, la necesidad de que el amor sea correspondido para no acabar desapareciendo, figura igualmente en otros poemas dispersos como la canción «Las ! que vous estes bien-heureuses», el soneto IX y la elegía «Au temps jadis la belle Cytheree». Pese al binomio ya mencionado que conforman los sonetos XV y XVI, el resto de los poemas que celebran un regalo (la oda «Ce Tableau, que je te donne», los sonetos XXI y XXIX, las elegías «L'ingratitude est un vice» y «Donques Maistresse») también aparecen esparcidos por el libro, extendiéndose incluso hasta el último grupo de poemas extensos. Lo mismo sucede con la tesis filosófica que hace del amor un poder cósmico, al determinar la unión y mezcla de los diversos elementos («Stances à la louange d'Amour» y soneto IX). Otro caso evidente es el que conforman el soneto XLV y la elegía «Et d'où nous vient», en los cuales la vieja dueña, que vigila a la amada y mantiene alejado al enamorado, se convierte en objeto de escarnio, comparándose en ambos poemas con Argus; así como la exhortación a tomar como modelo el comportamiento de los animales en primavera, que se halla tanto en el soneto XXVII como en la elegía «Au temps jadis la belle Cytheree». La misma distancia se observa entre los sonetos que dotan a Oriane del poder fantástico de despejar una tormenta (s. XXXI, XLII); y entre aquellos en que el hablante se dirige al sueño (s. XXIV, XL), o a un escrito entregado a la amada (s. XVII, XXII). Este último poema, no obstante, ofrece un desarrollo muy similar al del soneto que lo sigue, en el que se toma por interlocutor al viento: el hablante ruega tanto a este como a la carta que se muestren propicios a su amor; envidia la suerte de ambos, que pueden llegar hasta la dama, y se lamenta de que no hagan caso a sus súplicas, envanecidos o enamorados a su vez. Se podrían aducir como ejemplo adicional de dispersión los sonetos en que el hablante escoge como interlocutor a una parte incauta de su propio cuerpo (s. VII, XXXVI); si bien este último poema, que reprocha a la mano su osadía, se coloca casi a continuación del apóstrofe mediante el cual se pide disculpas a la mano de Oriane, en el soneto XXXIV: la resonancia entre ambos sonetos es evidente. También podrían considerarse como un caso intermedio varios sonetos que narran una

USC DE COMPOSTELA

graciosa acción llevada a cabo por Oriane (s. XXX, XXXV, XXXVIII), cuya proximidad no pasa desapercibida, a pesar de no ser consecutivos.

La misma tendencia al espaciamiento se aprecia en lo relativo a imágenes peculiares, como la del alimento para referirse al objeto de deseo (en la canción «Je jeusne et fay penitence»[543] y en el soneto XXIX); la del río Loira que, enamorado, se detiene a su paso por el lugar donde la dama reside (en la elegía «Lyse, mon cœur» y en el soneto XXXVIII); la de la rosa para designar con cierta delicadeza el sexo femenino (en el *baiser* «Mon Oriane, mon cœur» y en el soneto XVII); la de los cabellos que ligan al enamorado (en la elegía «Donques, Maistresse» y en el soneto XXXV); o la analogía entre la atracción amorosa y la que ejerce el imán (en la elegía «Au temps jadis la belle Cytheree» y en el soneto IV). Obsérvese que todas estas imágenes aparecen en un único soneto, lo que sugiere una vez más que, para Jamyn, su reiteración resulta menos problemática en poemas de distinto género.

Lo más llamativo es que las imágenes tradicionales empleadas para describir el sentimiento amoroso se concentran en el primer bloque de sonetos, así como en los poemas extensos que figuran en torno a él. Entre ellas, cabe destacar las numerosas metáforas bélicas (el combate, el asedio, las armas, la victoria...), que no se extienden más allá del soneto XXI («Amour si longuement ne me feroit la guerre», v. 5), si obviamos la sencilla perífrasis ornamental «ma belle adversaire» en el soneto XXXIX. A pesar de ello, Jamyn evita que la metáfora sea exactamente la misma en los poemas seguidos o muy próximos, como ocurre en los sonetos VI («Yeux qui me font une si douce guerre», v. 6) y VII («Par vous Amour s'en est faict le vainqueur», v. 4); en los sonetos XI («Me menaçant d'une bien longue guerre», v. 8) y XII («Il ne sied au vainqueur d'user de cruauté», v. 8); o en los sonetos XVI («Et d'un si beau vainqueur mon mal se reconforte», v. 4) y XVII («Amour est Dieu : Qui trespasse en sa guerre...», v. 12). El soneto XXI también supone un punto de inflexión en lo relativo al uso de la metáfora de la flecha, cuya abundante presencia previa, a menudo en poemas sucesivos, no pasa desapercibida (oda «La Nuict tendoit», sonetos I, II, IX, X, XI, XVI). En adelante, tan solo hallaremos un par de variantes en el segundo bloque de sonetos: los «mille poinçons» (v. 6) del soneto XXX y los «cent mille éclairs penetrans jusqu'au cœur» (v. 11) del soneto XXXIX. El soneto XXI es asimismo el último en el que figura la imagen de la cárcel de amor, tras incluirse en los sonetos X y XII, así como en la oda que abre el libro; si bien es cierto que

[543] Dos compositores distintos deciden poner música a esta canción: Fabrice Marin Caiétain (1578) y Didier le Blanc (1579).

se volverá a aludir a la prisión en dos poemas extensos posteriores, las elegías «Au temps jadis la belle Cytheree» y «Donques, Maistresse». Del mismo modo, la metáfora de la enfermedad está presente en el soneto XXII y en dos poemas anteriores, la elegía «Je voudrois, Oriane» y el soneto XVI. Las imágenes de la herida provocada por el amor (en la elegía «C'est grand cas que d'aimer» y los sonetos IV, V, VII, XIV, XXX) y de la mente o el alma que se libera del cuerpo para permanecer junto a la amada (en las elegías «Je voudrois, Oriane» y «En te laissant», los sonetos III, IV, VIII y XI, y el discurso «Un adieu») aparecen aún más concentradas en los primeros sonetos, al margen de alguna aparición posterior aislada. Además, tanto en el soneto IV como en el V, la herida de amor da lugar al símil, un tanto macabro, que constituye el *concetto* fundamental de ambos poemas. Algunas imágenes parecen funcionar como una especie de enlace sutil entre la canción «Las ! que vous estes bien-heureuses», último de los poemas extensos que abren el libro, y los primeros sonetos, que la siguen: el amante «domado» por la dama (s. I), el amor con solidez de diamante (s. II) o la figura grabada en el corazón (s. II). Estas dos últimas imágenes volverán a aparecer más adelante, en el soneto XXI y en la elegía «En te laissant», respectivamente; es decir, no demasiado lejos de los poemas iniciales.

En cambio, las imágenes reiteradas, no menos convencionales, que se destinan al elogio de la belleza de Oriane se distribuyen con mayor uniformidad a lo largo del libro: es el caso de la metáfora floral que describe el pecho (s. XVII, XXII, XXXV), pero sobre todo de la metáfora del ojo-sol, con sus diversas variantes, presente en cada uno de los bloques de sonetos que constituyen el poemario (s. VI, XVIII, XXV, XXXI, XXXIX, XLII, XLIV, XLVII, XLVIII), así como en varios poemas de otro género, igualmente distanciados entre sí (la elegía «Je voudrois, Oriane», la canción «Je jeusne et je fay penitence», el *baiser* «Ma folastre, ma rebelle»).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONCLUSIÓN

Comenzábamos nuestro estudio con una recopilación de consideraciones biográficas y críticas en torno a Amadis Jamyn. De ese recorrido histórico conviene retener que el reconocimiento del que el poeta gozó en vida dejó paso, en los siglos XVII y XVIII, al desdén y a la indiferencia. La rehabilitación de su obra en la segunda mitad del siglo XIX culmina con la inmensa aportación de Théodosia Graur (1929), cuyo análisis general de la vida y de la poesía de Jamyn sigue constituyendo una referencia indispensable. En las últimas décadas, destacan los diversos trabajos de Mathieu-Castellani, para una correcta contextualización literaria del autor, y de François Rouget, en el ámbito de la crítica textual.

Los tratados franceses de poética de los siglos XVI y XVII incluyen reflexiones acerca del soneto que nos ayudan a entender ciertos rasgos del libro de *Oriane*, como el predominio de la combinación de rimas ABBA ABBA CCD EED, la alternancia de rimas masculinas y femeninas, la oscilación entre versos decasílabos y *alexandrins*, o la frecuente agudeza epigramática. Asimismo, hemos tratado de justificar el éxito de las rimas finales CCD EED, introducidas por Marot, basándonos en las reglas de versificación francesas heredadas de la tradición medieval, en particular aquellas que el propio Marot aplica a las estrofas de seis versos.

Tras estos capítulos a modo de introducción, nuestro análisis literario de los sonetos de *Oriane* se divide en dos partes. En primer lugar, hemos propuesto una clasificación temática de los cuarenta y ocho poemas y los hemos comentado de forma independiente, para así definir con claridad su significado y detectar los diversos recursos retóricos, fónicos, rítmicos y estructurales aplicados. A continuación, la segunda parte del análisis consiste en un comentario transversal de los aspectos más característicos de la *elocutio* y de la *dispositio*.

El cotejo constante con los posibles modelos muestra que los sonetos de *Oriane* se enmarcan claramente en la tradición petrarquista francesa. Jamyn, poeta de su tiempo, suscribe por completo los postulados de la *Pléiade* y no opta por explorar nuevas técnicas expresivas, ni trata de ofrecer una imaginería amorosa ampliamente renovada como hacen D'Aubigné o Jodelle. Este factor ha acarreado que su obra quede eclipsada por la de otros contemporáneos ilustres. Sin embargo, los sonetos de *Oriane* muestran tal grado de brillantez y meticulosidad que, en nuestra opinión, pueden resistir la comparación con las celebradas piezas análogas de un Ronsard o de un Du Bellay.

USC DE COMPOSTELA

Uno de los aspectos de estos sonetos que nuestro estudio revela es su variada inspiración. Jamyn no solo adopta como modelos recurrentes a Ronsard, a Ariosto, a Tebaldeo y a los autores de la *Antología Griega*, algo que ya han ido señalando varios especialistas, sino también a otros miembros de la *Pléiade* como Baïf, Magny y Du Bellay. Del mismo modo, hemos intentado demostrar que la influencia del propio Ronsard y de Petrarca es mayor que la apuntada hasta el momento. También nos ha parecido importante subrayar que las diversas similitudes que pueden hallarse con los *Sonnets pour Helene* no deben atribuirse en absoluto de forma categórica a una imitación por parte del discípulo: dada la pericia demostrada por este último, que el líder de la *Pléiade* se decidiera a emularlo nos parece perfectamente plausible. Además, tal vez se haya tendido a exagerar el vínculo con esa obra de Ronsard en particular. De nuestro análisis se infiere que los motivos posiblemente tomados del *Premier Livre des Amours* son mucho más numerosos. La crítica está lejos de llegar a un consenso acerca de cuál es el mejor poemario amoroso de Ronsard: por ejemplo, Desonay (1952-1959) destaca el lirismo apasionado de los *Amours de Cassandre*; Lebègue (1970) elogia por su parte los *Amours de Marie*, despojados ya de pedantería y oscuridad; Stone (1966) defiende la primacía de los *Sonnets pour Helene*, por su mayor realismo y su mayor variedad de temas y emociones. Nos atreveríamos a decir que Jamyn sabe apreciar todas esas cualidades respectivas y logra conjugarlas de forma satisfactoria. Por otra parte, dejando al margen cuatro poemas (los sonetos XI, XXII, XXIV y XLIV) que han de ser más bien considerados como rigurosas traducciones, Jamyn no se ciñe a reproducir la progresión de un soneto ajeno, lo que prácticamente basta para que su poesía pueda ser juzgada superior a la de su rival Desportes, a quien lastra una imitación exacerbada de las fuentes italianas[544].

Jamyn cuenta entre sus principios compositivos más evidentes la búsqueda de la armonía, sacando partido a los ecos sonoros y limitando el recurso a los encabalgamientos y pausas internas a aquellos únicos casos en que logran acentuar la expresividad. El poeta apuesta decididamente por la claridad, lo que justifica la importancia de las reiteraciones y la discreción de las alusiones mitológicas y filosóficas. Ello explica la impresión de sencillez, con escasas perífrasis y apenas algún neologismo. Una de las facetas más sorprendentes de los sonetos es que consiguen aunar esa doctrina con la búsqueda de un léxico novedoso, en la cual reside en gran medida la creatividad de Jamyn. De ahí también

[544] Suscribimos en este punto el juicio severo emitido por críticos como Clements (1969: 73) o Rigolot (2002: 329-330).

la necesidad de apoyarse continuamente en imágenes bien conocidas, a las que en general se imprimen ligeros giros más personales. El estudio de las variantes textuales da testimonio del grado de perfeccionismo expresivo. Cabe destacar en este sentido nuestro hallazgo de nuevas variantes, presentes en el manuscrito francés 1663 de la Bibliothèque Nationale de France.

