

BELLAS, PERO NO CALLADAS: PERNETTE DU GUILLET Y LOUISE LABÉ

Doina Popa-Liseanu
(UNED)

El objetivo de esta comunicación es contraponer la imagen de la mujer, de sus atributos físicos, de sus encantos, en un determinado corpus de textos poéticos de la primera mitad del siglo XVI y la que se desprende de las obras de dos poetisas, las más conocidas de la misma época, Louise Labé y Pernette du Guillet.

Voy a hablar, pues, sucesivamente, del deseo que surge de la contemplación del cuerpo femenino y de la imagen recreada por este deseo masculino, y de la mujer-recipiente de este deseo, que siente esas miradas que la escrudiñan, que la desnudan y de la manera de aceptarlas o rechazarlas.

Debo confesar mi deuda con el libro de Madeleine Lazard, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, cuya lectura me ha sugerido esta comunicación. Llegado el momento, me permitiré alguna divergencia que señalaré con la debida cautela.

Ese oscuro objeto del deseo

El siglo XVI registra un cambio en los cánones de belleza femenina. El ideal medieval de la dama aristocrática esbelta¹, con brazos y piernas largos y finos, caderas estrechas, pechos pequeños y vientre redondeado (tal y como aparece por ejemplo en la *Venus* de Lucas Cranach) sufre una serie de transformaciones. "De la esbeltez a la rellena, de la sencilla a la maquillada, la silueta y la tez femenina respondieron a condiciones cambiantes de dieta, estatus y fortuna, creando nuevos patrones de aspecto y gusto, nuevos ideales de lo bello y erótico" (Duby y Perrot, 1990: 75). Por lo que respecta a la alimentación, por ejemplo, los libros de cocina del Renacimiento muestran una clara preferencia por el uso de la mantequilla y de la nata y por la fabricación de los dulces, a diferencia de los de la Edad Media, prolijos en salsas agrias y ácidas. "¿Eran las mujeres de las clases dominantes más gordas que sus antecesoras medievales y la moda se adaptó a una realidad física cambiante? ¿O es que las mujeres renacentistas desarrollaron deliberadamente una silueta redondeada en función del ideal de belleza por entonces corriente?" (Flandrin y Phan, 1984: 48-57).

En todo caso, la "gordura saludable" y el cuidado y mimo del cuerpo, así como cierta sofisticación en el arreglo², pasan a ser partes integrantes del nuevo canon de belleza femenino.

¹ J. Houdoy (1876) en *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art* (París-Lille) y R. Renier (1885) en *Il tipo estetico della donna nel Medioevo* (Ancona: Gustavo Morells) identifican como rasgos característicos del tipo ideal femenino el color rubio de los cabellos, el rostro claro y fresco, las cejas delgadas y separadas, las manos blancas y el cuerpo delgado, sutil, sin formas pronunciadas.

² Según Brantôme, Diana de Poitiers, la favorita de Enrique II, seguía siendo muy guapa a una edad muy avanzada, gracias al ejercicio físico regular, a una dieta muy simple y a distintos cuidados naturales del cutis: "*J'ay veu Madame la Duchesse de Valentinois en l'aage de soixante-dix ans, aussi belle de face, aussi fraische et aussi aymable comme en l'aage de trente ans [...] Et sur tout elle avoit une très-grande blancheur, et sans se farder aucunement; mais on dit bien que tous les matins elle usoit de quelques bouillons composez d'or potable et autres drogues, que je sçay pas comme les bons medecins et subtils apoticairez*". Brantôme (1991), *Recueil des dames, poésies et tombeaux*. París: Gallimard, 604-605.

