

LA TRÍADA DE PODER FEMENINO EN EL PANTEÓN MITOLÓGICO VALOIS (1547-1559)

TRIAD OF FEMININE POWER IN THE VALOIS MYTHOLOGICAL PANTHEON (1547-1559)

AITANA GOICOECHEA BELTRÁN
Universitat Jaume I/Aix-Marseille Université
<https://orcid.org/0000-0003-2288-2895>

Recibido: 03/07/2020 Evaluado: 13/10/2020 Aprobado: 25/03/2021

RESUMEN: Catalina de Médicis, Diana de Poitiers y Margarita de Francia constituyeron las tres piezas esenciales del poder femenino en la Corte del rey Enrique II. No solo formaron parte del programa político-cultural Valois, sino que lo alentaron y reafirmaron permitiendo el uso de sus respectivas imágenes para crear un verdadero panteón divino con el fin de consolidar las pretensiones de la dinastía. Este artículo explora la configuración de la iconografía mitológica cortesana vinculada a estas tres figuras y tiene como objetivo mostrar la génesis, el desarrollo y las personalidades que hicieron posible la construcción de este panteón iconográfico.

Palabras clave: Catalina de Medicis, iconología, Diana de Poitiers, Margarita de Francia, mitología.

ABSTRACT: Catherine of Medici, Diane de Poitiers and Margaret of France constituted the three most evident pieces of power at the court of Henry II of France. They were not just only part of the cultural and

political Valois program, but they were also actively engaged within it, thus permitting the use of their respective images to create a true divine pantheon within which consolidate the pretensions of their dynasty. This paper explores the constitution of the mythological iconography relating to these three figures of power altogether to show its genesis, development and the personalities who made this iconographical pantheon possible.

Keywords: Catherine of Medici, Diane de Poitiers, Margaret of France, Iconography, Mythology.

1. INTRODUCCIÓN

En su estudio sobre el imaginario simbólico y político del rey Francisco I (1494-1547) (LECOQ, 1988) Anne-Marie Lecocq señala al monarca como la figura que presentará la novedad de personificarse a él mismo y a las personalidades de su entorno como verdaderas fuerzas cósmicas y divinidades del Olimpo. De esta manera, el rey comienza un movimiento de hipóstasis artística del que, más tarde, tomará el relevo su propio heredero. De hecho, bajo el reinado de este último los encargos para hacerse retratar como deidades mitológicas adquieren en la Corte de los Valois la forma de una moda casi febril,¹ buscando los hombres ilustres exaltar su imagen pública y política, y las mujeres poner de relieve sus virtudes y aptitudes con estos retratos alegóricos. Así, las personalidades de la Corte comienzan a encarnar los rostros del Olimpo. De todas formas, la retratística mitológica de los Valois no será regular en sus formas y se observa una diferencia de objetivos entre la corte de Francisco I y la de su hijo, Enrique II. Francisco I desea mostrarse al mundo como el protector divino de los artistas, haciendo de su Corte un verdadero Parnaso o refugio para los poetas donde él encarna la figura de Júpiter. Por su parte, Enrique II, toma la imagen de Apolo para mostrarse a sí mismo y a la Corte como la personificación legítima del sueño imperial, sueño no logrado por su padre. En todas las manifestaciones artísticas de su reinado (entradas reales, monumentos, pintura...) puede observarse esta tendencia que subraya el derecho divino y la predestinación dinástica de los Valois, así como la glorificación del reino de Francia como tierra elegida.² Estas diferencias no serán más que el reflejo artístico de diferentes formas de

1. SOLACINI, CLAUDIA: «La Metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico». En: *La rivista di engramma*, Venecia, 2017, 150, pp. 441-456.

2. BALSAMO, JEAN: « Le prince et les arts en France au XVI^e siècle » En: *Seizième Siècle*, n° 7, 2011, pp. 307-332.

contemplar el gobierno y que devendrán en los últimos años del reinado de Francisco I en un verdadero conflicto cortesano que configurará un nuevo tablero de personajes de poder en el Panteón recién instaurado de la dinastía Valois. Los círculos artísticos también se dividen entre aquellos que apoyan los convencionalismos artísticos del rey Francisco I³ y aquellos que ven en el círculo del Delfín una oportunidad de prosperar y ofrecer un nuevo espíritu a las artes. Es así como surge en la corte *La Brigade*, el conjunto de literatos y poetas que conformará la nueva poesía del renacimiento francés⁴ y cuyo principal objetivo será la defensa de la singularidad de la lengua francesa. Además, este movimiento configurará la nueva poesía patriótica, ya que divulgará ampliamente el programa político del delfín: la legitimación de la dinastía Valois y la cristalización de la idea de Francia como verdadera dueña de los territorios en conflicto con España. Veremos, por tanto, cómo no solo los poetas se harán eco de tales pretensiones sino cómo, desde muy pronto, el resto de artes seguirán dicha estela tomando como personificaciones de estas ideas a las mujeres más poderosas de la Corte. En el año 1546, el poeta François Habert desata la avalancha de alabanzas líricas a Margarita de Francia quien comienza a ser personificada como la *Pallas* o la *Minerva* de Francia. Su persona encarnará la imagen de una nueva Atenea descendida a la tierra prometida de los Valois para convertirse en la mensajera de una nueva concordia y eruirse como protectora de las artes y las letras. Tendrá veintidós años cuando François Habert le dedique su librito *La nouvelle Pallas*. Poco después, en el mismo año, aparece la *Nouvelle Junon* del mismo autor, dedicado a Catalina de Médicis y, meses después, aparecerá la obra que inicia el nuevo panteón iconográfico de poder femenino de la corte Valois: *Trois nouvelles déesses, Pallas, Junon et Venus*. En esta obra de Habert, Margarita queda asociada a Catalina de Médici y a Diana de Poitiers, quien no aparece encarnando a Venus sino a Diana, la diosa cazadora. En este poema, François Habert despliega el que va a convertirse en nuevo tablero de poder femenino de la corte una vez fallezca Francisco I. Mientras que Pallas y Juno se convierten en las diosas incontestables del Olimpo, Venus –a quien el autor encarna como la duquesa d'Étampes, amante de Francisco I– representa los valores insanos de la lujuria y el desorden (véase apéndice documento 1). Valores que el autor, partidario de la Corte de Enrique II, ve figurados en la del rey Francisco I.⁵ La diosa Diana, simboliza precisamente valores opuestos a la Venus de Habert: la castidad y la reserva. Como veremos en los próximos

3. Se debe remarcar que en 1544, la primera generación de poetas del Renacimiento francés había prácticamente desaparecido. Marot moriría en 1543 y Rabelais unos pocos años más tarde, en 1553.

4. Los máximos representantes de la misma serán: Pierre Ronsard, Joachim du Bellay, Antoine Baïf, Jodelle, La pèruse o Pontus de Tyard. El acta de bautismo del grupo llegará en 1549 con la publicación de *La deffence et illustration de la Langue Française* escrito por Du Bellay.

5. A este respecto, ver BARDON, FRANÇOISE: *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964, p. 43, donde se nos explica que la corte de Enrique II se diferenciaba

puntos, las deificaciones de estas tres personalidades de la Corte traspasan el ámbito de la literatura manifestándose en la iconografía pictórica, lo que demuestra que la poesía cortesana de *La Brigade* se filtró rápidamente a otros campos artísticos y, con ella, las ambiciones de la Corona.