El poeta no deja nada al azar: tanto la estructura de los sonetos como la del poemario en su conjunto parecen destinadas a contribuir a la sensación de naturalidad y de veracidad. La organización del libro coincide con la de la mayoría de los cancioneros petrarquistas franceses en la alternancia de los sonetos con otros tipos de poema, o en la dispersión de los motivos e imágenes. Sin embargo, en ningún poemario amoroso francés anterior a *Oriane* es posible distinguir una progresión narrativa tan completa: más allá del enamoramiento y del fallecimiento de la amada, la evolución de los sentimientos de los dos personajes ancla su historia en la realidad. Por otra parte, hemos distinguido cuatro mecanismos estructurales primordiales en el interior del soneto: el dialogismo, la progresión narrativa, la relación de similitud o el establecimiento de una oposición. Resulta igualmente significativo que el poeta renuncie al esquematismo artificioso que conllevan los sonetos enumerativos, los *vers rapportés* o las largas enumeraciones en el interior de un verso. Evita asimismo procedimientos convencionales como la elección de un interlocutor confidente o la bipartición marcada del poema.

Entre los recursos rítmicos, podemos destacar la asociación de encabalgamientos y pausas en el interior del verso para generar efectos ligados a la emoción expresada, sin renunciar nunca a una cadencia general armoniosa. A esta contribuye también la habitual escasez de conectores, fruto de la yuxtaposición o del empleo del participio presente.

En lo que respecta a las figuras retóricas, cabe resaltar, por ejemplo, la función estructural de la reiteración en el marco del soneto; los paralelismos iniciales o finales; el quiasmo que contribuye a evocar una evidencia lógica, una acción violenta, la pertinencia de una conducta o de un símil; el característico hipérbaton con anticipación de dos complementos verbales; las antítesis que expresan una disociación del «yo» o permiten oponer una valoración positiva a una negativa; las paradojas vinculadas a una situación crítica felizmente aceptada por amor, a la incoherencia de la dama o a la moral propia del enamorado. Aunque el poeta explore en profundidad el repertorio de imágenes petrarquistas, resulta llamativa la abundancia de adjetivos con un valor metonímico y de aquellos que suponen una personificación o completan una metáfora. Sorprende

USC DE COMPOSTELA

asimismo la insistencia en imágenes que implican una escisión y un éxodo desde el enamorado o que, por el contrario, describen la integración de un elemento exterior en él.

Jamyn da rienda suelta a la fantasía en muchos de sus sonetos, reflejo de deseos o acontecimientos imposibles, con imágenes prolongadas más allá de lo imaginable y elementos personificados que intervienen como hablantes o interlocutores. Los dos poemas que conforman el diálogo del enamorado con su mano representan la cúspide de esta tendencia, revelando otro aspecto indisociable de ella: la presencia habitual de un sutil componente humorístico. Ese humor suele ir ligado también a los juegos de ingenio, especialmente frecuentes en la conclusión del poema, así como en las composiciones basadas en un esquema de acusación-defensa.

En el plano temático, destacan las emocionantes escenas de encuentro o de contemplación de la amada, que confieren una innegable frescura, como también lo hacen las constantes referencias a la juventud. La original y emotiva ternura de los sonetos que exaltan el amor mutuo funciona como contrapunto ideal del epicureísmo sensual que impregna otros poemas. Jamyn consigue preservar el efecto del conjunto dando la espalda a tópicos omnipresentes en la poesía amorosa de la época, tales como los manidos elogios encadenados que configuran el retrato de la dama, el despliegue interminable e hiperbólico de lamentaciones (nótese la significativa ausencia o irrelevancia de lugares comunes como la muerte por amor, la combinación de llantos y suspiros, las escenas patéticas en la soledad del bosque), o las alusiones a la práctica de la escritura, siempre más o menos cargadas de grandilocuencia o de falsa modestia.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

ACEITUNO MARTÍNEZ, Eduardo (2023): «Un motivo amoroso de la *Antología Griega* en Ronsard, Jamyn y De Brach», *Dende o futuro da investigación literaria*, ed. Eduardo Aceituno Martínez, David Lea, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 307-316.

AIGUIS, Pierre-René, ed. (1824): *Les Poètes françois, depuis le XII^e^ siècle jusqu'à Malherbe*, Paris: Crapelet, 6 vols.

ALDUY, Cécile (2007): *Politique des « Amours » : poétique et genèse d'un genre français nouveau, 1544-1560*, Genève: Droz.

ALLAIS, Gustave (1891): *Malherbe et la poésie française à la fin du XVI^e^ siècle (1585-1600)*, Paris: Thorin.

ALONSO, Álvaro (2001): *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London.

— (2002): *La poesía italianista*, Madrid: Ediciones del Laberinto.

ANEAU, Barthélemy (1990): «Quintil Horatian», *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, ed. Francis Goyet, Paris: Librairie Générale Française.

AQUIEN, Michèle (1993): *Dictionnaire de poétique*, Paris: Librairie Générale Française.

AQUILA, Serafino de' Ciminelli dall' (1894): *Rime*, ed. Mario Menghini, Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua.

AUBIGNE, Agrippa d' (2004-2022): *Œuvres*, ed. Jean-Raymond Fanlo, Marie-Madeleine Fragonard, Gilbert Schrenck, Paris: Classiques Garnier, 8 vols.

BAÏCHE, André (1976): *La naissance du baroque français. Poésie et image de la Pléiade à Jean de La Ceppède*, Toulouse: Publ. Université de Toulouse le Mirail.

BAÏF, Jean-Antoine de (2002-2006): *Œuvres complètes*, ed. Jean Vignes, Paris: Honoré Champion.

BALAVOINE, Claudie (1976): «À la suite des 'Basia' de Joannes Secundus : questions sur l'imitation», *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*, ed. Jean-Claude Margolin, Paris: Vrin, pp. 1077-1092.

BALDACCI, Luigi (1957): *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi.

BALSAMO, Jean (1992): *Les rencontres des muses : italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e^ siècle*, Paris: Slatkine.

— (2002): «Les poètes français et les anthologies lyriques italiennes», *Italique* V, pp. 9-32.

— (2003): «L'Arioste et le Tasse. Des poètes italiens, leurs libraires et leurs lecteurs français», *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e^ siècle*, ed. Rosanna Gorris, Paris: Éditions rue d'Ulm, pp. 11-26.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (2004): «La composition des *Sonnets spirituels* de Desportes», *Le Poète et son œuvre : de la composition à la publication*, Actes du colloque de Valenciennes (2001), ed. Jean-Eudes Girot, Genève: Droz, pp. 235-257.

BARBIER-MUELLER, Jean Paul (2001): *Ma Bibliothèque poétique*, IV[e] partie, t. II, *Contemporains et disciples de Ronsard de Desportes à La Boétie*, Genève: Droz.

BELLEAU, Rémy (1995-2003): *Œuvres poétiques*, ed. Guy Demerson, Paris: Honoré Champion, 6 vols.

BELLENGER, Yvonne (1993): «Rupture dans la poésie française de la fin du XVI[e] siècle : l'exemple de Desportes», *Tourments, doutes, ruptures dans l'Europe des XVI[e] et XVII[e] siècles*, ed. Jean-Claude Arnould, Pierre Demarolle, Marie Roig Miranda, Paris: Champion, pp. 95-105.

— (2002): «Le discours 'Des vertus intellectuelles et moralles' prononcé par Ronsard à l'Académie du Palais», *Ronsard, figure de la variété. En mémoire d'Isidore Silver*, ed. Colette H. Winn, Genève: Droz, pp. 147-160.

BELTRAMI, Pietro G. (1991): *La metrica italiana*, Bologna: il Mulino.

BEMBO, Pietro (1505): *Gli Asolani*, Venetia: Aldo Romano.

— (1966): *Prose e rime*, ed. Carlo Dionisotti, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

BENSE-DUPUIS, Pierre (1644): *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*, Paris: Toussainct Quinet.

BERTHELIN, Egmont (1859): *Étude sur Amadis Jamyn, poète du XVI[e] siècle*, Troyes: Bouquot.

BINET, Claude (1573): *Diverses poesies*, Paris: N. Bonfons.

BIRAGUE, Flaminio de (1998): *Les premières Œuvres poétiques*, ed. Roland Guillot, Michel Clément, Genève: Droz.

BIZER, Marc (1995): *La Poésie au miroir. Imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris: Classiques Garnier.

BJAÏ, Denis (2001): *La Franciade sur le métier : Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève: Droz.

BLANCO, Mercedes (1998): *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid: Arco Libros.

BOILEAU, Nicolas (1872): *Œuvres poétiques*, Paris : Imprimerie Générale.

BOISSIERE, Claude de (1554): *Art poetique*, Paris: Annet Briere.

— (1909): *Discours de la vie de Pierre de Ronsard*, ed. Paul Laumonier, Paris: Hachette.

BOKDAM, Sylviane (2012): *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance en France*, Paris: Champion.

BONDOIS, Paul-M. (1924): «Henri III et le page de Ronsard», *Revue du Seizième siècle* 11, pp. 252-256.

BONNEFON, Paul (1915): «L'historien Du Haillan», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XXII, pp. 457-471.

USC DE COMPOSTELA

BOUCHER, Jacqueline (2007): *Société et mentalités autour de Henri III*, Paris: Honoré Champion.

BOUCHET, Jean (2006): *Œuvres complètes*, ed. Adrian Armstrong, Paris: Classiques Garnier.

BRACH, Pierre de (1971): *Les Amours d'Aymée*, ed. Jasmine Dawkins, Genève: Droz.

BROOKS, Jeanice (1995): «La comtesse de Retz et l'air de cour dans les années 1570», *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, ed. Jean-Michel Vaccaro, Paris: CNRS-Éditions, pp. 299-320.

— (2000): *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago-London: University of Chicago Press.

BROWN, Gary J. (1978): «Rhetoric as structure in the *Siglo de Oro* love sonnet», *Hispanófila*, 66, pp. 10-39.

BRUNET, Charles, ed. (1878): *Œuvres poétiques d'Amadis Jamyn avec sa vie par Guillaume Colletet*, Paris: L. Willem, 2 vols.

BRUNOT, Ferdinand (1891): *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*, Paris: G. Masson.

BURGESS, Robert M. (1954): *Platonism in Desportes*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

BURON, Emmanuel (2006): «Le mythe du salon de la maréchale de Retz. Éléments pour une sociologie de la littérature à la cour des derniers Valois», *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, ed. Isabelle de Conihout, Jean-François Maillard, Guy Poirier, Paris: Presses de la Sorbonne, pp. 305-315.

— (2013): «'De son lez et de son long'. Poétique des vers rapportés», *L'expérience du vers en France à la Renaissance*, ed. Jean-Charles Monferran, Paris: PUPS, pp. 142-160.

CAIETAIN, Fabrice Marin (1578): *Airs mis en musique*, Paris: Le Roy et Ballard.

CAMERON, Alice (1933): *The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on the Work of Amadis Jamyn*, Baltimore: Johns Hopkins Press.

CAMERON, Keith (2000): *Concordance des Œuvres poétiques de Philippe Desportes*, Genève: Droz.

CAPELLANUS, Andreas (André le Chapelain) (1974): *Traité de l'amour courtois*, ed. Claude Buridant, Paris: Klincksieck.

CAPPELLO, Bernardo (1560): *Rime*, Venetia: Dominico & Gio. Battista Guerra.

CARNEL, Marc (2004): *« Le sang embaumé de roses ». Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève: Droz.

CARRINGTON, Samuel M. (1974): «Amadis Jamyn, Translator of Homer», *Renaissance Studies in Honor of Isidore Silver*, ed. Frieda S. Brown, *Kentucky Romance Quaterly*, 21, supl. 2, pp. 123-136.

CARY, Henry Francis (1846): *The Early French Poets: A Series of Notices and Translations*, London: H. G. Bohn.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTIGLIONE, Baldassare (1561): *El Cortesano*, trad. Juan Boscán, Anvers: viuda de Martin Nutio.

CASTOR, Grahame (1968): «Imitation in Ronsard: 'O de Népenthe...'», *Modern Language Review*, LXIII, 2, pp. 332-339.

— (1998): *La Poétique de la Pléiade*, trad. Yvonne Bellenger, Paris: Champion.

CAVALLINI, Concetta (2008): «L'amour entre le profane et le sacré : échos pétrarquistes et nouvelles perspectives dans la poésie de Desportes», *Philippe Desportes, poète profane, poète sacré*, Actes du colloque international de Chartres (14-16 septembre 2006), ed. Bruno Petey-Girard, François Rouget, Paris: Honoré Champion, pp. 167-180.

CAVE, Terence (1987): «La contamination des intertextes : le sonnet 'Or que Juppin'», *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, Actes du colloque (17-18 mai 1985), ed. André Gendre, Genève/Neuchâtel: Droz, pp. 65-73.

CERRETA, Florindo V. (1959): «The Italian Origin of the *Sonnet Régulier*», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 21, 2, pp. 301-310.

CHALONS, Vincent de (1716): *Régles de la poesie française, avec des observations critiques sur les Régles de la Versification Françoise qui sont à la fin de la Méthode latine de Port-Royal*, Paris: Calude Jombert.

CHAMARD, Henri (1939-1940): *Histoire de la Pléiade*, Paris: Didier, 4 vols.

CHAMPAGNAC, Jean-Baptiste-Joseph, ed. (1825): *Poètes français, ou choix de poésies des auteurs du second et du troisième ordre, des XV^e^, XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris: Ménard et Desenne, 6 vols.

CHAMPION, Pierre (1924): *Pierre de Ronsard et Amadis Jamyn. Leurs autographes*, Paris: Champion.

— (1925): *Contribution à l'histoire de la société polie : Ronsard, Villeroy, le secrétaire du roi et les poètes d'après le manuscrit français 1663 de la Bibliothèque nationale*, Paris: Éd. Chamption.

— (1941): «Henri III et les écrivains de son temps», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, I, pp. 43-172.

CHASTELLAIN, Georges (1863-1865): *Œuvres*, ed. Kervyn de Lettenhove, Bruxelles: F. Heussner, 8 vols.