Una belleza que deja de ser atributo diabólico, temido por los hombres del medioevo, para rimir con la bondad interior, tal y como lo afirmaba la doctrina neoplatónica: "Mas hablando de la hermosura de que nosotros agora tratamos, la cual es solamente aquella que parece en los cuerpos, y en especial en los rostros humanos, y mueve aquel ardiente deseo que llamamos *amor*, diremos que es un lustre o un bien que mana de la bondad divina" (Castiglione, 1528: IV, 58). Si la belleza se asocia con la divinidad, ser bello se convierte en una obligación, pues la fealdad, por su parte, refleja la maldad, el vicio y la inferioridad social: "Así que los feos comúnmente son malos y los hermosos buenos. Y puédesse muy bien decir que la hermosura es la cara del bien: graciosa, alegre, agradable y aparejada a que todos la deseen; y la fealdad, la cara del mal: oscura, pesada, desabrida y triste" (Castiglione, 1528: IV, 58).

Pero, este imperativo rige mucho más para las mujeres que para los hombres: "De la hermosura se ha de hacer otra cuenta, porque es mucho más necesaria en la dama que en el cortesano; que ciertamente a la mujer que no es hermosa no podemos decir que no le falte una muy gran cosa" (Castiglione, 1528: III, 4).

Ahora bien: si podían e incluso debían ser bellas, las mujeres no podían estarlo de cualquier manera, sino respondiendo a unos patrones estrictamente codificados por una producción masiva de poemas de amor, libros de buenas maneras, colecciones de recetas para cosméticos³ y retratos de damas ilustres que se imponen como modelos⁴.

En el campo que nos interesa, el de la lírica francesa del siglo XVI, los encantos de la amada constituyen uno de los motivos más repetidos. Pero, lejos de estar individualizados, de responder a una observación y descripción de la realidad de una persona amada concreta, se organizan en series respondiendo a los cánones éticos y estéticos imperantes⁵.

Hacia 1535, hay una abundante producción de los *Blasons anatomiques*. Sabemos que el iniciador de los *blasons* ha sido Clément Marot, quien en su exilio en la corte de Ferrara, habría imaginado un concurso cuyo modelo dio él mismo con el *Blason du béau tétin*. Entre las respuestas recibidas, recogidas en una edición que se perdió, destacaba *Le sourcil* de Maurice Scève. Hubo una nueva reimpresión de 1536 bajo el título de *Blasons anatomiques du Corps féminin*, comprendiendo 11 *blasons*, así como, en los quince años siguientes, cinco otras ediciones, enriquecidas cada vez con nuevos ejemplos. Albert-Marie Schmidt (1953: 293-364) ha publicado una muestra de ellos, de distintos autores y épocas, mientras que Françoise Charpentier (1983: 137-169) se circunscribe a la materia y al orden de la edición de 1543, contemporánea a las obras de las dos poetisas editadas en el mismo volumen, Pernette du Guillet y Louise Labé.

³ Para los esfuerzos que hacían las mujeres para cuidar su imagen y su cuerpo véase *Les soins de beauté, Actes du III Colloque International de Grasse* (1987). Niza: Centre d'Etudes Médiévales de Nice.

⁴ El retrato como instrumento y medio para configurar una particular idea renacentista del individuo; véase "El individuo y el sistema de representación: el retrato" (1993). En V. Nieto Alcaide y F. Checa, *El renacimiento*. Istmo.

⁵ Para la relación entre realidad histórica y literatura véase esta cita de J. Le Goff extraída de su prólogo al libro de E. Köhler (1974), *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. París, Gallimard: "Ainsi Erich Köhler montre dans ce livre à la fois comment la littérature exprime la conscience historique de l'époque où elle a été produite et le genre de témoignage historique qu'elle constitue: une réalité qui n'est pas le reflet des autres réalités mais qui fait partie avec elle d'une même globalité historique et en révèle les problèmes et les tensions. Erich Köhler ne demande pas aux oeuvres littéraires de dire ce qu'elles n'ont pas eu pour fonction de dire mais leur fait signifier ce qu'elles devaient signifier".

