

Los sonetos amorosos de Amadis Jamyn, discípulo de Ronsard



Eduardo Aceituno Martínez

EDITORIAL COMARES



Sumario

INTRODUCCIÓN	XI
1. SINTOMATOLOGÍA AMOROSA	1
1. Exaltación del amor (sonetos I y X).	2
2. Imágenes viscerales del padecimiento (sonetos II y V)	11
3. Obsesión (sonetos III, IV, XI y XX)	20
4. Desdoblamiento debido a la ausencia (sonetos VIII, XIII, XVIII y XLIV)	36
5. Explicación del amor (sonetos IX y XLVI)	54
6. Queja dirigida a la <i>dame sans merci</i> (sonetos XII y XIX)	66
2. DIÁLOGO FANTÁSTICO	75
1. Diálogo con una parte del cuerpo (sonetos VII, XXXVI y XXXVII)	75
2. Diálogo con un objeto o ente en contacto con la dama (sonetos XVII, XXII, XXIII y XXV).	91
3. Diálogo con el sueño (sonetos XXIV y XL)	114
3. AMOR Y NATURALEZA	125
1. Poder de la dama sobre la naturaleza (sonetos VI, XXXI y XLII)	125
2. El paisaje como reflejo (sonetos XXVI, XXVII, XXVIII, XXXII y XXXIII)	141
4. ENCUENTRO E INTERCAMBIO	175
1. Regalo (sonetos XV, XVI, XXI y XXIX)	175
2. Presencia de un tercero (sonetos XIV y XLV).	197
3. Baile y música (sonetos XXX, XXXIV y XXXVIII)	209
4. Comunicación: de la mirada al diálogo (sonetos XXXV, XXXIX, XLI y XLIII)	229
5. FALLECIMIENTO DE LA AMADA (SONETOS XLVII Y XLVIII)	251
BIBLIOGRAFÍA	265

Introducción

1. **AMADIS JAMYN (1540?-1593): ASCENSO Y CAÍDA DE UN POETA EN LA CORTE DE LOS ÚLTIMOS VALOIS**

Amadis Jamyn nace en torno a 1540, fecha en que Herberay des Essarts da a conocer su traducción francesa del *Amadís de Gaula*, la cual goza de un éxito inmediato¹. Su padre es preboste en la pequeña localidad de Chaource, en la región de Champaña. De la infancia de Amadis y de la educación que recibe no tenemos noticia, pero parece significativo que uno de sus hermanos, Benjamin, cuya biografía es menos conocida aún, haga también carrera como secretario y poeta, llegando a traducir los *Diálogos* de Juan Luis Vives.

En algún momento de su juventud, Amadis es acogido como paje nada menos que por Pierre de Ronsard. Este describe a un servidor suyo, a quien apoda Corydon, en varias odas incluidas en el *Bocage*, de 1554, así como en obras posteriores; algunos indicios apuntan a que podría tratarse de nuestro poeta. Lo que resulta evidente es que la vocación literaria del joven proviene, al menos en parte, de la compañía de tan ilustre mentor. Durante esos años, Jamyn puede incluso disfrutar de la compañía de la «Brigade» (más conocida hoy en día como la *Pléiade*), grupo de escritores que desean renovar e ilustrar la poesía francesa, apoyándose en una

¹ Casi todos los datos biográficos conocidos acerca de Amadis Jamyn son expuestos por Theodosia Graur (1929). Merece la pena consultar también los comentarios críticos y estudios biográficos proporcionados previamente por Goujet (1744: 16-21), Sautreau de Marsy e Imbert (1779: 193-198), Cary (1846), Berthelin (1859), Vernier (1861: 203-208), Dorez (1895: 85), Laumonier (1906), Froger (1909), Vianey (1909: 262-266), Lee (1910), Champion (1924), Raymond (1927: 110-123). Entre los especialistas posteriores a Graur, podemos destacar a Lavaud (1936), que revela la participación de Jamyn en el salón literario de la *maréchale* de Retz; a Cameron (1933) y Hutton (1946), que analizan la influencia de Ariosto y de la *Antología Griega*, respectivamente; a Mathieu-Castellani (1975), que enmarca la poesía amorosa de Jamyn dentro de una corriente literaria situada entre 1570 y 1585; o a Rouget (2010, 2014, 2016, 2019, 2022), que recurre a la crítica textual.

sólida formación humanista. No es de extrañar, pues, que el discípulo se impregne de la doctrina de esa generación anterior y se familiarice con los versos y la filosofía grecolatinos, con Petrarca y los petrarquistas italianos. A ello contribuyen sin duda las enseñanzas del ilustre erudito Jean Dorat, que ya habían marcado a Ronsard.

