

UNIVERSIDAD DE CORDOBA
Departamento de Filologías Francesa
e Inglesa y sus didácticas
Curso 1992-1993

Tesis presentada por José Reyes de la
Rosa, bajo la dirección del Dr. D. Miguel
Angel García Peinado, Profesor Titular de
Literatura Francesa.

**IRONIA Y SEDUCCION EN LA
NARRATIVA DE JEAN-PIERRE CAMUS,
OBISPO DE BELLEY**

S'il importe d'être sublime en quelque genre, c'est surtout en mal.

Diderot: ***Le neveu de Rameau***

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL METODOLÓGICA.	5
I. JEAN-PIERRE CAMUS: UN AUTOR OLVIDADO.....	37
1. Recuperación de una escritura olvidada.....	38
II. APROXIMACION AL PROCESO GENETICO DE LA OBRA.....	69
1. <i>Seducir o la pasión de la escritura.</i>	70
1.1. Una existencia protéica: <i>dans la mouvance baroque</i>	75
1.2. El valor ejemplar de las pasiones.	83
1.3. Del Humanismo cristiano a la <i>libre pensée</i>	103
1.4. La seducción especular de la escritura.	116

III. LAS <i>HISTOIRES TRAGIQUES</i> EN FRANCIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII.....	140
1. Introducción al proceso de formalización genérica.....	141
1.1. La fortuna de un género menor.	144
1.2. La ambigua moralidad de la literatura del Mal.....	152
IV. ANALISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LAS <i>HISTOIRES TRAGIQUES</i> DE CAMUS.....	163
1. Tipología y variantes de la anecdótica.....	164
1.2. Las historias de <i>amor para la muerte</i>	169
2. La disposición funcional de los componentes textuales.....	185
3. Configuración del espacio.....	191
3.1. Visualismo pictórico.....	192
3.2. Una <i>geografía pasional</i>	195
3.3. La negación ascética del <i>locus amoenus</i>	211

3.4. El microcosmos humano: los espacios de la transgresión.	217
3.4.1. El espacio del Amor	219
3.4.2. El espacio de la Muerte	229
4. Indicadores temporales: el tiempo indefinido de la seducción.	234
4.1. El tiempo referencial de la historia.	235
4.2. El tiempo del relato.....	236
4.3. El tiempo de la acción del relato.....	239
5. Nivel Actancial.	241
5.1. La ambigua alteridad del heroísmo barroco.....	243
5.1.1. La afirmación heroica en el Mal.....	245
5.2. Morfosintaxis de los grupos actanciales.....	250
5.2.1. El retrato femenino.....	262
5.2.2. El retrato masculino.....	269

5.3. El discurso amoroso: <i>L'Amour fort comme la Mort</i>	274
5.3.1. El amor estoico.....	278
5.3.2. <i>Les amourettes</i>	281
5.3.3. El amor libertino	283
6. Segmentación de cuatro historias paradigmáticas.	287
6.1. <i>Le coeur inviolable</i>	289
6.2. <i>Le Nouveau Mezence</i>	306
6.3. <i>La vengeance excusée</i>	320
6.4. <i>Le coeur mangé</i>	335
CONCLUSION.....	349
APENDICE: TEXTOS ESCOGIDOS	365
BIBLIOGRAFIA.....	414

INTRODUCCION GENERAL METODOLOGICA

*Seducir es morir como realidad
y producirse como ilusión.*
J. Baudrillard, **De la Seducción.**

*Todo lo que es irónico tiene
que poseer la ambigüedad del
juego.*
W. Jankelevitch, **La ironía.**

Este trabajo constituye un intento de aproximación al texto narrativo, considerado en su capacidad de generarse como estrategia de seducción.

Desde esta perspectiva, el haber elegido como objeto de estudio la escritura literaria del obispo de Belley, Jean-Pierre Camus, tiene, para nosotros, una triple justificación:

Por un lado, el texto de Camus, surgido a lo largo del segundo tercio del siglo XVII, se sitúa en el momento de mayor apogeo del Barroco

en Francia: el arte, por excelencia, que fundamenta sus principios y basa sus objetivos en una estética de la seducción.

Por otro, su condición de escritor menor, autor de una copiosísima obra narrativa ampliamente leída y apreciada en su tiempo, aunque reducida posteriormente a la consideración de producto poco menos que infraliterario, confiere a esta escritura un valor representativo e informador de la estética dominante, que no encontramos en la de autores de más reconocida calidad literaria¹.

Por último, hombre de iglesia destacado, de notable protagonismo en la vida política y cultural de la Francia de Luis XIII, su vocación literaria se revela en forma de dialéctica tensión entre la voluntad moral de edificación y un confesado placer por la Escritura. Conflicto existencial que se resuelve, de manera ejemplar, a través de la escritura literaria como ejercicio de seducción especular. Una práctica escritural que delinea de manera laberíntica e irónica el proceso simbólico de la ensoñación del yo barroco de la inestabilidad.

En el núcleo de la preocupación que nos mueve a esta

¹ Coincidimos, a este respecto, con Evangelina Rodríguez en la valoración que hace de estos productos literarios marginales que ofrecen, como *síntoma* de los usos estéticos del momento, una riqueza sorprendente y constituyen un material de estudio de sumo interés. Porque, como señala la investigadora, *esos reductos subliterarios, vaciados de contenido y reducidos a esqueletos maleables son capaces de mucha mayor pervivencia, por su notable capacidad de transformación en géneros subsidiarios, y por su soberbia ignorancia de las preceptivas, que los grandes hitos de la Literatura (Novela corta marginada del siglo XVII español, Universidad de Valencia, Serie Maior, 1979, p. 75).*

investigación, ya lo hemos señalado al principio, se halla el deseo de interrogarse sobre la escritura literaria como sistema de seducción. Tal ambición implica, de antemano, una teoría de la seducción susceptible de ser aplicada al texto narrativo que nos permita definirlo, desde su capacidad seductora, como espacio de seducción.

Por su etimología la palabra seducción proviene de la latina *seductio* que significa *acción de tomar a alguno aparte, separar*, de alguna manera *desviar*. Sin embargo, en su utilización posterior el vocablo ha evolucionado en su significación para referirse únicamente al efecto de una atracción engañosa. En este sentido, como señala Mario Perniola, en nuestra cultura occidental la seducción ha sido pensada tradicionalmente según dos perspectivas:

La théologique et la libertine. La première considère la séduction comme mal, voit dans le séducteur un corrupteur et dans le séduit un corrompu. La seconde envisage la séduction comme affirmation de la volonté d'un individu qui sait se rendre maître de la volonté d'autrui. Bien évidemment, la théologien condamne ce que le libertin exalte: le premier voit orgueil diabolique là où le second voit le triomphe prométhéen de l'habileté humaine, mais tous deux définissent le "séduire" comme le diktat d'une volonté subjective par le biais de la tromperie, et l'"être séduit" comme une adhésion plus ou moins consciente à la volonté d'autrui. Les deux perspectives sont donc réductibles à un unique concept de séduction, selon lequel le désir subjectif impose sa propre souveraineté au moyen de manoeuvres frauduleuses. Dans cette perspective, le séducteur est le protagoniste actif et le séduit est sa victime à moitié trompée et à moitié coupable².

De esta manera concebida, la seducción respondería

² PERNIOLA, M., *Logique de la Séduction* en *Traverses*, N°1 18, Paris, Minuit, 1979, p. 2.

siempre a un plan minuciosamente preparado por el seductor cuya voluntad sería, más que *desviar*, atraer a sí, para su posesión, al *ser seducido*. Pero no parece que tenga que ser forzosamente así y la seducción *literaria* es buena prueba de ello.

El texto literario, como espacio de seducción, no representa nunca ese lugar de apropiación *ténébreusement conçue*³, por parte del yo de la escritura, de la voluntad del lector, a través de un sentido escondido o manifiesto. Por más que se acuse a la Literatura de falaz o embaucadora o se recurra a ella como instrumento didáctico o apologético, su poder de seducción no reposa en su capacidad de generarse como sentido, sino todo lo contrario, en la de *desviarlo* o de anularlo.

La seducción ha sido definida por Jean Baudrillard como *lo que sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su verdad*⁴. Contra la *doxa* o discurso de la verdad, la característica primordial del discurso literario es la de construirse como *paradoxa*: subversión creativa, de múltiples referentes, que escapa a cualquier interpretación reductiva de sentido. Su poder cautivador y sugestivo reside precisamente ahí, en esa facultad que posee, aun cuando se valga de un sistema de significación, de desmentirse como sentido. En esa capacidad de anulación de cualquier significado por el juego

³ Ibidem., p. 17.

⁴ BAUDRILLARD, J., *De la Séduction*, Paris, Galilée, 1978. Citamos de la edición española: *De la Seducción*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 55.

incesante de sentidos que de él irradian, anulándose, superponiéndose, absorbiéndose unos a otros⁵.

Este carácter paradójico de la escritura literaria ha sido puesto de relieve por Roland Barthes, desde una aproximación semiótica al hecho literario, como algo constitutivo del propio ser de la Literatura, cuya característica primordial es la de ser *un sistema de significación deceptivo*⁶ en el cual, *el sentido es a un tiempo expuesto y decepcionado*⁷. Ello es así, según Barthes, en virtud de la propia técnica *deceptiva* del sentido que utiliza el escritor, el cual:

*se dedica a multiplicar las significaciones sin llenarlas ni cerrarlas (...) y se sirve del lenguaje para construir un mundo enfáticamente significante pero finalmente nunca significado (...). Lenguaje intransitivo que dobla lo real (sin unirse a él) y que se llama literatura*⁸.

Esta ambigüedad del discurso literario, el carácter equívoco de su escritura, se hacen tanto más patentes cuanto que existen diversas lecturas de un mismo texto que vienen a ilustrar los diferentes modos de

⁵ Apunta Baudrillard la hipótesis de una teoría que trataría los signos en su atracción seductora y no en su contraste u oposición que los ordena, de acuerdo con la concepción semiótica tradicional, con fines significativos (*De la seducción*, op. cit., p. 100). Esta propuesta ha sido recogida por Paolo Fabri y desarrollada en una interesante ponencia presentada, con el título de *Du secret*, en el *Colloque sur la Séduction* organizado por el Centro de Lingüística y Semiología de la Universidad de Urbino (Italia), en julio de 1979. Encontramos el texto de dicha ponencia en *Traverses/18, La Stratégie des apparences*, Paris, Minuit, 1980.

⁶ BARTHES, R., *Literatura y significación* en *Ensayos críticos* (seguidos de *La escritura misma: sobre Roland Barthes* por Susan Sotang), Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 309-330.

⁷ *Ibidem.*, p. 317.

⁸ *Ibidem.*

acercamiento de la crítica a la obra literaria: lectura historicista, sociológica, marxista, estructuralista, temática, mitológica, etc.

Lecturas, todas ellas, interpretativas de sentido que corresponden, fundamentalmente, a dos actitudes metodológicas opuestas, en las que nos vamos a detener brevemente desde tres de los testimonios individuales más significativos del devenir del discurso crítico-literario.

Para Gilbert Durand, máximo exponente de la mitocrítica, esta doble postura ilustra los diferentes puntos de vista que mantienen, por un lado, la *crítica* propiamente dicha; y por otro, la *estética*:

La critique recherche en deça de l'oeuvre ce qui l'explique, soit dans la biographie, soit dans l'histoire, tandis que l'esthétique se penche sur le trajet qui de l'oeuvre rayonne jusqu'à la compréhension et au bonheur d'un public ou d'un amateur.

Desde planteamientos diferentes, también Barthes establece una división análoga. Considera, en primer lugar, una crítica de *interpretación*¹⁰, a la que llama también *ideológica*, que trata de interpretar el discurso literario a la luz de una determinada ideología (sociología, psicoanálisis, marxismo, etc.). Quedarían aquí incluidas tanto la crítica tradicional positivista (la crítica universitaria), como tendencias más modernas e innovadoras tales que la psicocrítica y la mitocrítica. Estas, como aquélla, practicarían, en todos los casos, una hermenéutica del texto,

⁹ DURAND, G., *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1971. p. 9.

¹⁰ BARTHES, R., *Las dos críticas* en *Ensayos críticos*, op. cit. pp. 293-299.

buscando desvelar su sentido en relación con algo que no es la obra misma, que se hallaría fuera de ella (la sociedad del momento, la biografía del autor, las fuentes...).

En segundo lugar, señala Barthes una crítica *inmanente*, en el sentido que se opone a una interpretación del texto como producto de una causa determinada y busca más bien explicarlo desde dentro:

*Un trabajo que se instale en la obra y no plantee su relación con el mundo hasta después de haberla descrito por completo desde el interior, en sus funciones (...), en su estructura*¹¹.

Análisis inmanente que abarcaría:

*la crítica fenomenológica (que explicita la obra en lugar de explicarla) y la crítica estructural (que considera la obra como un sistema de funciones)*¹².

Por último Gerard Genette señala esta doble posición de la crítica refiriéndose, como Barthes, al estudio de la obra desde dentro, en oposición a un análisis de la misma impuesto desde el exterior. Adscribiéndose al primer modo de estudio, ve en el método estructuralista el mejor útil de trabajo para la crítica literaria:

*La méthode structuraliste se constitue comme telle au moment précis où l'on retrouve le message dans le code, dégagé par une analyse des structures inmanentes, et non plus imposé de l'extérieur par des préjugés idéologiques*¹³.

¹¹ Op. cit., p. 298.

¹² Ibidem., p. 298.

¹³ GENETTE, G., *Structuralisme et critique littéraire* en **Figures I**, Paris, Seuil, 1966, p. 150.

Inmanencia y análisis de sentido de un estructuralismo cuya ambición sería la de centrarse en los fenómenos semánticos desde un estudio de las formas:

L'analyse structurale doit permettre de dégager la liaison qui existe entre un système de formes et un système de sens, en substituant à la recherche des analogies terme à terme celle des homologues globales¹⁴.

No obstante, Genette hace una precisión respecto a la aplicación de este estructuralismo inmanentista que tendría que tener en cuenta la existencia de dos tipos diferentes de literatura.

Por una parte propone un acercamiento *hermenéutico*, que se aplicaría a una literatura considerada *vivante*, la cual *parlerait le langage de la reprise du sens et de la création intérieure¹⁵*.

Y por otra, una aproximación puramente estructural, que se aplicaría a otra literatura:

non pas morte, mais en quelque sorte lointaine et difficile à déchiffrer, dont le sens perdu ne serait perceptible qu'aux opérations de l'intelligence structurale¹⁶.

¹⁴ GENETTE, G., *Figures I*, op., cit, p. 151.

¹⁵ Op. cit. p. 161.

¹⁶ Ibidem., p. 160. Esta parcelación de la Literatura impuesta por la doble vía de acercamiento propugnada por Genette ha sido puesta en tela de juicio, en los últimos años, por el *Tematismo Estructural*. Una propuesta metodológica que, tal como ha sido perfilada por Javier del Prado, pretende superar la inmanencia/trascendencia desde la consideración del problema referencial que plantea el texto y su concreción como articulación sintagmático-temporal perfectamente estructurada. (Véase al respecto, **Cómo se analiza una novela**,

Todas estas formas de acercamiento al texto literario que hemos apuntado priorizan la vertiente comunicativa de ese texto, como producto objetivo del autor con capacidad significativa. Sin embargo, no parece que hayan agotado una cuestión que, a nuestro modo de entender, se halla en el principio mismo de la problemática que plantea la escritura literaria: nos referimos a la que se interroga sobre los resortes que mueven al placer de la lectura de un texto.

Una metodología como la llamada *Estética de la Recepción* se plantea, de alguna manera, este punto, al situar el estudio del texto en el plano pragmático- receptivo del proceso comunicativo.

Para los teóricos de *la estética de la recepción*, como Wolfgang Iser¹⁷ y, sobre todo, Hans R. Jauss¹⁸, el significado de un texto, lejos de ser algo perfectamente objetivable, lo plantean como *un efecto de experiencia*¹⁹, o como resultado de una tarea de elucidación de los *significados potenciales de un texto* por parte del lector.

Madrid, Alhambra Universidad, 1984).

¹⁷ ISER, W., *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

¹⁸ JAUS, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986. Resulta sumamente esclarecedora la edición de Rainer Warning, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, que recoge diversos textos pertenecientes a los más importantes representantes de la teoría de la *recepción*: R. Ingardem, Felix V. Vodicka, H. Gadmer, Michel Riffaterre, Stanley Fisch y los anteriormente citados W. Iser y H. R. Jauss.

¹⁹ ISER, W., op. cit. p. 45.

Según estas proposiciones, el receptor del texto ha de ir reconstruyendo su significado a partir de una serie de mecanismos, dispuestos por el emisor en su interior para despertar su interés e invitarle a esa operación reconstructiva de sentido. Son a estos mecanismos a los que hace referencia una noción crucial en la *poética de la recepción*: la de *lector implícito*²⁰.

Otro concepto básico que desarrolla esta metodología es el de *horizontes de expectativas*²¹, que se refiere a los factores contextuales que configuran el esquema de las expectativas del lector. Según este principio, toda lectura debe tender a constituirse como *sistema verificable de las expectativas*²².

La *estética de la recepción*, al desplazar la atención crítica al campo de la instancia receptora, se revela de suma importancia para distinguir los factores determinantes del gusto estético en una época concreta y, por lo tanto, la estrategia de seducción que opera en el texto modulando las expectativas del lector.

Sin embargo, la insistencia de esta metodología en la vertiente productiva del significado desde el plano de la recepción descuida, a nuestro juicio, el proceso autorial, clave para comprender los mecanismos de

²⁰ Identifica Iser esos mecanismos de invitación con los que llama *espacios de vacío, de indeterminación intencionada* o de *asociación autónoma* (op. cit. pp. 140-145).

²¹ JAUSS, H.R., op. cit. p. 77.

²² *Ibidem.*, p., 74.

seducción que operan en el texto literario. Algo que sólo puede ser entendido si se considera el texto como un espacio de confluencias: del deseo del autor y de la expectativa del lector.

Por otra parte, la *estética de la recepción*, al centrarse casi exclusivamente en los aspectos productivo y reconstructivo del significado, se revela, de alguna manera, opuesta a un acercamiento al texto como generador de un proceso de seducción. Perspectiva ésta que privilegia más la capacidad *desviadora*, veladora o improductiva de sentido del discurso literario.

Porque lo que define todo proceso de seducción, según la teoría de Baudrillard, es su carácter *improductivo* y *antieconómico*. Algo que se deriva del poder involutivo de la seducción, capaz de reversibilizar todos los signos del discurso. En ello radica precisamente su fuerza, que se revela mayor que la del propio poder:

*La séduction est plus forte que le pouvoir parce qu'elle est processus réversible et mortel, alors que le pouvoir se veut irréversible comme la valeur, cummulatif et immortel comme elle. Il partage toutes les illusions du réel et de la production, il se veut de l'ordre du réel et bascule ainsi dans l'imaginaire et la superstition de lui même (avec l'aide des théories qui l'analysent, fût-ce pour le contester). La séduction, elle, n'est pas de l'ordre de réel. Elle n'est jamais de l'ordre de la force ni du rapport de forces. Mais précisément pour cela, c'est elle qui enveloppe tout le procès réel du pouvoir, comme tout l'ordre réel de la production, de cette réversibilité et désaccumulation incessantes sans lesquelles il n'y aurait ni pouvoir, ni production*²³.

²³ BAUDRILLARD, J., *L'écliptique du sexe*, en *Traverses/17*, Paris, Minuit, 1979, p. 29.

Esto mismo podemos decir de la Literatura que se sitúa también, por su actividad, fuera del orden de lo real. Tanto una como otra representan el dominio del universo simbólico: un universo que sólo cabe ser interpretado, de acuerdo con los presupuestos teóricos de Baudrillard, *en termes de jeu, de défi, de relations duelles et de stratégies des apparences*²⁴.

Este juego de apariencias, frenador de la emergencia del sentido, es el que hace del texto ese *espace de jouissance* del que nos habla Barthes en ***Le plaisir du texte***. Un espacio al que se accede por una lectura capaz de asumir las contradicciones, las paradojas, los diferentes lenguajes que conviven en un mismo texto: esa *Babel heureuse*²⁵, en palabras de Barthes. Una lectura, en definitiva, dispuesta a aceptar el desafío que supone cada texto, su peculiar forma de apuesta al lector en la que se pone de manifiesto un proceso, una puesta en escena: la de la Seducción.

Seducir es *desviar a alguien de su verdad*. En este sentido podemos definir el texto seductor como el *texte de jouissance* de Barthes:

*celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la connaissance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage*²⁶.

²⁴ Ibidem., p. 3.

²⁵ BARTHES, R., ***Le plaisir du texte***, Paris, Seuil, 1973, p. 11.

²⁶ Op. cit., pp. 25-26.

En el proceso de seducción que se genera en la lectura de un texto literario es la reversibilidad de sus signos, la *decepción* del sentido, lo que desencadena dicho proceso. Porque la estrategia seductora de un texto narrativo está montada sobre la indeterminación significativa como principio de efectividad.

Por otra parte, este carácter equívoco de la escritura literaria es el que da lugar a la peculiar relación que se establece entre el texto y el lector, analizada brillantemente por Barthes desde una perspectiva *erótica*.

Al igual que sucede con la seducción amorosa o de los cuerpos, en la seducción del texto, nos dice el crítico, lo que se genera es una relación erótica. Y en el *cuerpo textual* lo mismo que en el *cuerpo carnal*, lo que es erótico es una especie de perversión:

c'est l'intermittence (...): celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bors (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition-disparition²⁷.

La seducción obra en el texto narrativo (en el de la pasión amorosa, lógicamente, pero también en otros donde ésta no es el principal motor del relato) a través de unos temas y figuras que configuran la estética del discurso seductor.

²⁷ Op. cit., p. 19.

Entre los primeros, los de la máscara, el doble, el juego, el secreto, el desafío, la transgresión, y la muerte son los más recurrentes.

Entre las segundas, la metáfora y la metonimia son las más destacadas. Pero el discurso seductor se vale además, en muchas ocasiones, de toda una serie de figuras retóricas como la litote, el eufemismo, la antítesis, la paradoja, la elipsis, etc., vinculadas todas ellas a unos modos de significar irónicos que le son consustanciales.

Porque la seducción resulta, en su funcionamiento, inseparable de la ironía con la que llega a confundirse a menudo. Su estrategia reposa en unos procedimientos esencialmente ironistas que son los que provocan la indeterminación significativa del discurso seductor.

La ironía, al igual que la seducción, se revela como una forma de introducir la zozobra en la consistencia de lo real. De disolución de los signos del discurso, de abolición del sentido.

Todos los pensadores y críticos que se han aproximado a ella para definirla, describir sus formas y analizar sus efectos y aplicaciones en el discurso, ya sea literario o de otro tipo, han coincidido básicamente en señalar esos rasgos.

Así es definida por Wayne C. Booth en un relevante ensayo

sobre sus usos retóricos:

La ironía se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación²⁸.

Desde una perspectiva filosófica (más bien de filosofía del lenguaje), Wladimir Jankelevitch se ha referido a la ironía en un admirable libro, considerado ya un clásico de la materia, como una toma de distancia respecto a la realidad del objeto: *un echarse atrás de la conciencia²⁹*, para mejor *demostrar la vanidad del objeto³⁰*. Su mecanismo, señala Jankelevitch, consiste en *estar siempre en otra parte³¹*. Lo mismo que la seducción la ironía se presenta *como una máscara que no intenta engañar ni ocultar sino poner a prueba³²*.

Forma modélica de la simulación que vehicula primordialmente la expresión verbal, la ironía como modo de significación es un rodeo, una perífrasis, un artificio del lenguaje. De ahí que tradicionalmente haya sido considerada un simple recurso retórico, incluida entre las llamadas figuras de pensamiento.

²⁸ BOOTH, W. C., **Retórica de la ironía**, Madrid, Taurus, 1986, p. 13.

²⁹ JANKELEVITCH, W., **La ironía**, Madrid, Taurus, 1986, p. 20.

³⁰ *Ibidem.*, p. 23.

³¹ *Ibidem.*, p. 21. Resulta curioso comprobar la coincidencia de estos análisis con los de Barthes respecto al *texte érotique* y los de Baudrillard sobre la seducción cuando define su fuerza y su secreto *en la intermitencia de una presencia. No estar allí donde se la desea. Es como diría Virilo una estética de la desaparición (De la seducción, op. cit., p. 83).*

³² *Ibidem.*, p. 56.

De estos supuestos parte Gonzalo Díaz-Migoyo para definirla como *un procedimiento expresivo consistente en dar a entender que no se dice lo que se dice*³³. En su propuesta de análisis del discurso literario basado en los usos y funcionamiento de la ironía, el crítico hace una descripción del proceso de reconocimiento y descodificación del enunciado ironista, que debe reunir una triple condición:

*que su tenor literal sea semánticamente verosímil, pragmáticamente contradictorio y deseable en el contexto de la enunciación*³⁴.

La ironía puede revestir diversas formas y perseguir objetivos dispares, pero en todos los casos su peculiaridad más acusada, insistimos una vez más citando a Díaz-Migoyo, es, igual que la seducción, no darse como sentido:

*Porque es más bien la manifestación de una actitud ante el sentido en general, porque es, en realidad, simultáneamente el germen de un estado de cosas significante, su proceso de creación, su condición de existencia e incluso su contraste ulterior*³⁵.

Así pues, podemos encontrar, de acuerdo con Jankelevitch, una ironía seria o humorística, bufa o fina, estrafalaria o exacerbada que se hace cínica o romántica y aniquiladora que deviene trágica, lúdica y

³³ DIAZ-MIGOYO, G., *El funcionamiento de la ironía* en **Espiral/revista 7**, N1 51, Madrid, Fundamentos, 1980. pp. 45-68.

³⁴ Ibidem., p. 59.

³⁵ Ibidem., p. 61.

desafiante o zigzagueante y simuladora. Pero todos esos tipos que podemos encontrar en el texto literario responden por su funcionamiento a dos modalidades diferentes, en principio, pero coincidentes la mayoría de las veces: la ironía intencional y la ironía de destino.

La primera, también llamada por Booth *estable* permitiría una serie de lecturas limitada gracias a la posibilidad de una perfecta descodificación del enunciado irónico:

*La ironía estable delimita un universo en el que podemos decir con plena garantía ciertas cosas que son quebrantadas por las palabras expresadas en el discurso*³⁶.

Y señala los cuatro pasos que ha de seguir el lector para la reconstrucción del significado:

1ª) *Al lector se le exige que rechace el significado literal.*

2º) *Se ensayan interpretaciones o explicaciones alternativas.*

3º) *Debemos apoyarnos en las creencias o conocimientos del autor. Se exige un referente cultural que avale nuestra certeza de que estamos ante una ironía.*

4º) *Se procede a la elección de un significado o conjunto de significados que se hallen de acuerdo con las creencias sobreentendidas del autor*³⁷.

La segunda, denominada también del azar o de los hechos, se produce cuando existe una contradicción entre la expectativa de un resultado normal y previsible y lo acontecido real. Un tipo de ironía que se sitúa en el

³⁶ Op. cit., p. 28.

³⁷ Op. cit., p. 34.

campo del receptor ironizado, que proviene más, según Díez-Migoyo, de la capacidad ironista del receptor que del propio enunciado irónico:

La verdadera expresión irónica en la ironía de destino no es la constituida por la secuencia de fenómenos atribuida al destino sino a la mantenida como norma por el observador, la natural y previsible³⁸.

La ironía intencionada trabaja como forma de simulación *per contrarium*, es decir entrando en el juego del adversario y poniéndose en lugar del enemigo: *permutatio ex contrario*. Ese el juego de una buena parte de la llamada literatura moralista o edificante. Ese es, a primera vista, el que se detecta en el texto narrativo objeto de nuestro estudio.

Pero la ironía tiene sus trampas y sus espejos que como a la seducción la hacen reversible y abismal. Es entonces cuando aparece la ironía de destino para desmentir esa expectativa, ese proyecto encubierto. O para desvelarlo mejor. Es la mala pasada que juega a veces la ironía, según cuenta Jankelevitch, a los ironistas cuando son a su vez ironizados, seducidos por su propio juego. Es lo que le ocurre, por ejemplo, a los *mass-media* en su proceso informador como señala acertadamente Baudrillard:

Les media se font le véhicule de la condamnation morale du terrorisme et de l'exploitation de la peur à des fins politiques, mais simultanément, dans la plus totale ambiguïté, ils diffusent la fascination brute de l'acte terroriste, ils sont eux mêmes terroristes, dans la mesure où ils marchent eux mêmes à la fascination (...)³⁹.

³⁸ DIAZ-MIGOYO, G., op. cit., 52.

³⁹ BAUDRILLARD, J., *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1979, p. 96.

Es justamente lo que sucede con el discurso literario cuya ambigüedad ha hecho recaer sobre él, a lo largo de la Historia, todo tipo de sospechas, de acusaciones y de condenas. Pero es esa misma ambigüedad la que explica las peculiares relaciones que se establecen entre un texto literario y el lector, que sólo pueden ser entendidas en términos de seducción.

Porque no deja de sorprender que la persistente animosidad y la prevención de la sociedad hacia el discurso literario no hayan sido capaces, a lo largo de los siglos, de conjurar su temible poder cautivador. Antes bien, han venido a destacar esa constante de fascinación que deja traslucir las secretas connivencias de la sociedad con un Arte cuya mayor gloria radica, en palabras de Durand, en su capacidad ilusoria y seductora:

La Littérature est un Ars Magna qui se doit de prendre ses désirs pour des réalités. Elle est le lieu de l'envoûtement du lecteur par la magie des incantations de l'auteur⁴⁰.

Si, como defendemos, la ironía y la seducción son componentes sustanciales de todo discurso literario y cualquier texto puede ser analizado desde su funcionamiento irónico y su capacidad seductora, hay sin embargo algunos momentos de la historia de la Literatura y del Arte que se revelan especialmente ilustrativos de cuanto acabamos de decir: el Barroco es uno de ellos, quizás el más paradigmático de todos.

⁴⁰ DURAND, G., op. cit., p. 44.

El Barroco se revela, en efecto, como ese momento de la Historia en el que el Arte se hace ilusión de una realidad atrapada en un juego de simulacros, de apariencias y de artificios, donde el referente se diluye en un movimiento de imágenes superpuestas, de transparencias perturbadoras, de dobleces y de *trompe-l'oeil*.

Lugar privilegiado de la ironía y de la seducción es, sin lugar a dudas, el único que ha sabido reservar un espacio más amplio a estas formas prestigiosas del artificio que son también , en palabras de Guy Scarpetta, las del mejor arte:

L'art et la littérature véritables ne mettent jamais en scène une forme répondant d'un fond, mais qu'une forme renvoie toujours à une autre forme, à l'infini, dans un jeu piégé des doubles fonds; et qu'au bout de l'expérience il n'y a pas de secret (de signification enfouie, masquée, d'ultime vérité) mais ce vide actif dont l'orient nous donne la clé, et qui reste pour nous si difficile à penser⁴¹.

Nunca, en efecto, una época tuvo una voluntad más decidida y expresa de utilizar el arte como instrumento de seducción, pero, al mismo tiempo, de seducirse a sí misma y de perderse en ese juego peligroso y fascinante de la reversibilidad.

Nunca, por otra parte, una época tomó tanta distancia, enturbió tanto el sentido, gustó así del equívoco, de la paradoja y de todas las formas

⁴¹ SCARPETTA, G., *Ne calomniez pas les jésuites!* en *Le Nouvel Observateur*, Mars, 1982, p. 27.

de la ironía como esa que llamamos barroca.

La idea del arte barroco como estética de la seducción no es nueva. Nace en estrecha relación con la de un arte fundamentalmente didáctico y propagandístico, vehiculador de la Contrarreforma de Trento a través de la Compañía de Jesús⁴².

Los jesuitas utilizaron, en efecto, todas las formas del arte barroco (las artes plásticas y decorativas, sobre todo, pero también la Literatura) y contribuyeron de manera decisiva a su desarrollo y difusión, como es bien sabido, en Europa y parte de América. Pero entendemos, como Hatzfeld⁴³, Jean Rousset⁴⁴ y otros historiadores y críticos que la Compañía sólo supo (aunque mejor que nadie, es cierto) aprovechar la sensibilidad cultural y estética del momento, la cual respondía perfectamente a sus necesidades doctrinarias.

Hay en todo el arte barroco una huida constante de la realidad por medio de un incesante juego de imágenes, de un simulacro perfecto en el que la propia realidad y con ella el sentido se disuelven para dejar paso a

⁴² Véase a este respecto H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973. En este ensayo se recogen las opiniones de los historiadores de la Literatura más importantes relativas a la tesis del Barroco como arte de la Contrarreforma. Así mismo se describe de forma pormenorizada todo el proceso de rehabilitación del arte barroco desde que H. Wölfflin abriera el debate a finales del siglo XIX con su conocida obra *Renaissance und Barok. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Bearbeitung und Kommentar Von Hans Rose*, München, Bruckmann, 1925.

⁴³ Op. cit., p. 57.

⁴⁴ ROUSSET, J., *La Littérature de l'âge baroque en France (Circé et le Paon)*, Paris, Corti, 1962. El capítulo *La part des jésuites*, pp. 163-167.

la seducción.

Para Rousset, uno de los mejores conocedores del período barroco francés, son precisamente el movimiento, la imagen y el juego de apariencias los principales elementos configuradores de un arte que se sitúa bajo el signo de la diosa Circe:

Circé, c'est la magicienne qui d'un homme fait un animal, et de nouveau un homme; qui prête et retire à chacun tous les corps, toutes les figures; plus de visages, mais des masques; elle touche les choses, et les choses ne sont plus ce qu'elles étaient; elle regarde le paysage et il se transforme. Il semble qu'en sa présence l'univers perde son unité, le sol sa stabilité, les êtres leur identité; tout se décompose pour se recomposer, entraîné dans le flux d'une incessante mutation, dans un jeu d'apparences toujours en fuite devant d'autres apparences⁴⁵.

Este dinamismo, que marca la diferencia profunda entre el arte barroco y el renacentista, y la indeterminación significativa que genera, ha sido interpretado por Umberto Eco como la primera manifestación de *forma abierta* del arte, algo que vendría a ilustrar la toma de conciencia del hombre barroco de un mundo cambiante e inestable donde todas las certezas parecen quebrarse:

Aquí (en la forma abierta barroca) se niega precisamente la definición estática e inequívoca de la forma clásica del Renacimiento (...). La forma barroca es, en cambio, dinámica, tiende a una indeterminación de efecto (en su juego de llenos y vacíos, de luz y oscuridad, con sus curvas, sus líneas quebradas, sus ángulos de inclinaciones más diversas) y sugiere una dilatación progresiva del espacio; la búsqueda de lo móvil y lo

⁴⁵ Op. cit., p. 16.

ilusorio hace de manera que las masas plásticas barrocas nunca permitan una visión privilegiada, frontal, definida, sino que induzcan al observador a cambiar de posición continuamente para ver la obra bajo aspectos siempre nuevos, como si estuviera en continua mutación. Si la espiritualidad barroca se ve como la primera manifestación de la cultura y de la sensibilidad modernas, es porque aquí, por primera vez, el hombre se sustrae a la costumbre del canon (garantizada por el orden cósmico y por la estabilidad de las esencias) y se encuentra, tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención. La "poética del asombro", del "ingenio", de la "metáfora", tiende en el fondo, más allá de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación⁴⁶.

Esta *poética del asombro*, fruto de una percepción del mundo alejada de cualquier concepción totalizadora, ha sido igualmente puesta de relieve por Gérard Genette:

Le style baroque se définit comme une esthétique de la surprise⁴⁷.

Pero Genette ve en esta forma de expresión del arte barroco algo más que un medio de conocimiento. Para él no sólo traduce una tarea de investigación del mundo:

La rhétorique baroque n'est pas seulement le langage de la surprise elle en est bien souvent la source ou le prétexte⁴⁸.

Porque la escritura barroca se le presenta como *un exemple rare de poétique fondé sur une rhétorique⁴⁹*. Y es ahí, precisamente, en esa

⁴⁶ ECO, U., **Obra abierta**, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984, p. 69.

⁴⁷ GENETTE, G., op. cit., p. 17.

⁴⁸ Ibidem., p. 19.

⁴⁹ GENETTE, G., op. cit., p. 19.

voluntad del artista de servirse de la retórica, de hacer de ella un fin en sí misma, donde radica el carácter diferenciador de esta escritura.

Una peculiaridad que, como coinciden en señalar la mayoría de los historiadores y críticos, vendría a reflejar, en última instancia, la tensión del hombre barroco entre la vida y el espíritu, la materia y las ansias de infinito, y que se manifiesta en una doble actitud de huida de la realidad a través de la cual se hacen patentes los dos soportes básicos de la estética barroca: la distancia y lo ilusorio. O lo que es lo mismo: la ironía y la seducción.

No es de extrañar por ello que el arte que surgiera de este período histórico hiciera de la vida un sueño, del mundo un teatro, de la realidad un juego casi siempre cruel e insólito.

Entendido pues el Barroco como la muestra más fidedigna de una estética de la ironía y de la seducción, una última reflexión nos parece pertinente añadir para apoyar esta argumentación y justificar nuestra línea metodológica.

Toda la teoría de la seducción de Baudrillard, en la que nos apoyamos sustancialmente, se sustenta en una analogía: la seducción como *principio de incertidumbre* asimilada a lo femenino. La feminidad como metáfora de la seducción, entendida no en términos de oposiciones de sexo

o de género sino, en otra dimensión, en un espacio donde esas oposiciones se desvanecen:

Ce qui abolit l'opposition distinctive des sexes (...). Comme forme ironique et alternative, qui brise la référence du sexe, espace de jeu et de défi, et non de désir⁵⁰.

Nada, pensamos, responde mejor a esta idea de feminidad que el arte barroco en su estructuración estética y formal. En ningún momento se hace más patente esta metaforización de lo femenino. Como ha demostrado recientemente Claude-Gilbert Dubois en un artículo sumamente esclarecedor de aproximación al imaginario barroco, la arquitectura mítica que sustenta la obra barroca pertenece al régimen femenino de la imagen:

Apparemment le baroque s'inscrit dans le registre de la féminité. Il multiplie les volutes, les dômes, courbes et les cote-courbes, les ellipses, les spirales et en littérature les périphrases, les paraphrases, les métaphores, les enjambements, toutes les figures de la dérivation et de l'enveloppement. Mais il s'agit en fait de faire dériver sans se faire soi-même surprendre par la dérive, de prendre dans les filets sans donner l'impression d'une prise⁵¹.

Desde estos principios estéticos, que van a conducir en todo momento el curso de esta investigación, nuestro acercamiento crítico al texto narrativo de Camus se organiza en torno a unos ejes de lectura que nos van a exigir, sin embargo, el apoyo de otras metodologías.

⁵⁰ BAUDRILLARD, J., *L'écliptique du sexe*, en **Traverses**, op. cit., p. 18.

⁵¹ DUBOIS, C.-G., *L'imaginaire baroque: Quelques repères pour appréhender l'univers de vertige et d'illusions savamment composé par le baroque*, en **Magazine Littéraire**, 1992, pp. 37-41.

Escritor marginado, como hemos señalado al principio, prácticamente olvidado en nuestros días a pesar de ser autor de una obra extremadamente prolífica (un estudio completo de su producción literaria parece hoy una tarea difícil en grado sumo), nuestra atención se va a fijar en esa parcela de su producción narrativa que ilustra mejor, a nuestro juicio, la estética barroca de la seducción: las colecciones de relatos cortos de registro trágico. Un género narrativo conocido en Francia con la denominación de *Histoires tragiques*.

En un siglo como el XVII, hasta tal punto apasionado por el *roman* y la *nouvelle* que, según refiere Antoine Adam, las damas aprovechaban los oficios religiosos para leerlas a escondidas en las iglesias:

*Les dames galantes au temps de Henri IV allaient jusqu'à faire relier les oeuvres de Nervèze sous forme de livres d'heures à fin de pouvoir les emporter sans scandale à l'église*⁵²,

las *historias trágicas* habrían de gozar de una extraordinaria popularidad y difusión, sobre todo en su primera mitad, de mayor influencia barroca.

Historias que ilustran *les affres de la Passion*, de la pasión amorosa sobre todo, Camus vería en ellas no sólo el mejor modo de luchar contra los efectos nocivos de esas *passions desreglées* que conducen al hombre a los peores desenfrenos, sino también de combatir la influencia

⁵² ADAM, A., *Romanciers français du XVIIème Siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, *Introduction*, p. 8.

negativa de las propias novelas.

Empresa ambiciosa, didáctica y pastoral de un prelado de la Iglesia, a la que se entregó con un entusiasmo sorprendente e inusitado. Prueba de ello, los más de quinientos relatos trágicos que escribió y publicó repartidos entre una veintena de colecciones, algunas de las cuales especialmente significativas como se puede apreciar por sus títulos: ***L'Amphitheatre sanglant, Les Spectacles d'horreur*** o ***Les Rencontres funestes***.

Autor de la mayor colección de *crimes d'amour* antes de que se publicaran las famosas ***Causes célèbres*** del jurista Gayot de Pitaval y de la producción de Sade en el siglo XVIII, su narrativa se revela modélica como escritura de seducción en un doble sentido:

- Como ilustración de una estrategia de seducción expresamente montada para *desviar* a los lectores de la atracción perniciosa de las ficciones novelescas.

- Como representación simbólica, estética y formal de la propia seducción a través del proceso de seducción amorosa, imagen de la seducción del pecado, que describe en sus relatos. Proceso en última instancia de seducción especular, que recrea la ensoñación barroca de un Eros trágico.

Literatura del Mal para luchar contra el Mal, el discurso de Camus se revela seductor, de acuerdo con la modelización semiótica que rige en el siglo XVII según Claude Reichler, como *contrefaçon*⁵³: contradiscurso que opera no por inadecuación del significante con el significado, sino por la ruptura del nexo entre este último con la realidad, con el referente.

Es la palabra libertina de Don Juan que utiliza el lenguaje del Cielo (los signos de representación de un sistema de valores normativos y del discurso de la Ley) como estrategia de seducción que pone en entredicho esos valores.

Es la palabra ambigua de Camus que utiliza el discurso erótico y libertino de la transgresión como procedimiento de ejemplificación moral.

Juego de ironía en el que nos invita a participar Camus como lectores, para participar en ese vértigo del abismo en el que se pierde a

⁵³ REICHLER, C., *La Diabolie, la Séduction, la Renardie, L'Écriture*, Paris, Minuit, 1979, p. 14. Analiza Reichler los tipos de modelización semiótica que han regido a lo largo de la historia la producción de sentido para establecer tres *sémioticités*: la medieval o *agustinienne* (basada en la *hiérarchisation des rapports symboliques*); la clásica o *pascalienne* (las relaciones significantes son concebidas en la *dimension horizontale de l'échange*); y moderna o *saussurienne* (fundamentada en la *bifacialité du signe*). Respecto a estos modelos de producción de sentido la seducción, la *diabolie* en palabras del autor, actúa por medio de una operación que consiste en *séparer ce qui doit être réunie et corrélativement, à exalter la capacité signifiante pour elle même*. En este sentido la seducción actúa contra estas *sémioticités* a través de tres operaciones: *la inversion, la contrefaçon y la perversion*. Así en el siglo XVII la seducción aparece como *contrefaçon d'un langage droit dont elle évacue la vérité, c'est-à-dire l'adéquation aux choses* (todas las citas han sido sacadas de la *Introduction*, pp. 9-19).

veces el ironista que esconde, citando una vez más a Jankelevitch, *una complicidad clandestina con el escándalo*⁵⁴.

El Barroco, ya lo hemos visto, es el arte del *trompe-l'oeil*, de las apariencias, del desafío y también del juego. Y el obispo de Belley con sus relatos edificantes juega a salvar y condenar almas. Sobre todo a condenarlas haciéndoles atravesar, antes de someterlas a lo que Baudrillard denomina *la fascinación de su catástrofe*, toda una suerte de pruebas, desafíos y transgresiones que componen un discurso donde lo edificante no es sino la distancia necesaria para que la ironía abra su espacio a la seducción.

Desde estos presupuestos, la primera parte de nuestra Tesis está consagrada a situar la obra de Camus desde la perspectiva de la crítica y de la historia literarias. Ejercicio metacrítico, que pensamos obligado, nos permitirá valorar los criterios marginadores que han prevalecido a lo largo de la Historia frente a la escritura narrativa de Camus, y centrar nuestra investigación, desde esa valoración, en la dirección de nuestros postulados.

En la segunda hemos procedido a describir ese proyecto *seductor* del escritor, que se manifiesta a través del proceso escritural, como subversión creativa del *statu quo* en el que se genera la obra.

⁵⁴ Op. cit. p. 189.

En la tercera, centrados ya en el estudio del *corpus* delimitado, hemos tratado de desvelar la estrategia de seducción que segrega el relato trágico de Camus desde una doble dirección:

- Primero desde el análisis de la estructuración narrativa y simbólica del texto.

- Segundo, desde la retórica que vertebra su discursividad.

Para ello, nos hemos apoyado en algunas de las líneas metodológicas que preconiza el tematismo estructural de Javier del Prado⁵⁵.

Fundamentalmente nos han servido los métodos de análisis del funcionamiento narrativo, basados en los ejes actancial, espacial y temporal que estructuran la dinámica del relato, para ver cómo actúan los mecanismos de la seducción.

Pero sobre todo nos han permitido dar un valor de *sentido* a la seducción como estrategia de la escritura en el siglo XVII, desde una concepción ontológica de la escritura literaria como: *intento de comunicación de una realidad simbólica encarnada en la palabra*⁵⁶.

Porque, como trataremos de demostrar a lo largo de nuestra

⁵⁵ DEL PRADO, J., *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1984.

⁵⁶ Op. cit., p. 26.

Tesis, la seducción se presenta en última instancia, en el relato trágico de Camus, como expresión de una realidad ensoñada por parte del autor: la realidad del mundo barroco de la inconstancia, de la inestabilidad y de la apariencia. Una ensoñación que se proyecta en los ejes paradigmáticos y sintagmáticos del texto a través de una red temática que tiene en Eros el núcleo en torno al cual se produce la estructuración metafórica que rige el universo simbólico de la *histoire tragique*.

I. JEAN-PIERRE CAMUS: UN AUTOR MARGINADO

1. Recuperación de una escritura olvidada

Hasta fechas muy recientes el acercamiento de la crítica a la obra literaria del Obispo de Belley, Jean-Pierre Camus, dejaba pocas dudas acerca de las razones que relegaron al olvido a uno de los autores más fecundos y también de los más leídos del siglo XVII en Francia.