Un *blason*⁶ es un poema que no pretende describir, sino sugerir un órgano, una cualidad, un objeto, un color, una noción. Para ello, el poeta enumera sus atributos, algunas veces con la ayuda de metáforas, bajo la forma de una letanía. Hay muy pocos blasones de "cuerpo y alma", por así llamarlos, es decir que intenten captar la integridad del cuerpo de la mujer o alguna de sus características más sintéticas⁷. La gran mayoría lo despedazan, para luego someter este "trozo" a una especie de "voyerismo" por parte del poeta. De esta forma, la frente, la ceja, el ojo, la nariz, la mejilla, la boca, los dientes, el cuello, el pezón, el corazón, la mano, el vientre, el c..., la pierna, la rodilla, el pie, adquieren una imagen absoluta e ideal con la ayuda de una acumulación de epítetos y de metáforas, a menudo mitológicas.

*Front large et haut, front patent et ouvert,
Plat et uni, des beaux cheveux couvert*

*Nez mignonnet, ô Nez récréatif,
Nez singulier, plaisant et gracieux,
Nez condescendant, ô trésor précieux,
Nez, jugement de bon et mauvais vin,
Nez argument du grand pouvoir divin.*

Ofrecen los blasones el siguiente retrato de la belleza ideal: largos cabellos ensortijados, siempre rubios, frente ancha, cejas negras y bien dibujadas, ojos azules o verdosos, mejillas blancas, nariz rectilínea, boca pequeña, sonriente, con labios carnosos, dientes brillantes cual perlas. Aunque el rostro interesa generalmente más que el cuerpo, éste último también es descrito, caracterizándose siempre por la blancura, la firmeza y el equilibrio de las formas. Las metáforas que ayudan a dibujarlo son bastante corrientes: senos y vientre más blancos que el alabastro, cuello de marfil, pezón más bonito que una rosa. El soneto *Trente choses requises à la beauté d'une femme* de Filber Bretin ofrece un compendio de todas estas exigencias⁸.

Además de las distintas partes del cuerpo, los poetas se apoderan también de varios objetos de la dama, tales como el espejo, el alfiler o la sortija, cuya suerte envidian por estar admitidos en su intimidad.

Puesto que la moda de los blasones se ha mantenido hasta la generación de la Pléiade, han sido muchos los poetas que, con mejor o peor fortuna, han seguido el ejemplo de Clément Marot. A.-M. Schmidt (1953: 295-302), en su edición de los blasones, incluye unas escuetas biografías. Nacidos en los últimos años del siglo XV (Eustorg de Beaulieu, Mellin de Saint-Gelais, Antoine Héroët o Jean de Vauzelles) o en los primeros del siglo XVI (Gilles d'Aurigny, Lancelot Carle, Claude Chappuys o Hugues Salel), son casi todos cortesanos, al

⁶ Sobre el origen medieval del mismo, Alison Saunders (1981). *The XVIth century Blason Poétique*. University of Durham Publications, Peter Lang.

⁷ En la edición de F. Charpentier figuran: *Le Soupir* (Maurice Scève), *L'Esprit* (Lancelot Carle?), *La Grâce* (François Sagon), *La Voix* (Eustorg de Beaulieu) y *Le Corps* (anónimo). En la de A.-M. Schmidt además de los citados de Scève y de Beaulieu están: *La Voix* (Maclou de la Haye), *Le Ris* (Maclou de la Haye), *L'embrassement* (Maclou de la Haye), *La Mort* (Jean de Vauzelles).