CHOLIERES, Nicolas de (1588): *La guerre des masles contre les femelles, avec les Meslanges poétiques*, Paris: Pierre Chevillot.

CIORANESCU, Alexandre (1939): *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e^ siècle*, Paris: Les Éditions des Presses modernes.

CLEMENT, Michèle (2001): «Poésie et traduction : la naissance du sonnet français (1538-1548)», *La Traduction de la Renaissance à l'âge classique*, ed. Marie Viallon, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 91-102.

CLEMENTS, Robert John (1942): *Critical Theory and Practice of the Pléiade*, Cambridge: Harvard University Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (1969): *The Peregrine Muse: Studies in Comparative Renaissance Literature*, Chapel Hill: University of North Carolina.

CLERICI BALMAS, Nerina (2000): «Philippe Desportes vu par les mémorialistes de son époque», *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, Actes du Colloque international de l'Université de Reims (juin 1998), ed. Jean Balsamo, Paris: Klincksieck, pp. 473-488.

COLLARILE, Luigi, Daniel MAIRA (2016): *Ronsard et la mise en musique des Amours (1552-1553)*, Paris: Honoré Champion.

COLLETET, Guillaume (1664): *Le Parnasse François ou l'Escole des Muses*, Paris: Charles de Sercy.

— (1965): *Traitté de l'épigramme et traitté du sonnet*, ed. Pasquale A. Jannini, Genève: Droz.

CONIHOUT, Isabelle de (2006): «La 'belle librairie' évanouie de Nicolas de Villeroy retrouvée», *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, ed. Isabelle de Conihout, Jean-François Maillard, Guy Poirier, Paris: Presses de la Sorbonne, pp. 317-329.

CORTESE, Giulio (1970): «Avertimenti nel poetare», *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* (IV), ed. Bernard Weinberg, Roma/Bari: Giuseppe Laterza & Figli.

COSTA, Daniela (2004): «Les poètes de Henri III et Pétrarque», *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, ed. Michel Jeanneret, Jean Balsamo, Genève: Droz, pp. 376-392.

CRETIN, Guillaume (1932): *Œuvres poétiques*, ed. Kathleen Chesney, Paris: Firmin-Didot.

CRISPOLTI, Cesare (1970): «Lezione del sonetto», *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* (IV), ed. Bernard Weinberg, Roma/Bari: Giuseppe Laterza & Figli.

CURE, Guy (2021): *Amadis Jamyn, un poète et savant champenois au temps des guerres de Religion*, Chaumont: Liralest.

CURTIUS, Ernst Robert (1956): *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris: Presses Universitaires de France.

DALIBRAY, Charles de Vion (1653): *Les Euvres Poetiques*, Paris: Antoine de Sommaville.

DASSONVILLE, Michel (1968-1990): *Ronsard, étude historique et littéraire*, Genève: Droz, 5 vols.

DA TEMPO, Antonio (1869): *Trattato di Antonio da Tempo, giudice padovano, composto nel 1332*, ed. Giusto Grion, Bologna: Gaetano Romagnoli.

DAUVOIS, Nathalie (2000): *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Paris: PUF.

DEIMIER, Pierre de (1610): *L'Academie de l'art poetique*, Paris: Jean de Bordeaulx.

DE LA TORRE, Francisco (1993): *Poesía completa*, ed. M.ª Luisa Cerrón Puga, Madrid: Cátedra.

DEMERSON, Guy (1972): *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève: Droz.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DES AUTELS, Guillaume (1551): *Replique de Guillaume des Autelz aux furieuses defenses de Louis Meigret*, Lyon: Jean de Tournes et Guil. Gazeau.

DESCHAMPS, Eustache (1878-1903): *Œuvres complètes*, ed. Queux de Saint-Hilaire, Gaston Raynaud, Paris: Société des anciens textes français, 11 vols.

DESONAY, Fernand (1952-1959): *Ronsard poète de l'amour*, Bruxelles: Académie royale de langue et de littérature françaises, 3 vols.

DESPORTES, Philippe (1858): *Les Œuvres*, ed. Alfred Michiels, Paris: Adolphe Delahays.

— (2014): *Les Premières Œuvres*, ed. François Rouget, Bruno Petey-Girard, Paris: Classiques Garnier.

DES ROCHES, Catherine, Madeleine DES ROCHES (1998): *Secondes œuvres*, ed. Anne R. Larsen, Genève: Droz.

DHOUAILLY, Jeanne (1984): «Explication d'un texte de Ronsard : 'Le sonnet du bal'», *L'Information littéraire*, XXXVI, janvier-février, pp. 38-41.

DÍAZ RENGIFO, Juan (1592): *Arte poética española*, Salamanca: Miguel Serrano de Vargas.

DOREZ, Léon (1895): «Jamyn jugé par une dame de la cour de Henri III», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2e année, 1, pp. 83-86.

DU BELLAY, Joachim (1903): *Œuvres complètes*, ed. Léon Séché, Paris: Revue de la Renaissance, 3 vols.

— (1974): *L'Olive*, ed. Ernesta Caldarini, Genève: Droz.

— (1997): *La Deffence et Illustration de la Langue Françoyse*, ed. Henri Chamard, Paris: STFM.

DUBOIS, Claude-Gilbert (1995): «L'amour médecin, amour sorcier : quelques récurrences de la lyrique amoureuse au début du règne de Henri III», *Amour sacré, amour mondain. Poésie 1574-1610*, Cahiers V.-L. Saulnier, 12, pp. 113-124.

DU HAILLAN, Bernard de Girard (1571): *La Promesse et desseing de l'Histoire de France*, Paris: L'Huillier.

DUPORT, Danièle (2000): *Les Jardins qui sentent le sauvage. Ronsard et la poétique du paysage*, Genève: Droz.

FAISANT, Claude (1966): «Les relations de Ronsard et Desportes», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXVIII, pp. 335-337.

— (2000): *Mort et résurrection de la Pléiade*, Paris: Honoré Champion.

FESTUGIERE, Jean (1941): *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVIe siècle*, Paris: J. Vrin.

FLEGES, Amaury (1994): «Le Tombeau des L'Aubespine. Autour du manuscrit 1663 de la Bibliothèque Nationale», *Le Tombeau poétique en France*, ed. Dominique Moncond'huy, *La Licorne*, XXIX, pp. 17-68.

FICINO, Marsilio (2001): *De Amore: Comentario a «El Banquete» de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Madrid: Tecnos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FONTAINE, Marie-Madeleine (1988): «Le système des *Antiquités* de Du Bellay : l'alternance entre décasyllabes et alexandrins dans un recueil de sonnets», *Le Sonnet à la Renaissance*, ed. Yvonne Bellenger, Paris: Aux Amateurs de Livres, pp. 67-81.

FORD, Philip (2007): *De Troie à Ithaque : réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève: Droz.

— (2009): «Les Amours de Cassandre et l'héritage (néo)-platonicien», *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission*, ed. Yvonne Bellenger, Jean Céard, Marie-Claire Thomine, Paris: Classiques Garnier, pp. 87-106.

FORSTER, Leonard (1969): *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, London/New York: Cambridge University Press.

FRANÇON, Marcel (1972): «L'introduction du sonnet en France», *Romance Philology*, 26, 1, pp. 62-67.

FROGER, Louis (1909): «Amadis Jamyn au Vendômois», *Annales Fléchoises*, sept.-oct., pp. 364-369.

FROMILHAGUE, Catherine (1995): *Les figures de style*, Paris: Nathan.

FROMILHAGUE, René (1954): *Malherbe, technique et création poétique*, Paris: Armand Colin.

FUBINI, Mario (1970): *Métrica y poesía*, Barcelona: Planeta.

GALAND-HALLYN, Perrine, Fernand HALLYN, ed. (2001): *Poétiques de la Renaissance*, Genève: Droz.

GALÁN VIOQUE, Guillermo, Miguel Ángel MÁRQUEZ GUERRERO, eds. (2001): *Epigramas eróticos griegos. Antología Palatina (libros V y XII)*, Madrid: Alianza Editorial.

GARCILASO DE LA VEGA (2020): *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid: Cátedra.

GARAPON, Robert (1981): *Ronsard chantre de Marie et d'Hélène*, Paris: SEDES.

GARNIER, Robert (1923): *Œuvres complètes*, ed. Lucien Pinvert, Paris: Classiques Garnier, 2 vols.

GENDRE, André (1970): *Ronsard poète de la conquête amoureuse*, Neuchâtel: La Baconnière.

— (1975): «Les Amours de 1552-1553. Étude stylistique des dix-neuf sonnets en une phrase», *Francia*, 3e série, 15, pp. 13-44.

— (1991): «Origines latines et néo-latines du sonnet 'Or que Juppin' de Ronsard», *Museum Helveticum*, 48, pp. 329-338.

— (1996): *Évolution du sonnet français*, Paris: PUF.

— (2006): «Les *Derniers Vers* de Ronsard ou le sonnet au risque de la mort», *Le Sonnet au risque du sonnet*, ed. Pierre Garrigues, Bertrand Degott, Paris: L'Harmattan, pp. 17-31.

GIRAUD, Yves (1968): «Correspondance», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 68e année, pp. 875-876.

— (2000): «Les poésies religieuses de Desportes», *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, Actes du Colloque

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

international de l'Université de Reims (juin 1998), ed. Jean Balsamo, Paris: Klincksieck, pp. 235-250.

GIROT, Jean-Eudes, Alice TACAILLE (2020): *« Que me servent mes vers ? » La musique chez Ronsard, avec un supplément vocal de 22 chansons*, Paris: Classiques Garnier.

GLATIGNY, Michel (1976): *Le Vocabulaire galant dans les « Amours » de Ronsard*, Paris: Champion.

GODMAN, Peter (1988): «Johannes Secundus and Renaissance Latin Poetry», *The Review of English Studies*, 39, pp. 258-272.

GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2011): *Poemas de amor efébico: Antología Palatina, libro XII*, Madrid: Akal.

GORDON, Alex L. (1970): *Ronsard et la Rhétorique*, Genève: Droz.

— (1992): «Le protocole du style bas chez Ronsard», *Travaux de littérature*, 5, pp. 69-87.

GORRIS, Rosanna (2000): «'Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage' : Desportes et les Imitations de l'Arioste», *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, Actes du Colloque International de l'Université de Reims (juin 1998), ed. Jean Balsamo, Paris: Klincksieck, pp. 173-211.

GOUGENHEIM, Georges (1952): «La déchéance d'un terme platonicien : 'ma moitié'», *Festgabe Ernst Garnillscheg*, Tübingen: Max Niemeycr.

GOUJET, Claude-Pierre (1740-1756): *Bibliothèque françoise*, Paris: P.-J. Mariette, 18 vols.

GOURNAY, Marie de (1626): *L'Ombre*, Paris: Jean Libert.

GOYET, Francis (1988): «Le sonnet français, vrai et faux héritier de la Grande Rhétorique», *Le Sonnet à la Renaissance*, ed. Yvonne Bellenger, Paris: Aux Amateurs de Livres, pp. 31-41.

—, ed. (1990): *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris: Librairie Générale Française.

GRAHAM, Victor E. (1965): «Le rôle de Desportes dans la poésie française», *Revue de l'Université d'Ottawa*, pp. 54-73.

GRAMMONT, Maurice (1982): *Petit traité de versification française*, Paris: Armand Colin.

GRAUR, Theodosia (1929): *Un disciple de Ronsard. Amadis Jamyn (1540-1593), sa vie, son œuvre, son temps*, Paris: Classiques Garnier.

GRAZIANI, Françoise (1988): «Le *concetto* dans le sonnet», *Le Sonnet à la Renaissance*, ed. Yvonne Bellenger, Paris: Aux Amateurs de Livres, pp. 103-109.

GREENE, Thomas (1982): *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London: Yale University Press.

GRENTE, Georges, Michel SIMONIN (2001): *Dictionnaire des lettres françaises : Le XVI^e^ siècle*, Paris: Le Livre de Poche.

GUERRERO, Gustavo (1998): *Teorías de la lírica*, México: Fondo de Cultura Económica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GUILLET, Pernette du (2006): *Rymes*, ed. Christian Barataud, Danielle Trudeau, Paris: Honoré Champion.

HABERT, Isaac (1999): *Amours et baisers*, ed. Nathalie Mahé, Genève: Droz.

HALEVY, Olivier (2000): «L'alexandrin dans la poésie amoureuse de Philippe Desportes : pour une définition de la douceur. L'exemple des sonnets du Livre I des *Amours de Diane*», *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, Actes du Colloque international de l'Université de Reims (juin 1998), ed. Jean Balsamo, Paris: Klincksieck, pp. 315-339.

— (2013): «L'invention de l'enjambement ? La discordance métrique chez Ronsard autour de 1555», *L'expérience du vers en France à la Renaissance*, ed. Jean-Charles Monferran, Paris: PUPS, pp. 125-139.

HARVEY, Lawrence E. (1962): *The Aesthetics of the Renaissance Love Sonnet: An Essay on the Art of the Sonnet in the Poetry of Louise Labé*, Genève: Droz.

HATZFELD, Helmut (1953): «The style of Philippe Desportes», *Symposium*, VII, pp. 262-273.

HEMPFER, Klaus W. (2003): «Traditions discursives et réception partielle : le *Roland furieux* de l'Arioste dans L'Olive de Du Bellay», *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, ed. Rosanna Gorris, Paris: Éditions rue d'Ulm, pp. 63-64.

HEROËT, Antoine (2019): *Œuvres poétiques*, ed. Ferdinand Gohin, Paris: Société des Textes Français Modernes.

HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe, José María Reyes, Madrid: Cátedra.

— (2006): *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra.

