

VIENTO Y FORTUNA EN LA REPRESENTACIÓN DE LA «FRANCE ANTARCTIQUE»

FERNANDO LOFFREDO
Stony Brook University
Fernando.Loffredo@stonybrook.edu

CITA RECOMENDADA: Fernando Loffredo, «Viento y Fortuna en la representación de la *France Antarctique*», *Nuevas de Indias. Anuario del CEAC*, VI (2021), pp. 54-91.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/nueind.85>

Fecha de recepción: 24 de junio de 2021 / Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2021

RESUMEN

Dos grandes relieves de madera de mediados del siglo XVI, conservados en el Musée départemental des antiquités de Rouen, representan a indígenas desnudos y el comercio de madera en la colonia francesa de Brasil, llamada *France Antarctique*. Diseñados para formar parte de un friso que adornaba la fachada del llamado Hôtel de l'île du Brésil, estos paneles son una representación tangible de las ambiciones transatlánticas francesas en la temprana modernidad y han sido estudiados desde una perspectiva histórica y poscolonial. El propósito de este artículo es proporcionar un nuevo análisis visual de su iconografía, que está dominada por un elemento crucial pero pasado por alto: el paisaje ventoso. Los vientos son también los eternos compañeros de la Fortuna, que de hecho está representada en uno de los paneles como una madre amamantando a su hijo, según un modelo dibujado por Leonardo, entre otros. Al leer los paneles de Rouen junto con la literatura producida en el mismo contexto (Montaigne, Ronsard), la iconografía de los relieves surge aquí no como una representación inexacta de los pueblos indígenas, sino como una alegoría visual culta de un nuevo comienzo en una nueva tierra, al igual que André Thevet cita a Virgilio en la misma página en que bautiza la zona de Río de Janeiro como *France Antarctique*.

PALABRAS CLAVE

relieves de madera, Rouen, France Antarctique, Brasil, Fortuna, viento.

ABSTRACT

English Title: Wind and fortune in the representation of the «France Antarctique».

Two large mid-sixteenth-century wooden reliefs, kept in the Musée départemental des antiquités, Rouen, depict nude indigenous people and the wood trade in the French colony of Brazil –the so-called *France Antarctique*. Meant to be part of a frieze adorning the façade of the so-called Hôtel de l'île du Brésil, these panels are a tangible representation of early modern French transatlantic ambitions and have been studied from a historical and postcolonial perspective. The purpose of this article is to provide a new visual analysis of their iconography, which is dominated by a crucial but overlooked element: a windy landscape. Winds are as well the eternal companions of Fortune, which is in fact represented in one of the panels as a mother breastfeeding her child, according to a model drawn by Leonardo, among others. By reading the Rouen panels together with the literature produced in the same context (Montaigne, Ronsard), the reliefs' iconography emerges here not as inaccurate depictions of indigenous people, but as a cultivated visual allegory of a new beginning in a new land; similar to what André Thevet does on the same page where he quotes Virgil and baptizes the area of Rio de Janeiro as *France Antarctique*.

KEYWORDS

wooden reliefs, Rouen, France Antarctique, Brasil, Fortune, wind.

En dos extensos relieves de madera de roble tallada, que se conservan en el Musée départemental des antiquités de Rouen, en Normadía, se representan escenas de mujeres y hombres indígenas trabajando en el comercio y transporte del *pau brasil*, el valioso árbol sudamericano nombrado *ibirapitanga* en lengua tupí.¹ En ellos se muestran los nativos, en toda su desnudez, ayudando activamente

¹ Véase la ficha técnica en *POP: Plateforme ouverte du patrimoine* del Ministère de la Culture de Francia: <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/07330000816>>; y la antigua ficha en el *Catalogue du Musée d'antiquités de Rouen*, Rouen, 1875,

a los franceses a cargar los troncos en una lancha para luego subirlos a un galeón normando, que se encuentra esperando en la rada para pronto zarpar a las costas europeas. En este breve artículo propongo una nueva lectura iconográfica de los paneles ruaneses y los pongo en diálogos con algunos textos literarios que se estaban produciendo en la misma época y en el mismo contexto cultural. Mi propósito es complicar las interpretaciones que se han publicado sobre esos dos objetos, haciendo uso de referencias literarias y geográficas arraigadas en la cultura humanística renacentista. Analizados en semejante contexto, los relieves de Rouen adquieren un carácter evocativo donde la presencia predominante –sin embargo, hasta ahora poco considerada– del viento en las dos escenas puede aludir a la Fortuna latina, y en consecuencia a la suerte favorable y los provechos que los normandos encontraron en la llamada *France Antarctique*, donde el adjetivo «antártico» se refiere al hemisferio austral.²

En 1504 el capitán Binot Paulmier de Gonneville había llegado a las costas de Brasil en un barco llamado *L'Espoir* y había vuelto a Francia el año siguiente con nativos carijó. Dejando de lado la supuesta querrela sobre el 'descubrimiento' de Brasil, debido a Pedro Álvares Cabral y fechado en 22 de abril de 1500, cuestión que no atañe al tema de este ar-

p. 22, núm. 54. La primera publicación específica sobre los relieves es de E.-T. Hamy, «Le bas-relief de l'Hôtel du Brésil au Musée départemental d'antiquités de Rouen», *Journal de la Société des américanistes*, IV (1907), pp. 1-6; en cambio la más reciente es de Amy Buono, «Representing the Tupinambá and Brazilwood Trade in Sixteenth-Century Rouen», en *Cultural Exchanges between Brazil and France*, dir. Regina R. Félix y Scott D. Jull, West Lafayette, Purdue University Press, 2016, pp. 19-34. Muchas gracias por las lecturas y las preciosas sugerencias a Paul Firbas, Katharina N. Piechocki, Javier Uriarte y a los dos lectores anónimos de la revisión por pares.

² Las connotaciones clásicas de la palabra «antártico» y sus uso en el contexto de la expansión europea en América puede verse en el artículo de Paul Firbas, «Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico», en *Agencias criollas. La ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas*, dir. José Antonio Mazzotti, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 191-213.

título, históricamente los mercaderes franceses comenzaron a establecer intercambios comerciales con las comunidades tupinambá de la región de Bahía ya al final del primer lustro del siglo xvi.³

El principal objeto de deseo era el mencionado *pau brasil*, a partir de cuya pulpa se producía tintura roja para tejidos. Los portugueses habían establecido puestos comerciales en Brasil gestionados por agentes llamados *feitores*, mientras que los franceses prefirieron optar por una red de conexiones más flexible, sin asentamientos formales, basada en *truchements*, o sea marineros franceses instalados entre las tribus que hacían de intérpretes, permitiendo a los mercaderes normandos comerciar directamente con las comunidades tupinambá de la costa. Hay que añadir, de todos modos, que en la primera mitad del siglo xvi la intervención portuguesa sobre los territorios del Brasil fue muy reducida comparada con su gran interés en la India oriental.⁴

La manufactura textil de Rouen sacó enorme provecho de esos nuevos lazos comerciales con Brasil. En el segundo cuarto del siglo xvi la ciudad normanda se había convertido en uno de los mayores centros productores de tejidos de lujo y de tintura roja, así como en un puerto estratégico para la importación de *pau brasil* y alumbre (un ingrediente fundamental que sirve para consolidar los colores sobre la estofa, particularmente el carmesí), y darles más brillo y más vivacidad. Olive Patricia Dickason ha demostrado que en 1533 están documentadas 226 licencias de comercio de *pau brasil* sólo en Normandía.⁵

³ Un útil resumen, con muchas imágenes, de las relaciones de Francia con Brasil es ofrecido por el texto de Jean-Marc Montaigne, *Le trafic du Brésil: Navigateur, Normands, Bois-Rouge et Cannibales pendant la Renaissance*, Rouen, ASI communication, 2000.

⁴ Véase Luís de Albuquerque et al., *O Confronto do olhar o encontro dos povos na época das navegações portuguesas, séculos xv e xvi: Portugal, Africa, Asia, América*, Lisboa, Caminho, 1991.

⁵ Olive Patricia Dickason, «The Brazilian Connection: A Look at the Origin of French Techniques for Trading with Amerindians», *Revue française d'histoire d'outremer*, LXXI, nn. 264/265 (1984), pp. 129-46 (132). Véase también Gayle K. Brunelle, *The New World merchants of Rouen, 1559-1630*, Kirksville, Mo.: Sixteenth Century Journal Publishers, Inc., 1991.