⁸ Se trataba, entre otras, de tres cosas blancas: la piel, los dientes, las manos; tres negras: los ojos, las cejas, los párpados; tres rojas: los labios, las mejillas, las uñas; tres largas: el cuerpo, los cabellos, las manos; tres cortas: los dientes, las orejas, los pies; tres pequeñas: el pezón, la nariz, la cabeza; etc.

servicio de Francisco I o de su hermana Margarita, o más tarde de Enrique II, viviendo, además de la generosidad de los grandes, de sus habilidades como músicos, profesores, hombres de leyes o de su dedicación a la iglesia. Dentro del conjunto de sus obras, algunas de gran repercusión (como en el caso de Maurice Scève, Antoine Héroët o Bonaventure des Périers), el o los blasones son generalmente ejercicios de estilo, participaciones más o menos logradas en un torneo literario, que traducen su mayor o menor habilidad en seguir una moda y transformarla en su propio crisol artístico. Entre los mejores, además del citado *Beau Tétin* de Marot, que obtuvo un éxito espectacular y creó escuela, *Le Sourcil* desbrozó para Maurice Scève un camino en el que no dudó en perseverar (*Le Front, La Larme, La Gorge*), gracias a los grandes elogios recibidos en la corte de Ferrara.

El interés de los *blasonneurs* es doble: por un lado, nos presentan la moda a la que debían plegarse las mujeres. En su afán de parecerse al patrón descrito, las damas ricas de la época mezclan cosméticos, abusan de los maquillajes, adoptan modas incómodas y un tanto absurdas, como el uso de corsés y zapatos de tacones altos, se tiñen los cabellos. Nos imaginamos fácilmente a Louise Labé, "la belle cordière", cantada y alabada por los poetas de su tiempo como una de las "elegantes" de Lyon, segunda capital de Francia en tiempos del Renacimiento, sorteando los obstáculos de las calles de su ciudad desde lo alto de esos incómodos zapatonos que ponían en permanente peligro tobillos y caderas. A menudo, tales prácticas conseguían los efectos contrarios. Diana de Poitiers se vanagloriaba de conservar una tez joven por haberse negado, precisamente, a usar maquillajes dañinos y haber preferido las consecuencias beneficiosas de la vida al aire libre.

Por otro lado, esta descripción minuciosa del cuerpo femenino expresa el deseo del hombre, el efecto que los encantos femeninos descritos produce en él.

Según F. Charpentier (1983: 14-15), los "blasonneurs" manifiestan dos actitudes bien distintas frente al objeto que alaban: "*En effet, en face de la maigre cohorte des blasonneurs pétrarquaisants et spiritualistes se dresse celle des blasonneurs de la tradition satirique, qui contrebattent le discours ficinien*". Los primeros, entre los cuales se cuentan Scève, Antoine Héroët o Lancelot Carle, se apoderan generalmente de aquellas partes del cuerpo consideradas comúnmente como nobles y por consiguiente más adecuadas para hacer ascender al amante desde la belleza corporal a la belleza divina, conforme a la doctrina ficina del amor.

*Sourcil, non pas sourcil, mais un sous-ciel
Qui est le dixième et superficiel,
Où l'on peut voir deux étoiles ardentes,
Lesquelles sont de son arc dépendantes*
(Maurice Scève)

*Oeil, non pas oeil, mais un Soleil doré.
Oeil comme Dieu de mes yeux honoré
[...]
Oeil sans lequel mon corps est inutile.
Oeil par lequel mon âme se distille.*
(Antoine Héroët)

El erotismo de estos blasones de inspiración neoplatónica y petrarquista es suave y evocador, contentándose con aludir a la emoción que resiente el poeta al imaginar los encantos de la amada.

*Larme argentine, humide et distillante
Des beaux yeux clairs, descendant coye et lente
Dessus la face, et de là dans les seins,
Lieux prohibés comme sacrés et saints.*

(Maurice Scève)

Por el contrario, los "*blasonneurs*" satíricos se recrean en cantar aquellas otras partes del cuerpo femenino que sus dueñas sólo descubren en la intimidad y oscuridad de las alcobas: el vientre, las nalgas, el c..., el pie, el culo. Lejos de seguir los consejos de pudor y recato que les dirige un Clément Marot asustado por las consecuencias inesperadas que había tenido su irónico *Contreblason du Laid Tétin*, estos poetas se adueñan del cuerpo de la mujer, proyectan sobre él su imaginación exaltada, lo hacen receptáculo de sus deseos más ardientes.