Un breve recorrido histórico a través de las escasas referencias a Camus desde que a finales del siglo XVII su producción novelística dejara de interesar hasta la segunda mitad de este siglo, en la que comienza a notarse un cierto movimiento de curiosidad en torno a su figura literaria, permite comprobar la severidad de la crítica para con un escritor al que, sin embargo, algunos destacados especialistas no dudan hoy en considerar como uno de los más importantes narradores de la primera

mitad del siglo XVII⁵⁷.

En general, los historiadores y críticos, cuando no han silenciado el nombre de Camus, nos han transmitido del escritor una imagen tópica que no ha contribuido, ciertamente, a despertar el interés por su lectura. La mayoría de ellos han insistido, como tendremos ocasión de comprobar, en presentarnos a un prelado de la Iglesia movido a la escritura por razones exclusivamente morales que, en su celo apostólico, no daba descanso a su pluma, produciendo un sinfín de relatos edificantes, repletos de mal gusto y carentes de valor literario. Un autor, en consecuencia, ilegible, cuya literatura no merecería, en ningún caso, ser resucitada.

Sin embargo, esta visión en extremo reductiva de una obra mal conocida, que presenta serias dificultades para su estudio por su enorme extensión y su difícil acceso, se ha ido modificado de manera sensible en los últimos decenios. A raíz, sobre todo, de los numerosos trabajos de investigación sobre la narrativa francesa del siglo XVII y, más concretamente, sobre la *nouvelle* barroca, el nombre de Camus aparece ya ocupando un lugar si no destacado, ciertamente significativo entre los narradores de ese siglo. Surgidos, la mayoría, durante el segundo tercio de nuestro siglo, coincidiendo con el debate en torno a la cuestión sobre el Barroco en Francia, estos trabajos han servido para llamar la atención sobre una obra literaria hasta entonces marginada y han impulsado algunas

⁵⁷ Así lo considera René Godenne en la introducción crítica a su edición de *Les Spectacles d'Horreur*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. V.

investigaciones posteriores que, si bien se evidencian aún insuficientes en la exploración de un terreno tan vasto, son reveladoras de un cierto proceso de rehabilitación literaria del autor.

Con respecto a la fecundidad del Obispo de Belley, no cabe la menor duda de que nos hallamos ante uno de los escritores más prolíficos de toda la literatura francesa. Algo que ha quedado demostrado gracias, sobre todo, a los pacientes trabajos de Jean Descrains⁵⁸, que han permitido establecer la más completa bibliografía, hasta el momento, de sus obras. Una difícil tarea que el propio Descrains no considera aún totalmente concluida pero que ha dado como resultado la localización de 265 títulos, de los que 57 pertenecen a literatura de ficción: novelas y colecciones de relatos cortos.

Si tenemos en cuenta, además, que muchas de estas obras comprenden varios volúmenes y que, por lo general, todos ellos sobrepasan las quinientas páginas, esta producción adquiere, como se ve, dimensiones verdaderamente extraordinarias.

Una obra que, por otra parte, abarca géneros tan dispares como el ensayo a la manera de Montaigne, la biografía, la crítica literaria o la poesía latina, en lo que se refiere a la escritura profana; y en la literatura religiosa se extiende desde obras de polémica a tratados de teología,

⁵⁸ DESCRAINS, J., *Bibliographie des Oeuvres de Jean-Pierre Camus, Evêque de Belley (1584-1652)*, Paris, Publications de la Société d'Etudes du XVIIe Siècle, 1971.

pasando por la oratoria y los manuales de dirección de conciencias.

Decenas de miles de páginas que revelan una asombrosa capacidad para la escritura, *une facilité merveilleuse et déplorable*⁵⁹, la ha denominado el reputado especialista francés del XVII Antoine Adam, aludiendo al difícil maridaje en literatura entre fertilidad y calidad. Algo que, sin embargo, se encarga de desmentir Camus, como trataremos de demostrar, en no pocas ocasiones.

Con respecto a su producción narrativa, Camus escribió entre 1620 y 1644 treinta novelas de grandes proporciones y aproximadamente mil relatos cortos, que dio a sus lectores agrupados en veintidós colecciones. Ahora bien, si hemos de dar crédito a Descrains, a esta bibliografía habría que añadir varias novelas más, así como algunas otras colecciones de relatos, que aparecen anunciadas en los catálogos que el propio Camus adjuntaba en algunas de sus obras sin que hayan podido ser localizadas hasta ahora, con lo que la obra narrativa del Obispo sería aún más dilatada.

Toda esta enorme producción literaria tuvo, en vida del autor, una amplia difusión y fue conocida y apreciada por los lectores de su tiempo. Sobre la popularidad de sus novelas y colecciones de relatos cortos, Charles Perrault es concluyente al afirmar que *ses livres passèrent dans les mains de tout le monde*⁶⁰.

⁵⁹ ADAM, A., *Histoire de la Littérature Française au XVIIe siècle*. Paris, Del Duca, 1962. T. 1, p. 421.

⁶⁰ PERRAULT, Ch., *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant le XVIIe*

Otros testimonios de la época son bastante reveladores del prestigio de Camus. Charles Sorel, cuya severidad para con los autores de su tiempo es notoria, se refiere en *La Bibliothèque Française* a la obra narrativa del obispo de Belley, como lo único digno de ser leído, junto con *l'Astrée* de Honoré d'Urfé, de toda la producción novelística de esos años. El autor de *Francion* no duda en alabar en Camus el realismo de sus historias que constituyen para él un modelo de *vraisemblance*:

*il a dépeint tout ce qui peut se rencontrer dans la vie, et pour joindre l'utile à l'agréable il a entremeslé à ses Narrations plusieurs remontrances saintes et pieuses*⁶¹.

Sobre este punto, resulta curioso comprobar el hecho, en el que insistiremos más adelante, de que sea precisamente de personalidades cercanas a los círculos del *libertinage érudit* de principios de siglo, de donde provengan los mejores elogios a Camus. De Guy Patin, por ejemplo, uno de sus más fervientes admiradores, que dirá en una ocasión:

*Ce digne et savant prélat, cet excellent écrivain méritait bien un plus grand évêché. Aussi l'a-t-il refusé, et bien des fois. Il était trop homme de bien pour être Pape*⁶².

O de Gabriel Naudé, otro ilustre representante de la *libre*

siècle. Paris, Dezallier, 1698. T. 1, pp. 19-22.

⁶¹ SOREL, Ch., *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1664, p. 145.

⁶² Citado por SAINTE-BEUVE en *Port Royal*, Paris, Gallimard, 1953, Livre I, p. 281.

pensée, que hará referencia *aux beaux romans de M. de Belley qu'il faisait en quinze jours*⁶³.

El propio Camus hará numerosas referencias, en los prólogos de sus obras, a su éxito como autor especialmente para defenderse de sus censores. Pero, sin duda, la prueba más evidente de que esta literatura fue estimada en su tiempo nos la proporciona el número de ediciones que se hicieron de algunas de sus novelas y colecciones de relatos breves. Sin llegar a las cifras que alcanzaron algunas obras contemporáneas a las de Camus como *L'Astrée*, de d'Hurfé, *L'Histoire Comique de Francion*, de Sorel, o *La Clélie*, de Madelaine de Scudéry, que sobrepasaron la veintena de ediciones durante el siglo, el éxito de librería que conocieron, especialmente las colecciones, es comparable al de esas obras. Es el caso de *Les Evenemens singuliers*⁶⁴, su primera colección. Publicada en 1628 conoció once ediciones en vida del autor, entre ellas dos inglesas en 1639, y siete póstumas antes de finalizar el siglo.

Otras colecciones gozaron también, aunque en menor medida, de una importante difusión. *L'Amphitheatre sanglant*⁶⁵, de 1629, se reeditó en seis ocasiones. *Les Spectacles d'horreur*⁶⁶, también de 1629, tuvo cinco

⁶³ SAINTE-BEUVE, Ch. A., op. cit., p. 281. El crítico, que no siente ninguna simpatía por Camus, reconoce el aprecio de que es objeto por parte de sus contemporáneos: "*il était de ceux qui plaisent aux gens du peuple aussi bien qu'aux philosophes, et de qui l'on dit: au moins il n'est pas cagot*". (Ibidem., p. 282).

⁶⁴ CAMUS, J.-P., *Les Evenemens singuliers*, Lyon, J. Caffin et F. Pleignard, 1628. Savo en los casos que no nos refiramos a los textos de manera directa, respetaremos siempre la ortografía original, tanto en títulos de las obras como en las citas.

⁶⁵ CAMUS, J.-P., *L'Amphitheatre sanglant*, Paris, Jean Cottureau, 1629.

⁶⁶ CAMUS, J.-P., *Les Spectacles d'horreur*, Paris, A. Soubron, 1629.

y cuatro se hicieron de **Les Rencontres funestes**, publicada por primera vez en 1644, dos de ellas alemanas⁶⁷.

Sus novelas contaron igualmente con un número elevado de ediciones. De **Petronile**⁶⁸, publicada en 1626, se hicieron siete en menos de diez años, una de ellas inglesa. **La Memoire de Darie**⁶⁹, de 1619, y **Agathonphilie**⁷⁰, de 1621, tuvieron cinco ediciones cada una. **La pieuse Julie**⁷¹, de 1624, conoció cuatro, una de ellas italiana y, en general, tanto novelas como colecciones de relatos cortos se reeditaron varias veces durante el siglo XVII⁷².

Camus, como se ve, fue conocido en Inglaterra, Alemania e Italia, donde se tradujeron y editaron, además de las obras anteriormente citadas, algunas más que no han podido ser localizadas, así como otras de carácter religioso. Incluso tenemos referencia de una novela editada en España, **Leonora y Rosaura**⁷³, atribuida al obispo de Belley aunque la edición original francesa no ha podido ser encontrada hasta el momento.

Sin embargo, toda esta literatura comenzó a perder adeptos tras la muerte de Camus y a finales del XVII era ya prácticamente ignorada.

⁶⁷ CAMUS, J.-P., **Les Rencontres funestes**, Paris, J. Villery, 1644.

⁶⁸ CAMUS, J.-P., **Petronile**, Lyon, G. Gaudion, 1626.

⁶⁹ CAMUS, J.-P., **La Memoire de Darie**, Paris, C. Chappelet, 1619.

⁷⁰ CAMUS, J.-P., **Agathonphilie**, Paris, C. Chappelet, 1621.

⁷¹ CAMUS, J.-P., **La pieuse Julie**, Paris, M. Lasnier, 1624.

⁷² Véase la **Bibliographie** de Descrains Op. Cit.

⁷³ **Leonora y Rosaura, historia trágica**. Traducida del francés por Antonio Riero de Texada. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1670. Descrains atribuye la traducción a Antonio Fernández de Ondgatigui sin señalar ni la fecha ni la editorial.

Después, los siglos posteriores apenas si se dignaron recordarla.

Sobre las causas de este olvido se ha señalado, como la más inmediata, la persecución de la que fue objeto Camus por parte de los jansenistas. De esta opinión son tanto Henri Rigault como el abate Pierre Sage, dos de los editores de las novelas del Obispo en los siglos XIX y XX respectivamente. Así, para este último, *il est fort plausible que la condamnation dont il a été l'objet de la part de Port-Royal ait coupé court à sa fortune*⁷⁴.

Pero no parece cierto, aun admitiendo las pocas simpatías que la actividad novelística del Obispo despertara entre Saint-Cyran y sus seguidores, y los celos que podía provocar en las autoridades eclesiásticas un prelado literato, que hubiera ni por parte de la Iglesia, ni siquiera de los jansenistas, ninguna acción deliberada encaminada a dañar el prestigio literario de Camus. Sus enemigos y *censeurs*, como él los denomina en sus *préfaces* y *avis au lecteur*, provenían, esencialmente, de las órdenes religiosas, con las que mantuvo agrias polémicas, a las que haremos referencia más adelante. Unos enfrentamientos que, curiosamente, sólo sirvieron para aumentar la popularidad del Obispo en el mundo de las Letras.

Las causas que motivaron el eclipse de esta literatura

⁷⁴ SAGE, P., *Introduction à Agathonphilie, Récit de Philargyrippe*, Genève, Droz, 1951, p. XX.

pensamos que hay que buscarlas, por un lado, en los profundos cambios estéticos que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XVII, los cuales hicieron también olvidar la obra de los poetas libertinos, la práctica totalidad de la novelística de la primera mitad del siglo y, en general, todo aquello que se creyó fruto de los excesos de una época en la que, citando a Victor Furnel:

Le goût, incertain, tolérant à l'extrême, dénoué de grands modèles qui pussent lui servir d'exemple (...) flottait à l'aventure, obéissant à toutes les influences, et se laissant entraîner, comme un enfant mobile, par toutes les inspirations étrangères⁷⁵.

Y, por otro, en las características propias del género en el que más se prodigó Camus: el relato breve de registro trágico; un género ya de por sí devaluado dentro del desprestigio que sufrió la novela en general, en un siglo incapaz aún de concederle sus *lettres de noblesse*.

A todo lo largo del siglo XVIII, el silencio sobre Camus apenas si se vio roto por las tres ediciones parciales que se hicieron de *Agathonphilie*⁷⁶, y por las páginas que le dedicó Nicéron en sus *Mémoires*⁷⁷. También la *Bibliothèque Universelle des Romans* incluye el nombre de Camus en su catálogo de obras y autores, aunque para referirse sólo a *Agathonphilie* y en términos poco elogiosos.

⁷⁵ FURNEL V., *La Littérature Indépendante et les écrivains oubliés*, Genève, Slatkine-Reprints, 1968, p. 50.

⁷⁶ La primera, de 1711, aparece señalada, según Descrains, por DEPERY en su *Catalogue des oeuvres de Jean-Pierre Camus*, pero no ha sido encontrada. Las otras dos, de 1712, son de Jean-Baptiste CUSSON, fueron publicadas con el título de *Agathon et Triphyné*.

⁷⁷ NICERON, (R.P.), *Mémoires pour servir à l'histoire des homes illustres dans la République des Lettres (1727-1745)*, t. XXXVI (1736) pp. 92-1387.

En los primeros años del siglo XIX, Chateaubriand habría de rehabilitar, en cierto modo, a Camus como novelista cristiano. El Obispo aparece incluido en su *Défense du Génie du Christianisme*⁷⁸ entre los autores que ilustran esa poética del cristianismo con la que el escritor romántico quiere poner de relieve el importante papel de la doctrina cristiana en la Literatura, a lo largo de la Historia.

Sin embargo, los elogios que hace Chateaubriand de la obra de Camus no habrían de servir de mucho y hubieron de transcurrir más de tres décadas del siglo para que, en 1837, el abate Baudry publicara, sin ningún éxito, una de sus novelas más conocidas, *La Mémoire de Darie*⁷⁹. Casi veinte años más tarde se produjeron, con cinco años de diferencia, las reediciones de otras dos : *Palombe*⁸⁰, primero, y *Alcimme*⁸¹, después.

De estas tres ediciones, todas ellas propiciadas por historiadores ligados a la Iglesia y movidos más por razones de tipo moral y religioso que estrictamente literarias, la más significativa es la que hace Henri Rigault de *Palombe*. Su interés no radica tanto en la propia novela, de la que nos proporciona un texto truncado en exceso que hace prácticamente

⁷⁸ CHATEAUBRIAND, R., *Défense du Génie du Christianisme*, Paris, Ladvocat, 1826. *Oeuvres complètes*, t. XIV, p. 259.

⁷⁹ Publicada en los *Divers suppléments à l'oeuvre de Saint François de Sales*. Según Descrains, en op. cit., p. 19.

⁸⁰ RIGAULT, H., *Palombe ou la Femme honorable de Jean-Pierre Camus (Evêque de Belley)*. *Précédé d'une Etude Littéraire sur Camus et le Roman Chrétien au XVIIème siècle*, Paris, Hachette, 1853.

⁸¹ CAMUS, J.-P., *Alcime*, Paris, Pouget-Coulon, 1858.

irreconocible a Camus, como en el estudio literario que la precede.

Primer intento de aproximación crítica a la obra literaria del obispo de Belley, Rigault pretende recuperar sus novelas desde la perspectiva de una *Histoire du roman chrétien au XVIIème siècle*⁸², en la que Camus aparecería como el creador y autor más cualificado del género.

En las poco más de veinte páginas de su estudio, destaca Rigault con una visión bastante próxima a la de Chateaubriand, lo que considera más atractivo de esta literatura, al mismo tiempo que intenta precisar sus rasgos definitorios:

*C'est un sujet attachant d'étude que cette entreprise de mêler la religion et l'art, l'imagination et la foi, et de combattre les passions par le tableau des passions. Outre des leçons morales, on recueille dans des semblables lectures des renseignements instructifs sur les idées, les moeurs, le style, et, ce qui est plus intéressant encore, sur l'esprit religieux d'un grand siècle*⁸³.

Las palabras de este crítico revisten una gran importancia porque inciden en una serie de puntos en los que se va a centrar la atención investigadora de la mayoría de los exégetas del Obispo en el siglo XX.

Por una parte, vienen a destacar el aspecto fundamentalmente didáctico de esta escritura por la que se ensalzaría a Camus como el prototipo de escritor moralista cristiano. Por otra, señalan el carácter

⁸² Op. cit., p. I.

⁸³ Op. cit., p. II.

paradigmático de una obra, reflejo de la vida cultural francesa de la primera mitad del siglo XVII, que hace de su autor un representante modélico de su tiempo.

Pero, sobre todo, revelan lo que a nuestro juicio es uno de los elementos más significativos de la narrativa de Camus: ese procedimiento esencialmente *ironista* que consiste en recurrir a los propios artificios que condena para combatirlos mejor. Ese juego ambiguo y ciertamente peligroso de servir, citando a Jean-Calvet, *la contre-poison dans la coupe du poison*⁸⁴.

En este sentido resulta interesante comprobar el aprieto en el que, a menudo, se halla Rigault ante el texto de Camus. El mismo en el que se verán la mayoría de los críticos que se han acercado después a su escritura desde la óptica de un autor edificante: obligados, por una parte, a justificar al prelado de la Iglesia por su *parti pris* de edificación, pero impelidos, por otra, a expresar sus reservas, cuando no a condenar una escritura que se revela, fundamentalmente, equívoca y contradictoria.

Así, Rigault, que apenas si hace mención a los relatos cortos de registro trágico en su introducción crítica, no duda en ningún momento de la buena fe de Camus cuando insiste en los objetivos exclusivamente moralizadores de sus novelas. Aunque no tiene más remedio que admitir la ambigüedad en la que se mueve siempre el Obispo, y no le resulta nada extraño que se pueda poner en tela de juicio la eficacia de una moral que

⁸⁴ CALVET, J., *Littérature Française*, Paris, Bloud et Gay, 1929, p. 76.

muchas veces *tombe à faux*, en unas historias donde observa:

*les amants ont beau finir par le cloître ou par le martyre, pour y arriver ils prennent toujours le plus long, et l'on a temps de rêver en chemin*⁸⁵.

La reedición de **Palombe** animará, también por esos años, a Saint-Marc Girardin⁸⁶, a recordar a Camus desde su cátedra de Literatura Moral de la Sorbona. Allí consagrará una serie de lecciones a *La femme honorable*, no exentas de interés, y glosará la figura del Obispo, al igual que Rigault, como paradigma del escritor moralista.

Sin embargo, Sainte-Beuve no compartiría los esfuerzos de estos críticos y se referiría a Camus, algún tiempo después, en **Port-Royal**, para declarar totalmente inútil los intentos de resucitarlo como novelista:

*C'est, en effet, une erreur de goût ou un jeu par trop artificiel, de prétendre faire quelque chose de rien, de croire qu'on peut ressusciter ce qui n'a jamais eu vie*⁸⁷.

El extremo rigor de Sainte-Beuve no repara en invectivas contra Camus en las apenas cuatro páginas que le dedica en su conocida obra. El obispo de Belley aparece en ellas, desde el punto de vista literario, como el alumno aventajado de San Francisco de Sales que habría ampliado, de forma ostensible, los defectos de su maestro:

⁸⁵ Op. cit., p. XLII.

⁸⁶ SAINT-MARC GIRARDIN, **Cours de Littérature dramatique**, Paris, Charpentier, 1860, pp. 360-376.

⁸⁷ Op. cit., p. 280.

Ce qui, chez Saint François, est de l'enjouement affectueux devient aisément chez l'autre (Camus) un badinage très profane de l'expression, une exagération qui prête au rire et qui s'en accomode(...) Toujours mené par la fleurette, par le son, par le calambour: en chaire ou plume à la main, n'y résistant jamais⁸⁸.

Replicando al propio Camus, que dice en una ocasión de su escritura: *ma plume est colombe qui porte le rameau d'olive dans son bec⁸⁹*, afirma el crítico decimonónico, no sin un cierto humor: *cette colombe ne dure guère, et sa plume courante est de vrai pie⁹⁰*.

La crítica de Sainte-Beuve, no hace falta insistir mucho en ello, obedece, en gran medida, a esa visión del positivismo de la época que considera la literatura de la primera mitad del siglo XVII como simple balbuceo de preparación al Clasicismo⁹¹. Un juicio crítico que no habría de verse modificado hasta bien entrado el siglo XX, gracias al movimiento de interés que se generó en torno al Barroco francés, el cual supuso la recuperación de un buen número de obras y autores hasta entonces marginados.

El siglo XX, en su conjunto, no ha supuesto un cambio sustancial respecto al conocimiento de la literatura de Camus, ni tampoco de su valoración crítica. En nuestra época, el obispo de Belley continúa siendo,

⁸⁸ Op. cit., p. 281.

⁸⁹ Citado por Sainte-Beuve en op. cit. p. 283.

⁹⁰ Ibidem., p. 283.

⁹¹ Véase a este respecto la obra de Victor L. Tapié, **Barroco y Clasicismo**, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978. El capítulo *Francia entre el Barroco y el clasicismo*, pp. 142-169.

en lo esencial, un escritor olvidado que debe más su recuerdo a la curiosidad de la Historia, que al reconocimiento de unos méritos literarios.

Sin embargo, los estudios camusianos en esta centuria han progresado notablemente. La obra y la vida del obispo de Belley han sido objeto de algunos trabajos monográficos importantes. También un número considerable de ensayos, artículos y comunicaciones han destacado, en estos últimos años, diferentes aspectos de su obra literaria. Incluso hemos asistido a un intento editorial por dar a conocer una parte mínima, pero significativa, de su narrativa, especialmente de sus relatos breves.

De manera global, el interés de la crítica por la obra de Camus en este siglo, se ha manifestado desde una triple perspectiva.

En primer lugar, desde una visión puramente didáctica y apologética, siguiendo los pasos de Rigault, una serie de historiadores más o menos cercanos a la Iglesia se han aproximado a la obra literaria del obispo de Belley para destacar el carácter esencialmente edificante de esta escritura y hacer recaer sobre él el mérito de inaugurar, con ella, un tipo de novela donde literatura y devoción se conjugan en, a veces, difícil armonía: *le roman dévot* o *le roman sacerdotal*.

En esta línea se encuadran los trabajos de Henri Bremond⁹², el

⁹² BREMOND, H., *Histoire Littéraire du sentiment religieux en France*, Paris, Bloud et Gay, 1916-1933, T. I, *L'Humanisme Dévot (1580-1660)*, pp. 273-305.

primero en nuestro siglo que ha sabido despertar la curiosidad por Camus. De Louis Lafuma⁹³; y, sobre todo, de Pierre Sage al que debemos, además del estudio que le dedica en su ensayo: ***Le bon Prêtre dans la Littérature***⁹⁴, la primera edición, en este siglo, de una de sus novelas: ***Agathonphilie***⁹⁵. Publicada en 1951, se trata de una edición crítica, como la de Rigault en el siglo anterior, también bastante aligerada de texto, que responde al mismo deseo de rehabilitación de esta literatura desde la óptica de una novelística de inspiración cristiana.

En todos estos trabajos, notables ejemplos de erudición en el más puro estilo de la crítica historicista, aunque de obligado cotejo a la hora de iniciar cualquier investigación sobre Camus, dos importantes limitaciones se ponen de manifiesto a nuestro juicio: la primera se deriva de los objetivos que persiguen estas investigaciones, que no son tanto el análisis literario de una obra como su encuadramiento en ese intento de *Histoire de la Littérature catholique*, o del *sentiment religieux dans la Littérature*, donde se reserva a Camus un lugar destacado.

La segunda, para nosotros mucho más significativa, radica en la escasa atención de estos críticos hacia los relatos breves, más favorable a resaltar las novelas largas. Se desdeña, con ello, la parte más importante y también la más original de la producción literaria del Obispo, aquella por la

⁹³ LAFUMA L., ***Les histoires dévotes de J.-P. Camus***, Paris, 1940.

⁹⁴ SAGE, P., ***Le bon Prêtre dans la Littérature française. D'Amadis de Gaule au Génie du Chistianisme***, Genève, Droz, 1951. El capítulo *Le créateur du roman sacerdotal catholique: Jean-Pierre Camus*, pp. 110-131.

⁹⁵ SAGE, P., ***Agathonphilie, Récit de philargyrippe***, Genève, Droz, 1951.

que su talento literario empieza a ser reconocido en nuestros días.

En segundo lugar, desde un enfoque más cercano de la Historia del Pensamiento y de la sociedad, algunos investigadores se han interesado por la obra de Camus, en lo que ésta tiene de testimonial: por cuanto vendría a reflejar, de manera perfecta, esos aproximadamente cincuenta años de vida cultural francesa entre los cuales se enmarca dicha obra.

Este vislumbre lo hallamos en trabajos como los de François Rousseau⁹⁶, Albert Garreau⁹⁷ y Jean Dagens⁹⁸, entre otros, que recogen diversos aspectos de la intensa y variada actividad cultural del obispo de Belley, así como de su biografía laica y religiosa.

Pero, sin duda, el mayor esfuerzo en esta dirección se lo debemos al, ya citado, profesor Descrains, uno de los mejores conocedores de Camus y de los que más tiempo han dedicado a su estudio. Sus trabajos sobre la oratoria camusiana⁹⁹, sobre su literatura epistolar¹⁰⁰, junto con el ya citado, de carácter bibliográfico, a los que se añade, más recientemente, la

⁹⁶ ROUSSEAU, F., *Les vrais personnages d'un roman de Camus, évêque de Belley* en *Revue Questions Historiques*, XCIX (1923) pp. 127-144.

⁹⁷ GARREAU, A., *Jean-Pierre Camus parisien, évêque de Belley*, Paris, Editions du Cèdre, 1968.

⁹⁸ DAGENS, J., *L'idéal littéraire de l'humanisme dévot d'après les écrits de Jean-Pierre Camus* en *Studi Francesi*, IV, 1958, pp. 379-394.

⁹⁹ DESCRAINS, J., *Homélies des Etats Généraux (1614-1615)*, Genève, Droz, 1970.

¹⁰⁰ DESCRAINS, J., *Camus ou la controverse par correspondance* en *DS: 1984*, pp. 71-80. Genève, Droz, 1970.

monumental Tesis Doctoral que ha consagrado a **Les Diversités**¹⁰¹, la obra más ambiciosa del Obispo, son de un inestimable valor para entender el importante papel de Camus, en palabras del propio Descrains, como *témoin et juge de son temps*¹⁰².

En general, todas estas investigaciones constituyen un importante útil de trabajo, aunque no tengan por objeto la literatura de ficción de Camus, porque nos proporcionan una serie de datos esenciales referentes al *statu quo* en el que tiene lugar el proceso generador de la obra literaria.

En tercer lugar, desde una óptica estrictamente literaria, Camus ha suscitado una cierta curiosidad entre los estudiosos del *roman* y de la *nouvelle* en el siglo XVII en Francia, como el autor más fecundo e importante de *Histoires tragiques*.

Desde que Georges Hainsworth diera a conocer los relatos breves de Camus en su excelente ensayo, **Les "Novelas exemplares" de Cervantès en France au XVIIème Siècle**¹⁰³, algunos eminentes especialistas de la narrativa francesa del seiscientos como Maurice Magendie, Antoine Adam, Henri Coulet, René Godenne y Maurice Lever, entre otros, se han acercado a la obra novelística de Camus para referirse,

¹⁰¹ DESCRAINS, J., **Jean-Pierre Camus(1584-1652) et ses Diversités(1609-1618) ou la culture d'un Evêque Humaniste**, Paris, Nizet, 1985.

¹⁰² Ibidem., p. 4.

¹⁰³ HAINSWORTH, G., **Les "Novelas Exemplares" de Cervantès en France au XVIIème Siècle**. Paris, Champion, 1933.

sobre todo, a la parte de su narrativa que se inscribe dentro de la tradición de la *nouvelle tragique*. Para estos críticos, es esta faceta de *conteur sombre* (en la que todos coinciden en señalar la superioridad del Obispo con relación a sus predecesores) la que resulta más atractiva y su estudio reviste un mayor interés.

Así, para Magendie, uno de los más entusiastas descubridores de Camus, sus novelas constituyen *l'ensemble le plus attachant et le plus curieux du siècle*¹⁰⁴ desde el punto de vista de un *réalisme brutal* que las distancia completamente de los demás géneros narrativos utilizados en la época, sobre todo del *roman épique* y del *roman mondain*.

También Adam se ha referido a la obra novelística de Camus para señalar que *elle marque un essai de réalisme intéressant*¹⁰⁵, aunque para este crítico *il ne semble pas qu'il est exercé la moindre influence sur le développement du genre romanesque*¹⁰⁶.

Pero es, sin duda, Coulet el que mejor ha sabido destacar los rasgos más significativos de esta literatura y apuntar algunas pistas de lectura bastantes sugerentes y prometedoras. En su conocido estudio

¹⁰⁴ MAGENDIE, M., *Le roman français au XVIIème siècle, de "l'Astrée" au "Grand Cyrus"*. Paris, Droz, 1932, p. 140.

¹⁰⁵ ADAM, A., *Histoire de la Littérature française au XVIIème siècle*, Paris, Del Duca, 1962, T. I, p. 41.

¹⁰⁶ Ibidem., p. 422. El prestigioso historiador no parece reconocer tampoco la narrativa breve de Camus pues afirma que *"entre les Nouvelles françaises de Sorel de 1623, et celles de Segrais en 1656, le public se contenta de lire des traductions de nouvelles étrangères"*. (Ibidem., p. 408).

histórico de la novela en Francia, *Le roman jusqu'à la Révolution*, presenta a Camus *comme un de nos premiers et de nos meilleurs romanciers réalistes*¹⁰⁷, pero su realismo lo inscribe, como Magendie, en una línea trágica que lo convierte en un precursor de la *novela negra* del siglo XVIII. Para Coulet, las *histoires tragiques* de Camus, al igual que las de su predecesor François de Rosset, hay que situarlas en una corriente literaria que iría de Marguerite de Navarre a Stendhal pasando por Prevost; en la misma que se encontrarían también:

*Sade, Maturin, Lewis et tous ceux pour qui le roman a pour objet l'étrange et l'exceptionnel, plus significatifs de la nature profonde de l'âme et de ses secrets que le normal et le quotidien*¹⁰⁸.

Tras Coulet, Jean Fabre ha establecido un paralelismo entre Sade y Camus en un interesante ensayo sobre la tradición del *roman noir* en Francia¹⁰⁹. Para Fabre, que defiende la tesis de un *éternel sadisme*, el siglo XVIII lo único que nos daría es la figura de Sade y con él, el triunfo en la literatura de lo que ya se había desarrollado plenamente en lo real, en el siglo XVII, y en su *infra-littérature de l'horreur*. En este sentido afirma que las novedades que establece el Marqués desde el punto de vista literario tienen un referente concreto en esta literatura barroca:

de telles nouveautés n'apparaissent guère que plaquées sur cette inspiration beaucoup plus ancienne, française et baroque, que l'on a

¹⁰⁷ COULET, H., *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1968, p. 158.

¹⁰⁸ Ibidem., p. 156.

¹⁰⁹ FABRE, J., *Idées sur le Roman, de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*. Los capítulos: *L'Abbé Prévost et la tradition du roman noir y Sade et le roman noir*, Paris, Klincksieck, 1979. pp. 100-120 y 166-195.

*tort de négliger*¹¹⁰.

Una literatura en la que destaca el obispo Camus como uno de sus mayores exponentes. Con todo, lo más interesante de este trabajo radica en el análisis comparativo que nos propone este crítico, desde el punto de vista estructural, entre los relatos de Camus y los de Sade que tendrían en común, primero, un tema en torno al cual se articula la dinámica de ambos textos: el de la inocencia femenina como encarnación de *les infortunes de la vertu*; y segundo, en palabras del propio Fabre:

*la double visée qui commande en leur structure même les romans de Camus et ceux de Sade: intention édificante, paradoxe moral*¹¹¹.

Esta visión pre-sadiana del texto de Camus que sustentará, en parte, nuestro trabajo, ha sido defendida también por Lever en su estudio sobre la novela del XVII, uno de los últimos aparecidos en estos años, en el que presenta a Camus bajo el concluyente epígrafe de *sadisme et dévotion*¹¹². Se refiere Lever, exclusivamente, a las colecciones de relatos trágicos, las únicas, según él, dignas de interés en cuanto a los temas y al estilo, en estos términos:

L'ensemble constitue un véritable musée noir de la condition humaine. Crimes, viols, incestes, tortures, démences, perversions sexuelles entrecoupés de commentaires exhortant le lecteur à fuir ces mauvais exemples: voilà ce qui compose l'ordinaire de ces récits. Tout cela dans une langue d'un baroque échevelé, farci d'images bizarres, d'associations incongrues, de jeux de mots, de

¹¹⁰ Ibidem., p. 176.

¹¹¹ Op. cit., p. 178.

¹¹² LEVER, M., *Le roman français au XVIIème siècle*, Paris, P.U.F., 1981. pp. 77-81.

*calambours aux endroits les plus inatendus. Écriture en éclats, en ruptures qui laisse curieusement pressentir les recherches les plus contemporaines*¹¹³.

Paralelamente a este esfuerzo de recuperación de Camus para la historia de la novela francesa (una recuperación no exenta de dudas y aún cargada de reservas), hemos asistido en este último tercio de siglo a un encomiable esfuerzo por dar a conocer a los lectores una parte mínima, pero significativa, de su narrativa breve.

En 1972 René Godenne, otro de los estudiosos de la *nouvelle* del XVII que dedica a Camus un espacio importante en sus trabajos, publicó una cuidada edición de ***Les Spectacles d'Horreur***¹¹⁴, una de las colecciones más representativas del Obispo. Algunos años más tarde, René Favret publicó con el título de ***Trente nouvelles***¹¹⁵, una interesante antología de relatos entre los que predominan las *histoires tragiques*.

Ambas publicaciones, acompañadas de extensas introducciones críticas que corrigen, de forma sustancial, algunas de las apreciaciones más comunes de la crítica tradicional sobre Camus, han contribuido seriamente a mejorar el conocimiento y la valoración de su literatura. Al mismo tiempo, han venido a reparar, como señala acertadamente Jean Serroy refiriéndose a la antología de Favret, un olvido inexplicable:

¹¹³ Ibidem., p. 81.

¹¹⁴ GODENNE, R., ***Les Spectacles d'Horreur***, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

¹¹⁵ FAVRET, R., (*choisies et présentées par*) ***Trente Nouvelles de Jean-Pierre Camus***, Paris, Vrin, 1977.

*Car à lire ces trente nouvelles ici proposées, on ne comprend décidément pas comment les spécialistes du marketing éditorial ont pu laisser passer cette aubaine que constituent, pour la diffusion auprès d'un public friand d'histoires à sensation, les courts récits de l'auteur des **Événements singuliers***¹¹⁶.

En cuanto a trabajos de conjunto, todavía muy escasos, cabe destacar por ser los únicos que han intentado, hasta el momento, suministrar una visión global de la narrativa de Camus, los de Vittoria Gastaldi, **Jean-Pierre Camus romanziera baroco e vescovo di Francia**¹¹⁷; de John Costa, **Le conflit moral dans l'oeuvre romanesque de J.-P. Camus**¹¹⁸; y de René Favret, **Morale et Réalité dans les nouvelles de J.-P. Camus**¹¹⁹.

Se trata de estudios que centran prioritariamente su atención en la narrativa trágica del Obispo, desde un enfoque marcadamente historicista en el caso de Gastaldi; psico-sociológico, aunque con una notable preocupación histórica, en Favret; psicologista en el de Costa. El problema de la moralidad de las historias constituye, sin embargo, el hilo conductor común a las tres investigaciones.

La monografía de Gastaldi tiene un valor especial porque constituye el primer intento sistematizador del inmenso material literario

¹¹⁶ SERROY, J., *Jean-Pierre Camus, Trente nouvelles*, en *Revue d'Histoire Littéraire de France*, pp. 762-764.

¹¹⁷ GASTALDI, V., *Jean-Pierre Camus, romanziera barocco e vescovo di Francia*, Catania, Università di Catania: pub. della Facoltà di Lettere e Filosofia 2, 1964.

¹¹⁸ COSTA, J., *Le conflit moral dans l'oeuvre romanesque de J.P. Camus*, New York, B. Franklin, 1974.

¹¹⁹ FAVRET, R., *Morale et réalité dans les nouvelles de J.-P. Camus*, Université de Tours, Thèse 3ème Cycle, 1972.

camusiano. El estudio, a pesar de utilizar una metodología bastante tradicional con apoyo sustancial en la biografía, las fuentes y la historia del género utilizado por Camus, ha sido referencia obligada para todas las investigaciones posteriores. En Gastaldi recae también el mérito de ser la primera en ordenar las características de la narrativa de Camus situándola dentro de la estética barroca, desde la perspectiva de un Barroco francés aún no aceptado por todos.

Su estudio sobre la lengua y el estilo se revela interesante en algunos aspectos como lo grotesco y el humor, que son tratados con acierto en el capítulo que consagra al análisis del realismo de las *historias trágicas*. Mucho menos enriquecedor nos parece el reduccionismo temático de esta investigadora en su referencia, bastante convencional y tópica, a los tradicionales temas de la mujer, el amor, los celos etc., desde un impresionismo formal que, pensamos, no resulta adecuado para tratar un aspecto que se revela crucial en la literatura de Camus. Por lo demás, Gastaldi opina, como Adam, que la narrativa de Camus tiene sólo un valor sintomático, de ilustración de una época, sin que se pueda ver en ella aportación alguna al género narrativo.

Respecto al trabajo de Favret, un amplio espacio está dedicado a situar a Camus dentro de la tradición de la *nouvelle* y de los *conteurs* del siglo XVII en Francia. Consagra, a continuación, los más extensos capítulos a describir lo que él denomina *la géographie morale de l'Europe*, en la que se enmarca esta literatura. Se refiere Favret a una serie

de grandes temas culturales organizados en forma de dicotomías como destino y providencia, matrimonio y adulterio, honor y violencia, moral y política para defender la tesis de una obra, reflejo del clima socio-cultural de la época, que responde de manera inequívoca a la finalidad moral que persigue su autor.

Para este crítico, que sólo en la última parte de su estudio aborda algunos aspectos más específicamente literarios, relativos a la estructura del relato y al estilo, no existiría, por parte del Obispo, una voluntad expresa de recurrir al artificio literario por el mero placer de la escritura. Apoyándose en las intenciones morales ampliamente explicitadas por el autor, no vislumbra ningún tipo de contradicción en su discurso, ni tampoco aprecia en su tarea de escritor cualquier ambición literaria:

*Lorsque Camus garde certains procédés rhétoriques, ce n'est pas par goût de bien dire, c'est pour mieux dire, ajouter un supplément de signification*¹²⁰.

Una afirmación con la que en ningún caso podemos estar de acuerdo, por cuanto viene a subrayar la preeminencia de un discurso de la verdad (de la palabra unívoca) sobre el discurso de persuasión (de la palabra ambigua) que es el que, como trataremos de demostrar, predomina en la literatura de Camus.

Con una visión muy semejante a la de Favret en cuanto a la

¹²⁰ Op. cit., p. 135.

coherencia moral e ideológica que sustentaría la unidad de la obra de Camus, el trabajo de Costa se centra en un análisis psicológico de los personajes y en un estudio de los diferentes niveles de la acción de estos personajes, la cual vendría estructurada por los propios modos de pensar del Obispo.

Para Costa, que defiende la tesis de considerar la narrativa de Camus como primer ejemplo de novela psicológica en Francia, los relatos son entendidos, siguiendo a Bremond, como auténticos de *casos de conciencia: exempla* que constituyen siempre el lugar común de un drama o de una tragi-comedia donde el personaje se ve inmerso en un conflicto cuya resolución sólo se hace posible por la acción.

Insiste, también, este crítico en el realismo de Camus, con interesantes observaciones sobre el problema que plantean los conceptos de *vraisemblance* y *bienséance*, cruciales en la estética del XVII, para fundamentar, precisamente, en el tono *vrai* de los relatos, la coherencia ideológica del autor:

Ce qui peut fonder l'unité de pensée de cette oeuvre romanesque, c'est sans doute le réalisme foncier ou la ferveur personnelle par laquelle l'écrivain transcende toutes sortes d'inhibitions préconçues et s'insère avec la netteté rigoureuse dans maître dans la conscience trouble du personnage pour en faire ressortir les causes du conflit moral¹²¹.

Sobre la riqueza psicológica de los personajes apunta Costa lo

¹²¹ COSTA, J., op. cit., p. 4.

que para él distingue la obra de Camus de la de otros novelistas de su tiempo: *la méconnaissance de l'identité d'autrui*¹²². Algo que explica por el gusto barroco del *déguisement*, pero en lo que no profundiza suficientemente, dejando escapar una de las claves que permiten explicar, a nuestro juicio, esta literatura: el carácter artificioso y simulador de su discurso.

Por último, entre algunos artículos aparecidos más recientemente, los de Madelaine Bertaud¹²³, Elena Boggio-Qualio¹²⁴ y, sobre todo, de Anne de Vaucher Gravili¹²⁵, son bastante esclarecedores en algunos aspectos temáticos y narratológicos a pesar de mantenerse todos ellos en un nivel puramente descriptivo.

Particular importancia revisten los trabajos de Vaucher-Gravili fundamentados en la noción de *transgression* como elemento estructural en torno al cual se articula la dinámica del texto. Su ensayo ***Loi et transgression. Les Histoires tragiques au XVIIème Siècle***¹²⁶, consagrado

¹²² Op. cit., p. 5.

¹²³ BERTAUD, M., *La mort dans quelques romans et nouvelles de Jean-Pierre Camus* en **Actes du Colloque La mort en toutes lettres**, Lyon, 1984. Véase también de esta misma autora *La jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Droz, 1981.

¹²⁴ BOGGIO QUALIO, E., *La structure de la nouvelle tragique de Yvert à Jean-Pierre Camus* en **Actes du XXIIe Colloque international d'Etudes de la Renaissance 1580-1630**, Tour 2-3 juillet 1979, Etudes réunies par Jean Lafond, *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Vrin, 1981, pp. 209-218.

¹²⁵ VAUCHER-GRAVILI, A., *Loi et transgression dans les Spectacles d'horreur de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley* en **Studi Francesi**, Torino, 1982. pp. 20-31.

¹²⁶ VAUCHER- GRAVILI, A., ***Loi et transgression. Les Histoires tragiques au XVIIème Siècle.(François de Rosset, Jean-Pierre Camus, Claude Malingre, Nicolas Parival...)***, Università degli Studi di Venezia, Istituto di Lingua et Letteratura Francese, 1984.

a los principales autores de estas historias, entre los que Camus ocupa el lugar más importante, constituye una interesante aportación al estudio de la estructura narrativa del *relato trágico* desde el formalismo de Vladimir Propp. De especial interés para nuestro trabajo son las referencias de esta autora al *contre discours qui couve sous le discours de persuasion*¹²⁷ en el relato trágico de Camus. Un aspecto de capital importancia en el que, lamentablemente, no se extiende descuidando, con ello, lo que, a nuestro entender, constituye el rasgo más significativo de esta escritura.

De la trayectoria que acabamos de trazar, de la posición de la historia y la crítica literarias respecto a la obra y al autor se pueden extraer, a modo de resumen, algunas conclusiones generales:

- Destaca, en primer lugar, el lento proceso de normalización vivido por la figura literaria de Camus, desde los trabajos de rescate, casi arqueológicos, llevados a cabo por los exégetas del Obispo con Rigault y Bremond a la cabeza, hasta los más recientes de rehabilitación de su narrativa breve de Godenne y de Vaucher-Gravili. Proceso de recuperación que, si bien no ha permitido todavía a Camus salir de los estrechos reductos de la crítica especializada, ha hecho posible que su nombre aparezca, por primera vez, en los manuales escolares de historia literaria¹²⁸, algo impensable hace tan sólo algunos años.

¹²⁷ Op. cit., p. 56.

¹²⁸ DARCOS, Xavier et TARTAYRE, Bernard, *Le XVIIème Siècle en Littérature. Collection Perspectives et Confrontations*, Paris, Hachette, 1987. pp. 74-75.

- Llama la atención, en segundo lugar, la práctica ausencia de trabajos que abarquen, de manera global, la producción literaria de Camus. Domina, por el contrario, la fragmentación y dispersión en una investigación que ha visto desplazado su interés, en los últimos años, de los *romans* a las colecciones de *nouvelles tragiques*. La mayoría de estos estudios inciden en aspectos parciales de la narrativa trágica desde criterios a menudo extraliterarios, o desde un impresionismo formal que no acierta a avizorar esta escritura en su especificidad literaria.

Cabe destacar, a este respecto, la doble dirección que toman la mayoría de los trabajos analizados:

Historicista, por un lado, ya sea para situar a Camus en un lugar relevante dentro del desarrollo del *relato trágico* en la primera mitad del siglo XVII, ya sea para erigirlo en el creador de la *novela sacerdotal*, un género que se extinguiría con él.

Sociológica, por otro, para presentar esta literatura como mero reflejo especular de la sociedad francesa del seiscientos, o bien como un producto exclusivo de la preocupación moral y pastoral de un Padre de la Iglesia.

Se prioriza, en ambos casos, una identidad de moralista que prevalece sobre la de escritor, contribuyendo con ello a mantener los criterios de valoración estética que han venido marginando, tradicionalmente,

esta literatura.

Prolijidad y edificación, es cierto, han pesado decisivamente en contra de Camus. Como también lo han hecho los géneros narrativos en los que se inscribe la mayor parte de su producción literaria: la novela larga de corte bizantino y el relato breve de registro trágico. Dos de los géneros narrativos más representativos del espíritu barroco, que han sufrido, quizás por ello, con más rigor el menosprecio de la crítica.

Dentro del primero, la novela heroica y de aventuras, de gran difusión y popularidad en Francia tras el inmenso éxito en toda Europa del ***Teágenes y Cariclea*** de Heliodoro¹²⁹, se vio pronto desacreditada por la falta de verosimilitud, el anacronismo y la extensión desmesurada de sus historias. La crítica ha justificado después el posterior olvido de toda esta producción narrativa a la que ha acusado de ser la repetición monótona de unos estereotipos narrativos y temáticos, pronto agotados por el empuje de otros géneros más nuevos y vigorosos.