Justamente para apoyar esa explotación desde las tierras sudamericanas y convertirla en un negocio estable y duradero, Enrique II de Valois se lanzó en una atrevida campaña militar con el fin de socavar el dominio portugués en Brasil. El fruto efímero de la empresa del rey galo fue la llamada Francia Antártica. En 1555, Nicolas Durand de Villegagnon conquistó la bahía de lo que hoy en día es Río de Janeiro. El geógrafo, cosmógrafo y escritor André Thevet, quien participó brevemente en la misión, publicó en 1557 su obra principal intitulada *Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique et de plusieurs terres et isles decouvertes de nostre temps*, que ha sido estudiada a fondo por Frank Lestringant, entre muchos otros. Las ambiciones francesas, a pesar de su ímpetu, en marzo de 1560 fueron aplastadas por la reina regenta de Portugal Catalina de Austria bajo el mando del gobernador de Brasil Mem de Sá. En tan solo cinco años nació y se acababa el sueño antártico del reino de Francia.

En este fascinante y circunscrito marco histórico fueron pensados y realizados los relieves de Rouen. No han salido a la luz documentos o fuentes directamente relacionados con ellos o que nos ayuden a entender su uso y cronología. La única información de la que disponemos es que fueron adquiridos por el museo en 1837 y proceden de la fachada del llamado Hôtel de l'île du Brésil, ubicado en el número 17 de la rue Malpalu y derrumbado a raíz de la apertura de la rue Impériale, hoy rue de la République.⁶ Con sus aproximadamente 53 cm de alto y respectivamente 221 y 170 cm de largo son un ejemplo de las llamadas *enseignes* que se mostraban a menudo en las fachadas de los comercios más floridos, pero no exclusivamente, tanto en Rouen como en París.⁷ El edificio se encontraba en el pintoresco barrio de Saint Maclou, que viene justamente a ser el de los tintoreros. La cercana iglesia de Saint Maclou,

⁶ Eustache De La Quérière, *Description historique des maisons de Rouen les plus remarquables par leur décoration extérieure et par leur ancienneté*, vol. I, París, Didot, 1821, pp. 151-153; vol. II, París, Nicéas Periaux, 1841, p. 194. Véase también, *Catalogue*, 1875, p. 22, núm. 54.

⁷ Eustache De La Quérière, *Recherches historiques sur les enseignes des maisons particulières*, Rouen, Péron, 1852, pp. 38-39.

uno de los monumentos góticos más conocidos de la ciudad, junto con la famosa catedral eternizada en los lienzos de Claude Monet, nos ofrece algo más de contexto artístico para tratar de entender mejor la naturaleza de los relieves. La construcción de Saint Maclou –o San Maclovio, uno de los siete santos fundadores de Bretaña– empezó en 1434 y la iglesia fue consagrada en 1521 por el arzobispo Georges II d’Amboise. No es casualidad que los años de su conclusión coincidan con el gran impulso económico generado por el comercio del *pau brasil*. En 1527, una importante cantidad de madera fue comprada para fabricar las tres puertas monumentales de la iglesia completamente decoradas con relieves. La puerta norte, que da hacia rue Marainville está fechada en 1552.⁸ Las puertas de Saint Maclou son –por así decirlo– las hermanas mayores de nuestros relieves con historias antárticas, pues son el fruto del mismo crecimiento económico y fueron fabricadas en años cercanos y por talleres especializados en la talla de madera: claro está, estas eran puertas para la fachada de una iglesia principal de la ciudad y nuestros relieves se hicieron para la fachada de un edificio secular, tal vez de uso mercantil.

Buscando comparaciones más cercanas, una pareja de relieves muy parecidos a los nuestros en cuanto a su estilo y formato (de 190 y 222 cm de largo) se encuentra en el mismo museo de Rouen y procede de una casa renacentista en la rue de la Grosse-Horloge.⁹ No serían entonces *enseignes* propiamente dichas, sino paneles puramente decorativos para un friso de la fachada. Estos relieves representan ambiciosamente el mito de Faetón, su subida al carruaje de Apolo y su consiguiente desastrosa caída. Un tema, por lo tanto, lejos de lo comercial, característica de la mayoría de las *enseignes*, algo que deberemos tener en cuenta en el análisis de nuestros relieves también.

⁸ M. Jean Lafond, «L’iconographie des portes de Saint-Maclou de Rouen», *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* (1969), pp. 283-294.

⁹ Eustache De La Quérière, *Description historique des maisons de Rouen les plus remarquables par leur décoration extérieure et par leur ancienneté*, vol. I, París, Didot, 1821, pp. 140-142; vol. II, 1841, p. 179. *Catalogue*, 1875, pp. 21-22. La fecha 1523 se encontraba inscrita en una pared interna de la casa.

Permanece muy oscura, de hecho, la naturaleza del edificio de donde proceden nuestros paneles. Historiadores franceses han especulado sobre la posibilidad de que los relieves estuvieran en la entrada de un palacete cuyo dueño estaba involucrado en el comercio del *pau brasil*.¹⁰ En cambio, Dickason ha propuesto que el edificio pudo haber alojado a los indígenas tupinambá que llegaron a Rouen a mediados de siglo.¹¹ Esta hipótesis se funda en la presencia documentada de indígenas en la ciudad para la espectacular *joyeuse entrée* de Enrique II a Rouen el día 1 de octubre de 1550; nativos que se observan desnudos al lado izquierdo de una miniatura del manuscrito *L'Entrée du très magnanime très puissant et victorieux Roy de France Henry Deuxisme de ce nom en sa noble cité de Rouen* (Bibliothèque municipale de Rouen. Ms Y 28 fol. 62).¹² En el aparato efímero montado para ese evento, las tierras antárticas, que todavía no habían sido formalmente conquistadas por Francia y el comercio del *ibirapitanga* fueron presentados como signos de una sabia política de emprendimientos ultramarinos del monarca.¹³ Los nativos con sus usos y costumbres, y llevando el *pau brasil* en hombros, se notan en el grabado «Figure des brisiliens» en el panfleto sobre los festejos entitulado *C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen ... a la Sacrée Majesté du Treschristian Roy de France, Henry second* (1551).¹⁴ Exactamente en

¹⁰ E.-T. Hamy, «Le bas-relief de l'Hôtel du Brésil»; Lucien-René Delsalle, *Rouen à la Renaissance sur les pas de Jacques Le Lieur*, Rouen, Librairie L'Armitière, 2007, p. 372.

¹¹ Olive Patricia Dickason, «The Brazilian Connection», p. 135.

¹² Disponible en alta definición en <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45420334d>>.

¹³ Véase Michael Wintroub, «Civilizing the Savage and Making a King: The Royal Entry Festival of Henri II (Rouen, 1550)», *Sixteenth Century Journal*, 21, 2 (1998), pp. 465-494.

¹⁴ *C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen, ville métropolitaine du pays de Normandie; A la Sacrée Majesté du Treschristian Roy de France, Henry second leur souverain Seigneur, Et à Tres illustre dame, ma Dame Katharine de Medicis, La Royne son épouse ... mercredy & jeudy premier & second jours d'octobre Mil cinq cens cinquante*, Rouen, 1551.

ese evento, Michel de Montaigne tuvo la oportunidad de juntarse con indígenas tupinambá, encuentro que generó su ensayo más conocido, *Des cannibales* (*Essais*, I.31, 1580), sin lugar a dudas uno de los textos más representativos de la relación con la otredad en la temprana edad moderna europea.¹⁵ Así, poco a poco va emergiendo el que considero como el marco cultural, literario y artístico de los relieves antárticos de Rouen.

Desde un punto de vista estilístico, los paneles son fáciles de ubicar en el contexto artístico francés del segundo cuarto del siglo XVI. Sus figuras desnudas se conectan al dinamismo de las siluetas oblongas y enérgicas de la Galería de Fontainebleau pintada a fresco por Rosso Fiorentino en los años treinta, así como a las de Primaticcio, quien heredó de Rosso el mando de artista de corte de Francisco I y siguió trabajando en Francia hasta su muerte.¹⁶ Las poses exageradas, y miguelangelescas, infundidas por Rosso Fiorentino y Primaticcio en sus figuras, quedaron como *leitmotiv* del manierismo francés y se difundieron gracias a una nutrida producción de grabados que circulaban muy fácilmente.¹⁷ Por ejemplo, un grabado de alguna forma comparable temáticamente a nuestros relieves, es la aguafuerte del *Jardín de Pomona* de Léon Davent derivada de un perdido fresco de Primaticcio en el *Pavillon de Pomone* en Fontainebleau (1541-1543), donde se ven figuras masculinas desnudas trabajando la tierra y llevando columnas en hombros (como los tupi-

¹⁵ Michel de Montaigne, *Les Essais de Michel de Montaigne*, dir. Pierre Villey y V.-L. Saulnier, París, PUF, 1965. Véase también Frank Lestringant, *Le Cannibale. Grandeur et décadence*, París, Perrin, 1994.

