

## La producción narrativa de Catherine Bernard (1662-1712)

ESPERANZA COBOS CASTRO

### PRELIMINAR

El nombre de Catherine Bernard, prácticamente desconocido para el lector medio, aparece de ordinario relacionado con los de Mme de Lafayette de la que se juzga imitadora, de Fontenelle al que debe —se dice— gran parte de sus conocimientos, de Perrault o de Voltaire, que no desdeñaron imitar algunas de sus obras.

Pocos estudios de conjunto, sin embargo, se han aproximado a la vida y obra de una de las primeras escritoras que logró vivir del producto de su pluma (1) y que abordó con notable éxito todos los géneros, para intentar diseñar su trayectoria creativa y su originalidad. Tal vez estas páginas puedan contribuir a esbozar esa panorámica si bien, como el título de este artículo especifica, es nuestra intención detener la mirada de forma expresa en la obra narrativa.

### I - PERFIL DE UNA MUJER DE LETRAS OLVIDADA

Nacida en la ciudad normanda de Rouen en 1662 y en el seno de una familia calvinista, Catherine Bernard —considerada por algunos de sus biógrafos (2) como emparentada con Pierre y Thomas Corneille y con Fontenelle, sobrino de los anteriores— se estableció en París a la edad de diecisiete años alcanzando rápidamente notoriedad en los círculos aristocráticos y literarios de la capital gracias a su producción poética, dramática y narrativa (3).

(1) BROU, Vicomte de. *Les femmes auteurs*. Paris, Plon-Nourrit, 1911 y REYNIER, Gustave. *La femme au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Tallandier, 1929.

(2) ASSE, Eugène. *Une nièce du grand Corneille, Mlle Bernard*. Paris, A la Revue Biblio-icnographique, 1900; BRIQUET, Marguerite. *Dictionnaire historique, littéraire et bibliographique des Françaises et des étrangères naturalisées en France*. Paris, Treuttel et Wurtz, 1804. B. Nacional de París. L.n<sup>o</sup> 17.55; HAAG, Eugène et Emile. *La France protestante, ou la Vie des protestants qui se sont fait un nom dans l'histoire depuis les premiers temps de la réformation jusqu'à la reconnaissance du principe de la liberté des cultes par l'Assemblée Nationale*. Paris et Genève, Cherbuliez, 1846-1859; JAL, Auguste. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Paris, Plon, 1872; MARTIN, François. *Athenae Normannorum (Bibliographie normande)*. Caen, L. Jonan, 1901-1905, 2 vol. B.N.P. 8.<sup>o</sup> Q 2848; PREVOST, M. et D'AMAT, R. *Dictionnaire de Biographie française*. Paris, Letrouzey et Ané, 1954, Tomo VI; PRUDHOMME, L. *Biographie universelle et historique des femmes célèbres*. Paris, Lebigre, 1830.

(3) MARTIN, H.J. *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Droz, 1969.

I.1 - *Poesía*

Supo desde los primeros instantes buscar con habilidad la protección de Louis XIV y de Mme de Maintenon después de haber abjurado de su fe calvinista en 1685 con ocasión de la revocación del Edicto de Nantes, dedicando sus composiciones poéticas a la familia real y a la nobleza destacada del momento como la princesa de Conti, esposa de François Louis de Bourbon; la duquesa de Orléans, madre del Regente; Mme de Pontchartrain, esposa del conde Louis Phélypeaux; Mme de Coulanges, esposa del marqués Philippe Emmanuel de Coulanges, primo de Mme de Sévigné, etc.

Cualquier acontecimiento, incluso trivial, era ocasión propicia para adular al monarca y a la nobleza por medio de entusiastas poemas como la epístola en verso enviada a Mme de Sévigné rogándole se sirviera transmitir a Mme de Maintenon la admiración que en ella había suscitado el retrato de la esposa morganática del rey recién pintado por Pierre Mignard; o los poemas enviados a Louis de France, duque de Bourgogne, celebrando el nacimiento de su hijo, el duque de Bretagne.

Mlle Bernard recibió numerosos galardones por su labor poética. La Academia Francesa le otorgó por tres veces su primer premio, en 1691, 1693 y 1697, por los poemas dedicados a cantar la gloria del rey: "Le Roi seul en toute l'Europe défend et protège les droits des rois", "Plus le Roi mérite des louanges et plus il les évite", "Le Roi par la paix de Savoye a rendu la tranquillité à l'Italie et a donné à toute l'Europe l'Espérance de la paix générale". Obtuvo igualmente tres primeros premios en los Juegos Florales de Toulouse organizados por el grupo de poetas al que Louis XIV acababa de otorgar la categoría de Academia (en 1694); en 1696 con una oda —la forma más ceremoniosa y compleja de la poesía lírica— consagrada al nacimiento de Jesucristo, en 1697 con una égloga, y en 1698 con una nueva oda teniendo esta vez como tema la religión cristiana.

Sus reiterados triunfos poéticos le abrieron las puertas de la Academia de los Ricovrati de Pavía en la que, con el sobrenombre de "Calliope l'invincible" —como homenaje a la musa de la poesía épica y de la elocuencia— compartía honores con Mlle de Scudéry, Mlle La Force, Mme d'Aulnoy, etc.

Necesario es decir, no obstante, como lo hace Wolff en su artículo *Une poétesse oubliée. Catherine Bernard, nièce de Pierre Corneille* (4), que la calidad de estas producciones poéticas está lejos de ser uniforme, pues si en las composiciones líricas hay gracia y ritmo, los poemas de circunstancias son, con frecuencia, conformistas e incluso mediocres. Con todo, no puede negarse el esfuerzo realizado por Mlle Bernard para renovar la temática de los poemas y la inspiración filosófica de los mismos, eludiendo la mitología clásica hasta entonces tan habitual y la inspiración bíblica —para soslayar,

(4) WOLFF, Etienne. "Une poétesse oubliée. Catherine Bernard, nièce de Pierre Corneille" *Revue des deux Mondes*, enero-marzo 1973, pp. 278-281.

sin duda, cualquier tipo de connotación religiosa que pudiera memorar su pasado calvinista— y aplicando preferentemente la técnica alegórica para hacer surgir como elementos de sus composiciones la Fama —“la voz pública” para Virgilio—, el Amor —“el más bello de los inmortales” para Hesiodo—, la Razón, el Pensamiento, etc.

En el trasfondo de todo este denuedo renovador parecen vislumbrarse algunas de las teorías contenidas en *Du bonheur*, en *Sur la poétique* y en *Sur la poésie* de Bernard Le Bouvier de Fontenelle (5), de ahí que ciertos biógrafos hayan llegado a atribuirle la *Relation de l'Île de Bornéo*, narración de carácter alegórico, en la que se alude a las querellas religiosas del momento.

Hacia finales de siglo, y al parecer por cuestiones de índole religioso, hizo desaparecer gran parte de su producción poética, si bien aún es posible encontrar en colecciones manuscritas de la Biblioteca Nacional, de la del Arsenal y de Castelnau, algunos de sus poemas inéditos. Según el *Nouveau dictionnaire historique portatif* (6), “suprimió pequeñas composiciones que habrían podido causar mala impresión acerca de sus costumbres y su religión”.