Respecto al segundo, la *historia trágica* situada a medio camino entre la novela sentimental y la crónica de sucesos, ha sido hasta fechas muy recientes prácticamente ignorada, cuando no reducida a la mera condición de producto infraliterario.

¹²⁹ Toda la interminable producción narrativa de Gomberville, de la Calprenède y de Madelaine de Scudéry, que hizo las delicias de los franceses en el tiempo de Louis XIII, se haya marcada por la influencia de la ***L'Histoire Ethiopique des amours de Théagène et Chariclée*** que tradujo el historiador Amyot en 1547.

Así ubicada la narrativa de Camus, no se puede negar que cause un cierto reparo ponderar el valor literario de una producción que abarca cientos de relatos, los cuales suman decenas de miles de páginas.

Sin embargo, es precisamente desde este exceso escritural, entendido como rasgo especialmente significativo de la personalidad literaria de Camus, y desde la valoración del *relato trágico* como forma modélica de una estética de época, desde donde el texto camusiano cobra su verdadera dimensión y se muestra en toda su especificidad con un valor literario intrínseco. Lo que pretendemos probar en las páginas que siguen.

Camus, hombre barroco por excelencia, auténtico Proteo de las Letras, hizo de la Palabra oral o escrita, la gran pasión de su vida a la que se entregó con verdadera fruición. Como personalidad destacada de la Iglesia, fiel a la autoridad de Roma, supo aprovechar el valor propagandístico que el arte tuvo en su tiempo para los agentes de la Contrarreforma y hacer de la Literatura una práctica pastoral en la que puso su mayor empeño.

Pero, como escritor gozoso e insaciable que fue, la voluntad didáctica y moralizadora aparece sólo en su escritura como el componente superestructural que cobija la infraestructura sensorial de un texto que se articula como discurso de seducción.

II. APROXIMACION AL PROCESO GENETICO DE LA OBRA.

1. Seducir o la pasión de la Escritura.

*"... mais la passion m'emporte
et le doux charme des Muses".*
J.-P. Camus: **Diversités**

Pocos escritores del siglo XVII en Francia han sentido la necesidad imperiosa de la Palabra, ya sea en su forma escrita o en su expresión oral, como el obispo de Belley, Jean-Pierre Camus. Pocos, como este prelado de la Iglesia, han vivido la Escritura como ese juego ritualizado del Deseo, forma metafórica del Deseo, que revela el proceso reversible de la seducción.

En una época dominada, más que ninguna otra, por el valor de la palabra como simulacro, en un momento en el que el *salon* y la *ruelle*, pero

también la Corte y la Iglesia se definen como espacios privilegiados de la palabra seductora, no resulta extraño que un Padre de la Iglesia haya cedido a esa pulsión irrefrenable de la escritura literaria.

Siglo marcado en toda su primera mitad por la estética barroca, es de sobra conocida la utilización que hacen los jesuitas de todas las formas del arte como medio de seducción de las masas e instrumento de su propaganda contrarreformista.

En una sociedad regida por el *esprit de galanterie*, en la que la forma novelística se inscribe bajo el signo de la *parole apprêtée*¹³⁰ para definir la *politesse* y ordenar pautas de conducta, el obispo Camus no habría de ser el único miembro destacado de la Iglesia que se dejara, en ese tiempo, fascinar por el poder seductor de la palabra. En 1670, Pierre Huet, el obispo de Avranches, cuya carrera literaria es también de las más prolijas del siglo, se refiere en su tratado sobre ***L'origine des romans***, a la galantería, como un arte de seducción fundamentado en la palabra:

La politesse de notre galanterie(...)vient, à mon avis, de la grande liberté dans laquelle les hommes vivent en France avec les femmes. Elles sont presque recluses en Italie et en Espagne, et sont séparées des hommes par tant d'obstacles qu'on les voit peu, et qu'on ne leur parle presque jamais; de sorte que l'on a négligé l'art de les cajoler agréablement, parce que les occasions en étaient rares; l'on s'applique seulement à surmonter les difficultés de les aborder; et cela fait, on profite du temps sans s'amuser aux formes; mais en France, les dames vivant sur leur bonne fois, et n'ayant point d'autres défenses que leur propre coeur, elles s'en sont fait un rempart plus fort et plus sûr, que toutes les clefs, que toutes les grilles, et que toute la vigilance des duègnes. Les

¹³⁰ COULET, H., ***Le roman jusqu'à la Révolution***, op. cit., p. 137.

*hommes ont été obligés d'assiéger ce rempart par les formes, et ont employé tant de soin et d'adresse pour le réduire qu'ils s'en sont fait un art presque inconnu aux autres peuples*¹³¹.

El texto de Huet, aunque posterior en veinte años a la muerte de Camus, tiene un interés extraordinario porque define perfectamente la función seductora de las *formas* y el valor que cobran en la cultura de la época. Al mismo tiempo, refleja con toda exactitud la sensibilidad estética dentro de la cual se enmarca la obra literaria del obispo de Belley.

En el más puro espíritu *mondain* nos anuncia ya, en el último tercio del siglo XVII, ese enjambre de seductoras y seductores, de *cocottes* y *petit-mâtres* que habrían de poblar el universo literario del siglo siguiente. Pero, sobre todo, en un momento en el que el *Clasicismo* marca ya los gustos literarios de la época, viene a señalar un instante crucial en esas fases que, de acuerdo con Baudrillard, habría tenido la seducción a lo largo de la Historia: el paso de una *fase ritual (dual, mágica, agonística)*¹³², a esa otra puramente *estética*, representada por la *estrategia estética del seductor*¹³³, tal como queda plasmada en la literatura libertina del siglo XVIII.

El texto literario de Camus, en pleno período de mayor implantación del Barroco en Francia, llena, mejor que ningún otro, ese espacio de transición de una seducción *en quête de forme*, aún inconsciente, a esa otra que explicita su discurso, en una puesta en escena de la propia

¹³¹ HUET, P.-D., *Traité de l'origine des romans*, Genève, Slatkine Reprints, 1970. pp. 121-122. El subrayado es nuestro.

¹³² BAUDRILLARD, J., *De la seducción*, op. cit., p. 170.

¹³³ *Ibidem.*, p. 117.

seducción, de la etapa libertina.

En sus *histoires tragiques*, mezcla de horror y galantería, la seducción aparece aún estrechamente ligada a esa *cultura de la crueldad* a la que se refiere Baudrillard, que constituye una de las manifestaciones más claras del espíritu barroco. Una cultura que concede a la muerte un papel preponderante:

*La muerte es todavía lo que está en juego en cualquier pacto simbólico, ya sea el del desafío, el del secreto, el de la seducción o el de la perversión*¹³⁴.

La seducción, en las historias de amor y muerte de Camus, es siempre la del Mal. Aparece como encarnación del pecado que cobra todas las formas de transgresión, pero especialmente aquellas que tienen su origen en la pasión amorosa. El texto, en su estructuración narrativa y simbólica, se revela como espacio de la transgresión donde la seducción aparece para delinear, de forma laberíntica e irónica, el proceso de metaforización de un Eros trágico.

Espacio fundamentalmente erótico que permite recuperar esta literatura para cubrir un lugar significativo en ese itinerario del erotismo establecido por Georges Bataille, el cual discurre paralelo al de la propia seducción: el que marca, en palabras del propio Bataille, *le glissement d'un érotisme sans mesure à l'érotisme sûr de lui*¹³⁵. El tránsito de un erotismo

¹³⁴ Ibidem., p. 117.

¹³⁵ BATAILLE, G., *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1981, p. 188.

lourd, que Bataille ve ilustrado en la obra de pintores del siglo XVI como Durero, Lucas Cranach o Baldung Grien (donde la atracción erótica aparece ligada, más que al dolor, a la muerte, a la *pourriture de la mort*¹³⁶), al erotismo *clairvoyant* del Siglo de las Luces.

Un deslizamiento que se hace también sensible a través de toda esa *infra-littérature de l'horreur* a la que se refiere Fabre¹³⁷, para definir, en general, a la *historia trágica* del Barroco. Producción literaria en la que se inscribe sin ningún sello depreciador la narrativa de Camus.

Desde este vislumbre, erotismo y seducción configuran el universo simbólico de un texto que estructura su discurso en irónica tensión entre la voluntad de eficacia moral y el placer de la Escritura. Paradoja que viene a reflejar, de manera modélica, la actitud de una época insegura y perpleja en la que, citando a Genette, *le tourment de la vision se résout - et s'achève - en bonheur d'expression*¹³⁸.

El corpus literario objeto de nuestro estudio, las colecciones de *historias trágicas* de Camus, son la culminación de un proceso escritural donde se proyectan diferentes ejes referenciales de la realidad social, cultural y religiosa de la época en la que se enmarca dicho proceso. Los apartados que siguen van a tratar de determinar cuáles son esos aspectos (biográficos, ideológicos, estéticos...) configuradores del *statu quo*, en el cual

¹³⁶ Ibidem., p. 79.

¹³⁷ Op. cit., p. 167.

¹³⁸ GENETTE, G., *L'univers réversible*, en **Figures I**, op., cit., p. 20.

la escritura se genera, al margen del proyecto subyacente del autor, subvirtiendo dicho *status*, como estructura de seducción.

1. 1. Una existencia proteica: *dans la mouvence baroque*

De la biografía que disponemos de Camus, aún bastante fragmentaria, confusa a veces, queremos detenernos tan sólo en aquellos aspectos significativos que consideramos de interés para situar su escritura en el contexto socio-histórico desde el que ésta se vertebra, de acuerdo con nuestra perspectiva, como discurso irónico de una estética de la seducción.

La vida de Jean-Pierre Camus (1584-1652), cubre uno de los períodos más agitados, pero también de los más enriquecedores de la historia de Francia. Una vida que abarca, casi con toda exactitud, esa época a la que se refiere Jean Rousset para delimitar *l'âge baroque*, la cual:

*se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres: le changement, l'inconstance, le trompe-l'oeil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité; on les voit s'incarner en deux symboles exemplaires qui semblent commander l'imagination de ce temps: Circé et le Paon, c'est-à-dire la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor*¹³⁹.

¹³⁹ ROUSSET, J., *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, op. cit., p., 8.

Toda la existencia de Camus podemos decir que se halla marcada por esta visión del mundo que expresa la tópica barroca. Hombre plenamente identificado con su época, *tempérament mobile, curieux, passionné*¹⁴⁰, la intensa actividad cultural que desplegó a lo largo de más de cuarenta años, pone de relieve una personalidad fundamentalmente ambigua y contradictoria, que se dejó sentir en todos los lugares en los que intervino, pero de manera especial en la Literatura.

De los años anteriores a su nombramiento como obispo de Belley, en 1608, sus biógrafos apenas si han podido aportar algunos datos de entera fiabilidad. La mayoría de los investigadores, desde Bayer¹⁴¹ hasta Descrain¹⁴², han tratado de reconstruir la infancia y la primera juventud de Camus a partir de algunos de sus *romans*, sobre todo de **L'Alexis**¹⁴³, que abundan en datos autobiográficos.

Nace Camus en París, en el seno de una familia

¹⁴⁰ DESCRAINS, J., *Homélie des Etats Généraux*, Paris, Droz, 1970, p. 8.

¹⁴¹ BAYER, A., *Jean-Pierre Camus, sein Leben un seine Romane*, Leipzig, 1906. Tras la Tesis alemana los trabajos de Rousseau, de Gastaldi y de Garreau, entre otros, se han basado fundamentalmente en las novelas para establecer la biografía de Camus, sobre todo en su infancia.

¹⁴² El prestigioso crítico considera este tipo de metodología *bien hasardeuse* (*Les Diversités de Jean-Pierre Camus*, op. cit. pág. 34) y prefiere utilizar otras fuentes más seguras, como las propias *Diversités* y los documentos de archivo, en las que ha buceado con admirable tesón hasta reunir la más completa información disponible en estos momentos, referente a un período que alcanza hasta 1623. Más allá de esa fecha, ya plenamente afirmada la vocación de *romancier*, la vida de Camus parece interesarle bastante menos. Con todo, Descrains no tiene más remedio que recurrir, como sus predecesores a las novelas para desvelar los años infantiles del autor.

¹⁴³ CAMUS, J.-P., **L'Alexis**, Paris, Cl. Chappelet, 1621-1623. (Los tomos I, II, III y IV son de 1621; el V y el VI de 1623). El tomo VI es el que contiene mayor número de datos autobiográficos.

profundamente católica (fue el mayor de veinte hermanos), perteneciente a la *noblesse de robe* y vinculada estrechamente a la corona¹⁴⁴. Su niñez transcurrió, sin embargo, en Normandía, en un castillo de las afueras de Rouen donde su padre se había trasladado con toda su familia por imperativos del cargo que ostenta, pero también para mantenerla al abrigo de los peligros de las guerras de religión que ensangrientan todavía el país. Sin la presencia de un padre que pasa largos períodos en los campos de batalla, el niño Camus crece en ese castillo bajo la tutela de un preceptor adepto a la pedagogía de Montaigne y, según nos cuenta él mismo, rodeado de mujeres:

*nourri comme un autre Moï se, parmi un tas de filles; car, outre trois de mes soeurs, il y avoit encore sous la discipline de ma Mere deux de mes cousines et la fille d'une grande Dame, dont leurs Meres s'estoient deschargées pour la mienne pour suivre la fortune de leurs Maris*¹⁴⁵.

De esta infancia normanda, en ese marco esencialmente femenino, conviene resaltar tres aspectos, que se desprenden de los hechos relatados por el propio Camus en **L'Alexis**, por la importancia que tienen en la configuración del imaginario camusiano:

En primer lugar, el nacimiento de un fuerte sentimiento misógino que

¹⁴⁴ El padre, Jean III, tesorero de Francia en Rouen, fue de los primeros en adherirse a la causa del rey Henry IV a la que aportó grandes sumas de dinero.

¹⁴⁵ **L'Alexis**, op. cit, T. VI, p. 20.

se manifestará, a partir de entonces, a través de un movimiento contradictorio de fascinación/repulsión hacia la mujer, a lo largo de toda su vida:

*Or croy-ie que c'est cette longue nourriture avec ce sexe qui m'en a comme avec le lait imprimé l'aversion; car comme Amour provient de la connoissance des merites, aussi la haine naist-elle de celle des imperfections*¹⁴⁶.

De estas imperfecciones, como es lógico suponer, sólo deja a salvo a su madre:

*eslevé par une Mere qui ayant rien de la femme que le sexe, est au reste toute generosité*¹⁴⁷.

Por lo demás, las mujeres aparecen ya, en su memoria infantil, como unos seres insondables:

*qui ont entre elles des cabales et des intelligences impenetrables aux hommes les plus avisés*¹⁴⁸.

En segundo lugar, el placer que siente por la lectura de novelas. El niño Camus gusta hacerlo en voz alta al público femenino que le rodea, el cual se siente gratamente complacido por su manera de leer *fort intelligible et gracieuse*:

C'étoient des Amadis, des Romans, des Bergeries, des ramas

¹⁴⁶ Citado por Gastaldi en op. cit., p. 27.

¹⁴⁷ Op. cit., p. 26.

¹⁴⁸ Citado por Descrains en **Les Diversités de Jean-Pierre Camus**, op. cit., p. 43.

d'Histoires estranges entre lesquels il me souvient que le Roland de l'Arioste mis en prose, et l'une et l'autre Hierusalem de Tasse, faite Françoise de la mesme façon, l'Heliodore et l'Apulée, me mirent dans le goust de ceste sorte d'amusements si conforme à mon aage... Les combats, les amours, les enchantements, les voyages, les triumphes, les magnanimes entreprises, les profeties, et tant d'autres bagatelles que ces livres estallent, me rouloient dans l'âme et couloient par ma bouche; ie avois la memoire si hereuse à retenir tout cela, que toutes les filles estoient sans cesse autour de moy pour m'en faire conter¹⁴⁹.

El placer de contar y el éxito que obtienen sus lecturas entre el público femenino del castillo, debió, enseguida, avivar el deseo de novelar él mismo y de contar sus propias historias, como haría veinticinco años más tarde a las hermanas de la Visitación en Port-Royal.

En tercer lugar, la vocación monástica fallida por la oposición frontal de sus padres¹⁵⁰. El monacato aparece desde la evocación novelesca de la infancia, como un ideal cargado de resonancias míticas. Imagen del *locus amoenus* y expresión temática del *beatus ille* y de la *retraite amoureuse* que resurgirán, de manera recurrente, en toda su narrativa.

Durante los primeros años del reinado de Enrique IV la familia vuelve a París. Todo parece indicar que tras un brillante paso por el colegio, el joven Camus fue presentado en la Corte donde sería paje de la Cámara

¹⁴⁹ *L'Alexis*, op. cit., pp. 32-33.

¹⁵⁰ El atractivo de la vida monástica había prendido de tal manera en la imaginación del joven Camus, que sus padres debieron idear una estratagema, después que protagonizara una fuga en compañía de un amigo para vivir como ermitaño en un bosque vecino. Le hicieron creer que los monjes sufrían constantemente el asedio de los demonios que se les aparecían por las noches para tentarles. Eso sirvió para que, de momento, desistiera de su deseo y sufriera pesadillas y terrores nocturnos hasta la edad adulta. (Véase *L'Alexis*, T. VI, p. 32-34).

Regia bajo la tutela del duque Roger de Bellegarde, el mismo que se encargaría, más tarde, de la educación del poeta Racan y sería mecenas de Malherbe.

Su estancia en esa Corte brillante y caballeresca del rey *vert-galant*, que habría de inspirar setenta años más tarde **La Princesse de Clèves** a Madame de Lafayette, le sirvió también para alimentar su imaginación literaria y hacer acopio de un material del que habría de servirse más tarde en sus novelas.

El gusto de Camus por la crónica nos permite recrear ese ambiente cortesano en el que fue testigo excepcional, según su propio testimonio, de hechos como el de la muerte de Gabriela D'Estrées, la amante de Enrique IV, de cuyos amores, y del desenlace trágico que puso fin a los mismos, nos proporciona un delicioso relato intercalado en el tomo V del **Alexis**, que resulta asombroso por su fidelidad a la verdad histórica¹⁵¹.

Destinado por su situación familiar y el deseo expreso de su padre a ocupar un alto lugar en la Magistratura, Camus realiza estudios de derecho civil en la Universidad de Orleans y de derecho canónico en la Sorbona, y a los dieciocho años es ya abogado en el Parlamento de París. No obstante, Camus se siente pronto decepcionado de esta profesión y, tras un frustrado amor que le hizo también desechar el matrimonio, se consagra

¹⁵¹ La historia de los amores de Mandricart (Henri IV) y de Girabelle (Gabrielle), que anuncia ya sus *histoires tragiques*, se encuentra en forma de relato engastado en el Tomo V de **L'Alexis**, pp. 57-89.

al estudio de la teología en París, con los jesuitas, decidido a entregarse a su vocación religiosa¹⁵².

Cuando apenas contaba veinticuatro años, fue nombrado por el rey Enrique IV obispo de Belley, siendo ordenado, con la dispensa papal a causa de la edad, por el obispo de Ginebra Francisco de Sales, el que habría de ser, a lo largo de toda su vida, su gran amigo y venerado maestro.

Camus estuvo al frente de su diócesis durante veinte años, al cabo de los cuales renunció, en parte movido por la muerte de San Francisco de Sales, para retirarse a la abadía cisterciense de Aunay. No pudo, sin embargo, cumplir este deseo puesto que, pocos años más tarde, el arzobispo de Rouen, François d'Harlay, que se hallaba enfermo, reclama su ayuda y se ve obligado a aceptar el cargo de Vicario General, puesto en el que habría de permanecer más de diez años. Finalmente, se recluyó en el Hospicio de los Incurables de la calle de Sèvres, en París, decidido a pasar los últimos años de su vida al servicio de los enfermos. Luis XIV, en 1651, lo nombra obispo de Arras, pero la muerte le sobreviene en abril de 1652 sin haber podido tomar posesión de su sede.

Este continuo alejamiento de la Corte, que parece caracterizar

¹⁵² Sobre los detalles de estos amores y las circunstancias de su vocación religiosa (vocación siempre contrariada por la oposición paterna que sólo transige por tratarse de la clereatura secular) las novelas son también la fuente más rica en elementos significativos. Además de *L'Alexis*, otras novelas como *Dorotée* y *Agathonphilie* nos proporcionan, como ha demostrado Gastaldi (op. cit., pp. 52-60) unas pistas bastante seguras para reconstruir esos episodios de la vida de Camus.

una vida consagrada, exclusivamente, a las tareas pastorales y proclive, de manera visible, al retiro monástico, no se corresponde, como cabría suponer, con un distanciamiento de los escenarios culturales y mundanos de la época. Antes al contrario, la presencia de Camus se dejó notar, de forma significativa, en los ambientes políticos, religiosos y literarios de la Francia de Luis XIII.

El obispo de Belley aparece en el contexto histórico-cultural que delimitan las dos regencias cardenalicias de Richelieu y Mazarino, como una de las personalidades más representativas de este período. Este destacado protagonismo, que habría de cristalizar en una producción literaria de proporciones inmensas, resulta sorprendente por dos razones:

En primer lugar, por la asombrosa capacidad de Camus para relacionarse con los ambientes más dispares, para intervenir en todas las cuestiones, para participar en la práctica totalidad de los debates que agitaron la sociedad francesa de esos años.

En segundo lugar, por la dificultad que entraña poder ubicarlo, dentro de ese mundo cultural, de una manera clara y precisa.

1. 2. El valor ejemplar de las pasiones.

En el ámbito estrictamente religioso, Camus destaca, primero, por la infatigable actividad que desarrolló como polemista, no sólo en el terreno de la confrontación ya clásica de católicos y protestantes, sino también en el seno de la propia Iglesia católica.

Camus participó, de forma virulenta casi siempre, en las luchas intestinas y en las controversias que sacudieron a la Iglesia francesa de aquellos años. En el enfrentamiento, ya antiguo, que venía produciéndose entre clérigos seculares y regulares, su actitud fue particularmente dura contra los monjes y las órdenes religiosas. Camus, que paradójicamente había manifestado siempre un deseo insatisfecho de vida monástica, testimonió una profunda animadversión hacia todos los religiosos, en general, y contra las órdenes mendicantes en particular. Los jesuitas tampoco escaparon a sus ataques aunque las relaciones que mantuvo con la Compañía fueron, como veremos, complejas y contradictorias.

Todo parece indicar que la causa inmediata de esta animosidad, tiene su origen en la independencia que gozaban las órdenes

religiosas con relación a la autoridad eclesiástica representada por los Obispos. Sin embargo, lo que más irritaba a Camus era el estado en el que se encontraban los conventos y abadías, muchos de los cuales eran auténticos centros de vida disoluta. Algo que, por otra parte, tuvo ocasión de comprobar, él mismo, en su diócesis de Belley¹⁵³.

Fruto de estos enfrentamientos fue toda una masa de escritos, libelos y panfletos que salieron de su pluma, los cuales provocaron la respuesta airada de los monjes a través de múltiples diatribas contra *le Rabelais des Evêques*¹⁵⁴, obligando, incluso, a intervenir al propio Richelieu¹⁵⁵.

¹⁵³ La diócesis de Belley, situada en un territorio recientemente anexionado a la corona francesa, de fuerte implantación hugonote, presentaba algunos ejemplos de conventos que escandalizaban por su conducta licenciosa. La abadía de *Saint Sulpice*, de los monjes bernardinos, eran el caso más notorio. El abad del convento era el hugonote Pierre d'Escodeça, barón de Paraillan, que había convertido *une partie des locaux en haras et emmenait les religieux à la chasse* (citado por Beyle en su *Dictionnaire*. Artículo Belley, 50 Edición. tomo I, p. 512.). Otras fuentes consultadas como los trabajos de Joppin (op. cit., pp. 19-20) y sobre todo de Laurent Tailhade, M.-L., *Les mystères des couvents au XVIIIème Siècle*. Paris, Librerie Astra (sin fecha), p. 32, nos refieren la existencia de un convento de religiosas de la misma orden, contiguo a la abadía, que estaba bajo la dirección espiritual de los bernardinos. Un pasadizo secreto entre los dos conventos servía para que los religiosos pudieran comunicarse libremente con las monjas con las que mantenían relaciones carnales. Nuestro Obispo fue encargado de poner freno a esos desarreglos que llevó a cabo con más pena que gloria. Aunque se supone que aprendió mucho y no es descabellado suponer que algunas de sus relatos se hayan inspirado en estos conventos disolutos.

¹⁵⁴ Uno de los panfletos que le dirigieron los monjes llevaba precisamente este título (citado por Joppin en op. cit., p. 21).

¹⁵⁵ El Cardenal le dirigió una carta (*Lettre de Monseigneur l'Eminentissime Cardinal de Richelieu à Monseigneur l'Evêque de Belley sur le sujet des Religieux. Avec la Réponse dudit sieur Evêque (J.-P. Camus). Ensemble la lettre des Religeux à Monseigneur le Cardinal*. Paris, 1663) en la que le decía: *je ne trouve aucun défaut en vous que cet acharnement contre les moines, sans cela je vous canoniserait*. A lo que según cuenta Nicéron en sus *Mémoires* (Tomo XXXVI, p. 93) el obispo Camus le respondió: *Plût à Dieu, Monseigneur, que cela pût arriver; nous aurions l'un et l'autre ce que nous souhaitons: vous seriez Pape et je serais Saint*.

A este respecto, merece ser destacada la polémica que mantuvo con el jesuita Antoine Sirmond en torno al tema de la caridad o del *pur amour*. Una controversia de amplia repercusión en la vida cultural de la época, que ilustra la posición de Camus frente a los jesuitas, y que aparece en el marco de la famosa *Querelle du Quietisme*, como un pequeño anticipo de la que mantuvieron, medio siglo más tarde, Fénelon y Bossuet¹⁵⁶.

Cabe resaltar, a continuación, su intensa acción predicadora por la que se distinguió como uno de los más notables predicadores de su tiempo, que se disputaban los púlpitos más importantes por sus dotes persuasivas y su perfecto dominio de la retórica oratoria. Estos méritos le llevaron a ser uno de los representantes del estamento eclesiástico en los Estados Generales que se celebraron entre 1614 y 1615. Camus intervino en ellos en cuatro ocasiones dejando constancia no sólo de sus cualidades oratorias, sino también de un espíritu crítico e independiente que supo mantenerlo igualmente distante de la tendencia galicana de una parte de la Iglesia francesa, como de la postura ultramontana de los jesuitas y sus partidarios en Francia.

Las cuatro **Homelies**¹⁵⁷ que pronunció en aquella ocasión,

¹⁵⁶ Sobre esta controversia consúltense los trabajos de Bremond: *La querelle de pur amour au temps de Louis XIII*, Paris, Bloud et Gay, 1932. Y de Gabriel Joppin: *Une querelle autour de l'amour pur. Jean-Pierre Camus Evêque de Belley*, Paris, Gabriel Bauchesse, 1938.

¹⁵⁷ *Homelie des trois simonies, eclesiastique, militaire et judiciaire*, Paris, Chappelet, 1615. *Homelie des trois fleaux des trois Etats de France*, Paris, Chappelet, 1615. *Homelie des desordres des trois ordres de cette monarchie*, Paris, Chappelet, 1615. *Homelie de la*

fueron editadas varias veces, e igualmente lo fueron un gran número de sus sermones dominicales y otras Homilias que han podido llegar hasta nosotros constituyendo, en su conjunto, uno de los más brillantes ejemplos de la oratoria barroca¹⁵⁸.

Sin embargo, la preocupación más acuciante de Camus en materia religiosa sería la dirección espiritual, a la que consagró una gran parte de su vida, tanto desde el punto de vista práctico como teórico. Testimonio de este quehacer lo constituyen las decenas de libros de devoción, de teología, de panegíricos y otros muchos escritos piadosos que nos ha dejado, los cuales, junto con los sermones y las obras de polémica, suponen un documento excepcional sobre el pensamiento religioso de la época, así como de la situación de la Iglesia de Francia en los años turbulentos que median entre el reinado de Enrique IV y la llegada al trono de Luis XIV.

Tema de capital importancia para la Iglesia en el siglo XVII, la dirección espiritual constituye un elemento decisivo a la hora de analizar el proceso generador de la obra narrativa de Camus. Un examen detenido de la postura que adopta en esta materia nos permite establecer algunos datos relevantes de dicho proceso; en especial aquellos que hacen referencia a la

Concorde en *Premieres Homelies diverses*, Paris, Chappelet, 1619. Para un mejor conocimiento de estos textos oratorios remitimos a la magnífica edición crítica de Descrains, citada con anterioridad.

¹⁵⁸ Véase al respecto BAYLER, P. J., *Les sermons de Jean-Pierre Camus et l'esthétique borroméenne*, en *Critique et création littéraire en France au XVIIème siècle*, Paris, C.N.R.S., 1977. pp. 93-98.

intencionalidad del autor: a esa *voluntad del yo*, a la que se refiere Javier del Prado, que *al escribir la obra entra casi siempre en conflicto con la estructura significante de la obra misma*¹⁵⁹.

En el siglo XVII la dirección de conciencias se halla estrechamente vinculada al debate moral en torno al *libre arbitrio* y al estudio de las pasiones¹⁶⁰. La preocupación rectora de la Iglesia se plantea desde la oposición que marcó la conciencia religiosa del siglo entre libertad y predestinación, que ilustra, por un lado, la casuística de los jesuitas y, por otro, el jansenismo de Port-Royal.

En función de esta problemática, la dirección espiritual se concibe desde cuatro perspectivas principales que señalan las diversas posiciones frente al tema y marcan la estrategia del director espiritual.

La primera, desde una visión claramente optimista sobre la capacidad de libre albedrío del hombre, está representada por los jesuitas. Una dirección fundamentada en la dulzura y la tolerancia para con el pecador, desde la que creen poder someter mejor a las pasiones sirviéndose de ellas mismas:

¹⁵⁹ DEL PRADO, J., *Cómo se analiza una novela*, op. cit. p. 32.

¹⁶⁰ Siglo obsesionado por el análisis de la Pasión, Camus sería el primero en proponer, antes que Coeffeteau, Senault y Descartes, un tratado de las pasiones del alma que incluye en el tomo IX de *Les Diversités*. Charron había dedicado también su atención a algunos aspectos de la pasión en *De la Sagesse*, aunque sin ninguna pretensión sistematizadora. Los grandes tratados del siglo serían por este orden: del Padre N. Coeffeteau, *Tableau des Passions humaines, de leurs causes et de leurs effets*, Paris, 1620. Del Padre J.-F. Senault, *De l'usage des Passions*, Paris, 1641. De R. Descartes, *Les Passions de l'Ame*, Paris, 1649.

*en y cédant, comme l'aveugle qui semble conduire le chien parce qu'il le tient en laisse, mais que le chien conduit*¹⁶¹.

Esta *dévotion aisée*, como habría de llamarla Pascal, recibió, como es sabido, numerosas críticas, especialmente de los jansenistas que veían en ella una especie de connivencia secreta con el pecador. Una forma de laxismo complaciente, no siempre bien tolerado por la Iglesia, que pone de manifiesto algo que nos parece de suma importancia señalar: el carácter esencialmente *seductor* de este tipo de dirección, cuyos procedimientos se basan en la simulación y el simulacro a través de una toma de distancia irónica (esa *vertu jésuitico-baroque de l'indifférence* a la que se refiere Mario Perniola¹⁶²) que define con toda exactitud la ideología y el método de la Compañía.

La segunda, desde una actitud totalmente opuesta respecto a una libertad que se cree imposible, la defendida por los jansenistas, para quienes el único medio de dominar a las pasiones reside en su propia destrucción. Se trata de una dirección dura, extremadamente rigorista que, como señala Bossuet:

*traîne toujours l'enfer après elle, qui entretient un chagrin superbe et un esprit de fastueuse singularité, fait paraître la vertu trop pesante, L'Évangile excessif, le Christianisme impossible*¹⁶³.

¹⁶¹ RIGAULT, H., *Etude Littéraire sur Camus et le Roman Chrétien au XVIIème Siècle*, en **Palombe ou la Femme Honorable**, op. cit., pp. XVII-XVIII.

¹⁶² PERNIOLA, Mario, *Logique de la Séduction*, en **La Stratégie des apparences**. *Traverse*, N1 18, Paris, Minuit, 1980, pp. 2-10.

¹⁶³ Citado por Rigault en op. cit., p. XVIII.

Entre estas dos posiciones contrarias, se halla una doble vía que se pretende más moderada y conciliadora.

Por un lado, la que nos propone el propio Bossuet, una dirección:

*qui se borne a régler les passions sans tuer l'âme, inflexible pour le mal, indulgente pour les faiblesses, qui sévère et bienveillante, fait au monde sa part, sans rien dérober à Dieu*¹⁶⁴,

pero que en la práctica no habría de diferir mucho de la de los jansenistas.

Por otro, la que preconiza el *Humanisme dévot* de San Francisco de Sales, cuyos métodos la aproximan mucho más a los jesuitas que a Bossuet y los jansenistas.

Frente a estos modelos, la posición de Camus resulta, como siempre, bastante paradójica. Como discípulo y ferviente seguidor de Monseñor de Sales, su concepción de dirección espiritual se inscribe dentro de la *direction aimable* propugnada por éste:

*une direction qui ne va pas jusqu'à la connivence, jusqu'à la capitulation: qui reste sur la pente*¹⁶⁵.

Pero la gran admiración que siente por el pensamiento agustiniano y su concepción del *amour pur* parecen aproximarle a las tesis

¹⁶⁴ Ibidem., p. XVIII.

¹⁶⁵ Ibidem., p. XVIII.

defendidas por los jansenistas, con los que mantuvo, como tendremos ocasión de comprobar, estrechas relaciones, sobre todo, en los primeros años de su carrera eclesiástica.

Los principales puntos de confluencia de Camus con el movimiento religioso de Port-Royal los encontramos en una serie de cuestiones, de gran incidencia en la dirección espiritual, entre las que destaca la que se refiere al *amour propre*. Situado en el eje de la problemática que plantea el sentido de la verdadera *caridad* y la función de la *Gracia*, el *amor proprio* supuso, más allá de sus aspectos puramente teológicos, un motivo de discusión, de gran repercusión en el mundo literario, sobre el conocimiento de la naturaleza humana. Estrechamente ligado al universo de la pasión, se trata de un concepto que, como señala Jean-Claude Tournand:

*inventé par les directeurs de conscience pour lutter contre l'esprit du monde, il constitue le noeud où vont se joindre, malgré leurs orientations différentes, le souci religieux et la réflexion profane*¹⁶⁶.

Para Camus, al igual que para los jansenistas, el amor de Dios es incompatible con el amor de sí mismo. Toda su teoría sobre el *pur amour*, a la que nos hemos referido anteriormente, que habría de enfrentarlo a los jesuitas, se basa en la idea agustiniana de *l'amour de Dieu qui nous porte au mépris de nous même*¹⁶⁷. Consecuentemente con esa idea de renuncia, de

¹⁶⁶ TOURNAND, J.-C., *Introduction à la vie littéraire du XVIIème Siècle*, París, Bordas, 1970, p. 83.

¹⁶⁷ Op. cit., p. 83.

dépouillement de soi-même, que se eleva contra todo tipo de exaltación del yo, el pensamiento de Camus se identifica también con el jansenismo por una misma condena del mundo, que deja traslucir ese pesimismo radical acerca de la naturaleza humana.

Pero, heredero del *Humanismo cristiano* de San Francisco de Sales, que admite la posibilidad del *oubli de soi* sin renunciar al mundo, y convencido, como los jesuitas del valor positivo de las pasiones¹⁶⁸, su pensamiento parece oscilar, continuamente, entre las diversas tendencias que rigen la actividad rectora de la Iglesia, sin mostrarse, en ningún momento, firme partidario de ninguna de ellas.

Esta ambigüedad doctrinal de Camus en materia de tanta importancia para la Iglesia, que cobrará un especial relieve en la configuración discursiva del texto literario, se muestra particularmente significativa cuando analizamos las complejas relaciones que mantuvo con los jansenistas.

De los lazos que unieron a Camus con Port-Royal, Sainte-Beuve nos ha suministrado una serie de datos que permiten apreciar la compleja personalidad del Obispo de Belley.

¹⁶⁸ En el **Eloge des Histoires Devotes pour la Deffence et Intelligence d'Agathonphilie** que acompaña a la edición de 1621, Camus se justifica de haber hecho una pintura demasiado cruda de los efectos de la pasión, amparándose en la Biblia y afirma: *Tout ce que Dieu a faict est bon, d'une bonté d'essence; il a faict les corps, il a faict les ames, les sens de ceux-là sont bons, aussi sont les facultez de celle-cy; les passions ne sont mauvaises qu'autant qu'elles ont un mauvais objet, mais elles sont renduës bonnes par un bon: la fin donne l'estre à la chose.*(Edición de Pierre Sage de **Agathonphilie**, op. cit., p. 116).

Según el incisivo crítico, Camus frecuenta la abadía, donde San Francisco ha sido director espiritual especialmente apreciado por las religiosas. Allí pasa algunas temporadas dedicando su tiempo a la predicación, a la escritura y, también, a tareas de dirección espiritual, aunque, citando una vez más a Sainte-Beuve,

il semble qu'il brouillait et dérangeait un peu ce que faisait l'autre guide excellent et modéré¹⁶⁹.

Son reveladores, a este respecto, los comentarios que hacen las propias religiosas sobre el Obispo, donde se aprecia el carácter equívoco de su acción pastoral. En una carta que envía la hermana Anne-Eugénie a Madame de Chantal leemos una serie de confidencias relativas a Camus que, por su interés, merecen ser citadas en su totalidad:

Quand la mère Agnès fut revenue de Maubuisson, M. l'Evêque de Belley, dont M. de Genève avait donné Connaissance à notre mère, vint a Port-Royal pour quelques jours. Il y prêchoit et y écrivoit. Tous les soirs la mère Agnès et moi l'allions voir, et, comme il sut que j'avois la fièvre quarte, il me parloit en présence de la mère Agnès je crois, plus gaiment qu'il n'eût fait, paroissant assez sérieux ce premier voyage. Mais y étant revenu d'autres fois, pendant qu'il écrivoit des livres d'histoires entremêlées de discours de piété, qui finissoient toujours par des Martyres ou des Entrées en Religion, et néanmoins exprimant les passions humaines comme les romans, ces lectures m'étoient fort préjudiciables, aussi bien que sa conversation qui étoit souvent sur cela. Si Dieu ne m'eut tenue de sa main, je fusse par là rentrée bien avant dans l'esprit du monde¹⁷⁰.

¹⁶⁹ SAINTE-BEUVE, Ch.A., **Port-Royal**, op. cit., p. 281.

¹⁷⁰ Op. cit., p. 281.

Palabras, las de esta hermana de la Visitación, que bien podrían corresponder, con ligeras variaciones, a las de una heroína de la literatura libertina haciendo confesión de sus *égarements du coeur et de l'esprit* ante el acoso de un seductor dieciochesco.

En el mismo sentido se expresa la madre Angélique en otra carta a Madame de Chantal:

Le bon M. de Belley, qui m'a écrit, est venu; je l'aime bien parce qu'il est bon; mais il me brouille encore l'esprit avec ses très vaines et extravagantes louanges: car mon méchant esprit s'y plait, et j'ai peine à déchirer ses lettres qui sont de si beaux panégiriques... Je ne sait si je le dois prier de venir ou non. Les sermons émeuvent fort nos anciennes; pour moi, ils contentent plus la vanité de mon esprit qu'ils ne touchent ma volonté¹⁷¹.

El retrato que nos proporcionan estas religiosas no puede ser más concluyente: el Obispo *brouille l'esprit, contente la vanité*, su conversación es *fort préjudiciable* y una de ellas llega a confesar no haber podido conservar su estado *si Dieu ne m'eut tenu de sa main*. Es la figura del Seductor la que se describe en estos textos y el proceso de seducción en el que se ven inmersas las monjas con el discurso de Camus. Seducción a través de la palabra oral, en este caso de la palabra religiosa en su función específica de dirección espiritual, pero que se muestra claramente *desviadora*, perfilando ya los rasgos que van a definir su escritura literaria.

De los juicios emitidos por la madre Angélique y la hermana

¹⁷¹ Ibidem., p. 282.

Anne-Eugénie se desprende claramente cuál podía ser la postura de Port-Royal ante este Obispo, en palabras de Gabriel Joppin, *bavard qui mélange tout, piété et esprit et qui serait tenté de qualifier mondain*¹⁷².

El abate de Saint-Cyran mostraría hacia Camus una serie de prevenciones y reticencias que se convertirían en auténtica condena, en lo que se refiere a su actividad literaria. A pesar de ello, los jesuitas lo acusarían de simpatizar con los jansenistas e incluso denunciaron su asistencia a una reunión secreta, en 1621, junto con Saint-Cyran y el propio Jansenius, para implantar el deísmo en Francia¹⁷³.

Dejando de lado estas actitudes hostiles, que sólo sirven para poner de relieve lo molesto que resulta el Obispo, tanto para jesuitas como para jansenistas, lo cierto es que la ambigüedad ideológica de Camus revela más de la estrategia de seducción jesuítica y de la paradójica utilización del arte barroco por la Compañía, que de la sequedad rigorista de Port-Royal. Sobre las afinidades entre la estética barroca y los fines contrarreformistas de los jesuitas, el análisis de Rousset resulta clarividente y nos ayuda a comprender el proceso de creación literaria en el que se embarca el obispo de Belley:

On sait avec quel ardeur les jesuites on diffusé dans les cours et les collèges toutes les formes dramatiques que nous avons vues associées au baroque: pièces à machines, ballets de Cour, opéras, jeux théâtraux de toutes espèce; une bonne partie de cette littérature dramatique, ou lyrique, est écrite en latin; (...) On

¹⁷² JOPPIN, G., op. cit, p. 18.

¹⁷³ De esta acusación se hace eco Sainte-Beuve en *Port-Royal*, op. cit., p. 283.

*constate que la Compagnie ne se borne pas à utiliser à ses fins les moyens qui lui offre la culture baroque, elle joue le jeu avec tant d'entrain et de reussite qu'il faut bien admettre entre l'une et l'autre certaines connivences: ainsi, l'importance attribuée aux vertus décoratives, le goût de l'effet, le sérieux apporté au jeu, le sens aigü de la mobilité, la variabilité infinie de l'être qui requiert du moralisme un dispositif d'une égale ductilité: la casuistique*¹⁷⁴.

El uso que hace Camus de la forma narrativa responde, como el de los jesuitas con el teatro, a los mismos fines doctrinales. Pero, al igual que ocurre con ellos, la ambigua complicidad que se establece entre fines y medios, entre el deseo de efectividad moral y el placer de de las formas, pone al descubierto esa misma *ductilidad moral* que desvela el juego irónico de la seducción.

Toda la narrativa trágica del obispo de Belley responde, en un primer momento, a ese deseo moralizador de ofrecernos cada relato como *exemplum*: una lección o caso del mismo tipo de los que utilizan, los predicadores de la época, o de los que se proponen para la meditación en los ejercicios ignacianos. La *histoire tragique* cabe entenderla, en este sentido, como una prolongación de la predicación, un *sermon en action*, según la definición de Bremond, o como puro instrumento de la dirección espiritual.

Pero, en virtud de la materia literaria utilizada y de la retórica del efecto que la modula, el texto se revela, en una segunda instancia, en su propia especificidad literaria, como ese espacio paradógico del juego de

¹⁷⁴ ROUSSET, J., *La Littérature de l'âge baroque*, op. cit., p. 239.

formas y de imágenes, de simulacros y artificios en el que se complace la cultura barroca.

Así, desde la perspectiva rectora de almas, el relato trágico de Camus se nos presenta como una puesta en escena espectacular de los efectos funestos de la Pasión, que refleja esa forma de estar *sur la pente* de su dirección espiritual. Espectáculo en *trompe-l'oeil* del juego de las pasiones que configura ese espacio de la crueldad, paralelo al del teatro en la misma época¹⁷⁵, donde la muerte, inevitable *salaire de la débauche*¹⁷⁶, aparece revestida de todas sus formas y figuras, pero, sobre todo, de aquellas ligadas a la sangre, al dolor y a la violencia.

Los títulos de novelas y colecciones, reforzados por largos subtítulos explicativos no pueden ser más significativos al respecto. Entre las novelas largas de mayor difusión encontramos, con frecuencia encabezados por un nombre de mujer, algunos como ***Elise, ou l'Innocence coupable, evenemen tragique de nostre temps; Dorothee, ou recit de la pitoyable issu d'une volonté violentée; Alcime, relation funeste ou se descouvre la main de Dieu sur les impies; o Marianne, ou l'innocente victime. Evenemen tragique arrivé à Paris au faubourg de Saint Germain.***

¹⁷⁵ Maurice Lever ha deplorado en su estudio ***Le roman français au XVIIème*** (citado con anterioridad) que no se haya hecho un trabajo de aproximación entre la *historia trágica* y la tragedia francesa de la misma época, a la que Jean Rousset dedica un capítulo de su libro ***La littérature de l'âge baroque: Le théâtre de la cruauté***. Resulta, por otra parte, bastante extraño, que el propio Rousset haya desestimado estas historias que revelan una misma estética de lo macabro y pertenecen al mismo espacio cultural de la tragi-comedia analizada en su prestigioso ensayo.

¹⁷⁶ Véase a este respecto el trabajo de Madeleine Bertaud: *La mort dans quelques romans et nouvelles de Jean-Pierre Camus*, anteriormente citado.

Los de las colecciones son, si cabe, aún más explícitos. Títulos como *L'Amphitheatre sanglant, où sont représentées plusieurs histoires tragiques de nostre temps*; *Les Spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs effects de nostre siecle*; o *Les Rencontres funestes, ou fortunes infortunées*, que pertenecen a los *recueils* más representativos del Obispo, ponen de relieve la clara voluntad de sorprender y el carácter espectacular y sangriento de los relatos que los componen. Los propios relatos ponen de relieve por sus títulos (*La jalousie sacrilège*, *L'impudent adultère*, *La généreuse vengeance*, *Le puant concubinaire...*) esa *topografía* de la Pasión, sobre la cual, edifica Camus sus ejemplos.

Pero es en los prólogos, especialmente de las colecciones, donde Camus define con más precisión este programa doctrinal sustentado en la forma literaria. Los *Avant discours*, *Eclaircissements*, *Avis au lecteur* y otras formas que cobran estos prefacios, bajo los cuales se cobija el proyecto moral del pastor de la Iglesia, son de una gran importancia para comprender el proceso escritural en el que se inmerge el autor literario. En ellos, el prelado justifica sus vías y se defiende contra los ataques de todos esos *esprits bourrus*¹⁷⁷, que no dejarían de importunarle a todo lo largo de su carrera literaria, para quienes Monseñor de Belley tenía *la main trop belle pour être Evêque*¹⁷⁸. Y el escritor establece su preceptiva en materia literaria, desarrollando toda una teoría del género narrativo, que hace de Camus uno

¹⁷⁷ *Les Evenemens Singuliers*, *Préface*, Edición de Jean Favret, op. cit., p. 57.