¹⁶ Véanse: *Le Roi et l'artiste. François Ier et Rosso Fiorentino*, catálogo de la exposición (Château de Fontainebleau, 2013), París, 2013; *Primaticcio maître de Fontainebleau*, catálogo de la exposición (París, Musée du Louvre, 2005), París, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, 2004.

¹⁷ Henri Zerner, *École de Fontainebleau. Gravures*. París, 1969; *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*, catálogo de la exposición (UCLA at the Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles; The Metropolitan Museum of Art, New York; Bibliothèque nationale de France, París), Los Angeles, 1994; Catherine Jenkins, *Prints at the court of Fontainebleau, c. 1542-47*, Ouderkerk aan den IJssel, Sound & Vision Publishers, 2017.

nambá).¹⁸ El nativo que se ve en el lado derecho de uno de los paneles, levantando el hacha para cortar un árbol, se parece a uno de los musculosos hombres en un grabado de la *Fragua de Vulcano* (1542 ca.) del llamado Maestro I.V. inspirado en un dibujo de Jean Cousin el Viejo.¹⁹ Nuestros relieves de Rouen siguen esa corriente estilística y han sido fechados orientativamente entre los años treinta y cincuenta. Para seguir con ejemplos contemporáneos, el mencionado friso del mito de Faetón tiene figuras abiertamente miguelangelescas, como el torso desnudo de espalda en el carruaje de Apolo, libremente inspirado en los *ignudi* de la Batalla de Cascina y en el celebrado fragmento antiguo del Torso del Belvedere. En su conjunto muestra caracteres bastante similares a nuestros relieves (los desnudos, el árbol, el navío que se ve de lejos en la bahía), tanto que se podría hipotetizar que sean del mismo taller. Sin embargo, se trata de características muy orientativas, que no nos permiten resolver el problema de la cronología de nuestros relieves antárticos sólo a partir de su estilo. Creo, al revés, que el contexto histórico-literario de los pocos años de vida de la *France Antarctique* nos proporciona elementos muchos más sólidos para apoyar el presente análisis.

Acerquémonos entonces a la cuestión de la interpretación del mensaje simbólico de los paneles. Las escenas antárticas de Rouen han sido reciente objeto de estudio de Amy Buono, en un ensayo del volumen *Cultural Exchanges between Brazil and France* publicado en 2016, en el que la autora las ha analizado profundamente y desde un punto de vista postcolonial. A propósito de la representación de indígenas tupinambá, Buono sostiene:

The pictorial narrative on rue Malpalu explicitly depicts an already established Franco-Brazilian realm, a social and natural landscape already transformed through European presence. The scene depicted by the sculptor is a

¹⁸ Dominique Cordellier, «Le Pavillon de Pomone à Fontainebleau», en *Primitive maître de Fontainebleau*, 2004, pp. 208-212. Buenos ejemplares de este grabado se encuentran en París (Bibliothèque nationale de France; inv. Da.67) y Nueva York (Metropolitan Museum of Art; inv. 37.76).

¹⁹ Catherine Jenkins, *Prints*, pp. 64-65, comenta el ejemplar en el Metropolitan Museum de Nueva York (inv. 2011.541).

profoundly different one than the Edenic wilderness described by Europeans in the first decades of contact. Rather than an endless expanse of Atlantic forest, we are shown an increasingly barren shoreline; rather than purportedly typical scenes of everyday indigenous life, we are shown a (decidedly asymmetrical) colonial community laboring for a far distant market.²⁰

Según esta lectura, entonces, los relieves encarnan las ambiciones de Francia en las Américas a través de la representación de un territorio ya colonizado, donde el paisaje ya ha sido transformado y los nativos ya trabajan dentro de un marco de poder asimétrico. Además de eso, Buono subraya que el escultor no muestra un interés específico en las peculiaridades etnográficas del pueblo tupinambá y que la narrativa visual aparece idealizada en una dimensión donde la labor se vuelve metafóricamente hercúlea.²¹ Me querría detener sobre esas dos últimas observaciones para hacer hincapié en ellas y llegar a conclusiones que se vuelcan en otra dirección. Por un lado, se podría decir que el trabajo no era sólo metafóricamente hercúleo, pues la densidad de la madera del *ibirapitanga* es muy alta, lo que hace que sea extremadamente pesada. Si bien eso es cierto, no hay en los paneles un realismo evidente, con la excepción de algunos detalles del *navire* francés en la rada, cuya representación resulta bastante creíble. Otro aspecto que hay que subrayar es que el mito del noble y bondadoso colonizador francés –comparado con el cruel portugués– y de la supuesta alianza entre pueblos indígenas y los normandos cobra forma claramente en el detalle de los relieves de Rouen donde el nativo en la orilla está pasando amigablemente el tronco de *pau brasil* al hombre francés en la lancha. Ese mito ha surgido también de la elección francesa de negociar con las comunidades indígenas antes de ocupar territorios.²² Es interesante notar que, de hecho,

²⁰ Amy Buono, «Representing the Tupinambá», p. 25.

²¹ Amy Buono, «Representing the Tupinambá», pp. 23-24.

²² Véase el reciente ensayo de Luciana Villas Bóas, «The Myth of the Noble Frenchman and the Politics of Friendship and Enmity in Sixteenth-Century Brazil», en *Cultural Exchanges between Brazil and France*, dir. Regina R. Félix y Scott D. Juall, West Lafayette, Purdue University Press, 2016, pp. 35-52.

en la concepción visual de los paneles, los franceses se limitan a estar en sus barcos mientras que los tupinambá son los únicos que pisan, y de alguna forma ocupan, la tierra antártica.

Yendo más allá de esas observaciones puntuales, y problematizando las lecturas de la teoría postcolonial, propongo que construcción visual de los relieves no está idealizada al azar, sino siguiendo específicas líneas interpretativas. En ningún momento los paneles de Rouen han tenido la ambición de documentar visualmente ni el comercio del *pau brasil* ni usos y costumbres de los nativos tupinambá. Al contrario, parecen ofrecer una visión alegórica y –añado– culta que alude a un nuevo inicio en una tierra virgen; una suerte de nueva *chance* proyectada en el naciente imperio francés de ultramar.

Mi lectura se basa en el análisis de un elemento alegórico fundamental, y sin embargo ignorado: el viento. La representación de fuertes ráfagas que generan movimiento y agitan todas las figuras está presente de manera evidente en ambos paneles. De hecho, semejantes escenas no habrían desentonado en *Il libro del vento* de Alessandro Nova.²³ Se podría pensar en una simple alusión a los vientos tropicales de las costas de la Francia Antártica. Desde luego, largas melenas sueltas al viento se notan en las representaciones de los indígenas de esa zona, como «*La Brésilienne*» en el *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique et isles sauvages, le tout fait après le naturel* de François Desprez (París, Imprimerie de Richard Breton, 1567), hasta la colección de grabados de *Les divers pourtraicts et figures faictes sus les meurs des habitants du Nouveau Monde* de Antoine Jacquard (1630 ca.).²⁴ Asimismo, se podría objetar que un panorama ficticiamente ventoso es típico de cierto manierismo convulsivo, donde no se puede discernir si los movimientos de las melenas son provocados por corrien-

²³ Alessandro Nova, *Il libro del vento: rappresentare l'invisibile*, Génova, Marietti 1820, 2007.