HERVE, Nathalie (2012): «D'une bagatelle vulgaire à l'autre : les enjeux de la traduction du *Chant des visions* de Pétrarque par son *disciple estimé*, Clément Marot», *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 75, pp. 159-171.

HIS, Isabelle (2008): «La lecture musicale de la strophe : le cas des poèmes de Philippe Desportes», *Philippe Desportes, poète profane, poète sacré*, Actes du colloque international de Chartres (14-16 septembre 2006), ed. Bruno Petey-Girard, François Rouget, Paris: Honoré Champion, pp. 355-382.

HOMERO (1990): *Ilíada*, ed. Antonio López Eire, Madrid: Cátedra.

— (2006): *Odisea*, ed. José Luis Calvo, Madrid: Cátedra.

HORACIO (2003): *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. Horacio Silvestre, Madrid: Cátedra.

— (2004): *Odas y Epodos*, ed. Manuel Fernández-Galiano, Vicente Cristóbal, Madrid: Cátedra.

HUDSON, Robert J. (2009): «Clément Marot and the Invention of the French Sonnet: Innovating the Lyrical Imperative in Renaissance France», *Anthropoetics*, 14, 2.

HUGUET, Edmond (1925-1967): *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris: Édouard Champion, 7 vols.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HUTTON, James (1946): *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Ithaca: Cornell University Press.

JAMYN, Amadis (1570): *Avant-chant nuptial, faict sur le mariage du Roy et d'Elizabet d'Austriche*, Lyon: Benoist Rigaud.

— (1574): *La Continuation de l'Iliade d'Homere (XII-XVI chants)*, Paris: Lucas Breyer.

— (1575): *Les Œuvres poetiques*, Paris: Mamert Patisson.

— (1577): *Les XXIIII Livres de l'Iliade d'Homere Prince des Poetes Grecs*, Paris: Lucas Breyer.

— (1577): *Les Œuvres poetiques*, Paris: Mamert Patisson.

— (1579): *Les Œuvres poetiques*, Paris: Mamert Patisson.

— (1582): *Les Œuvres*, Paris: Mamert Patisson.

— (1582): *Les trois premiers Livres de l'Odyssée d'Homere*, Paris: Abel l'Angelier.

— (1584): *Le Second Volume des Œuvres*, Paris: Robert le Mangnier.

— (1973): *Les œuvres poétiques. Premières poésies et Livre premier*, ed. Samuel M. Carrington, Genève: Droz.

— (1978): *Les œuvres poétiques. Livres II, III et IV (1575)*, ed. Samuel M. Carrington, Genève: Droz.

JASINSKI, Max (1903): *Histoire du sonnet en France*, Douai: H. Brugère, A. Dalsheimer et Cie.

JODELLE, Étienne (2003): *Les Amours, Contr'Amours, Contre la Riere-Venus*, ed. Emmanuel Buron, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

JOUKOVSKY, Françoise (1987): «L'Élégie à Janet de Ronsard, portrait 'mental'», *Le Portrait*, ed. Joseph-Marc Bailbé, Rouen: Publications de l'Université de Rouen, pp. 21-36.

KEATING, Louis C. (1942): *Studies on the Literary Salon in France, 1550-1615*, Cambridge: Harvard University Press.

KELLER, Luzius (1998): «À propos du vingtième sonnet des *Amours* de Ronsard», *Les Amours (1552-1553) de Ronsard*, ed. Gisèle Mathieu-Castellani, Paris: Université Paris VII, pp. 109-121.

KESSELRING, Wilhelm (1981): *Dictionnaire chronologique du vocabulaire français; Le XVI^e siècle*, Heidelberg: Carl Winter.

KRISTELLER, Paul Oskar (1943): *The Philosophy of Marsilio Ficino*, trad. Virginia Conant, New York: Columbia University Press.

KRITZMAN, Lawrence D. (1991): *The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press.

LABE, Louise (2021): *Œuvres complètes*, ed. Mireille Huchon, Paris: Gallimard.

LA CHARITE, Claude (2011): «La formation rhétorique de Henri III, par delà les trois institutions oratoires : le *Discours de la Philosophie* (1584) d'Amadis Jamyn ou le premier abrégé de *L'Organon* d'Aristote en langue vernaculaire», *Seizième Siècle*, 7, pp. 243-259.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LACHEVRE, Frédéric (1922): *Bibliographie des Recueils collectifs de poésies du XVI^e siècle*, Paris: Champion.

LANCELOT, Claude (1663): *Quatre traitez de poësies, latine, françoise, italienne et espagnole*, Paris: Pierre le Petit.

LA PORTE, Maurice de (2009): *Les Epithetes*, ed. François Rouget, Paris: Honoré Champion.

LARDON, Sabine, Marie-Claire THOMINE (2009): *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris: Garnier.

LA ROQUE, Siméon-Guillaume de (1983): *Poésies: Amours de Phyllis et Diverses Amours*, ed. Gisèle Mathieu-Castellani, Paris: Nizet.

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre (2012): *L'Art poëtique françois*, ed. Jean-Charles Monferran, Paris: STFM.

LAUMONIER, Paul (1906): «Trois pièces attribuées à Ronsard, restituées à Amadis Jamin», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 13^e année, 1, pp. 112-122.

— (1906b): «Notes d'histoire littéraire à propos d'une ode pindarique d'Amadis Jamin en l'honneur de Ronsard», *Annales fléchoises*, sept.-oct., pp. 257-271.

LAUSBERG, Heinrich (1983): *Elementos de retórica literaria*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid: Gredos.

LAVAUD, Jacques (1936): *Un poète de cour au temps des derniers Valois. Philippe Desportes (1546-1606)*, Genève: Droz.

LEBEGUE, Raymond (1970): *Ronsard*, Paris: Hatier.

LE BLANC, Didier (1579): *Airs de plusieurs musiciens*, Paris: Le Roy et Ballard.

LEE, Sidney (1910): *The French Renaissance in England*, Oxford: Clarendon.

LEMAIRE DE BELGES, Jean (1882-1891): *Œuvres*, ed. Jean Stecher, Louvain: Lefever, 4 vols.

LIONETTO, Adeline (2020): «'Batir sus l'incertain du sable'. Le songe dans les *Amours* (1553) de Pierre de Ronsard», *L'Année ronsardienne*, 2, ed. François Rouget, pp. 39-59.

LITTRE, Émile (1975): *Dictionnaire de la langue française* (1863), Paris: Gallimard.

LUCRECIO (2012): *De rerum natura. De la naturaleza*, ed. Eduard Valentí Fiol, Barcelona: Acantilado.

LUDWIG, Walther (1990): «The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry», *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. Peter Godman, Oswyn Murray, Oxford: Clarendon Press, pp. 183-197.

MAGNY, Olivier de (1999): *Œuvres poétiques*, ed. François Rouget, Paris: Honoré Champion.

MAIRA, Daniel (2007): *Typosine, la dixième Muse. Formes éditoriales des « canzonieri » français (1544-1560)*, Genève : Droz.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MANERO SOROLLA, María Pilar (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona: PPU.

MARCOZZI, Luca (2004): *Petrarca Platonico*, Roma: Aracne.

MAROT, Clément (1993): *Œuvres poétiques*, ed. Gérard Defaux, Paris: Classiques Garnier, 2 vols.

MAROT, Jean (1723): *Les Œuvres*, Paris: Antoine Urbain Coustelier.

MARTINON, Philippe (1912): *Les Strophes. Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris: Honoré Champion.

MARULLO TARCANIOTA, Michele (2017): *Poesie d'amore*, ed. Pietro Rapezzi, Firenze: Società Editrice Fiorentina.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1975): *Les thèmes amoureux dans la poésie française: 1570-1600*, Paris: Klincksieck.

— (1981): *Mythes de l'Eros baroque*, Paris: PUF.

—, ed. (1986): *Éros baroque : Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, Paris: Nizet.

— (1986b): «Sponde : Poétique du sonnet rapporté», *Littératures*, 15, pp. 25-43.

MAYER, C. A. (1967): «Le premier sonnet français : Marot, Mellin de Saint-Gelais et Jean Bouchet», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 67e année, 3, pp. 481-493.

MAZALEYRAT, Jean (1983): *Éléments de métrique française*, Paris: Armand Colin.

MCCLELLAND, John (1973): «Sonnet ou quatorzain? Marot et le choix d'une forme poétique», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 73e année, 4, pp. 591-607.

MEDICI, Lorenzo de (1914): *Opere*, ed. Attilio Simioni, Bari: Gius. Laterza & Figli.

MELANÇON, Robert (1977): «Sur la structure des *Amours* (1552) de Ronsard», *Renaissance et Réforme*, 1, 2, pp. 119-135.

MELLERIO, Louis (1895): *Lexique de Ronsard*, Paris: Plon.

MENAGE, Gilles (1666): *Les poesies de M. de Malherbe avec les observations de Monsieur Menage*, Paris: Louis Billaine.

MENINNI, Federigo (1678): *Il ritratto del sonetto, e della canzone*, Venetia: Bertani.

MERRILL, Robert V., Robert J. CLEMENTS (1957): *Platonism in French Renaissance Poetry*, New York: New York University Press.

MESCHINOT, Jean (1890): *Les Lunettes des Princes*, ed. Olivier de Gourcuff, Paris: Librairie des Bibliophiles.

MEYLAN, Édouard F. (1938): «L'évolution de la notion d'amour platonique», *Humanisme et Renaissance*, 5, 3, pp. 418-442.

MINTURNO, Antonio (1564): *L'Arte poetica*, Venetia: Andrea Valvassori.

MOISAN, Jean-Claude (1971): «L'organisation des *Amours* de Cassandre», *Études littéraires*, IV, 1, pp. 175-186.

MOLINET, Jean (1531): *Les Faictz et dictz*, Paris: Jehan Longis.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONCOND'HUY, Dominique (1992): «Le poète commande au peintre : enjeux et effets d'un modèle poétique (de Ronsard à Scudéry)», La Licorne, 23, pp. 19-29.

MONFERRAN, Jean-Charles (1997): «Le sonnet français, machine à penser ou poème stationnaire ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550», *L'Information Grammaticale*, 75, pp. 29-32.

— (2000): «Le commentaire sur Desportes de Pierre de Deimier», *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, Actes du Colloque international de l'Université de Reims (juin 1998), ed. Jean Balsamo, Paris: Klincksieck, pp. 391-413.

MORIER, Henri (1961): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris: Presses Universitaires de France.

MOURGUES, Michel (1685): *Traité de la poesie françoise*, Paris: Guillaume de Luyne.

MOURGUES, Odette de (1953): *Metaphysical, Baroque and Precieux Poetry*, Oxford: The Clarendon Press.

NAVAGERO, Andrea (1754): *Opera omnia*, Venetiis: ex typographia Remondiniana.

NAVARRE, Marguerite de (1896): *Les dernières poésies*, ed. Abel Lefranc, Paris: Armand Colin.

NUYSEMENT, Clovis Hesteau de (1994): *Les Œuvres poétiques. Livres I et II*, ed. Roland Guillot, Genève: Droz.

ORLEANS, Charles d' (1996): *Ballades et rondeaux*, ed. Jean-Claude Mühlethaler, Paris: Le Livre de Poche.

OVIDIO (1995): *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez, Rosa M.ª Iglesias, Madrid: Cátedra.

— (1995): *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, ed. Vicente Cristóbal López, Madrid: Gredos.

PANTIN, Isabelle (1995): *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*, Genève: Droz.

PASQUIER, Étienne (1621): *Les Recherches de la France*, Paris: Etienne Dauvel/Martin Colet.

PELETIER DU MANS, Jacques (1990): «L'Art poétique», *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, ed. Francis Goyet, Paris: Librairie Générale Française.

— (1997): *L'Amour des Amours*, ed. Jean-Charles Monferran, Paris: STFM.

PEREZ-ABADIN BARRO, Soledad (1997): *Los sonetos de Francisco de la Torre*, Manchester: Department of Spanish and Portuguese, University of Manchester.

PÉREZ PASCUAL, Ángel (2011): *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*, Ávila: Diputación de Ávila/Institución Gran Duque de Alba.

PERIERS, Bonaventure des (1544): *Recueil des Œuvres*, ed. Antoine du Moulin, Lyon: Jean de Tournes.

PETEY-GIRARD, Bruno (2004): «Philippe Desportes : un exemple de stratégie éditoriale», *L'Europa del Libro nell'età dell'Umanesimo*, ed. Luisa Secchi Tarugi, Florence: Franco Cesati Editore, pp. 473-488.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (2012): «Prier en poète : le cas Philippe Desportes», *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, 7, pp. 53-67.

PETRARCA, Francesco (2018): *Canzoniere*, ed. Paola Vecchi Galli, Milano: BUR Rizzoli.

PEUREUX, Guillaume, ed. (1999): «Sommaire Discours de poësie (vers 1610)», *Cahier du Centre d'Études Métriques*, 4, pp. 5-36.

PHILIEUL, Vasquin (1548): *Laure d'Avignon*, Paris: Jacques Gazeau.

— (1555): *Toutes les euvres vulgaires de Françoys Petrarque*, Avignon: Barthelemy Bonhomme.

PICARD, Raymond (1969): *La poésie française de 1640 a 1680. Satire, épître, burlesque, poésie galante*, Paris: SEDES.

PICCOLOMINI, Alessandro (2015): *I cento sonetti*, ed. Franco Tomasi, Genève: Droz.

PIGNE, Christine (2011): *De la fantaisie chez Ronsard*, Genève: Droz.

PÍNDARO (2000): *Obra completa*, ed. Emilio Suárez de la Torre, Madrid: Cátedra.