¹⁷⁸ Citado por Pierre Sage en su Introducción a la edición de *Agathonphilie*, op. Cit., p. XVI.

de los primeros críticos literarios de su siglo.

El prefacio de su primera colección, **Les Evenemens singuliers**, la más voluminosa y de más éxito entre los lectores, tiene un especial interés porque constituye un auténtico manifiesto ideológico y poético del autor. En él expone Camus sus ideas sobre la *nouvelle*, a través de un análisis de la evolución del género desde Boccaccio hasta Cervantes, y presenta su actividad literaria como una verdadera misión pastoral cuya finalidad sería la de luchar contra los efectos nocivos de estos libros:

L'entreprise que j'ai faite de contrelutter, ou plutôt de contrebutter ces livres ou frivoles ou dangereux, qui s'enveloppent tous sous ce nom de Romans, demanderait ou les mains que les fables attribuent à Briarée, ou les forces que les poètes donnent à Hercule. Les mains de ce géant pour manier autant de plumes; et la vigueur de ce héros pour soutenir un travail si pénible. Mais que ne peut un courage animé du zèle de servir le prochain, et poussé du desir d'avancer le règne de la Vertu, et d'amoindrir celui du Vice, principalement s'il est soutenu d'une grande confiance en Dieu¹⁷⁹.

Una misión que considera, más adelante, de inspiración divina por la mediación de su maestro Francisco de Sales:

j'ai cette commission d'un saint de Dieu et par son entremise, ainsi que je croy du Dieu des saints¹⁸⁰.

En un momento en el que el género narrativo parece gozar de todos los favores del público y que, como él mismo señala, todo el mundo se

¹⁷⁹ Edición de Favret, op. cit., p. 50.

¹⁸⁰ Ibidem., p. 50.

entrega a la lectura de novelas, *jusqu'aux enfants, lesquels on voit aussi âpres à dévorer les romans qu'à sucer des dragées*¹⁸¹, un sólo remedio le parece eficaz a Camus para *contre-miner* los peligros de esos libros los cuales:

*ont rendu les filles si sçavantes qu'elles n'ont rien appris de nouveau la première nuit de leur noces. Ce venin s'est coulé dans les âmes sous prétexte d'apprendre le langage*¹⁸².

Se trata, por lo tanto, de ofrecer a los lectores un tipo de *anti-roman*¹⁸³, con el que se propone luchar contra la novela con sus propias armas:

*Pour entrer dans les terres de nos adversaires et y faire du dégât je me pare tant que je puis de leurs livrées, étudiant leurs artifices pour les contr'imiter, à fin de donner le change au lecteur par cette bonne tromperie et lui faire avaler de pilules sous des confitures... et le divertir de cette façon des livres fabuleux dont la composition est semblable*¹⁸⁴.

Y añade más adelante:

J'ai tâché d'employer tous les ornements de la poésie et de l'art oratoire, pou amuser doucement le lecteur, captiver son attention, et le divertir de cette façon des livres fabuleux dont la composition est semblable; mais ces moyens qui contiennent le détestable aboutissent tous à une fin utile qui regarde l'amendement des moeurs en l'établissement de la vertu, et en la destruction et bannissement du vice, ce qui est le but de tous mes desseins. Je n'ai point trouvé mal à propos de me servir contre mes adversaires de leur propres déguisements pourvu que je visasse à une fin dis-

¹⁸¹ **La pieuse Julie, histoire parisienne**, París, M. Lasnier, 1625, *Préface*.

¹⁸² *Lettre de Clitophon à Chrisante sur les oeuvres de Monseigneur l'Evesque de Belley* in *Appendice de Aristandre, histoire germanique*, Lyon, J.Gaudion, 1924, p. 6.

¹⁸³ El procedimiento se asemeja al que sigue Cervantes con **El Quijote** y al de Sorel, más tarde, con **Le berger Extravagant** al que subtitulará *Anti-roman*.

¹⁸⁴ **Les Entretiens historiques**, *Préface*. Tomamos la cita de Haiswort: **Les novelas exemplares de Cervantès en France**, op. cit., p. 138.

*semblable*¹⁸⁵.

Es precisamente esa estrategia de filtrar el discurso religioso a través del artificio literario, esa *bonne tromperie*, la que pone en marcha el proceso de seducción que se genera con su escritura. Estrategia a la que se refiere insistentemente Camus para defenderse de los detractores de sus novelas:

*Mais ne voyent-ils pas que ces mignardises et délicatesses sont comme les amorces que je sème pour convier ceux que je veux sagement **enchanter**, a la lecture de ces histoires dont les issues sont toujours pieuses et que , sans ce sel, ou plustot sans ce sucre, ces mets seroient insipides*¹⁸⁶.

Un proceso de seducción que describe el trayecto irónico de un discurso que se pretende *contra-seductor*, metadiscurso de la seducción que previene contra ella y su encarnación en la ficción novelesca. Pero que, atrapado en lo que Baudrillard llama *su propia trampa de las apariencias*¹⁸⁷, y socavado en su virtualidad significativa por la reversibilidad de sus signos, se revela más seductor que la propia seducción contra la que se erige.

En cuanto a la materia literaria que considera Camus de utilidad para sus propósitos, no es la que se encuentra en el *roman* y la *nouvelle* tradicionales:

¹⁸⁵ Op. cit., p. 139.

¹⁸⁶ **Regule, histoire belge**, Lyon, J. Lautret, 1627, *Proemme*, pp. 31-32. El subrayado es nuestro.

¹⁸⁷ BAUDRILLARD, J., **De la seducción**, op. cit., p. 55.

*ces Histoires fabuleuses, ces Livres d'amour, ces Romans, ces Bergeries, ces Chevaleries et semblables fadaises*¹⁸⁸,

sino esa otra de la que se nutren las *Histoires tragiques* de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, en cuya tradición inscribe su obra:

*en cela je marche après les pas de François de Belleforest et de François de Rosset qui ont auparavant moi écrit des histoires tragiques avec un succès assez heureux*¹⁸⁹,

dice en el prefacio del ***Amphitheatre sanglant***. Y expone los motivos de esta elección, al mismo tiempo que señala el partido que piensa extraer de estas historias:

*Et comme le monde est composé de plus de meschants que des bons, il est besoin de donner de la crainte et de la terreur à ceux-là par la vue des peines que les loix ordonnent et font souffrir à ceux qui s'ecartent de leur devoir. C'est le but où visent les histoires funestes dont tu vas être le spectateur. Fasse le ciel que par leur veüe soient destournez du precipice des malheurs, ceux qui se laissent emporter aux aveugles mouvements de leurs passions desreglées*¹⁹⁰.

En la *Parole au Lecteur* que prologa ***Les Rencontres funestes***, Camus insiste en la eficacia moral de este tipo de relatos:

Parmy les Exemples qui frappent d'avantage l'esprit par le Sens, il faut avoüer que les Mortels et Lugubres ont un merveilleux avantage, d'autant que les sentiments de la Douleur font une

¹⁸⁸ La cita está tomada de Sage (Introducción a ***Agathonphilie***, p. XII) y nos remite a ***Cleoreste***, *Deffense* II, p. 696.

¹⁸⁹ ***L'Amphitheatre Sanglant***, op., cit., p. 7.

¹⁹⁰ Op. cit., p. 4.

*impression bjen plus forte et profonde que ceux de la loye et de la Delectation*¹⁹¹.

Y se refiere, a continuación, al valor ejemplar de las pasiones:

*En ce que les passions, de Colere, de Jalousie, de Desespoir, de Haine, D'Amour, de Crainte, de Hardiesse, sont plus violentes, et engendrent de plus prodigieux effets que celles qui sont plus douces et plus joyeuses*¹⁹².

Para definir, finalmente, su estrategia con una imagen recurrente, del mundo de la medicina, con la que suele terminar estos prólogos:

*Que si les meilleurs loix se font des plus mauvaises humeurs, les pires actions ne feront-elles pas les plus salutaires exemples, puisque le venin mesme entre dans la Theriatique (...) Mais aussi comme les medecines amères et desagreables au goust, engendrent de bons effets, et en purgeant les mauvaises humeurs rameinent la santé, j'espère que les Enseignemens que j'ay comme infusez dans ces **Funestes Rencontres**, auront une ouverture profitable...*¹⁹³.

La vida religiosa de Camus, su celo apostólico por un lado, y su especial concepción de la dirección espiritual, por otro, aparecen, de esta manera, determinantes en el proceso generador de su escritura literaria. Elemento vertebrador de la superestructura ideológica del texto, el componente religioso se revela como el desencadenante inmediato de dicho proceso, que nos informa acerca de determinadas instancias del discurso relativas, sobre todo, a la intencionalidad del autor y al proyecto subyacente.

¹⁹¹ *Les Rencontres funestes, ou fortunes infortunées*, op. cit., p. 3.

¹⁹² Ibidem., p. 5.

¹⁹³ Op. cit., p. 6.

Pero es fuera del ámbito estrictamente pastoral, en la dimensión más profana de su actividad intelectual y en la vertiente más *mondaine* de su vida cultural, donde encontramos, sin duda, los elementos más dinamizadores de este proceso escritural.

1. 3. Del Humanismo cristiano a *la libre pensée*

Dentro del agitado clima intelectual de las primeras décadas del siglo, Camus aparece como una de las personalidades más activas e influyentes, aunque su protagonismo y su incidencia en los ambientes culturales de la época no hayan sido siempre justamente valorados.

La vida francesa de la primera mitad del siglo XVII se halla marcada por la inestabilidad. A las guerras de religión que han asolado el país durante la segunda mitad del siglo anterior, suceden, tras la incierta paz propiciada por el Edicto de Nantes, la guerra de los Treinta Años e, inmediatamente después, las revueltas de la Fronda.

En el plano político, la tendencia centralista que caracteriza a la monarquía con Richelieu y Mazarino, es contestada por los *Grands*, por algunos sectores de la Iglesia y por la mayoría de los intelectuales que pertenecen a los círculos de la *libre pensée*. En los parlamentos provinciales y en el de París se intenta controlar y limitar ese poder central y, en general, un clima de agitación y enfrentamiento reina en la sociedad francesa, sacudida por un estado continuo de crisis que sólo se cerraría, de manera, provisoria con el absolutismo de Luis XIV.

En el terreno de la ciencia y de las ideas, la revolución coperniqueana, las teorías de Giordano Bruno, las leyes de Kepler y las tesis de Galileo habrían de trastocar todas las certezas, hasta entonces inmutables, acerca del origen del cosmos y de la humanidad. El humanismo optimista del Renacimiento, puesto ya en tela de juicio por Montaigne, deja paso a una suerte de relativismo que abarca todos los órdenes de la vida. Una corriente de escepticismo domina todo el pensamiento de la época con una doble vertiente que señala la dicotomía existencial del intelectual de ese tiempo: la actitud estoica y la epicúrea.

El pensamiento religioso no escapa a estos embates y un compromiso ilusorio entre razón y fe pretende salvar, en el seno del *cristianismo humanista*, un equilibrio cada vez más inestable. Es la actitud fideista de algunos pensadores de la primera hora del *libertinaje erudito* como Pierre Charron, Pierre Gassendi o La Mothe Le Vayer los cuales, sin atreverse a negar el dogma de la Iglesia, establecen, sin embargo, una neta

separación entre el ámbito del conocimiento fundamentado en la razón, y el de la religión cristiana, cuyas verdades no podrían ser aprehendidas por la vía del raciocinio.

Dentro de ese fideísmo conciliador, que encubre muchas veces posiciones bastante más virulentas, tenemos que incluir al obispo de Belley. Así lo entiende René Pintard quien se refiere a Camus en su monumental estudio sobre el *libertinaje erudito*, para situarlo entre los *fidéistes mitigés* de comienzos de siglo, señalando que *il partage le même découragement de Charron à propos de l'immortalité de l'âme, mieu crue que connue*¹⁹⁴. Y concluye más adelante sobre la posición del Obispo en este punto:

*A propos de l'insuffisance de la lumière naturelle sur l'essence de dieu et de l'âme, il ne sont que quatre ou cinq à lui reconnaître la même insuffisance dans le problème de l'immortalité; et seul peut-être Camus accepterait, au début du siècle, d'en pousser l'aveu aussi loin que Charron et que Montaigne*¹⁹⁵.

En este ambiente intelectual de los primeros años del siglo Camus se presenta, ante todo, como un cristiano humanista, fiel continuador del pensamiento de Montaigne. Espíritu *pénétré de toutes les finesses de la culture classique*¹⁹⁶, su humanismo hay que entenderlo, de acuerdo con Descrains, en el sentido más positivo del término:

¹⁹⁴ PINTARD, R., *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIème siècle*. Paris Bovin, 1943, p. 65.

¹⁹⁵ Ibidem., p. 66.

¹⁹⁶ Ibidem., p. 52.

*c'est- à dire que sa connaissance de l'antiquité classique, loin d'être un refuge hors d'une réalité que l'on veut pas voir, est un outil qui lui permet de mieux comprendre le monde dans lequel il vit*¹⁹⁷.

Los comienzos de su carrera literaria están marcados, en efecto, por la influencia de Montaigne. Camus escribió entre 1609 y 1614, en el mismo espíritu de **Les Essais**, una basta compilación de reflexiones morales y observaciones diversas sobre los aspectos más variados, que agrupó en diez tomos bajo el título de **Les Diversités**¹⁹⁸. Una obra de dimensiones extraordinarias que compendia, en palabras de Descrains *la culture d'un Evêque humaniste*¹⁹⁹.

En **Les Diversités** Camus consagra a **Les Essais** un extenso capítulo que constituye, después del de Marie de Gournay, el primer estudio crítico del siglo sobre la obra de Montaigne. Consagrado, fundamentalmente, al estilo y a la lengua es, sobre todo, la apología de un libro que confiesa haber leído *mille et mille fois et ne le peut manier qu'à livre ouvert*²⁰⁰. Y sobre su contenido afirma entusiasmado:

*je n'y trouve toujours que des graces nouvelles et découvre des secrets qui m'avoient échappé aux premières lectures*²⁰¹.

¹⁹⁷ DESCRAINS, J., **Homélies des Etats Généraux**, Op. cit., p. 43.

¹⁹⁸ CAMUS, J.-P., **Les Diversités**, Paris, Cl. Chappelet, 1609-1914.

¹⁹⁹ De esta manera subtitula Descrains su magnífico trabajo sobre **Les Diversités**, ya citado con anterioridad.

²⁰⁰ **Les Diversités**, op. cit. T. VIII, p. 410.

²⁰¹ Ibidem., p. 410.

Esta admiración por la obra de Montaigne, que le hará definirla como *le brevière des gentilshommes*, la mantendrá Camus a todo lo largo de su vida, aunque se verá obligado a silenciarla e incluso a retractarse públicamente de ella en 1626. Aprovecha para ello uno de los prólogos de sus novelas, el *Dilude* de **Petronille** que publica en ese año, uno de los textos más interesantes de Camus sobre crítica literaria. Se refiere en él a los defectos de estilo y de lenguaje de sus **Diversités** y de sus primeras *Homélies*, para señalar que sólo son achacables a su propio desaliño y no a la influencia de su maestro:

*Je confesse encore icy franchement que, dans mes Diversités et mes Homelies, je n'ay eu aucun soin de la diction ny du styl, me contentant d'exprimer, en quelques termes que se fust, mes conceptions et que s'il y a des mots estrangers ou barbares, je veux dire qui ne sont pas du pur air françoys sous lequel je suis né ils ne me sont arrivez par contagion de la lecture des **Essais** de Montaigne, livre qui m'estoit aut²⁰²ant en délices durant ma jeunesse qu'il m'est maintenant à desgout²⁰².*

No es muy difícil imaginar que ese *desgout* es debido, más que a un auténtico cambio en el pensamiento de Camus, al clima anti-libertino de esos años que provocó la condena de Théophile y el repliegue general de todos los adeptos a la *libre pensée*. En ese contexto difícilmente un Obispo podía erigirse en el defensor del que estaba considerado como el pilar más sólido del pensamiento libertino.

En el *Jugement* que hace de los *Essais*, Camus se lamenta de

²⁰² Citado por Descrains en op. cit., p. 479 que nos remite al *Dilude de Petronille*.

esta incompatibilidad radical entre los requerimientos de la prelatuza y una afección intelectual tan peligrosa. Para ello, adopta la forma epistolar y se dirige a *Achante*, un destinatario ficticio, para exponerle las razones por las que, aun amando a Montaigne, ya no le es posible leerlo. Razones que no son otras que la *confusion de sa méthode*, nada conveniente para un hombre de la Iglesia cuyo deber primordial es la enseñanza. Pero nada impide que un *gentilhomme* como *Achante* encuentre en los **Essais** de *quoi faire le cavalier*. El discurso expositivo de la epístola concluye en forma de paradoja que expresa con fina ironía la *déchirante contradiction* en la que se halla frente a Montaigne. El texto, muestra ejemplar de la retórica barroca que ilustra de manera perfecta las dotes oratorias de Camus, merece ser citado en su totalidad:

Mais comment appellerez-vous tout ce long discours? Sera-ce un blâme? Car, à le tant priser, et puis se proposer de ne l'ensuivre pas, c'est le blâmer que le louer ainsi! Mais, ne le laissant que pour des considerations particulieres et le prisant en ce qui le concerne, c'est le louer que le blâmer ainsi. De vray, ballottant entre ces deux airs de l'affection que je luy porte et aussi du soin que je luy dois avoir de ne me laisser endormir au chant de ceste douce Syreine, j'ay bien eu de la peine de me sevrer de cest authour et à me resoudre de le blâmer de la sorte; et ceste louange, portant une deffaite, paroist un honneste renvoy couvrant un vray reproche de belles paroles. Voulez-vous que je vous die, Achante? Si ces ouvrages que je vay tissant meritoient de me suivre, je m'estimerois heureux²⁰³ outre mon merite, si la posterité vouloit me louer et blâmer ainsi²⁰³.

Fiel a la lección del escepticismo de Montaigne, no resulta nada extraño ver a Camus de alguna manera ligado a la *libre pensée* y a los grupos libertinos de la época.

²⁰³ Tomamos la cita de Descrains, op. cit., pp. 482-483.

Ya hemos hecho referencia a la amistad que le unía con algunos pensadores próximos al *libertinaje erudito*, como Naudé o Guy Patin, los cuales habían manifestado públicamente su admiración por el obispo de Belley. Puede parecer, sin embargo, bastante más chocante sorprenderlo al lado de figuras del libertinaje más radical como Molière d'Essertines o Théophile de Viau.

La relación con el primero parece motivada por la amistad de Camus con la madre de Molière que, siendo ya viuda, le recomendó a su hijo para que velara por su fortuna en la Corte. Pero el joven escritor, prototipo del poeta *débauché*, se sintió muy pronto atraído por los ambientes libertinos de la capital. Frecuentó primero el salón de Piat Maucors donde se reunían un grupo de intelectuales moderados, pero pronto conoció al poeta Saint-Amant, con el que entabló una estrecha amistad, y más tarde a Théophile del que terminó convertido en un ferviente admirador y discípulo.

Camus le reprochó el haber compuesto ***La semaine amoureuse***²⁰⁴, y le hizo prometer que no la continuaría. Cuando Molière murió asesinado en su propio lecho por uno de sus amigos, a la edad de veintitrés años, el jesuita Garasse se apresuró a decir que su muerte era el justo premio a la vida de un *vrai diable incarné, tant il avançoit des*

²⁰⁴ MOLIERE D'ESSERTINES, F., ***La semaine amoureuse***, Paris, T. du Bray, 1620. El proyecto inicial de Molière era componer una colección de relatos enmarcados, pero se quedó sólo en el primero sin que parezca probable que el enojo de Camus haya influido en este cambio.

*propositions contre la sacré humanité de Jésus-Christ*²⁰⁵. Pero la intervevención de Camus no se hizo esperar, y saliendo al paso de las acusaciones de Garasse se hace valedor de las buenas intenciones de su protegido y no permite que su memoria sea mancillada.

Posturas un tanto desproporcionadas de los dos religiosos, según Adam, ante las que no se atreve a decidir *si le Jésuite est aveuglé de fanatisme ou si le bon Camus est naï f*²⁰⁶.

Esta pretendida ingenuidad del Obispo, en la que insisten buena parte de los críticos, se hace mucho más difícil de aceptar cuando se analizan los estrechos y complejos lazos que mantuvo con Théophile. Y resulta sorprendente que esta amistad entre un Obispo y el jefe incontestable de la *cabale libertine* no haya tenido un eco más amplio entre los estudiosos de Camus.

Los testimonios de esta relación nos los proporcionan Bremond²⁰⁷, que no le da ninguna trascendencia y, sobre todo, Adam en su magnífico estudio, ya clásico: ***Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620***. En él se recoge la satisfacción del poeta libertino por la admiración que le demuestra Camus, el cual cita sus versos en el púlpito.

²⁰⁵ La cita está tomada de Jean Collinet: *La Polyxène de Molière en II Romanzo al tempo di Luigi XIII*, Paris-Bari, Nizet, 1976, p. 55.

²⁰⁶ ADAM, A., *Histoire de la Littérature française au XVIIème siècle*, op. cit., t. I, p. 161.

²⁰⁷ BREMOND, H., *Histoire littéraire du sentiment religieux en France, depuis la fin des Guerres de Religion jusqu'à nos jours*, op. cit. Capítulo V: *Le Roman dévot*, p. 219. Bremond nos remite al estudio de M. Lachèvre: ***Le libertinage au XVIIème siècle. Une seconde révision des oeuvres du poète Théophile de Viau***, Paris, 1911.

Satisfacción que expresa en una carta escrita en latín dirigida, nada menos, que al todo poderoso Garasse:

*Num exprobatulus es quod interdum versiculos meos sacris suis concionibus inmiscuerit, et decerptos opusculis nostris flosculos sermone et stylo publico in Christianum orbem spasserit*²⁰⁸.

De esta manera entiende Adam que *Théophile libertin par la pensée et l'oeuvre, savait au moins sauver les apparences*²⁰⁹. Aunque dudamos mucho que, conociendo a Garasse, se dejara éste engañar por esas apariencias, y nos inclinamos a pensar que la preocupación del jesuita estaría más bien centrada en que Camus pretendiera salvar las suyas.

En cualquier caso Bremond disculpa esas citas que Camus desperdiga por homilías y sermones, pero que también abundan en las novelas, porque piensa que *il apporte de tels changements aux textes que les vers deviennent méconnaissables*²¹⁰.

Más difícil le resulta al ilustre historiador admitir la postura de Camus cuando de la admiración pasa a una clara apología de la vida y de la obra del autor lbertino. Pero, lejos de ver en ella una identificación con el pensamiento libertino (imposible de aceptar dada su condición de prelado de la Iglesia y su trayectoria vital) lo interpreta como una muestra más del espíritu caritativo de Camus: *ce qui fait moins d'honneur à sa perspicacité qu'à*

²⁰⁸ ADAM, A., *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Genève, Slatkine Reprints, 1965, p. 294.

²⁰⁹ Ibidem., p. 219.

²¹⁰ Op. cit., p. 219.

*son extrême bienveillance*²¹¹.

El panegírico de Théophile lo encuentra Adam, fundamentalmente, en **L'Alexis**, donde Camus exculpa al poeta de todas las acusaciones de que es objeto por boca de *Floribond*, el personaje principal de la novela:

*Je dy cecy parce que je le connais et parce que je l'ay veu souvent, comme Socrate voyait les gens à la parole, où je n'ay rien remarqué qui approachast de la mauvaise odeur que ses envieus ont respandue sur sa renomée*²¹².

Y afirma más adelante:

*De moy, je n'ai rien remarqué que discretion. Si un autre temps l'a veu desbauché, je n'en say rien*²¹³.

Para concluir que la condena y el exilio impuestos al poeta tienen como único origen algunas sátiras que habría escrito y la envidia que provocaba su fama:

*Cestuy-cy, pou en avoir fait des gentilles et où quelques-uns se voyaient honteusement dépeints de leur vives couleurs, sans les nomer toutesfois, car il a trop d'esprit pur ne pas cacher dextrement le stilet dans le coton musqué, a esté déchiré par plusieurs langues, plus par le faux rapport de ceux qui le mescognoissoient que par un examen véritable de ses déportements*²¹⁴.

²¹¹ Ibidem., P. 219.

²¹² Tomamos la cita de Adam (**Théophile de Viau...**, op. cit., p. 295.) que nos remite al tomo III de **L'alexis**, p. 227 y siguientes.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem., p. 279.

No deja de ser curioso comprobar cómo Camus, totalmente intransigente con otros poetas que se sitúan fuera de la ortodoxia católica, como por ejemplo con Marot²¹⁵, quiere negar un pasado y una obra que, a buen seguro, conoce perfectamente. Una actitud más distante mantendrá hacia Charron, con el que le une, sin embargo, un mismo afecto hacia Montaigne. Sobre el autor de *De la Sagesse*²¹⁶ no tendrá, a todo lo largo de su vida, ni una palabra de desaprobación. Como tampoco la tendrá contra Saint-Amant o contra el autor de *Francion*²¹⁷, del que hará, por el contrario, una abierta alabanza de su colección de sus *Nouvelles Françaises*:

*Parmi nos François un bel esprit à la verité, et qui a un beau style, s'est égayé à tracer des **Nouvelles Françaises**, qui surpassent de bien loin les Italiennes, et qui ne doivent rien aux Espagnoles*²¹⁸.

Lo que nos resulta bastante claro en este punto es la

²¹⁵ Resulta sorprendente la aversión que muestra Camus hacia Marot al que convierte en el protagonista de una de sus nouvelles: *La mort d'un libertin (Les Rencontres funestes*, historia 31, pp. 168-172). En ella el poeta aparece descrito como un auténtico libertino: *Entre Marot et Marotte il n'ya pas grande difference pour les mots, il y en avoit encore moins quant aux choses lors que Marot vivoit, car il estoit la marotte de la Cour, et le plus sale et infame bouffon qui fust de son temps; encore qu'il eust quelque genie pour les vers, ses moeurs estoient si dissoluës, que sa plume se ressentoit de l'intemperance de sa vie, et dans ses oeuvres qui sont plustost de tenebres que de lumiere, on ne lit que saletez et vilenies, non seulement selon la chair mais encore selon l'esprit, car il estoit tenu pour Libertin, Impie, et Athée.*

²¹⁶ CHARRON, P., *De la Sagesse*, Bordeaux, 1611. (La primera edición es de 1601). La obra tuvo una gran influencia en el pensamiento libertino de la primera mitad del siglo.

²¹⁷ Charles Sorel publica su *Histoire Comique de Francion* en 1623, bajo el seudónimo de Nicolas de Moulinet, sieur du Parc, pocos meses antes de la detención de Théophile. La obra, que con seguridad conoce Camus así como su autoría, constituye *le manuel du parfait libertin* (cf. Yves Giraud, el Préface a su Edición: Paris, Flammarion, 1979), donde Francion, modelo ejemplar del libertino, encarnaría la figura de Théophile como han señalado algunos críticos, entre ellos Adam (op. cit., p. 231).

²¹⁸ *Les Evenemens singuliers*, Préface, op. cit., p. 54.

coincidencia de Camus con Théophile, con Sorel, con Molière d'Essertines y con los demás miembros del movimiento libertino, en una misma visión escéptica de la vida y en ese ideal de independencia y de libertad que ilustran los conceptos de *franchise* y de *générosité*, en los cuales se basa el código libertino.

Por las mismas fechas en las que Théophile denuncia en sus versos la dominación española en Francia y la presencia de la Inquisición:

*En France on n'a jamais souffert
Cette procédure étrangère
Qui vous offence et qui me perd*²¹⁹.

Y en la *Ode à Scudéry* proclama esa *franchise* consustancial al espíritu francés:

*Mais parce que ton libre esprit
Est François en ce qu'il écrit*²²⁰.

Camus escribe en sus ***Evenemens Singuliers***:

*Il n'y a rien de si contraire à l'humeur de notre air que la contrainte
et l'esclavage. Sous notre ciel, nous respirons un air plus franc et
comme la bonne foi est plus grande, la défiance est moindre*²²¹.

Es esta misma *franchise* la que le hará citar a San Agustín para, con una ironía no exenta de cierto sabor rabelesiano, incitar a una

²¹⁹ Cf., Adam, op. cit., p. 377.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Op. cit., Tomo II, p. 499.

libertad que en nada se distancia de la que proclaman los *généreux*:

*Saint Augustin disoit: Ayme Dieu, et fais, adjoutons, et dis, et
ecris ce que tu voudras*²²².

Curiosa mezcla de adhesión al dogma y libertad de pensamiento que ilustra la paradoja moral de muchos espíritus fideístas de la época: tensión candente entre los imperativos de la fe y la fascinación del poder subversivo y transgresor del libertinaje. Una tensión que en el caso de Camus se resuelve a través de una vía de escape: la Escritura.

²²² CAMUS, J.-P., *Elise, ou l'innocence coupable, evenement tragique de nostre temps*, Paris, Cl. Chappelet, 1621. *Avant-discours au Lecteur* (sin numerar).

1. 4. La seducción especular de la escritura.

En 1642 escribe Camus:

*il y a une certaine chaleur à écrire aussi bien qu'à parler; et il est malaisé de se retenir quand on est en la pente*²²³.

Declaraciones como ésta son abundantes a todo lo largo de su obra desmintiendo, de alguna manera, las razones morales que, como hemos visto, esgrime con frecuencia para coger la pluma. Pero, este tipo de confesiones ponen de manifiesto, sobre todo, el poder de fascinación que la Palabra ejerce sobre el Obispo, cuya práctica oral o escrita constituye para él una forma privilegiada del placer.

Esta desmedida inclinación a la escritura ha sido calificada por Joppin de auténtico estado patológico:

*il était atteint d'une maladie incurable, celle d'écrire encore et toujours. Plus précisément il n'écrivait pas, il pensait tout haut la plume à la main*²²⁴.

²²³ CAMUS, J.-P., *Animadversion sur la Preface d'un livre intitulé: La Deffence de la vertu*, Paris, G. Glousier, 1642, p. 206.

²²⁴ Op. cit., p. 29.

Descrains opina, en el mismo sentido, que el acto de escribir constituye para Camus *un besoin quasi viscéral*, y se apoya en el propio testimonio del Obispo sobre este punto:

*il reconnaît même pratiquer une sorte de **graphothérapie**, écrivant d'autant plus qu'il est surmené (...) jusqu'à ce qu'il tombe malade. A cette occasion, il affirme préférer vivre moins longtemps, si tel est le prix d'une production abondante*²²⁵.

En una época como la barroca, propensa a esos excesos sobre los cuales habría de sentenciar Boileau: *qui ne sut se borner ne sut jamais écrire*²²⁶, Camus no supo y no quiso nunca poner límites a esa pasión que siempre le desbordó.

Así se lo comunica a Argante, ese corresponsal ficticio que le sirve de confidente en sus **Diversités**: *mais la passion m'emporte et le doux charme des Muses*²²⁷. Reconocimiento expreso de esa pulsión irrefrenable a través de la cual se desvela la auténtica vocación que siempre, desde su infancia *romanesque* del castillo normando, le acució y que el hábito religioso apenas pudo poner freno: la de escritor.

Una vida paralela a la del obispo *zélé* y *pieux* que nos presentan la mayoría de sus biógrafos, nos revela al hombre de Letras que soporta mal el exilio de Belley, tan alejado de su París natal: *l'oeil de la*

²²⁵ DESCRAINS, J., **Les Diversités de Jean-Pierre Camus**, op. cit., p. 434.

²²⁶ BOILEAU, N., **Art poétique**, *Chant I*, v. 15, Edición de la Pléiade (Préface de A. Adam), Paris, Gallimard, 1985.

²²⁷ Ibidem., p. 434.

*France et merveille du monde*²²⁸. Y si el prelado no hace dejación de sus obligaciones pastorales, como se le reprochará a Huet, el escritor no puede resistir su aislamiento cultural y acude siempre que la ocasión se lo permite a la Corte para encontrarse con ese mundo de las ideas, de la literatura y del arte que bulle en los salones, al que se siente tan íntimamente ligado.

Pero también viaja periódicamente a la Abadía del Monte Saint-Michel, como ya hemos visto, que es otro centro importante de la cultura en esos años. Y en el extranjero visita Italia y España, dos países que marcan, sobre todo este último, las pautas literarias en Francia desde primeros de siglo.

En Belley tiene la suerte de disfrutar de la vecindad de ilustres personalidades como Honoré d'Hurfé, marqués de Valromey²²⁹, del Presidente Antoine Favre²³⁰, el padre de Vaugelas, y de su gran amigo el obispo de Ginebra Francisco de Sales con los que constituye un pequeño *cercle lettré* donde se discute de espiritualidad, de filosofía y, desde luego, de literatura.

El autor de *L'Astrée* merecía toda la admiración y el respeto

²²⁸ En *Les Diversités* son abundantes las declaraciones de Camus al respecto (Cf. T. III, p. 4; T. XI, pp. 87-88) aunque prefirió permanecer en su diócesis de Belley cuando se le ofreció otras más importantes y cercanas a la Corte: *La petite femme que j'ai épousée c'est assez belle pour un Camus*, solía responder en esos casos.

²²⁹ Honoré d'Hurfé poseía un castillo en Virieu-le-Grand distante sólo a unas leguas de Belley donde pasaba largas temporadas.

²³⁰ Antoine Favre era Presidente del Parlamento de Saboya. Su fama posterior la debe a su actividad como jurisconsulto, por se el autor del célebre *Code Fabrian*.

de Camus, que veía en esa obra el modelo del que debía servirse para escribir esas *Astrées dévotes* que él quería que fueran sus novelas. En la biografía que hace de su maestro ***L'Esprit du Bienheureux François de sales***, nos refiere una de esas reuniones en Belley que merece la pena ser citada:

*Entre autre propos symposiaques que nous eusmes durant et après le repas, il me souvint d'une agréable remarque de M. d'Urfé qui parlant de l'ancienne amitié qui estoit entre nostre Bienheureux, M. le président Favre et luy, dit que chacun des trois avoit peint pour l'éternité, et fait un livre singulier et qui ne périroit point: nostre Bienheureux sa **Philothé**, qui est le livre de tous les dévots; M. Favre le **Code Fabrian**, qui est le livre de tous les barreaux, et luy **L'Astrée**, qui estoit le livre de tous les courtisans. Nous nous entretinsmes fort gracieusement de ceste genereuse remarque²³¹.*

La *remarque* de d'Hurfé, bastante justa porque situa esas tres obras en el lugar que les correspondía dentro del panorama cultural de la primera mitad del siglo, tuvo, parece ser, una réplica por parte de Camus que nos la relata Sainte-Beuve:

Pour moi, ajouta-t-il, j'en ai fait plusieurs qui sont, si vous voulez, le Breviaire des Halles, mais qui ne laissent pas de plaire au public et qui se vendent bien²³².

La *pointe* no puede definir mejor el *status* de su literatura frente a la de esos sólidos pilares que apuestan por la eternidad. Pero su ironía deja entrever la satisfacción que le produce el saberse apreciado y

²³¹ CAMUS, J.-P., ***L'Esprit du Bienheureux François de Sales, evesque de Geneve***, Paris, G. Alliot, 1640, t. IV, pp. 97-98.

²³² CIZERON-RIVAL, ***Récréations Littéraires***. Citado por SAITE-BEUVE en ***Port-Royal***, op., cit, p. 271.

ampliamente leído.

Porque Camus escribe para ser leído y sabe que la literatura es arte de persuasión: juego de imágenes y de artificio. Pero también escribe para leerse a sí mismo (esa manera de *penser tout haut la plume à la main* de la que nos habla Joppin) en un ejercicio narcísico de seducción especular.

Cuando la mayoría de los escritores se esconden bajo seudónimos, él, que es duramente atacado y perseguido, hace profesión de autor y firma todas sus obras. En un momento en que la novela es un género denostado por todos *il s'en fait gloire* de su producción y no tiene reparos en proponer al público la larga lista de sus *romans* y colecciones de *nouvelles* en catálogos que es el único en publicar²³³.

Alguien tan poco sospechoso como el abate Bremond ha subrayado esta clara identidad de escritor, en ningún momento disminuida por la del moralista, que se complace, en grado sumo, en el ejercicio de la escritura:

Il ne prend les airs que l'on pourrait croire, il prêche moins que

²³³ Hasta cinco catálogos publica Camus entre 1631 y 1642. La mayoría de ellos los incluye en sus colecciones de relatos cortos, el último, sin embargo, lo edita solo. El primero aparece en la colección *Les Observations historiques*, Douay, Vve. Wyon, 1631. Contiene toda la producción comprendida entre 1609 y 1630, un total de 71 títulos. El segundo lo incluye en el tomo II de *Les Eclaircissemens de Meliton*, Paris, 1635. Contiene 173 obras algunas de ellas no encontradas. El tercero aparece en *Les entretiens historiques*, Paris, R. Bertaut, 1639. El cuarto junto con *Les Speculations affectives* y otros dos tratados más de 1642. Tiene la particularidad de contener también los títulos de las obras aún no impresas. Y el último, de 1642, contiene, además de las obras ya impresas, otras que se encuentran, según el autor, en prensa en esos momentos.

*nombre de modernes: son but principal est d'offrir au lecteur, et de s'offrir une récréation honnête. Conter pour conter lui est un sensible plaisir*²³⁴.

En su novela **La Mémoire de Darie** dice aprovechar sólo los meses de verano para escribir, como una forma de matar el tiempo y las calores, pero también de calmar ese comezón irresistible de la escritura:

*Durant les jours caniculaires (...) je trompais les chaleurs des après-dînées à tracer (cette histoire) par forme de divertissement, sans autre dessin que de tuer l'importunité de ces ardeurs immodérées... Tant des cahiers se sont insensiblement amoncelés que l'on en ferait un juste livre. Je charmais ainsi mon loisir, amusé de la douceur de ce genre d'écrire que certes je trouve friand et qui m'a laissé dans le coeur l'aiguillon du désir de m'y remettre sur quelque autre histoire ancienne*²³⁵.

A la época de Belley corresponde la gran producción de novelas largas. Entre 1620 y 1629 Camus escribe, animado por el placet de su Padre espiritual e impulsado por ese programa de edificación que soterra su afición inmoderada, treinta *romans* o *histoires dévotes*. Una producción sensiblemente superior a la que suman todos los demás narradores en esos años. Las novelas, casi todas de una gran extensión (**L'Alexis** comprende cuatro volúmenes), responden a los esquemas narrativos del momento, con abundante utilización de relatos intercalados, versos, epístolas, digresiones y otros *agencements*²³⁶.

En cuanto a su adscripción a alguno de los géneros narrativos

²³⁴ BREMOND, H., op. cit., p. 278.

²³⁵ CAMUS, J.-P., **La Mémoire de Darie**, Paris, Chapelet, 1620, p. 472.

²³⁶ Véase a este respecto el artículo de Maurice Henein, *Les nouvelles de Camus et les agencements*, en **Revue d'Histoire Littéraire de France**, Mai-Août, 1977, pp. 432-440.

dominantes en la época, tres modelos sirven, fundamentalmente, a Camus: ***L'histoire Ethyopique des amours de Théagène et Chariclée*** de Heliodore, *le bon evesque de Trica*²³⁷, ***L'Astrée*** y las ***Histoires tragiques***.

En 1628, ya desaparecido Francisco de Sales, el amigo que le ayuda a soportar la pesada carga de la prelatura, Camus renuncia al episcopado y abandona Belley para, como muchos de sus héroes novelescos, refugiarse en el claustro de Aunay. Esta dimisión, que sería duramente criticada por los jansenistas²³⁸, y el regreso a la Normandía de su infancia, coinciden con un cambio sustancial en su carrera literaria.

En ese mismo año publica su primera colección de relatos cortos ***Les Evenemens singuliers***²³⁹, que marca el inicio del abandono del *roman* y su sustitución por la *nouvelle*, género que adoptará de manera definitiva en 1629. Dos novelas de dimensiones bastante más reducidas, la primera de carácter trágico ***Mariane ou l'innocente victime***²⁴⁰, la segunda compuesta de dos relatos engastados ***Clearque et Timolas, deux histoires***

²³⁷ La influencia de la ***Historia Etiópica*** de Heliodoro, una de sus lecturas favoritas, habría de ser decisiva y la condición de obispo del autor(no aclarada por cierto, pues no es seguro que el autor literario sea el mismo que el prelado de Trica) le serviría a menudo de coartada para justificar su propia carrera literaria.

²³⁸ Saint-Cyran habría de reprochárselo asperamente, tanto como había protestado en el momento de su nombramiento. En una carta dirigida a Antoine Arnaud en 1642 se refiere en estos términos a Camus: *Il a fait une plus grande plaie dans l'Eglise qu'elle n'a reçue depuis longtemps. Il a blessé, par sa première entrée dans le sacerdoce, la vérité de l'Evangile et la discipline de l'Eglise, et beaucoup plus par sa sortie.*(Cf., Descrains, op. cit., p. 49).

²³⁹ La colección de 70 novelas aparece editada en dos tomos de 452 y 512 páginas cada uno.

²⁴⁰ CAMUS, J.-P., ***Marianne ou l'innocente victime. Evenemen tragique arrivé au Faubourg Sait-Germain***, Paris, J. Cottereau, 1629. 253 pp.

considerables²⁴¹, marcan la transición de un género a otro y cierran la producción de largos relatos.

Los motivos de esta evolución aparecen claramente expuestos en el prefacio de **Les Evenemens singuliers**. Camus se refiere primero a los *romans* para señalar los defectos que considera más importantes. Entre ellos, destaca la falta de verosimilitud:

*la fausseté de ses Romans, Bergeries, Aventures, Chevaleries et autre tels fatras, qui se confessent fabuleux en leurs Préfaces, et dont la lecture pleine de caprices, de vers, de feintes, d'impossibilités, d'absurdités, d'enchaînements, d'extravagances, et pareilles bagatelles, fait assez connaître l'impertinence*²⁴².

Frente a este tipo de narración, la *nouvelle*, de la que traza una sucinta historia desde Boccaccio hasta Cervantes, tiene la ventaja de *rester dans les bornes de la vraisemblance* y de ofrecernos:

*des exemples qui empruntent toute leur grâce et leur valeur de la force de la vérité qui les soutient, et dont les témoignages se voient dans les temps, les lieux et les personnes*²⁴³.

La novela corta se presenta a sus ojos como el género más apropiado para transmitir sus ejemplos y hacer efectivas sus lecciones, una vez liberada de:

ces fards d'éloquence et ces industriels ornements dont mes

²⁴¹ CAMUS, J.-P., **Clearque et Timolas, deux histoires considerables**, Rouen, D. Du Petit Val, 1629, 319 pp.

²⁴² Edición de Jean Favret, op. cit., pp. 50-51.

²⁴³ Op. cit., p. 55.

*antagonistes parent leurs contes ridicules pour les faire couler plus doucement dans les esprits de ceux qui s'amuse après leurs chimères*²⁴⁴.

Alusión a los *agencements* a los que renuncia, no sin un cierto pesar porque como él mismo confiesa:

*Je me suis sevré de ce lait si doux de la poésie, et me suis interdit de mettre des vers en ces Evénements. J'ai ôté aussi les autres agencements, comme les apostrophes, les dialoguismes, les plaintes, les pourparlers, les lettres, les harangues, bref, tout ce qui pouvait agrandir ou embellir*²⁴⁵.

Y aducirá razones de efectividad moral:

*Comme les armes courtes donnent des atteintes plus fortes que les longues, un coup de poignard n'étant pas moins dangereux que celui d'une épée, souvent il arrive que l'esprit tire plus d'utilité d'un exemple resserré dans les bornes de son sujet, que d'un autre dont la narration²⁴⁶ superflue aura rendu l'attention ou languissante ou distraite*²⁴⁶.

Pero es evidente que el crítico advertido que es Camus, infatigable lector de todo cuanto se publica y escritor atento a los cambios estéticos que se están produciendo, ha comprendido, antes que muchos de sus contemporáneos, las nuevas direcciones que apuntan las formas narrativas y el agotamiento al que habían llegado las existentes.

En 1624 Camus viaja a Madrid²⁴⁷, allí conoce a Lope de Vega

²⁴⁴ Ibidem., p. 55.

²⁴⁵ Ibidem., p. 56.

²⁴⁶ Op. cit., p. 56.

²⁴⁷ Sobre la estancia de Camus en Madrid, véase Descrains, *Les Diversités de Jean-Pierre Camus*, op. cit., p. 451.

y se entusiasma con su teatro. Pero, sobre todo, conoce las obras de los novelistas posteriores a Cervantes, de Diego de Agreda, de Montalván, de Céspedes y Meneses, que habrían de ejercer una notable influencia en su producción de narrativa breve.

Dos años más tarde dará pruebas de esa capacidad lectora y demostrará sobradamente estar al corriente de los gustos estéticos de la época y de las lecturas que apasionan, en esos años a sus contemporáneos. En el *Dilude* que acompaña a su novela *Pétronile* nos describe la biblioteca de un castillo de su tiempo que define como *un Panthéon tout composé de Romans*. Del repaso de los libros que contiene y los comentarios que hace de ellos nos suministra Sage, como apéndice a su edición de *Agathonphilie*, un documento que por su valor histórico y sociológico creemos conveniente citar en su totalidad:

On y trouvait d'abord, cette horrible pile d'Amadis, que l'on tient aller jusques à vingt et deux ou vingt et quatre volumes en trois langues, Espagnole, Italienne et Française; et ce livre est, à ce qu'on tient, la Mère -Source et comme le Cheval de Troie de tous les Romans, bien que nous sçachions que les grecs ont autrefois excellé en ce genre d'escrire, qu'ils appellent amatoire, et que nous en ayons comme les originaux en la Cariclée d'Héliodore, en la Caride d'Athénagoras, en l'Ismène d'Eustathius, au Clitophon d'Achilles Tatius, au Daphis du Sophiste Longus et entre les Latins en l'Asne d'Or d'Apulée.