Jamyn no tarda en convertirse en colaborador del líder de la Pléiade, que se sirve de su cuidada caligrafía para todo tipo de escritos: cartas, dedicatorias, piezas administrativas. Al mismo tiempo, el joven secretario comienza a ejercitarse como poeta imitando a los antiguos, según prescribe Ronsard. Este lleva consigo a su discípulo cuando, en 1568, parte a ocuparse del priorato de Saint-Côme, junto a Tours, retirándose por un tiempo del mundanal ruido. Ronsard dedica entonces dos bellos poemas a Jamyn: *La Salade*, testimonio de su bucólica vida en común, y una elegía en la que incita al joven a huir del amor, como escapó Ulises de los cantos de sirena. También trabaja en la escritura de la *Franciade*, lo cual puede haber inspirado a su joven compañero la idea de completar la traducción al francés de la *Ilíada*, que Hugues Salel había dejado a medias en 1545. Los cuatro primeros libros de la epopeya de Ronsard aparecerán en 1572 con sus «argumentos» o resúmenes redactados por Jamyn. Maestro y aprendiz comienzan además a dirigir alabanzas o lamentos fúnebres a los mismos personajes de la corte, de forma indudablemente coordinada.

Durante la estancia en Saint-Côme, Jamyn compone todos o la mayor parte de sus poemas amorosos a Oriane, dama residente en Tours, cuya identidad real desconocemos. Tanto el estilo como los temas siguen claramente la estela de Ronsard. En algunos casos, se adaptan odas de Catulo y Horacio, *baisers* de Jean Second, sonetos italianos (Petrarca, Tebaldeo, Coccio). Pero quedan ya patentes los rasgos que caracterizarán el conjunto de la obra: la claridad, la naturalidad, cierto desenfado, la búsqueda de imágenes sorprendentes, el gusto por el detalle realista.

En 1570, Jamyn acompaña a Ronsard en su regreso a París. La mediación del «príncipe de los poetas», que gozaba plenamente del favor real, explica sin duda que su discípulo entre entonces al servicio de Charles IX, en calidad de «secrétaire et lecteur ordinaire de la Chambre du Roi». La obtención del cargo tal vez pueda explicarse también por la estrecha relación que mantenían Ronsard y los demás grandes poetas del momento con Villeroy, secretario de Estado. Jamyn es bien recibido y apreciado por este último, como atestiguan sus numerosos versos en el álbum poético del mandatario, conservado hoy en la Bibliothèque Nationale de France.

Como es natural, el poeta intensifica su producción cortesana de circunstancias, con la que celebra pequeños y grandes acontecimientos, dirigiéndose a diversos personajes de la corte y a los propios miembros de la familia real. Jamyn no duda en recurrir incluso a la oda pindárica para entonar sus alabanzas a Charles IX. Al igual que Ronsard, dedica varios poemas a referir los amores del joven rey y Mlle. d'Atry, evocados mediante los nombres de Eurymedon y Callirée. Como recompensa a su

labor de secretario y poeta oficial, tres años después de recibir la tonsura, obtiene la parroquia de Artins, si bien permanece en París.

Jamyn ha conocido mientras tanto a una nueva musa, Artémis, que difiere bastante de la anterior. Cultivada, fastuosa, inaccesible, la destinataria es objeto de poemas amorosos donde se hace mayor gala de erudición y brillantez. Es muy posible que tras el nombre mitológico se esconda la celebrada *maréchale* de Retz, dama de honor de Catherine de Médicis. Al igual que Philippe Desportes, que alcanza un gran renombre en la corte durante esos años, Jamyn hojea a menudo las antologías italianas en busca de inspiración, sin olvidar a Petrarca, Bembo, Tebaldeo². No obstante, la huella de Ronsard se mantiene visible.

Tras la muerte trágica de Charles IX, Jamyn forma parte de la comitiva que acompaña a la reina madre, Catherine de Médicis, hasta Lyon, para dar la bienvenida al nuevo rey, Henri III, procedente de Polonia. El poeta se apresura a poner su lira al servicio del monarca, haciéndose eco del dolor de este tras la muerte de su amada Marie de Clèves, o celebrando sus nupcias con Louise de Lorraine.