2. LA ICONOGRAFÍA DE DIANA DE POITIERS (1500-1566)

Diana de Poitiers ha sido, de entre las tres personalidades que aquí nos ocupan, la figura que más fascinación ha suscitado en la historiografía habiendo sido varios autores los que analizaron su persona en el pasado y presente siglo. No obstante, como ya señala Claudia Solacini en su artículo *La metamorfosi di Diana di Poitiers* (2017), un estudio iconográfico profundo sobre ella es del todo necesario. Existen, de hecho, «pocas imágenes que nos muestren con certeza sus rasgos fisionómicos y falta un estudio puntual y sistemático capaz de aclarar las muchas dudas que circundan su iconografía».⁶ El objetivo de este artículo no es este, empero. En este caso, nos limitaremos a recoger algunas de las imágenes mitológicas de Diana de Poitiers con el fin de entender su sustrato literario y cómo evolucionaron en el dominio de las artes, antes, durante y después del reinado de Enrique II. Una aproximación a estas respuestas nos hará entender, sin duda, mucho más sobre el uso de la imagen de esta figura en relación con la de sus otras dos equivalentes en la esfera de poder de la Corte de Francia. Todos los historiadores concuerdan en que Diana de Poitiers fue la más hábil de las amantes oficiales regias: mantuvo su relación con el rey en la esfera privada y apoyó abiertamente el matrimonio de Enrique con Catalina de Médicis (1533). En 1548, Diana de Poitiers será nombrada duquesa de Valentinois y, en 1553, duquesa de Étampes –arrebátandole este título a la favorita del difunto Francisco I–.

Su puesto en el consejo del rey será incontestable desde la llegada al poder del mismo. Su reserva y seriedad le permitirán zafarse muy rápidamente de la imagen de *Maitresse en titre* y así, socialmente, conseguirá moldear una apariencia que la configure como confidente y consejera última de Enrique II. Su poder durará hasta la muerte del rey en 1559 cuando Catalina de Médicis la destierra de la Corte. Antes del advenimiento al trono de Enrique II no tenemos, como es lógico, ninguna imagen de exaltación de Diana de Poitiers y hasta 1546, año en que François Habert publicará *Les trois nouvelles déeses*, su aparición en la poesía de la época es mínima. Sabemos que su nombre será motivo de burlas y escarnio y, en exiguas ocasiones, poetas del círculo

claramente de la de su padre por su austeridad y su organización alrededor de los principios de la caballería y de la cultura española.

6. SOLACINI, CLAUDIA (2017) p. 441.

de Madame de Pisseleu le dedicarán humillantes versos equiparándola a una Venus lasciva. Con la aparición de la obra de François Habert, las tornas cambian para ella y, lejos de adherirse pasivamente a la iconografía de Diana la cazadora que el poeta ha creado para ella, se ocupa de promoverla a todos los niveles subrayando la *dignitas* de la diosa: su castidad, su lucha contra los vicios y la lujuria. Esta transformación de Diana de Poitiers en Diana-cazadora y su advenimiento triunfal como favorita del rey se percibe perfectamente en las entradas triunfales de Enrique II donde las iniciales o el emblema de la favorita –dos medias lunas entrelazadas, símbolo de la diosa cazadora y, más tarde, emblema de Enrique II– aparecerán a lo largo de todo el recorrido del monarca adornando arcos de triunfo, tapices o columnas de la victoria.⁷ En la figura 1 podemos contemplar un arcón de alrededor del año 1550 en el que aparece representado en grisalla esmaltada de Limoges el *Triunfo de Diana*. En él vemos cómo Venus sale de escena sobre un carro que empujan Cupidos derrotados y, en su lugar, entra Diana sobre un carro precedido por elegantes ciervos.



Figura 1. Pierre Reymond. *El triunfo de Diana*, circa 1550, Taft Museum of Art

7. SCÈVE, MAURICE; *The Entry of Henry II into Lyon, September 1548*, Medieval and Renaissance texts and Studies, Tempe, Arizona, 1997. La versión digitalizada la encontramos en The Internet Archive.



Figura 2. Alegoría de Diana en medalla de 1548

Asimismo, del año 1548 –año en que Diana de Poitiers es nombrada Duquesa de Valentinois– data la medalla en la figura 2 en que la diosa de la caza triunfa sobre Cupido. A su alrededor se lee el *motto*: OMNIUM VICTOREM VICI. Según Henry Zerner, «esta alegoría no debería leerse como un triunfo de Diana sobre el amor lascivo, sino más bien como el amor sometido al servicio de Diana». ⁸ Puede añadirse que esta imagen es un verdadero alegato público del triunfo de la duquesa de Valentinois sobre Madame de Pisseleu, la Venus de François Habert. Durante el reinado de Enrique II (1547-1559), la imagen de Diana de Poitiers como Diana-cazadora, ya es un hecho incontestable y así lo demuestra la célebre decoración de la Salle de Bal de Fontainebleau (circa 1550), en la que Enrique II encargará una serie de frescos con temática de caza donde la imagen de la diosa Diana desempeñará el papel central. Varios de los mejores artistas y pintores de la Corte, como Clouet o Primaticcio, elaborarán costosos lienzos para seguir promoviendo la imagen divina de la amante del rey, como podemos observar en las figuras 3 y 4, donde Diana de Poitiers es representada con

8. ZERNER, HENRY: « Diane de Poitiers: maîtresse de son image? » En: *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002, p.342.

los atributos de la diosa. La divisa creada por Claude Paradin para Diana de Poitiers en la figura 5 también utilizará uno de los atributos de la diosa de la caza como eje central: una flecha que surge ascendente de una tumba. El poeta Joachim du Bellay (1522-1560), uno de los máximos exponentes de *La Brigade*, utiliza en su soneto 158, una metáfora equiparando la poesía que desea ofrecer al rey Enrique II a un palacio.⁹ Los ornamentos del palacio serán los ancestros y la familia cercana del rey, así como las imágenes de la diosa Diana. De este modo, observamos cómo los atributos de la diosa se trenzan con aquellos que conforman los de la dinastía Valois (véase apéndice poético, documento 2).



Figura 3. François Clouet, *Baño de Diana*, 1558. Musée des Beaux Arts de Rouen

9. LANDERS, ELISABETH (2011), pp. 252-253.



Figura 4. Francesco Primaticcio, *Diana de Potiers como Diana cazadora*, 1556, Chateau de Chenonceau

El poema mencionado no es más que un ejemplo para poder entender en qué medida la identificación de Diana de Poitiers con la diosa de la caza se manifiesta en creaciones literarias y artísticas como se observa en la figura 6. Françoise Bardon sugiere que «la apropiación hasta la metamorfosis de una divinidad antigua por una personalidad histórica, tal y como se observa en la duquesa de Valentinois, es un fenómeno único.»¹⁰

10. BARDON, FRANÇOISE (1963).

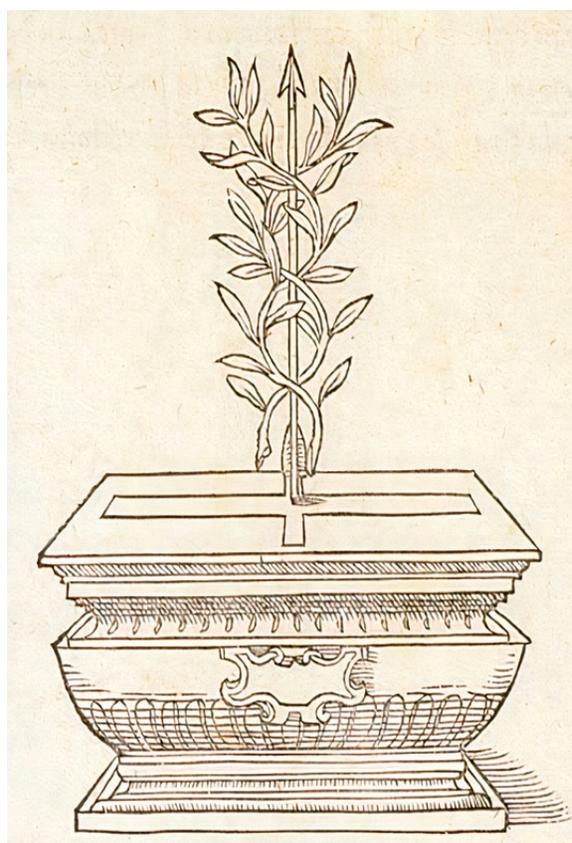


Figura 5. Claude Paradin *Divisa de Diana de Poitiers* en *Devises Heroïques*, circa 1551