Auprès des Amadis s'alignaient les vieux Romans qui ont eu tant de vogue du temps de nos Pères, comme celui de la Rose, Lancelot du Lac, Tristant l'Hermite, Les Quatres fils Aimon, Oges le Danois, Pierre de Provence, Guérin Mesquin, Melusine, Fleuri et Blanche fleur, Palmerin d'Olive et ceux de cette volée-là Ensuite venoient le chevalier du Soleil...le Boccacce, Bandel, Perceforest, les Histoires Tragiques de Belleforest, le Printemps d'Hyvert, Roland le Furieux et l'Amoureux, la Hiérusalem du Tasse, les Nuicts de Straparole, les Nouvelles de Gyraldi Ferrarois, celles de Cervantès et d'Agreda, le Pelerin en son païs de Lope de Vega,

l'Arcadie du mesme, et dix- huit volumes de Comédies Espagnoles du mesme Auteur. Aussi les Comédies de Cervantès, avec les Travaux de Persiles et Segismonde, et sa Galathée, la Diane de Montemayor, l'Arcadie de Sannazare, le Gusman d'Alfarache, le Lazarille de Tormes, Dom Quichot de la Manche, l'Adon del Marini. Après cela marchaient tous ces romans qui se sont éclos de nos jours et dans lesquels il semble que l'on ait enfermé la pureté et la perfection de nostre Langue, comme l'Astrée de Monsieur D'Hurfé, L'Argenis de Barclai, de son latin si bien rendué en nostre idiome; le Lysandre d'Audiguier, sa Flavie et sa Minerve, la Polyxène de Molière et sa Semaine qui est demeurée au premier jour, la Caritée, le Polexandre, l'Arcadie de la Comtesse de Pembroc, les Nouvelles Françaises, l'endymion de Gombauld, et plusieurs centaines d'autre Histoires, Aventures, Amours, Bergeries, Temples, Palais, Trophées et autres Romans sous divers titres, que l'on peut comparer à la playe des grenouilles ou à celle des mouscherons dont les Egyptiens furent tourmentés (...) Bien entendu, le propriétaire de la bibliothèque, soucieux de se tenir au courant, avait enrichi ses rayons des trois premières pièces de Jean-Pierre Camus: Darie, Agathonphilie et Parthénice²⁴⁸.

La Biblioteca de Camus, aún con notables ausencias (la más significativa la obra de Rabelais que conocía, sin lugar a dudas, el Obispo) constituye el programa de lectura más completo que se haya realizado en su tiempo antes de que Sorel publicara su *Bibliothèque Française*²⁴⁹ y *De la connoissance des bons livres*²⁵⁰. El inventario tiene todos los visos de una declaración relativa al caudal de las lecturas almacenadas y a sus preferencias en materia literaria.

²⁴⁸ SAGE, P., *Appendice* a la Edición de *Agathonphilie*, op. cit., pp. 129-130.

²⁴⁹ SOREL, Ch., *La Bibliothèque Française*, Paris, La Compagnie des Libraires du Palais, 1664.

²⁵⁰ SOREL, Ch., *De la connoissance des bons livres*, Paris, 1671.

Al igual que Sorel, Camus no disimula la admiración que siente por los autores españoles, *grands faiseurs de romans et grand conteurs de nouvelles*²⁵¹, a los que considera muy superiores a los italianos. Sobre las novelas de Cervantes, en particular, no tiene ninguna duda en alabarlas:

*elles sont fort prisées. Et certes les ayant lues, j'ai trouvé cet esprit fort grand en ces petites choses, un homme du monde railleur, et qui étale proprement et fait bien valoir sa marchandise*²⁵².

Aunque deplora la ausencia de comentarios morales en ellas y prefiere por esa razón las novelas de Diego de Agreda²⁵³.

Como se puede apreciar por la lista de libros y autores que aparecen en la *Biblioteca*, Camus conoce las colecciones de *histoires tragiques* del siglo anterior. Ha leído las adaptaciones de Boaistuau y Bellesforest de las *Novelle* de Mateo Bandello, que introducen el género en Francia, y *Le Printemps* de Jacques Yver que lo fija en la tradición francesa del relato breve. Pero ha debido conocer también las colecciones de relatos trágicos de otros autores menores de finales del siglo XVI y principios del XVII que gozaron de una gran popularidad y difusión.

Ya en su tiempo ha sido testigo del éxito extraordinario obtenido por *Les Histoires tragiques* de Rosset y del triunfo en la escena

²⁵¹ *Les Evenemens singuliers*, Préface, op., cit, p. 53.

²⁵² Ibidem., p. 53.

²⁵³ En la Préface de *Les Relations morales*, una colección de treinta y una novelas (Paris, Jean Cottureau, 1631) afirma que las novelas de Agreda *lui semblent encherir sur celles de Cervantès; et si elles sont les dernières en datte, elles les surpassent, à mon jugement, en ordre, en suite, et surtout en ces beaux enseignemens pour les moeurs qui sont mis à la fin de chaque histoire* (tomamos la cita de Hainswort, op. cit., p. 142).

del teatro macabro de Garnier. Y por sus manos han pasado sin duda esos *canard de colportage*²⁵⁴, de gran circulación en ciudades como París, que constituyen la crónica negra de una sociedad marcada por el gusto de lo excepcional y de los espectáculos sangrientos.

Todo ello habría de influir de manera decisiva en Camus. Y si una coloración trágica impregna, en mayor o menor medida, todas sus novelas largas, a partir de 1629 la *historia trágica* será la forma narrativa a la que consagrará la mayor parte de su producción literaria. Las razones, desde la óptica literaria de Camus, son evidentes: este tipo de relato se asienta en una tradición perfectamente aquilatada en Francia, se ajusta a los nuevos moldes narrativos que prescriben brevedad y verosimilitud y responden a la estética de lo espectacular y de lo sorprendente que rige el arte en el período barroco.

Desde su perspectiva didáctica y moralizadora la *historia trágica*, en tanto que crónica negra de la sociedad y de los individuos, proporciona, como diría dos siglos después Stendhal en sus ***Chroniques Italiennes***:

des aperçus sur le coeur humain que l'on chercherait en vain dans la jeune Amérique où toutes les passions se réduisent à peu près

²⁵⁴ Los *canards* eran pequeños impresos que se vendían en las grandes ciudades, sobre todo en París, donde se narraban los acontecimientos más importantes del día. Precursores de la prensa diaria, estos impresos servían de complemento informativo al *Mercurie français*, publicación en la que se recopilaban los hechos más notables del año. Este tipo de publicación guarda una cierta semejanza con los *pliegos sueltos* y los *libros de cordel* que circulaban en España por las mismas fechas donde se recogían también la crónica de un suceso generalmente trágico.

*au culte du dollar*²⁵⁵.

Como Stendhal, Camus *aime tout ce qui peint le coeur de l'homme*²⁵⁶. En un siglo cautivado por las razones del corazón, el Obispo ha sabido registrar en su memoria la crónica más amplia que pueda imaginarse de los excesos provocados por esos *ardores del corazón*²⁵⁷ que interesan por igual a filósofos, directores espirituales y escritores de la época. Un inventario que su pasión de *conteur* nos va a legar a través de la mayor producción de relatos trágicos que se haya escrito jamás. Producción que se extiende a lo largo de casi veinte años, marcada por diferentes etapas.

El tiempo que pasa en la abadía de Aunay es especialmente fructífero. En 1629 publica cuatro colecciones que suman 144 relatos. De ellas, dos son exclusivamente trágicas: *L'Amphitheatre sanglant* que contiene treinta y cinco novelas y *Les Spectacles d'horreur* de cincuenta. De las otras dos, en una, *Les Succes differens*, de veintinueve novelas, predomina el elemento trágico. En la otra, *Bouquet d'histoires agréables*, como indica su título, los treinta relatos que contiene son de carácter festivo.

Los años siguientes continúan con el mismo ritmo de producción abundante: cinco colecciones aparecen publicadas en 1630 y tres en 1631. Esta etapa se caracteriza por una mayor brevedad de los

²⁵⁵ STENDHAL, *Chroniques Italiennes*, Paris, Gallimard, 1964, *Préface*, p. 15.

²⁵⁶ *Ibidem.*, p. 17.

²⁵⁷ Veáse sobre este punto el magnífico estudio dirigido por Philippe Aries, *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVII*, Madrid, Taurus, 1991, t. 5. El capítulo *Formas de la privatización*, apartado *Las cosas del corazón*, pp. 234-235.

relatos y por la presencia casi constante del adjetivo *historique* en los títulos de las colecciones. De esta manera quiere insistir Camus en el carácter verídico de sus historias y en su papel de mero cronista de sucesos²⁵⁸.

Pero, a partir de 1633, coincidiendo con su estancia en Rouen, la producción de colecciones decae bruscamente y las publicaciones se hacen mucho más espaciadas. Durante más de diez años Camus parece renunciar a este tipo de escritura²⁵⁹ hasta que en 1644, ya retirado en el *Hôpital des Incurables*, vuelve de nuevo con fuerza a la producción novelesca. En ese año aparecen tres nuevas colecciones que habrían de ser las últimas publicadas en vida del autor: ***Les Tapisseries historiques***²⁶⁰ y ***Le Verger historique***²⁶¹ donde las historias trágicas alternan con otras de carácter sorprendente o curioso y la ya anteriormente citada, ***Les Rencontres funestes***, una colección con la que el autor quiere al final de su vida cerrar una producción literaria que tiene en lo trágico el elemento unificador.

Estrechamente ligada a su actividad literaria Camus mantiene

²⁵⁸ Camus hace alusión a su tarea literaria comparádola con la del *Mercure françois* al que se refiere en el *Préface* de ***Les Decades historiques: Ceux qui laissent couler la rivière sous le pont, et ne prennent aucun soin de remarquer les événements qui passent tous les jours devant leurs yeux, sont par après étonnés quand de ce qu'ils savent et ont vu ils voient un nouveau tome du Mercure François qui le leur représente*** (cf. por Favre, op. cit., p. 184).

²⁵⁹ En 1633 no publica ninguna colección. En 1634 una, ***Les Recits historiques***, de 91 novelas. Y hasta 1639 no publicará la siguiente, ***Les Entretiens historiques***, de 48 relatos. Cuatro años después, en 1643, publica ***Speculations historiques***, de 16 relatos y ***Memoriaux historiques***, de 80.

²⁶⁰ CAMUS, J.-P., ***Les tapisseries historiques***, Paris, Vve. M.Durand, 1644, (contiene 29 novelas).

²⁶¹ CAMUS, J.-P., ***Le Verger historique***, Paris, L. Sevestre, 1644, (contiene 62 novelas).

una intensa vida mundana de relaciones culturales, sobre todo una vez que se siente liberado de sus obligaciones diocesanas. A través de esta rica actividad cultural se pone de manifiesto su posición frente a los problemas lingüísticos, literarios e ideológicos que preocupan a los intelectuales de su tiempo, y se hace patente el lugar preponderante que ocupa dentro del agitado mundo cultural de la Francia de Luis XIII.

En París frecuenta el Hôtel de Liancourt²⁶², donde se encuentra con notables personalidades de la cultura como el actor Montdory, el académico Bourzey, el genealogista D'Hoziers y Arnaud d'Andilly junto con otros miembros de su círculo agustiniano. Pero allí se relaciona, sobre todo, con destacados escritores del momento como Corneille, Théophile, Saint-Amant, Gomberville y Guez de Balzac, manteniendo con algunos de ellos estrechos lazos de amistad.

Con Corneille, por ejemplo, al que visita con frecuencia en Rouen durante sus años de vicario general. El dramaturgo testimonia una sincera admiración literaria por el Obispo del que ha leído todas sus novelas, hasta el punto de inspirarse en *L'Alexis* y en *Agathonphilie* para componer su *Polyeucte*²⁶³.

²⁶² El salón de Madame de Liancour, hija del superintendente de finanzas de Richelieu, el mariscal Schomberg, era, según Adam *un lieu de haute dévotion (Histoire de la Littérature française au XVIIème siècle*, op. cit., t. I, p. 537) donde se reúne un mundo hostil a los jesuitas y próximo al jansenismo. Sin embargo, el marqués de Liancour ha sido un libertino, protector de Théophile y de Saint-Amant, convertido, al igual que su esposa, por el polémico Arnaud d'Andilly.

²⁶³ Sobre este punto véase Adam, op. cit., pp. 542-543. El historiador nos remite a Magendi, *Sources inédites de Polyeucte* en *R.H.L.*, 1932, pp. 383-390.

Respecto a su amistad con Théophile ya hemos visto el afecto sincero que le manifiesta, sin ningún tipo de reservas. En cuanto a Guez de Balzac, las relaciones no habrían de ser tan amistosas y merecen una atención particular por el enfrentamiento que ambos mantuvieron en el terreno literario y de las ideas, cuya repercusión en el mundo de las Letras fue bastante importante en la época.

En la querrela que enfrentó al *único elocuente* con el Padre fuldense Goulu, motivada por la crítica que el autor de las **Lettres**²⁶⁴ hacía en ellas del Humanismo francés y de algunos de sus representantes más respetados, Camus interviene apasionadamente en defensa de Goulu y de la vieja tradición atacada por Balzac. De esa polémica que interesó a la vida literaria francesa durante más de un lustro, donde según Adam *s'affrontaient les partisans du modernisme et les fidèles attardés de la tradition humaniste*²⁶⁵, Camus nos hace la crónica detallada en su **Conference Academique**²⁶⁶.

El libro, de más de trescientas páginas, tiene un gran valor documental, histórico y literario. A la información que contiene sobre el *status* de la crítica y la teoría literarias en la primera mitad del siglo, se añaden los numerosos datos que aporta sobre la personalidad de los protagonistas de la controversia, así como del clima socio-cultural de Francia bajo el reinado de

²⁶⁴ GUEZ DE BALZAC, J.-L., **Lettres**, 1624. Edición consultada, **Lettres**, Bibas et Butler, S.T.F.M., Droz, 1934.

²⁶⁵ Op. Cit., t. I, p. 253.

²⁶⁶ CAMUS, J.-P., **Conference academique sur le diferent des belles-lettres de Narcisse et de Phylarque, par sieur de Musac**, Paris, J. Cottureau, 1630.

Luis XIII.

Pero, más que nada, la **Conference** refleja ese interés permanente de Camus por los problemas lingüísticos y literarios de su tiempo. Ese afán por participar en todos los debates, en los que interviene siempre desde una posición de prestigio reconocido entre los intelectuales de su época.

Firme admirador de Montaigne, como ha quedado demostrado, y declarado entusiasta del Humanismo, no resulta nada extraño ver a Camus alzarse contra Guez de Balzac. Pero su posición no responde a la de esos *fidèles attardés* a los que se refiere Adam, sino más bien a ese espíritu de independencia (última resistencia barroca contra el proceso normativo del Clasicismo naciente) que lo aproxima a la postura literaria de muchos de los escritores libertinos.

Si en 1625 se había manifestado ya contra Malherbe:

*ces prétendus puristes par qui notre idiome si riche et varié risque
d'être réduit à la bézace et à une honteuse disette*²⁶⁷,

ahora el Obispo la emprende, menos contra el libertino que suscita entusiasmos entre los jóvenes, que contra el autor vanidoso e inflexible que pretende erigirse en el guía literario de Francia, continuador de la reforma

²⁶⁷ Tomamos la cita de Sage, op. cit., p. LXII.

emprendida por Malherbe. A Camus no le molesta tanto que se burle de Cicerón, de Plutarco o de Séneca, como que se vanaglorie *d'avoir trouvé ce que les Anciens n'ont pas seulement veu, et rencontré avecque des nouvelles lunettes des estoiles nouvelles au ciel de l'Eloquence*²⁶⁸.

Porque la elocuencia, junto con la retórica constituyen dos de las preocupaciones mayores de Camus a cuyo estudio ha dedicado grandes esfuerzos a lo largo de toda su vida²⁶⁹. Pero también, porque como representante de la generación humanista de principios de siglo y predicador de prestigio, se siente directamente aludido por los ataques de Balzac.

El problema de la recepción de la obra literaria y la dificultad del arte de la palabra obsesionan a Camus como escritor y como predicador.

Hombre impregnado de la cultura barroca, la retórica y la elocuencia le interesan como instrumentos de persuasión, pero le fascinan también, por más que él se contradiga declarando muchas veces lo contrario, como mero juego literario cuya práctica le resulta sumamente gozosa.

Uno de sus contemporáneos que mejor lo conoció, Tallemant de Réaux, pone de relieve esta paradoja refiriéndose en sus *Historiettes* a

²⁶⁸ CAMUS, J.-P., *Conférence Académique*, op. cit., p. 39.

²⁶⁹ Véase a este respecto Descrains, *Homélies des Etats Généraux*, op. cit. La introducción, el apartado *Camus et l'éloquence*, pp. 53-57.

la peculiar manera de predicar de Camus:

Une autre fois il fit ie ne sçay quelle comparaison d'un berger qui passoit ses brebis dans un vallon: il se remit à descrire ce vallon, puis un bois, puis un ruisseau, et à la fin, revenant à luy: Messieurs, dit-il, je vous ay menez bien loing, mais par des lieux bien agreables²⁷⁰.

La retórica es, sin embargo, condenada por Camus, que ve en ella el instrumento de la mentira y la encarnación de la seducción:

un art mensonger et pippeur, qui fait profession de tromper et séduire, et faire paroistre les choses autrement qu'elles ne sont²⁷¹.

Y se refiere al poder reversible de la retórica tomando como ejemplo la utilización que se hace de ella en el mundo de la justicia:

La rhétorique, ou l'art de coucher nettement et elegamment ses periodes, n'est-il pas aussi et plutost employé pour la deffence du coupable que pour la tuition et protection de l'innocence? Qu'on aille voir cette pratique au barreau! art piperesse et mensongere, dont le but n'est qu'abus, et qui n'a autre dessin que de persuader par subtiles moyens tout ce qui luy plaist²⁷².

Contra este arte, mezcla de *destours et de vaines subtilités* que es para Camus la retórica, su ideal de elocuencia con vistas a una práctica oratoria eficaz (ideal que se corresponde en la escritura con su concepción de estilo) no puede ser más contradictorio. Su método propugna, primero, evitar la afectación y las fórmulas vacías y artificiales propias de la retórica,

²⁷⁰ TALLEMANT DES REAUX, *Historiettes*, Ed. de Antoine Adam, la Pléiade, t. II, p. 67.

²⁷¹ Citado por Descrains en *Homélie des Etats Généraux*, op. cit., p. 54.

²⁷² Op. cit., p. 54.

para después exhortar a la huida de cualquier regla y a dejarse llevar por su propio *humeur*. De esta manera pretende conseguir un estilo natural y vigoroso, alejado de toda *recherche formelle* y modelar así un tipo de orador *sincère et pur*, todo lo contrario del retórico *brouillon et sophiste*. Un orador, en suma, que define como *un homme de bien, expert à persuader*²⁷³.

Pero para persuadir, tanto en sus sermones como en sus novelas, Camus no tiene ningún reparo en valerse de los artificios que le proporciona la propia retórica con su repertorio de figuras, las cuales afirma desconocer²⁷⁴.

Incluso en la oratoria sagrada no duda en servirse de otros artificios que se hallan fuera del lenguaje, pero cuya función seductora es determinante. Así, para lo que él denomina la *action oratoire*, concede una importancia sustancial a ciertas actitudes del orador: a la función de los ojos, de las manos y al tono de la voz entre otras, elementos, por otra parte, todos ellos característicos de la seducción jesuítica²⁷⁵.

En un texto que Descrains considera memorable, se refiere Camus al orador cuando éste se transfigura en el curso de esa *acción*

²⁷³ La cita está tomada de Descrains, en op. cit. p. 64.

²⁷⁴ Camus ironiza constantemente respecto a la retórica: *Me voicy rheteur, moy qui ne sceus jamais que c'est que rhetorique, voire à qui les noms et les termes des figures sont jusqu'à present incogneus* (citado por Descrains. op. cit., p. 54).

²⁷⁵ Es de sobras conocida la importancia que para los jesuitas tenía la acústica en las iglesias, así como los efectos de luz que la arquitectura barroca provoca en los templos para lograr un ambiente sobrecogedor y efectista. Véase sobre este punto de Victor L. Tapie, **Barroco y Clasicismo**, Madrid, Cátedra, 1978. El capítulo *Nacimiento del Barroco*, pp. 41-70.

oratoria y su discurso se convierte en *manifestation divine de l'éloquence*. Sus palabras nos parecen de un gran valor significativo porque describen de manera magistral el proceso narcísico de seducción que se opera en el orador, que es el mismo que tiene lugar en el escritor en el acto de la escritura:

Rien ne picque tant un homme qui ore en public, notamment ceux qui, en galand hommes, parlent sans grande premeditation et qui, sans affectation et estude, ne font que suivre la pointe de leurs esprit, sans autre secours que leur éloquence, que lors qu'ils se voyent escoutez avec contentement des assistans tesmoigné par leur geste attentif et zélé: cela redouble le courage, l'enfle, le releve et le porte à de telles extremités que l'homme, par apres froid est revenu à soy, admire ses saillies et les eslançs de sa boutade.

Quoy! n'est rien de voir ondoyer un peuple au vent de sa parole? L'esmouvoir à toutes sortes de passions, tantost le dilater de joye, tantost le resserrer de tristesse, ores le faire trembler de crainte, ores l'attendrir de compassion, ores l'embraser d'amour, ores le bouffir de haine, ores l'animer de courroux, ores fleschir sa mutinerie, ores le faire voler d'esperance, ores le ravaller dans le desesper, ores le pasmer de plaisir, ores le confondre de regret, ores l'espandre en ris, ores le fondre et baigner en larmes (...) ? Mais tot cela ne se fait pas sans ressentiment; avant que d'imprimer une affection en l'autruy, il faut l'avoir gravée au fonds de l'ame, et tous ces branles viennent de l'agitation diverse que l'esprit a lors; ce sont des ressorts qui nous sont incognus, et des mouvements qui viennent d'en haut, n'ayant rien d'humain²⁷⁶.

Podemos, pues, concluir afirmando que la práctica escritural de Camus se revela en todo momento como una experiencia de placer idéntica a la que vive cuando se halla inmerso en el ejercicio de la *acción oratoria*. Sus relatos responden al mismo diseño de persuasión que sus sermones. Y ya hemos tenido ocasión de comprobar, a propósito de su

²⁷⁶ Tomamos la cita de Descrains, op. cit., pp. 65-66 (nos remite a *Les Diversités*, Livre XI, ch. 27, t. III, pp. 132-133).

actividad como director espiritual, la capacidad seductora, los efectos de sus *histoires* sobre las hermanas de la Visitación en Port-Royal. Es evidente por ello, que Camus narrador ha de sentir un goce semejante viendo *ondoyer* a sus lectores, sintiéndose *ondoyer* él mismo *au vent de la parole*, al que le provocan sus auditores sometidos a la acción de su elocuencia.

Como lector primero de su obra, la escritura constituye para Camus ese espacio narcísico de desdoblamiento típicamente barroco, que ilustra de manera modélica la dialéctica relación del autor y su obra como seducción especular²⁷⁷.

En todo proceso de seducción, nos viene a decir Baudrillard, se seduce para seducirse a sí mismo. Auto-seducción que tiene lugar a través de ese juego ambivalente de identidad/alteridad, presente en todo proceso de creación, pero que se revela en la escritura camusiana como su rasgo más definitorio de su peculiaridad: expresión de ese *yo/otro* conflictual, espacio irónico del Deseo.

La dinámica narrativa de las *historias trágicas* de Camus se rige, como veremos en los siguientes capítulos, por unas técnicas de construcción del relato semejantes a las que utiliza para la composición del sermón y de la homilía. Sus procedimientos narrativos ponen de manifiesto una voluntad análoga de *esmouvoir à toutes sortes de passions*.

²⁷⁷ Véase al respecto de José Ignacio Velazquez Ezquerro, *Aproximación a la escritura literaria como seducción especular* en **Alfinge**, Universidad de Córdoba, 1986, N1 3, pp. 109-128.

Para ello, un narrador omnisciente, inmerso en el relato, dirige en todo momento al lector desviándolo, desconcertándolo a su antojo con intrusiones constantes que inciden en la dinámica narrativa deteniendo o trastocando la progresión del texto. Interrupciones que marcan, como veremos, la distancia irónica del autor, al mismo tiempo que favorecen, citando a Velázquez, *el desarrollo de los procesos imaginarios sensibles del lector*²⁷⁸.

Porque Camus sabe jugar, como tendremos ocasión de comprobar, con todos los ingredientes necesarios para crear un máximo de expectativas en el lector, para mantenerlo en esa *attente haletante*, antes del desenlace final siempre funesto de sus historias, que destila la ambigua fascinación del Mal.

²⁷⁸ VELAZQUEZ EZQUERRA, J.I., op. cit., p. 225.

III. LAS *HISTOIRES TRAGIQUES* EN FRANCIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

1. Introducción al proceso de formalización genérica

La nouvelle ressemble aux puits puants que les grands crimes ouvrent sous nos pas (...). Le merveilleux de la nouvelle n'est souvent que le constat de l'insolite, de l'inacoutumé, une odeur d'enfer, l'écoute noir.
D. Boulanger: **De la nouvelle.**

No toda la copiosa producción narrativa de Camus se puede circunscribir dentro de los moldes de la novela corta de registro trágico. Como hemos podido comprobar en los apartados anteriores, una abundante producción de *romans* inspirados en el Humanismo cristiano y en la tradición literaria de la novela bizantina y sentimental han dado a conocer al obispo de Belley, como el creador del *roman dévot* o *sacerdotal*.

Dentro de su narrativa breve el componente trágico tampoco es el único elemento estructurador de la dinámica narrativa de los relatos. En sus veintiuna colecciones, las historias recreativas, *facétieuses*, de corte

picaresco o simplemente curiosas alternan, en algunas ocasiones, con los relatos trágicos y componen, en otras, colecciones como ***Bouquet d'histoires agréables***²⁷⁹ o ***Divertissement historique***²⁸⁰ donde el argumento trágico se halla totalmente ausente.

Sin embargo, si es posible reservar un espacio a Camus en la historia del género narrativo en Francia, cosa que parece hoy fuera de toda duda, los méritos para ello, ya lo hemos señalado, provienen casi exclusivamente de su producción trágica, por ser el autor más importante de esta modalidad narrativa que se conoce con la denominación de *histoire tragique*.

De los treinta y tres *romans* que componen su producción de narrativa larga, ocho, al menos, pueden ser incluidos dentro del género trágico. Y son abundantes además los relatos engastados de anecdótica trágica que se reparten en casi todos ellos. Respecto a la narrativa breve, de los aproximadamente mil relatos que suman todas las colecciones, más de las tres cuartas partes son de vertebración trágica. La mayoría de ellos aparecen agrupados en colecciones que fundamentan precisamente su unidad en su carácter funesto y sanguinario. Este es el caso de las más significativas como ***L'Amphitheatre sanglant***, ***Les Spectacles d'horreur*** y ***Les Rencontres funestes*** que van a ser objeto preferente de nuestro

²⁷⁹ CAMUS, J.-P., ***Bouquet d'histoires agréables***, Paris, Gervais Alliot, 1630. (30 nouvelles 483 p.).

²⁸⁰ CAMUS, J.-P., ***Divertissement historique***, Paris, Gervais Alliot, 1632. (45 nouvelles, 464 p.).

estudio. Pero las historias trágicas dominan también en otras colecciones como ***Les Evenemens singuliers***, ***Les Decades historiques***, ***Leçons exemplaires***, o ***La tour des miroirs*** a las que prestaremos también una particular atención.

Hemos visto las razones de persuasión moral y edificante que han movido al Obispo novelista a una actividad literaria tan extremadamente prolífica. Y hemos apuntado también la ambigüedad de un proyecto de ese tipo socavado en todo momento por la reversibilidad que entraña todo proceso de seducción.

Vamos a pasar ahora, en los siguientes capítulos, a dilucidar cómo opera esa estrategia seductora en las *Histoires tragiques* de Camus desde su funcionamiento narrativo y de los componentes textuales que estructuran su universo simbólico. Antes, sin embargo, de entrar en este análisis de la estructura narrativa, que nos permitirá el acceso a una lectura interpretativa del texto en términos de seducción, creemos conveniente ubicar estas *historias trágicas* dentro de las constantes históricas, estéticas y literarias que las sitúan como paradigma genérico.

1. 1. La fortuna de un género menor

Dentro de la variedad formal que adopta la narrativa breve en la primera mitad del siglo XVII en Francia, la *historia trágica* se presenta como una modalidad de estructuras plenamente cristalizadas, con unas características estético-formales propias que permiten diferenciarla como género de los demás tipos de relato.

Surgidas a mediados del siglo XVI, en la confluencia de diversas corrientes narrativas nacionales y extranjeras, las *historias trágicas* constituyen un tipo de relato que se sitúa, por su estructuración temática y las técnicas narrativas que utiliza, a medio camino entre la crónica de sucesos vehiculada por los *canards de colportage* y las *feuilles volantes*, de amplia difusión en la época, y la novela sentimental en boga, sobre todo, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

De los primeros toma, fundamentalmente, los acontecimientos que componen la anecdótica del texto y los procedimientos efectistas de su dinámica narrativa. De la segunda adopta algunos de los elementos

sustanciales que articulan la estructura del relato: referentes, sobre todo, a la dinámica actancial y al nivel temático.

Sin embargo, la *historia trágica* se distancia claramente de ambas formas de escritura: del simple *canard à sensation*, mero transmisor de un suceso extraordinario, por la preocupación estética y literaria que evidencian sus autores más destacados. De la novela sentimental, por esa *estrategia de la catástrofe* que rige el mecanismo narrativo del relato trágico y el afán de verosimilitud y realismo que ponen de manifiesto sus cultivadores²⁸¹. De ahí que prefieran utilizar el término de *histoire* en lugar del de *nouvelle*²⁸² y que insistan siempre en la autenticidad de los hechos que narran.

Así configurada, ninguna definición parece convenir mejor a la *historia trágica* que la ya clásica de Werner Söderhjelm que propone para la *nouvelle* en general, como forma narrativa diferenciada del *roman* y del

²⁸¹ En este sentido, señala Maurice Lever que frente a la novela sentimental *l'histoire tragique lui sert d'antidote: elle oppose à l'idéal d'innocence qui domine le roman à la mode, les réalités d'un monde dur, exposé à tous les périls et régit par la seule puissance de l'instinct.* (**Le roman français au XVIIème siècle**, op. cit., p. 71).

²⁸² No existen por parte de la crítica en Francia divergencias notables respecto a considerar las *histoires tragiques* un género autónomo dentro de la narrativa breve francesa. Como tampoco las hay referente a los términos *nouvelle*, *histoire* o *écrit* que utilizan indistintamente los críticos franceses (algunos incluso el de *conte*) a los que añaden invariablemente el adjetivo *tragique*. A diferencia de España donde aún persiste el debate en torno a la dilucidación genérica de la llamada *novela cortesana*, dentro de la que se incluyen relatos de tipología tan dispar como la picaresca, la bizantina, la sentimental-caballeresca o la trágica, en Francia la delimitación genérica dentro de la narrativa corta está perfectamente establecida y no suscita ya ninguna discusión. Sobre el problema terminológico en España, véase la obra de E. Rodríguez: **Novela corta marginada del siglo XVII español**, Universidad de Valencia, Serie Maior, 1979. Y de Alicia Yllera la introducción a su edición de: **Desengaños amorosos de María de Zayas**, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1983.

conte:

La nouvelle, récit court, généralement en prose, qui nous présente une situation généralement prise dans la vie de tous les jours et resserrée dans un cadre étroit. L'événement raconté aboutit à une catastrophe inattendue ou surprenante, ce qui veut dire que l'élément dramatique joue un rôle essentiel dans la constitution de la nouvelle. A l'origine tout est concentré dans l'effet de cette pointe... Plus tard, et peu à peu, l'étude psychologique gagne en importance. Tandis que le roman nous donne une image de la formation et du développement d'une personnalité, la nouvelle ne nous donne qu'un épisode²⁸³.

Definición un tanto esquemática que, ciertamente, no recoge la enorme complejidad y amplitud de la forma breve de la prosa narrativa entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVII. Pero que sí se ajusta en cambio, con algunas matizaciones que será preciso señalar, a la configuración de la *historia trágica*.

Aunque los relatos funestos no están ausentes en la narrativa anterior al siglo XVI en Francia, desde una perspectiva histórica se puede afirmar que la adaptación llevada a cabo por Pierre Boaistuau de seis novelas de Mateo Bandello²⁸⁴, que publica bajo el título de ***Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel***²⁸⁵, marca el inicio del género en ese país. Editadas en 1559, el mismo año que aparece el

²⁸³ SÖDERHJELM, W., *La Nouvelle française au XVème siècle*, Paris, Champion, 1910, pp. IX-X.

²⁸⁴ De los 214 relatos que componen las *Novelle* del obispo de Agen, Mateo Bandello, 176 fueron publicados en tres libros en 1554. El resto, ya desaparecido el autor, en 1573. De todos ellos, al menos sesenta pueden ser considerados de argumento trágico.

²⁸⁵ BOAISTUAU, P., *Histoires tragiques extraites des oeuvres Italiennes de Bandel et mises en nostre langue Française, par Pierre Boaistuau surnomé Launay, natif de Bretaigne*, Paris, Vincent Sertenas, 1559. La edición consultada es la de Richard A. Carr, *Histoires tragiques*, Paris, Honoré Champion, 1977.

Heptaméron de Marguerite de Navarre²⁸⁶, con ellas comienza un largo proceso de maduración estética y formal que culmina en el segundo tercio del siglo XVII, momento en el que la *historia trágica* alcanza, con Camus, la expresión de su formulación modélica.

En su evolución, el género atraviesa una primera fase de fuerte dependencia italiana, de sujeción al modelo boccacciano y post-boccacciano de la novela. Una segunda de aclimatación progresiva dentro del molde francés del *conte* y del relato breve. Y una tercera de afianzamiento y codificación definitiva de sus estructuras, marcada por la sensibilidad estética barroca y la influencia que la novela cervantina y postcervantina ejerce sobre toda la narrativa francesa de la primera mitad del siglo XVII²⁸⁷.

Las **Histoires tragiques** de Boaistuau conocieron un éxito sin precedentes entre los lectores de la segunda mitad del siglo XVI. La colección ampliada sucesivamente por François de Belleforest²⁸⁸ hasta

²⁸⁶ Del **Heptaméron** existe una primera edición realizada por Boaistuau que publicó en 1558 con el título de **Histoire des Amants Fortunez** considerada inexacta e incompleta. Sobre la controversia que suscitó en la época esta edición consúltese Richard A. Carr, la introducción a la edición de las **Histoires tragiques** de Boaistuau, op. cit. pp. XXXIV-XLI. La edición auténtica es de Claude Gruget y data de 1559.

²⁸⁷ La influencia de la literatura española, en general, y de la obra cervantina, en particular, sobre la novela francesa en la época barroca está suficientemente probada y no necesita demostración (véanse al respecto, entre otros, los trabajos de Hainswort, ya anteriormente citados, y de François Deloffre, **La nouvelle en France à l'âge classique**, Paris, Didier, 1967). Sin embargo, esta influencia se ve mucho más matizada en lo que se refiere a la narrativa trágica que cuenta en Francia con una tradición mucho más desarrollada que en España.

²⁸⁸ BELLEFOREST, F. (de), **Continuation des Histoires tragiques, contenant douze histoires tirées de Bandel**, Paris, Vincent Sertenas, 1559. En 1564, Robert le Magnier reune

completar siete volúmenes, se reeditó en veintiuna ocasiones, la última en 1616²⁸⁹. Sobre la fortuna del *recueil* resulta bastante elocuente el testimonio de Jacques Yver uno de los más conocidos *conteurs* de la época que sería también de los primeros en utilizar el género trágico. En el prólogo de su obra *Printemps* afirma que las *Histoires tragiques* han sabido ganar en Francia *tant de grâce, qu'aujourd'hui c'est une honte, entre les filles bien nourries et entre ces mieux appris courtisans, de les ignorer*²⁹⁰.

En su versión, los traductores franceses remodelan totalmente la obra de Bandello. Seleccionan sólo aquellos relatos de anecdótica especialmente cruenta, dándoles una orientación didáctica y moralizadora que apenas si tenían en el texto original. Las novelas se amplifican, se llenan de digresiones morales y de *embellissements* (exclamaciones, quejas, apóstrofes, cartas, versos etc.), introduciendo tales cambios que Boaistuau se ve en la obligación de rogar al lector:

*ne trouver mauvais si je me suis assubjecty au style de Bandel, car sa phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropes, ses propos tant mal liez et ses sentences tant maigres, que j'ay eu plus cher la refondre tout de neuf et la remettre en nouvelle forme que me rendre si supersticieux imitateur*²⁹¹.

las seis novelas de Boaistuau con las doce de Belleforest en un solo volumen bajo el título de *XVIII Histoires tragiques* que constituye el tomo I de todas las ediciones posteriores de las *Histoires tragiques*.

²⁸⁹ Hasta finales de siglo las *Histoires tragiques* tuvieron dieciocho ediciones mientras que *L'Heptaméron*, contó en ese tiempo sólo doce. Sobre los problemas bibliográficos que plantean las *Histoires tragiques* (consúltese R. Carr, op. cit., pp. LXXVIII-LXXXV).

²⁹⁰ YVER, J., *Le Printemps d'Yver, contenant cinq histoires discourues par cinq journées, en une noble compagnie au chasteau du Printemps*, Paris, J. Ruelle, 1572. La edición consultada es la de Paul Lacroix, Paris, Le Panthéon littéraire, 1841. De las cinco historias, las dos primeras son de registro trágico.

²⁹¹ *Advertissement au lecteur*, op. cit, p. 7.

Con la misma severidad hacia Bandello y por las mismas razones justifica Belleforest las variaciones que introduce en su traducción, advirtiendo que no se ha ceñido:

*à la manière de parler dudit auteur: veu que je l'ay enrichi de sentences, d'adoptions d'histoires, harangues et epistres selon que j'ay veu que le cas le requeroit*²⁹².

Para justificar, como hará Camus casi un siglo después, la elección de esas *histoires tragiques* por un mismo deseo pedagógico:

*pour faire voir à la jeunesse le degast, la ruine et le malheur qui lui advient, si elle suit ses désirs volages et lascifs*²⁹³.

Así remodeladas las **Novelle** por ese criterio seleccionador que privilegia el componente trágico, por un giro marcadamente edificante y por una retórica claramente efectista, componentes, todos ellos, que se avienen perfectamente con los principios cada vez más influyentes de la Contrarreforma, las **Histoires Tragiques** eclipsan totalmente la obra original (las **Novelle** sólo conocen hasta final de siglo tres ediciones incompletas) y se convierten en un modelo narrativo que iba a encontrar enseguida numerosos adeptos e imitadores²⁹⁴. La colección es también conocida fuera

²⁹² Tomamos la cita de Marie-Françoise Piéjus, **Le miroir des femmes**, Lille, P. U. L., 1984, t. II, *Trésor des contes*, p. 147. Nos remite la autora a *L'avis au lecteur* del tomo II de **Les histoires tragiques**, Lyon, Rigaud, 1612.

²⁹³ Op. Cit., p. 148.

²⁹⁴ La causa de esta rápida difusión del género la ha visto Carr en la novedad que presenta el relato trágico respecto a las formas narrativas existentes, porque *l'histoire tragique apporte au genre romanesque un frisson nouveau. On ne veut plus amuser, on veut faire peur*, (op. cit. p. XLVII). Para Gustave Reynier la proliferación de estas *historias trágicas* es un reflejo

de Francia²⁹⁵, y su influencia se hace patente en otros géneros literarios como el teatro²⁹⁶ y la novela sentimental. Respecto a esta última, Carr ha señalado algunos de los aportes sustanciales de la narrativa trágica que explican en parte el desarrollo posterior y la enorme popularidad de ese género:

*Les romanciers ont aussi vivements apprécié les développements sentimentaux et pathétiques des histoires tragiques. Ils ont trouvé dans ces récits un style qui convenait admirablement au roman sentimental*²⁹⁷.

Entre los cultivadores de *historias trágicas* que aparecen

des passions déchainées qui ont bouleversé la France des Guerres civiles.(**Le Roman sentimental avant L'Astrée**, Paris, A. Colin, 1908, Ed. 1970. pp. 155-168). Henri Coulet, por su parte, mantiene la misma opinión respecto a las *historias trágicas* del siglo XVII: *Le souvenir des horreurs que la France avait connues pendant les guerres civiles, la menace de troubles qui suivit la mort d'Henri IV, favorisèrent le succès d'histoires tragiques du même genre que celles qui avaient parues au siècle précédent, (Le Roman jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 154). Sin embargo, pensamos como Carr que no es sólo ese ambiente de violencia y brutalidad que se respira en la época lo que ilustran estos relatos y asegura su éxito: *Témoin d'une époque incertaine et sceptique, l'histoire tragique reflète aussi un malaise fondamental. Comme les batailles succèdent aux trêves fragiles, les plus beaux rêves d'une génération antérieure s'éloignent laissant un univers sombre, dépourvu d'idéal et chancelant sous l'empire d'une fortune capricieuse*, (op. cit., p. XLVII).

²⁹⁵ En España la obra de Bandello habría de ser conocida precisamente a través de la adaptación francesa: **Historias trágicas ejemplares sacadas de Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Boaistuau y Francisco Belleforest**, Salamanca, 1589. Una publicación anterior traduce algunas obras originales de Boaistuau que mezcla con otras de Tesserant y las adaptadas de Belleforest: **Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo. Escritas en lengua francesa por Pedro Boistuau, Claudio Tesserant y Francisco de Belleforest. Traducidas en romance castellano por Andrea Pescioni, vecino de Sevilla**, Medina del Campo, 1586.

²⁹⁶ La influencia de las *Histoires tragiques* especialmente de la primera edición de Boaistuau sobre el teatro inglés isabelino y sobre la tragicomedia francesa de finales de siglo está suficientemente probada. Véase al respecto además de Carr (op. cit., pp. LXXIII-LXXIV) los trabajos de Olin H. Moore, *Le rôle de Boaistuau dans le développement de la légende de Roméo et Juliette*, en **R.L.C.**, IX, 1929, pp.637-643. Y de Raymond Lebègue, *L'influence des romanciers sur les dramaturges français de la fin du XVIème siècle*, en **B.H.R.**, XVII, 1955, pp. 62-76.

en el último tercio del siglo, animados por el éxito de la colección de Boaistuau y Belleforest, tres son los autores más destacados por su contribución al desarrollo y difusión del género²⁹⁸. El ya mencionado Yver, Verité Habanc²⁹⁹ y Benigne Poissenot³⁰⁰. Con sus obras estos autores pretenden rivalizar con Bandello y sus traductores aportando una mayor originalidad a la *historia trágica*: buscando en la tradición francesa del cuento y del relato breve los antecedentes de un género que desean perfeccionar. Sus modelos son los **Fabliaux**³⁰¹, las **Cent Nouvelles Nouvelles**³⁰² y el más próximo el **Heptaméron** de Marguerite de Navarre³⁰³, de la que se consideran sus discípulos más directos. De esta manera, entiende Yver reparar el agravio que se hace a menudo a los franceses, a los que se les reprocha vivir sólo:

²⁹⁷ Op. cit., p. XXXVII.

²⁹⁸ Véase a este respecto el magnífico estudio de Albert-Marie Schmidt, *Histoires tragiques*, en *La Nouvelle Revue Française*, n1 99, Mars 1961. pp. 486-498.

²⁹⁹ HABANC, V., *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques, auxquelles est fait mention de plusieurs choses mémorables advenues de nostre temps*, Paris, Guillemot, 1585. Habanc compuso sus *Histoires* como una continuación de las de Belleforest.

³⁰⁰ POISSENOT, B., *L'Esté, contenant trois journées, où sont déduites plusieurs Histoires et propos recreatifs tenus par trois escoliers*, Paris, Micard, 1583 y *Nouvelles histoires tragiques*, Paris, Bichon, 1586. Esta colección, que contiene seis *historias*, pretende ser una réplica de la de Boaistuau.

³⁰¹ Estas breves narraciones medievales constituyen una de las fuentes principales de la *novelle* que inspirará, entre otros, al propio Boccaccio (Véase la *Préface* a la edición crítica de Pierre Jourda de *Conteurs français du XVIème siècle*, Paris, Gallimard, 1956).

³⁰² Primera colección de relatos que utiliza el término de *nouvelle* en Francia. Con ellas se introduce la novela breve en la literatura francesa a la manera de Boccaccio. Aparecen editadas por primera vez en 1485 y se ha conjeturado bastante en torno a su autor o autores. Antoine Adam opina que la unidad de estilo que se aprecia en la colección permite pensar que es obra de un solo autor, barajándose los nombres de Antoine de la Salle, Philippe de Loan y Philippe Pot.

³⁰³ *L'Heptaméron* contiene, al menos, seis novelas de anecdótica trágica: las X, XV, XIX,

*d'emprunts couvant les oeufs pondus par les autres, et se contentant bien d'aller mendier la mercerie d'autrui, pour la rapetasser et en faire après quelque montre à leur nation; comme si affamés, nous amassions les miettes qui tombent sous la somptueuse table de ces magnifiques pour nous faire bonne bouche*³⁰⁴.

1. 2. La ambigua moralidad de la literatura del Mal

Aunque sus obras no se distancian mucho del modelo impuesto por los adaptadores de Bandello, con Yver, Habanc y Poissenot la *historia trágica* se hace francesa por diversas razones: por la elección de argumentos extraídos de la geografía física y social del país. Por la adopción de una lengua que revela mucho de la tradición *grivoise* y *gauloise* del *fabliau* y del cuento popular. Pero, sobre todo, porque introducen en la literatura francesa, citando a Albert-Marie Schmidt, *une esthétique ambiguë de lasciveté féroce*³⁰⁵, de incontestable fortuna en las Letras Francesas donde, según este crítico:

*Un capiteux mélange de pompe oratoire, de gauloiserie, d'horreur et d'inmoralité a toujours délecté les âmes libertines*³⁰⁶.

XXI, XXIV y LXX.

³⁰⁴ YVER, J., *Au lecteur*, op. cit., p. 2.

³⁰⁵ Op. Cit., p. 498.

³⁰⁶ Ibidem.

Con estos autores la *historia trágica* se perfila ya con muchos de los rasgos que habrán de definirla como género, dentro de la *nouvelle*, en el siglo XVII. Sin embargo, en ausencia de una preceptiva clara que distinga en ese momento el *conte* de la *nouvelle*, en un espacio narrativo de límites bastante vagos, sin modelos perfectamente codificados, su estructura narrativa se revela aún muy imprecisa, sujeta a variaciones importantes de un autor a otro y, desde luego, tributaria en muchos aspectos de la novela italiana.

En ***Le Printemps*** de Yver y ***L'Esté*** de Poissenot se vuelve a la tradición boccacciana del marco que había sido abandonado por Boaistuau y Belleforets, pero que utiliza Marguerite de Navarre: los autores ceden la palabra a un grupo de narradores circunstanciales, reunidos en algún lugar (el castillo de Printemps en Yver, la ciudad de Narbona y sus alrededores en Poissenot), durante un período de tiempo. Las historias van surgiendo en el curso de los debates que entretienen al grupo, como ilustración de los temas debatidos.

Habanc, por el contrario, prescinde totalmente del marco. En sus ***Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*** es el autor narrador el que presenta directamente las historias que aparecen ordenadas en la colección como relatos independientes.

