

MONTSERRAT COTS VICENTE

UN TEMA OVIDIANO EN RONSARD Y EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO

La presencia de la fábula y los mitos clásicos se configura como elemento vivificador en la literatura y el arte renacentistas. Esta perspectiva se incrementa día a día, siguiendo la senda abierta por Erwin Panofsky¹, con estudios específicos sobre temas y motivos en los que se ven implicadas todas las artes.

En el lenguaje poético se utilizarán las múltiples posibilidades que ofrece la analogía para evocar un tema desde distintos planos; en el de la plástica, las artes figurativas supondrán un valioso aporte a la formulación de las ideas y teorías que informan la cultura del momento.

En este vasto y ambicioso proceso de integración que culmina en el Renacimiento, la mitología se convierte en fuente sugeridora de inspiración artística y en estudio de objeto científico al beneficiarse del renovado interés por la antigüedad. De esta forma, los esfuerzos de recopilación del caudal mitológico grecorromano emprendidos en el siglo XVI por los eruditos del humanismo italiano Lillo Gregorio Gyraldi, Natale Conti y Vincenzo Cartari² aspiraban a sugerir simultáneamente a poetas y artistas nuevos modelos de inspiración³.

En esta trayectoria de integración de los mitos paganos, la metamorfosis, que había presidido el pensamiento del mundo antiguo como proceso explicativo del orden cósmico, recobra nueva preponderancia; observación realizada por F.-A. Yves Giraud con meridiana claridad: «Nul phénomène ne pouvait mieux convenir à cette démarche intellectuelle que la métamorphose: montrant la transformation d'un objet en un autre, elle témoigne d'un devenir, dont le courant se manifeste dans le passage d'un règne naturel à un autre, et auquel rien n'échappe»⁴.

¹ Véase especialmente *The life and art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1943; *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972; *Rinascimento dell'Antichità: el siglo XV*, en *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975.

² L. G. Gyraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur...*, Basilea, 1548; N. Conti, *Mithologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia, 1551; V. Cartari, *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*, Venecia, 1556.

³ J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, 1940, pág. 216.

⁴ F.-A. Y. Giraud, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII siècle*, Ginebra, 1969, pág. 19.

Esto explica que las *Metamorfosis* de Ovidio despertaran mayor interés que otros tratados mitológicos; Nicolae Lascu señalaba esta preferencia como característica del Renacimiento frente a la prioridad que la Edad Media había concedido a la poesía erótica⁵. No es, pues, de extrañar que una escuela poética tan afecta a la erudición y a la recreación mitológicas como la Pléyade busque a menudo sus modelos de inspiración en la obra ovidiana⁶ y que el parecer de los críticos sea unánime⁷ al poner de relieve la predilección que el poeta «chef d'école», Pierre de Ronsard, manifiesta por las *Metamorfosis*.

El tema en Ronsard

El soneto XX de *Les Amours*, inspirado en el motivo de los devaneos amorosos de Júpiter, ofrece un elaborado ejemplo de adaptación del texto ovidiano:

Je voudroy bien richment jaunissant
En pluye d'or goutte à goutte descendre
Dans le beau sein de ma belle Cassandre,
Lors qu'en ses yeulx le sommé va glissant.
Je voudroy bien en toreau blandissant
Me transformer pour finement la prendre,
Quand elle va par l'herbe la plus tendre
Seule à l'escart mille fleurs ravissant.
Je voudroy bien afin d'aiser ma peine
Estre un Narcisse, et elle une fontaine
Pour m'y plonger une nuit à sejour:
Et voudroy bien que ceste nuit encore
Durast tousjours sans que jamais l'Aurore
D'un front nouveau nous r'allumast le jour⁸.

El poeta sueña con metamorfosis fabulosas en las que será sucesivamente Júpiter transformado en lluvia de oro⁹, manso y acariciable toro¹⁰ y finalmente Narciso¹¹ para sumergirse en la fuente Casandra que le acogerá para darle permanente goce. La cuarta estrofa culmina el ascendente sentido erótico del texto al expresar el deseo de eternizar la noche: eco de la noche nupcial de Zeus y Alcmene prolongada por espacio de tres días.

La aspiración del poeta, puesta de relieve por la repetición obsesiva de «Je voudroy bien», de encarnarse en la figura de Júpiter, símbolo de la insaciabilidad y de la imposible satisfacción, es reveladora de cuán alejado está el espíritu de este texto de la inspiración que preside la Canzone I de Petrarca:

⁵ N. Lascu, "La fortuna di Ovidio dal Rinascimento ai tempi nostri", *Studi Ovidiani*, Roma, 1959, pág. 82.