Si bien el uso y apropiación de iconografía mitológica no fue exclusividad de Diana de Poitiers –como veremos más adelante–, no por ello podemos dejar de dar la razón a Françoise Bardon en que el empleo propagandístico que la duquesa de Valentinois hizo de su imagen puede considerarse un fenómeno particular, puesto que las otras damas ilustres que trataremos más adelante no emplearon sus imágenes respectivas de forma tan desmesurada, pese a que su importancia en la Corte fuera de igual o más peso que la de Diana de Poitiers. En 1559, el rey Enrique II sufrirá un tremendo accidente que lo llevará a la muerte mientras participa en una justa durante las bodas de su hija y de su hermana respectivamente. Diana de Poitiers quedará –como anteriormente Madame de Pisseleu– obligada a dejar la Corte.¹¹ Observamos ahora, por tanto, un decrecimiento palpable en su iconografía mitológica.

11. A este respecto, un estudio interesante es: FOLLIOT, S.: “Casting a rival into the shade. Catherine de Medici and Diane de Poitiers”, En: *The Art Journal*, 48, 1989, pp. 138-143.

Una reducción que, no obstante, no concluye en su desaparición completa de la esfera artística. Un ejemplo interesante es el que nos ofrece Claudia Solacini (2017) sobre el fresco de *La liga* del Chateau de Tanlay (circa 1560). Se sabe que este fresco fue encargado por François d'Andelot de Coligny (1521-1569) alrededor del 1560 para mostrar una importante reunión creada por la Liga Protestante en esa misma sala. En ella, eminentes personalidades de la Corte se muestran como personajes mitológicos personificando a la facción católica en oposición a la facción protestante.



Figura 6. Benvenuto Cellini, *Estatua de Diana cazadora*, circa 1555, Chateau d'Anet



Figuras 7 y 8. *Fresco de La liga* en Chateau Tanlay, circa 1560/ *Diana de Poitiers como alegoría de la Paz*, Musée Granet, Aix en Provence



Figura 9. François Limousin, *Esmalte de Diana de Poitiers*, circa 1600, British Museum

André Miquel¹² realiza una interpretación de las figuras mitológicas de la Corte basándose en la poesía de Ronsard, nuevamente un miembro de *La Brigade*. Según él, Diana de Poitiers estaría representada, en este caso, como Venus y no como la diosa de la caza. Esta hipótesis, como indica Claudia Solacini (2017) se sustentaría en el parecido entre la figura de Venus y la del lienzo conservado en el Museo Granet en Aix-en-Provence que representa a Diana de Poitiers como *Alegoría de la Paz* (figuras 7 y 8). Si esta interpretación es cierta, Diana de Poitiers sufre, en este caso, un cambio iconográfico forzoso en el que la amante del rey incita a Marte a intervenir en la disputa religiosa personificando, además, los pecados «papistas» de la impudicia, la lascivia o la deshonestidad. En resumen, la antítesis de la diosa Diana. A pesar de este ejemplo, la iconografía de Diana de Poitiers como Diana-cazadora trasciende el siglo XVI y, de esta guisa, podemos contemplarla en el

12. MIQUEL, ANDRÉ, *Ronsard, la trompette et la lyre* (Exposición celebrada en Galerie Mansart, du 12 juin au 14 septembre 1985, Paris).

esmalte del British Museum de la figura 9. Este esmalte, atribuido a François Limousin y realizado alrededor del año 1600, muestra a Diana de Poitiers sobre un fondo de temática de caza, montada en un carro tirado por leones y en lo alto del diseño, el nombre DIANE con el emblema de la duquesa de Valentinois. Este esmalte pudo haberse realizado inspirándose en un retrato mitológico más antiguo de la amante del rey y demuestra que pese a la desaparición de Diana de Poitiers, su figura –ligada a la de la diosa Diana– siguió causando fascinación años después de su muerte. La prueba concluyente es que, a partir del siglo XVII, todas las favoritas de los reyes subsiguientes tomarán la imagen de la diosa de la caza para mostrar al mundo la unión simbólica con el dios Apolo, es decir, la unión con el rey de Francia.

3. ICONOGRAFÍA DE CATALINA DE MÉDICIS (1519-1589)

Se puede aseverar que la imagen de Catalina de Médicis personificando una deidad mitológica posee tres fases. La primera pertenece a su época como delfina de Francia, desde sus esponsales con Enrique de Orleans en 1533 hasta la ascensión al trono de este en 1547, momento en el que ella misma se convertirá en reina de Francia. La segunda fase ocupará el tiempo de reinado del rey Enrique II (1547-1559) y la tercera fase ocupará las fechas desde la subida al trono de su hijo Francisco II (1559) hasta su propia muerte en 1589. Si observamos y comparamos las primeras apariciones de Catalina de Médicis en la poesía de *La Brigade* con la evolución de la iconografía mitológica de sus retratos, enseguida percibimos en qué medida estos reflejan la evolución política y personal de esta figura. Al igual que en el caso de Diana de Poitiers, la primera clave que se nos otorga sobre la equivalencia de Catalina de Médicis con un personaje mitológico nos lo dará François Habert en 1545 cuando dedica a la delfina su librito *La nouvelle Junon*. En efecto, la figura del Olimpo elegida para personificar las cualidades de la esposa de un rey no podía ser otra que Juno, cuyas virtudes iban desde la castidad, la modestia, la lealtad hasta, la más importante de todas, la fidelidad.

En el libro de François Habert somos testigos del descenso de la nueva Juno a la Corte de Francia, donde esta luchará con fiereza contra la herejía y la ignorancia al lado de la Iglesia católica y de su cónyuge, el rey. Justo es añadir que su imagen en la poesía de *La Brigade* irá oscilando, en sus primeros años de reinado, de Juno a Cibeles y viceversa, siendo la madre de todos los dioses otro modelo recurrente de inmortalizarla en la literatura de la época. Como hemos visto, los poetas de *La Brigade* fueron esenciales para la configuración de la iconografía tanto de Diana de Poitiers como de Catalina de Médicis. He aquí algunos ejemplos de esta poesía áulica referente a la delfina, más

tarde reina de Francia. En su *Hymne du tres chestien roy de France Henry II, 1555*, así como en su oda 15 dedicada a la reina, Pierre Ronsard, el más afamado de los poetas de la Corte, nos muestra a una Catalina de Médicis revestida con las virtudes de Juno (véase apéndice, documentos 3 y 4).