Mientras que la composición de las ***Nouvelles Histoires***

tragiques de Poissenot se acerca más a la de las colecciones de Boaistuau y Belleforest que siguen a Bandello. Además de utilizar una *Epístola dedicatoria*, cada relato comienza con una reflexión teórica sobre un asunto del que pretende ser su ilustración.

Entre las *historias trágicas* de estos autores existen también algunas diferencias notables en lo que respecta a la utilización de componentes narratológicos como la descripción, el diálogo en estilo directo, las invocaciones, los apóstrofes, las digresiones morales y otros *agencements* que afectan a la dinámica del relato. De Yver a Poissenot se aprecia, como ha observado acertadamente Elena Boggio, en un interesante análisis de la evolución del género, un proceso de aligeramiento de todos estos elementos que marca una de las tendencias fundamentales de la *historia trágica* hasta Camus:

*la recherche d'une technique narrative tendant à rendre l'histoire plus passionnante*³⁰⁷.

Paralelamente a este proceso de depuración formal, asistimos también a una evolución de estos relatos como consecuencia de la diferente función que ejerce lo trágico como elemento dinamizador de la estructura narrativa. A este respecto, Elena Boggio ha establecido dos fases en la historia del género, de acuerdo con dos concepciones diferentes de lo

³⁰⁷ BOGGIO QUALLIO, E., *Structure de la nouvelle tragique*, en **L'Automne de la Renaissance 1580-1630**, XXIIème Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, 2-3 Juillet 1979. Etudes réunies par Jean Lafond et André Stegmann. Paris, Vrin, 1981, pp. 209-218.

trágico que se ponen de manifiesto a lo largo del tiempo: una primera, de *tragique intérieur*, hasta finales del siglo XVI; y una segunda, hasta mediados del siglo XVII, en pleno período barroco, en la cual:

*le tragique devient plus extérieur, il passe de l'introspection des sentiments et des actions des personnages à une recherche de l'effet sur le lecteur*³⁰⁸.

Dos etapas que marcan, aunque no compartamos totalmente el criterio diferenciador de *profondeur psychologique* de la investigadora, el progresivo distanciamiento de la *historia trágica*, como género, de la novela sentimental y del cuento³⁰⁹. Pero, mucho más significativo en nuestra opinión, a través de las cuales se diseña un deslizamiento gradual hacia una estética visualista de representación hiperbólica, claramente *desviadora* de la realidad, propia del arte barroco.

Con Boaistuau y, en menor medida, con Belleforest, la *historia trágica* es todavía una novela sentimental cuyo desenlace es fatal. Lo trágico se manifiesta únicamente en esa *pointe* final a la que se refiere Söderhjelm, que cierra el relato como simple variante formal de la estructura narrativa de la novela sentimental. Pero, poco a poco, con los autores posteriores y hasta llegar a Camus, asistimos a un desarrollo creciente de la instancia trágica en

³⁰⁸ Op. Cit., p. 216.

³⁰⁹ Para Coulet a finales del siglo XVI *la nouvelle s'est séparée du conte, selon la distinction qui est encore respecté, bien qu'elle n'ait jamais été codifiée: le conte traite des sujets plaisants, il est oeuvre de fantaisie, il recourt à l'in vraisemblance il ne perd jamais son caractère oral; la nouvelle traite des sujets sérieux, sentimentaux ou tragiques, elle raconte des événements vrais ou du moins vraisemblables, elle perd le caractère de narration orale qui ne lui est plus essentiel* (op. cit., p. 134).

los relatos, que pasa a convertirse en el elemento nuclear de la sintaxis narrativa.

Los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII son pródigos en *historias trágicas*³¹⁰ que, según Adam, comparten las preferencias de los lectores junto con la novela sentimental y la pastoril³¹¹. Aunque desde el punto de vista estético el interés de estas obras es mínimo, su referencia se hace imprescindible por cuanto vienen a ilustrar las tendencias anteriormente señaladas, sirviendo de nexo entre la forma narrativa de los primeros autores y la más acabada de los novelistas barrocos. Más bien *croniqueurs* que auténticos autores literarios, los cultivadores del género en esos años no persiguen otra cosa que satisfacer el gusto del público por las historias sangrientas. Sin ninguna pretensión de originalidad, no tienen reparos en extraer directamente sus relatos de los anales judiciales, del *Mercure de France*, o de anteriores colecciones, presentándolos con toda sequedad, reducidos a las dimensiones de una crónica de sucesos. Porque como observa acertadamente Lever:

*ses histoires d'adultère, de meurtre, de bigamie, ne relèvent guère de la littérature; elles ne visent qu'à ébranler fortement les nerfs par des moyens grossiers*³¹².

³¹⁰ Véanse entre otras las de Joseph de la Mothe, *Discours de la perfidie amour* (1594); Jean Prevost, *Amours de la belle Du Luc* (1598); la anónima *Tragiques amours de Filandre et de Marizée* (1601); Jean d'Intras, *Le lit d'honneur de Chariclée* (1603) y *Le Martyre de la fidélité* (1604), y Philippe Tourniol *Les destinées des amants* (1603). Para una bibliografía más completa de estas obras consúltese en la *Bibliographie* de Hainswort, *Livrets populaires aux thèmes tragiques* (op. cit., p. 274).

³¹¹ ADAM, A., *Histoire de la littérature française au XVIIème siècle*, op. cit., t. I., p.

³¹² Op. Cit., p. 70. La cita nos remite a Gustave Reyner, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, pp. 188-189.

Recluida en ese reducto subliterario del *fait divers*, víctima de su nula capacidad estética y agotada en una continua repetición de sí misma, la *historia trágica* parecía abocaba a una desaparición inmediata cuando en 1614 François de Rosset, el primer traductor de Cervantes en Francia, publica ***Les Histoires tragiques de nostre temps***³¹³.

La colección, compuesta de quince relatos independientes, superó ampliamente el éxito de imprenta de sus predecesoras, conociendo treinta y cinco ediciones, sucesivamente aumentadas de otros relatos, hasta finales de siglo. Estas cifras, sorprendentes para la época, convierten a Rosset en uno de los escritores franceses más leídos del siglo XVII, por encima de autores como Honoré d'Urfé o Madame de Lafayette, y sitúan a la *historia trágica* en un lugar hegemónico en el consumo de la literatura de ficción de ese siglo.

Con Rosset la *historia trágica* presenta ya todos los elementos que hacen de ella el género narrativo perfectamente codificado que adoptará Camus algunos años más tarde. En su colección, la crónica de sucesos sigue siendo la fuente principal de la estructura anecdótica de los relatos. Cada historia se construye en torno a un suceso único, singularmente

³¹³ ROSSET, F. (de), ***Les Histoires tragiques de nostre temps ou sont contenuës les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes arrivées par leurs ambitions, amours desreglées, sortileges, vols, rapines; et par autres accidens divers et memorables***, Cambrais, Jean de la Rivière, 1614, in-121, 580 p. (contiene 15 novelas). Rosset es también autor de ***Histoires des Amans volages de ce temps***, una colección de relatos sentimentales cuyo interés no es desdeñable por los datos que nos aportan sobre el desarrollo de la novela sentimental en Francia.

macabro, motivado casi invariablemente por la pasión amorosa.

Pero en Rosset, a diferencia de sus inmediatos predecesores, una atmósfera de horror envuelve *in crescendo*, desde el comienzo hasta su desenlace final, a todo el relato. La técnica narrativa gana en perfección y efectividad por un sentido del ritmo narrativo capaz de conferir a la dinámica del texto esa intensidad dramática que alcanzará con Camus el grado más alto. El discurso narrativo aparece, como luego en Camus, salpicado de numerosas intromisiones del autor narrador en el texto que anuncian y preparan al lector, de acuerdo con la técnica barroca del sermón, para la catástrofe final que cierra la historia.

La colección de Rosset sitúa ya de lleno a la *historia trágica* dentro de la estética contrarreformista de representación espectacular del pecado. Como luego hará Camus, que tomará incluso algunas de sus historias más conocidas³¹⁴, Rosset presenta cada relato como cuadro ejemplar de la transgresión cuyo origen, como indica Lever, es siempre el

³¹⁴ *Les Amours incestueuses d'un frère et d'une soeur*, una de las más interesantes de la colección será reelaborada por Camus en *Les affections incestueuses (Rencontres, 45)*. El Obispo introduce, no obstante, notables variaciones: la relación incestuosa aparece mitigada por el equívoco que introduce acerca de la consanguinidad de los protagonistas como estrategia seductora del hermano. El desenlace fatal difiere en Camus que salva a la hermana, convertida en víctima de la pasión incestuosa que ha despertado en su hermano, el cual es ajusticiado ante un público profundamente conmovido. Esto provoca una ambigüedad moral en la historia de Camus que no tiene la de Rosset, mucho más lineal tanto en la estructuración anecdótica como en la configuración psicológica de los actantes. El suceso origen del relato aparece en un *canard* publicado en 1604 con el título de ***Supplice d'un frère et soeur décapités en Grève pour adultère et inceste***. Cuenta la historia de Marguerite y Julien de Ravalet que fueron decapitados por el delito de incesto a las edades de diecisiete y veintiún años respectivamente.

mismo:

*Il ressort des **Histoires tragiques** que tous les vices dont souffre l'humanité ont pour origines deux calamités fondamentales, qui sont la femme et le diable³¹⁵.*

La mujer, encarnación del Diablo³¹⁶ que es la figura por antonomasia de la seducción, aparece en todos los relatos representada a través de un discurso misógino, en la más pura tradición *gauloise* y medieval, que la convierte en el símbolo del Mal: configuradora del espacio erótico del Eros sangriento cristiano-barroco.

Con todo, lo mejor de Rosset estriba en la meticulosa descripción que hace de los personajes y de los suplicios a los que se ven sometidos, en la que, citando a Coulet, *il met une précision de peintre naïf*³¹⁷. Veamos un ejemplo, que bien nos podría servir para Camus, referido al desenlace de una de sus más importantes historias, donde se describe la cruel venganza de Fleurie, la heroína que seduce al asesino de su amante arrastrándolo a una trampa mortal:

Elle n'avait qu'un simple couvre-chef d'ouvrage, au travers duquel l'on voyait ses cheveux blonds et déliés. Elle portait une cotte de satin incarnat, avec des bandes de clinquant d'argent. Ses bras n'étaient couverts que d'une chemise fine et déliée. Lorsque le

³¹⁵ Op. cit., p. 74.

³¹⁶ Uno de sus más conocidos relatos (*histoire VIII*) cuenta cómo una joven bellísima después de haber concedido sus favores a un teniente y dos de sus amigos les descubre su verdadera identidad, que no es otra que la del demonio, alzándose sus enaguas y mostrándoles *la plus horrible, la plus vilaine, la plus puante et la plus infectée charogne du monde* cuya visión insoportable les hizo desmayarse no encontrando, cuando se recobraron ni restos de la joven ni de la casa donde tuvo lugar el encuentro amoroso.

³¹⁷ Op. cit., p. 156.

gentilhomme l'aperçut, à peine que le contentement qu'il recevait ne le fit mourir de l'heure même. L'excès de la joie le rendit insensible et muet, lorsqu'elle lui prit la main et lui tint ce langage: "mon cher ami, l'extrême amour que je vous porte m'a forcé de vous octroyer tant de privautés. Je vous prie, entrons dans ce pavillon, où nous aurons plus de moyens de discourir de nos amours". Clorizande, sans se douter du piège tendu, entre mais il n'y eut pas plutôt mis le pied, que le voilà pris d'autre liens que de ceux de l'amour. "ô traître! s'écria alors Fleurie, c'est à ce coup que tu recevras le chatiment de l'assassinat que tu as commis en la personne de Lucidamor. Ce qui me fache, c'est que je ne peut te donner qu'une mort, car mille ne serait pas suffisantes pour expier ton crime". Ce disant, elle se rue sur lui et à belle ongles lui égratine tout le visage. Le misérable veut crier, mais Maubrun³¹⁸ est là tout près qui lui met un baillon dans la bouche. Fleurie tire un petit couteau dont elle lui perce les yeux, et puis les lui tire hors de la tête. Elle lui coupra le nez, les oreilles, et, assistée du valet, lui arrache les dents, les ongles, et lui coupe les doigts l'un après l'autre. Le malheureux se démène et tâche de se désespêtrer mais il s'étreint plus fort. Enfin, après qu'elle a exercé mille sortes de cruautés sur ce misérable corps, qu'elle lui a jeté des charbons ardent dans le sein et proféré toutes les paroles injurieuses que la rage apprend à ceux qui ont perdu l'humanité, elle prend un grand couteau, lui ouvre l'estomac et lui arrache le coeur, elle le jett dans le feu qu'elle avait auparavant fait allumer dans cette salle. Quant cette exécution fut achevée et qu'elle voit que l'aube du jour commence d'ouvrir les portes de l'orient, elle donne deux cent s écus d'or qu'elle avait sur elle au valet de Lucidamor et le fait sortir par cette petite porte du jardin, tandis qu'elle ferme l'huis du pavillon et se retire tout bellement dans sa chambre. Lorsque'elle y est, elle prend de l'ancre et du papier, et écrit sommairement la trahison commise par Clorizande et la juste vengeance qu'elle en avait prise. Ce fait elle ouvre un petit cabinet et prend du poison qu'elle détrempe dans un verre avec de l'eau. "Reçoit, mon cher Lucidamor, à gré la vegeance que j'ai prise du traître qui t'a privé de la vie en la fleur de tes ans. Mon âme est liée avec la tienne d'une étreinte si ferme que la Parque ne saurait la désunir, Je te serais déjà aller trouver, soit que tu fasses ta demeure dans le ciel Empyrée, ou dans les campagnes plantées de myrtes amoureux. Mais je voulais que ton cruel meurtrier reçut auparavant le salaire digne de sa cruauté". Proférant ce discours, elle avale courageusement le poison, et puis se couche dans son lit. La violence et la qualité du breuvage s'étant bientôt emparé de son coeur, elle commence à fermer ses beaux yeux, où l'amour cachait ses traits et ses flamme et avec un grand soupir qu'elle tire, son âme quitte ce beau corps, miracle de la nature³¹⁹.

³¹⁸ Es el criado de Lucidamor, el amante asesinado.

³¹⁹ ROSSET, F.(de), **Les Histoires tragiques de notre temps**, De la cruelle vengeance exercée par une demoiselle sur la personne du meurtrier de celui qu'elle aimait (histoire X).

Textos como éste son los que encontramos en la mayoría de las historias de Camus. Un mismo sentido del paroxismo conduce el ritmo narrativo hacia esta secuencia final del relato donde se concentran todas las expectativas del lector y se desplaza toda la fuerza *romanesque*. La precisión descriptiva de los suplicios puede, incluso, llegar a ser en el Obispo de un naturalismo mucho más feroz, superando también en cantidad y variedad el catálogo de horrores de Rosset.

Pero en Camus la violencia y la sexualidad que exhiben los relatos se hace, como veremos, mucho menos seca y brutal y se vuelve, por el contrario, más inquietante: se hace erótica, gracias a la sinuosidad de un discurso narrativo plagado de figuras, atravesado por la ambigüedad irónica que provocan los más variados juegos de lenguaje, quebrado, a veces, por la *pointe d'humour* propia del estilo barroco.

Entre 1614 y 1654, coincidiendo con el período de mayor implantación del Barroco en Francia, el relato trágico alcanza su mayor difusión. Los continuadores e imitadores de Rosset se multiplican³²⁰, y la

Hemos tomado el texto de X. Darcos, op. cit., pp. 74-75.

³²⁰ Por sólo citar los más conocidos, aparecen: Pierre Boitel, *Les Tragiques accidens des hommes illustres, et autres personnes signalées de l'Univers, depuis le premier siecle jusques à présent*, Paris, Chevalier, 1616. Aline de Gournay, *Alinda, histoire tragique*, Paris, du Bray, 1623 (la historia tiene un cierto interés literario). Livet, *Le Démocare sanglant*, Lyon, de Coursilly, 1623. Claude Malimgre de Saint-Lazare, *Histoires tragiques de nostre temps*, Paris, Collet, 1635. Benoît Gonon, *Histoires véritables et curieuses*, Lyon, C. de la Rivière, 1644. Jean-Nicolas de Parival, *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande*, Leyde, N. Hercules, 1658.

producción de *historias trágicas* es tan abundante que Charles Sorel se refiere, precisamente, a esa proliferación para justificar su ***Histoire Comique de Francion***:

*Nous avons assez d'**Histoires tragiques** qui ne font que nous attrister. Il en faut maintenant voir une qui soit toute comique*³²¹.

Pero de todos los cultivadores de la *historia trágica* en esa época, sólo Camus supo darle ese grado de perfección formal y estética que hará de ella un género cada vez más reconocido dentro de la novela corta del siglo XVII. Último representante de esta corriente literaria en el seiscientos francés, con el obispo de Belley el relato trágico alcanza su apogeo e inicia también su declive como forma narrativa ampliamente representativa de los gustos literarios de toda una época que, a su muerte, empiezan a declinar.

Sin embargo, la producción de narrativa trágica de Camus no cierra definitivamente la historia del género, ni marca la total desaparición de una materia literaria que cobrará nuevas formas, en el siglo siguiente, con Prevost y Sade y será reformulada en el diecinueve por la *novela negra*.³²²

³²¹ SOREL, CH., ***Histoire comique de Francion***, *Avis au Lecteur* de la edición de 1633.

³²² Entre las *historias trágicas* del siglo XVII y Sade, afirma Coulet, *il y a un chaînon assuré: la collection des **Causes célèbres*** (op. cit., p. 156).

IV. ANALISIS DE LA ESTRUCTURA
NARRATIVA DE LAS *HISTORIAS*
TRAGICAS DE CAMUS

1. Tipología y variantes de la anecdótica

Aunque los títulos redundantes de las colecciones son suficientemente indicativos de la anecdótica vertebradora de los relatos que las componen¹, interesa precisar dentro de la uniforme tipología argumental de la *historia trágica*, las variantes que introduce Camus como subversión creativa de un género narrativo fuertemente codificado.

Ya hemos podido observar, al analizar el proceso alumbrador de la obra, que Camus no utiliza nunca la denominación de *Histoires tragiques* para titular sus colecciones, como hacen la mayoría de los cultivadores del género en Francia. Prefiere emplear, a imitación de los autores españoles de novela corta, otros más expresivos como

¹ Sin pretender entrar en un debate terminológico ampliamente desarrollado, en los últimos decenios, en el campo de la crítica literaria, conferimos a la *anecdótica* el sentido que le da Javier del Prado, como conjunto de acontecimientos que constituyen la dinámica de un texto narrativo (Cf. *Cómo se analiza una novela*, op. cit., p. 288. Véase, sobre todo, el capítulo *Lectura descriptiva del nivel anecdótico del texto*, pp. 33-54).

Succez, Evenemens, Leçons, Miroirs, etc. que responden a la triple pauta de: variedad, verosimilitud y didactismo de la preceptiva². O recurrir, como en el caso de las colecciones más significativas, a juegos metafóricos que encierran claros procesos mistificadores de la realidad, con títulos del tipo de *Amphitheatre, Spectacles* o *Rencontres* donde se refleja, acentuado hasta los límites más extremos, el carácter espectacular y visual que cobra la novela en el período barroco³.

En clara correspondencia con los títulos de las colecciones, los ciento treinta y nueve relatos que componen la trilogía trágica de Camus, ***L'Amphitheatre sanglant, Les Spectacles d'horreur*** y ***Les Rencontres funestes***, responden, por sus propios títulos, a un componente anecdótico que se imbrica en una estrategia narrativa fundamentada en el efecto visual, pictórico-teatral de lo macabro, de clara referencia barroco- reformista⁴.

Desde esta perspectiva configuradora de la estructura

² Preceptiva apenas sistematizada desde el punto de vista teórico pero explicitada en la práctica de la narrativa breve por todos los autores, muchos de los cuales (como Camus, por ejemplo) incluyen en sus prólogos amplios comentarios críticos sobre una forma literaria como la novela corta aún no conceptualizada. En Francia aparte de los intentos sistematizadores de Sorel y del propio Camus tenemos que esperar a Huet, ya en la segunda mitad del siglo, para tener un auténtico tratado de preceptiva de la novela.

³ Así lo ha puesto de relieve Maurice Lever, para quien *le roman baroque est aussi un spectacle. Qu'il s'ouvre sur le théâtre de la passion, de la violence, de la guerre ou sur le tendre paysage de la pastoral, il se donne à voir.* (op. cit. p. 33).

⁴ Ya hemos aludido en páginas anteriores, citando a Jean Rousset, al valor de persuasión que adquiere la forma teatral para la propaganda doctrinal de los jesuitas. Sobre la importancia de la imagen plástica, escultórica y sobre todo pictórica (cuadros, grabados, estampas o ilustraciones de libros) en el programa didáctico de la Compañía, véase el magnífico y exhaustivo estudio iconográfico-iconológico de Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1981. Especialmente el capítulo, *El arte al servicio del Dogma*, pp. 145-195.

anecdótica, todo el *corpus* narrativo analizado se incluye dentro de un solo bloque, constituido por un único tipo de relato al que convenimos en denominar:

- de vertebración pasional- tremendista⁵.

Esta inclusión de todas las narraciones en una sola tipología argumental tiene una especial relevancia porque nos permite considerar las tres colecciones, junto con las demás historias seleccionadas, como un macro-texto narrativo cuya unidad vendría determinada, en gran medida, por esa estructuración anecdótica común a todos los relatos⁶.

Porque, en efecto, presentados de manera independiente dentro de las colecciones, sin el apoyo de un marco explícito o *cornice*,

⁵ Este tipo de relato se corresponde, dentro de la tipología argumental que establece Evangelina Rodríguez para clasificar las novelas cortas de José Camerino y Andrés de Prado, con los que incluye, dentro del tipo *realista-costumbrista*, en el apartado que denomina *de vertebración dramático-romántica*. Unos relatos que, señala la notable investigadora, *por la línea argumental, estructuras y comportamiento de los personajes, así como el tremendismo final pueden incluirse en el modelo de romance de ciego que clasifica Julio Caro Baroja como crímenes o novelescos*. Por nuestra parte, con esta denominación queremos insistir, además de en el componente episódico, en el elemento temático y en la técnica narrativa que configura la *historia trágica* de Camus como género típicamente barroco. En este sentido, no compartimos la utilización por parte de la autora del término *romántico*, en una acepción atemporal, que lleva muchas veces a confusiones de orden crítico. Entendemos que al definir *la novela trágica barroca* desde tópicos analogías estético-culturales, no siempre bien justificadas, se soslaya el hecho diferencial barroco asimilándolo a manifestaciones extemporáneas o precursoras del Romanticismo.

⁶ En este tipo de textos la unidad resulta, a menudo, problemática por la disposición del material literario en forma de rupturas narrativas, muchas veces sin ninguna conexión argumental entre ellas. Sin embargo en las colecciones de novelas trágicas de Camus los elementos anecdóticos permiten, en un primer momento, antes de recurrir a los componentes actanciales y temáticos, entrever esa unidad que configura el texto como un todo significativo.

los relatos se hallan, sin embargo, orgánicamente vinculados por una enmarcación implícita que los ordena como lugares de representación de la Pasión⁷. Espacio esencialmente teatral donde las pasiones aparecen encarnadas como fuerzas actanciales por los protagonistas que generan, en todo momento, la dinámica de la narración.

Ahora bien, el carácter de esta representación, conviene hacer hincapié en ello, no es de fidelidad a una realidad de la que la *historia trágica* pretende ser el reflejo ejemplar. Por mucho que Camus insista en la veracidad de los hechos que narra (luego hablaremos de lo que eso significa como recurso retórico, convencional unas veces, con implicaciones diferentes otras), el realismo que aparece en el relato trágico es, como observa lúcidamente Svein Eirik Fauskevåg, de naturaleza anti-mimética, pues emana *d'une situation réelle pervertie*⁸.

Porque, lo que Camus nos ofrece en cada relato, no es sino el acotamiento de una franja de realidad hiperbólica, proyectada desde una perspectiva tremendista, donde se delinea la caída fatal del hombre preso de la Pasión. El autor se vale para ello de un mecanismo narrativo que utiliza, en palabras de Fauskevåg, *une technique de*

⁷ La Pasión, como *raison du coeur*, constituye un componente sustancial del espacio referencial histórico de la ensoñación del yo. Como hemos podido comprobar al analizar el *statu quo*, el debate moral que se genera a todo lo largo del siglo XVII en torno a las pasiones tiene una incidencia decisiva sobre la superestructura ideológica que rige el proceso creativo de Camus.

⁸ FAUSKEVÅG, S.-E., *Violence et sexualité dans le roman baroque français chez François de Rosset et Jean-Pierre Camus en Orbis Litterarum*, Copenhagen, Munsksgaard, 1979, n1 34, pp. 1-16.

*l'extremisme*⁹: ilustración extrema, con marcados rasgos grotescos, de la estética barroca del asombro.

Así focalizada la Pasión como la fuerza actancial generadora, en primera instancia, de la dinámica narrativa, la práctica totalidad de los relatos que componen el *corpus* analizado se revelan como *historias de la pasión amorosa*. Entre la centena larga de narraciones seleccionadas, apenas si encontramos una docena donde el amor, como motor de la historia, se halle ausente. En este caso, son otras pasiones: la ira, la envidia o la avaricia, sobre todo, las que constituyen el eje vertebrador de la estructura anecdótica del texto¹⁰.

⁹ *Ibidem.*, p. 2.

¹⁰ Así, la ira provocada por el deseo de venganza de un criado borracho ocasiona en *La cruauté domestique (Les Evenemens singuliers*, III, 2) siete muertes violentas, entre ellas tres niños y un inocente al que se le acusa de los crímenes.

En *Les trois testes (Les Spectacles d'horreur*, I, 24) los crímenes de un malhechor son descubiertos gracias a un suceso extraordinario: las cabezas de unos terneros que ha comprado el asesino para asarlas y que transporta en un cesto toman la forma, a la vista de todo el mundo, de las cabezas de sus víctimas y no recobran su forma verdadera hasta después de ser ajusticiado el criminal.

La deslealtad y la ambición de poder tejen la trama de historias como *Le double traître (Spectacles*, I, 4) y *Le serment mesprisé (Spectacles*, I, 8) donde aparecen como protagonistas figuras importantes de la Historia de Francia (como el Condestable de Borbón) próxima a la época del autor.

Sucesos totalmente fortuitos, que marcan el ambiente de violencia de la época, acaparan la atención de historias como *Le jeu d'enfants (Spectacles*, I, 28), donde unos niños imitando a su padre, al que han visto degollar un ternero, hacen lo mismo con su hermano. Asustados por la sangre y viendo venir a su madre se esconden en el horno de la cocina. Esta lo enciende sin apercibirse de la presencia de los niños y provoca su muerte.

1. 2. Las historias de *amor para la muerte*

Observamos pues, dentro de la tipología general que engloba a todos los relatos en un bloque argumental *pasional-tremendista*, un subtipo predominante de vertebración *erótico-pasional*, que configura la mayor parte del espacio narrativo de la historia trágica. Es el constituido por las narraciones que, de acuerdo con su estructuración anecdótica, podemos incluir dentro de las denominadas: ***historias de amor para la muerte***¹¹.

Sin embargo, esta ordenación argumental simplificadora, en función del eje referencial de las pasiones y de una estética de representación hiperbólica, no significa, en absoluto, una ausencia de variedad en el conjunto de los relatos. Por el contrario, tanto por el componente episódico, como por la propia estructuración anecdótica, la *historia trágica* de Camus se presenta bastante abierta, como veremos, dentro de la aparente rigidez de su sintaxis narrativa.

¹¹ Hemos creído conveniente adoptar esta denominación que viene a traducir el conocido tema alemán de la *Liebestod*. Véase al respecto, Del Prado, J., op. cit., p. 90, que nos remite a M. Fougères, *La libestod dans le roman français, anglais et allemand au XVIIIème siècle*, Ottawa, Naaman, 1977.

Así, la pasión erótica, aunque impulsora, en primer término, de la narración, se ve siempre asociada con otras pasiones (los celos, la ira, la envidia, el odio, la concupiscencia, etc.) que actúan como resortes dinamizadores del mecanismo destructor del amor. Unas veces como actantes coadyuvantes (encarnadas en los personajes rivales y opositores) con una función predominante de propulsoras de la transgresión, otras en forma de bisagras *evenemenciales*¹² que hacen progresar el relato en su dirección trágica, estas pasiones intervienen, en cada caso, modificando la trama argumental e introduciendo una serie amplísima de combinaciones y variantes que permiten a Camus una práctica subversiva del modelo narrativo del relato trágico.

Otro factor de variedad, de gran incidencia también en el proceso de renovación estética desarrollado por Camus, se deriva de la utilización que hace de toda la tradición argumental que se recoge en la novela corta del siglo XVII. De todas esas fuentes literarias que informan la anecdótica de la narrativa breve, Evangelina Rodríguez¹³ ha señalado las más importantes:

1. *Metafísica amorosa del neoplatonismo renacentista.*
2. *Restos de novela pastoril.*

¹² Utilizamos el neologismo introducido por Javier del Prado para referirnos, de acuerdo con su teoría crítica, a esos elementos narrativos o microsegmentos que sirven de engarce entre las diferentes secuencias de un texto y hacen progresar su dinámica narrativa.

¹³ RODRIGUEZ, E., *Novela corta marginada del siglo XVII español*, op., cit., p. 83. Recoge la eminente investigadora a Joaquín del Val, *La novela española del siglo XVII* en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, 1953, pp. XLV-LXXX.

3. *Indicios de novela erótico-caballeresca.*
4. *Rasgos de novela bizantina.*
5. *Elementos de picaresca.*
6. *Cierto costumbrismo.*
7. *Novellieri italianos.*

A estas referencias literarias, histórico-culturales (de información architextual e intertextual) que articulan, en gran medida, el nivel anecdótico de los relatos de Camus, tenemos que añadir otras más específicas que nos remiten a la propia tradición literaria francesa. Además de las aportaciones, a las que hemos hecho referencia en el apartado anterior, que recibe la *historia trágica* de la vena popular del *fabliau* y del *exemplum* medievales, el autor incorpora elementos episódicos de fuentes tan dispares como los antiguos **Martirologios**, las compilaciones de **Gestes** y de **Histoires anciennes**, las **Vidas de santos**¹⁴, o la más inmediata del **Roman comique** de inspiración picaresca y libertina.

¹⁴ Sin pretender establecer un estudio exhaustivo de las fuentes que utiliza Camus es evidente que una serie de obras conocidísimas a todo lo largo de la Edad Media, de gran utilidad para los predicadores, que extraían de ellas sus ejemplos, han aportado al Obispo numerosos elementos anecdóticos intrigas e incluso *historias* que sólo ha tenido que modificar levemente. Entre ellas la *Vitae Patrum* de San Gregorio de Tours, *La Légende dorée* de Jacobo de la Vorágine, el *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, *Les miracles de la Sainte Vierge* de Gautier de Coincy, el *Boccum Universale* de Thomas de Chantpré y, sobre todo el más utilizado por la predicación: el *Speculum Exemplorum* de 1490. Camus se encarga, por otra parte, de indicarnos muchas veces él mismo, al final de sus relatos, la fuente que ha seguido. Así en *Le verger historique* nos remite a Anthoine de Panoine *au livre des Gestes du roy Alphonse* (p. 122). En *Les Tapisseries historiques* se refiere al *Collecteur des Histoires anciennes et modernes apparées*. En *Le Cabinet historique*, al *Inventaire de l'Histoire des Turcs*.

Desde todos estos vectores informativos del material anecdótico el *ars combinatoria* de Camus permite establecer diferentes ordenamientos de los relatos, según se tome para ello algunos o todos los ejes (temático, actancial, estético o ideológico) en torno a los cuales se configura su estructuración narrativa¹⁵.

Por nuestra parte, proponemos una clasificación de todas las variantes detectadas en cuatro grandes grupos, establecidos desde una perspectiva temática que tiene como base el comportamiento actancial de la Pasión¹⁶.

A.- Los infortunios de la virtud.

Un importante número de relatos generan su estructuración textual (anecdótica y actancial) en torno a un núcleo temático constituido por *la virtud perseguida*. Encarnada por la mujer,

¹⁵ Bajo el ángulo de una estructuración que recurre a la morfología funcional de Prop y al análisis de *les rôles narratifs* de Claude Bremond, Anne de Vaucher Gravilli establece una clasificación de las *historias trágicas* contenidas en *Les Spectacles d'horreur* que reposa en tres funciones básicas que articulan, según esta investigadora, la estructura del relato: *Loi/ Transgression/ Punition*. Divide Vaucher las historias en tres grupos, de acuerdo con los tres tipos mayoritarios de transgresión: 1) *violation des codes sociaux*, 2) *violation de la vie*, 3) *violation de la Loi divine (Loi et transgression dans les Spectacles d'horreur de Jean-Pierre Camus*, op. cit. p. 22).

¹⁶ No se nos oculta, al adoptar esta clasificación, que muchas de estas narraciones pueden formar parte indistintamente de varios de los grupos formados. Sin embargo, nos hemos atendido en estos casos al campo temático o a la fuerza actancial que prevalece en cada uno de ellos.

aunque no faltan los ejemplos masculinos, la defensa de la virtud (la castidad, ya sea por fidelidad o por voto religioso) hará de ellos víctimas, casi siempre mortales, del amor lascivo, o les impulsará a desmesuradas venganzas ejemplares. Los suicidios espectaculares no escasean tampoco, (justificados y nunca condenados por el autor) como medio de escapar a la pasión lúbrica que constituye, en todos los casos, el resorte de la historia.

Junto al tema de la virtud violentada, aparecen también los del raptó de la mujer y de la huida del seductor que configuran el itinerario del infortunio: *seducción / raptó / violación / abandono*. Un recorrido que se completa en la mayoría de estas historias con la venganza reparadora y la reclusión claustral de la heroína.

La presencia en estos relatos de la sangre, de la tortura y de automutilaciones acompañadas, a veces, de elementos sobrenaturales, nos remiten a los temas cristianos de la tentación de la carne, de la renuncia y de la mortificación vehiculados por los *martirologios* y las *vidas de santos* que inspiran muchos de los elementos anecdóticos.

La muerte, ya sea como sanción del pecado o como consecuencia del martirio, aparece siempre como cuadro o espectáculo: imagen de la *générosité*, que simboliza una forma del heroísmo barroco a lo divino, contaminada de todos los rasgos del *teatro barroco de la crueldad* que preludian el Eros sangriento del universo sadiano.

Hemos incluido en este grupo:

- 1 - *La sanglante chasteté*¹⁷ (**Amphitheatre**, I, 3).
- 2 - *La juste douleur* (**Amphitheatre**, I, 13).
- 3 - *La genereuse vengeance* (**Amphitheatre**, II, 6).
- 4 - *Le tesmoignage du sang*¹⁸ (**Amphitheatre**, II, 7).
- 5 - *L'impudent adultere* (**Amphitheatre**, II, 11)
- 6 - *Le despit inconsideré* (**Amphitheatre**, II, 12)
- 7 - *La belle mort d'une beauté* (**Amphitheatre**, II, 13).
- 8 - *Le violement* (**Amphitheatre**, II, 18).
- 9 - *Le ravisseur* (**Spectacles**, I, 12).
- 10- *La brillante chasteté* (**Spectacles**, Livre I, 19).
- 11- *L'incontinante Marastre* (**Spectacles**, II, 26).
- 12- *Les deux soeur* (**Rencontres**, 11).
- 13- *Le frère impitoyable* (**Rencontres**, 17).

¹⁷ El tema de la violación utilizado por Camus en numerosas historias lo encontramos en ésta con un argumento bastante cercano al de *Fuenteovejuna* de Lope, nos recuerda también el *Alcade de Zalamea* de Calderón por cómo se plantea en ella el tema del honor. Camus ha podido basarse también, como sugiere Hainswort respecto a otras historias como *La chasteté courageuse* (*Evenemens singuliers*, III, 12) en *La fuerza de la sangre* de Cervantes. Otra historia comprendida en este grupo *La brillante chasteté* retoma el mismo asunto aunque en este caso la violación no llega a consumarse porque la heroína prefiere perecer en el fuego, provocado por ella misma, antes que caer en las manos de la soldadesca que la persigue. De las dos novelas encontramos, sin embargo, las fuentes en Francia, en los memorialistas de la época y en los autores de *feuilles volantes* como Pierre de l'Etoile que cuenta en su *Journal pour le règne de Henri III* un suceso semejante acaecido en 1581.

¹⁸ El esquema común que siguen los relatos de la virtud perseguida se ve notablemente alterado en esta historia. El desenlace funesto que sanciona generalmente al seductor se produce aquí como forma de castigo de la mujer seducida y abandonada por la intervención de un elemento fantástico: la sangre milagrosa que brota en presencia del asesino.

- 14- *La fille outragée* (**Rencontres**, 36).
- 15- *Le Repentir impertinent* (**Rencontres**, 42).
- 16- *Le sang juste versée* (**Observations**, Livre I, 16).
- 17- *La vengeance feminine* (**Entretiens**, 11).
- 18- *Le coeur inviolable* (**Entretiens**, 13).

B.- Las afecciones disolutas

Constituye el grupo más numeroso y también el más rico en elementos anecdóticos. Forman parte de él una serie de relatos que se vertebran en torno al tema de *la débauche*. La pasión amorosa aparece en ellos como proceso de seducción libertina, transgresora del código de la ley, tanto en el plano de lo divino como del humano:

- Violación del espacio sagrado: el convento, la iglesia o el confesionario.

- Violación de las leyes de la familia: incesto, bigamia o, incluso trigamia, adulterio, prostitución, etc.

- Violación de las leyes eclesiásticas referentes al celibato y la castidad de sus miembros: concubinatos, casamientos secretos, seducción de pupilas o sirvientas, etc.

Se hace patente la presencia en estos relatos de motivos

incidentales y componentes de la trama argumental que nos remiten a Boccaccio y sus continuadores, especialmente a Bandello y a Marguerite de Navarre. Elementos intertextuales con referencia también a Cervantes y a los autores españoles de novela corta (postcervantinos sobre todo, pero también a algunos, como Antonio de Torquemada, anteriores a Cervantes). El architexto de estos relatos hay que buscarlo en la novela picaresca, en el *roman comique* y en la literatura à *rabais* de los *canards* y del *Mercure de France*.

La función actancial transgresora de la pasión aparece en el texto encarnada en unos protagonistas (seductores masculinos y, en menor medida, femeninos) cuya morfología y sintaxis nos proporcionan una tipología de clara referencia libertina: el *généreux*, la mujer *amazone*, el Don Juan o la *magicienne*. Héroes, todos ellos, generadores de un proceso de simbolización de la *energía barroca*, que se proyecta en el texto como catálisis de toda la estructura temática.

Forman parte de este grupo:

- 1 - *L'infidélité chastié* (***Amphitheatre***, I, 2).
- 2 - *La fin miserable* (***Amphitheatre***, I, 5).
- 3 - *Le parricide Malheureux* (***Amphitheatre***, I, 9).
- 4 - *Le puant concubinaire* (***Amphitheatre***, I, 10).
- 5 - *La tardive repentence* (***Amphitheatre***, I, 11).
- 6 - *L'inconstant attrapé* (***Amphitheatre***, I, 14).
- 7 - *La trahison renversée* (***Amphitheatre***, I, 17).

- 8 - *L'inepte vanterie* (**Amphitheatre**, II, 1).
- 9 - *L'Intemperence precipitée* (**Amphitheatre**, II, 8).
- 10- *L'enfant desbauché* (**Amphitheatre**, II, 10).
- 11- *Les deux poisons* (**Amphitheatre**, II, 14).
- 12- *La fortune infortunée* (**Amphitheatre**, II, 15).
- 13- *L'Amant sacrilege*¹⁹ (**Spectacles**, I, 11).
- 14- *Les morts entassés* (**Spectacles**, II, 3).
- 15- *La Hotesse intemperente* (**Spectacles**, II, 10).
- 16- *La femme perdue* (**Spectacles**, II, 2).
- 17- *Le trigame* (**Spectacles**, II, 23).
- 18- *La fausse conjecture* (**Rencontres**, 2).
- 19- *L'Amant desesperé* (**Rencontres**, 3).
- 20- *L'Emprisonnement et l'Empoisonnement* (**Rencontres**, 4).
- 21- *Le desesper Paternel* (**Rencontres**, 5).
- 22- *Le malheureux concubinage* (**Rencontres**, 9).
- 23- *Le desesper precipité* (**Rencontres**, 13).
- 24- *La fausse poison* (**Rencontres**, 16).
- 25- *Le desguisement funeste* (**Rencontres**, 18).
- 26- *La Stratageme renversé* (**Rencontres**, 21).
- 27- *La juste Perfidie* (**Rencontres**, 22).

¹⁹ La legenda de Lisardo, el estudiante de Córdoba, origen del tema del seductor visionario de sus propios funerales, cuya fortuna literaria es harto conocida, es reelaborada por Camus en esta historia que toma, según precisa él mismo, del *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada (traducido al francés por Gabriel Chappuys en 1582). El tema, íntimamente ligado a los del *convidado de piedra* y del *Don Juan*, es también utilizado por Camus en otra historia incluida en este mismo grupo: *Le Stratageme renversé* (26), donde una religiosa libertina se vale de un baúl para introducir a su amante en el convento. Transportado por equivocación en una fecha distinta a la acordada el amante muere encerrado en el baúl que le sirve de sarcófago.

- 28- *L'Adultere puny* (**Rencontres**, 25).
- 29- *Le juge Incontinent* (**Rencontres**, 28).
- 30- *La penitence execrable* (**Rencontres**, 41).
- 31- *L'Intemperente* (**Rencontres**, 43).
- 32- *Les affections incestueuses* (**Rencontres**, 45).
- 33- *La malice surprise* (**Rencontres**, 49).
- 34- *Le nouveau Mezence* (**Evenemens**, II, 14).
- 35- *L'Imprecation chastiée* (**Memoriaux historiques**, 11).
- 36- *L'infame mary* (**Decades**, 2).

C.- El amor contrariado

El obstáculo a la pasión amorosa, materializado generalmente por fuerzas actanciales encarnadas por los padres o por un rival impuesto por ellos, aparece en el nivel anecdótico de muchos relatos como la principal *bisagra evenemencial* que hace progresar la dinámica narrativa. Esta progresión tiene lugar casi siempre en una doble dirección:

- a) la huida de los amantes
- b) el rapto de la amada

Impulsada por este obstáculo, la pasión amorosa se revela con una función transgresora en un triple nivel: respecto a las leyes de la familia (desobediencia paterna); a las leyes de la Iglesia (matrimonio clandestino, adulterio); y a las leyes civiles (violencia contra las personas

y la institución familiar).

Cobra una especial relevancia en estos relatos, dentro del grupo de actantes protagonistas rivales, el personaje del pretendiente viejo que obtiene, gracias a su riqueza y posición social, el compromiso de matrimonio con la heroína por parte de los padres. Personaje tópico dentro de la tradición de la novela sentimental, su función no es sólo la de servir de obstáculo al amor de los protagonistas, sino la de imprimir un sesgo diferente al movimiento de la pasión que rige la dinámica del texto. La aparición inevitable de los celos en el amante viejo o en el pretendiente burlado, ya sea por el adulterio de la esposa o por la huida de los jóvenes amantes constituye la bisagra episódica que impulsa la progresión del relato hacia ese desenlace inexorablemente trágico.

Es también importante la presencia de personajes *celestinescos*, sirvientes y alcahuetas, con una función mediadora que los convierte, paradójicamente, en agentes de la fatalidad.

Son recurrentes en estos relatos los elementos episódicos y los componentes narratológicos que nos remiten al espacio architextual de la novela bizantina: al ***Teágenes y Cariclea*** de Heliodoro que, como ya hemos señalado, constituye uno de los principales modelos literarios de Camus.

Nos encontramos así con el viaje que provoca la huída o el rapto como itinerario de una *quête amoureuse tragique*: espacio fatal de

la reparación y del castigo que constituyen la proyección temática de *la vanitas* como simbolización del desengaño barroco.

Integramos en este grupo:

- 1 - *La coustillade* (**Amphitheatre**, I, 2).
- 2 - *Le père maudissant* (**Amphitheatre**, I, 15).
- 3 - *Le ravisseur ingrat* (**Amphitheatre**, II, 3).
- 4 - *La mortelle amour* (**Amphitheatre**, II, 9).
- 5 - *La prompte credulité* (**Amphitheatre**, II, 16).
- 6 - *La funeste Ressemblance* (**Spectacles**, I, 7).
- 7 - *L'infortuné Mariage* (**Spectacles**, I, 23).
- 8 - *Le tombeau des Amants* (**Spectacles**, II, 13).
- 9 - *L'aveugle Inconsideration* (**Rencontres**, 1).
- 10- *L'amante Desesperée* (**Rencontres**, 3).
- 11- *Les deux freres* (**Rencontres**, 7).
- 12- *La mere marastre* (**Rencontres**, 12).
- 13- *La vengeance executée* (**Rencontres**, 14).
- 14- *Le libelle diffamatoire* (**Rencontres**, 15).
- 15- *Le faux amy* (**Rencontres**, 20).
- 16- *La mortelle vapeur* (**Rencontres**, 24).
- 17- *L'Enlèvement* (**Rencontres**, 38).
- 18- *L'attrapé* (**Rencontres**, 39).
- 19- *La mere irritée* (**Rencontres**, 44).
- 20- *L'Amante guerriere* (**Rencontres**, 46).
- 21- *Le Ravisseur perissant* (**Rencontres**, 47).

D.- El furor de los celos amorosos

La presencia de los celos es una constante en las *historias de amor para la muerte* de Camus²⁰. Tema fecundo y eficaz resorte novelesco en todos los tiempos, los celos ocupan un lugar privilegiado en la literatura del siglo XVII. Confundidos a menudo con la envidia, ya sean amorosos, políticos, artísticos o de otra naturaleza, su protagonismo en la vida de los hombres del *Grand Siècle* ha sido enorme, como ha demostrado Madelaine Bertaud²¹ en un sólido trabajo de rastreo de esta pasión en la Literatura de la época de Luis XIII.

Representados desde la perspectiva moral del autor como una pasión consustancial al amor sensual²², los celos aparecen en la práctica totalidad de los relatos trágicos como la fuerza actancial coadyuvante principal, con una función primordial: la de ser siempre el de resorte de la pasión amorosa que la impulsa en su dirección trágica.

En muchos casos, sin embargo, los celos: *les affres de la*

²⁰ El interés casi obsesivo de Camus por esta pasión se pone de manifiesto no sólo en los relatos trágicos breves sino también en sus novelas de grandes dimensiones. En algunas como *Alcime*, *Damaris* o *Eugene* los celos constituyen el auténtico motor del relato; en otras como *Elise* o *Palombe* su presencia se revela de gran importancia en el desarrollo de la estructura narrativa.

²¹ BERTAUD, M., *La jalousie dans la Littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Droz, 1981.