La evocación de la belleza femenina recibe, pues, dos tratamientos diferentes en la poesía francesa de la primera mitad del siglo XVI, pero los dos coinciden (con muy contadas excepciones) en la presentación de un cuerpo "*parcellisé, approprié par le désir et le regard masculins, un corps «voyeurisé» si l'on peut dire*" (Charpentier, 1983:15). Las bellas cantadas por estos poetas, incluidos los neoplatónicos más famosos como Scève, no tienen nombre, ni rostro completo, ni silueta entera. Los distintos ojos, boca, cejas, nariz, pechos, nalgas, pies... se acumulan como piezas de un *puzzle* del que no surge ningún ser vivo, ninguna persona de "carne y hueso". Bellas, pero calladas.

Contestando al deseo

Esta mujer francesa de la primera mitad del siglo XVI cuyo arquetipo aparece en los blasones anatómicos "*depuis la racine des cheveux jusqu'à la pointe des oreilles*" (A.-M. Schmidt, 1953: 295), es sin lugar a dudas una ficción poética, en la que se combinan los atributos de Beatriz, Laura, Alcina u Olimpia, pero también los de María, Casandra, Elena, Pernelle o Luisa, apenas vistas o íntimamente conocidas en los ambientes selectos y refinados de París o de Lyon. Muchas de estas mujeres concretas (un centenar según M. Lazard) han cogido ellas mismas la pluma en el siglo XVI, devolviendo esas miradas indiscretas que con tanto ardor se posaban sobre su cuerpo y sobre su entorno. La crítica ha ignorado durante largo tiempo sus voces y, sin ir más lejos, H. Weber (1955) en su monumental trabajo sobre *La création poétique au XVIe siècle en France* apenas les dedica una o dos líneas a dos de las más famosas⁹.

Veamos en primer lugar quiénes eran esas mujeres. Muchas, la mayoría, están ligadas a los destinos de una ciudad, Lyon¹⁰, segunda capital de Francia en la época, ciudad rica y creativa, donde el "*souffle venu du Nord*" (según la expresión de Lucien Febvre) se calienta con los nuevos aires llegados de Italia. En esta sociedad de banqueros, comerciantes, diplomáticos, editores y clérigos, las mujeres dejan de ser tan sólo objetos decorativos para tomar parte activa en la vida artística y en el debate de ideas. Son, no podían ser menos, bellas, elegantes y excelentes anfitrionas, pero también inteligentes, cultivadas, consumadas amazonas e incluso concededoras de las armas, además de los instrumentos de música y los recursos dialécticos. Estas "*dames*

⁹ Louise Labé aparece mencionada en la página 93 y en la 465; Pernelle du Guillet en las páginas 167-170, y unas pocas más, siempre como inspiradora de la *Délie*.

¹⁰ "*Chantées par les poètes les plus célèbres du règne de François Ier et de Henri II, elles [les Dames de Lyon] se confondent avec la gloire de leur cité jusqu'à prendre la valeur symbolique d'une légende*" (E. Berriot-Salvadore, 1990: 443-444).

lionnaises" forman la "*utile caste des courtisanes lettrées*" (A.-M. Schimdt, 1953: 271), cortesanas honestas, a pesar de las suspicacias y maledicencias que han levantado, dando la réplica a esos poetas cuya pobreza ha empujado, en la mayoría de los casos, al clero. Se trata, pues, por primera vez en la historia literaria, ya no de mujeres aisladas, que elevan voces solitarias, aunque potentes (como la de Christine de Pisan), sino de una escuela casi, un grupo, una "brigada" femenina que tiene plena conciencia de sus rasgos comunes y entienden apoyarse mutuamente para salir a la arena¹¹.