## I.2. - Teatro

Catherine Bernard obtuvo resonantes éxitos con dos tragedias: *Léodamie* (7), estrenada por los Comediantes del Rey en el teatro de la calle Mazarine, el 16 de febrero de 1685, alcanzó las veinte representaciones. *Brutus* (8), estrenada el 18 de diciembre de 1690, alcanzó las veinticinco en el Nouveau Théâtre des Fossés Saint-Germain. Estas cifras de representaciones han de considerarse como muy estimables si se tiene en cuenta que el mayor éxito teatral francés del siglo XVII, el *Timocrate* (1656) de Thomas Corneille, consiguió ochenta, *Le Malade imaginaire*, *Sganarelle* y *L'École des Femmes*, de Molière, cuarenta y dos, cuarenta y treinta y una respectivamente y que las tragedias, incluso las más aplaudidas por el público, no pasaban de la treintena (9).

En el artículo dedicado a la autora en el *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, percibe Alain Niderst (10) un cierto aire de parentesco entre las tragedias de Catherine Bernard y las obras de Corneille:

“*Léodamie et Brutus doivent beaucoup à Corneille et pourtant ces tragédies politiques présentent de curieux mouvements d'originales notations psychologiques, qui évoquent plutôt la haute comédie, ou même Marivaux*”.

(5) NIDERST, Alain. *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1702)*. Paris, Nizet, 1972.

(6) *Nouveau dictionnaire historique portatif*. Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1769, Tomo I, p. 282.

(7) *Léodamie* no se publicó hasta 1735, en el Tomo V del *Théâtre français*.

(8) *Brutus* se publicó en Paris, Gontier, 1691. B.N.P. 8.º Yth. 2363.

(9) MELESE, Pierre. *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique, concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*. Paris, Droz, 1934.

(10) BEAUMARCHAIS, J.P. de; COUTY, D. et REY, A. *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*. Paris, Bordas, 1984, Tomo I.

El signo de la corriente imitativa se invertiría años más tarde pues cuando Voltaire estrenó el 11 de diciembre de 1730 su *Brutus* —que sólo alcanzó las dieciséis representaciones pese a su asombrosa puesta en escena en la que sorprendieron varios cuadros como el recordado del senado romano reunido en pleno— el “*Mercure galant*” de marzo de 1731 señaló múltiples detalles tomados de la obra de Mlle Bernard que acababa de imprimirse por esas fechas.

Es posible que Catherine Bernard estrenara en 1695 una nueva tragedia titulada *Bradamante* —nombre de la famosa heroína del *Orlando furioso* de Ariosto, poseedora de la lanza de Argail— que no sería publicada; Beauchamps así lo asegura, si bien Michaud (11) no duda en afirmar que la obra citada no es otra que la de Thomas Corneille.

Murió el 6 de septiembre de 1712 en París, a los cincuenta años.

Los historiadores de la literatura (12) se complacen en señalar que sin la asidua colaboración de Fontenelle la producción de Catherine Bernard no habría sido lo que es. Esta aseveración se basa en una afirmación del Abbé Trublet encontrada en sus *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et les ouvrages de Mr de Fontenelle* en la que se indica que Fontenelle ayudó a Catherine Bernard en todas sus publicaciones y representaba para ella algo similar a lo que Ménage, Segrais y La Rochefoucauld habían supuesto para Mme de Lafayette, o el Abbé d'Aubignac para Mme de Villedieu.

## II - LA PRODUCCION NARRATIVA DE CATHERINE BERNARD

### II.1 - *Fédéric de Sicile*

Sólo llevaba un año en París cuando publicó una novela histórica en cuya redacción había gozado, al parecer, de la ayuda y consejos de Pradon, como ella normando, que guió sus primeros pasos en literatura.

En 1680, la editorial Jean Ribou publicó como obra anónima los tres volúmenes de *Fédéric de Sicile*; volvería a editarse diez años más tarde con el

(11) MICHAUD, M. *Biographie Universelle ancienne et moderne*. Paris, Thoissier Desplaces, 1843, tomo 4.

(12) ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Domat, 1949-1956, 5 vol.; COLLINET, J.P. et SERROY, J. *Romanciers et conteurs du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Ophrys, 1975; DELOFFRE, Frédéric. *La nouvelle en France à l'âge classique*. Paris, Didier, 1967; LE BRETON, André. *Le Roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Hachette, 1907; LEVER, Maurice. *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, PUF, 1961, entre otros.

(13) Las obras de Catherine Bernard son consideradas indistintamente como “nouvelle” y como “roman”. No es nuestra intención entrar aquí a distinguir ambas formas narrativas por temor al anacronismo dado que en el siglo XVII ninguna de las dos había adquirido aún un “status” reglamentado. Sobre este particular es interesante consultar: GODENNE, René. “Association nouvelle-petit roman entre 1650 et 1750”. *CAIEF*, n.º 18, 1966, pp. 67-78 e *Histoire de la nouvelle française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Droz, 1970.

subtítulo de *Le Prince de Sicile nouvelle historique*, asegurando el editor que se inspiraba en una novela española (14).

La diégesis de este relato es, a grandes rasgos, la siguiente: Manfred, rey de Sicilia, para hacer creer a sus súbditos que su sucesión está asegurada por su descendencia masculina, hace pasar a su hija por un joven llamado Frédéric que despierta el amor de numerosas damas. La joven, sin revelar en ningún momento su verdadera identidad, se enamora de Almadée, hijo del rey de Mallorca encarnizado enemigo de su padre. Tras innumerables aventuras, la identidad de la princesa es descubierta y obtiene permiso para casarse con el príncipe que ama.

Este relato farragoso, del que su autora renegaría más tarde, es obra de principiante y podría insertarse sin gran dificultad dentro de la corriente novelística tradicional ante todo, por su ausencia de verosimilitud y sus múltiples incidentes.

A pesar de su avanzada fecha de publicación, no debe extrañar la supervivencia de rasgos pertenecientes a la novela barroca dentro del espacio cronológico más próximo al clasicismo. En realidad, la exuberancia y la discontinuidad que caracterizan a la novela barroca se dan aquí más por falta de maestría en el arte de la narración que por una fidelidad retrógrada a las formas propias de la primera mitad del siglo.

La narración del período barroco exigía una movilidad tanto temporal como espacial, de ahí su afición por los viajes y los constantes desplazamientos. Así lo señala con perspicacia Maurice Lever:

*"L'imagination romanesque se nourrit de courses folles sur les océans, de tempêtes, de naufrages, de captivités, d'évasions, de séparations, de reconnaissances. Mille accidents se dressent en travers du récit, l'arrêtent, le détournent de son dénouement, font rebondir le destin des héros"* (15).

Y así cabría deducirlo tras la lectura de esta primera obra narrativa de Catherine Bernard.

Dorothy F. Dallas —que la presenta como anónima— la sitúa sin embargo, dentro de la categoría de "Roman historique psychologique" (16). Este tipo de novela es, en su opinión, fruto de una lenta y tímida transformación de la novela heroica y realista de las décadas precedentes, proceso en el que se ha tendido a la concisión y al desplazamiento progresivo del interés de una intriga de peripecias sin fin hacia un análisis del sentimiento y hacia un mayor respeto histórico en las situaciones o hechos narrados y una mayor verosimilitud o nivel de coherencia de acuerdo con las leyes internas por las que se gobierna toda ficción literaria.