²⁴ Antoine Jacquard, *Les divers pourtraicts et figures faictes sus les meurs des habitants du Nouveau Monde : dédié à Jean Leroy Escuyer Sieur de la Boissière gentilhomme poictevin chérisseur des Muses* (Bibliothèque nationale de France, Département estampes et photographie, 4-OF-5).

tes o bien por la acción enérgica de los personajes. Un caso así sería el de las *enseignes* de la historia de Faetón, de las que hemos tratado anteriormente. Sin embargo, en esas escenas la presencia visual del viento no es tan preponderante y se justifica fácilmente con el arranque y la caída del carruaje del sol. Un discurso parecido sería aplicable a dos relieves con tema religiosos del Antiguo y el Nuevo Testamento, conservados en el mismo museo y procedentes de una casa de Rue des Maillots, donde en particular en la escena bíblica de *Nabal negándose a ayudar al Rey David* se nota un movimiento acentuado del pelo de las figuras masculinas debido a las labores puramente físicas que están emprendiendo con los rebaños de ovejas.²⁵

En los relieves que son objeto de este artículo, a mi parecer, el viento no es un simple elemento, sino que caracteriza profundamente el mundo antártico: el viento que menea el cabello de los indígenas, el viento que agita las olas del mar, el viento que finalmente infla las velas que conducirán el galeón hasta su destino al otro lado del Atlántico. Jean-Marc Montaigne ha notado el parecido entre las imágenes de nuestros paneles y el grabado llamado «Comme ce peuple coupe et port le brésil es navires» en la *Cosmographie universelle* publicada por André Thevet en 1575.²⁶ En efecto, son escenas muy similares y la tradición cartográfica, como veremos, fue sin lugar a duda una posible fuente visual para nuestros paneles. Sin embargo, en el grabado falta todo elemento alegórico, incluyendo el viento, y lo mismo puede ser dicho de las escenas de la «Terra Brasilis» en el famoso *Atlas Miller* de 1519 (París, Bibliothèque nationale de France, Ge D 26179 Rés) y de la tala y el transporte de los troncos hasta la costa en el *Booke of idrography* de Jean Rotz de 1542 circa (Londres, British Library, Royal MS 20 E IX, fol. 28r). En la representación del comercio del *pau brasil* en un grabado de *Navigazioni et viaggi* de Giovanni Battista Ramusio, publicado en 1556, se puede encontrar algún elemento más en común con nuestros relieves: unos pequeños detalles sugieren la presencia de una brisa y una madre indígena con su

²⁵ *Catalogue*, 1875, p. 39. Véase también la ficha técnica en *POP: la plateforme ouverte du patrimoine* n. 07330001602.

²⁶ André Thevet, *La cosmographie universelle*, París, L'Huillier, 1575, vol. II, p. 951.

hijo sentada debajo de un árbol.²⁷ Esos ínfimos pormenores no son sin embargo suficientes para establecer un nexo fuerte con los paneles de Rouen, donde el viento soplando vigorosamente viene a ser casi un protagonista de las escenas.

¿Por qué, entonces, el viento es un elemento tan crucial en la representación de la Francia Antártica? ¿Cuál era el valor simbólico del viento en el contexto francés de esos años? Acaso lo más provechoso sea volver la mirada hacia la cultura humanística de aquel entonces. En un pasaje particularmente conocido de *De rerum natura*, Lucrecio, después de unos versos donde la naturaleza está representada en sus tonos más sublimes, analiza el viento como un elemento tangible e invisible a la vez. Según Lucrecio, el viento está poblado de «corpora caeca», cuerpos invisibles que hacen de los vientos fuerzas tan poderosas como los mismos ríos:

La fuerza enfurecida de los vientos
Revuelve el mar, y las soberbias naves
Derriba, y desbarata los nublados;
Con torbellino rápido corriendo
Los campos a la vez, saca de cuajo
Los corpulentos árboles, sacude
Con soplo destructor los altos montes;
El ponto se enfurece con bramidos,
Y con murmullo aterrador se ensaña.
De aquí seguramente inferiremos
Que los vientos son cuerpos invisibles,
Que barren tierra, mar, y en fin el cielo,
Y esparcen por el aire los destrozos:
No de otro modo corren y destrozan,
Que cuando un río de tranquilas aguas

²⁷ Sobre el mapa de Brasil en la obra de Ramusio, véase Olga Okuneva, «Essai sur la carte de G. Gastaldi “Brasil” insérée dans “Delle navigationi et Viaggi” de G. B. Ramusio (1556; 1565; 1606)», *Terra Brasilis (Nova Série)*, 2 (2013). Sobre Ramusio y el humanismo cartográfico, véase ahora: Katharina N. Piechocki, *Cartographic Humanism: The Making of Early Modern Europe*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2019.

De repente sus márgenes ensancha
 Enriquecido de copiosas lluvias
 Que de los montes a torrentes bajan
 Amontonando troncos y malezas:
 Ni los robustos puentes la avenida
 Impetuosa sufren de las aguas;
 En larga lluvia rebosando el río,
 Con ímpetu estrellándose en los diques,
 Con horroroso estruendo los arranca,
 Y revuelve en sus ondas los peñascos,
 Con furor arrollando todo obstáculo;
 Del mismo modo los furiosos vientos
 Semejantes a un río impetuoso
 Se arrojan sobre un cuerpo, y le sacuden,
 Y lo llevan delante con gran fuerza,
 En remolino a veces le arrebatan;
 Mil vueltas le hacen dar a la redonda.
 Diré y repetiré yo que los vientos
 Son cuerpos invisibles: sus efectos
 Y su naturaleza nos lo muestran,
 Puesto que emulan a los grandes ríos.²⁸

²⁸ Tito Lucrecio Caro, *De la naturaleza de las cosas*, poema en seis cantos traducido José Marchena, Madrid, Librería de Bernardo y Compañía, 1918, versos 377-412. Para la versión original véase: Titus Lucretius Carus, *De rerum natura, with an English translation by W.H.D. Rouse, revised by Martin Ferguson Smith*, Cambridge, Mass., Harvard University Press (Loeb classical library; 181), 1925, pp. 24, 26: «Principio venti vis verberat incita pontum/ ingentisque ruit navis et nubila differt;/ interdum rapido percurrens turbine campos/ arboribus magnis sternit montisque supremos/ [275] silvifragis vexat flabris: ita perfurit acri/ cum fremitu saevitque minaci murmure ventus./ sunt igitur venti nimirum corpora caeca/ quae mare, quae terras, quae denique nubila caeli/ verrunt ac subito vexantia turbine raptant;/ [280] nec ratione fluunt alia stragemque propagant/ et cum mollis aquae fertur natura repente/ flumine abundanti, quam largis imbribus auget/ montibus ex altis magnus decursus aquai,/ fragmina coniciens silvarum arbustaque tota,/ [285] nec validi possunt pontes venientis aquai/ vim subitam tolerare: ita magno turbidus imbri/ molibus incurrit validis cum viribus amnis./ dat sonitu magno stragem vol-

Precisamente sobre la noción de *corpora caeca* ha reflexionado recientemente Jacques Lezra, en particular en su relación con *Il principe* de Niccolò Machiavelli. Lezra complementa su análisis con una comparación con Montaigne, señalando un momento del ensayo *Des cannibales* donde claramente el autor se inspiró en los versos lucrecianos:

Il semble qu'il y ait des mouvements, naturels les uns, les autres fiévreux, en ces grands corps comme aux nôtres. Quand je considère l'impression que ma rivière de Dordogne fait de mon temps vers la rive droite de sa descente, et qu'en vingt ans elle a tant gagné, et dérobé le fondement à plusieurs bâtiments, je vois bien que c'est une agitation extraordinaire.

Precisa Lezra que no es casualidad que Montaigne, en su copia anotada de la edición de Denys Lambin de *De rerum natura* (1564), haya evidenciado los hexámetros sobre los vientos invisibles (apuntando: «vans invisibles») y subrayado en particular el binomio *corpora caeca*, como ha dado a conocer Michael Andrew Screech.²⁹

Pero Montaigne no fue por cierto el único literato que tomó inspiración en aquellos versos. Sirviéndose del estudio sobre la relación entre Machiavelli y el poema *De rerum natura* proporcionado por Alison Brown,³⁰ Jacques Lezra nos recuerda que Machiavelli había incorporado el pasaje lucreciano sobre el viento en su *Capitolo di fortuna*:

vitque sub undis/ grandia saxa, ruit qua quidquid fluctibus obstat./ [290] sic igitur debent venti quoque flamina ferri,/ quae veluti validum cum flumen procubuere/ quamlibet in partem, trudent res ante ruuntque/ impetibus crebris, interdum vertice torto/ corripunt rapidoque rotantia turbine portant./ [295] quare etiam atque etiam sunt venti corpora caeca,/ quandoquidem factis et moribus aemula magnis/ omnibus inveniuntur, aperto corpore qui sunt».

²⁹ Michael Andrew Screech, *Montaigne's Annotated Copy of Lucretius: A Transcription and Study of the Manuscript*, Ginebra, Droz Pp., 1998, pp. 213-214. La relación entre Lucrecio y Montaigne a través de la edición de Lambin ha sido reciente objeto de estudio en el libro de Gerard Passannante, *The Lucretian Renaissance: Philology and the Afterlife of Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, Chapter II, «The Philologist and the Epicurean», pp. 79-119.

³⁰ Alison Brown, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, Mass., Harvard University Press (I Tatti studies in Italian Renaissance history), 2010.