¿Qué podemos decir de su propia manera de verse, qué aprendemos si escuchamos sus mismas voces? ¿Se ven ellas también bellas, son conscientes de las pasiones que suscitan, de las miradas que las abrazan, han leído los versos que las alaban?

Sin lugar a dudas, sí y lo declaran, a veces abiertamente, otras de una manera más tímida y velada, por alusiones. Pernette du Guillet, por ejemplo, se proclama implícitamente bella cuando se compara a una hipotética rival, menos bella que ella.

*Quand vous voyez, que pour moins belle
Je ne prends contre vous querelle,
Mais pour mien vous veux réclamer,
Ne me devez-vous bien aimer?*
(Pernette du Guillet, *Chanson II*)

Louise Labé, por el contrario, no tiene pelos en la lengua para decirlo. Así, se describe sin ninguna falsa modestia a quien quiera oírlo como el centro de una sociedad masculina que la adora por su belleza, su inteligencia, su gracia.

*Maints grands Seigneurs à mon amour prétendent,
Et à me plaire et servir prêts se rendent;
Joutes et jeux, maintes belles devises,
En ma faveur sont par eux entreprises*
(Louise Labé, *Elégie II*)

Declara sin rubor que su fama ha sobrepasado las fronteras de Francia ("*Non seulement en France suis flattée*") y que de todas partes le llueven pretendientes.

*Goûte le bien que tant d'hommes désirent,
Demeure au but où tant d'autres aspirent*
(Louise Labé, *Elégie II*)

Tampoco faltan en las obras femeninas las elogiosas comparaciones mitológicas. Ellas, al igual que ellos, se ven como otras Dianas o Afroditas buscando el amor en el frescor del bosque, al borde del agua clara.

*Combien de fois ai-je en moi souhaité
Me rencontrer sur la chaleur d'été
Tout au plus près de la claire fontaine*
(Pernette du Guillet, *Elegie II*)

¹¹ Véase en este sentido el famoso prólogo de Louise Labé a Clémence de Bourges: "*Et pour ce que les femmes ne se montrent volontiers en public seules, je vous ai choisie pour me servir de guide*" (Labé, 1983: 95).

Bellas sí, pues, pero no calladas, como en las poesías de los hombres. Aceptado el tributo pagado a su hermosura no se conforman con él; podríamos afirmar que si no insisten demasiado en él, es porque, para la mayoría, ser bella es una carga, una molestia, una tristeza, una desesperanza. Ser bella aumenta las posibilidades de casarse pronto y esos hermosos cuerpos con los que soñaban los "*blasonneurs*" van a ser entregados a unos maridos viejos, aburridos y, en su mayoría, poco preparados intelectualmente¹². Desde muy jóvenes, ignorantes de la vida, las mujeres saben que no podrán elegir ("*libre sans liberté*"), que deberán someterse a la ley, viviendo a partir de ese momento en una continua lucha con ellas mismas y permanentemente acechadas por la sociedad.

*Si j'ayme cil, que je debvrois hayr,
Et hays celuy, que je debvrois aymer,
Lon ne s'en doibt autrement esbayr,
Et ne m'en deult aucun en rien blasmer.*
(Pernette du Guillet, *Epigramme XXXV*)

La belleza se vuelve fuente de desdichas, de desgarramientos, de sufrimientos. Una mujer hermosa, insatisfecha en su matrimonio sin amor, será el blanco ideal para las flechas de Cupido. ¿Podrá entonces permanecer "*honneste*"? Pernette toma una decisión dramática: fidelidad sin pasión hacia el marido impuesto por la ley ("*voilà pourquoy je me sens redevable/ A celuy là qui m'est le moins tenu*"), unión espiritual, casta, "*parfaict amour*" hecho de privación y renuncia, hacia el amante. Camino difícil, que produce una tristeza sorda, una inquietud continua, un rechazo hacia el propio cuerpo sentido como una carga, como un enemigo que puede traicionar en cualquier momento:

*Comme le corps ne permet point de voir
A son esprit, ni savoir sa puissance:
Ainsi l'erreur, qui tant me fait avoir
Devant les yeux le bandeau d'ignorance*
(Pernette du Guillet, *Epigramme XI*)

Camino solitario, puesto que el amante, incluso el inefable, pero entrado en años y feo Scève, es un insatisfecho, reclama sin cesar su bien, mientras que la sociedad la hiere con sus calumnias. Camino que desembocará en la exacerbación de los sentidos y de la sensibilidad, en la gran vía del bovarismo.