(14) Se publicó más tarde en Londres (1746), en el tomo VII del *Recueil de romans historiques*, y en La Haya (1760), en el tomo II de la *Nouvelle bibliothèque de campagne portative*.

(15) LEVER, *Op. cit.* pp. 31-32.

(16) DALLAS, Dorothy Frances. *Le roman français de 1660 à 1680*. Paris, J. Gamber, 1932 y Genève, Slatkine Reprints, 1977.

A despecho de ello, *Fédéric de Sicile* y numerosas obras publicadas en torno a 1680, anónimas unas [*Adelaïde de Champagne* (1680), *Alfrède, reine d'Angleterre* (1678), *Le Comte de Richemont* (1680), *Dom Sébastien, roy de Portugal* (1679), *Le Duc d'Alançon* (1680), *Mérovée, fils de France* (1678), *Nouvelles de la reine d'Angleterre* (1680)]; y con nombre de autor otras (*La Belle Hollandaise* (1679) de François de Chavigny, *Le Bâtard de Navarre* (1683) de Jean de Préchac, o *Bajazet, prince ottoman* (1679) y *Casimir, roy de Pologne* (1680) de Michel Rousseau de la Valette), como las novelas de aventuras o heroicas que le habían precedido, pese a su etiqueta de "históricas", se toman grandes libertades con los nombres y los hechos históricos. En realidad, la historia sólo les sirve como telón de fondo de las aventuras amorosas de los personajes (17). En su estructura narrativa siguen siendo numerosos los disfraces, los encuentros fortuitos, las cartas robadas, los naufragios, los poemas, tan frecuentes en las obras de La Calprenède o de Mlle de Scudéry, "tics" que Catherine Bernard irá haciendo desaparecer en sus novelas posteriores.

## II.2 - *Eléonor d'Yvrée* (18)

Tenía veinticinco años cuando publicó *Eléonor d'Yvrée*, primera novela de un tríptico que pensaba escribir bajo el título colectivo de *Les Malheurs de l'amour* (19). En ésta, al igual que en las obras que le seguirían, los críticos y biógrafos perciben la ayuda y consejos de Fontenelle, que le consagró un elogioso artículo en el "Mercure galant" de septiembre de 1687.

Esta obra presenta, efectivamente, una intriga mucho más simple: Eléonor, forzada a casarse con el conde de Retelois que no ama, obliga a su amante, el duque de Misnie, a casarse con su amiga Mathilde que está enamorada de él en secreto. El duque obedece pero con tal desgana que Mathilde muere por la indiferencia de su marido.

La clave de la obra es la figura de la enamorada que obliga a su amante a casarse con otra persona. Recordemos que en *L'Astrée* de Honoré d'Urfé ya se encuentra un episodio similar en el que Bellinde exige que Célion se case con su amiga Amaranthe, y que en *Inès de Cordoue*, la condesa de Las Torres exigirá que el marqués de Lerma haga lo propio con la hija de la duquesa de Feria.

Podría decirse que *Eléonor d'Yvrée* es la más clásica de las novelas de Mlle

(17) EVANS, Wilfred Hugo. *L'historien Mézeray et la conception de l'histoire au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Gamber, 1930.

(18) Se publicó en Paris, Guérout, 1687. B.N.P. Y2.7793. En La Haya, Neaulme, 1753, en el tomo VI de la *Bibliothèque de campagne, ou amusemens de l'esprit et du coeur*. Y más recientemente: JARDIN, Denise. *Édition commentée d'une nouvelle de Catherine Bernard. Eléonor d'Yvrée*. Thèse, Univ. Laval (Québec), 1973 y GODENNE, René. *Les malheurs de l'amour de Catherine Bernard*. Genève, Slatkine Reprints, 1979.

(19) Título idéntico al que Mme Guérin de Tencin, madre de D'Alembert, utilizaría en 1747 para la última de sus grandes obras, que junto a las *Mémoires du Comte de Canninge* (1735) y *Le Siège de Calais* (1739) forma la trilogía de sus novelas.

Bernard porque, dejando a un lado la multiplicidad de la acción, abandona los grandes espacios y el heroísmo épico y se consagra a la "chronique du coeur solitaire aux prises avec ses propres conflits" (20).

D.F. Dallas considera a *Eléonor d'Yvrée* y al *Comte d'Amboise* como dos novelas de análisis que tienen por tema central a "l'honnête femme", lo mismo que *Le Prince de Condé* (1683) de Edme Boursault, *La Comtesse de Salisbury* (1682) de Dargences, *La Princesse de Montpensier* (1662) y *La Princesse de Clèves* (1678) de Mme de Lafayette, *La Duchesse d'Estramène* (1682) de Du Plaisir, *La Duchesse de Milan* (1682) de Jean de Préchac o *La Comtesse d'Issembourg* (1678) de Mme de Saliez, entre otras.

En todo este tipo de producciones el sentimiento va logrando un puesto relevante. Los personajes ya no se encuentran relacionados sólo por una corriente de galantería, sino por su exquisita sensibilidad y por su creencia en la fatalidad del amor. En las últimas décadas del siglo XVII se asiste a una progresión ascendente de la sensibilidad y de sus diferentes manifestaciones en literatura. "Toutes les philosophies du temps lui font une place, voient dans le libre élan des désirs et des sentiments la marque de la condition humaine" asegura M. Th. Hipp en su obra *Mythes et réalités* (21). Sentimientos que ya no serán un adorno del relato sino la esencia del mismo, pues de la emotividad propia de las novelas tradicionales en las que abundaban los suspiros y las lágrimas, se pasa ahora a un análisis que ilumina la complejidad de los sentimientos. El examen de los estados anímicos es más penetrante si bien el progreso hacia la desnudez clásica hace que se prescindiera de las largas disertaciones de los personajes y que se atenúe la expresión de la pasión valiéndose de la delicadeza del estilo y del poder de sugestión más que de la descripción. Lo que Dallas parece confirmar en estas líneas de su libro *Le Roman français de 1660 à 1680* (22):

*"L'aspiration vers le naturel coïncide avec un irrésistible mouvement en faveur de l'émotion. Des accents de passion se font entendre dans ces ouvrages; l'on assiste à des scènes émouvantes où le coeur humain, se montrant à nu, ne cherche pas à enjoliver l'expression de sa souffrance... Dans cette littérature destinée à une société d'élite, soucieuse des bienséances mondaines, est atténuée l'expression de la passion par la délicatesse de style et l'habileté à saisir le geste ou le mot qui révèle à lui seul tout un état d'âme du personnage. Les lecteurs s'accoutument ainsi à lire entre les lignes pour saisir toutes les nuances de l'analyse sentimentale et évaluer l'intensité des émotions"*.

En su introducción a la edición de *Les Malheurs de l'amour*, René Godenne compara *Eléonor d'Yvrée* y *La Princesse de Montpensier* afirmando que son las obras que muestran mayor dominio del arte narrativo en el período 1655-1700 (De forma indirecta podría establecerse el parangón con

(20) LEVER, *Op. cit.*, p. 166.

(21) HIPPI, Marie-Thérèse. *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*. Paris. Klincksieck, 1976, p. 459.

(22) DALLAS, *Op. cit.*, p. 166.