²² Para Camus, en el origen de esta pasión se halla siempre el amor concupiscente: *ceste frenesie est une ombre inseparable de l'amour sensuel (Casilde, ou le Bonheur de l'honnesteté*, Paris, J. Moreau, 1628, p. 136.

jalousie, constituyen por sí solos, más que la propia pasión amorosa, el auténtico motor de la dinámica del texto.

En estos relatos los personajes víctimas de esta pasión son con mayor frecuencia amantes viejos (*les vieux tisons*, según la expresión metafórica convencional de Camus) que toman esposas jóvenes, casi siempre obligadas por un matrimonio de conveniencia. La diferencia de edad, la impotencia o la relación amorosa obstaculizada por este casamiento provocan en ellos, no siempre de manera justificada, unos celos irrefrenables que conducen siempre a las mayores catástrofes. Aunque no faltan en estas historias los celos femeninos, capaces de llegar a extremos aún mayores que los masculinos²³.

Comprenden este grupo:

- 1 - *La princesse jalouse* (***Amphitheatre***, II, 4).
- 2 - *Le Coeur mangé* (***Spectacles***, I, 3).
- 3 - *Les faux soupçons* (***Spectacles***, I, 1).
- 4 - *Le Gondolier* (***Spectacles***, I, 10).
- 5 - *La subtilité pernicieuse* (***Spectacles***, I, 14).
- 6 - *La mere Medée* (***Spectacles***, I, 15).
- 7 - *La force du Regret* (***Spectacles***, I, 16).

²³ La mayor debilidad de la mujer respecto al hombre es la razón que esgrime Camus para justificar los excesos del sexo femenino impulsado por los celos: *ce sexe, comme il est en tout beaucoup plus impuissant que le viril, est bien plus aisé à succomber sous les atteintes de cette farouche passion. Et depuis qu'il a passé les bornes de sa fragilité naturelle, il fait d'horribles ménages* (citado por M. Bertaud en op. cit., p. 90 que nos remite al Tome II de *Les Diversités*, p. 382).

- 8 - *La jalousie précipitée* (**Spectacles**, II, 1).
- 9 - *Les rivaux* (**Spectacles**, II, 9).
- 10- *La jalouse fureur*²⁴ (**Spectacles**, II, 14).
- 11- *L'injuste jalousie* (**Rencontres**, 10).
- 12- *Les trois Rivaux* (**Rencontres**, 23).
- 13- *La peur Mortelle* (**Rencontres**, 40).
- 14- *La jalousie sacrilege*²⁵ (**Evenemens**, III, 7).

Este ordenamiento del *corpus* en las cuatro vertientes temático/actanciales, que dan cobertura a todo el material anecdótico utilizado por Camus, nos permite comprobar la profunda unidad que domina, más allá de lo trágico, una obra asombrosamente diversa y variable.

Organizadas las historias dentro de las colecciones en

²⁴ **La historia constituye una variante anecdótica de *Romeo y Julieta*** de Bandello, que seguramente ha llegado a Camus a través de Boaistuau. En ella encontramos la misma situación de partida que en los *amantes de Verona*, pero aquí la protagonista arrastrada por los celos mata a su amante en el lecho y se suicida después. Encontramos una historia con el mismo título en ***Les Rencontres funestes***, la cincuenta y tres, situada también en Italia, pero de extensión bastante más reducida como todos los relatos comprendidos en esta colección. Relato de amor contrariado y celos, trata el tema clásico de los dos amigos, uno de los cuales ha de hacer de mediador para lograr que una dama esquiva corresponda al amor del otro. Pero la dama se siente atraída por el mediador que traiciona al amigo provocando los celos de éste y su venganza que origina la muerte de los tres protagonistas: el amante a manos del amigo traicionado, ella por suicidio y el celoso ajusticiado.

²⁵ **Camus repite el mismo título en otra historia contenida en *Les Rencontres funestes***, la veintinueve. En ella, el protagonista celoso no viola, como en ésta, el sacramento de la penitencia haciéndose pasar por sacerdote sino amenazando de muerte al confesor de su esposa al que e obliga a revelar que ésta comete adulterio. El architexto de estos relatos los encontramos en el ***Decamerón***, en la quinta novela de la jornada séptima y en ***Les Cent Nouvelles Nouvelles***, novela setenta y ocho.

cuadros o escenas (entendidos en su doble sentido pictórico y teatral) de los desastres de la pasión, el obispo de Belley sabe aprovechar el amplio anecdótico que le suministran las más diversas fuentes de la tradición narrativa (inventario argumental que reelabora e incrementa notablemente) para representar la gama más rica y variada que pueda imaginarse de *casos pasionales*.

Este inmenso repertorio de la casuística pasional cobra forma literaria como un macro-texto narrativo compuesto de una infinidad de relatos engastados, donde cada uno de ellos refleja al anterior en una *mise en abîme* continua que reproduce, en cada caso, todo el proceso creativo. Juego de espejos típicamente barroco: del teatro dentro del teatro y del cuadro en el interior del cuadro, que ilustra el mundo cambiante e inestable, del doble y de la imagen, representativo de la cultura barroca.

2. La disposición funcional de los componentes textuales

La *historia trágica* presenta, como hemos visto más arriba, una fuerte estructuración lineal que obedece a una ordenación del material narrativo tendente a lograr el mayor efecto sobre el lector. En este sentido, su técnica narrativa reposa en dos elementos sustanciales que sirven de apoyo a la estética del tremendismo y al mecanismo de representación hiperbólico que las modula: el ritmo vertiginoso del relato y la articulación de la dinámica narrativa en torno a su desenlace final siempre catastrófico.

En los relatos trágicos de Camus el ritmo de la narración puede alcanzar el paroxismo (en *La peste perfidie*²⁶ o en *L'adultere punie*²⁷, por ejemplo, la historia se concentra en apenas cuatro páginas, mientras que no llegan a tres en *L'imprecation chastiée*²⁸), y la estructuración anecdótica y actancial se teje siempre, como veremos, en función del acontecimiento trágico que focaliza, al final del relato, toda la dinámica narrativa.

²⁶ CAMUS, J.-P., *Les Rencontres funestes*, 22, pp. 131-134.

²⁷ *Ibidem.*, 25, pp. 143-147.

²⁸ CAMUS, J.-P., *Memoriaux historiques*, Paris, Jacques Villery, 1643.

Ahora bien, la riqueza discursiva que poseen la mayor parte de los relatos (generada sobre todo por las constantes intromisiones del narrador, pero también por los propios personajes), así como la presencia constante de juegos analógicos (imágenes, cadenas de metáforas, desplazamientos metonímicos) imprimen al texto un ritmo cambiante y sincopado, lleno de cortes y cargado de sobresaltos, sinuoso y desconcertante, que se corresponde con la estrategia de seducción que rige el propio mecanismo narrativo.

Una estrategia que podemos ir desvelando a través de la distribución funcional de los elementos textuales en los diferentes segmentos narrativos que impulsan y articulan la dinámica del texto²⁹. Para ello procederemos, en primer lugar, a un análisis global de las *historias trágicas*, consideradas como un macro-texto narrativo, desde las distintas coordenadas (espacial, actancial, temporal) y niveles (discursivo, simbólico, ideológico) que las estructuran, para pasar, después, a una ordenación sobre el eje diacrónico del texto de los componentes anecdóticos considerados en su funcionamiento puramente narratológico y actancial. El análisis morfo-sintáctico de estos segmentos nos permitirá reconocer a continuación, sobre el eje

²⁹ **El texto como relato progresa en diacronía a través de una serie de unidades mínimas funcionales que Bremond llama séquences** (*Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973) y Javier del Prado *segmentos narrativos (Cómo se analiza una novela*, op. cit., pp. 43-47). Nos interesa especialmente el estudio que hace Del Prado de estos segmentos, que pueden tener una función puramente narrativa (segmentos activos, reflexivos y descriptivos), o pueden ser descritos desde su funcionamiento simbólico, mimético o metalingüístico (op. cit., pp. 131-132).

sincrónico, las funciones discursivas, simbólicas y metalingüísticas que nos informan acerca de las técnicas y procedimientos del discurso seductor.

Esta segmentación no la vamos a aplicar, como es lógico suponer, a todos los relatos del *corpus* que hemos delimitado (lo que nos llevaría en muchos casos a un ejercicio repetitivo de mera erudición, totalmente innecesario para nuestros propósitos). Trataremos de sistematizar toda la materia textual de las ochenta y siete *historias de amor para la muerte* en unas estructuras modelo, tomando como base algunos de los relatos más representativos del *corpus* narrativo.

Pero antes de ello creemos conveniente repasar algunos planteamientos teóricos relativos a estos puntos.

Si partimos como hace Iliana Zinguer en su artículo: *Tentative de définition de la nouvelle*³⁰, de una distribución funcional basada en el conocido inventario de funciones narrativas de Prop, nos encontramos, invariablemente, con estas tres funciones básicas que ordenan el material narrativo del relato trágico:

	S.1	S.2	S.3
A	-----		
B	Transgression	Méfait	Punition ³¹

³⁰ ZINGUER, I., *Tentative de définition de la nouvelle en L'Automne de la Renaissance*, op. cit., pp. 159-209.

³¹ Se refiere esta investigadora a la lógica narrativa que siguen estos

Una estructuración semejante presenta Anne de Vaucher Gravili fundamentada, como hemos visto anteriormente, en el trinomio funcional: *Loi / transgression / punition*, del que parte también Helena Boggio³² para establecer esta distribución secuencial:

- S.1 ----- *énonciation de la loi où cadre de la situation et du milieu où se déroulera le fait tragique*
- S.2 ----- *Surgissement d'un obstacle, d'un événement qui apporte des complications à la situation initiale; ou bien le héros commet une infraction aux règles énoncées dans la première partie; ou encore les deux phénomènes se présentent ensemble, c'est à dire qu'il y a à la fois obstacle et infraction dans l'effort de surmonter l'obstacle.*
- S.3 ----- *Déchaînement de la tragédie: on assiste à la punition des coupables.*

Desde nuestro punto de vista de la pasión erótica como eje en torno al cual se articula la dinámica narrativa y no de la ley³³, esta

relatos: la de un *processus de dégradation: la dégradation possible (tentation, avertissement sur le méfait), le processus même de dégradation (le méfait redondant) et la dégradation produite (le châtement)*, op. cit., p. 204.

³² BOGGIO, H., op. cit., p. 210.

³³ No creemos que la Ley como superestructura ideológica (presente sin duda en la configuración de la estructuración simbólica de la *historia trágica*) tenga una incidencia mayor que la Pasión. Discrepamos en este sentido con las investigadoras Grvili y Boggio que definen la *nouvelle tragique* como *une histoire de Loi*. Como también lo hacemos respecto a C.-G. Dubois que afirma, aunque refiriéndose sobre todo al teatro barroco: *ce n'est pas la passion qui triomphe: elle ne fait qu'exhiber ses désastres: Le dernier mot reste à la loi*(op.

estructuración funcional tripartita se ve notablemente alterada por el proceso de seducción que conlleva la trama amorosa. Proceso que se ajusta, en principio, a una repartición secuencial tópica como la que nos proporciona la profesora Rodríguez en este esquema superponible a toda novela de amor con desenlace fatal:

*A ----- Encuentro ----- Enamoramiento ----- Lance ----- Fuga -----
Final trágico³⁴ ----- B*

Mucho más próximo a nuestros presupuestos acerca de la seducción nos parece el proceso diseñado por Lydia Vázquez referido a la seducción libertina del siglo XVIII³⁵. Una ordenación secuencial de acuerdo con las etapas del proceso que sigue la seducción en el *Siglo de las Luces* nos daría:

*A ---- conjura de un poder ---- duelo o combate (ayuda, obstáculo) ----
declaración ---- concesión ---- momento ascético ---- ruptura (muerte) ---B*

El relato trágico de Camus, como historia de la pasión amorosa transgresora, encaja perfectamente en cualquiera de estos ordenamientos del material narrativo, que nos servirán, de algún modo, para proceder a nuestra propia distribución secuencial. Ahora bien, no

cit. p. 39). Pensamos por el contrario que es la pasión, en tanto que generadora de la energía potencial del héroe, la que estructura en todo momento la arquitectura mítica de la *historia trágica*, propulsora a su vez de la ensoñación barroca del heroísmo.

³⁴ Op. cit., p. 91.

³⁵ VAZQUEZ JIMENEZ, L., *Seducción y libertinaje en la prosa francesa del siglo XVIII*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1985.

podemos olvidar que la *histoire tragique* desde la perspectiva ejemplar del Obispo se presenta, sobre todo, como una forma de *sermon en action*. Su mecanismo narrativo sigue, en efecto, las mismas reglas retóricas que rigen la composición del sermón y de la homilía³⁶. Nos encontramos así en el texto con una ordenación tripartita del material narrativo:

Exordium ---- Narratio ---- Conclusio

que sigue las reglas tradicionales de la retórica aplicadas a la oratoria sagrada³⁷.

A la luz de estas consideraciones teóricas expuesta, vamos a proceder ya al análisis de los diferentes niveles textuales que estructuran el texto narrativo de las *histoires tragiques* de Camus.

³⁶ Véase el capítulo que consagra Descrains a la composición de las homilias de Camus en *Homélies des Etats Généraux: Les techniques* (op. cit., pp. 140-190).

³⁷ Véase al respecto el estudio de M. C. González de Enterría: *Literaturas marginadas*, el capítulo *La prosa de cordel (siglo XVII)*, pp. 78-80.

3. Configuración del espacio

La presencia de la naturaleza vegetal y animal en el relato trágico de Camus es muy escasa. Tanto el espacio físico como el espacio social aparecen, como hemos tenido ocasión de comprobar en el análisis secuencial de los cuatro relatos ilustrativos del *corpus*, con los mínimos elementos descriptivos. El claro predominio de la narración sobre la descripción que rige el modelo formal de la novela corta tradicional se ve, si cabe, acrecentado en la *historia trágica* donde el ritmo de la acción, parejo al movimiento de la pasión, focaliza toda la atención del texto, dejando poco lugar a la complacencia descriptiva de los elementos que componen la coordenada espacial³⁸.

³⁸ La descripción, aun siendo subsidiaria de la narración, desempeña una función importante en la *historia trágica*. Camus siente un placer especial por la práctica descriptiva, que proviene de su insaciable curiosidad u de su inclinación a la observación y al análisis del comportamiento humano. Ese gusto descriptivo se hace patente, de manera especial, en sus *romans* de grandes dimensiones donde la descripción del paisaje ocupa un amplio lugar con un valor más cosmográfico y sociológico que puramente retórico, aunque no deja de manifestarse tampoco su filiación a la tónica literaria del paisaje bucólico. En la *historia trágica*, por el contrario, la descripción incide, más que en lo espacial, en el nivel actancial: el desarrollo del movimiento pasional en los personajes y el proceso punitivo focaliza la mirada descriptiva, dando pruebas de un rigor casi naturalista. Por lo demás, Camus se atiene en los relatos trágicos al punto de vista que expresa su maestro San Francisco de Sales en sus *Epîtres Spirituelles*: *Il faut prendre garde à ne pas faire des descriptions vaines et flacques comme font plusieurs escolliers, qui en lieu de proposer l'histoire naïvement et pour les moeurs se mettront à descrire les beautés d'Isaac, l'espée tranchante d'Abraham, l'enceinte du lieu du sacrifice, et*

Pero aún limitados y escasamente valorados por la crítica, estos componentes espaciales se revelan del todo suficientes para la estructuración del texto como microcosmos narrativo y de una importancia capital en la configuración de su estructura simbólica.

3. 1. Visualismo pictórico.

La aprehensión del espacio en la *historia trágica* se opera, según la técnica visualista utilizada por Camus, como visión pictórica de la realidad que ordena el microcosmos narrativo en escenas o cuadros de la naturaleza pasional³⁹. Ordenación de corte naturalista sensualista,

semblables choses impertinentes. Il ne faut estre aussi ny si court que l'exemple ne penetre pas; ny si long, qu'il ennuye. Il faut aussi se garder de faire des introductions des colloques entre personnes de l'histoire, sinon qu'elles soient tirées des paroles de l'Escriture, ou tres-probables (Paris, Michel Blageart, 1636, p. 103). El texto que tomamos de Michel Simonin (*Le statut de la description* en **L'Automne de la Renaissance** o. cit., p. 131) prácticamente desconocido, tiene un notable interés por la información que nos aporta sobre el *status* de la descripción en la primera mitad del siglo XVII.

³⁹ Ya hemos hecho referencia al sentido teatral que adquiere esta visión para Camus que afirma su deseo de *dresser une comédie humaine* (**Pentagone historique**, pp. 213-216). En las numerosas ocasiones que encontramos las palabras *scène* o *tableau* en los relatos, éstas aparecen indistintamente con el doble sentido teatral y pictórico. Así, por ejemplo, en **La coniecture des habits** el narrador anuncia al comienzo de la historia: *le vous en vai produire trois spectacles, dont nous ne ferons qu'une scène* (**Spectacles**, II, 11, p. 366). En **La Penitence execrable** justifica su brevedad *pour ne faire point icy la peinture trop chatoüilleuse de son infame passion* (**Les Rencontres funestes**, 41, p., 217). Y en **L'infame mary**, por sólo citar algunos ejemplos, anuncia al comienzo

de acuerdo con la concepción barroca-contrarreformista de las artes plásticas, que lo aproxima al simbolismo tenebrista de pintores como Francisco de Zurbarán o Juan de Valdés Leal. Así, en el espacio narrativo de la *historia trágica*, como en el espacio pictural de estos representantes del barroco fúnebre, la composición y distribución de los elementos obedecen a la cosmovisión barroca del desengaño, que se manifiesta, como veremos, a través de la deriva temática de la *vanitas*.

La aproximación a una de las piezas plásticas más significativas de Valdés Leal: *Jeroglífico de la vanidad*⁴⁰, nos permitirá hacer más patente este paralelismo. En esta tela, la gran exhibición de objetos desparramados representan una muestra clara de la futilidad de lo terreno: riqueza, belleza física, placer amoroso, ciencia, saber. Todo eso se ve aniquilado por el triunfo último de la Muerte, representada en el primer plano del cuadro por la calavera adornada con la corona de laurel. El amorcillo que lanza pompas de jabón viene a insistir sobre la vanidad de los bienes y placeres terrenales. Mientras que, en el último plano del cuadro, un ángel descorre una cortina y nos muestra el Cristo del Juicio Final: imagen simétrica y complementaria de la muerte anunciada en el primer plano y del destino ineludible que aguarda al hombre.

de la historia: *vous allez voir la peinture d'un infame mary que ie vay presenter à vos yeux*, (*Les Decades Historiques*, II, 3, p. 188).

⁴⁰ El cuadro forma pareja con otro sobre el mismo tema titulado: *La conversión de Mañara o el Jeroglífico del arrepentimiento*. Los dos se encuentran en los Estados Unidos, el primero en el Wadsworth Atheneum de Hartford. el segundo en la City of York Art Gallery. La reproducción que presentamos la hemos tomado del libro de Santiago Sebastián *Contrarreforma y Barroco* (p. 99), ya citado con anterioridad.

En el cuadro de la Pasión de cada *historia de amor para la muerte* de Camus encontramos una división análoga del espacio: la Muerte aparece anunciada al principio de cada historia, abriendo el espacio de la transgresión provocada por la *mauvaise amour*⁴¹ (el plano de lo ilusorio); y aparece al final, en toda su pompa tremendista y sangrienta, (el plano del desengaño) para configurar el espacio de la sanción que cierra el relato.

3. 2. Una geografía pasional

El espacio cosmológico y el espacio humano, social histórico que encontramos en las *historias trágicas* aparecen, como ya hemos apuntado, con una doble función:

- a) Insistir en la práctica preceptiva de la verosimilitud:

⁴¹ Entre las antítesis que rigen la estructuración ideológica y simbólica del microcosmos camusiano, una de las más relevantes se refiere a la oposición entre *la belle Amour/la mauvaise Amour*. El referente ideológico de *la belle Amour* se halla en la noción de *Pur Amour* que defiende Camus en su tesis doctrinal sobre el valor y la naturaleza de la verdadera Caridad. Una concepción *quietista* del amor a Dios que se opone al amor activo y emulativo de la Caridad jesuítica. El referente architextual de la *mauvaise amour* lo encontramos en toda la tradición amatoria literaria, fielmente representada para Camus por la novela de caballería, por *l'eschole funeste d'Amadis: une eschole d'Amour, mais Dieu, de quelle Amour!* (*Aristande*, p. 38).

situación exacta del acontecimiento en el país y en la ciudad (muchas veces ésta no se nombra, aunque se aportan pistas suficientes para que el lector pueda reconocerla) como garantía de la veracidad del hecho que se relata.

b) Servir de *decorum* de la Pasión, generando una serie organizada de indicios que presagian y conducen el movimiento funesto de la pasión erótica.

La ubicación de la acción en países como Francia, Italia, España y Alemania (más raramente aparecen Inglaterra o los Países Bajos) que configuran la Europa católica, social y culturalmente homogénea del siglo XVII, tiene también un doble valor:

a) Desde el punto de vista formal supone la definitiva huida de marcos exóticos (orientales, greco-latinos o totalmente imaginarios) ampliamente utilizados por otros autores de *nouvelles tragiques*, sobre todo en el siglo XVI⁴², situando el género en la vía *realista-costumbrista* que sigue una gran parte de la narrativa de la época⁴³.

⁴² Camus sólo abandona el escenario europeo en dos relatos de *Les Spectacles d'horreur: La bruslante vanité* (I, 20) y *La Lascheté punie* (I, 21). El primero se sitúa en las Indias Orientales, en Malaca; el segundo en Turquía.

⁴³ Pierre Sage ha señalado con acierto que corresponde a Camus el mérito de ser el primero en pretender *élever le roman à la dignité de l'Histoire*, y no, como afirma Brunetière a la Calprenède. Cuarenta años antes que el autor de *Faramond* afirmara su ambición de construir, en lugar de *Romans, des Histoires embellies de quelques inventions*, Camus quiere que se les llame *Histoires* a sus relatos y justifica esta elección con mucho más fundamento que La Calprenède. Como observa Sage: *à qui lira L'Eloge des Histoires dévotés de Jean-Pierre Camus, l'auteur de Faramond apparaîtra comme un disciple et presque comme un plagiaire* (Agathonphillie, *Introduction*, p. XXIX).

b) Desde la perspectiva didáctica y moral fundamentar la ejemplaridad de lo sorprendente más que en la extrañeza del lugar en lo cercano y familiar⁴⁴. Ello permite, de acuerdo con las pautas que marcan los Ejercicios Espirituales y la preceptiva de la oratoria sagrada, apelar mejor a la imaginación del lector y disponer adecuadamente su ánimo. La proximidad temporal de los hechos (contemporáneos al autor o extraídos de la historia más reciente), contribuye también, por su fácil referencia para el público europeo de esos países, a acrecentar el efecto de sorpresa y a despertar la curiosidad de los lectores.

Junto con Francia, Italia es el país más utilizado por Camus para situar sus historias. España y Alemania le siguen en el orden de preferencias del Obispo. Aunque España se halla presente, a través de numerosas referencias, en otros muchos relatos que no la tienen como marco. Comentarios comparativos casi siempre *chauvinistas*, en tono de humor irónico unas veces, otras claramente ofensivos, que revelan la fascinación que siente Camus por el país principal enemigo y gran rival de Francia. Una nación que representa, por otra parte, la ortodoxia religiosa y la fidelidad a la Iglesia de Roma, algo que admirará siempre Camus y reprochará en ocasiones a Francia⁴⁵.

⁴⁴ En este sentido, no podemos compartir el análisis de Jean Favre respecto al espacio geográfico de estos relatos cuando afirma: *en ce tour d'Europe, aucune recherche de couleur locale; seulement de garantir par l'étrangeté du lieu, l'étrangeté du crime* (op. cit., p. 177). La observación puede ser acertada respecto a la *novela gótica* de finales del siglo XVIII, pero no se ajusta en ningún modo, como se podrá apreciar en el análisis de la coordenada espacial, a la realidad de la *histoire tragique* de Camus.

⁴⁵ El exponente máximo de la catolicidad española lo ve Camus e los Reyes Católicos y en su gran paladín Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran

Los países que perfilan la geografía pasional de las *historias trágicas* de Camus aparecen presentados en su diversidad, con los rasgos particulares que configuran, en palabras de Favret, *la personnalité de base*⁴⁶ de cada uno de ellos⁴⁷. Descripción esencialmente moral de la Europa contrarreformista, de ese espacio geográfico y social lo que Camus intenta destacar es el elemento sustancial que determina al país, la región o la ciudad como *topos* de la Pasión.

A este respecto, Italia aparece adornada con todos los rasgos que hacen de ella el país pasional por excelencia. Los elementos que perfilan el retrato del personaje italiano sirven siempre para subrayar esa pertenencia a una geografía pasional determinante. Destaca en primer lugar, el temperamento extremado que luego habría de fascinar a Stendhal:

*Les esprits Italiens ont cela que comme ils haïssent, ils aiment aussi à l'extrémité*⁴⁸.

Capitán, de los cuales hará menciones elogiosas en varios relatos (*le Serment mesprisé, Les Spectacles d'horreur*, I, 8). El Gran Capitán constituye para el Obispo la figura del héroe caballeresco por excelencia, dotado de las virtudes de la fidelidad y del honor que hacen de él la imagen antitética del Condestable de Francia, el Duque *Charles de Bourbon*.

⁴⁶ FAVRET, R., op. cit., p. 13.

⁴⁷ Camus da pruebas de una enorme curiosidad viajera que responde al espíritu cosmográfico y al apetito de conocimiento de la diversidad humana y social despertado en Europa durante el Renacimiento. Inquietudes culturales propiciadas por los viajes y descubrimientos de nuevos Mundos y los intercambios entre los países, debido a las continuas guerras que los mantienen en contacto permanente. Consúltese al respecto la bibliografía establecida por G. Atkinson sobre *La Littérature géographique de la Renaissance*, Paris, 1927.

⁴⁸ *L'inconstant attrapée*, (*L'Amphitheatre sanglant*, I, 14), p. 208.

En segundo lugar, el carácter violento y vengativo, origen de una crueldad excepcional y de numerosos crímenes encubiertos:

*Nous parlons d'un país ou les assassinats tiennent la place des duels*⁴⁹.

Sobre la venganza, Camus es bastante categórico:

*Les Italiens sont superlatifs en l'art de se venger et ont, pour arriver à ce point, des inventions qui passent la commune capacité des esprits humains*⁵⁰.

En tercer lugar, su propensión al amor y a los celos. Así, en la presentación de un personaje *Venitien*, el narrador interviene para sentenciar a modo de presagio:

*Talasse avoit épousé une femme trop belle pour conserver son honnêteté en ce pays là*⁵¹.

En cuanto a los celos, éstos son siempre protagonistas de terribles venganzas que, como hemos visto, los naturales de este país se llevan a cabo con especial deleite. Es el caso de Amarinde, la heroína de *Le Malheureux concubinage*, que cansada de sufrir la afrenta de soportar en su propia casa la presencia de la amante del marido y percatándose de que estaba siendo envenenada por los adúlteros, se decide a morir matando. Su venganza ocasiona la muerte de todos los

⁴⁹ *L'Aveugle inconsideration* (*Les rencontres funestes*), p. 8.

⁵⁰ *L'Artificieuse vengeance, Les divertissements Historiques*, 10, p. 201.

⁵¹ *Le gondolier*, en *Les Spectacles d'horreur*, I, 10, p. 115.

protagonistas: de la concubina y los dos hijos habidos del amancebamiento (los manda estrangular). Pero provoca también la suya, que tiene lugar en su propio lecho de amor donde el marido, simulando reconciliarse con ella la apuñala *au lieu de la caresser*. El asesino encuentra también la muerte instantes después, en el mismo escenario, a manos de los hermanos de Amarinde. Camus nos anuncia la venganza de esta manera:

Elle se resolut de ne mourir pas sans gouster ce plaisir de la vengeance que ceux de sa nation mettent au dessus du contentement que la Nature prend à vivre⁵².

La figura del marido burlado, constantemente representado en tono humorístico a través de las tópicas metáforas del *adorno* y del animal astado, resulta, según el autor, especialmente repulsiva para este pueblo:

Ce viellard chargé d'un habillement de teste qui est en oprobre parmy toutes les nations, mais qui est à l'italienne desesperement odieux⁵³.

En otro relato el protagonista se niega a contraer matrimonio con su prometida violada por un amigo y el narrador lo justifica así:

Tant le bois de Cerf est odieux à tout le monde et en horreur

⁵² *Le malheureux Concubinage*, en *Les Rencontres funestes*, 9, p. 61.

⁵³ *Les faux soupçons* (*Les Spectacles d'horreur*, I, 1) p. 5).

*en Italie*⁵⁴.

Otros particularismos especialmente negativos completan la fisonomía pasional italiana. La homosexualidad es uno de ellos:

*Un crime autant commun en ces contrées là qu'innouï ailleurs*⁵⁵.

La bellaquería es otro:

*Un escolier ayant mis l'espée à la main vint par derriere (coup d'Italien) la passer au travers du corps d'un homme*⁵⁶.

Pero Camus deja sentir a veces su admiración y no parece contradecirse cuando afirma de Italia que es:

*Le Pays des Beautés et des perfections*⁵⁷.

Y reconoce en otra ocasión, en un relato protagonizado por un inglés:

*Les Anglois ont la coustume de faire le voyage de France en la mesme sorte que les François font celui de l'Italie, pour se polir et se façonner par la connaissance des moeurs estrangeres*⁵⁸.

De España se destaca, especialmente, la vanidad, como el rasgo más acusado de su carácter. Componente sustancial del topos pasional hispano, la vanidad aparece en forma de paradoja ilustrativa de

⁵⁴ *La vengeance execute*, en *Les Rencontres funestes*, 14, p. 93.

⁵⁵ *Les affections incestueuses*, (*Rencontres*, 45), p. 240.

⁵⁶ *La conjecture des habits* (*Les Spectacles d'horreur* II, 11), p. 374.

⁵⁷ *L'enfant desbauché*, *L'Amphitheatre sanglant*, II, 3, p. 281.

⁵⁸ *Les Observations historiques*, 23, p. 557-575.

la contradicción, típicamente barroca, que vive la España del siglo XVII, entre el ser y el parecer. Camus se siente fascinado por esa España de la apariencia que ha conocido en sus viajes, de la que nos suministra una imagen bastante semejante a la que nos darán dos siglos después otros escritores franceses, viajeros románticos de la primera mitad del siglo XIX. Sirva de ejemplo este párrafo de claras resonancias románticas, que nos recuerda el **Voyage en Espagne** de Gautier:

Passant il y a quelques années par Arragon pour aller en Castille, nous fûmes surpris de la nuit et contraints de la passer à une forte mauvaie posade ou couchée. C'était un chétif village où paraissait une maison un peu plus apparente que les autres, basse néanmoins et en assez mauvais équipage. Le lendemain avant que partir nous allâmes faire notre dévotion à l'église que nous trouvâmes en si bon ordre, en égard à la pauvreté et stérilité du lieu, que nous en fûmes en même temps et émerveillés et édifiés. Car il y a cette différence entre la France et l'Espagne pour le regard des lieux consacrés à la piété (ce qui soit dit sans blâmer mon pays et flatter l'étranger, mais pour le seul et simple témoignage que je doit à la vérité) qu'aux lieux les plus riches en France il n'y a rien de plus mal orné que l'église, et au plus payvres endroits de l'Espagne les églises y sont richement parées⁵⁹.

Pero, el país más fiel representante de la catolicidad es escenario corriente de los hechos más depravados que, según Camus, no deben asombrar a:

ceux qui savent combien l'Espagne est suiecte aux desbauches qui corrompent le plus les esprits et le corps de la jeunesse⁶⁰.

Por otra parte, la ruindad y la marrullería conviven tanto en

⁵⁹ *La vanité mourante*, en *La Tour des Miroirs*, 22, p. 165.

⁶⁰ *Le ravisseur ingrat*, en *L'Amphitheatre sanglant*, II, 3, p. 282.

España como en Italia, según el autor. En **L'enfant desbauché**, el protagonista es un caballero libertino francés que se halla en Italia donde se ve envuelto en una querrela con un caballero español. La disputa termina en enfrentamiento armado y ante el valor y la destreza del francés, esta es la actitud del español:

*Il implore l'assistance de ses compagnons, car d'attaquer un français seul à seul sans supercherie ce n'est pas le propre d'un Espagnol n'y d'un Italien*⁶¹.

En cuanto a Alemania, se nos muestra como una nación que, a diferencia de España e Italia, merece todas las simpatías del Obispo. De la fisonomía moral de este país que nos suministran los relatos destaca, en primer lugar, la fidelidad:

*La nation Allemande a cela de loüable, qu'elle est extrêmement fidelle est attachée à sa parole, si bien que pour mille vies elle n'y manqueroit pas*⁶².

Otra cualidad resaltada por Camus, curiosamente convertida en un tópico que aún perdura en nuestros días, es la disciplina:

*Ceux qui sçavent la rigueur des Allemands en la discipline militaire et combien ils sont exacts à observer ce qu'ils ont juré, sans considerer s'il est bon ou mauvais (...)*⁶³.

⁶¹ **L'enfant desbauché**, en **L'Amphitheatre sanglant**, II, 10, p. 279.

⁶² **L'affection maritale**, en **Les Spectacles d'Horreur**, I, 17, p. 198. Esa misma fidelidad tendría, según Camus otra manifestación: *Entre les nations de l'Europe les seuls Allemands traissent apres eux leurs femmes en allant à la guerre* ibidem., p. 194.

⁶³ **Les mortelles Apprehensions**, en **Les Spectacles d'horreur**, I, 22, pp. 233-234.

Pero no falta tampoco el *mauvais penchant* que hace también de este país teatro de espectáculos sangrientos. Entre los defectos más destacables de los alemanes encontramos su propensión al exceso en la comida y sobre todo en la bebida que los hace especialmente pendencieros y violentos. Así, Camus define ciertos comportamientos *Allemands* por antonomasia, como por ejemplo:

*Passer le temps à l'Allemande, entre les plats et les verres*⁶⁴.

Y se refiere, en otro momento, a *faire une querelle Allemande*, o a *l'ivrognerie* considerada:

*défaut comme glorieux parmi les Allemands*⁶⁵.

Respecto a Francia, el espacio geográfico en el que transcurren la mayoría de las historias, apenas si encontramos algún comentario que, como en el caso de los tres países mencionados, nos informe sobre su personalidad psicológica y moral. Sólo por contraste aparecen, como hemos visto, algunos rasgos significativos de la singularidad francesa, entre los que Camus subraya siempre la liberalidad. Así, por ejemplo, en *L'enfant desbauché*, historia ya mencionada que transcurre parte de ella en Italia, una joven de ese país se siente prendada de los encantos del protagonista francés, un auténtico libertino, y el narrador interviene para comentar:

Adjoutez à cela que la réputation de la liberté Française frappe

⁶⁴ *La funeste ressemblance* (*Les Spectacles d'horreur*, I, 7), p. 80.

⁶⁵ *La fureur brutale* (*Evenemens singuliers*, IV, 15), p. 90.

*si doucement l'imagination des filles italiennes, que pour sortir de leur esclavage de leur país elles font peu de difficulté d'espouser des français*⁶⁶.

En *La brillante chasteté* se describen los excesos de los soldados franceses que regresan en desbandada a Francia desde Flandes y el narrador lo justifica así:

*le ne scay si cela provient de la negligence des chefs, qui ne veulent pas prendre la peine de tenir leurs gens en devoir et du deffaut de nostre nation peu capable de la regle à cause de sa naturelle franchise et son humeur libre*⁶⁷.

Dentro de estos países, la elección del marco regional y urbano de los relatos responde, como la de los propios países, al deseo de acercar al lector a un espacio relativamente próximo y familiar, pero capaz, al mismo tiempo, de despertar su imaginación y satisfacer su curiosidad viajera.

De Italia, la Lombardía, el Piamonte y el Reino de Nápoles son las regiones más frecuentemente utilizadas. Escenarios familiares para los franceses que guardan aún en su memoria las *Guerres d'Italie*, son también las que Camus conoce mejor gracias a sus viajes. En cuanto a las ciudades Milán, Roma, Nápoles, Venecia y Pisa sirven de marco a la mayoría de los relatos de ubicación italiana.

⁶⁶ *L'enfant desbauché* (*L'Amphitheatre sanglant*, II, 10), p. 369. Esta misma libertad sólo la encuentra Camus en Inglaterra donde la conversación con las mujeres es *fort libre et sans soupçons* (*La Subtilité pernicieuse* (*Les spectacles sanglants*, I, 14, p. 157). Pero, paradójicamente, se refiere también en alguna ocasión a Italia *le país des beautez et des libertez* (*Le Desguisement funeste*, *Les Rencontres funestes*, 18, p. 111.

⁶⁷ *La brillante chasteté*, *Les Spectacles d'horreur*, I, 19, p. 208.

Bastante peor conocida que Italia, en España Camus elige sus escenarios entre Aragón, Castilla y Andalucía. De esta última, que sin duda no ha visitado, los datos que nos suministra (topónimos, costumbres, economía etc.) están tomados de los autores españoles que ha leído como Pérez de Hita, Torquemada y Cervantes entre otros⁶⁸.

Sin embargo, de ciudades como Calatayud o Alcalá de Henares en las que sitúa sendas historias, da pruebas evidentes de conocerlas personalmente. La primera por hallarse posiblemente en el itinerario que ha seguido en su viaje de 1624. La segunda, es seguro que pasó en ella algún tiempo, atraído por el prestigio de su Universidad.

En la presentación del lugar Camus no se limita, por otra parte, al tópico del elogio que utilizan la mayoría de los autores de novela corta de la época. La alabanza de la región o ciudad suele siempre estar acompañada de algún detalle costumbrista o de referencias culturales y socio-económicas, que resultan esenciales para

⁶⁸ Así, *Le chaste desespoir* (*Les Evenemens singuliers*, III, 13) tiene como decorado Puerto Real, en Cádiz, y la historia se desarrolla en el marco de la pesca del atún. Camus toma la fuente, según Hainswort, de Cervantes, de *La ilustre fregona*, cuyo comienzo reproduce con ligeras variaciones.

Otro relato, *La Vertu persecutée* (*Les Entretiens historiques*, 1) que Camus confiesa tomar de un autor español, recrea el marco granadino de *La historia de las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita.

Un último ejemplo pone en evidencia la adopción por Camus de marcos utilizados por Cervantes, aunque en este caso se trate de Extremadura. En *la Bonne Femme* (*Les Memoriaux historiques*, 36), una historia de celos en la que un marido intenta dar muerte a su esposa de la que sospecha, sin razón que le es infiel, todo hace pensar en el *Celoso extremeño* de Cervantes.

la orientación del relato.

En este sentido cabe entender la amplia información que nos suministra de Alsacia, la región alemana que más utiliza en sus relatos:

L'Alsace est une des meilleurs et plus fertiles provinces de l'Allemagne et si voisine des Suisses qu'elle contient un des plus célèbres cantons, qui est celui de Bâle. La croît cet excellent vin du Rhin, qui est tant estimé par la Germanie, tant haute qu'inférieure⁶⁹.

En Francia Camus nos hace recorrer la práctica totalidad de su geografía. Desde los Alpes a Bretaña y de los Pirineos a Lorena, apenas si resta un rincón del territorio francés en el que no transcurra alguna de sus historias. Ciertas regiones destacan, sin embargo, en las preferencias del Obispo. La Normandía, por ejemplo, y el valle del Loira donde ha pasado una parte importante de su vida. O la Saboya y el Delfinado que conoce bien por haber desarrollado en ellas gran parte de su misión pastoral.

Para la presentación de estos lugares son varios los recursos utilizados por Camus. A las regiones gusta referirse, a imitación de su amigo Honoré d'Hurfé, con sus antiguos nombres históricos que le resultan más evocadores y *romanesques*: *l'ancien royaume d'Arles*, *Le Pays Armoricaïn*, *La Gaule Celtique* o *La Narbonnoise* son algunas de

⁶⁹ El protagonista de la historia es un campesino dominado por la bebida que le impulsa en un acceso de desesperación a matar a toda su familia, *La fureur brutale*, en *Les Evenemens singuliers*, IV, 15, p. 90.

las denominaciones más utilizadas.

Otras veces nos indica el lugar geográfico a través de referencias mitológicas:

*En la province où les Druides ont esté autrefois celebres*⁷⁰.

A la antigüedad clásica:

*Au pays des Eduenses dont Cesar fait tant des mentions et des commentaires*⁷¹.

O a la historia más reciente:

*En cete Province dont les Princes de la branche de S.Louys, qui regne maintenant en France, portent le surnom*⁷².

Pero también se vale de proverbios populares atributivos que las identifican negativamente:

*En cette contrée d'où nous disons par proverbe qui n'en vient ny de bons vents ni de bonnes gens*⁷³.

Respecto a las ciudades francesas, rara vez se refiere a ellas por sus nombres. Tan sólo encontramos un caso, entre todas las historias que hemos estudiado, en el que la ciudad aparezca nombrada directamente: se trata de Orléans, la ciudad de su época de estudiante

⁷⁰ *Le mauvais conseil*, en *Les Rencontres funestes*, 26, p. 147.

⁷¹ *L'Infortune fortuné*, en *Le Rencontre funestes*, 19, p. 116.

⁷² *L'Enlevement*, en *Les Rencontres funestes*, 38, p. 202.

⁷³ *La iuste Perfidie*, en *les Les Rencontres Funestes*, 22, p. 134.

que convierte en escenario de algunos de sus relatos. En uno de ellos, *La cruauté domestique*, comienza con esta curiosa alabanza:

*En la fameuse ville d'Orléans à qui l'Empereur Charles Cinquième donna le titre de belle entre toutes les cités de la France*⁷⁴.

Pero por lo general suele designar la ciudad de manera indirecta, a través de perífrasis en las que introduce pistas diversas que propone al lector a modo de juego irónico de adivinanzas. Así, se refiere en otra historia a Orléans, fingiendo velar su nombre por motivos morales:

*Une ville de notre France célèbre pour une fameuse étude des lois (je ne veux pas mêler son nom dans l'horreur du crime que je vais décrire) mais où la débauche des écoliers va jusqu'à l'excès de l'insolence*⁷⁵.

El nombre también se esconde tras analogías que remiten a cuestiones dinásticas de la monarquía francesa:

*Passant un iour par une petite ville de la Province qui donne le tiltre au fils aîné de cette couronne, on me fit le recit d'une funeste Rencontre qui y estoit arrivée peu de iours auparavant*⁷⁶.

En otros casos se sugiere ponderando la importancia política de la ciudad:

En cette capitale de nos Gaules, de qui la grandeur marque

⁷⁴ *La cruauté domestique* en *Les Evenemens singuliers*, III, 2, p. 70.

⁷⁵ *La jalousie sacrilège*, en *Les Evenemens Singuliers*, III, 7, p. 78.

⁷⁶ *L'Adultere puny*, en *Les Rencontre funestes*, 25, p. 143.

*assez le nom*⁷⁷.

O simplemente se vela para invitar a los lectores a descubrirlo descifrando un anagrama:

*En cette grande Ninive des Gaules dont il ne faut qu'oster la lettre du milieu pour en faire un Païs*⁷⁸.

De esta morfología del espacio geográfico utilizado por Camus podemos extraer dos conclusiones de tipo general:

La primera, el claro predominio del ámbito urbano, de las grandes y pequeñas ciudades provincianas, sobre el espacio rústico de las poblaciones campesinas, mucho menos presente en el conjunto de los relatos.

La segunda, derivada de la anterior, el ambiente esencialmente burgués que domina en las historias. París y la Corte apenas si aparecen en un par de relatos, uno de los cuales para servir de marco, curiosamente, a una historia de rufianes y pícaros⁷⁹.

⁷⁷ *Les Fantosme*, en *Divertissement historique*, 9, p. 198.

⁷⁸ *Le sortilege*, en *Les Rencontres funestes*, 50, p. 263.

⁷⁹ *L'infame mary (Les Decades historiques, II, 3)* pp. 188-194. Camus se refiere en el Prefacio de *Les Relations morales* a su tarea como escritor, que compara a la de los historiadores, y justifica su papel de cronista de una sociedad que apenas si interesa a la Historia: *Les historiens ne descendent que rarement à ces narrations des faits particuliers (...) et encore faut-il qu'ils fassent quelques portions des affaires publiques comme les mariages, les morts tragiques des grands, les combats singuliers des personnes de marque, les tromperies signalés, les actions solennelles ou heroïques, et cela avec une brièveté qui laisse plutôt le lecteur en appetit que rassasié: mais de s'étendre jusqu'aux occurrences particulières, et aux actions de ceux qui sont cachés dans la foule du monde comme à des actes tragiques(...) qui arrivent tous les jours dans le monde, c'est ce qu'ils ne font pas (...): et c'est ce glanage que j'entreprends après leur moisson, ne recueillant point d'épis qu'ils n'aient déjà mis dans leurs gerbes* Tomamos la cita

El espacio social que interesa a Camus es el que compone el *tiers état*, ese mundo de comerciantes acomodados, de la pequeña nobleza ciudadana, de *roturiers* enriquecidos, de artesanos y clérigos, ávidos siempre de dinero y de ascender algunos peldaños en la escala social. Es este universo el que se presta mejor para representar esa *comédie humaine* y escenificar el tratado de las pasiones que nos propone para edificarnos. Mundo antitético del ideal aristocrático y caballeresco, de la *générosité* y de la *courtoisie*, que siente Camus quebrarse ante el empuje y la fuerza del dinero como valor supremo⁸⁰.

3. 3. La negación ascética del *locus amoenus*

La ensoñación de la Naturaleza como espacio del amor fatídico aparece ya en Camus, con claros rasgos precursores del sentimiento romántico, en algunos *romans* de su primera etapa narrativa.

En **Petronille**, **L'Alexis** o **Spiridon** encontramos una serie

de Favret, op. cit., p. 147.

⁸⁰ Camus, al igual que hace su amigo Sorel en Francion, critica ásperamente a esta burguesía emergente, dueña ya de las finanzas del Estado que no va a tardar en controlar también el poder político: *Les gens de iustices, les grands, les petits, les nobles, les roturiers, les marchands, bref toutes sortes de personnes aboient après l'argent, si bien qu'il ne faut pas s'estonner si les voleurs en sont affamés* (**La Pieuse Julie**, p. 336).

de elementos determinantes del paisaje, como el bosque, la montaña o la gruta⁸¹, que se ordenan para configurar un *decorum* de la pasión erótica: el de *la retraite amoureuse*. Reflejo al mismo tiempo simétrico y antitético del retiro espiritual: eremítico o monástico, el refugio amoroso se presenta como la imagen doble de un *locus amoenus* pervertido:

- Por un lado, la del espacio ilusorio del encantamiento amoroso.