El soneto se centra en lanzar interrogantes al rey Enrique II poniendo de relieve los personajes mitológicos/históricos que lo acompañan en su Corte. Es interesante observar la animadversión que se refleja hacia la favorita del rey, Diana de Poitiers, por la que Ronsard sufría una gran antipatía. La fertilidad de Catalina, así como su modestia son remarcados como atributos divinos vinculados a la diosa. No es el objetivo del presente estudio hacer un análisis pormenorizado de la poesía de *La Brigade*, pero sí el ejemplificar algunos de los casos en los que las figuras históricas que nos atañen aparecen en ella para entender cómo las imágenes de la poesía cortesana se filtraron en las creaciones artísticas de la época.¹³ Juno será el alter ego de Catalina de Médicis en su primera etapa como delfina y como reina aunque debe señalarse que la reina no será fiel a su papel de Juno como sí lo fue Diana de Poitiers a su papel de Diana-cazadora. Puede observarse cómo en una primera etapa –como delfina y, más tarde, reina– Catalina se someterá de forma activa a la imagen de Juno que los poetas han creado para ella.

Una prueba de esto es, sin duda, su propia divisa: el arco iris de la diosa mensajera de Juno. Como en el caso de las medias lunas de Diana de Poitiers, el arco iris de la reina será inherente a todas las manifestaciones artísticas en que ella participe. Podemos contemplarlo en un trabajo cerámico del Museo del Renacimiento en el Chateau d'Ecouen en la figura 10 y en el libro de *Devises heroïques* de Claude Paradin (1557) en la figura 11. A este respecto también es interesante señalar dos interesantes esmaltes de Léonard Limousin, máximo exponente de la escuela de Limoges.¹⁴ Dada la popularidad de la poesía de *La Brigade* por estas fechas y su insistencia en la forja de una imagen de Catalina unida a las *virtutes* de Juno o de la fértil Cibeles podemos atrevernos a arrojar la posibilidad de que muestren retratos alegóricos de la reina (figuras 12 y 13). El primer esmalte nos mostrará a la diosa Cibeles sobre un carro tirado por leones, con la espiga de trigo como su atributo y uno de sus pies asentado sobre un orbe.

13. Es muy interesante observar que en, el considerado por muchos investigadores como el primer intento de poema nacionalista del Renacimiento francés, *La Musagnoemachie* de Du Bellay, Catalina es citada con su propio nombre junto con Margarita, Enrique II y Francisco I. Los cuatro son representados como los primeros en tomar las armas contra el monstruo de la ignorancia que amenaza Francia. En la segunda parte del poema, serán los equivalentes divinos de los mismos quienes lucharán contra él y, en último lugar, lo harán los poetas de *La Brigade*.

14. Artista que alrededor del 1550 –época en que los poetas de *La Brigade* publicaban prolijos poemas dedicados a las figuras que nos atañen– creará varias obras de carácter mitológico con retratos individualizados de damas de la Corte.

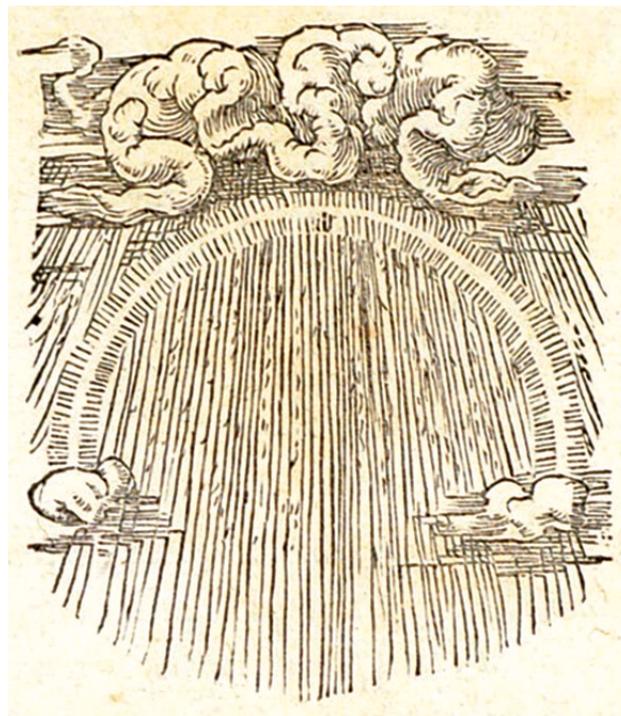


Figura 10/11. *Divisa de la reina Catalina de Médici en Chateau d'Ecouen y en el libro de Dévisesheroïques, Claude Paradin*



Figuras 12/13 Léonard Limousin, *Esmaltes de la diosa Cibeles y de la diosa Juno*,
circa 1550, en Waddesdon Manor, Londres

El segundo esmalte nos muestra una Juno sobre un carro tirado por pavos reales, animal-atributo de la diosa. El formato de ambos esmaltes es ovalado y la figura femenina que da forma a ambas diosas es, aunque muy esquemática, prácticamente la misma. La profusión de poemas dedicados a Catalina de Médicis vistiéndola bajo la forma de Juno o de Cibeles pueden llevar a pensar que estos dos esmaltes pudieron haber sido dos retratos alegóricos de la misma. Estas manifestaciones de pequeño tamaño eran muy valorados en la Corte Valois por su fácil portabilidad, no olvidemos que se trataba de una corte itinerante y que su permanencia en el Louvre todavía tardará unos años en llegar. Es cierto que la semblanza con la reina es esquemática, aunque el parecido fiel no es, en la época, la única prueba de que alguien pueda ser el retratado. En el Renacimiento, a menudo los pintores priman la belleza ideal de la forma femenina por encima del parecido, ya que lo que buscan era la idea moral o la virtud que encarna la figura vinculada al retrato.¹⁵ La idealización de la retratada la inmortaliza como una mujer ejemplar. De hecho, Catalina comisionó durante su vida varios retratos que la idealizaban siguiendo este argumento.¹⁶ A la muerte del rey Enrique II en 1559, Catalina de Médicis comenzará su andadura de forma autónoma para crear una nueva iconografía propia en la que se despegará, gradualmente, de la imagen idealizada de los poetas. Si hasta entonces había simbolizado el parangón de la fertilidad y la modestia regia bajo la forma de una Juno o una Cibeles, diosas de la fecundidad y de la abundancia, ahora vinculará su imagen a la de una figura histórica: Artemisa de Halicarnaso.¹⁷

Es interesante vislumbrar el paralelismo entre Diana de Poitiers y Catalina de Médicis pasando ambas de acatar las personificaciones creadas por la poesía áulica a separarse de ellas o hacerlas evolucionar de forma autónoma más adelante. Tras la muerte del rey, la imagen de Juno o de Cibeles no le resulta tan útil, puesto que Catalina ya no necesita demostrar su fecundidad o su fidelidad aunque, como veremos más adelante, no renunciará por entero a esta imagen. En este caso, el impulso de la imagen de Artemisa de Halicarnaso obedecerá a cuestiones eminentemente políticas. La imagen de una reina viuda que se hace, valientemente, con las riendas del gobierno encajará perfectamente con su proceder a partir de ahora. Así la vemos en una alegoría idealizada en un tapiz diseñado por Antoine Caron en 1562 donde la reina Artemisa reparte el botín tras la guerra (figura 14). La reputación

15. BEGUIN, S., GUILLAUME, J., ROY, A.: *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.

16. Algunos autores han querido ver en la Penélope de la galerie D'Ulysse en Fontainebleau, un retrato alegórico de Catalina de Médicis esperando al rey. Se sustentan en varios argumentos circunstanciales aunque el parecido con la retratada debía de ser mínimo.