⁶ E. Ripert, *Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exil*, París, 1921, pág. 237.

⁷ N. Lascu, *op. cit.*, pág. 89; P. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, París, 1966, páginas 25-26.

⁸ P. de Ronsard, *Oeuvres complètes*, París, 1957, IV, págs. 23-24.

⁹ *Metamorfosis*, IV, 610, Londres-Cambridge, Massachusetts, "Loeb Classical Library", 1971, pág. 220.

¹⁰ *Ibid.*, II, 833 y sig., págs. 118-120.

¹¹ *Ibid.*, III, 356 y sig., págs. 148-158.

Canzon, i'non fu'mai quel nuvol d'oro
 Che poi discese in preziosa pioggia,
 Sì che'l foco di Giove in parte spense:
 Mai fui ben fiamma, ch'un bel guardo accense;
 E fui l'uccel che più per l'aere poggia,
 Alzando lei, che ne' miei detti onoro:
 Nè per nova figura il primo alloro
 Seppi lassar; chè pur la sue dolce ombra
 Ogni men bel piacer del cor mi sgonibra¹².

Pero, sobre todo, el texto de Ronsard ha retenido la atención de los críticos por los valores plásticos que encierra. Marcel Raymond¹³ lo cita como ejemplo evidente «d'un premier maniérisme esthétique, paganisant, qui se manifeste vers le milieu du siècle, et s'apparente à l'art de Fontainebleau» y análogo, por su morbidez rítmica, a la estilización formal de las pinturas de Parmigianino y de Primaticcio.

Añadiríamos que esta riqueza plástica viene condicionada por la misma fuente inspiradora de Ronsard, es decir, el mundo poético de las *Metamorfosis* ovidianas donde se evocan formas en el espacio que sugieren las más variadas sensaciones de movimiento, de color, de relieve. Nicolae Laslo¹⁴, analizando pasajes de las *Metamorfosis* concluye que Ovidio «avrebbe appreso a produrre per mezzo delle parole gli effetti che gli artisti ottenevano per mezzo dei colori, del bronzo e della pietra», y Simone Viarre, al relacionar el texto latino con la escultura y la pintura grecorromanas, observa que la plástica ovidiana corresponde en gran manera a una visión pictórica: «Souvent, Ovide voit et décrit à la manière d'un peintre. Les couleurs, floues ou précises, aident à la métamorphose. Les lignes et la composition, nettes ou impressionnistes, évoquent les dessins des vases et de la peinture murale par leur aspect conventionnel ou suggestif. Le récit s'organise fréquemment selon un rythme de fresque ou de tableau»¹⁵.

Diríase que esta riqueza plástica fue entrevista ya por Marot cuando, al dedicar a Francisco I (1534) su traducción del primer libro de las *Metamorfosis*, revelaba en el prefacio que la vulgarización de la obra sería de utilidad a poetas y pintores: «Oultre plus, tel lit en maint passage les noms de Apollo, Daphne, Pyramus et Thisbee, qui à l'hystoire aussi loing de l'esprit, que les noms pres de la bouche: ce que pas ainsi ne iroit, si en facile vulgaire estoit mise ceste belle *Metamorphose*: La quelle aux poetes vulgaires et aux painctres seroit tres profitable et aussi decoration grande en nostre langue»¹⁶.

El tema en la pintura renacentista

Los pintores del Renacimiento no serán tampoco insensibles a este universo formal contenido en las *Metamorfosis* ni se les escapará el denso contenido figurativo de los mismos mitos que inspiraron a Ronsard.

¹² *Il canzoniere*, Leipzig, 1883, pág. 22.

¹³ M. Raymond, *Être et dire*, Neuchâtel, 1970, págs. 119-120.

¹⁴ N. Laslo, "Riflessi d'arte figurata nelle *Metamorfosi* di Ovidio", *Ephemeris Dacoromana*, VI, 1935, pág. 370.

¹⁵ S. Viarre, *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, 1964, pág. 139.

¹⁶ *Le premier livre de la Metamorphose d'Ovide traduit de Latin en Français par Clement Marot...*, Paris, 1534.