*Eugénie ou la force du destin*, una de las seis *Nouvelles françoises* (1657) de Jean Regnault de Segrain, dado que son numerosos los puntos de contacto que presentan ambas obras respecto a la estructura narrativa) (23). En las obras surgidas durante estos cuarenta y cinco años, los personajes se manifiestan como la encarnación del héroe galante inspirado por la "préciosité", es decir, como seres algo artificiosos que responden a una conducta tipo. Catherine Bernard, no obstante, sabe introducir en el relato distintas anotaciones que permiten escrutar el alma de los personajes y sobre todo seguir la evolución de sus sentimientos. Suelen ser seres lúcidos que se interrogan acerca de los peligros que pueden hallar en el transcurso de sus aventuras y, como en el caso de los creados por Mme de Lafayette, personajes con mayor dosis de humanidad que gozan y sufren ante el lector, emergiendo de la estructura situacional un "pathos" que estimula los sentimientos de piedad y ternura en éste. Sirvan de ejemplo estas frases referidas a Mathilde:

*"Il lui sembloit qu'elle n'auroit pas voulu ôter le Duc de Misnie à Eléonor, mais elle souhaitoit de trouver un Amant comme lui; et elle sentoit que s'il ne lui avoit pas précisément ressemblé, il ne lui auroit pas plu. Ce sentiment ne lui donna d'abord qu'une mélancolie qui ne laissoit pas d'avoir sa douceur; mais, lorsqu'elle en vint à en connoître la nature, elle en eut une douleur très vive"* (pp. 24-25).

Pasajes como el que relata la entrevista de Eléonor y Mathilde, enamoradas del mismo hombre, nos hacen comprobar que no se trata tanto de un análisis minucioso de los sentimientos, sino de la evocación del sufrimiento que éstos ocasionan. Los personajes se ven, en reiteradas ocasiones, dominados por la emoción, el dolor, o la desesperanza llegándose a un paroxismo en las situaciones que, afortunadamente, no coincide con un paroxismo en la expresión. Es cierto que términos pertenecientes al campo semántico del sentimiento como amor, pasión, celos, ternura, etc., son abundantes en este tipo de producciones narrativas, pero Catherine Bernard suele mantenerse siempre en una tónica de sobriedad de expresión que contrasta con el manierismo de muchos de sus contemporáneos. Esta sería la cualidad principal señalada por Fontenelle en su artículo del "Mercure galant" (24), revista destinada a un público en su mayoría femenino (25):

*"Vous trouverez dans Eléonor d'Yvrée beaucoup de beautés fort touchantes (...). Le style du livre est fort précis; les paroles y sont fort épargnées, et le sens ne l'est pas. Un seul trait vous porte dans l'esprit une idée vive, qui entre les mains d'un auteur médiocre aurait fourni à beaucoup de phrases, si cependant un auteur médiocre étoit capable d'uttraper une pareille idée. Les conversations sont bien éloignées d'avoir de la langueur, elles ne consistent que dans ces sortes de traits, qui vous mettent d'abord, pour ainsi dire, dans le vif de la*

(23) LANFREDINI, Dina. "L'originalità della "Princesse de Montpensier de Mme de Lafayette". *Rivista di letteratura moderna e comparata*. Firenze, giugno 1960, pp. 61-88.

(24) FONTENELLE, B. LE BOYER. "Lettre sur le livre intitulé "Les Malheurs de l'amour ou Eléonor d'Yvrée". *Mercure galant*, sept. 1687, pp. 324-329.

(25) VINCENTI, Monique. "Le Mercure galant et son public féminin". *Romanistische für Literaturgeschichte*. Heidelberg, 1979, pp. 76-85.



*chose, et ressemblent en fort peu d'espace tout ce qui était fait pour aller au coeur*".

Mlle Bernard propugna pues un tipo de novela cuya cualidad esencial es de carácter sentimental. Desde ese punto de vista puede distanciarse de la concepción novelística de Mme de Lafayette, pero es, sin lugar a dudas, el punto de partida de otros textos como *Histoire d'Hyppolite, comte de Douglas* (1690) o *Histoire de Jean de Bourbon* (1692) de Mme d'Aulnoy, y de la *Histoire secrète de Bourgogne* (1694) de Mlle de La Force, que conceden igualmente la prioridad a la expresión de lo romanesco sentimental.

En su acreditada obra *Le Roman jusqu'à la Révolution* (26), sostiene Henri Coulet que al escribir *Eléonor d'Yvrée*, Catherine Bernard deseaba rehacer *La Duchesse d'Estramène* (1682) de Du Plaisir, incorporando un cambio de perspectiva pues si en ésta el análisis es de carácter moral e intelectual, en *Eléonor d'Yvrée* pasa a ser sensible y participativo al lograr la novelista que el lector comparta la vida interior de sus personajes. Constituye así el eslabón que unirá *La Princesse de Clèves*, novela clásica por excelencia, con las novelas sentimentales de Mme de Tencin, de Prévost, de Rousseau, etc. Si bien hay que señalar que la emoción intensa, pero discreta, real y noble que se desprende del trío principal de *Eléonor d'Yvrée* no volverá a descubrirse en los novelistas del siglo XVIII.

Todo en *Eléonor d'Yvrée* está más cerca de la humanidad media, no existen los grandes dilemas surgidos del deber o del amor como en la *Princesse de Clèves*, sino incertidumbre y temor, timidez y esperanza, porque para Mlle Bernard, como para La Rochefoucauld, el alma no es un principio único, sino el espacio en que se arrostran las distintas facultades del ser.

*"Pour qui vient d'achever la lecture d'Eléonor d'Yvrée —nos comenta Gevrey— (27) une impression demeure: l'oeuvre impose à l'esprit un contenu psychologique qu'on a tendance à interpréter en y cherchant l'écho des nouvelles antérieures, et en premier lieu de celle de Mme de Lafayette. On est frappé aussi par les rapprochements de situations et de langage qui sont possibles entre la nouvelle et les tragédies raciniennes. La passion contrariée, les personnages victimes d'un devoir qu'ils ont de la peine à accepter, font d'Eléonor d'Yvrée comme Bérénice (1670) l'histoire douloureuse d'un amour"*.

Catherine Bernard prescinde en la intriga de los abundantes incidentes que había utilizado la narrativa precedente: excluye el énfasis y muchos de los estereotipos del género en las presentaciones de personajes; suprime los textos de las cartas que los personajes escriben, limitándose a dar cuenta brevemente del contenido global de las mismas (28); simplifica las manifestaciones amorosas y concentra la atención en los momentos esenciales de la acción. Insiste en la naturaleza pasional del amor que centraliza todas las

(26) COULET, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris, A. Colin, 1967, coll. U, p. 292.

(27) GEVREY, Françoise. "Eléonor d'Yvrée ou la vie abstraite". *Cahiers de Littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, II, 1980, p. 161.

(28) LEBEGUE, R. "La sensibilité dans les lettres d'amour au XVII<sup>e</sup> siècle". *CAIRF*, mayo 1959, n.º 11.

tendencias del individuo, al tiempo que engendra todo tipo de aflicciones, reflejando en sus novelas el tono pesimista de buena parte de los moralistas de su tiempo (29).