17. Para un estudio más detallado sobre el uso iconográfico de Artemisia de Halicarnaso, ver: FOLLIOU, S.: "Artemisia Conquers Rhodes. Problems in the Representation of Female Heroics in the Age of Catherine of Medici". En: *Patronage, Gender and the Arts in Early Modern Italy*, New York, 2015, pp: 85-102.

de reina-viuda y madre de reyes, devota y afectuosa es la imagen política que Catalina de Médicis quiere dar a su pueblo en la década de los sesenta del siglo XVI. A partir de ahora, la política de Catalina y de sus hijos será la de reunificar un país dividido por las guerras religiosas y hacerlo bajo el halo protector de los Valois, mostrándose ella misma como garante de la dinastía.

La representación que empleará a partir de ahora sigue siendo la de la amante madre protectora que diseñaron los poetas de *La Brigade*¹⁸ pero infundiéndole una bravura y una lealtad fiera de la que carecía previamente, puesto que ahora es una madre/viuda que debe velar por los derechos de sus hijos. De hecho, la última representación de la reina como Juno permite traslucir este cambio del que hablamos. Se trata de nuevo de un esmalte de 1573 de la escuela de Limoges. En él, una Catalina/Juno muestra un retrato más naturalista y maduro presentándose junto a su hijo Carlos IX, representado como Marte. En este doble retrato mitológico se perciben estas ideas de maternidad y pervivencia del linaje (figura 15).¹⁹



Figura 14. *Alegoría de Diana de Halicarnaso*, Antoine Caron

18. Debe señalarse que por las fechas en que Catalina de Médicis fue regente de Francia *La Brigade* ya había cambiado su nombre a *La Pléiade*, como es más conocido el grupo poético en la actualidad. Se mantiene el nombre inicial en el artículo en un intento por no confundir al lector.

19. Obsérvese el parecido entre el retrato de Catalina de Médici como Juno y el esmalte de Juno de Léonard Limousin. Se podría aseverar que el segundo fue la fuente directa para el primero por sus similitudes formales. Observar también en el primero el arco iris, símbolo de Catalina de Médicis.



Figura 15. Léonard Limousin, *Esmaltes de Carlos IX como Marte y Catalina de Médicis como Juno*. Circa 1570, Paul Getty Museum

4. ICONOGRAFÍA DE MARGARITA DE FRANCIA, DUQUESA DE BERRY (1523-1574)

Margarita de Francia, hija del rey Francisco I y única hermana de Enrique II²⁰ es una de las figuras más fascinantes de la Corte Valois entre 1547 y 1559. Ostentó un poder enorme como única hermana del rey Enrique II y cuñada de Catalina de Médicis y se sabe que poetas y artistas se disputaron su favor como la más eficaz de las intermediarias entre estos y la cúpula regia. Esto es evidente en la poesía del grupo literario *La Brigade* cuando observamos el sinnúmero de poemas dedicados a la hermana del rey. En casos como en Du Bellay, la poesía dedicada a Margarita o en la que ella tenía un papel importante como figura alegórica es numerosa y ha sido debidamente estudiada por investigadores literarios como Rosanna Gorris, Elisabeth Landers o Joanna Weinberg. Es evidente que no se puede hablar de la influencia de Margarita de Francia sin evocar sus acciones en pos de los poetas e intelectuales, no obstante, nos falta conocer su papel como mecenas en las llamadas artes menores, así como su presencia en la retratística Valois o la configuración de su imagen mitológica como la Minerva de Francia. La historiografía es demasiado parca en detalles para que entendamos suficientemente su papel en el Renacimiento francés y, aun así, en ella siempre se remarca la gran importancia de esta figura histórica.²¹

Lo que podemos aseverar es que durante la década en que Enrique II gobernó Francia, los poetas y artistas se referirán a su hermana como la *Pallas* o la *Minerva de Francia*, la protectora de las artes y de la sabiduría.²² Si bien esta designación no comenzó con Margarita de Francia, sino con su homónima Margarita de Angulema, hermana de Francisco I, Margarita de Angulema fue igualmente conocida por su protección hacia artistas y literatos de la Corte de su hermano y, sobre todo, por su propia afición a la escritura. Realizó innumerables aportes a la poesía y al final de su vida, ya como reina de Navarra, escribió *El Heptamerón* o *Los cuentos de la reina de Navarra*. La llamaban la Minerva de Francia, aunque, curiosamente, no de forma tan prolija como a su sobrina quien, a la muerte de la reina de Navarra, recibirá oficialmente este título en la Corte. Como remarcamos más adelante, la presencia de Margarita como *Pallas* o *Minerva* es tremendamente

20. El rey Francisco I tuvo siete hijos de los que solo sobrevivieron dos: Enrique de Orleans y Margarita.

21. Las dos únicas biografías sobre Margarita de Francia son: PEYRE, ROGER: *Une princesse de la Renaissance: Marguerite de France, duchesse de Berry, duchesse de Savoie*. Ed. Hachette Livre BnF, Paris, 1902 y STEPHENS, WINNIFRED: *Margaret of France, duchess of Savoy, 1523-74*, Bodley Head, London, 1912. Versión digitalizada en The Internet Archive.

22. Esto ocurrió tanto en su etapa en la Corte de París como en la época que pasó como duquesa de Berry donde artistas e intelectuales mantuvieron sobre ella este aura de protectora de artistas e intelectuales.

recurrente en la poesía de la época, apareciendo su nombre, en ocasiones, más que el del rey o el de la reina.

Como veremos a continuación, su imagen como *Pallas* o *Minerva* también se transferirá a la pintura y Margarita parece acogerla con el mismo agrado con que Diana de Poitiers o Catalina de Médicis adoptaron sus respectivas personificaciones como las diosas Diana y Juno respectivamente. Al igual que estas, Margarita también tomará como emblema y como *motto* un atributo vinculado a una de las virtudes de su alter ego –la sabiduría, en este caso–. Sin embargo y, como se explica más adelante, a diferencia de las dos figuras anteriores con las que Margarita compartirá la influencia y el poder cortesano su iconografía mitológica en Francia no sobrevivirá a la muerte de su hermano, el rey. Pero antes de referirnos a este hecho, debemos centrarnos en el inicio de su imagen como Minerva y su representación en las artes con algunos ejemplos.

Como ya sabemos, la primera referencia que tenemos de Margarita como la diosa de la sabiduría aparece en 1545 cuando François Habert le dedica su librito *La nouvelle Pallas*. Durante el mismo año, el mismo autor dedicará a la delfina, Catalina de Médicis, un librito titulado *La nouvelle Junon* en cuya epístola del principio agradece a la nueva Pallas que sea la intermediaria entre el poeta y la esposa del Delfín. En 1546, *Les trois nouvelles déesses* afianzará la imagen de las tres damas como las tres nuevas diosas: Pallas, Diana y Juno. Es interesante explicar que François Habert evoca la imagen de un verdadero descendimiento desde el Olimpo hasta la corte francesa –manifestándose esta como el nuevo hogar de los dioses– para que estas diosas desvelen ese pasado por el que Francia es la heredera de Troya y, por tanto, bienamada de los dioses.²³ Pierre Ronsard también dedicará grandes odas a la nueva Minerva a partir de la ascensión al trono de Enrique II. Podemos poner el ejemplo del *Hymne du tres chrestien roy de France...* (1550) que recuerda al rey que su única hermana es una Minerva instruida en todas las virtudes y que lucha con su escudo contra los ignorantes (véase apéndice, documento 5).