El más grande de los discípulos de Leonardo, Correggio, dio una apacible versión de la posesión de Dánae en la serie *Los Amores de Júpiter* que le encargara el duque Federico Gonzaga de Mantua para ofrecerla a Carlos V el día de su coronación en Bolonia en 1530, aunque es muy posible que no estuviera terminada para esta ceremonia. La áurea lluvia que desciende de una nube y el oro viejo del dosel en el que se apoya Dánae contrastan con las blancas telas del lecho y el cuerpo marmóreo de la ninfa, espectáculo que contempla un extasiado Cupido. Sin embargo, según la opinión de Réau¹⁷, Correggio no se inspiró para este ciclo en las *Metamorfosis*, sino en la *Hypnerotomachia* que Francesco Colonna publicaba en 1499 y que pronto se convertiría en inagotable breviario para los pintores italianos.

La Escuela de Fontainebleau, que marcó su predilección por los temas mitológicos y por un refinado erotismo, tuvo un claro exponente en la pintura de Primaticcio, quien al llegar a Francia y reemplazar a Rosso en la decoración del palacio de Fontainebleau incluyó en una tarjeta del centro de la galería de Francisco I una estilizada Dánae visitada por Júpiter, tema que repetirá en un dibujo y en un grabado¹⁸.

Interpretación impregnada de dorado sensualismo es la Dánae de Tiziano, pintada, según testimonio de Vasari, en 1545-46 por encargo de Ottavio Farnese; de las numerosas copias y réplicas existentes, sólo la Dánae con la nodriza del Museo del Prado, que debió de ser ofrecida al príncipe Felipe entre 1553-54, puede ser considerada como obra indudable del Maestro. La incidencia de la luz realza la cara embelesada de Dánae mientras que, en la penumbra, la nodriza extiende su mandil para recoger el precioso tesoro.

Tiziano, como Ronsard, se sintió también atraído por la fábula del rapto de Europa, haciéndolo tema de uno de sus trabajos más imaginativos y de una de las últimas «poesías» ofrecidas a Felipe II, según se desprende de la carta de 19 de junio de 1559¹⁹; la composición en diagonal del cuadro, con los brazos y piernas de Europa en el aire sobre los lomos del toro, evocan el apresuramiento y la intensidad del deseo del dios.

Fue asimismo tema predilecto de Veronese y entre las diferentes versiones, la de 1580 conservada en el Palacio Ducal de Venecia, destaca por su compleja escenografía que refleja los sucesivos momentos del relato mitológico: en un ángulo del cuadro, Europa cabalga el fingido toro que le lame amorosamente el pie, rodeada de sus doncellas, en tanto que amorcillos en el aire esparcen flores sobre ellas; más a la derecha, Europa se dirige hacia el mar, al tiempo que saluda mientras se aleja.

El rapto de Europa figura en una de las catorce tablas de los «techos de Módena» atribuidas a Tintoretto y tenemos noticia que fue uno de los cuadros de caballete de Primaticcio destruido durante la pudibunda regencia de Ana de Austria por el contenido licencioso del tema²⁰.

Por último, si el contenido de la fábula de Narciso carecía del atractivo plástico del de la seducción de Dánae o del rapto de Europa, no dejó de interesar a

¹⁷ L. Réau, *La Renaissance. L'art moderne*, París, 1936, pág. 100.

¹⁸ L. Dimier, *Le Primaticcio. Peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, París, 1900, págs. 71, 447, 487.

¹⁹ H. E. Wethey, *Titian. The Mythological and historical paintings*, Londres, 1975, III, pág. 77.

²⁰ L. Dimier, *op. cit.*, pág. 90.

grandes pintores renacentistas como lo prueban los Narcisos de Tintoretto, Boltraffio y Currado ²¹.

El estudio de un texto ha permitido, pues, precisar una vez más los vínculos existentes entre las artes figurativas y la poesía en la época renacentista: desde el primer biógrafo de Ronsard, Claude Binet, sabemos cuán vivamente se interesaba el poeta por la escultura y la pintura, de lo que nos habla con todo detalle el documentado artículo de Jean Adhémar *Ronsard et l'école de Fontainebleau* ²².

El memorable soneto de *Les Amours* es un eslabón más que evidencia relaciones y afinidades estéticas entre manifestaciones artísticas muy diferentes.

MONTSERRAT COTS VICENTE

Universidad Autónoma de Barcelona

²¹ Conservados, respectivamente, en la Galería Colonna de Roma, en la Galería de los Uffizi y en el Palacio Pitti de Florencia.

²² *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et documents*, tomo XX, Ginebra, 1958, págs. 344-348.