PLATÓN (2010): *Diálogos. Gorgias o de la retórica, Fedón o de la inmortalidad del alma, El banquete o del amor*, ed. Carlos García Gual, José Lasaga Medina, José María Herrera, Luis Roig de Lluis, Madrid: Austral.

PLINIO (2002): *Historia Natural*, ed. Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín, Eusebia Tarriño, Madrid: Cátedra.

PIZZORUSSO, Arnaldo (1952): «Il petrarchismo di Desportes», *Studi Petrarcheschi*, V, pp. 237-297.

POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale (2002): *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève: Droz.

PROPERCIO (2001): *Elegías*, ed. Francisca Moya, Antonio Ruiz de Elvira, Madrid: Cátedra.

QUADRIO, Francesco Saverio (1742): *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (II), Milano: Francesco Agnelli.

QUEVEDO, Francisco de (2005): *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid: Cátedra.

RAPIN, René (1730): *Œuvres du P. Rapin qui contiennent les Reflexions sur l'eloquence, la poetique, l'histoire et la philosophie*, La Haye: Pierre Gosse.

RAYMOND, Marcel (1927): *L'influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, Paris: Champion.

REBOUL, Olivier (2003): *Introduction à la rhétorique*, Paris: PUF.

REGNIER, Jean (1923): *Les fortunes et adversitez*, ed. Eugénie Droz, Paris: Honoré Champion.

RICHELET, Pierre (1672): *La versification françoise*, Paris: Estienne Loyson.

RIEU, Josiane (1996): «La nature dans la poésie amoureuse de Philippe Desportes», *L'Uomo e la Natura nel Rinascimento*, ed. Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milan: Nuovi Orizzonti, pp. 481-499.

RIGOLOT, François (1982): *Le Texte de la Renaissance*, Genève: Droz.

USC UNIVERSIDADE

— (1984): «Qu'est-ce qu'un sonnet ? Perspectives sur les origines d'une forme poétique», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84e année, 1, pp. 3-18.

— (2002): *Poésie et Renaissance*, Paris: Seuil.

RODRÍGUEZ ALONSO, Cristóbal, Marta GONZÁLEZ GONZÁLEZ, eds. (1999): *Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina: Libro V y selección del libro VII*, Madrid: Akal.

RONSARD, Pierre de (1553): *Les Amours de P. de Ronsard*, Paris: Chez la veuve Maurice de la Porte.

— (1578): *Les Œuvres de P. de Ronsard...*, Premier Tome, Paris: Gabriel Buon.

— (1584): *Les Œuvres de P. de Ronsard*, Paris: Gabriel Buon.

— (1963): *Les amours*, ed. Henri Weber, Catherine Weber, Paris: Garnier Frères.

— (1990): «Abregé de l'Art poétique françois», *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, ed. Francis Goyet, Paris: Librairie Générale Française.

— (1993-1994): *Œuvres* complètes, ed. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris: Gallimard, 2 vols.

— (2021): *Les Amours et autres poèmes*, ed. François Roudaut, Paris: Le Livre de Poche.

ROSENTHAL, Olivia (2000): «Philippe Desportes. Esquisse d'une poétique des œuvres», *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, Actes du Colloque international de l'Université de Reims (juin 1998), ed. Jean Balsamo, Paris: Klincksieck, pp. 355-374.

ROUBAUD, Jacques, ed. (1990): *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malherbe*, Paris: POL.

ROUGET, François (2000): «Philippe Desportes et les inflexions métriques de la voix lyrique», *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, Actes du Colloque international de l'Université de Reims (juin 1998), ed. Jean Balsamo, Paris: Klincksieck, pp. 293-313.

— (2004): «Philippe Desportes médiateur du pétrarquisme français», *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, ed. Jean Balsamo, Genève: Droz, pp. 331-351.

— (2006): «Philippe Desportes et l'organisation des recueils poétiques», *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 62, pp. 99-110.

— (2008): «Les orateurs de *La Pléiade* à l'Académie du Palais (1576): étude d'un album manuscrit ayant appartenu à Marguerite de Valois», *Renaissance et Réforme*, 31, 4, pp. 19-42.

— (2010): *Ronsard et le livre. Étude de critique génétique et d'histoire littéraire*, Genève: Droz.

— (2014): «Faire bonne impression : le poète autocorrecteur de ses œuvres (P. de Ronsard, A. Jamyn et P. de Brach», *Seizième Siècle*, 10, pp. 31-49.

— (2016): «Jean Dagoneau, sieur de Cholières et ses *Meslanges Poetiques* (1588) : plagiaire ou archiviste de Jamyn et Ronsard?», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 78, 3, pp. 531-554.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

— (2019): «Poésie et sociabilité en France vers 1570 : L'album de vers de Marie de Montmorency», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 119e année, 1, pp. 3-22.

— (2022): «Étude du manuscrit français 862 de la BnF (complément d'enquête sur Amadis Jamyn, Jean de Cholières et Catherine de Retz)», *Studi Francesi*, 196, pp. 95-105.

ROUSSET, Jean (1953): *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris: José Corti.

— (1968): «Les recueils de sonnets sont-ils composés ?», *The French Renaissance and its Heritage*, ed. Donald R. Haggis, London: Routledge, pp. 203-215.

RUSCELLI, Girolamo (1587): *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia: Heredi di Marchiò Sessa.

SACRE, James (1977): *Un Sang maniériste. Étude structurale autour du mot sang dans la poésie lyrique française de la fin du XVIe siècle*, Neuchâtel: La Baconnière.

SAINTE-BEUVE (1828): *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle*, Paris: Charpentier.

SAINTE-MARTHE, Scévole de (1644): *Eloges des hommes illustres, qui depuis un siecle ont fleury en France dans la profession des Lettres*, Paris: Antoine de Sommaville/ Augustin Courbé/François Langlois.

SAINT-GELAIS, Mellin de (1990): *Sonnets*, ed. Luigia Zilli, Genève: Droz.

— (1993): *Œuvres poétiques françaises*, ed. Donald Stone, Paris: STFM, 2 vols.

SANNAZARO, Jacopo (1961): *Opere volgari*, ed. Alfredo Mauro, Bari: Giuseppe Laterza & figli.

SAULNIER, Verdun L. (1963): *Du Bellay*, Paris: Hatier.

SAUTREAU DE MARSY, Claude-Sixte, Barthélemy IMBERT (1778-1788): *Annales poétiques ou Almanach des Muses*, Paris: Delalain, 40 vols.

SCEVE, Maurice (1984): *Délie: Objet de plus haute vertu*, ed. Françoise Charpentier, Paris: Gallimard.

SCHMIDT, Albert-Marie, ed. (1953): *Poètes du XVIe siècle*, Paris: Gallimard.

SEALY, Robert J. (1981): *The palace academy of Henri III*, Genève: Droz.

SEBILLET, Thomas (1990): «Art poétique françoys», *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, ed. Francis Goyet, Paris: Librairie Générale Française.

SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.

SILVER, Isidore (1956): «Ronsard's independence of the Salel-Jamyn: translation of Homer», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 18, 1, pp. 37-45.

SIMONIN, Michel (2004): *L'Encre et la lumière. Quarante-sept articles (1976-2000)*, Genève: Droz.

SIMONIN, Michel, Jean BALSAMO (2002): *Abel L'Angelier & Françoise de Louvain (1574-1620). Suivi du catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et La veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève: Droz.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SORG, Roger (1924): *Cassandre ou le Secret de Ronsard*, Paris: Payot.

SPITZER, Leo (1955): «The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar», *Contemporary literature*, 7, pp. 203-226.

STONE, Donald (1966): *Ronsard's Sonnet Cycles: A Study in Tone and Vision*, New Haven and London: Yale University Press.

TABART, Claude-André (1984): «*Amours*, XXIII (1555). Étude de texte», *L'École des Lettres*, LXXVI, 1, pp. 19-24.

TABOUROT, Étienne (1603): *Les bigarrures et touches du seigneur des Accords*, Paris: Jean Richer.

TASSO, Bernardo (1995): *Rime*, ed. Vercingetorige Martignone, Torino: RES, 2 vols.

TASSO, Torquato (1875): *Le prose diverse* (II), ed. Cesare Guasti, Firenze: Successori Le Monnier.

TEBALDEO, Antonio (1544): *L'Opere d'Amore*, Vinegia: Bartolomeo detto l'Imperador, e Francesco Vinetiano.

TEISSIER, Colette (1984): «Malherbe lecteur de Desportes», *Réforme, Humanisme, Renaissance*, XIX, pp. 38-47.

TERREAUX, Louis (1968): *Ronsard correcteur de ses œuvres. Les variantes des Odes et des deux premiers livres des Amours*, Genève: Droz.

TORALTO, Vincenzo (1589): *La Veronica, o Del sonetto*, Genova: Girolamo Bartoli.

TOSO-RODINIS, Giuliana (1988): «Ronsard et le mythe de Thésée : pour une interprétation du sonnet CXXXV des *Amours de Cassandre*», *Ronsard et la Grèce (1585-1985)*, Actes du colloque d'Athènes et de Delphes (octobre 1985), ed. Kyriaki Christodoulou, Paris: Nizet, pp. 110-126.

TRIOU, Charlotte (2019): «Amours privées, amours publiques, amours publiées : l'inscription de divers cercles publics dans quelques avatars des canzonieri pétrarquistes des années 1570-1580», *Renaissance et Réforme*, 42, 1, pp. 257-282.

TRISSINO, Gian Giorgio (1970): «La Poetica», *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* (I), ed. Bernard Weinberg, Roma/Bari: Giuseppe Laterza & Figli.

TYARD, Pontus de (2004): *Œuvres poétiques*, ed. Eva Kushner, Sylviane Bokdam, Gisèle Mathieu-Castellani, Janet Ritch, François Rouget, Paris: Honoré Champion.

VAGANAY, Hugues (1902): *Le Sonnet en Italie et en France*, Lyon: au siège des Facultés Catholiques.

VAUQUELIN, Jean (1862): *L'Art poétique*, Paris: Poulet-Malassis.

VERCHALY, André (1954): «Desportes et la musique», *Annales de Musicologie*, II, pp. 271-328.

VERNIER, Valéry (1861): *Les Poëtes françois, recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, ed. Eugène Crepet, Paris: Gide, 4 vols.

VIALLETON, Jean-Yves (2006): «Le Pétrarque des antipétrarquistes français des années 1550», *Cahiers d'études italiennes*, 4, pp. 99-115.

USC

VIANEY, Joseph (1909): *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier: Coulet.

VIDOUE, Pierre, ed. (1897): *Palinods présentés au Puy de Rouen (1525)*, Rouen: Léon Gy.

VIGNES, Jean (2003): «Traductions et imitations françaises de l'*Orlando furioso* (1544-1580)», *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, ed. Rosanna Gorris, Paris: Éditions rue d'Ulm, pp. 75-98.

VILLEY, Pierre (1920): «Marot et le premier sonnet français», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 20^e année, pp. 538-547.

VILLON, François (2010): *Œuvres complètes*, ed. Claude Pinganaud, Paris: Arléa.

VIRGILIO (2000): *Bucólicas*, ed. Vicente Cristóbal, Madrid: Cátedra.

VV. AA. (1545): *Rime diverse di molti eccellentissimi autori... Libro primo*, Vinetia: Gabriel Giolito di Ferrari.

VV. AA. (1547): *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Vinetia: Gabriel Giolito di Ferrari.

VV. AA. (1551): *Libro quarto delle rime di diversi eccellentiss. autori nella lingua volgare*, Bologna: Anselmo Giaccarello.

VV. AA. (1552): *Rime di diversi signori napoletani, e d'altri nobiliss. intelletti*, Vinegia: Gabriel Gioleto de Ferrari.

VV. AA. (1556): *Rime di diversi signori napolitani, e d'altri. Libro settimo*, Vinegia: Gabriel Giolito de Ferrari.

VV. AA. (1558): *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, Venetia: Gio. Battista & Melchior Sessa.

VV. AA. (1564): *Il secondo volume delle Rime scelte da diversi eccellenti autori*, Vinecia: Gabriel Giolito di Ferrari.

VV. AA. (1567): *Epitaphes sur le tombeau de Haut et Puissant Seigneur Anne Duc de Montmorency*, Lutetiae Parisiorum: Ph. G. Rouillius.

VV. AA. (1577): *Remigii Bellaquei Poetae Tumulus*, Lutetiae: Mamertum Patissonium.

VV. AA. (2005): *Himnos homéricos*, ed. José B. Torres, Madrid: Cátedra.

WEBER, Henri (1985): *À travers le XVI^e siècle*, Paris: Nizet.

— (1994): *La création poétique au XVI^e siècle en France: de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris: Nizet.

WILSON, Dudley B. (1961): *Ronsard: Poet of Nature*, Manchester: Manchester University Press.

WINN, Colette H., Stephen MURPHY, François ROUGET, eds. (2019): *Album de poésies des Villeroy : Manuscrit français 1663 de la BNF*, Paris: Classiques Garnier.

YATES, Frances (1988): *The French Academies of the Sixteenth Century*, London-New York: Routlege.

ZILLI, Luigia (2009): «Une figure mineure de l'*Innamoramento* depuis Bembo jusqu'à Jamyn», *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission*, ed. Yvonne

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bellenger, Jean Céard, Marie-Claire Thomine, Paris: Classiques Garnier, pp. 107-127.