Y ¿si en vez de sublimar el deseo, la bella se dejase arrastrar por él? Entonces es la aceptación de la locura, del error, del pecado, del vicio.

Quand vous lirez, ô Dames Lyonnaises,
Ces miens écrits pleins d'amoureuses noises,
Quand mes regrets, ennuis, dépits et larmes

¹² Dice Nicole Liebaut en *Les miseres de la femme mariee*:
*On ne scaurait penser combien la jeune femme
Endure de tourmens, & au corps & à l'ame,
Subjette à un vieillard remply de cruauté,
Qui jouit à son gré d'une jeunesse telle,
Pour ce qu'il la veut faire ou dame ou damoiselle,
Et pource qu'il est grand en bien & dignité.*

M'orrez chanter en pitoyables carmes,
Ne veuillez point condamner ma simplesse,
Et jeune erreur de ma folle jeunesse.
(Louise Labé, *Elégie III*).

Louise Labé ha tomado ese otro camino, el de Ana Karenina, al no poder, no saber o simplemente no querer resistir a los bellos ojos negros, a los cálidos suspiros, a la risa, frente, cabellos, brazos, manos y dedos, "*tant de flambeaux pour ardre une femelle!*" (*Sonnet II*). Víctima de un nuevo Orfeo o Apolo, su entrega es total: "*Tu es, tout seul, tout mon mal et mon bien;/ Avec toi tout, et sans toi je n'ai rien*" (*Elégie II*). Al rechazar la oposición entre espíritu y carne, al aceptar una exaltación casi pagana de los sentidos ("*Baise m'encor, rebaise-moi et baise;/ Donne m'en un de tes plus savoureux;/ Donne m'en un de tes plus amoureux/ Je t'en rendrai quatre plus chauds que braise*", *Sonnet XVIII*), Louise no consigue ser mucho más feliz que Pernette. Su pobre alma rezuma angustia, celos, reproches, rebeldías. El amante no ha estado a la altura de sus sacrificios, no ha correspondido a su entrega. La mujer desengañada tiene un último movimiento de simpatía y solidaridad con sus hermanas: "*Et gardez-vous d'être plus malheureuses*" (*Sonnet XXIV*).

Las heroínas de los poetas masculinos son bellas y se dejan amar en silencio. Sometidas a un examen minucioso, se dejan desnudar siguiendo los meandros de la imaginación y de la inspiración masculina. Soportan con estoicismo (no sabemos si con gusto) esas miradas, a veces castas, a veces lascivas, que se posan sobre las diferentes partes de su anatomía. Los poetas se apoderan de ellas sin reparar en su estado civil, en sus obligaciones familiares, ni siquiera en la integridad de su persona. No ven más allá de la blancura de su piel, no sienten más calor que el de su vientre redondeado, no oyen más ruido que el de la sangre batiendo bajo sus jóvenes pechos.