Los primeros años del nuevo reinado ven consagrarse a Jamyn, que en 1575 obtiene un privilegio para hacer imprimir sus obras. El volumen se divide en cinco libros, hasta entonces inéditos: «Ce qui s'adresse à leurs Majestez», «Oriane», «Calliree», «Artemis» y los «Meslanges». Las ediciones de estas *Œuvres poétiques* se suceden con rapidez (1575, 1577, 1579, 1582). En 1577, además, el poeta completa su traducción parcial de la *Ilíada*, que todos los especialistas han elogiado por su exactitud y que también será objeto de varias reediciones, hasta comienzos del siglo xvii. En 1584, se añadirá al volumen una versión francesa de los tres primeros libros de la *Odisea*. Jamyn es asimismo uno de los oradores más asiduos en la Académie du Palais, donde el rey escucha sus disertaciones filosóficas. Ningún otro poeta llora la muerte trágica de los famosos «mignons» con mayor profusión de sonetos.

Podría decirse que la estrella de Jamyn se apaga a medida que lo hace la del propio Henri III. Poco se sabe de la vida del poeta a partir de 1580, salvo que parece cada vez más apartado de la corte. En 1584, no se halla en París cuando aparece su *Second volume des Œuvres*. En este libro se encuentran, en el mayor desorden, versos religiosos (en boga por esa época), filosóficos, satíricos, bucólicos, amorosos. Estos últimos ya no se dirigen a una destinataria concreta; muchos de ellos son manifiestamente de encargo. En líneas generales, el pensamiento del poeta gana en profundidad, aunque su expresión aparece despojada del brillo de antaño. Jamyn fallece en su localidad natal en 1593, donando parte de sus bienes para la fundación de un colegio.

² 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).

La gloria alcanzada por nuestro poeta en vida no tarda en esfumarse, por más que algunos críticos de la primera mitad del siglo XVII, como Colletet, se refieran aún a su obra en términos elogiosos. Malherbe y Boileau, mucho más influyentes, reniegan de Ronsard y de su escuela. Habrá que esperar al siglo XIX y a su interés por la literatura anterior al «Classicisme» para que los principales poetas del XVI recobren algún renombre. En el caso de Jamyn, ni las ediciones parciales de su obra, llevadas a cabo por Charles Brunet (1878) y Samuel M. Carrington (1973, 1978), ni la excelente monografía de Theodosia Graur (1929) han bastado para rescatarlo del olvido.

2. EL LIBRO DE *ORIANE*

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*. Esta alternancia métrica y formal, ya adoptada por Petrarca, 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. Hemos decidido centrarnos en el análisis de los sonetos, considerando que se trata tal vez de los poemas más logrados del autor, por su frescura, su fantasía, su humor, el protagonismo de la amada y otros aspectos a los que iremos haciendo referencia.

El cotejo constante con los posibles modelos confirma que los poemas a Oriane se enmarcan claramente en la tradición petrarquista francesa. Jamyn, poeta de su tiempo, suscribe por completo los postulados de la *Pléiade*. De hecho, hemos detectado nuevas fuentes que no solo demuestran que la influencia de Ronsard y del propio Petrarca es mayor que la apuntada hasta el momento, sino también que Jamyn se inspira directamente en otros miembros de la *Pléiade* como Baïf, Magny y Du Bellay. Esta influencia se manifiesta tanto a nivel temático como en innumerables imágenes, procedimientos y expresiones.

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 andante. 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.

Jamyn prescinde de poemas programáticos o metapoéticos, similares a la *Elegie à Muret* o a la *Elegie à son livre* incluidas en los *Amours* de su maestro³. 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»⁴, «Mon Oriane, mon Cœur», «La Coupe rit quand elle touche»), que describen ya una pasión desatada⁵. El desenlace de la trama se efectúa en dos tiempos: dos poemas se refieren a la partida de Amadis y la 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

³ 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).

⁴ Fabrice Marin Caiétain (1578) compone la música para este poema.

⁵ 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.

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 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. No conocemos ningún otro cancionero francés del siglo XVI en el que sea posible apreciar una evolución sentimental semejante.

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»⁶; 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 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 voudrais, Oriane», segundo poema del libro, no reaparece hasta el soneto XXXIV. Esa 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

⁶ Mélançon (1977) también ha detectado en los *Amours* (1552) de Ronsard una breve secuencia de poemas en torno al tema del sueño erótico.

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 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»⁷ 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 ferait la guerre», v. 5), si obviamos la sencilla perífrasis ornamental «ma belle adversaire» en el soneto XXXIX.

⁷ Dos compositores distintos deciden poner música a esta canción: Fabrice Marin Caiétain (1578) y Didier le Blanc (1579).