Come un torrente rapido, ch'al tutto
 superbo è fatto, ogni cosa fracassa,
 dovunque aggiugne il suo corso per tutto;
 e questa parte accresce e quella abbassa,
 varia le ripe, varia il letto e 'l fondo
 e fa tremar la terra donde passa;
 così Fortuna, col suo furibondo
 impeto, molte volte or qui or quivi
 va tramutando le cose del mondo.³¹

Machiavelli asocia el viento a la Fortuna, lo que puede parecer filológicamente impecable. La diosa Fortuna en la época renacentista está representada como una mujer llevada por la furia del viento, con su cabello volando delante de su rostro, dejando visible su nuca. De hecho, a pesar de la larga melena, Fortuna es inasible y no sabe adónde se dirige. Y así se la imagina Machiavelli. En realidad, esa sería más bien la iconografía de la romana Occasio, pero a partir de la Edad Media la figura de Fortuna se confunde con la de Occasio, y en la temprana edad moderna las dos conviven yuxtapuestas, como han demostrado John Matzke y Howard Patch.³² En dicho contexto artístico y literario, la iconografía de Fortuna/Occasio queda asociada casi siempre al viento, muy a menudo se trata de una mujer desnuda, y a veces con una vela inflada por el aire en la mano.³³ Fortuna con el cabello «al viento que lo peina proceloso», parafraseando a Góngora,³⁴

³¹ Jacques Lezra, «Corpora Caeca: Discontinuous Sovereignty in The Prince», en *The Radical Machiavelli Politics, Philosophy, and Language*, dir. Filippo Del Lucchese, Fabio Frosini, y Vittorio Morfino, Leiden/Boston, Brill, 2015, pp. 128-143 (137).

³² John E. Matzke, «On the Source of the Italian and English Idioms meaning To Take Time by the Forelock, with special reference to Bojardo's Orlando Innamorato, Bk. ii, Cantos vii-ix», *PMLA*, Vol. 8, núm. 3 (1893), pp. 303-334; Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1927, pp. 115-117.

³³ Rudolf Wittkower, «Chance, Time and Virtue», *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 1, No. 4 (1938), pp. 313-321.

³⁴ Luis de Góngora, *Todas las obras de Don Luis de Gongora en varios poemas*, Madrid, 1614, p. 147 (*Fábula de Polifemo y Galatea*).

quedó inmortalizada por Leonardo da Vinci en dos célebres hojas, ambas conservadas en el British Museum de Londres.³⁵ En una (1895,0915.482), Leonardo dibuja Fortuna corriendo a apagar un fuego con un objeto circular, aparentemente un escudo, y más arriba, en la esquina superior derecha, se nota otro magnífico esbozo de la sola cabeza de la misma figura con el pelo à la merced de las corrientes. En la otra hoja (1886,0609.42), «Fortuna», como Leonardo mismo indica en un apunte manuscrito, lleva en brazos a un niño quien soplando en una tuba trata de apagar una antorcha sujetada por otra figura femenina.

Observando atentamente nuestros relieves de Rouen, encontraremos una figura del todo parecida, con su cabello al viento. Se trata de una madre nativa, sentada en una roca y amamantando a su hijo. Esa versión indígena de la Fortuna parece inspirada en fuentes muy diversas combinadas entre ellas. Primeramente, hay que recordar que en el mencionado grabado sobre la tala del *pau brasil* en *Navigazioni et viaggi* de Ramusio ya hemos visto una mujer con un niño en brazos. Más allá de eso, la representación de la ‘madre salvaje’ alimentando a su hijo es todo menos que rara en la “literatura” visual del Nuevo Mundo. En la que se considera la primera imagen de canibalismo americano, un grabado de Johann Froschauer en la edición de Augsburgo de 1505 de *Mundus novus* de Amerigo Vespucci, y que representa un acontecimiento precisamente ocurrido en las costas de Brasil, se nota en primer plano una madre indígena, casi totalmente desnuda y solo parcialmente vestida de plumas, sentada en una roca y amamantando a uno de sus niños.³⁶ De hecho, las cartas de Vespucci, sobre todo en su difusión culta, en latín, en la publicación de la *Cosmographiae introductio* (Saint-Dié, 1507), están entre las fuentes de muchos de estos imaginarios sobre las tierras de Brasil. Otro grabado, siempre de tema canibalesco y de poco posterior,

³⁵ Más en general sobre Leonardo y el viento, véase Alessandro Nova, *The book of the wind: the representation of the invisible*, Montreal, McGill-Queen’s Univ. Press, 2011, pp. 73-87.

³⁶ Sobre el tema del canibalismo véase en general Cătălin Arramescu, *An Intellectual History of Cannibalism*, traducido por Alistair Ian Blyth, Princeton, Princeton University Press, 2009).

es todavía más interesante para el presente análisis. Se encuentra en la traducción alemana de *Mundus novus* publicada por Johannes Güninger en Estrasburgo en 1509, y en ella se puede notar una madre indígena esta vez completamente desnuda y sentada en un tronco cortado con su hijo en brazos y su largo cabello salvajemente disperso en el viento.³⁷ Este detalle nos remite a la madre en nuestros relieves, pero, a pesar de las semejanzas, en los paneles antárticos la dirección del viento tan precisa y poéticamente construida nos hace pensar en algo más rebuscado e impregnado de un significado específico. Desde luego la representación de los indígenas en nuestros paneles se aleja mucho de la conocida, y claramente más fiable, imagen del tupí como el Rey Baltasar en la *Adoración de los Reyes Magos* de Grão Vasco de la primera década del siglo XVI, hoy en el homónimo museo de Viseu en Portugal, que se considera la primera instancia en el arte europeo.³⁸

Nuestro escultor de Rouen pudo haber combinado ese tipo de imagen del Nuevo Mundo con un archivo visual muy cercano al de Leonardo que circulaba por grabados y dibujos y formaba el mínimo común denominador de muchos talleres artísticos del siglo XVI. Además, se conoce por lo menos una *enseigne* con una imagen de la Fortuna, en su iconografía de mujer desnuda con una vela –de la que hemos hablado precedentemente– documentada en una casa de Rouen en 2 rue de l’Hôpital.³⁹ Asimismo, el escultor de los relieves pudo haber recibido informaciones sobre la estatua de la diosa Fortuna (no Occasio) amamantando a Júpiter y Juno en el importantísimo templo de la Fortuna Primigenia en

³⁷ Véase Paul Firbas, «Notas sobre lecturas perversas del Nuevo Mundo», *La Habana elegante*, 41 (2008).

³⁸ *Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p. 91 cat. 5; Ronald Raminelli, *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*, São Paulo-Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996, p. 152; Ronaldo Couto, *Manifestações Culturais dos Tupinambás*, Rio de Janeiro, Clube de Autores, 2013, p. 91; Hannah Chapelle Wojciehowski, *Group Identity in the Renaissance World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 76-79.

³⁹ Eustache De La Quérière, *Recherches historiques*, pp. 41-42.

Praeneste, cerca de Roma, escultura notoriamente descrita por Cicerón en su *De divinatione* (II.41):

Este lugar [en la cuarta terraza destinada al culto oracular] se encuentra hoy cercado, de acuerdo con la prescripción religiosa, y está próximo al lugar en que se encuentra el Júpiter niño, al que –sentado como un lactante sobre el regazo de Fortuna, al lado de Juno, mientras pide la teta– veneran las madres muy castamente.⁴⁰

Se podría objetar que se trata de referencias demasiado cultas para una simple serie de *enseignes* en un edificio de Rouen de mediados del siglo XVI. Ahora bien, el escultor de nuestros relieves muestra –y tal vez quiera exhibir– una cierta cultura anticuaria, incluyendo en la extremidad izquierda de la escena de la tala de los troncos una réplica del *Espinario* del Capitolio, la estatua de bronce más conocida de la antigüedad romana conjuntamente con la *Loba capitolina*, emblemas de la fundación de la Roma republicana. Eso se podría conectar, tal vez, con cierto afán hacia el aprendizaje de la cultura anticuaria italiana, en una vena puramente autodidacta, del que habla Lestringant con respecto a Thevet.⁴¹

⁴⁰ Cicerón, *Sobre la adivinación. Sobre el destino. Timeo*, traducción de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999, p. 222. Sobre el culto de Fortuna, véase Iiro Kajanto, «Fortuna», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, vol. II (1981), núm. 17.1, pp. 502-588 (506-509). Sobre las dudas a propósito de la fiabilidad de Cicerón, véase Jacqueline Champeaux, *Fortuna: recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, Roma, École française de Rome, vol. I, 1982, p. 39.