La referencia a la Gorgona que adorna el escudo de Pallas se refleja en el emblema de Margarita realizado por Battista Pittoni²⁴ en la figura 15. En una de sus Odas, Ronsard vuelve a describir perfectamente la imagen de una Margarita-Pallas surgiendo de la cabeza de Francisco I perfectamente armada y adulta, presta a luchar contra el monstruo de la ignorancia (véase

23. La poesía nacionalista que propugna este pasado pseudomitológico es una constante que se puede encontrar en Ronsard (*La Franciade*), en los textos y poemas de Gabriel Syméoni y en el resto de literatos de la corte de Enrique II. A este respecto véase: GRAHAM, Victor: «Gabriel Symeoni et le rêve impérial des rois de France». En: *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance, Actes du congrès Marguerite de Savoie*, Annecy, Chambéry, Turin 29 avril-4 mai, 1978, pp. 299-309.

24. Emblema que puede encontrarse en el *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini illustri* (1602) de Battista Pittoni.

apéndice, documento 6). Diversos estudiosos coinciden en que el libro de sonetos de Du Bellay titulado *L'Olive* (1549) fue dedicado enteramente a Margarita. En él, también observamos el uso continuado de la alegoría de Pallas y Minerva para referirse abiertamente a la hermana del rey. Además, el título del librito es ilustrativo, pues hace referencia a la divisa de Margarita de Francia:²⁵ “Una rama de olivo abrazado por dos serpientes significando así que todas las cosas están regidas por la sabiduría y la inteligencia”. El *motto* de la divisa es: *Rerum Sapientia custos*. En varios de sus sonetos, Du Bellay asociará la rama de olivo con Pallas y, esta con Margarita (figura 16).

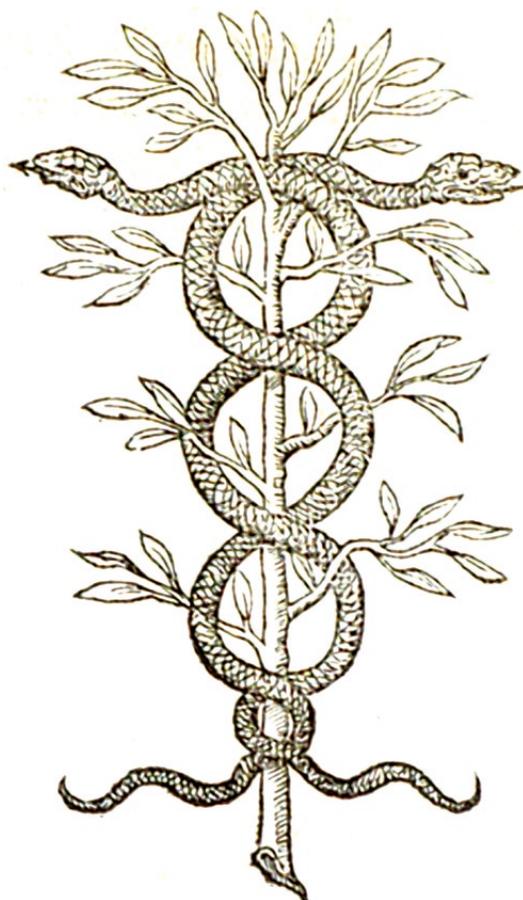


Figura 16. Divisa de Margarita de Francia en *Devises Heroïques* de Claude Paradin, circa 1551

25. BÉNÉ, CHARLES: «Marguerite de France et l'oeuvre de Du Bellay», En: *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance, Actes du congrès Marguerite de Savoie*, Annecy, Chambéry, Turin 29 avril-4 mai, 1978, pp. 223-241. La divisa de la princesa aparecerá en el libro de emblemas de Claude Paradin “*Devises heroïques*” en 1547.

Etienne Jodelle, en su soneto dedicado a Margarita en 1556 también se refiere a ella como la Pallas de Francia (véase apéndice, documento 7). Como ya hemos observado, hay variados ejemplos en la poesía de *La Brigade* donde se diviniza la figura de Margarita y, de hecho, se está de acuerdo en que durante el reinado de Enrique II, ni Diana de Poitiers ni Catalina de Médicis recibieron el mismo número de poemas ni el mismo celo en sus elogios que la hermana del rey. Por supuesto debe asumirse que los poetas encontraban en Margarita una herramienta para medrar en la Corte pero lo interesante es observar cómo esta persistencia –de la que solo hemos mostrado unos pocos ejemplos de los representantes más célebres de *La Brigade*– se refleja en la imagen iconográfica de Margarita en el arte.

Debe indicarse que esta es una mera aproximación y que un estudio más riguroso y extenso deberá llevarse a cabo próximamente para mostrar todos los ejemplos. En las figuras 17 y 18, podemos contemplar dos esmaltes: en el primero nos encontramos con un esmalte de cierto naturalismo de alrededor de 1555, conservado en la Wallace Collection de Londres, y que ha sido debidamente analizado por Suzanne Higgot e Isabelle Biron (2004). En él, se nos muestra a una Margarita ataviada con los atributos propios de la diosa Minerva tal y como nos la presentaba Pierre Ronsard o Joachim du Bellay. En el segundo podemos observar un esmalte de la escuela de Limoges, probablemente del taller de Léonard Limousin que nos vuelve a mostrar un retrato alegórico de alrededor de la década de 1550 y que nos presenta, en este caso, una imagen un tanto idealizada de Minerva con los mismos atributos que observábamos en el anterior. Estos son dos ejemplos de la época en que, como habíamos mencionado, la imagen poética de Margarita de Francia se transfiere físicamente a un medio artístico.

Ambos esmaltes son enteramente distintos en su estilo y composición y, sin embargo, podemos observar en ellos no solo las semejanzas en cuanto a los elementos que conforman la imagen de la diosa Minerva, sino también ciertas similitudes en los rasgos físicos del rostro de la retratada. Desgraciadamente, la falta de fuentes escritas sobre ambas obras no permite aseverar con certeza que el segundo caso retrate a Margarita de Francia, pero debido a la popularidad de las obras de Du Bellay y Ronsard, la semejanza entre ambos esmaltes y asimismo el parecido entre el rostro de las dos figuras femeninas nos hace pensar que se trata de dos retratos –uno más naturalista que el otro– de una misma persona. Como dijimos anteriormente, la personificación de Margarita de Francia como la nueva Minerva dejará de ser tan recurrente a partir de 1559. En este año, Enrique II morirá durante un terrible accidente en una justa en honor de la boda de Margarita con Emanuel Filiberto, duque de Savoya.²⁶

26. Emanuel Filiberto, duque de Saboya, fue gobernador de los Países Bajos de 1555 a 1559 y fue comandante del ejército imperial de Felipe II durante la batalla de San Quintín, 10 de agosto de 1557. Con esta victoria y tras la Paz de Cateau-Cambrésis consiguió que Francia le restaurase su ducado, ocupado desde 1536.



Figura 17/18. Jehan de Court, *Esmalte de Margarita de Francia como Pallas*, Wallace Collection y *Esmalte de Pallas*, Limoges, Léonard Limousin. Ambos de circa 1555

Tras este terrible suceso, Margarita dejará Francia para ir a dirigir el territorio de su marido y, a partir de este momento, su imagen como Pallas parece ser olvidada, desapareciendo de la iconografía de la época. Debe explicarse que la boda de Margarita con el duque de Savoya fue parte del pago que el rey Enrique II debió costear tras su derrota en la batalla de San Quintín (1557). La reincorporación de parte del territorio, previamente conquistado por Francia, en Italia minó terriblemente las pretensiones expansionistas de la primera. Así se explica que estos esponsales se contemplaran como una verdadera humillación y fueron muchos los poetas que los tildaron de «verdadero rapto de una princesa francesa». La desaparición del panteón de poder femenino creado durante la década previa comenzó a desmoronarse poco después de la muerte de Enrique II y la primera figura en caer de él será Margarita de Francia. No es una suposición aventurada decir que, probablemente, esta sea la causa del oscurecimiento de su figura en el imaginario historiográfico posterior.