Manuscritos de la Bibliothèque Nationale de France

Ms. français 862 (Recueil de poésies du XVI^{e} siècle)

Ms. français 1537 (Chants royaux sur la Conception, couronnés au puy de Rouen de 1519 à 1528)

Ms. français 1663 (Album de Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy)

Ms. français 1718 (Recueil de poésies du XVI^{e} siècle)

Ms. français 24450 (Recueil de cartels, de mascarades et de tournois, etc., du XV^{e} au XVII^{e} siècle)

Ms. français 25455 (Album de la Maréchale de Retz)

Ms. Rothschild 3197 (Album offert à Marie de Montmorency)

Ms. Moreau 850 (Recueil de poésies grecques, latines, françaises et italiennes)

Otros manuscritos

Bibliothèque Municipale de Toulon: Ms. 63 (Recueil de poésies plus ou moins érotiques, au nombre de 104)

Bibliothèque du Protestantisme Français: Ms 816 / 12 (Recueil de poésies amoureuses, annoté par Monmerqué)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

APÉNDICE: Texto modernizado y anotado de los sonetos de *Oriane*

Ofrecemos a continuación el texto de los sonetos de *Oriane* (edición de 1579) con la ortografía y la puntuación modernizadas. Indicamos mediante los corchetes intercalados la disposición del resto de los poemas en el libro. En las notas a pie de página, figuran algunas fuentes relevantes que no han sido mencionadas por otros especialistas, así como las variantes textuales no recogidas en la edición moderna, a cargo de Carrington (1978).

[*Ode* «La nuit tendait sa grand' courtine noire»; *Élégie* «Je voudrais, Oriane, être feint amoureux»; *Élégie* «C'est grand mal que d'aimer ! quoi que j'essaie faire»; *Chanson* «Las ! que vous êtes bienheureuses»]

I

Grande est l'ardeur de mon jeune courage,
Ayant l'objet d'une telle beauté :
Heureux le jour auquel je fus dompté,
Rendu vassal d'un céleste visage.
J'appends ici ma douce liberté
En votre honneur, et le cours de mon âge
Doit se passer en cet heureux servage,
Où je me vois pour longtemps arrêté.
En vos filets j'esclave ma jeunesse,
Et vous connais pour première Maîtresse,
Sentant au cœur le trait de vos beaux yeux.
Ne soyez rude à ma jeunesse tendre
Qui veut sous vous les lois d'Amour apprendre :
D'un maître doux toujours on apprend mieux.

II

Si mon sein était fait d'un beau verre luisant,
À l'aise tu pourrais voir ta figure empreinte
Dans l'étui de mon cœur, et verrais quelle atteinte
Il a reçu d'Amour qui me va détruisant !
Il poussa par mes yeux son trait le plus cuisant,
Qui pointu m'engrava d'une vite contrainte
L'honneur de ta beauté que je révère en crainte :
Tant j'ai peur d'offenser cela qui m'est nuisant !
Mais le pis de mon mal c'est qu'il est incurable,
Car mon cœur n'est de cire ou matière muable
Qui s'imprime à tous coups un nouveau changement.
Amour qui prend plaisir au tourment que j'endure,
Afin qu'autre beauté n'y gravât sa figure
Le transforma soudain en roc de diamant.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

III

Tu m’as si bien ravi la fantaisie
Que je ne puis autre chose penser
Qu’en tes regards : je ne m’en puis lasser,
C’est où mon cœur sa demeure a choisie.
D’y repenser j’ai la tête étourdie :
Un seul moment ne se laisse passer
Où je sois franc de ce plaisant penser,
Tant mon esprit en te suivant s’oublie.
Amour ne loge autre penser en moi,
Jaloux ne veut qu’autre nom je retienne
Sinon le tien, dont je ne sens qu’émoi.
Car je voudrais t’embrasser et tenir
Toutes les fois qu’il faut qu’il m’en souvienne,
Et ne pouvant, je hais ce souvenir.

IV

Le fer poursuit l’aimant, et ma vite pensée
Te suit en tous endroits comme l’ombre le corps :
Tes simulacres saints me viennent par dehors
Annoncer la beauté dont j’ai l’âme offensée.
Combien que par absence on ait délaissée
Celle-là qu’on désire, à tous coups les efforts
Du désir violent redoublent mille morts,
Et l’âme à son désir est toujours adressée.
L’esprit cherche l’objet qui d’amour l’a blessé,
Comme remède au mal dont il est offensé :
Ainsi les corps blessés tombent dessus leur plaie
Presque le plus souvent : Et le sang au départ
De ses rouges bouillons (pour se venger) essaie
Sauter sur l’ennemi d’où la blessure part.

V

Le breuvage amoureux ressemble l’eau marine :
Qui boit l’eau de la mer plus se trouve altéré :
Aussi j’ai plus de soif au bien qu’ai désiré
Plus je bois les regards de ta beauté divine.
Je te dis mon travail dont tu es l’origine
Afin que ton secours le rende modéré :
En un mal bien connu remède est espéré,
Mais le tourment caché passe la médecine.
Lorsque les scorpions, vipères ou serpents
Ont jeté leurs venins soudainement rampants
Dans un corps offensé de morsure cruelle,
Pour mieux le garantir du dangereux poison,
On ouvre fort la plaie : et pour même raison,
Je suis contraint d’ouvrir ma blessure mortelle.

USC

VI

Quand l’autre jour vous vîntes en ces lieux
Que le blond Loire et que le Cher enserre,

Las ! que n'étais-je une masse de pierre,
Pour être franc d'un mal si gracieux ?
Tout lieu m'attriste où je ne vois vos yeux[545],
Yeux qui me font une si douce guerre,
Qui d'un printemps embellissent la terre
Comme Apollon aux mois délicieux.
Depuis le jour que la lueur sereine
De vos beautés éclaire à la Touraine,
Elle a produit mainte nouvelle fleur.
Serais-je pas privé d'esprit et d'âme
Plus que la terre et les plantes sans cœur,
Si de vos yeux je ne sentais la flamme ?

VII. Dialogue[546]

Pleurez, mes Yeux, accompagnez le cœur
Qui va mourant d'une plaie cruelle,
Jetez de pleurs une source éternelle :
Par vous Amour s'en est fait le vainqueur.
Par votre faute il ne vit qu'en langueur :
Ce faux Amour chaud de mainte étincelle,
Léger, coula par l'humide prunelle,
Dont à bon droit vous sentez la rigueur.
[Les Yeux :] Le doux accueil qui l'espérance apporte
Sans y penser nous fit ouvrir la porte.
[Le Cœur :] Ah ! les douleurs vous n'aviez aperçu
Dont vous étiez si follement avares.
[Les Yeux :] Au jugement des choses qui sont rares
L'œil le plus sage est bien souvent déçu.

VIII

Quand je m'éloigne à l'écart de vos yeux,
Mon cher esprit loin de vous ne séjourne :
En me quittant à vous il s'en retourne,
Comme à son Tout, son plaisir et son mieux.
Le corps peut bien courir en divers lieux,
De mon esprit vous seule êtes la bourne :
Ses pensements ailleurs il ne détourne,
D'un plus haut bien n'étant point envieux.
Mais un malheur en ce penser l'offense,
C'est qu'il ne voit aucune récompense
Sinon douleur fruit de mon amitié.
Que n'ont un corps mes secrètes pensées ?
En y voyant vos grâces amassées,
D'elles, peut-être, auriez quelque pitié !

IX

On dit que l'amitié vient d'une sympathie
Qui passionne en nous également les cœurs,

[545] Verso imitado de Petrarca (*Canzoniere*, XXXVII, vv. 33-34).
[546] Imitación de un soneto de Petrarca (*Canzoniere*, LXXXIV).

Qu'elle naît de l'accord et semblance des mœurs,
Fondement où sa force et grandeur est bâtie.
Ainsi chaque élément l'un à l'autre se lie,
Et de tout l'univers les changeantes humeurs :
De là vient que l'Amour brûle en moi ses ardeurs,
Qui font que pour t'aimer moi-même je m'oublie.
Qui ne voudrait t'aimer, quand d'un tour de tes yeux
Tu pourrais captiver le plus digne des Dieux
Par les traits décochés de ta plaisante face ?
Mais autant que j'adore et prise ta beauté,
Aimes autant, et loin chasse la cruauté :
Amour sans compagnon incontinent se passe.

X

J'avais si bien mon âme en la tienne enlacée,
Mon cœur dedans ton cœur, mes yeux dedans tes yeux,
Que pour longueur de temps ou distance de lieux,
Délaissant ta beauté je ne t'ai point laissée.
Ni jour ne s'est passé ni nuit ne s'est passée,
Qu'Amour du même trait dont il blesse les dieux
N'ait transpercé mon cœur tant je fus curieux
D'aller où ce grand Dieu l'embûche avait dressée.
Je me suis élancé moi-même dans les rets,
J'ai mis mon estomac pour la butte des traits :
Car j'étais assuré que pouvait ton visage :
Dois-je m'en lamenter ? Ce serait sans raison :
De ta faveur sans plus dépend mon avantage,
Puisque tu peux ouvrir ou fermer la prison.

XI

Penser, qui peux en un moment grand erre
Courir léger tout l'espace des cieux,
Toute la terre, et les flots spacieux,
Qui peux aussi pénétrer sous la terre :
Par toi souvent celle-là qui m'enferre
De mille traits cuisants et furieux,
Se représente au-devant de mes yeux,
Me menaçant d'une bien longue guerre.
Que tu es vain, puisque je ne saurais
T'accompagnant aller où je voudrais,
Et discourir mes douleurs à ma Dame !
Las ! que n'as-tu le parler comme moi,
Pour lui conter le feu de mon émoi,
Et lui jeter dessous le sein ma flamme ?

XII

Puisque dans ta prison je suis si mal traité
Et que tu n'as égard au tourment de ma vie
Sujette à la rigueur de trop de tyrannie,
Abandonne ta proie et rends ma liberté.
Mon cœur que dans tes yeux tu retiens arrêté

USF UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE

Ne mérite la mort : si l'âme m'est ravie,
De qui si constamment te verras-tu servie ?
Il ne sied au vainqueur d'user de cruauté.
Regarde mon amour qui toujours continue :
Les dieux te puniront si ta rigueur me tue,
Et voudront justement ma mort de mort punir.
D'autant que l'amitié plus que la haine est belle,
D'autant ne vaut-il mieux aux siècles à venir
De douce avoir le nom que le nom de cruelle ?

XIII

Le poisson écaillé ne peut tirer sa vie
S'il n'est au fond de l'eau, son liquide élément :
Ainsi auprès de vous je vis tant seulement,
Et quand j'en suis absent la vie m'est ravie.
Contempler les beaux yeux et le front de s'amie,
C'est vivre sans mentir, c'est vivre doucement,
Et nul amant ne peut avoir contentement
Loin de celle qui tient son bien et son envie.
Je le connais assez par ce triste départ
Étant privé du bien de votre doux regard.
Que mon corps ne peut-il être en diverse place
En même point de temps comme l'esprit soudain,
Afin qu'absent, présent je visse votre face,
Sans laquelle en tous lieux tout me vient à dédain ?

XIV[547]

Allant voir mon ami qu'une fiévreuse ardeur
Tient au lit attaché, mon œil se réconforte
D'y voir ce qui me point d'une blessure forte,
Mais de l'ami malade ensemble j'ai douleur :
Je désire revoir en sa pleine vigueur
Le corps de mon ami qu'un lit ennuyeux porte :
Mais craignant ne voir plus celle qui me transporte
S'il guérit, je ne sais comment plaire à mon cœur.
C'est le froid et le chaud qui combat ma pensée
Entre deux passions çà et là balancée :
Qui des deux le plus fort doit gagner ma raison ?
Puisque je n'ai moyen qu'en voyant le malade
D'avoir de ma Maîtresse une amoureuse œillade,
J'aime sa maladie et non sa guérison.

XV. D'un lacet

Douce Oriane à la grâce attrayante,
Brûlant d'amour qui point ne cessera,
Tant que mon âme en ce corps logera,
Ce beau lacet en mai je te présente :

USC

[547] Jamyn se inspira sin duda en un soneto de Magny (*Amours*, LXXVII), en el que, aunque la situación no sea exactamente la misma (ya que la enferma es la propia dama), se establece un debate interno acerca de si es preferible la enfermedad, que permitiría seguir viendo a la amada de forma asidua, o la curación.

Ce beau lacet tissu de main savante,
Trois fois heureux qui ton corps lacera :
Où loin de toi ton Amadis sera
Ayant d'ennui la face pâlissante.
Il est fragile, et pour ce il ne ressemble
À ce lien qui nous étreint ensemble.
L'un tous les soirs se trouvera défait.
Mais cestuy-là qui nos deux cœurs enlace
Ne doute point qu'on le rompe ou défasse.
Qui déferait ce que le Ciel a fait ?

XVI. Pour un carquois

Ce n'est pas d'aujourd'hui que tes flèches je porte :
Tes beautés, doux Archer, m'en ont empli le sein :
Mon cœur est le carquois lequel en est tout plein,
Et d'un si beau vainqueur mon mal se réconforte.
Ce petit carquois d'or peint en diverse sorte
Comble de petits traits, est un présent en vain,
Toutefois je l'accepte, aussi bien je ne crains
Qu'autant que des premiers leur pointure soit forte.
En peu de chose on peut beaucoup apercevoir :
De ce petit présent me vient un grand espoir,
Et c'est à mon esprit un bienheureux augure.
Amour forge ces dons, et par telle faveur
Me dit que tu ne veux mépriser mon ardeur,
Et que tu m'aimeras pour le moins en peinture.