⁴¹ Frank Lestringant, *Sous la leçon des vents: le monde d'André Thevet, cosmographe de la Renaissance*, París, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 10: «Dans la composition de l'oeuvre également l'Italie est première : Virgile, Ovide, Horace rythment la poésie du grand large et surgissent en des lieux qu'ils n'avaient pas eux-mêmes soupçonnés, sur les grèves de l'Atlantique Sud, dans ces îles et bientôt ces continents qui n'ont alors que la profondeur du rêve En Italie, qu'il a visitée avec sa culture d'autodidacte, Thevet s'est plu. Il a fureté dans les champs de fouilles de la campagne romaine, il a goûté les oeuvres d'art que son temps ajoutait aux trésors de l'Antiquité et retenu les grands noms de Michel-Ange et de Raphaël».

El pequeño *Espinario* ruanense, además, aparece al lado de una figura masculina apoyada en un alto tronco en una pose clásica, que hasta se podría parecer al colosal *Hércules Farnese* (hoy en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles), descubierto en las Termas de Caracalla en Roma recién alrededor de 1546. Desde luego, las dos *enseignes* con la historia de Faetón muestran cierto conocimiento de la cultura clásica, pues están basadas en una narración mitológica bien específica.

Que la imagen de Fortuna circulase en los ambientes culturales franceses de aquella época, lo podemos demostrar también gracias a un estudio específico sobre *Montaigne et la Fortune* de Daniel Martin (1977). El autor ha encontrado más de cuatrocientos ocurrencias de la palabra *fortune* en los *Essays* de Montaigne: una diferencia muy grande si la comparamos con la veintena de ocurrencias de *occasion*.⁴² Según el estudio de Martin, Montaigne entiende la Fortuna como Occasio, con su cabello al viento. Desde luego, en su *Deux dialogues du nouveau françois italianizé*, publicados en 1578, el humanista parisino Henri Estienne habla de la Occasio romana tal como la había representado Leonardo, citando los famosos versos de los *Dísticos de Catón*: «Fronte capillata est, post est Occasio calva».⁴³

Que esta cultura erudita se haya podido propagar hasta rociar el tema de nuestros paneles no nos tendría que sorprender. La representación de la tala y el transporte del *pau brasil* podría haber servido como *enseigne* a un adinerado comerciante de cierta cultura, pero también en un contexto de un palacete privado, sin uso mercantil, de una familia cuya fortuna económica estuviese vinculada de alguna forma a la Francia Antártica. Como tercera opción, los relieves podrían ser un manifiesto político-económico de apoyo a la empresa colonizadora de América del Sur, en cuyo caso la relación de la familia dueña del edificio con el comercio del *ibirapitanga* sería todavía más distante. A este efecto, debemos recordar que los relieves del mito de Faetón probablemente tampoco tengan naturaleza comercial.

⁴² Daniel Martin, *Montaigne et la fortune: essai sur le hasard et le langage*, París, H. Champion, 1977, pp. 180-182.

⁴³ Henri Estienne, *Deux Dialogues du nouveau françois italianizé*, Amberes, par Guillaume Niergue, 1579, p. 461.

Ese tipo de cultura anticuaria a la romana de los paneles antárticos en realidad se conecta bien con el tono impregnado de humanismo de *Les singularitez de la France Antarctique* de Thevet. Sabemos por cierto que Mathurin Héret fue encargado de condimentar el libro de Thevet con referencias a los textos clásicos.⁴⁴ Según la opinión de Lestringant, *Les singularitez* no es ni un manifiesto de una aventura colonial ni una declaración de guerra en contra de la geografía antigua tradicional; sería, en cambio, un texto a favor de una alianza entre Humanismo y una nueva idea de cosmos. Y justamente por eso el texto de Thevet recurre con fuerza a la épica latina y al mito de la fundación con ella emparejado. Citando a Lestringant:

Les Singularitez de la France Antarctique constituent un bon témoignage de cette littérature exotique “à double rebras”, comme dirait Rabelais: sous la strate du voyage réel, riche en informations botaniques, zoologiques et ethnographiques, il y a le voyage allégorique que confirment ces allusions constantes à l’*Énéide* de Virgile ou aux *Métamorphoses* d’Ovide. À l’odyssée d’Énée, chassé d’Ilion et errant en quête d’une seconde patrie, ce voyage entre deux Frances –l’Arctique et l’Antarctique– ressemble assez: l’expédition se compose de curieux et d’aventuriers sans doute, mais aussi d’exilés chassés du sol natal pour cause de religion, et peut-être Thevet, en 1555, est-il de ce nombre. Quant aux *Métamorphoses*, elles offrent maints éléments de comparaison avec la cosmogonie des Indiens Tupinamba. Efficacement secondé par l’helléniste Mathurin Héret, un autre de ses nègres littéraires, Thevet compose un traité de mythologie comparée, plaçant de niveau les traditions religieuses des Latins et celles que des truchements ont recueillies pour lui dans les forêts natives du Brésil.

En efecto, Thevet alude directamente a Virgilio en unos de los *apices* del libro: precisamente la página en la que se bautiza el área de Río de Janeiro como *France Antarctique*:

⁴⁴ Pierre-François Fournier, «Un collaborateur de Thevet pour la rédaction des Singularitez», *CTHS. Bulletin de la Section de géographie*, XXXV (1920), pp. 39-42; André Thevet, *Le Brésil d’André Thevet: les singularités de la France Antarctique (1557). Édition intégrale établie, présentée et annotée par Franck Lestringant*, Paris, Chandeigne, 1997, pp. 1-38.

Celui qui nous avait pacifié la mer, les vents, bref, qui nous avait donné tout moyen d'accomplir si beau voyage, ne fut question sinon se récréer et reposer sur l'herbe verte, ainsi que les Troyens après tant de naufrages et tempêtes, quand ils eurent rencontré cette bonne dame Didon.⁴⁵

Por lo tanto, la fundación de la Francia Antártica se parece a la de Roma, y el grupo de aventureros guiado por Villegagnon al de Eneas. Pero el viento emerge como elemento simbólico en este fragmento y cobra su importancia en la obra, como demuestra el mismo título del libro de Les-tringant, *Sous la leçon des vents* sobre el mundo cultural de Thevet.

Thevet por ejemplo celebra los vientos afortunados («bonne fortune de vent») que lo acompañan hacia Hispaniola.⁴⁶ Estas palabras parecen hacer eco en los versos de la famosa *Complainte contre Fortune* de Pierre de Ronsard:

Je veux aucunesfois abandonner ce monde,
Et hazarder ma vie aux fortunes de l'onde
Pour arriver au bord auquel Villegaignon
Sous le pole Antarctique a semé nom;
Mais chetif que je suis, pour courir la marine
Par vagues et par vents, la fortune maline
Ne m'abandonnerroit, et le mordant esmoy
Dessus la poupe viendroit avecques moy.⁴⁷

Este discurso en versos fue terminado por el famoso poeta de *La Pléiade* en 1559, cuando el sueño de la Francia Antártica se aproximaba inexorablemente a su ocaso. En él, Ronsard asocia Fortuna, viento y el naciente mito del desnudo *bon sauvage* en las tierras conquistadas por

⁴⁵ André Thevet, *Le Brésil*, p. 118.

⁴⁶ André Thevet, *Le Brésil*, p. 263.

⁴⁷ Pierre Ronsard, *Oeuvres complètes de Pierre de Ronsard*, ed. Prosper Blanchemain, París 1857-1867, vol. VI (1866), pp. 166-167. Véase también Malcolm Quainton, *Ronsard's ordered chaos: visions of flux and stability in the poetry of Pierre de Ronsard*, Manchester, Manchester University Press, 1980 (Chapter III: «Ronsard and the Concept of Fortune»), pp. 64-92.

Villegagnon.⁴⁸ Estos mismos son los tres elementos visualmente dominantes en nuestros relieves antárticos.

Queriendo llegar a ciertas conclusiones, propondría una lectura de los paneles de Rouen no como una imprecisa o desinteresada representación de la vida de los indígenas en Brasil, sino como un producto artístico en el marco del mencionado contexto histórico y literario. Queda intacto el valor de los planteamientos y las ricas interpretaciones en sentido postcolonial que han sido propuestos. Este artículo, sin embargo, se ha enfocado en la búsqueda de las fuentes iconográficas y literarias que inspiraron el tema de nuestros relieves. Leyendo a Thevet, Ronsard y Montaigne encontramos los elementos básicos de la simbología de los paneles, que parecen ser casi respuestas visuales en vernáculo –por así decirlo– a la literatura culta que se estaba produciendo sobre la fundación de la Francia Antártica.