### II.3 - *Le Comte d'Amboise, nouvelle galante* (30)

Del primer al segundo episodio de la trilogía de *Les Malheurs de l'amour*, la idea que preside el pensamiento de la autora no ha evolucionado sensiblemente; lo principal sigue siendo emocionar al lector exponiendo ante sus ojos el lacinante espectáculo del amor, tal vez con mayor dramatismo en esta segunda novela en la que son frecuentes los raudales de lágrimas o las entrevistas patéticas. Este es, a grandes rasgos el argumento:

Próximo a casarse con Mlle de Roye, el conde de Amboise observa que la joven está enamorada del marqués de Sansac. Retirándose, deja el campo libre a Sansac. Cuando los padres de Mlle de Roye se oponen a la boda con el marqués y le proponen otros pretendientes, la joven abusa del amor y de la docilidad del conde para deshacerse de todos ellos, obligándole a retirarse cuando las perspectivas de casarse con Sansac resurgen. En un momento de despecho en que Mlle de Roye —convencida por las intrigas de una falsa amiga, Mme de Tournon—, cree que el marqués le es infiel (31), acepta casarse con el conde de Amboise. Al día siguiente, cuando el esposo intercepta una carta en la que el marqués, intentando impedir la boda, se justifica ante la condesa, muere de tristeza creyendo que su esposa le es infiel. Desesperada y sintiéndose responsable de la muerte del conde, después de unos meses de retiro, la condesa se niega a escuchar los lamentos del marqués, rogándole que la deje vivir en su irresolución. Cuando Sansac muere en una batalla contra los Hugonotes, Mme d'Amboise "retourna à la campagne, où elle passa le reste de ses jours remplie de ses diverses afflictions, et sans oser les démêler, de peur de reconnaître la plus forte".

Este tipo de desenlace, que se repetirá en *Inès de Cordoue* es usual en las novelas clásicas. Pero se da una nota peculiar en Catherine Bernard y consiste en que la condesa d'Amboise o, más tarde, la condesa de Las Torres no es, como Mme de Clèves, un alma superior que se retira para preservar su integridad y su honor, es un alma que duda, que se ve sorprendida por el dolor cuando aún no se ha decidido a actuar y que permanecerá siempre en un estado de perplejidad e irresolución (32).

No es difícil percatarse de que entre esta obra y *La Princesse de Clèves* existen notables coincidencias sobre todo en su parte final:

(29) MORNET, Daniel. *La pensée française au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, A. Colin, 1926.

(30) Se publicó en La Haya, d'Hondt, 1689 y posteriormente en el tomo I de la *Bibliothèque de campagne, ou amusements de l'esprit et du coeur*. Neaulme, 1753.

(31) También en *Les malheurs de l'amour* (1747) de Mme de Tencin, Mlle d'Essai se casa con Blanchefort creyendo que la Valette le es infiel.

(32) LEINER, Wolfgang. *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Jean-Michel Place, 1984.

- \* Muerte del conde de Amboise / Muerte del príncipe de Clèves.
- \* Entrevista Sansac-condesa / Entrevista Nemours-princesa.
- \* Sensación de culpabilidad en las dos protagonistas, etc.

Bien es verdad que la organización interna del relato es divergente en ambas obras (33) y que Mlle Bernard parece dar marcha atrás en sus innovaciones tal vez influenciada por las críticas recibidas a raíz de la publicación de *Eléonor d'Yvrée*, haciendo numerosas concesiones al gusto del día, tanto en la descripción preciosista de los personajes, como en la multiplicación de los episodios de la intriga.

#### II.4 - *Histoire de la rupture d'Abenamar et de Fatime* (34)

Publicado en el mismo volumen que *Inès de Cordoue* (1696), éste parece ser un relato "à clé". Abenamar y Fatime se aman, pero su amor se ve alterado por malentendidos y reconciliaciones fugaces que concluyen cuando Fatime huye y Abenamar llora su felicidad perdida para siempre.

Si ha de concederse crédito a una inscripción que aparece junto a un poema dedicado a Mlle de Vigean (en el manuscrito 12724 del Fondo Francés de la Biblioteca Nacional de París) este texto es la trasposición de su ruptura con el príncipe de Condé.

La obra, de dimensiones muy reducidas, carece de cualquier concesión de carácter pintoresco propia de los "romans hispano-mauresques" (35) y desde este punto de vista está por encima de las *Galanteries grenadines* (1673) de Mme de Villegieu, aunque al final de la *Histoire du Marquis de Calis et de la Princesse Moraysèle*, surge un personaje llamado Abenamar enamorado de Galiane y desdénado por ésta que, por despecho, concede a Fatime el premio de la belleza.

*L'Histoire de la rupture* evita cualquier tipo de digresión que pueda atenuar el carácter amargo de la separación de los amantes. Todo en ella es escueto, directo y pesimista. El amor entre Abenamar y Fatime es un tipo de enamoramiento súbito similar al existente entre Consalve y Zaïde, los protagonistas de *Zaïde* (1668) de Mme de Lafayette y entre el caballero de Navarre y la condesa de Tende, protagonistas de *La Comtesse de Tende*, de la misma autora. *Zaïde* supone una etapa relevante en el devenir de la novela del siglo XVII porque, pese a su estructura —que recuerda las antiguas formas de novelar como la *Almahide ou l'esclave reine* (1660-1663) de Mlle de Scudéry— tiene el gran mérito de la brevedad y de la precisión en el análisis

(33) HIPP, Marie-Thérèse. "Quelques formes du discours romanesque chez Mme de Lafayette et chez Mlle Bernard". *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXVII, 1977, mayo-agosto, n.º 3-4, pp. 507-522.

(34) Publicado en París, Jouvencel, 1696. B.N.P. Y2.6836 y recientemente GODENNE, René, *Inès de Cordoue*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, B.N.P. 8.º Y2.97183.

(35) CAZENAVE, Jean. "Le roman hispano-mauresque en France". *Revue de littérature comparée*, oct.-dic. 1925; CHAPLYM, Marjorie. *Le Roman mauresque en France de Zaïde au dernier Abencérage*. Nemours, 1928.

de los sentimientos que, junto a su estilo límpido marca un progreso considerable en el camino hacia la consecución de la sencillez clásica.

Como en *Zaïde*, en *L'Histoire de la rupture*, el optimismo y la moral convencionales dan paso a un pesimismo desencantado en el que los celos, la enfermedad mortal del amor, son el resorte central de la acción. Desde este punto de vista, se asemeja a un pasaje de *Artamène ou le Grand Cyrus* (1648-1653). En esta novela de Mlle de Scudéry, Aglatidas y Amestris se aman y sus padres acceden a la celebración del matrimonio; pese a ello, el carácter celoso de Aglatidas hace sufrir de tal forma a Amestris que la joven, sin distinguir cabalmente los sentimientos que le hacen actuar, rompe su compromiso y se casa con Otane.

#### II.5 - *Inès de Cordoue*

*Inès de Cordoue, nouvelle espagnole* (1696) parece confirmar el retorno a la tradición novelística del XVII, contribuyendo a que la autora sea —en términos de René Godenne— “recuperada por el sistema” (36). Dejando a un lado la inclusión de los dos relatos fantásticos de los que nos ocuparemos más adelante, en esta novela ofrece Mlle Bernard un relato sentimental, como los anteriores, pero con mayor dosis de “romanesque” y de galantería, en un marco histórico coincidente con el reinado del monarca español Felipe II.