5. CONCLUSIONES

El programa cultural y político del rey Francisco I redoblará sus esfuerzos durante las rivalidades por el Imperio entre los Valois y los Habsburgo. La muerte de Maximiliano I y la elección de su nieto Carlos V como emperador el 28 de junio de 1519 frustrará las campañas francesas. Una década más tarde, Enrique II reemprenderá negociaciones para apoyar su propia candidatura. En este contexto, el nuevo rey de Francia, consciente de su inferioridad económica con respecto a España emprende otra táctica para promoverse. Esta táctica supone un imparable fomento de la «propaganda» regia francesa que ensalza el galicanismo y la idea inveterada de que la monarquía francesa descende directamente de la antigua Troya, de Clovis y de Carlomagno.²⁷ De esta forma, las pretensiones expansionistas del rey en el noroeste de Francia, Alemania y el norte de Italia obtienen una base fundamentada en el supuesto origen mitológico de Francia. Esto provoca una enorme profusión de creación literaria y artística con el fin de apoyar las ambiciones políticas de Enrique II.

No solo los poetas de *La Brigade* se embarcan en esta aventura de vanagloria patriótica, sino también autores como Gabriele Syméoni o pintores y artistas de toda índole. Este supuesto origen troyano de Francia y los propósitos expansionistas del rey provocan un aluvión de imágenes mitológicas en variados formatos con una clara intención política: legitimar la presencia

27. GRAHAM, VICTOR (1978) p. 301.

francesa en el norte de Italia. En este contexto, el arte se aplicará para sustentar este entramado iconográfico de poder donde el rey y su círculo inmediato darán rostro a divinidades de la mitología clásica que, en un plano alegórico, descenderán del Olimpo para asistir a sus súbditos franceses en la lucha contra la herejía, la ignorancia y a favor de la unidad y la grandeza de Francia. El rey Enrique II seguirá esta trayectoria ya emprendida por su propio padre, pero alcanzando cotas insuperables. No solo su círculo masculino más cercano tendrá un papel en esta divulgación de retratos mitológicos, sino también sus más allegadas figuras femeninas.

Entre todas ellas, las más importantes serán su esposa, su amante y su única hermana, que tendrán un protagonismo incomparable en este fenómeno. Diana de Poitiers, Catalina de Médicis y Margarita de Francia no solo adoptan de buen grado esta imagen de mujeres fuertes y divinizadas que encarnan las diosas Diana, Juno y Minerva sino que además se apropian de ellas haciendo de sus atributos sus propios emblemas y divisas personales. Además, las virtudes cristianas (modestia, castidad, fidelidad, sabiduría) vinculadas a la imagen alegórica de estas diosas paganas las harán aparecer públicamente como mujeres ejemplares o arquetipos de conducta. Estas mujeres del círculo íntimo del rey Enrique II provocarán con estos retratos que el mismo monarca sea contemplado doblemente como un ser divino y una figura con la que el pueblo empatiza a través de sus mujeres de confianza. Por tanto, podemos observar estos retratos mitológicos femeninos no como un mero divertimento cortesano sino como un medio para consolidar una dinastía y sus pretensiones territoriales.

La paulatina desaparición de esta retratística mitológica concuerda en tiempo con la derrota de San Quintín (1557) y con sus consecuencias; esto es la pérdida de territorios en Italia septentrional. La necesidad de proseguir con arengas patrióticas que legitimen una presencia francesa en la península Itálica dejará de tener lugar. Además, la derrota de San Quintín se saldará con las dobles bodas reales entre Isabel de Valois y Felipe II, rey de España y entre Margarita de Francia y Emanuel Filiberto, duque de Savoya -con la subsecuente pero gradual devolución de los territorios previamente ocupados por Francia-. Es en este momento cuando los retratos de Margarita de Francia como Minerva desaparecen; a causa probablemente de su marcha a los territorios de su marido. Aunque no deberíamos descartar, a este respecto, cierta animosidad contra una princesa francesa casada con un antiguo enemigo. Esta fecha también provocará cambios en la iconografía de Catalina de Médicis y de Diana de Poitiers.

La primera, ahora convertida en reina-viuda y madre del delfín, experimenta cierto «empoderamiento» haciéndose dueña de su propia imagen, produciéndose así la elección personal de una figura histórica que encaje con sus objetivos, esta es: Artemisa de Halicarnaso, relegando la antigua imagen

mitológica de Juno a objetivos exclusivamente legitimarios. Para Diana de Poitiers, la fecha de 1557, marcará el principio de su propio fin en la Corte. Una vez fallecido el rey Enrique II se verá obligada a abandonarla y, en este momento su imagen como Diana-cazadora se desvanece. No solo Catalina de Médicis se encargará de ocultar y destruir muchas de sus imágenes, sino que también desaparecerá de los talleres artísticos durante varias décadas. Su representación será modificada y vilipendiada en ámbitos protestantes como amante del anterior rey –durante las guerras de religión– y no será hasta bien entrado el siguiente siglo cuando volveremos a ver una imagen que la represente como la diosa Diana.

En siglos posteriores, las amantes de los reyes franceses continuarán su legado utilizando esta deificación como autorepresentación artística. En conclusión, esta tríada de mujeres fuertes e influyentes configuró un verdadero espacio de poder para que literatos y artistas vinculados a la Corte consiguieran medrar y hacer realidad sus aspiraciones artísticas. Sus imágenes, presentes en la poesía de la época, se filtraron de un ámbito artístico a otro para completar la estrategia política de la monarquía francesa. Su imagen como las tres diosas más importantes del Panteón Valois durante el reinado de Enrique II es incontestable y como tales, sus objetivos para consolidar su estirpe o ampliar su reino se vieron favorecidos hasta la fatídica fecha de la derrota de San Quintín. Este acontecimiento supuso el desmoronamiento del Olimpo femenino de los Valois.

BIBLIOGRAFÍA

- BARDON FRANÇOISE: *Diane de Poitiers et le Mythe de Diane*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.
- BALSAMO, JEAN: «Le prince et les arts en France au XVI^e siècle» En: *Seizième Siècle*, n° 7, 2011, pp. 307-332.
- BARNAVI, ELIE: «Mythes et réalité historique: le cas de la loi salique» En: *Histoire, économie et société*, 3 année, n° 3, 1984, pp. 323-337.
- BEGUINS, GUILLAUME, J., ROY, A.: *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
- BÉNÉ, CHARLES: «Marguerite de France et l'œuvre de Du Bellay» En: *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance, Actes du congrès Marguerite de Savoie, Annecy, Chambéry, Turin 29 avril-4 mai, 1978*, pp. 223-241.
- BREITENSTEIN, RENÉE-CLAUDE: «Traduction, transferts culturels et construction des publics dans deux éloges collectifs de femmes de la première moitié du XVI^e siècle» En: *Publics et publications dans les éloges collectifs de femmes à la fin du Moyen Âge et sous l'Ancien Régime*, volume 47, number 3, 2011.
- DU BELLAY, JOACHIM: *Œuvres poétiques IV*, éd. Critique d'H. Chamard, STFM, Nizet, 1983, p. 326.