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 fait 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 penétrans 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 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 la agudeza 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 domeñado 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»).

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 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 decasílabos⁸. 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

⁸ 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.

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*)⁹.

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

⁹ Halévy (2000) y Rouget (2000) realizan estudios similares acerca de la métrica y sus efectos en Desportes.

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.

En cuanto a la estructura interna de los sonetos, podemos distinguir cuatro mecanismos básicos que funcionan como eje central del poema: el dialogismo, la progresión narrativa, la relación de similitud o el establecimiento de una oposición. No obstante, Jamyn introduce las variaciones necesarias para que la disposición no resulte nunca idéntica y para que quede difuminada en la medida de lo posible. Resulta igualmente significativo que el poeta renuncie al esquematismo que suponen las largas enumeraciones en el interior de un soneto o de un simple verso, o la bipartición marcada del poema.

Entre los recursos rítmicos, cabe 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. Esta prioridad puede apreciarse observando las diversas técnicas que Jamyn aplica para suavizar los encabalgamientos más frecuentes, entre el verbo y el complemento directo. La yuxtaposición puede resultar idónea para introducir la agudeza del último verso, generando expectación gracias a la leve pausa, o bien al dividir por la mitad ambos cuartetos, creando así una cadencia regular en los ocho primeros versos del poema.

En lo que respecta a las figuras retóricas, podemos resaltar, por ejemplo, la función estructural de la reiteración en el marco del soneto (s. X, XX, XXXII, XXXIII); la *derivatio* o el políptoton con fines persuasivos al final de los dos últimos versos del poema (s. I, III, XV, XLV); las fervorosas anáforas introducidas mediante incisos (s. XV, XXI, XXXVIII, XLI); los paralelismos que subrayan la simultaneidad de un doble efecto incompatible (s. XXXIX, XLV), o la coexistencia de realidades opuestas (s. XX, XXXVII); el quiasmo que contribuye a evocar una consecuencia lógica (s. XLV, XLVI), una acción violenta (s. XXXI, XLVIII), la pertinencia de una conducta o de un símil (s. XII, XXVI, XXXII); el característico hipérbaton con anticipación de dos complementos verbales, en especial el complemento circunstancial seguido de complemento directo; las antítesis que expresan una disociación del «yo» (s. II, XIII, XXXVI, XLIV) o permiten oponer una valoración positiva a una negativa (s. I, XII, XXI, XXIX); las paradojas vinculadas a una situación crítica felizmente aceptada por amor (s. I, II, X, XVI, XXXVI, XLIII), a la incoherencia de la dama (s. III, XXVI, XXIX) o a la moral propia del enamorado (s. XIV, XVII).

Aunque el poeta explore en profundidad el repertorio de imágenes petrarquistas, trata de enriquecerlas ligándolas a otras imágenes más originales, insertándolas en esquemas narrativos complejos o simplemente gracias a la riqueza léxica. Se logra así, por ejemplo, impregnar de erotismo la imagen floral que describe el seno, o la

INTRODUCCIÓN

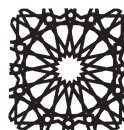
del fuego que representa al amante (s. XVII, XXII, XXXV). En diversas ocasiones, la personificación de un objeto en contacto con la amada o del lugar donde ella se encuentra permite al enamorado proyectar sus propios sentimientos (s. XV, XVII, XVIII, XXII, XXIII, XLI). Es común que un símil adquiera brillo al basarse en la doble aplicación de un concepto, en su sentido propio y en su sentido figurado (la herida en los s. IV y V, el cristal en el s. XXI, el lazo en el s. XV, las estaciones en el s. XXVI). Resulta también llamativa la abundancia de epítetos con un valor metonímico y de aquellos que suponen una personificación o completan una metáfora, algunos tan originales como los referidos a fenómenos meteorológicos: «tempesteuse haleine» (s. XXIII), «aele nuagere» (s. XLII), «negeuse toison» (s. XXVI); o bien al brillo que irradia la dama: «son bel oeil plein de clairté joyeuse» (s. XLII), «la lueur seraine / De vos beautez» (s. VI), «de vos beaux yeux l'amoureuse clarté» (s. XVIII).

colección:
INTERLINGUA

362

Dirigida por:
Ana Belén Martínez López y Pedro San Ginés Aguilar

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 además a una exigencia de claridad y concreción. Pese a ello, 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 reivindicar su figura analizando con la mayor precisión posible los sonetos amorosos que figuran en el libro de *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.



COMARES
editorial