En la corte de Felipe II, brillante y galante gracias a la reina Isabel de Francia, dos damas favoritas de la sobrana se disputan el amor del marqués de Lerma que había cosechado grandes triunfos en la guerra de Flandes. Leonor de Silva, desplazada por Inés de Córdoba en el aprecio del joven, intenta impedir el matrimonio dominando al padre de Inés, don Luis de Córdoba, con el que promete casarse si logra que Inés se case con su hermano el barón de Silva. Inés y Lerma, no pudiendo verse, se escriben valiéndose de una doncella, pero una de las cartas, que cae en manos del barón, da pie a un duelo entre Lerma y Silva en los jardines de palacio cuando Felipe II, después de haber reconocido a don Juan de Austria como hijo de Carlos V en Valladolid, ofrece una recepción en su honor. El barón, aunque herido, logra huir hasta Sevilla, mientras que Lerma, pese a la intervención de don Juan de Austria con el que había estudiado en Toledo, fue desterrado a Alcalá hasta que, con motivo de las nuevas revueltas de Flandes, obtienen para él el perdón del monarca y logran que se le permita acompañar al duque de Alba. Sofocadas las primeras revueltas con la detención de los condes de Horn y de Egmont, Lerma fue enviado a Madrid donde conoció los tristes sucesos de la muerte del heredero don Carlos y de la reina por las intrigas de la princesa de Eboli. Se le encomendó a Lerma la misión de comunicar a Francia la muerte de la soberana y firmar un tratado secreto con Carlos IX y Catalina de Médicis contra los hugonotes.

(36) GODENNE, René. *Introduction*, p. XIV.

Leonor, que siempre había diferido su boda con don Luis, le aseguró que se decidiría a casarse si Inés lo hacía, por lo que se concertó el matrimonio con el conde de Medina de Las Torres, recién llegado a la corte y de edad avanzada. Para impedir tal proyecto, Inés dirige una carta a Lerma y se refugia en un convento. Al recibir la misiva en la que se le comunicaba que iba a perderla para siempre, Lerma perdió la razón, abandonó su misión y regresó a Madrid donde fue detenido y presentado ante el Consejo de Estado en el que don Luis de Córdoba era presidente y Las Torres consejero. Don Luis hizo saber a Inés que si accedía a casarse con Las Torres librarían de la pena de muerte al marqués y como Inés no pudiera soportar las amenazas, accedió a casarse con Las Torres el mismo día que lo hicieran don Luis y Leonor (37).

Cuando Inés se vio lejos de poder pertenecer a Lerma se sumió en un abismo de tristeza (38) y vencida por las súplicas de su fiel Elvira, se lo confesó todo.

El marqués era guardado en prisión con el máximo rigor, pero don Juan, hizo nacer en el rey el deseo de hablar personalmente con el prisionero sobre lo que había comenzado a negociar en Francia, obteniendo la liberación de Lerma cuando Elvira preparaba una entrevista entre los enamorados en una casa vecina.

Disfrazada, se encaminó Inés al lugar donde se hallaba el marqués, pero sus escrúpulos la habían entretenido tanto antes de decidirse, que llegó en el momento en que Lerma debía marcharse hacia palacio. La casa donde se iban a entrevistar sólo podía ser cerrada desde el exterior, por lo que convinieron que Inés permanecería en el interior mientras Lerma iba y venía. Como quiera que la entrevista con el rey se prolongó más de lo previsto, Lerma se vio en la obligación de buscar a alguien a quien poder rogarle que abriera la puerta de la casa indicada, yendo a encomendarle tal misión al conde de Las Torres, sin saber que era el esposo de Inés. Cuando ésta vio llegar a su esposo huyó despavorida por una puerta trasera y se refugió en casa de la madre de Elvira.

El conde, sospechando de su esposa, corrió a buscarla. Al verlo llegar, Elvira corrió a avisar a su señora pero no hallándola, regresaba cuando encontró a Lerma comunicándole a éste la noticia de la boda de la condesa al querer explicarle la situación embarazosa en que se encontraban. Al oírla

(37) También Adélaïde, la protagonista de *Les Mémoires du comte de Comminge* (1735) de Mme de Tencin, se casa con el marqués de Benavides para salvar al hombre que ama.

(38) El motivo del abismo de tristeza o estado de extrema depresión en el que se sumen los protagonistas aparece en las obras de Mme de Lafayette con un matiz muy similar al que encontramos en *Inès de Cordoue*: Alphonse, en *Zaïde* (p. 15) exclama: "Le comble des malheurs c'est d'avoir à se plaindre de soi-même, c'est d'avoir creusé les abîmes où l'on est tombé".

Después de la célebre escena de "l'aveu" (p. 197), la Princesse de Clèves piensa "qu'elle s'était creusé un abîme dont elle ne sortirait jamais". En *La Comtesse de Tende* (p. 71) Mr. de Tende indica al príncipe de Navarre "l'abîme de malheurs où il s'allait plonger".

Lerma sacó su espada y se atravesó con ella el cuerpo sin que Elvira pudiera evitarlo, quedando gravemente herido.

Inés huyó de Madrid y se refugió en una casita de campo que la madre de Elvira poseía cerca de Sevilla (39). Antes de hacerlo, dirigió una carta al conde que contenía una confesión (40) sincera de los sentimientos que experimentaba por el marqués de Lerma.

Un día en que Inés se paseaba con Elvira por un parquecillo vieron entrar a un hombre a caballo perseguido por una banda de ladrones. Aunque Inés se retiró para no ser reconocida, el recién llegado —que no era otro que el barón de Silva— comunicó a su hermana dónde se hallaba Inés y ella al conde de Las Torres, el cual, furioso, se trasladó a Sevilla, para vengarse. Cuando se halló ante Inés, toda su ira se desvaneció perdonándola e instándole a que regresara con él a Madrid.

Como el rey había encomendado al conde una misión que le obligaba a volver a Flandes, accedió a los ruegos de su esposa y dejó a Inés en una de sus propiedades cercanas a Madrid, donde no tenía más vecindad que la de la duquesa de Feria con quien trabó amistad.

Enterado el marqués, acudía con frecuencia disfrazado a pasearse por los alrededores para tratar de encontrarla, lo que ocurrió un día en que Inés se dirigía a visitar a la duquesa, si bien Inés huyó intimidada sin que el marqués lograra hablarle.

El duque de Lerma había hecho un favor considerable a la duquesa de Feria y aspiraba a casar a su hijo con Casilda, la hija de la duquesa. Lerma, con el único fin de poder ver a Inés en casa de la duquesa, dio a entender que se casaría con Casilda una vez que hubiera tenido tiempo de conocerla en privado. Ello dio ocasión a que Inés y Lerma se encontraran en los salones de la duquesa de Feria, quien pensó que debía comprometer a la condesa con artificios. Temiendo por su reputación, Inés obligó a Lerma a casarse con Casilda, lo que éste aceptó sólo como prueba sublime de amor hacia la condesa. El mismo día en que había de celebrarse la boda, recibió Inés la

(39) Se indica así una de las características de este tipo de narraciones en las que la protagonista busca el retiro y la naturaleza como el marco idóneo para complacerse en su propio dolor y obtener un sosiego espiritual que no es sino una especie de apaciguamiento, ya que el amor no sólo no muere sino que se sublima. Esta idea, que no es otra que la que Chateaubriand expresa de forma magistral en su conocida frase: "Les grandes passions sont solitaires, et les transporter au désert, c'est les rendre à leur empire", es asimismo el leitmotiv de las cartas que Anne Bellinzani, "la présidente Michel Ferrand" (1657-1740) autora de *Histoire des Amours de Cléante et de Bélite avec le recueil de ses Lettres* (1689), dirigiera al barón de Breteuil, padre de la futura marquesa de Châtelet.