En el relieve del navío, el fuerte viento que sopla desde la izquierda y revuelve hacia adelante el cabello de la mujer que aquí interpretamos como Fortuna, terminará inflando las velas del galeón francés para que lleve el valioso *pau brasil* hasta las costas de Normandía. El viento, dominador de la Fortuna, decreta el éxito de la misión y de la fundación de una nueva sociedad antártica idílicamente en acuerdo con los locales *bons sauvages*, sinceros y desprovistos de ropa, como la Fortuna desde luego.

Desde dicha perspectiva, los relieves de Rouen celebran los esponsales entre los mitos fundacionales inspirados en la *Eneida* y el rentable comercio de la madera, indicando el nacimiento de la Francia Antártica como una *ocasión* afortunada para la proyección oceánica del reino galo. La figura de Fortuna/Occasio, además, encajaría perfectamente en el imaginario del continente americano, siendo la Occasio latina ligada etimológicamente a la palabra *ocaso*, el oeste, una alusión por tanto al Nuevo Mundo “descubierto” a Occidente. Estas consideraciones situarían los paneles en un arco de tiempo limitado a los años previos a la

⁴⁸ André Thevet, *Le Brésil*, p. 408. Véase también François Rouget, «“Sans plus partir de France”: Ronsard et l’écriture du voyage», *Romanic Review*, vol. 94, 1/2, (2003), pp. 185-205.

misión militar o, mejor aún, a los cinco años de la aventura antártica de Francia, entre 1555 y 1560, un lustro durante el cual, como hemos visto, vieron la luz los citados textos de Thevet, Montaigne y Ronsard.

IMÁGENES



1. *Relieve de la carga del pau brasil en un galeón francés, procedente del llamado Hôtel de l'île du Brésil. Rouen, Musée départemental des antiquités.*

Relieve de la tala del pau brasil, procedente del llamado Hôtel de l'île du Brésil. Rouen, Musée départemental des antiquités.



2. *Dos relieves con la historia de la caída de Faetón. Rouen, Musée départemental des antiquités.*



3. Detalle de *L'Entrée du très magnanime très puissant et victorieux Roy de France Henry Deuxisme de ce nom en sa noble cité de Rouen*. Rouen, Bibliothèque municipale de Rouen. Ms Y 28, fol. 62.

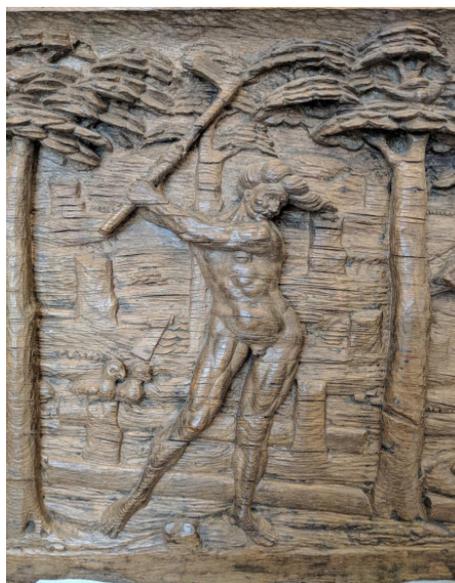


4. «Figure des brisiliens» en *C'est la deduction* (Rouen, 1551).



5. Léon Davent, *Jardín de Pomona* (a partir de un fresco de Primaticcio). New York, Metropolitan Museum of Art.

Detalle del *Relieve de la tala del pau brasil*, procedente del llamado *Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



6. Maestro I.V., *Fragua de Vulcano* (a partir de un dibujo de Jean Cousin el Viejo). New York, Metropolitan Museum of Art.

Detalle del *Relieve de la tala del pau brasil*, procedente del llamado *Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



7. Detalle del galeón en el *Relieve de la carga del pau brasil en un galeón francés, procedente del llamado Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



8. Detalle de la lancha en el *Relieve de la carga del pau brasil en un galeón francés, procedente del llamado Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



9. Detalles del *Relieve de la tala del pau brasil*, procedente del llamado *Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



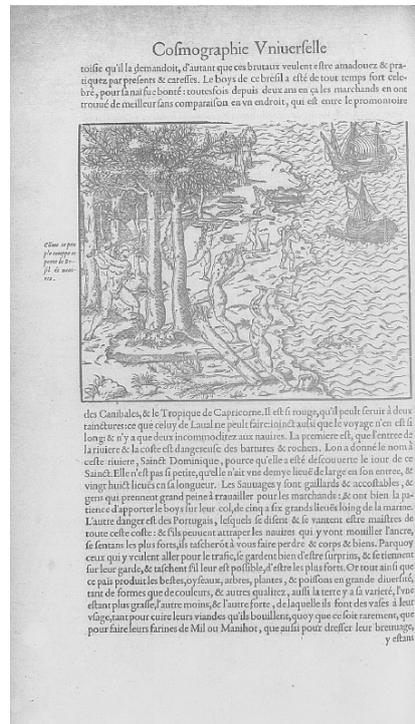
10. «La Brésilienne» en el *Recueil de la diversité des habits* (París, 1567).



11. Antoine Jacquard, *Les divers pourtraicts et figures faictes sus les meurs des habitants du Nouveau Monde* (1630 ca.).



12. *Relieve con Nabal negándose a ayudar al Rey David*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



13. «Comme ce peuple coupe et port le brésil es navires» en André Thevet, *Cosmographie universelle* (Paris, 1575).



14. *Detalle de la tala del pau brasil*, en Jean Rotz, *Boke of idrography*. Londres, British Library, Royal MS 20 E IX, fol. 28r.



15. «Brasil» en Giovanni Battista Ramusio, *Delle Navigationi et Viaggi* (1556).



16. Detalles del *Relieve de la tala del pau brasil*, procedente del llamado *Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



17. Leonardo da Vinci, Dibujo 1895,0915.482 con la representación de Fortuna. Londres, British Museum.

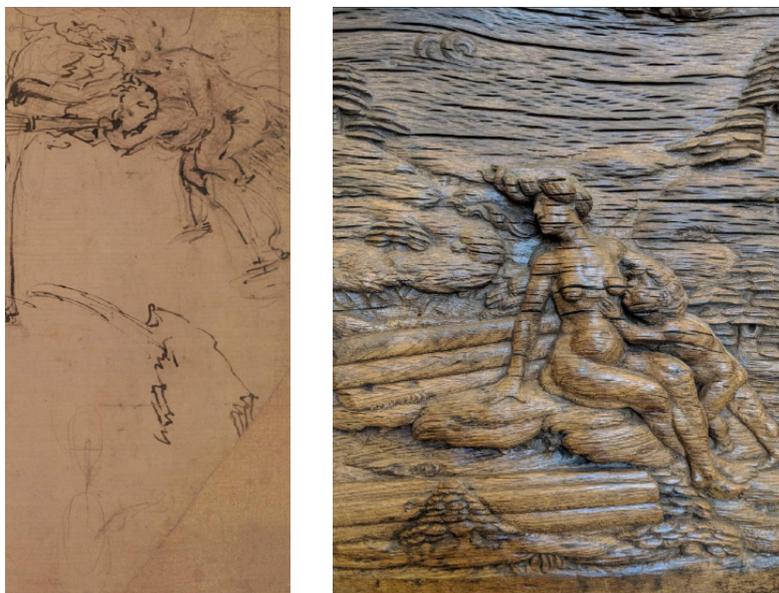


18. Leonardo da Vinci, Dibujo 1886,0609.42 con la representación de Fortuna con un niño en brazos. Londres, British Museum.



19. Detalle de la fig. 17.

Detalle del *Relieve de la carga del pau brasil en un galeón francés, procedente del llamado Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



20. Detalle de la fig. 18.

Detalle del *Relieve de la carga del pau brasil en un galeón francés, procedente del llamado Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



21. *Escena de canibalismo* en Amerigo Vespucci, *Mundus novus*, publicado por Johannes Güniger (Estrasburgo, 1509).

Detalle del *Relieve de la carga del pau brasil en un galeón francés*, procedente del llamado *Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.



22. *Espinario*. Roma, Musei Capitolini.

Detalles del *Espinario* en el *Relieve de la tala del pau brasil*, procedente del llamado *Hôtel de l'île du Brésil*. Rouen, Musée départemental des antiquités.