Dice M. Lazard que "*la célébration de la beauté de l'aimée n'a pas son équivalent dans la poésie féminine*" (Lazard, 1985: 54). Como hemos intentado mostrar, esta afirmación necesita ser matizada. Si bien no se describen directamente a sí mismas (para qué habrían de hacerlo), las poetisas tienen plena conciencia de su belleza. Más todavía: veladamente Pernette, más abiertamente Louise, aceptan esta imagen deificada que imponía la tradición neoplatónica. No es verdad tampoco que no evoquen los encantos del amado. Louise sigue, tal vez demasiado de cerca, los modelos existentes (pero no es la única, ni siquiera entre los hombres), mientras que Pernette, con gran sentido común y objetividad, exalta los dones espirituales, la virtud y el "*haut savoir*" de su amante. Louise, sobre todo, asume plenamente su cuerpo de mujer, de mujer hermosa, coqueta y atractiva, su cuerpo acechado por la vejez, asustado por la muerte¹³. La gran diferencia está, a nuestro modo de ver, en la voluntad de hablar, para quien quiera escuchar, de esa maldición de la belleza que se traduce en la falta de libertad, en el deber de sumisión a una suerte impuesta, en el desgarrarse entre el deseo y el deber, entre el amor y el matrimonio. Las mujeres del Renacimiento se habían visto cada vez más confinadas al espacio cerrado de la casa, a las tareas del hogar. A medida que los lugares de producción (taller, granja, tienda) se diferenciaban y distanciaban de los lugares domésticos, las mujeres iban perdiendo su puesto de control en la sociedad, su utilidad social, cediéndolo enteramente a los hombres. ¿Qué les queda?

¹³ "*Dans l'oeuvre le corps intervient souvent, soit dans son entier (le mot est cité plusieurs fois dans les sonnets) soit dans ses éléments: «mon sang, mes os» (Elégie I), «ma poitrine hardie» (Elégie I), sans parler des yeux, des lèvres, des mains ... Rien n'est plus féminin enfin pour le corps de la femme que le dépérissement «yeux taris, voix cassée, main impuissante», ou la crainte de mourir et sa situation face à la beauté*" (Guillot, 1962).

"*Le jeu, les livres, la musique*", pequeños divertimentos para hacer pasar el tiempo y sobre todo para volverse agradables a los ojos de los mismos hombres. Pernette du Guillet y sobre todo Louise Labé buscan algo más: el reconocimiento de un valor propio, de una dignidad, de un "*honneur*" que sólo lo puede dar una actividad independiente, productiva, creativa. Leyendo a trasluz, encontramos la aspiración hacia otra belleza: la del espíritu, de la inteligencia, de la creación. ("*Une ardeur de voir, et toujours apprendre/ Quelque haut savoir*". P. Du Guillet, *Chanson VIII*). En este sentido, la poesía, la creación artística aparecen como la única revancha posible, como el único modo de realizarse plenamente: "*Pour ce que nous faut-il animer l'une l'autre à si louable entreprise, de laquelle ne devez éloigner ni épargner votre esprit [...] pour acquérir cet honneur que les lettres et sciences ont accoutumé porter aux personnes qui les suivent*" (Labé, 1983: 94).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERRIOT-SALVADORE, E. (1990). *Les femmes dans la société française de la Renaissance*. París: Droz.
- CASTIGLIONE, B. (1528). *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán. Edición de Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 1994.
- DUBY, G. & PERROT, M. (1990-1991-1992). *Historia de las mujeres*. Tomo 3: "Del Renacimiento a la Edad Moderna". Bajo la dirección de Arlette Farge y Natalie Zemon Davis. Madrid: Santillana.
- FLANDRIN J.L. & PHAN M.C. (1984). "Les métamorphoses de la beauté féminine", *L'Histoire*, 66: 48-57.
- GUILLOT G. (1962). *Louise Labé*, París: Pierre Seghers Editeur.
- LABÉ, L. (1555). *Oeuvres poétiques*. Seguidas de *Rymes* de Pernette du Guillet. Ed. de Françoise Charpentier. París: Gallimard, 1983.
- LAZARD, M. (1985). *Images littéraires de la femme à la Renaissance*. París: PUF.
- SCHMIDT, A.-M. (1953). *Poètes du XVIe siècle*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- WEBER, H. (1955). *La création poétique au XVIe siècle en France*. París: Nizet.