(40) La confesión, aunque escrita, evoca sin duda el conocido y polémico pasaje de "l'aveu", de *La Princesse de Clèves*. También en la segunda parte de *Les desordres de l'amour* de Mme de Villedieu, la marquesa de Termes confiesa a su marido que ama a Bellegarde, un sobrino del marqués. El marido la comprende, inicia la anulación del matrimonio, pero muere antes dejando como heredero total a su sobrino y obligándole a que se case con su viuda. Véase sobre este tema: BALDENSPERGER, Fernand. "A propos de l'aveu de la Princesse de Clèves". *Revue de Philologie française et de littérature*, n.º XV, 1901, p. 20.

noticia de que su esposo había muerto en Flandes. Deseó comunicarlo a Lerma, pero fue imposible y la boda tuvo lugar.

Tras lo cual Inés marchó al convento que ya en otra ocasión le había servido de refugio. El marqués conoció la muerte del conde al día siguiente de su boda, corrió desesperado al convento pero no logró ver ni escribir a Inés y, como su debilidad era aún grande desde que se hirió, contrajo unas fiebres de las que murió en pocos días.

El resumen del argumento, que hemos querido hacer algo más amplio que en las obras precedentes, ayuda a comprender los diversos ejes de la novela.

El trasfondo histórico, atractivo para un lector español, respetuoso en líneas generales con los hechos ocurridos durante el reinado de Felipe II, atestigua que Catherine Bernard estaba familiarizada con los nombres de la historia española y sobre todo que conocía el *Don Carlos* (1672) de l'Abbé de Saint-Réal. Como en esta novela, se alude al período comprendido entre 1560 y 1570 que se inicia a raíz del matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois, hija de Catalina de Médicis y de Enrique II, hasta el matrimonio de Felipe II con su cuarta esposa, Ana de Austria, hija de su hermana María y de su primo el emperador Maximiliano II, madre del futuro Felipe III.

Felipe II, tan maltratado en otras obras (41), es aquí presentado: "Quoi-que ce prince fût d'une humeur austère, l'amour qu'il avoit pour la reine son épouse, lui avoit ôté une partie de sa sévérité". Persona "d'un naturel violent et impitoyable" que se irrita al saber que Lerma y Silva se han batido dentro del recinto de palacio, desterrando al marqués; que castiga con un consejo de guerra a Lerma cuando éste abandona la misión que se le había encomendado en Francia, pero lo suficientemente clemente como para atender la intercesión de don Juan de Austria en favor del joven; generoso con su hermanastro reconociéndole los honores que le corresponden como hijo de Carlos V; lleno de magnificencia en la fiesta organizada en Aranjuez en honor de su hermana la reina de Portugal.

Don Carlos, hijo de la primera esposa de Felipe II, María de Portugal, "ser anormalmente vicioso, de pasiones incontrolables, totalmente incapacitado para el gobierno de un imperio" según J.H. Elliott (42), "de naturaleza muy cruel", según L.P. Gachard (43) que recoge el testimonio del cortesano Giovanni Soranzo, es aquí presentado como "assidu chez la Reine sa belle mère. Comme il lui avoit été destiné pour mari avant que le Roi eût songé lui-même à l'épouser, il ne pouvoit s'empêcher en la voyant de regretter ce qu'il avoit perdu, et il la cherchait sans cesse, quoique ce fut augmenter ses douleurs". Cuando se tramaron nuevas revueltas en Flandes, "le Prince don

(41) En *Don Carlos* (1672) de l'Abbé de Saint-Réal, *Don Carlos, Prince of Spain* (1695) de Thomas Otway, *Filippo* de Vittorio Alfieri, *Don Carlos* de Friedrich von Schiller, *Don Carlo* de Giuseppe Verdi, entre otras.

(42) ELLIOT, J.H. *La España Imperial*. Barcelona, Vicens-Vives, 1980.

(43) GACHARD, L.P. *Don Carlos et Philippe II*. Paris, Lévy, 1867. Trad. Madrid, Swan, 1984.

Carlos avoit un extrême désir d'y aller à la tête des troupes qu'on y devoit envoyer, mais le Roi qui ne vouloit pas le rendre maître de tant de forces, de peur qu'il, n'abusât de son pouvoir, donna le commandement de ses troupes au Duc d'Albe".

La presencia de la reina, amante de la poesía, de la música y de todo cuanto tuviera relación con la galantería, favorecía la existencia de fiestas en la corte, de distracciones para crear juegos recreativos entre las damas y los caballeros, que gozaban de libertad para hablarse en los aposentos regios. El personaje de la reina es el nexo utilizado por Catherine Bernard para insertar en su obra un reflejo de la vida cortesana de su tiempo que supone una alteración de la rigidez de la corte de Felipe II y, en ese sentido, una clara anacronía.

Ana de Mendoza, esposa de Ruy Gómez de Silva y princesa de Eboli "ne quittoit point la Reine par un intérêt secret qu'elle prenoit à dom Carlos, et qui depuis ne fut pas moins funeste à la Reine qu'à lui". "La Princesse d'Eboli ne pouvant plus souffrir l'indifférence de dom Carlos, commença à le haïr cruellement, et prit soin d'inspirer ce sentiment à son mari; il avoit déjà beaucoup de penchant à nuire au Prince, parce qu'ayant été son gouverneur il l'avoit toujours traité si durement qu'il l'aurait craint pour maître. Ils concertèrent de le perdre; ils firent comprendre au Roi que ce prince avoit des liaisons criminelles avec la Reine".

El marco histórico, con ser importante, no es sino un pretexto para presentar el drama sentimental protagonizado por Inés de Córdoba y el marqués de Lerma. Como *Les Désordres de l'amour*, este tercer episodio de los *Malheurs de l'amour* no es autotélico sino que tiene una finalidad didáctica: pretende, una vez más, insistir acerca del pesimismo y la congoja originados por el amor, con un claro predominio de las situaciones y escenas dramáticas que inducen a compadecer a quienes las protagonizan: escenas de adiós de los enamorados, momentos de indecisión y de temor, encuentros violentos de los esposos, etc.

Cuando presentaba a sus lectores el primer episodio de la trilogía, *Eléonor d'Yorée*, Catherine Bernard escribía en el "Avertissement":

*J'ai pensé qu'il valait mieux présenter au public un tableau des malheurs de cette passion, que de faire des amants vertueux et délicats, heureux à la fin du livre. Je mets donc mes héros dans une situation si triste qu'on ne leur porte point d'envie".*

Pero, Mlle Bernard no deja totalmente las riendas del relato a sus personajes sino que, como es habitual en la novela histórica, la pasión amorosa es presentada en tercera persona por la narradora que, con la superioridad que le concede su "status" y omnisciencia, se hace presente con sus reflexiones y exclamaciones. Esas "vérités générales" contenidas en las reflexiones, en la mayoría de los casos, tienen también una función dramática directa porque pueden ser interpretadas como mensajes en clave destinados al personaje



afectado. Mlle de Scudéry abusaba de este recurso, pero en Mme de Ville-dieu y en Mlle Bernard se hace más sutil y más rápido.