- FFOLIOTT, SHEILA: «Artemisia conquers Rhodes: Problems in the representation of Female Military heroics in the Age of Catherine of Medici». En *Patronage, Gender & the Arts in Early Modern Italy*, 2015, pp. 85-102.
- : «Casting a rival into the shade: Catherine de Medici and Diane de Poitiers». En *The Art Journal*, 48, 1989, pp. 138-143.
- : «The Italian 'Training' of Catherine de Medici: Portraits as Dynastic Narrative». En: *The Court Historian. Queens and the Transformation of Political Culture: The Case of Early Modern France*, 10, 2005, pp. 37-53.
- GORRIS, ROSANNA: «Fétus que le vent chasse: constellations poétiques autour de Marguerite de France, duchesse de Savoie». En *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 22, 2010, pp. 421-479.
- : *Principessa di potere, principessa di sapere*, Hapax editore, Torino, 2014.
- GRAHAM, VICTOR: «Gabriel Symeoni et le rêve impérial des rois de France». En: *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance, Actes du congrès Marguerite de Savoie, Annecy, Chambéry, Turin 29 avril-4 mai*, 1978, pp. 299-309.
- HABERT, FRANÇOIS: *Déploration poétique de feu M. Antoine du Prat, en son vivant chancelier et légat de France, avec l'Exposition morale de la Fable des trois Déesses: Vénus, Juno et Pallas, par d'Issouldun en Berry*, Lyon, 1545. Consultable en la versión digitalizada de la BnF.
- HERVÉ, T.: «Mythographie et discours du plaisir: Antoine du Verdier et la traduction des Imagini de i dei de gli antichi de Vincent Cartari». En: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 35, 1992, pp. 29-45.
- HIGGOT, SUZANNE: *Catalogue of glass and Limoges Painted enamels*, The Wallace Collection, Londres, 2011, pp. 284-289.
- y Biron, I.: «Marguerite de France as Minerva. A sixteenth-century Limoges painted enamel by Jehan de Court in the Wallace Collection» En: *Apollo: The International magazine of arts*, 504, 2004, pp. 21-30.
- LANDERS, ELISABETH: *Joachim DuBellay's Occasional Poetry: The poetics of female patronage*. All theses and Dissertations (ETDs) Washington University in St Louis, 2011.
- MARIEJOL, JEAN: *Catherine de Medicis*, Ed. Hachette, Paris, 1920 (versión digitalizada).
- MERLIN, PIERPAOLO: *Manuel Filiberto. Duque de Saboya y general de España*. Madrid, Ed. Pasado Vivo, 2008.
- MIQUEL, ANDRÉ: *Ronsard, la trompette et la lyre (Exposición celebrada en Galerie Mansart, du 12 Juin au 14 septembre*, Paris, 1985.
- PEYRE, ROGER: *Une princesse de la Renaissance: Marguerite de France, duchesse de Berry, duchesse de Savoie*. Ed. Hachette, Livre BnF, 1902.
- Pot, Olivier: «Le mythe de Diane chez Du Bellay : de la symbolique lunaire à l'emblème de cour». En: *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002, pp. 57-68.
- RONCARD, PIERRE: *Ceuvres complètes VIII*, éd. Laumonier, Paris, Nizet, 1984.
- SCÈVE, MAURICE: *The entry of Henry II into Lyon, September 1548*, Ed. Medieval and Renaissance texts and Studies, Tempe, Arizona, 1997. La versión digitalizada la encontramos en The Internet Archive.
- SOLACINI, CLAUDIA: «La Metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico». En *La rivista di engramma*, 150, 2017, pp. 441-456.
- STEPHENS, WINIFRED: *Margaret of France, duchess of Savoy, 1523-74*, Ed. Bodley Head, London, 1912, versión digitalizada en The Internet Archive.
- VIENNOT, ELIANE: «Diane parmi les figures du pouvoir féminin». En: *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002, pp. 463-478.
- ZERNER, HENRY: «Diane de Poitiers: maîtresse de son image?». En: *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002, pp. 335-342.

APÉNDICE DE POESÍA

Documento 1: Déploration poétique de feu M. Antoine du Prat, en son vivant chancelier et légat de France, avec l'Exposition morale de la Fable des trois Déesses: Vénus, Juno et Pallas de François HABERT d'Issouldun en Berry, Lyon, 1545. (Consultable en la versión digitalizada de la BnF)

Certes Venus n'est pas encore morte,
 Déesse elle est, grand honneur on luy porte:
 Que pleust à Dieu la voir en mer plongée,
 La République en serait bien vengée.
 Mais peu à peu Venus s'abolira,
 Et en son nom Diane on publiera,
 Que toute fable ha dict estre pudique,
 Contraire en tout au vouloir vénérique.
 Certainement dire bien je puis ores,
 En nostre temps que Venus vit encores :
 On luy faict feste, on érige trophées,
 Et en son nom pompes sont estofées [...]

Documento 2: Joachim Du Bellay, "Les regrets", soneto 158

De ce royal palais, que bastiront mes doigts,
 Si la bonté du Roy me fournit de matiere,
 Pour rendre sa grandeur & beauté plus entiere
 Les ornemens seront de traicts & arcs turquois.
 Là d'ordre flanc à flanc se voyront tous noz Rois,
 Là se voyra maint Faune & Nymphé passagere,
 Sur le portail sera la Vierge forestiere,
 Avec son croissant, son arc & son carquois

Documento 3: Pierre Ronsard, *Hymne du tres chestien roy de France Henry II, 1555*

Et n'as-tu pas aussi, en lieu d'une Junon,
 La royne ton espouse en beaux enfans fertile?
 Ce que l'autre n'a pas, car elle est inutile
 [...]

Mais ceux que ton espouse a conçeus à-foison
De toy, pour l'ornement de ta noble maison, Sont
beaux, droitz, et bien nez, et qui des jeune enfance
Sont appris à te rendre une humble obeissance.

Documento 4: Pierre Ronsard, Les Odes, Oda 15 *À la reyne*

Comme toy, Iunon de France
Grave en royale apparence
Fens la tourbe de François,
T'allant seoir a la main dextre
De ton espous, nostre maistre,
Le meilleur de tous les Roys.
Duquel apres mainte année
Tu conceus par destinée
Une abondance d'enfants
Qui diviseront le monde,
Et de la grande masse ronde
Seront les Roys triomphants [...]

Documento 5: Pierre Ronsard, *Hymne du tres chestien roy de France Henry II, 1555.*

Et n'as-tu pas aussi une Minerve sage,
Ta propre unique Sœur, instruite des jeune âge
En tous artz vertueux, qui porte en son Escu
J'entens dedans son cœur des vices invaincu
le chef de la Gorgonne,
Qui transforme en rocher l'ignorante personne
Qui s'ose approcher d'elle et veut loüer son nom?

Documento 6: Pierre Ronsard, Les Odes, *À Madame Marguerite 1555*

Par un miracle nouveau
Pallas du bout de sa lance
Ouvrit un peu le cerveau
De François seigneur de France.
Adonques Vierge nouvelle

Tu sortis de sa cervelle,
Et les Muses qui te prindrent
En leurs sçiences t'apprirent :
Mais quand le tens eut parfait
L'acroissance de ton age,
Tu pensas en ton courage,
De mettre à chef un grand fait.
Tes mains s'armerent alors
De l'horreur de deus grands haches
Tes braz, tes flancs, & ton cors,
Sous un double fer tu caches :
Une menassante creste
Branloit au hault de ta teste
Joant sur la face horrible
D'une Meduse terrible :
Ainsi tu alas trouver
Le vilain monstre Ignorance,
Qui souloit toute la France
Desous son ventre couver.

Documento 7: Etienne Jodelle Parisien, *À très illustre princesse Marguerite de France, 1556*

[...] s'efforce De bon gré maugré faire aus Muses toute force, Pour d'une main souillée au bourbier d'ignorance Toucher au sacré los d'une Pallas de France, Faisant tort à ton temple, à moy ton prestre saint [...]