XVII

Te ressembler de bonheur je voudrais,
Chanson, qui fais au beau sein de Madame
Jardin de lis, de roses et de baume,
Un long séjour, où moi je ne saurais.
Tout bellement de là je glisserais
Jusqu'au verger où la rose on entame,
Et modérant les chaleurs de ma flamme,
Au gué d'amour mon feu je plongerais[548].
Malgré le Chien qui dans le ciel aboie,
Qui de Vénus nous interdit la joie,
Je ne lairrois de prendre mes ébats.
Amour est Dieu : Qui trépasse en sa guerre
Ne doit-il pas autant de gloire acquerre
Que cil qui meurt pour le Dieu des combats ?

XVIII

Puisque de vos beaux yeux l'amoureuse clarté
Va luire en autre part, il faut que je lamente,
Non tant pour le regret qui mon âme tourmente
Que pour celle qui vit de votre volonté.

[548] La idea desarrollada en los tercetos parece tomada de Baïf: la hallamos en *Amours de Meline* I, XVII, pero especialmente en *Diverses Amours* II, XXIII, donde el objeto afortunado es también un papel.

Je vois déjà son œil pensif et attristé,
Craignant perdre l'objet qui sur tous le contente,
Je vois déjà son deuil lorsque serez absente,
Je vois la tourterelle en sa viduité.
Le jour lui semblera quelque minuit obscure,
Et le printemps l'hiver horrible de froidure,
Et ni fleur ni couleur ne repaîtra son œil.
Ô terre bienheureuse où va vivre ma vie,
(Dira-t-elle au partir) que je te porte envie,
Puisque pour t'éclairer tu m'ôtes mon Soleil !

XIX

Servir sans récompense est semer sans cueillir,
C'est une moisson verte où la triste gelée
Ravit en un matin l'espérance envolée :
C'est sans y rien gagner une ville assaillir.
Mais il ne faut pourtant de courage faillir :
Peut-être en un moment la glace amoncelée
Qui te froidit le cœur, comme neige écoulée,
Fondra devant le feu que je ferai saillir.
Maîtresse trop cruelle, hélas d'ingratitude
Tu ne devrais payer ma longue servitude :
Rien n'est si odieux que ce vice inhumain
Dont jamais un bon cœur ne veut être coupable :
Quand on peut acquitter la dette raisonnable
Il vaut mieux satisfaire aujourd'hui que demain.

XX

J'aime bien mon penser, lui seul me représente
Le beau front, les beaux yeux de ma belle ennemie,
Son maintien, sa parole, et sa grâce infinie,
Et me la fait revoir bien qu'elle soit absente.
Non, je ne l'aime point, c'est lui qui me tourmente :
C'est par lui que mon âme est de mon sein ravie,
C'est par lui que je vis une vie sans vie,
C'est par lui que ma peine est toujours renaissante.
Puis quand je pense aux traits de ta douce beauté,
Je suis d'un désespoir plus en plus tourmenté,
Craignant que tu sois fière autant que tu es belle.
Que je suis misérable ! Est-il plus grand malheur
Que, brûlant d'amitié, se fondant de douleur,
Douter s'on est aimé d'une amour mutuelle ?

XXI. Pour un anneau de verre

Si le trait qui mon cœur de sa pointure enferre
N'eût point été plus dur ni de plus ferme acier
Que l'anneau qui n'a pu durer longtemps entier,
Anneau comme ta foi seulement fait de verre[549],

[549] La analogía entre la ruptura del anillo y la «ruptura» de la fe de la amada es también empleada por Ronsard (*Second Livre des Amours*, XLV).

Amour si longuement ne me ferait la guerre,
Et soudain je romprais son javelot meurtrier,
Son carquois et ses rets, pour suivre le sentier
Des heureux que l'Archer en sa prison n'enserre.
Je me plains à bon droit de ta foi trop légère,
Qui n'est pas diamant, mais verre de fougère,
Que soufflant tu refais et recasses souvent.
Et moi je suis le chien dont la jeunesse folle
Court au long des guérets l'alouette qui vole,
Et pensant la happer il ne tient que du vent.

XXII

Ô bienheureux Papier recueilli par la main
Qui de mon triste cœur tient la ferme racine :
Je voudrais comme toi toucher à sa poitrine,
Au milieu des beaux lys et des pommes du sein.
Je suis à cette fois envieux sur ton gain,
Mais puisque ton bonheur de moi prend origine,
Dis-lui qu'alors viendra ma perte et ma ruine,
Quand affranchi d'amour on me trouvera sain.
Dis-lui pour n'être plus si dure et si étrange :
À tromper un aveugle il n'y a point louange,
Qui pour guide te suit et ailleurs ne se fie.
Hélas, je parle au vent, et devenu tout fier
D'avoir un tel honneur, tu ne daignes, Papier,
Écouter mes raisons combien que je t'en prie.

XXIII. Au vent Borée

Vent qui tourmentes l'air de tempétueuse haleine,
Qui troubles le courant de Loire sablonneux,
Apaise je te prie ton orage venteux,
Afin que d'heureux cours Oriane il amène.
Tu as senti les maux d'une amoureuse peine,
Car tu fus autrefois d'Orithye amoureux :
Doncques à ton pareil courtois et bienheureux
Permets que ma prière à ce coup ne soit vaine.
Ha ! je vois bien que c'est : Amour te va mouvant,
Et poussé de fureur tu lui viens au-devant
Pour baiser son beau sein, sa bouche et son visage.
Certes je suis jaloux que je ne puis avoir
Pareille courtoisie et ce même avantage :
Plus doucement que toi je ferais mon devoir !

XXIV. Au Songe

Les hommes et les Dieux, Fortune inexorable
Et tous les éléments conjurent mon dommage :
Seulement, ô doux Songe, en ce fâcheux passage,
Je ne trouve que toi qui me soit pitoyable.
Tu me fais revenir la figure agréable
Pour laquelle je perds en vain le temps et l'âge,
En tel accoutrement, telle forme et visage,

Que je voudrais la nuit toujours être durable.
Mais rare est ce bienfait, d'autant qu'Amour amer
Ne me laisse beaucoup la paupière fermer,
Afin contre ses maux que je ne me répare.
Songe, puisque souvent je ne te puis avoir,
Au moins quand tu viendras, je te prie ne vouloir
Remporter si soudain le bien qui m'est si rare.

XXV. À la ville de Tours

Tours, que je t'aime, et qu'heureux je te pense,
Non pour vanter d'un titre ambitieux
Turne Troyen, tige de tes aïeux
Qui te fonda, marque de sa vaillance.
Tours, que je t'aime, et non pour l'apparence
De tes clochers qui voisinent les cieux,
Non pour les biens de ton air gracieux,
Non pour te voir le beau jardin de France :
Non pour ton Loire à qui se vont mêlant
Maint et maint fleuve, ensemble s'écoulant
Au large sein de la marine plaine :
Mais pour loger en tes murs un Soleil,
Une beauté qui n'a rien de pareil,
Seul ornement de toute la Touraine.

XXVI. Comparaison d'une année

L'année et mon amour ont un effet semblable :
Le printemps qui devait chasser l'hiver grison,
En lieu de fleurs blanchit de neigeuse toison :
Mon printemps amoureux a été misérable.
L'été dont la chaleur aux terres agréable
Mûrit tout, n'a mûri la graineuse saison :
Et celle dont je fais à lui comparaison
N'a fait mûrir d'amour le fruit incomparable.
Ni pommes, ni raisins l'automne n'a porté :
Mon automne d'amour n'est que stérilité,
Qui mon espoir abat comme l'autre la feuille.
L'hiver refroidit tout, et du tout refroidi
Je ne veux que mon cœur soit chaud ni attiédi
Pour une qui le veut et veut qu'on ne le veuille.

[*Pour un Tableau* («Ce Tableau, que je te donne»); *Élégie* «En te laissant, je ne t'ai point laissée»; *Chanson* «Si tu aimes, n'abaisse point»; *À une Gouvernante* («Et d'où nous vient cette rude geôlière»); *Chanson* «Je jeûne et je fais pénitence»; *Louange d'Amour* («Moi serviteur sacré des Muses Piérides»); *Quatrain* «Quatre Fureurs font que le cœur s'anime»; *Chanson* «L'âpre hiver se délie au gracieux retour»]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XXVII[550]

Vois ce beau mois plein de suaves odeurs,
Où les forêts, les plaines et les fleuves,
Tertres et monts vêtus de robes neuves,
Parent leur sein d'un million de fleurs !
Amour archer, courant parmi les cœurs,
Deçà delà fait de soi mille preuves,
Et rétablit l'Être des choses veuves,
Semant partout ses flammes et douceurs.
Tous animaux, sauvages et privés,
Ont de l'Amour les ébats éprouvés,
En ce printemps ami de la jeunesse.
Seuls nous perdons délices et plaisirs,
Sans obéir aux amoureux désirs :
Attendons-nous la débile vieillesse ?

XXVIII

De ce printemps toutes les nouveautés
Que Flore épand dessus la terre ensemble,
Ne sont en rien, Maîtresse, ce me semble,
À comparer à tes jeunes beautés.
Quand je regarde aux champs de tous côtés
Je vois qu'en eux ta grâce se rassemble
Et rien n'y plaît sinon ce qui ressemble
En quelque part à tes divinités.
Viendra jamais cette blanche journée
Qui me sera sur toutes fortunée,
Pour éprouver l'oracle delphien ?
Juste est très beau, Santé chose très bonne :
Mais (disait-il) des biens le plus doux bien
C'est obtenir ce qu'on affectionne.

XXIX

Puisque le Ciel me donne un si bienheureux sort,
Que vous aimez le nœud qu'Amour a voulu faire :
Puisque nos cœurs liés aiment à s'y complaire,
Avisez quel plaisir double en moi son effort.
J'ose bien défier la fortune et la mort,
Quand je vois votre anneau plein de mon caractère :
Tel bien à mon esprit ne sera nécessaire,
D'autant que votre image oncques de lui ne sort.
Mais que vaut de vous paître ainsi de la peinture ?
C'est un bien fantastique et vaine nourriture,
Qui ne sert qu'au défaut du véritable trait.
C'est boire en lieu de l'eau l'ombre de la fontaine :
Nourrissez vos désirs de pâture certaine,
Je puis mieux vous servir que non pas un portrait.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[550] Jamyn imita visiblemente a Du Bellay, que aborda el tema en uno de sus sonetos (*L'Olive*, LXXXIX), estructurando las ideas del mismo modo.

XXX[551]

Quand Oriane en sautant prononça :
« Je fais ce bond en la dance légère
Pour Amadis », lors d'artère en artère,
De nerfs en nerfs ce mot me traversa.
Telle faveur dans le sein m'élança
Mille poinçons, et ne fit qu'une ulcère
De tout mon cœur, à qui rien ne peut plaire
Sinon penser en ce qui l'offensa.
Le souris, l'œil, la douce contenance,
Le mot, le bond ensemble à la cadence
Furent si bien l'un à l'autre accordants,
Que telle grâce eût ravi le tonnerre
À Jupiter, quand plus il veut sur terre
D'un rouge bras lancer ses feux ardents[552].

XXXI

Lorsque l'astre jumeau des deux frères d'Hélène
Apparaît sur la nef que tourmente le vent,
(L'abaissant aux Enfers puis au Ciel l'élevant)
De l'horrible Aquilon s'anéantit l'haleine[553].
Ainsi belle Oriane, honneur de la Touraine,
Tes deux yeux ont chassé les tonnerres crevants
L'air enflammé d'éclairs et de feux se suivants,
Qui nous serraient le cœur de frayeur et de peine.
Tu n'as pas seulement le tonnerre dompté
De qui l'air tout noirci se sentait agité,
Mais tu as tout ensemble au loin poussé l'orage
Qui (ton Soleil absent) nous pressait d'une nuit :
Où ton œil, feu Saint-Herme, excellemment reluit,
Le Ciel de toutes parts découvre un beau visage.

XXXII

Si la beauté périt, ne l'épargne, Maîtresse,
Tandis qu'elle fleurit en sa jeune vigueur :
Crois moi, je te suppli', devant que la vieillesse
Te sillonne le front, fais plaisir de ta fleur.
On voit tomber un fruit quand il est plus que mûr,
Ayant en vain passé la saison de jeunesse :
La feuille tombe après, jaunissant sa verdeur,
Et l'hiver sans cheveux tous les arbres délaisse.
Ainsi ta grand' beauté trop mûre deviendra.
La ride sur ta face en sillon s'étendra,
Et soudain ce beau feu ne sera plus que cendre.

---

[551] Dejando a un lado la acción inicial de Oriane, la progresión temática del poema y la mayor parte de las imágenes parecen tomadas de un soneto de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, CCXXI).

[552] La imagen del segundo terceto proviene de Petrarca (*Canzoniere*, CXI, vv. 7-8), aunque Jamyn ha podido tomarla asimismo de otros imitadores como Ronsard (*Premier Livre des Amours*, XLII y CXLVII) o Baïf (*Amours de Francine* I, XLV).

[553] Tanto la antítesis del verso 3 como la referencia a Aquilon, para describir el mar embravecido, aparecen al comienzo de un soneto de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, CCVI, vv. 1-4).

N’épargne donc la fleur qui n’a que son printemps :
La donnant tu n’y perds, mais tu jouis des ans :
C’est d’une autre lumière une lumière prendre.

XXXIII

La belle Aurore honneur de l’Orient,
Qui de son teint tout le monde redore,
Près de Tithon plus ne s’abuse encore,
Car il ne vaut un plaisir si riant.
De son vieillard bien peu se souciant
(Lorsque d’amour le doux soin la dévore)
Elle s’en va vers l’ami qui l’honore,
En mille jeux sa jeunesse employant.
Vous qui semblez à l’Aurore vermeille,
Puisqu’en beautés vous lui êtes pareille,
Faites comme elle : En lieu de son vieillard
Aux doux ébats de l’amour inutile,
Elle pour lui trop jeune et trop gentille
Sait bien choisir un Céphale gaillard.