La autora manifiesta asimismo una habilidad similar a la de Gomberville en el traslado de la acción de un escenario a otro con fórmulas como: “dejemos esto y vayamos en busca de X”.

Los personajes no se entregan a la introspección del monólogo interior en primera persona, es la narradora la que maneja los hilos del pensamiento del personaje con una lucidez superior a la que podría tener éste sumido en un fuerte estado emocional. Ello conlleva una economía en la expresión o en las “entradas y salidas” del pasaje porque, además, este tipo de discurso interior aparece casi siempre como colofón de las escenas importantes.

Esta concentración no impide, sin embargo, que los signos de sensibilidad: lágrimas, suspiros, abrazos, etc., sean demasiado abundantes.

El argumento pone de manifiesto que Mlle Bernard protagoniza un retroceso en su marcha creativa pues los incidentes característicos de la novela heroica y de aventuras vuelven a ser numerosos en este relato —cartas robadas, personajes disfrazados, casa con llave especial, duelos, accidentes de carrozas en los que el caballero salva a su dama, etc.— como consecuencia de los numerosos impedimentos que los protagonistas padecen por la oposición familiar y sobre todo por los celos de la malvada Leonor.

Los personajes vuelven a ser descritos con los mismos tópicos que en la primera obra. Júzguese si no comparando el retrato de Fédéric y el del marqués de Lerma:

*Fédéric:* “Aussi jamais prince ne fut mieux élevé que luy. Un heureux naturel joint à une bonne éducation le rendirent bien-tôt le plus accompli de tous ceux de son âge. C'estoit un prodige de beauté, mais son esprit surpassoit encore les charmes de sa personne” (pp. 12-13).

*Lerma:* “Le jeune Marquis de Lerme, fils du Duc de ce même nom, revint de la guerre de Flandres, où il s'étoit signalé par des actions éclatantes. Ce jeune Seigneur étoit né pour plaire, et les plus belles qualités n'étoient pas d'être l'homme de la Cour le mieux fait et le plus spirituel. Une grandeur de courage déjà distinguée à 22 ans, et une âme la plus tendre et la plus passionnée qui fut jamais, lui attiroient encore d'autres sentiments que l'approbation universelle”.

## II.6 - Dos relatos fantásticos

El círculo de nobles que constituye la brillante corte de Isabel de Francia en *Inés de Cordoue*, a semejanza de los descritos por los distintos “novellieri” (Boccaccio, Bandello, Sercambi, etc.), por las *Novelas amorosas y ejemplares* de la española María de Zayas, por las *Nouvelles françaises* de Segrais, o por *Les Jeux d'esprit ou la Promenade de la princesse de Conti à Eu* de Charlotte Caumont de La Force, con el fin de buscar nuevos entretenimientos, proceden a crear y narrar una serie de cuentos galantes, conviniendo en establecer

de antemano ciertas reglas por las que deben regirse tales historias galantes:

*"Que les aventures fussent toujours contre la vraisemblance, et les sentiments toujours naturels: on jugea que l'agrément de ces Contes ne consistoit qu'à faire voir ce qui se passoit dans le coeur, et que du reste il y avoit une sorte de mérite dans les merveilleux des imaginations, qui n'étoient point retenues par les apparences de la vérité"*.

Así surgen los dos cuentos de hadas, *Le Prince Rosier* y *Riquet à la houppe*, puestos respectivamente en labios de Inés y de Leonor.

El hecho de que se produzcan relatos intercalados no es nuevo, ya Du Plaisir criticaba los relatos largos y sinuosos, con escasa relación respecto a la intriga principal, que hacían las delicias de los lectores de *La Calprenède* o de *Madeleine de Scudéry*, y que se encuentran aún en *Carmante* de Mme de Villedieu y en *Zaïde* de Mme de Lafayette. Recordemos que una de las críticas más agudas que Jean-Baptiste du Trousset de Valincour hacía a Mme de Lafayette en sus *Lettres à Madame la Marquise \*\*\* sur le sujet de "La Princesse de Clèves"* era precisamente la de haber introducido cuatro relatos en su obra (44).

Lo que es realmente original es el tipo de narración elegida y el por qué de esta elección:

*"En aliénant délibérément sa liberté pour s'asservir aux exigences de la raison et de la vérité, le roman de l'âge classique avait agi contre sa propre nature. Mais voici qu'à la fin du siècle, il revendique à nouveau son droit à l'irrationnel et au merveilleux. Non plus sous la forme proprement romanesque engagée sur des voies bien éloignées de celle-là, mais en empruntant à la culture populaire la forme du conte de fées, dont l'origine se perd dans la nuit des temps"*.

Se inicia así un brillante período, a caballo entre los dos siglos, en el que se pone de moda el cuento de hadas gracias a la condesa D'Aulnoy, a Charles Perrault, a Mlle Lhéritier de Villandon, a la condesa de Murat, a Catherine Bernard, etc., sobre el que puede consultarse una amplia bibliografía (45).

(44) HIPP, *Op. cit.*, p. 395.

(45) BARCHILLON, Jacques. *Le conte merveilleux français de 1690 a 1790*. Paris, H. Champion, 1975; BETTELHEIM, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Fayard, 1977; DELAPORTE, Victor. *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*. Paris, Retaux-Bray, 1891; DEULIN, Charles. *Les contes de ma Mère l'Oye avant Perrault*. Paris, E. Dentu, 1878 y Geneve, Slatkine Reprints, 1969; DI SCANNO, Teresa. "Les contes de fées de Mademoiselle Bernard ou la vérité psychologique" *Annali dell'Instituto Universitario Orientale. Sezione romanza*, n.º 12, 1970, pp. 261-274. FRANZ, M.L. von. *La femme dans les contes des fées*. Paris, La Fontaine de pierre, 1979; KINSEY, Susan Rita. *Catherine Bernard. A study of fiction and fantasy*. Thèse université de Columbia, 1979; MONTEGUT, Emile. "Les fées et leur littérature en France". *Revue des deux Mondes*, 1 abril 1862; ROCHE-MAZON, Jeanne. "De qui est 'Riquet à la houppe'?" *Revue des deux Mondes*, 15 julio 1926; ROCHE-MAZON, Jeanne. *Autour des contes de fées*. Paris, Didier, 1968; SAINT YVES, Pierre (pseud. de Emile Nourry). *Les contes de Perrault et les récits parallèles, leurs origines (coutumes primitives et liturgies populaires)*. Paris, E. Nourry, 1926; SCHNEIDER, Marcel. *La littérature fantastique en France*. Paris, Fayard, 1964; STORER, Mury-Elisabeth. *Un épisode littéraire de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. La mode des contes de fées*. Paris, H. Champion, 1928.

Pese a la belleza de *Le Prince Rosier* —que aparece traducido en este mismo volumen de ALFINGE— es más conocido *Riquet à la houppe* por la polémica surgida en torno a la similitud e influencia con otro cuento homónimo firmado por Charles Perrault y publicado unos meses después de la aparición de *Inès de Cordoue*, en *Contes de ma Mère l'Oye*.