BIBLIOGRAFÍA

- Albuquerque, Luís de, et al., *O Confronto do olhar o encontro dos povos na época das navegações portuguesas, séculos xv e xvi: Portugal, Africa, Asia, América*, Lisboa, Caminho, 1991.
- Arramescu, Cătălin, *An Intellectual History of Cannibalism*, traducido por Alistair Ian Blyth, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Brunelle, Gayle K., *The New World merchants of Rouen, 1559-1630*, Kirksville, Mo., Sixteenth Century Journal Publishers, Inc., 1991.
- Brown, Alison, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, Mass., Harvard University Press (I Tatti Studies in Italian Renaissance History), 2010.
- Buono, Amy, «Representing the Tupinambá and Brazilwood Trade in Sixteenth-Century Rouen», en *Cultural Exchanges between Brazil and France*, dir. Regina R. Félix y Scott D. Juall, West Lafayette, Purdue University Press, 2016, pp. 19-34.
- Catalogue du Musée d'antiquités de Rouen*, Rouen, 1875.
- C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen, ville métropolitaine du pays de Normandie; A la Sacrée Majesté du Treschristian Roy de France, Henry second leur souverain Seigneur, Et à Tres illustre dame, ma Dame Katharine de Medicis, La Royne son épouse ... mercredy & jeudy premier & second jours d'octobre Mil cinq cens cinquante*, Rouen, 1551.
- Champeaux, Jacqueline, *Fortuna: recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, Roma, École française de Rome, 1982.
- Cicerón, *Sobre la adivinación. Sobre el destino. Timeo*, traducción de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999.
- Cordellier, Dominique, «Le Pavillon de Pomone à Fontainebleau», en *Primitive maître de Fontainebleau*, 2004, pp. 208-212.
- Couto, Ronaldo, *Manifestações Culturais dos Tupinambás*, Rio de Janeiro, Clube de Autores, 2013.
- De La Quérière, Eustache, *Description historique des maisons de Rouen les plus remarquables par leur décoration extérieure et par leur ancienneté*, vol. I, París, Didot, 1821; vol. II, París, Nicéas Periaux, 1841.
- , *Recherches historiques sur les enseignes des maisons particulières*, Rouen, Péron, 1852.

- Delsalle, Lucien-René, *Rouen à la Renaissance sur les pas de Jacques Le Lieur*, Rouen, Librairie L'Armitière, 2007.
- Dickason, Olive Patricia, «The Brazilian Connection: A Look at the Origin of French Techniques for Trading with Amerindians», *Revue française d'histoire d'outremer*, LXXI, nn. 264/265 (1984), pp. 129-46.
- Estienne, Henri, *Deux Dialogues du nouveau françois italianizé*, Amberes, par Guillaume Niergue, 1579.
- Firbas, Paul, «Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico», en *Agencias criollas. La ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas*, dir. José Antonio Mazzotti, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 191-213.
- Firbas, Paul, «Notas sobre lecturas perversas del Nuevo Mundo», *La Habana elegante*, 41 (2008).
- Fournier, Pierre-François, «Un collaborateur de Thevet pour la rédaction des Singularitez», *CTHS. Bulletin de la Section de géographie*, XXXV (1920), pp. 39-42.
- The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*, catálogo de la exposición (UCLA at the Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles; The Metropolitan Museum of Art, New York; Bibliothèque nationale de France, París), Los Angeles, 1994.
- Góngora, Luis de, *Todas las obras de Don Luis de Gongora en varios poemas*, Madrid, 1614.
- Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.
- Hamy, E.-T, «Le bas-relief de l'Hotel du Brésil au Musée départemental d'antiquités de Rouen», *Journal de la Société des américanistes*, IV (1907), pp. 1-6.
- Jenkins, Catherine, *Prints at the court of Fontainebleau, c. 1542-47*, Ouderkerk aan den IJssel, Sound & Vision Publishers, 2017.
- Kajanto, Iiro, «Fortuna», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, vol. II (1981), núm. 17.1, pp. 502-588.
- Lestringant, Frank, *Le Cannibale. Grandeur et décadence*, París, Perrin, 1994.
- Lestringant, Frank, *Sous la leçon des vents: le monde d'André Thevet, cosmographe de la Renaissance*, París, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Lezra, Jacques, «Corpora Caeca: Discontinuous Sovereignty in The Prince», en *The Radical Machiavelli Politics, Philosophy, and Language*, dir. Filippo

- Del Lucchese, Fabio Frosini, y Vittorio Morfino, Leiden/Boston, Brill, 2015, pp. 128-143.
- Lucrecio Caro, Tito, *De la naturaleza de las cosas*, poema en seis cantos traducido José Marchena, Madrid, Librería de Bernardo y Compañía, 1918.
- Lucretius Carus, Titus, *De rerum natura, with an English translation by W.H.D. Rouse, revised by Martin Ferguson Smith*, Cambridge, Mass., Harvard University Press (Loeb classical library; 181), 1925.
- Martin, Daniel, *Montaigne et la fortune: essai sur le hasard et le langage*, París, H. Champion, 1977.
- Matzke, John E., «On the Source of the Italian and English Idioms meaning To Take Time by the Forelock, with special reference to Bojardo's Orlando Innamorato, Bk. ii, Cantos vii-ix», *PMLA*, Vol. 8, núm. 3 (1893), pp. 303-334.
- Montaigne, Jean-Marc, *Le trafic du Brésil: Navigateur, Normands, Bois-Rouge et Cannibales pendant la Renaissance*, Rouen, ASI communication, 2000.
- Montaigne, Michel de, *Les Essais de Michel de Montaigne*, dir. Pierre Villey y V.-L. Saulnier, París, PUF, 1965.
- Nova, Alessandro, *Il libro del vento: rappresentare l'invisibile*, Génova, Marietti 1820, 2007.
- Nova, Alessandro, *The book of the wind: the representation of the invisible*, Montreal, McGill-Queen's Univ. Press, 2011.
- Okuneva, Olga, «Essai sur la carte de G. Gastaldi "Brasil" insérée dans "Delle navigationi et Viaggi" de G.B. Ramusio (1556; 1565; 1606)», *Terra Brasilis (Nova Série)*, 2 (2013).
- Passannante, Gerard, *The Lucretian Renaissance: Philology and the Afterlife of Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, Chapter II, «The Philologist and the Epicurean», pp. 79-119.
- Patch, Howard R., *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1927, pp. 115-117.
- Piechocki, Katharina N., *Cartographic Humanism: The Making of Early Modern Europe*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2019.
- Primate maître de Fontainebleau*, catálogo de la exposición (París, Musée du Louvre, 2005), París, Edition de la Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- Quainton, Malcolm, *Ronsard's ordered chaos: visions of flux and stability in the poetry of Pierre de Ronsard*, Manchester, Manchester University Press, 1980.
- Le Rois et l'artiste. François Ier et Rosso Fiorentino*, catálogo de la exposición (Château de Fontainebleau, 2013), París, 2013.

- Raminelli, Ronald, *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*, São Paulo-Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996.
- Ronsard, Pierre, *Oeuvres complètes de Pierre de Ronsard*, ed. Prosper Blanchemain, París 1857-1867, vol. VI (1866).
- Rouget, François, «“Sans plus partir de France”: Ronsard et l’écriture du voyage», *Romanic Review*, vol. 94, 1/2, (2003), pp. 185-205.
- Screech, Michael Andrew, *Montaigne’s Annotated Copy of Lucretius: A Transcription and Study of the Manuscript*, Ginebra, Droz Pp., 1998.
- Thevet, André, *La cosmographie universelle*, París, L’Huillier, 1575.
- Thevet, André, *Le Brésil d’André Thevet: les singularités de la France Antarctique (1557). édition intégrale établie, présentée et annotée par Franck Lestringant*, París, Chandeigne, 1997.
- Villas Bóas, Luciana, «The Myth of the Noble Frenchman and the Politics of Friendship and Enmity in Sixteenth-Century Brazil», en *Cultural Exchanges between Brazil and France*, dir. Regina R. Félix y Scott D. Juall, West Lafayette, Purdue University Press, 2016, pp. 35-52.
- Wintroub, Michael, «Civilizing the Savage and Making a King: The Royal Entry Festival of Henri II (Rouen, 1550)», *Sixteenth Century Journal*, 21, 2 (1998), pp. 465-494.
- Wittkower, Rudolf, «Chance, Time and Virtue», *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 1, No. 4 (1938), pp. 313-321.
- Wojciehowski, Hannah Chapelle, *Group Identity in the Renaissance World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Zerner, Henri, *École de Fontainebleau. Gravures*. París, 1969.