XXXIV

Je tenais en dansant la blanche main de celle
Qui m’a donné en proie à l’amoureuse ardeur :
La danse ne tenait en toute sa rondeur
Beauté qui ne cédât à sa clarté nouvelle.
Jamais félicité je ne pense avoir telle
Que j’eus pressant la main qui me pressait le cœur :
Avisez quel plaisir si souvent j’avais l’heur
De presser le corail de sa lèvre jumelle.
Ô belle et tendre Main, hélas ! pardonne-moi
Si je te serrais trop : j’allégeais mon émoi
Pressant tes doigts polis d’une amiable étreinte.
Par signe je montrais que rien ne m’est si cher
Que t’avoir, belle Main, si douillette à toucher,
Et qu’ainsi tu retiens ma liberté contrainte.

XXXV

Ces beaux cheveux qui me tiennent lié
Étaient serrés d’un rets à claire voie,
Et surmontaient du scoffion la soie,
Tant leur fil blond est prime et délié.
Son sein d’œillets et de lys meslié
Fut entrouvert quand d’un œil plein de joie
Au fond du cœur un si doux feu m’envoie,
Qu’il m’a du tout à elle humilié.
Que je sentis d’amoureuse liesse !
Je ne savais, certes je le confesse,
Que c’est extase, et ce ravissement
Qui nous transporte égarés de courage :
Lors je l’appris, et si cru davantage
Qu’on peut mourir d’aise et contentement !

XXXVI. Reproche à la Main[554]

Ha ! malheureuse Main qui me rends malheureux :
Ha ! trop folâtre main, trop légère, trop prompte,
Qui fais te hasardant un honneur de ma honte,
Pour perdre malgré moi le prix d'un amoureux.
Ha Main ! ton naturel est toujours désireux
De toucher à ce bien dont on fait plus de compte :
Et d'autant que la main toute chose surmonte,
Tu pensais que ton sort dût être bienheureux.
Mais tu devais user d'une honnête licence,
Car ton avancement mon amour désavance :
Actéon se perdit par son œil trop soudain :
Et par toi j'ai perdu la faveur de ma Dame,
Que j'aime plus que toi, que mes yeux, ni mon âme.
Ha que je fusse heureux si j'eusse été sans main !

XXXVII. Réponse de la Main[555]

Quoi ? m'oses-tu blâmer d'avoir bien commencé ?
Je t'ai montré comment il te faut entreprendre
Pour en vain sans plaisir ton âge ne dépendre :
Ni ta dame ni toi je n'ai point offensé.
Quand bien en son esprit elle aura repensé
Comme tu as voulu son esclave te rendre,
Enfin elle pourra plus gracieuse apprendre
Que tu mérites l'heur d'être récompensé.
Et pour ce qu'elle pèse en égale balance
D'un côté ton service, et d'autre mon offense,
Elle verra combien ton devoir lui est cher.
Mon offense n'est rien : l'œil cherche de nature
Pour son objet le jour, les couleurs, la peinture :
L'oreille aime le son, et la main le toucher.

XXXVIII

Quand je la vois, si gentille et si belle,
Si doucement les langues manier
Du luth aimable, et sa voix marier
Au son mignard que dit la chanterelle,
D'aise ravi tout le cœur me sautelle :
Sa voix pourrait un Ulysse lier
Et lui ferait son Ithaque oublier,
Voix de sirène ou bien d'une immortelle.
Je pense voir Melpomène au milieu

[554] Variantes incluidas en el Ms. Rothschild 3197 (álbum de Marie de Montmorency): v. 3: Qui de t'adventurer à mon dam n'as eu honte; vv. 7-8: Et d'autant que par toy toute chose on surmonte / Tu penses que ton sort doibt tousjours estre heureux; v. 14: J'eusse esté bien heureux si j'eusse esté sans main.

[555] Variantes incluidas en el Ms. Rothschild 3197 (álbum de Marie de Montmorency): v. 2: Qui t'ay montré...; vv. 5-6: Quand elle en son esprit aura bien repensé / Combien tu t'es voullu serf de ses beaultés rendre; v. 11: Elle verra combien tu luy doibz estre cher; v. 13: Le jour pour son subjet, les couleurs, la peinture. Las variantes de estos dos últimos versos figuran también en el Ms. français 1663 (álbum de Villeroy), en el que faltan los cuartetos del poema (así como el soneto previo).

De ses huit sœurs, et du poète Dieu,
Qui tient le luth et sur les cordes chante
Du père sien les divines amours :
Hommes et Dieux sa douce voix contente :
Même à son chant Loire arrête son cours.

XXXIX

Plein d'un penser vagabond et soudain[556]
Qui me fait vivre à part moi solitaire,
Triste, rêveur, à mes amis contraire,
Je conte en l'air mille discours en vain.
Je vais cherchant un objet plus qu'humain :
Pour mon salut je devrais m'en distraire,
Mais je ne puis, car ma belle adversaire
Par ses vertus me retire à son hain.
Alors ses yeux, qui dissipent les nues,
Dardent en moi d'étincelles menues
Cent mille éclairs pénétrants jusqu'au cœur :
Si le dehors ne remarque sa haine,
Ainsi voit-on la foudroyante ardeur
Gâter un glaive et n'offenser la gaine.

[*D'un Anneau* («L'ingratitude est un vice exécrable»); *De la transformation des Amants* («Au temps jadis la belle Cythérée»); *Contre l'Honneur* («Je ne me plains d'Amour, de ma foi, ni de vous»; *Ode* «Le Somne tenait endormie»]

XL

Somne qui viens les mortels arroser
De l'eau d'oubli : Somne qui es la trêve
De nos tourments, d'une joie trop brève
Souvent tu fais mes ennuis reposer.
Tu me permets en songe deviser
Avec ma Dame, et fais que je la treuve
Fort pitoyable au tourment que j'épreuve :
De cent plaisirs tu me permets user.
Par toi je prends de mes maux allégeance[557],
Du temps perdu et d'elle j'ai vengeance,
Mais au réveil, las ! je ne trouve rien.
Gentil Morphé, donne-lui même songe,
Fais-lui goûter cette douce mensonge,
Tant qu'à la fin elle aime le vrai bien.

[556] Reminiscencia del comienzo de un soneto de Petrarca (*Canzoniere*, CLXIX). Los dos epítetos remiten al verso inicial de otro soneto del *Canzoniere* (CLXI).
[557] Baïf emplea expresiones similares a las de este verso en una loa al Sueño (*Amours de Francine* II, CI, v. 7).

[*Baiser* «Ma folâtre, ma rebelle»; *Baiser* «Mon Oriane, mon cœur»; *Baiser* «La coupe rit quand elle touche»]

XLI. D'un breuvage d'eau

Je n'aime l'eau, breuvage trop humide,
Mais quand tu veux que j'en boive d'autant,
Tu prends un verre, et première y tâtant
Tu me le tends afin que je le vide.
J'aimerais mieux cette liqueur qui guide
Vers Apollon, mais le verre apportant
Un doux baiser qui me va confortant,
Me fait aimer cet élément liquide.
Tel échanson refuser je ne puis,
Doux échanson charme de mes ennuis :
Car le beau verre ainsi qu'un bateau passe
Ce chaud baiser qu'il a reçu de toi,
Et de sa lèvre il le redonne à moi,
Si que telle eau tout le nectar efface.

XLII

Phébus voyant Oriane sortir
Pour tempérer ma trop longue misère,
Comme jaloux de cette joie entière
Cacha ses rais, cuidant la divertir.
Iris voulut à ce Dieu consentir,
Et ramassa d'une aile nuagère
Chez l'Océan force pluie légère,
Pour empêcher mon amour de partir[558].
Je l'attendais d'une attente ennuyeuse,
Quand son bel œil plein de clarté joyeuse
Força le temps, ayant de moi pitié.
Voyez combien cet ardeur nous commande !
Rien de meilleur tout désir ne demande
Qu'être toujours auprès de sa moitié.

XLIII

Or' que j'entends mille doux mots et mille,
Tous mes esprits se trouvent si contents
Que la rigueur des cieux noirs dégouttants
Rend contre nous un effet inutile.
Vous discourant ma passion gentille,
De l'air troublé l'injure je ne sens :
Je pense voir la rosée au printemps
Qui doucement dessus les fleurs distille.
Quand sur les flots de la mer bouillonnante
Un long chemin périlleux je tiendrais,

[558] La idea del sol celoso que impide a la dama salir de casa, propiciando la lluvia, aparece ya en un soneto previo de Ronsard (*Premier Livre des Amours*, XCIX).

Ou par les champs de Cyrène brûlante,
Auprès de vous nul mal je ne craindrais.
Suivant vos pas mêmes en la nacelle
Du vieil Charon, la mort me serait belle.

XLIV

Je me retourne arrière à chaque pas
D'un corps lassé qu'à grand-peine je porte,
Afin de voir celle qui me transporte,
Quand je m'absente en disant : Ai moi las !
Puis repensant au bienheureux soulas
Et aux flambeaux dont je quitte l'escorte
Mon pied j'arrête ayant la face morte,
Et tiens fichés mes yeux pleurant en bas.
Après je tremble, et m'ébahis à l'heure
Comment la vie avec mon corps demeure,
Vu que l'esprit en est loin séparé.
Amour dit lors : Que cela ne t'étonne,
De vivre ainsi tu puis être assuré :
Tel privilège à tous les miens se donne.

XLV

On nous défend la parole et la voix
Pour délier l'amitié qui nous lie,
Et l'œil jaloux comme un Argus épie,
Si du sourcil un doux clin je reçois.
En quelque part que j'aille ou que tu sois
Je vois toujours notre vieille ennemie
Qui suit tes pas, et ressemble à l'Envie
Voulant forcer d'Amour les saintes lois.
Sotte rigueur ! Tant plus elle s'efforce
Forcer Amour, plus Amour se renforce :
Plus nous sépare et tant plus nous conjoint.
Vieille maudite, et de sens dépourvue,
Jette sur nous tant que voudras la vue,
Jusqu'en nos cœurs ton œil ne verra point !

XLVI

Le soleil quatre fois a fini le voyage
De ses douze maisons, nous ramenant les jours
Et les quatre saisons compagnes de son cours,
Depuis qu'à tes beautés j'ai rendu tout hommage.
Toutefois par le temps n'est changé mon courage,
Et je n'éprouve moins le pouvoir des amours
Qu'alors que je fus pris : car les tours et retours
Du changement humain sont pour un cœur volage.
Mais ce qui plus m'a fait constant en amitié
C'est que tu m'as aimé non moins que ta moitié,
Et qu'aussi de ta part tu n'as été muable.
Quand la cause ne change, on ne change l'effet :
Et pour faire en amour l'assemblement parfait,

Il faut de même poids une amitié semblable.

[*De se réjouir* («Une horrible tempête a ridé tous les cieux»); *Pour des jarretières* («Doncques, Maîtresse, assez de mille nœuds»); *Un Adieu* («Guide mes pas, amoureuse Maîtresse»); *Élégie* «Lyse, mon cœur, je vous pri' ne pensez»]

XLVII

Je laisserai le noir, qui est un témoignage
À tous par le dehors de l'invincible deuil
Que je souffre en mon sein, depuis que le cercueil
Enferme avarement mon plus riche héritage.
Mais je ne puis laisser l'ennui de mon dommage,
Ma Navire est rompue atteinte d'un écueil,
Puisque sous le sépulcre est caché ce bel œil
Qui d'amour mutuelle enflammait mon courage.
Ô jour, ô heure, ô mois sur tous infortuné,
Où d'éternelle nuit se vit environné
L'astre de ces beaux yeux, escortes de ma vie !
Vous me serez toujours marqués d'un crayon noir[559],
An, mois, jour et moment, où contre mon vouloir
La Parque ma richesse et ma joie a ravie.

XLVIII[560]

Amour se lamentait, et sa mère éplorée,
Déchirant ses cheveux ses plaintes redoublait,
Quand la perfection que ma Dame assemblait
S'envola dans le Ciel pour y être adorée.
La Beauté gémissait, et d'aspect égarée
D'un ténébreux manteau sa face recélait :
Des trois Grâces la voix par injure appelait
La Mort cruelle aveugle, à mal faire assurée.
L'Honneur et la Vertu criaient de tout côté :
« Notre Soleil éteint, nous sommes sans clarté,
La terre maintenant de lumière est déserte. »
Alors Nature même avisant son malheur,
Ententive aux effets de si juste douleur,
Quitta le soin du monde en témoin de sa perte.

[559] Jamyn tal vez invierte una imagen de Magny, que alude a marcar un día feliz con «craye blanche» (*Les Souspirs*, CXXIII, v. 10).

[560] La sucesión de cualidades alegóricas que lloran la muerte de la amada, unida a la desaparición del sol, parece tomada de Petrarca (*Canzoniere*, CCCXXXVIII y CCCLII).

Nuestra tesis doctoral consiste en un estudio crítico completo y pormenorizado de los sonetos que figuran en el libro de *Oriane*, recogido en las *Œuvres poétiques* (1575) del poeta francés Amadis Jamyn (1540?-1593). Clasificamos los sonetos de *Oriane* en función de su temática y efectuamos un análisis literario completo de cada uno de ellos, para así definir con claridad su significado e identificar los diversos recursos retóricos, rítmicos, fónicos y estructurales aplicados por el poeta. Se atiende al mismo tiempo a las variantes textuales y a las posibles fuentes o influencias. Dicho análisis nos permite, a continuación, comentar los rasgos de estilo, las imágenes y los esquemas compositivos más característicos del conjunto de sonetos, así como su organización.