- Y por otro, la del espacio de la fatalidad, propiciador de *la mauvaise amour* que se opone a *la belle amour* de la reclusión claustral.

Esta doble visión del espacio natural, que simboliza la oposición entre el amor carnal del mundo y el amor de renuncia y mortificación a la Divinidad, viene a ilustrar la paradoja existencial en la que se halla inmerso Camus, que marca toda su producción literaria: aporía acuciante del hombre barroco, ensoñada a través de la escritura, como tensión irónica entre el determinismo de las pasiones y la negación ascética de la vida.

El proceso de degradación del espacio que observamos, por ejemplo, en **Spiridon**, nos permite comprobar cómo se plasma esta

⁸¹ El tema de la gruta constituye una constante en toda la literatura amorosa desde Heliodoro hasta Stendhal. Elemento mítico perteneciente al régimen nocturno de la imagen (véase Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op, cit. pp.) su función catalítica en la ensoñación del amor es básica: como imagen del recogimiento asociada a la del rapto que simbolizan un Eros trágico.

contradicción a través de la dinámica narrativa y actancial del texto.

El protagonista de la novela, de nombre Cléophon, antes de adoptar el de Spiridon con el que adquirirá más tarde fama de santo, ama profundamente a la bella Anastasie. Los obstáculos que se oponen a este amor obligan a Cléophon al rapto consentido de la joven con la que huye hasta las altas montañas que dominan el valle del Iser. Allí, los dos amantes se refugian en una gruta donde disfrutan de una existencia ruda y encantadora hasta que un día, a la vuelta de la caza, Cléophon encuentra a Anastasie muerta en el fondo de un barranco. Este lamentable suceso le impulsa a vestir los hábitos y pasar el resto de sus días en un monasterio. Durante el camino que le conduce al retiro religioso, Cléophon se encuentra con otros peregrinos que buscan como él huir del mundo y le narran su propia aventura. Todos son como él, *des vétérans de l'amour* que han vivido apasionadas historias de raptos y huidas por amor, de retiros campestres con un final siempre funesto.

Este mismo itinerario de la caída del héroe transgresor, que se torna viaje iniciático de la santidad, constituye también el elemento centralizador de la estructuración anecdótica y actancial de *Petronille* y de *L'Alexis*. Pero aparece, de manera recurrente, en la estructuración simbólica de otras muchas novelas y relatos de Camus.

Según lo expuesto, nos encontramos con una triple proyección del espacio natural sobre el segmento narrativo de la novela que señala las fases de ese proceso de degradación heroica:

a) El espacio carismático de la naturaleza amable y favorable, que recrea el movimiento ascensional del héroe triunfante sobre los obstáculos al amor.

b) El espacio fatídico de la transgresión, que provoca la caída del héroe, privado del objeto de deseo por la muerte sancionadora.

c) El espacio expiatorio, que reconduce el itinerario heroico de la *quête amoureuse* como conciencia esceptica, negadora del *locus amoenus*.

En la narrativa breve y, en especial, en las *historias de amor para la muerte* este espacio natural es mucho menos frecuente que en las novelas largas. Ahora bien, en algunos relatos bastante significativos encontramos el paisaje agreste del bosque, del río y la montaña con ese mismo valor de *locus adversus* de tiene en los *romans*. Se presenta primero con la apariencia de refugio amoroso estable, propiciador del placer erótico, para terminar después siendo la tumba de alguno o todos los protagonistas.

Es lo que les ocurre a los amantes fugitivos de *La mortelle vapeur* por su afán de encontrar un lugar más seguro y escondido:

Ils se retirèrent en des lieux si cachés qu'à peine le Soleil les éclairait-ils quelques heures par jour. Mais ils ne portent pas bien loin le chatiment de leur desobeïssance, car s'estant retirés en une haute montagne, ou sur un throne de glaces et

*des neiges perpetuelles l'hyver tient un empire continuel, et encore en une saison ou les vents froids redoubloient la rigueur d'un climat si austere (...)*⁸².

La fatalidad del paisaje actua aquí por mediación de *la chambre cachée*, imagen del refugio de la gruta, donde mueren los amantes, asfixiados en su lecho de amor, por las emanaciones del brasero que han encendido para combatir el frío.

La misma hostilidad presenta para el protagonista de otra historia este escenario amoroso campestre que podría servir, sin embargo, para una novela pastoril:

*En l'un de ces grands creux vallons, où les torrens font des continuelles catadoupes, il lui arriva une Adventure qui a un peu de Roman, mais dont le sanglant succès fait une histoire qui n'est que trop véritable*⁸³.

Pero mucho más bucólico y engañoso se ofrece el paisaje fluvial de *Les Desespoir précipité*:

*C'estoit durant les ardeurs de la Canicule, qui invite à chacun à chercher dans l'eau le frais qui ne se trouve plus dans l'air, qu'Emelline Damoiselle de ce rivage en la compagnie de quelques autres filles de son voisinage fut en lieu escarté de la ville disputer de la beauté avecque les Nayades. Le Genie de ce fleuve pour en rendre un iugement equitable les voulut voir en la mesme forme que les trois Deesses qui contesteren de la pomme d'or furent veuës par ce Royal Berger qui portoit le nom de la capitale de cet Empire*⁸⁴.

Irónica descripción del paisaje arcádico, donde destaca la

⁸² *La mortelle vapeur*, en *Les Rencontres funestes*, 24, p. 141.

⁸³ *Le desguisement funeste*, en *Les Rencontres funestes*, 18, p. 110.

⁸⁴ *Le Desespoir précipité*, en *Les rencontres funestes*, 13, pp. 81-82.

utilización burlesca que hace Camus de la mitología con un doble objetivo:

a) Para establecer la distancia que encubre una recreación en exceso sensualista del cuadro nudista.

b) Para servir de indicio oracular, situándonos en el referente mítico de la tragedia que reproduce el mito de Acteon y Artemis. El *voyerismo* intemperante de Lamber (el protagonista enamorado que se disfraza de mujer para poder acercarse hasta la orilla y contemplar desnuda a su amada) le cuesta la vida no sin antes haber cumplido su deseo.

Esta negación irónico-burlesca del paisaje mítico del amor bucólico y pastoril, respode a una visión de la naturaleza de signo contrario al idealismo arcádico renacentista: concebida por Camus como espacio ascético de la renuncia y de la mortificación. Idealismo nostálgico de un eremismo frustrado, que aflora en algunos relatos de marco campesino en forma de oposición entre la aldea y el campo (imágenes de la *vertu*) y la ciudad y la Corte (imágenes de la *débauche*):

*La chasteté et l'honnesteté sont plustost filles de la campagne que des villes, et se rencontrent plustost dans les cabanes des villageois que dans les palais dorez et superbes, et se conservent mieux dans les bois et les solitudes, que dans les delices et les jeux des grandes assemblées*⁸⁵.

⁸⁵ *La brillante chasteté*, en *Les Spectacles d'horreur*, I, 19, p.

Espacio pues de la virtud y del retiro negador de las *délices* y *les jeux*, el paisaje natural desaparece en la mayoría de los relatos en favor del paisaje urbano que se revela como el topos pasional por excelencia: espacio metonímico del Deseo y de la Transgresión.

3. 4. El microcosmos humano: los espacios de la transgresión

Desde esta perspectiva pictórica y teatral que configura el espacio en la *historia trágica*, el marco urbano constituye el escenario ideal de la actancia pasional. La ciudad y su entorno (el castillo y el monasterio) ya sean como lugares estables o como etapas del itinerario amoroso, se presentan como el tetro donde desfila un microcosmos humano cuya morfología y sintaxis se ordenan desde el movimiento de la pasión erótica que conforma el espacio de la Transgresión.

El hábitat urbano aparece así vertebrado, en virtud de ese movimiento, en sucesivos espacios de transgresión que impulsan la dinámica narrativa y actancial hacia ese reducto final de la carne torturada y de la muerte: jardín de los suplicios, antítesis del jardín bucólico y del paisaje humanizado, que metaforiza el erotismo cruel del escepticismo barroco.

Todo este recorrido escénico de la pasión erótica se halla marcado por un juego de alternancias y de oposiciones, de antítesis y de paradojas que operan, en el nivel discursivo del texto, generando una ambigüedad de doble función estratégica: en el plano ideológico como subversión del *statu quo*. En el plano simbólico como forma de seducción.

La percepción del habitat humano como topos de la pasión focaliza una serie de núcleos arquitectónicos representativos de ámbitos sociales y culturales con un valor semiológico determinante en el *statu quo*. Se trata de piezas fundamentales de la estabilidad del edificio social que se refieren a la morada familiar (la casa, el palacio, el castillo); al recinto religioso (el templo, el convento, el monasterio); y al medio escolar universitario representado por el pensionado de estudiantes. Junto a estos lugares, las casas de hospedaje (posadas y hosterías) completan el espacio social y humano delimitado por las *historias trágicas*.

Respecto a la función narrativa de este espacio, observamos el mismo proceso de degradación, en relación a la actancia, que vislumbrábamos en el paisaje natural. El espacio urbano se muestra también desde el principio bajo el signo de la fatalidad. La estabilidad aparente de estos ámbitos nucleares del organigrama social, se ve subvertida por la acción transgresora de la pasión amorosa que genera una bipartición de ese espacio de acuerdo con los dos tiempos que

delimita el proceso seductor en las *historia trágica*: El del Amor y el de la Muerte.

3. 4. 1. EL espacio del Amor

Dentro de este conjunto arquitectural al que hemos hecho referencia, los lugares favorecedors de la pasión amorosa de distribuyen en dos grupos de acuerdo con las dos fases fundamentales del proceso de seducción: el encuentro y la caída.

Los decorados del encuentro pertenecen al ámbito de la sociabilidad, representados por el espacio familiar abierto a preceptores, amigos y sirvientes; los del pensionado de estudiantes y la posada, propiciadores de lances amorosos entre huéspedes y hosteleros; y el del templo, capaz de encubrir por su doble condición de lugar de congregación y de recogimiento ese primer instante del enamoramiento.

Se trata, en todos los casos, de espacios paradójicos del amor: opuestos a los escenarios galante-libertinos de los *salons* y de las *ruelles* del ámbito cortesano, y alejados también, en principio, del espacio *romanesque* de la novela de aventuras y de caballería. Pero que se revelan, sin embargo, por la tensión emotiva que introduce la

violación de esos lugares respetables mucho más favorables para la *mise en scène* de la seducción. Más efectivos por ello, desde el punto de vista narrativo, por su virtualidad de riesgo, como espacios de juego y de artificio⁸⁶.

Los lugares de la caída pertenecen al ámbito de la intimidad y del recogimiento. Están representados, sobre todo, por la alcoba y el lecho, a los que se añade, en algunos casos, el jardín. Constituyen espacios de transgresión en cuanto que no suponen tanto el apartamiento y la clandestinidad favorecedores de la sexualidad, como la representación de unos valores morales relativos al himeneo, a la virginidad o a la renuncia cristiana⁸⁷.

La transgresión del espacio familiar se nos muestra en los relatos bajo todas las formas posibles. Camus sentencia a menudo con fórmulas de este tipo:

*Que la maison où règne l'adultère ne sçauroit jamais prospérer*⁸⁸.

⁸⁶ Nos encontramos aquí lejos aún de la literatura libertina de *salon* donde la apuesta y el desafío se disuelven en el propio juego de la *parure*. En estos lugares *sagrados* la seducción conduce inexorablemente a la muerte, como en los *castillos de la subversión* del *roman noir* de los que nos habla Annie Le Brun (*Les Châteaux de la subversion*, París, Pauvert, 1985). Porque son lugares *inocentes* y es precisamente esa inocencia la que les presta su valor erótico y seductor.

⁸⁷ El espacio erótico de la *historia trágica* del siglo XVII se distingue así del espacio de la novela libertina dieciochesca donde el claustro, el serrallo, o la cámara de los suplicios en Sade, aparecen con una semiología diferente, como lugares secretos y ocultos propiciador del ritual erótico que simboliza *la quête du désir* del libertinaje de las Luces (véase Reichler, *L'Age libertin*, París, Minuit, 1984, pp. 76-85).

⁸⁸ *L'Hostesse intemperante, Les Spectacles d'horreur*, II, 10, p. 358.

La morada como decorado del encuentro amoroso y la caída que marca el momento de la transgresión representa siempre el espacio protector del honor familiar, vulnerado por la presencia de huéspedes, amigos, preceptores y sirvientes.

Así lo encontramos en *La fausse coniecture* donde Licogène, un joven estudiante disoluto que vive en pensión se siente atraído por la hija de sus hospederos. El momento nos es descrito a través de la mirada cuya función es la de ser el principal instrumento propiciador del pecado y el arma esencial de la seducción:

Il jette encore des yeux intemperans, et comme dit l'Escriture, pleins de deshonesteté, sur la fille de son hoste belle et vertueuse et t'aschant par toutes sortes d'artifices de la ranger à ses volonte⁸⁹z .

En otro relato el súbito enamoramiento de un visitante, que terminará raptando a la hija de sus anfitriones, aparece subrayado por el carácter violador de las normas de hospitalidad:

Un gentil-homme de qualité se trouvant chez un paysan qui avoit une assez⁹⁰ belle fille, transpoté d'inconsideration, désira son accointance .

Las condiciones favorables del hogar familiar para el brote de la pasión nos son expuestas en esta historia de amor entre una sirvienta y el heredero de la familia, con todos los elementos de la

⁸⁹ *La fausse conjecture, Les Rencontres funestes*, 2, p. 12.

⁹⁰ *Le ravisseur, Les Spectacles d'horreur*, I, 12. p. 137.

seducción amorosa:

*La veüe ordinaire, la fréquentation journaliere, la facilité d'entretien, la jeunesses, l'opportunité, les cajoleries toutes allumerent de ce feu qui s'allume bien plus aisement qu'il ne s'esteint*⁹¹.

El ambiente escolar de las ciudades que poseen una Universidad sirve de marco a numerosas historias. Se trata casi siempre de Universidades conocidas, que nos son presentadas con las notas que las hacen popularmente prestigiosas en la época:

*Cette fameuse Université de Bouloigne la Grasse, de qui l'on a la coustume de dire que les estudiants s'y font doctes, comme en celle de Pavie guerriers et en celle de Padoüee amoureux à cause du voisinage de Venise*⁹².

Como su contemporáneo Sorel, Camus critica duramente la enseñanza universitaria de su tiempo que considera más provocadora de vicios que de auténtico saber. Es especialmente severo con los centros donde se imparten estudios de Derecho que constituyen para él, paradójicamente, el escenario propicio para todas las *desbauches*, particularmente las que provienen de la pasión amorosa:

*En ces Universités où s'enseigne la jurisprudence on voit les écoliers tellement ou querelleurs ou amoureux, qu'ils ressemblent plutôt à des sddats dissolus, qu'à des étudiants, qui doivent faire profession de retenue et de modestie*⁹³.

Las actividades más comunes de los *escoliers* de todas las

⁹¹ *La mere Marastre, Les Rencontres funestes*, 12, p. 75.

⁹² *Les faux Soupçons, Les Spectacles d'horreur*, I, 1, p. 2.

⁹³ *La jalousie sacrilege, Les Evenemens singuliers*, III, 7, pp. 77-78.

Universidades son, según el Obispo, *les exercices de l'Amour et de la Courtoisie*. Como testimonia Othobon, el protagonista de *Les faux Soupçons*, un estudiante de la Universidad de Bolonia que origina cuatro muertes violentas, al desatar los celos de un viejo marido casado con una joven coqueta:

*qui passoit son temps en cette Université, tantost à courtiser les Muses dans son estude, tantost à voir les dames et les compagnies, exercices ordinaires des escoliers*⁹⁴.

Dentro de este mundo escolar, el pensionado es el lugar más frecuente del encuentro amoroso. En él, el papel activo de la seducción corre a cargo, la mayoría de las veces, de las hijas y de las esposas o viudas de los hosteleros. Este es el caso en *Les morts entassés* donde la viuda encargada del pensionado seduce a un estudiante y ello es causa de la muerte, de manera diversa, de todos los protagonistas: de ella misma, del hijo fruto de la relación amorosa, del estudiante y del cura que se niega a administrar el bautismo a ese fruto ilegítimo. El instante del enamoramiento, focalizado a través de la mirada de la seductora, presagia de alguna manera el destino funesto de esos amores:

*Ceste vefve encore jeune et de la condition de celles que l'Apostre conseille et en quelque façon commande de se marier, ayant ieté les yeux sur un Escolier, en devint amoureuse*⁹⁵.

Las posadas y hosterías tienen también un valor especial

⁹⁴ Op. cit., p. 3.

⁹⁵ *Les morts entassés, Les Spectacles d'horreur*, II, 3, p. 306.

en la representación del espacio de la transgresión. El carácter abierto de estos lugares de paso propicia la aventura amorosa gracias, en gran medida, según Camus, a la especial intemperancia de las *hotesses*:

Encore que ie croye qu'il y ait des hotesses fort gens de bien et qui exercent leur profession avecque la crainte de Dieu, il me fera pourtant permis de dire qu'il s'en trouve assez grand nombre qui n'on pas tousjours Dieu devant leurs yeux en leur exercice. Que si leurs maisons sont ouvertes à tous venans, et si tout le monde a repeu chez eux, exceptez eux mesmes, il semble que leurs coeurs soient ouverts à toutes passions et suiects⁹⁶.

Pero, sin duda, el lugar más significativo del encuentro amoroso por su valor transgresor es la iglesia. Varias son las historias en las que el recinto sagrado sirve de decorado al brote de la pasión, aunque en ninguna la descripción de este momento alcanza el grado de tensión erótica y sensual que es capaz de crear el Obispo en esta larga escena que incluye incluso un raro ejemplo de *strep tease*:

Un matin estant à l'Eglise en un jour de feste il entendit une voix sortant de dessous d'un grand voyle qui le convia d'escouter trois parolles. Procope qui avoit tousjours l'oeil et le coeur à l'erte preste aussitost l'oreille au chamt pipeur de ceste Syrene, qui lui fist entendre qu'elle estoit une damoiselle espagnole de son voisinage, qui touschée pour lui d'une secrette passion n'avoit osé se fier à personne pour la lui faire entendre. Nuestro héroe parece desconfiar de esta seductora y entonces la dama: esperant que sa veüe aurait plus de persuasion en un instant que ses discours, estant couverte d'une grande mante à l'Espagnole qui ne voiloit pas seulement son visage mais tout son corps, ayant dextrement relevé ce voyle avec une main dont la bancheur faisoit voir que tous ceux de son país ne son pas Mores, fist paroistre aux yeux de nostre fraçois un visage esclatant de beauté dont il ne fust pas moins esbloui que d'un esclair qui fust sorti de dessous d'un nuage obscur⁹⁷.

⁹⁶ *L'Hotesse intemperante, Les Spectacles d'horreur*, II, 10, p. 354.

⁹⁷ *L'enfant desbauché, L'Amphitheatre sanglant*, II, 10, p. 379.

En cuanto a los escenarios de la caída el hogar familiar puede aparecer como ejemplo de adulterio ostentatorio:

Non content d'entretenir à la vue de tout le monde une autre femme dont il était éperdu, et au scandale de toute la ville où il faisait sa demeure, il l'amène dans sa propre maison où sur le visage de sa femme il vivaient avec elle en un concubinage non moins abominable qu'impudent⁹⁸.

O para servir de abrigo a un adulterio clandestino:

Il est vray que pour oster le scandale et ne vivre point en une continuelle guerre dans sa maison, il la tenoit ou plutost entretenoit, comme si elle eust esté sa femme dans une terre dont il estoit seigneur, et ou elle commandoit comme maistresse absolue⁹⁹.

El castillo puebla también el paisaje de la *historia trágica* para servir de decorado a la transgresión. Escenario habitual de la tortura y de la violación, constituye siempre el punto final del itinerario del rapto:

L'execution se fit de la sorte qu'Emilio l'avait projetée; et la pudique Pantène vint à sa puissance enlevée par des braves qui la menèrent à ce château, où Emilio l'attendait avec des impatiences incomparables. Là ni sa conjuration, ni ses imprécations, ni ses larmes, ni ses malédictions, ni ses impires, ni ses forces ne servirent de rien pour qu'elle fut aussi cruellement que honteusement violée¹⁰⁰.

Dentro del recinto familiar la alcoba y el lecho constituyen

⁹⁸ *L'impudent adultere, L'Amphitheatre sanglant*, II, 11, Favret, *Trente nouvelles*, p. 132.

⁹⁹ *Le malheureux concubinage, Les rencontres funestes*, 9, p. 60.

¹⁰⁰ *Le sang juste versé, Les Observations historiques*, I, 16, p. 158.

los auténticos reductos de la transgresión. Más que lugares del placer carnal representan espacios del artificio: del disfraz y del travestismo encaminados siempre a la posesión ilícita de un cuerpo inaccesible. El ejemplo que reproducimos es buena prueba de ello. Se trata de la estratagema de un caballero amigo del esposo de una dama de la que se halla perdidamente enamorado. Su perfecto conocimiento del castillo en el que viven y de las costumbres del marido le sirven para hacerse pasar por él y poder gozar de su esposa. El texto, de un erotismo jocoso de corte boccciano, no desmerece en nada el erotismo galante-libertino del siglo XVIII:

Il se coule dans la chambre de Juliane, couvert d'une robe de chambre, et observe, à se coucher auprès d'elle, presque les mêmes formes que tenait Diomède. Mais soit que le bon ange de cette chaste dame veillât sur sa garde, soit que Tamar à son empressement, ou à quelque autre action, lui fît connaître la différence qui était entre lui et son mari, comme il était sur le poin qui ne se peut exprimer que par le silence, elle l'arrête; et sans crier mal à propos ni effaroucher cet homme de peur qu'il ne lui mît le poignard dans la gorge, par feintes caresses elle le fait parler et lui laisse dire l'excès de la passion qui l'avait rendu si téméraire. Elle, feignant de ne contredire point, mais de craindre que son mari ne survint, si la porte n'était fermée, s'éleve pour l'aller fermer, cet homme enivré d'aise¹⁰¹.

Como es lógico suponer este juego de seducción sólo es el preludio de otro más cruel que va a tener lugar en el mismo escenario, del que daremos cuenta más adelante.

Otro ejemplo de ardid para introducirse en la alcoba nos lo proporciona la historia de una posadera intemperante que traslada a un

¹⁰¹ *La vengeance féminine, Entretiens historiques*, 11, Favret, p. 221.

huesped de su agrado, que no parece responder a sus insinuaciones, a una habitación apartada con el propósito de introducirse en ella y poder así seducirlo:

Lorsque sur le milieu de la nuit ceste deshonneste femme ayant pris l'occasion de l'absence de son mary qui estoit allé aux champs. oyant ronfler profondement Euprepe, ouvre la porte avec sa seconde clef, et se glisse si doucement dans le lit de ce ieune homme qu'il n'en ouyt rien¹⁰² que lorsqu'il se sentit esveillé par ses lascifs attouchements¹⁰².

Pero la cámara y el tálamo conyugal pueden ser también los lugares de la iniciación libertina, como sucede en *L'Infâme Mari*, donde un marido disoluto pretende *déniaiser* a su esposa, a la que considera *bigote* y *supersticieuse*, y para ello la entrega a dos compañeros de libertinaje que se introducen con ella en la cama:

Ce mari vraiment infâme ayant permis à ces frères d'armes de tirer d'Agnès ce qu'ils désireraient, ou par amour ou par force, ainsi qu'ils le trouveraient, les introduisit lui même durant une nuit dans sa maison et dedans sa chambre, où Agnès était déjà dans le lit. Aussitôt ces deux satyres se mettent aux deux côtés de cette nymphe, qui avait beau reclamer Diane et son chaste troupeau pour venir en son secours¹⁰³.

O en *L'impudent Adultère*, donde el protagonista obliga a su mujer a compartir el lecho con su amante:

Macrobe, l'effronté la contraignait quelques fois de coucher avec lui et de tenir un de ses côtés tandis que Sivainne (la concubina) était à l'autre, de qui seule il avait l'accointance; et parce que Gondène n'eût été violentée, il l'y forçait tantôt le poignard dans la gorge, tantôt le pistolet dans la tête¹⁰⁴.

¹⁰² *L'Hotesse intemperente, Les Spectacles d'horreur*, II, 10, p. 362.

¹⁰³ *L'Infâme Mari, Les Décades historiques*, II, 3, Favret, p. 192.

¹⁰⁴ *L'impudent Adultere, L'Amphitheatre sanglant*, II, 11, Favret, p. 134.

Aunque en muchos más casos se presentan simplemente como el espacio de la violación. Así aparece en otra posada, lugar de paso de la soldadesca cuyo capitán se siente lascivamente atraído por la hija del posadero:

Un jour, après avoir bien bu, il jeta les yeux sur une des filles de son hôte appelée Marie, qui lui sembla capable de contenter ses infâmes désirs. La fille, qui était hôte, rejeta ses caresses assez rudement ce qui piqua ce brutal d'autant de colère qu'il avait d'impureté en l'âme. Comme il était le maître te avait la force à la main, il fait empoigner cette fille, la fit lier sur un lit; et quoiqu'elle criât et réclamât le secours de son père qui était trop faible pour l'aider en cette extrémité d'autre chose que de ses prières et de ses larmes, ce malheureux tison d'enfer déshonora cette pauvre fille sus le visage de ses parents¹⁰⁵.

Todos estos lugares de la sociabilidad y de la intimidad configuradores del *iter amoris* de la *historia trágica* de Camus como viaje iniático del escepticismo conforman un espacio de Amor para la Muerte.

Esta topografía que vertebrata el paisaje de la *historia trágica* se ve sujeta, en todo momento, a una coordenada fatalista que ordena el espacio de la Transgresión en distintas etapas de un itinerario de Seducción conducente a la Muerte.

¹⁰⁵ *La genereuse vengeance, L'Amphitheatre sanglant*, II, 6, Favret, p. 128.

3. 4. 2. El espacio de la Muerte

Constantemente anunciada y ávidamente esperada, la muerte planea a todo lo largo del proceso narrativo para dominar, en esta escena final que cierra el relato, todo el espacio del cuadro de la Pasión que representa la *historia trágica*.

Corolario de la pasión amorosa, la muerte no sólo viene a significar la vanidad de todo deseo sino la condición misma de la Seducción:

*El vértigo de la seducción como el de toda pasión, está ante todo en la predestinación. Sólo ésta proporciona esta calidad fatal que está en el fondo del placer, esta especie de rasgo de ingenio que enlaza por adelantado cierto movimiento del alma a su destino y a su muerte*¹⁰⁶.

El espectáculo de la muerte se produce en los mismos lugares de la transgresión, como una consecuencia inmediata de la misma, pero también como resultado de una venganza por una afrenta pasada. Por lo general, asistimos en estos escenarios domésticos a un

¹⁰⁶ BAUDRILLARD, J., *De la Seducción*, op. cit., p. 106.

proceso de metamorfosis que los convierten en auténticas cámaras de tortura, altares de sacrificio cruento o simples cadalsos donde se ajusticia al reo del amor.

Aunque la muerte puede aparecer también discreta y silenciosa para acallar un *mariage clandestin* que parece conmover al narrador:

*Le lieu estoit petit, bien clos et fermé et eux dans les premieres licences d'Hymen: de sorte que surpris de cette mortelle vapeur du charbon en l'estat que l'on peut imaginer, ils expirerent entre les bras l'un de l'autre et le lendemain furent trovez par leur hoste en ce pitoyable estat*¹⁰⁷.

Porque morir amando es una obsesión del imaginario de la *historia trágica* de Camus. El lecho de amor convertido en catafalco es un lugar recurrente en los relatos.

Las víctimas de los excesos de la lujuria son siempre amantes viejos o libertinos empecinados que desafían no sólo a la Divinidad sino a la propia Naturaleza.

Es el caso de este viejo lascivo e intemperante, casado con una joven bellísima que viéndose cerca de la muerte a causa de sus excesos, no está dispuesto a dejar que su esposa sea gozada por su antiguo novio, el cual aguarda pacientemente el fatal desenlace:

Une nict donc, apres avoir caressé sa femme, et estre tombé

¹⁰⁷ *La mortelle vapeur, Les Rencontres funestes*, 24, p. 141.

en de grandes deffailances par son intemperance, changeant toutà coup son amour en fureur, il tire un poignard qu'il avoit caché pour ce tragique effet, et sans aucuns didcours le plonge dans le beau sein de Caralippe tant de fois qu'il en tire l'ame, et puis voyant qu'elle estoit morte, transporté de la mesme rage il l'enfonce dans sa propre poitrine et tombe comme mort sur le corps de sa femme, meslant ainsi son sang coupable avec l'innocent¹⁰⁸.

Y el de este religioso libertino, regente de un colegio, que vive escandalosamente con una concubina y postrado en su lecho de muerte, luego de haberle conminado al arrepentimiento y a la abstinencia, cree que el amor es mejor remedio que la ciencia médica:

Il la pria de joindre la bouche à la sienne, espérant que se remède lui serait plus utile que tout le secours de la médecine, et qu'un seul baiser serait capable non seulement s'arrêter son âme en son corps, mais de l'y remettre si elle en était sortie, non seulement de le guerir, mais de le ressuciter.

Cette folle fait ce qu'il désire et l'embrasse, lui environnant son col de ses faibles bras: soit par l'effort, soit par la langueur, soit par l'excès d'émotion, il s'attacha si fort à cette idole que son âme se détacha¹⁰⁹ de son corps, et il mourut ainsi sur le sein de cette perdue¹¹⁰.

El lecho de amor como instrumento de la venganza es utilizado sobre todo por amantes despechadas que se creen engañadas por sus prometidos:

Elle lui permet de prendre part en son lict comme son Espoux legitime. Aussi-tost qu'elle le sentit endormy (ô aveuglement brutal d'une jalousie desesperée!) elle lui enfonce par plusieurs fois un grand couteau qu'elle avoit préparé pour ceste horrible execution dans la gorge, dans l'estomac, dans le ventre, et à coups redoublez elle chasse l'ame du corps du deplorable et trop loyal Paulin¹¹⁰.

¹⁰⁸ *La jalouse fureur, Les Spectacles d'horreur*, II, 14, p. 422.

¹⁰⁹ *Le puant concubinaire, L'Amphitheatre sanglant*, I, 10. Favret, p. 110.

¹¹⁰ *La lalousie precipité, Les Spectacles d'horreur*, II, 1, p. 292.

Por esposas maltratadas que han de sufrir el oprobio de soportar una concubina en su propio lecho, como la protagonista de *L'impudent adultère*:

Un soir donc qu'il l'avait cruellement battue et tourmentée pour la réduire à ce point, d'être spectatrice de ses abominables embrassements avec Silvane, cette Amazone rendue courageuse par le désespoir se saisit de son pistolet qu'il avait laissé sur la table, et lâchant contre ces infâmes adultères, elle tua son mari sur le champs et blessa du même coup Silvane de telle sorte qu'elle en mourut de là à quelques heures¹¹¹.

O por jóvenes raptadas que aprovechan el sueño de sus raptores, llegando incluso a decapitarlos y presentar la cabeza a la familia como prueba de su inocencia:

Mais Cleria se servant de cette occasion pour executer sa vengeance, estant une nuit couchée aux costez de ce perfide Ravisser, luy enfonça si puissamment un poignar dans la gorge et dans l'estomac à coups redoublez (...) Cela fait, elle eut bien le courage de lui couper la teste, de la mettre dans un sac, et levant le jour de se mettre en chemin pour aller trouver son frere, et lui tesmoigner par cette sanglante execution son obeissance¹¹².

Una última muerte, ejemplo extremo de sadismo, nos servirá para ilustrar la función y el valor de estos lugares de la intimidad doméstica. Se trata de la venganza de Julianne, la heroína de *La vengeance féminine*, que consigue evitar ser violada por el amigo de su esposo. Perdonado el agresor por el marido que piensa que el intento de violación ha servido para probar la honestidad de su esposa, ésta no se

¹¹¹ Op. cit, p. 132.

¹¹² *Le frere impitoyable, Les rencontre funestes*, 17, p. 108.

muestra satisfecha:

Elle fit donc saisir ce misérable par des valets; et après lui avoir fait lier les pieds et les mains, elle se met avec ses femmes et filles à fouetter si démesurément qu'il n'y avait partie sur son corps dont le sang ne sortît. Après cela, elles lui crevèrent les yeux avec leurs aiguilles et avec leurs ciseaux et autres ferremens de leurs étuits, lui firent tant d'incisions et de balafres au visage et par tout son corps qu'il n'était plus reconnaissable. Après cela, elles versèrent dans ses plaies du sel et du vinaigre, ne pouvant s'assouvir de ses douleurs. Certes, il n'y avait pas une de ces plaies qui d'elle même fut mortelle, mais toutes ensemble le versèrent au tombeau; car il perdit tant de sang, et de tous côtés, qu'il tomba dans une grande défaillance, d'où il ne revint jamais¹¹³.

El espacio sagrado del convento sirve también de escenario final a la muerte sacionadora, en este caso de la transgresión sacrílega. En *Le Stratageme renversé*, el amante de una religiosa lasciva encuentra la muerte víctima del artificio ideado por la religiosa para introducirlo en el convento. El baúl que lo ha de transportar hasta su celda es entregado por error a otra religiosa que, confusa, no se atreve a abrirlo y lo deposita contra un muro. Un espectáculo sangriento descubre a la mañana siguiente *la funeste amour de cette Vestale grillée*:

On s'assemble, on fait l'ouverture de cette malle, on y trouve ce gentil-homme mort et suffoqué du sang qui lui sortoit par la bouche, le nez, les yeux et les oreilles, ayant esté toute la nuit la teste en bas, et les pieds en haut¹¹⁴.

Pero es la muerte simbólica: *la Mort civile* de la renuncia desengañada del Mundo, de vengadoras y perseguidas, de amantes despechados y mártires del amor, la que acoge el espacio conventual de

¹¹³ Op. cit., p. 222.

¹¹⁴ *Le stratageme renversé, Les Rencontres funestes*, 21, p. 130.

la *retraite spirutuelle*, tras ese espectáculo de sangre que cierra el itinerario erótico de la *historia trágica*:

*concevant une telle horreur du monde, qu'elle ne cessa auprès de sa mere de prier et d'importuner iusqu'à ce qu'elle obtint la permission de se retirer dans un Cloistre*¹¹⁵.

4. Los indicadores temporales: el tiempo indefinido de la seducción

Si partimos de los tres niveles que configuran el texto narrativo como diacronía¹¹⁶: el tiempo referencial de la historia, el tiempo del relato y el tiempo de la acción del relato, nos encontramos con un tipo de texto de gran sencillez, que ofrece pocas dificultades para la fijación de sus coordenadas temporales.

Esta facilidad resta, en principio, bastante interés al análisis de estas coordenadas. No obstante, las historias presentan

¹¹⁵ *Les trois Rivaux, Les Rencontres funestes*, 23, pp. 138-139.

¹¹⁶ Distinguimos, de acuerdo con el análisis pradiano, una triple coordenada temporal que incluye, además del denominado *tiempo de la aventura* o *de la historia* y el *tiempo del relato* o *de la narración* ese otro tiempo, exterior al propio relato que, *es posible detectar desde el interior del texto* (op. cit. p. 40).

algunas rupturas y juegos temporales de efecto sobre el lector que conviene precisar.

4. 1. El tiempo referencial de la historia

Como hemos constatado en el análisis de la coordenada espacial, la preocupación de realismo y verosimilitud remite la mayoría de las historias a un tiempo histórico próximo o contemporáneo del autor. Un tiempo que aparece apenas explicitado por algunos indicadores (referencias políticas, guerras, catástrofes, acontecimientos históricos, etc.) o por fórmulas del tipo:

*Il y a cinquante o soixante ans que la nuict de Noël au retour de l'Office divin une ieune Bourgeoise assez bien parée (...)*¹¹⁷,

que constituyen una forma de *incipit* característica de la literatura oral, bastante frecuente en estas historias.

La segunda mitad del siglo XVI y el principio del XVII, con las Guerras de Religión y las de los Países Bajos como telón de fondo, constituyen el tiempo referencial de muchos relatos. Más allá de esos tiempos, algunas historias se remontan a las Guerras de Italia, pero, en

¹¹⁷ *La tardive justice, Les Spectacles d'horreur*, II, 7, p. 230.

general, el reinado de Enrique IV, *notre grand Roy Henry*, constituye el marco histórico privilegiado de las *historias de amor para la muerte* de Camus.

Marco en el que se inscribe una conciencia de lo trágico que afecta de manera aguda a toda la sociedad de la época y que se halla presente en gran parte de la literatura que se escribe en esos años.

Así, las rivalidades nacionalistas que hemos visto reflejadas en el estudio del espacio, las tensiones fronterizas, la inestabilidad política y social contribuyen a crear una atmósfera de violencia y a configurar el decorado de estos amores trágicos.

4. 2. El tiempo del relato

La presencia constante de un sólo narrador extradiegético que asume la historia sin ceder en ningún momento la palabra, la brevedad de los relatos y su rígida estructuración lineal simplifica enormemente el valor del tiempo en la narración.

Camus utiliza, sin embargo, algunas rupturas temporales y determinadas formas de acronía, como hemos visto en los cuatro relatos

segmentados, para lograr un mayor efecto sobre el lector.

La mayor parte de las historias suele comenzarlas por analepsis intradiegéticas o, más frecuentemente, extradiegéticas que nos remiten a la Biblia o a la Mitología que le sirven de apoyo y de justificación al ejemplo que va a proponer. Así en la ***Jalousie sacrilege*** prepara al lector con una serie de referencias bíblicas que encadena con juegos de palabras para crear una atmósfera propicia a la recepción del relato:

*Ozias pour avoir osé toucher à l'encensoir, tout roi qu'il était, fut frappé de lèpre. Oza pour avoir osé étendre sa main pour soutenir l'arche qui penchait fut saisi d'une mort soudaine. Et les Bethmites pour l'avoir trop curieusement regardée furent affligés de grandes plaies. Si ces choses sont arrivées sur le vert, que sera-ce du sec? Je veux dire si Dieu a été si jaloux des figures et des ombres, comme le sera-t-il pour des vérités?*¹¹⁸

Este tipo de evocaciones las suele acompañar de apóstrofes al lector que sirven para crear un campo de expectativas en la dirección trágica:

*Croyez-moi, mes frères, on ne se moque pas de Dieu impunément. Il patiente, il attend son temps, mais il récompense la tardiveté de la correction par la pesanteur du supplice*¹¹⁹.

Forma de intromisión que utiliza también como bisagra para enlazar con referencias mitológicas, que asimila al cristianismo:

¹¹⁸ *Op. cit. p. 77.*

¹¹⁹ ***La jalousie sacrilege***, op. cit. p.77.

C'est ce que les poètes nous ont voulu donner à entendre sous les fables d'Icare, de Phaëton, d'Ixion de Tantale, de Salmonée et de Prométhée; et que l'Écriture nous fait redouter par les exemples de Corée, des enfants d'Hélie, et de ceux d'Aaron¹²⁰.

Pero es, sobre todo, de prolepsis anunciadoras de la catástrofe final de las que más se vale para captar la atención del lector y mantenerlo en tensión a lo largo de la narración. En algunos casos estas prolepsis cobran la forma de microrrelatos anticipadores del auténtico relato ejemplificador. Así ocurre en ***La mortelle vapeur***, donde un suceso fortuito, sin ninguna implicación amorosa, le sirve, por analogía con el agente material que provoca la muerte, para enlazar con la historia de amor trágico que va a relatar.

Pero la mayoría de las veces se trata de intromisiones del autor, oraculares, que anticipan el desenlace fatal:

Vous allez voir un grand exemple de jalousie et un spectacle d'horreur sur une punition effroyable, arrivé à un gentilhomme espagnol de la province d'Andalousie¹²¹.

¹²⁰ Op. cit., p. 77.

¹²¹ *L'Amant sacrilege*, **Les Spectacles d'horreur**, I, 11, p. 137.

4. 3. El tiempo de la acción del relato

El desarrollo de la acción de los protagonistas se rige, en todas las historias, por esos tres tiempos que ordenan progresivamente la anecdótica hacia el espacio de degradación y muerte que hemos contemplado en el apartado consagrado a la coordenada espacial.

Movimiento lineal que se ve, no obstante, interrumpido por las numerosas intromisiones del autor, que evitan la monotonía de la rígida dinámica narrativa, dándole al relato la ambigua sinuosidad que conviene a la seducción. Intromisiones que aparecen en el nivel discursivo del texto con una multiplicidad de funciones (narrativas, actanciales, ideológicas, metalingüísticas, etc.) que exigirían un extenso capítulo por sí sólas.

Así, el autor interrumpe con frecuencia la narración para apostrofar a los protagonistas en el instante que marca la seducción, con intromisiones de carácter ideológico que advierten sobre la fragilidad y mutabilidad de las cosas:

Allez belles, et établissez vos espérances sur une base plus inconstante que le sable mouvant, et qu'une coustillade, une

*chute, ou la moindre maladie peut ravager, comme une tempête impitoyable gâte tout le rapport d'une campagne*¹²².

O con invocaciones que rompen la dinámica narrativa, para prevenir al lector y anunciarle la catástrofe que se avecina, en el momento de la transgresión:

*Mais O Dieu que la fortune est soudaine en ses changement, que sa roue tourne promptement! j'ai vu l'orgueilleux, dit le divin chantre, élevé aux dessus des cèdres du Liban, je suis repassé et il n'était plus*¹²³.

Otras veces la intromisión sirve de guiño irónico al lector para hacer la lectura más sugerente, relentizando el tiempo de la acción:

*Vous entendez bien ce que je ne puis voiler avec assez de pudeur*¹²⁴.

Pero en las *historias de amor y muerte* de Camus, de acuerdo con Fabre, es el tiempo indefinido del *Pêché universel*¹²⁵ el que interesa a Camus. Por eso, la dimensión temporal en los relatos queda siempre abolida en el proceso de transgresión en favor de esa otra dimensión de la apariencia y del artificio que rige la estética de la seducción.

¹²² *La coustillade*, op. cit., p. 124.

¹²³ Ibidem., p. 124.

¹²⁴ *L'Infidèle chastiez*, op. cit. 172.

¹²⁵ Op. cit., p. 271.

5. El nivel actancial

Es un lugar común de la crítica respecto a toda la producción narrativa de la primera mitad del siglo XVII, y con mayor hincapié en lo que se refiere a la *historia trágica*, considerar al héroe de estas obras como mero soporte de la acción, sin profundidad psicológica ni perfilación individual alguna¹²⁶.

Esta es sin duda la primera impresión que se desprende de la lectura indiscriminada de algunos relatos trágicos de Camus.

Si partimos de considerar a los personajes como actantes,

¹²⁶ La narrativa barroca (representada sobre todo por el *roman de larges dimensions*) constituye, según R.M. Albérès: *Le degré zéro du roman (Histoire du roman moderne*, Paris, Albin michel, 1962, pp. 18-21). Su aspiración es la de ser simplemente una *historia* y no la de pintar al hombre o a la sociedad de una época de la Historia. el cambio por el que la novela pasa de ser un entretejido de acontecimientos, por lo general inverosímiles y complicados, a una introspección psicológica de los personajes y a un análisis de las pasiones y de los sentimientos humanos tiene lugar, para Deloffre a partir de 1660 (*La nouvelle en france à l'âge classique*, op. cit., el capítulo titulado *La ruine du roman et le triomphe des petits genres, 1660- 1680*). Esa transición, todo el mundo conviene en señalarlo, la marca *La Princesse de Clèves* de Mm. de La Fayette. Sin embargo no se ha querido ver el valor de puente que esta obra tiene entre los breves relatos trágicos del período barroco y la novela galante-sentimental y libertina del siglo XVIII, en lo que respecta al estudio de las pasiones. Un lazo de unión que nosotros establecemos entre el carácter colectivo y social que tiene la Pasión en la *historia trágica*, y el aspecto individual que cobra en la novela de finales del XVII y durante todo el siglo XVIII.

es decir, desde las funciones que desempeñan en la intriga, tal como han sido descritas por la teoría propiana y post-propiana de Greimas¹²⁷, Bremond¹²⁸ o Léfèbue¹²⁹ entre otros, el comportamiento del héroe de la *historia trágica* pone de relieve, de inmediato, una fuerte estereotipación de esas funciones. Los protagonistas se nos muestran diseñados con los gruesos trazos de la pasión que encarnan, como exponentes *tipo* de la diversidad pasional.

Nos encontramos así, de una historia a otra, con una configuración actancial redundante, como la que hemos observado en la coordenada espacial, en base al movimiento repetitivo de la pasión que se escenifica en cada relato. En este sentido, las variantes pasionales dan lugar a una serie de personajes (el celoso, el lascivo, el colérico) cuyos comportamientos coinciden con las funciones asignadas al héroe por el análisis propiano: el obstáculo, la separación, la búsqueda, la reparación, etc¹³⁰.

Pero a pesar de esta apariencia monolítica, lo que mejor define al héroe de la *historia de amor para la muerte* de Camus es su naturaleza paradójica. Algo que se hace perfectamente visible a través de esa repetición de las mismas funciones actanciales, dentro del bloque narrativo que comprende el *corpus* acotado: entendido el macrotexto

¹²⁷ GREIMAS, A. J., *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966.

¹²⁸ BREMOND, C., *Logique du récit*, op. cit.

¹²⁹ LEFEBUE, M.J., *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, La Baconnière, 1971.

¹³⁰ PROPP, W., *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, el capítulo *Función de los personajes*, pp. 75-81.

que constituyen estas historias como un inmenso espejo en el que se reflejan, en un juego continuo de imágenes, de desdoblamientos, de disfraces y de metamorfosis toda la enosme casuística del comportamiento humano.

5. 1. La ambigua alteridad del heroísmo barroco

Así pues, en nuestro análisis de la coordenada actancial no nos vamos a ceñir a la simple descripción de unas funciones, ni queremos basarnos únicamente en una estructuración psicológico-moral del personaje que nos parecen insuficientes para desvelar la ambigüedad del héroe camusiano¹³¹.

Pensamos, por el contrario, que esta complejidad sólo puede ser puesta de relieve desde un análisis de la ensoñación del heroísmo en el período barroco. Por ello, una tentativa de discernir el héroe de estas historias, apoyándose únicamente en consideraciones psicológicas o en determinismos socio-culturales, resulta totalmente inútil, como apunta Maillard, por la propia naturaleza de la heroización

¹³¹ Coincidimos, a este respecto, con Del Prado cuando se refiere a la limitada rentabilidad, para una lectura crítica, de un análisis actancial basado en la enumeración de unas funciones fijas, como las que nos proponen los autores citados. Partimos de su observación de que *cada texto nos invita a fijar su propia estructura actancial sin atenerse a límites preestablecidos* (op. cit. p. 286).

barroca:

Toute tentative pour construire une psychologie-type de héros baroque ou de l'homme baroque en général est irrémédiablement voué à l'échec: pas une critique n'adopte une conclusion identique. Le vrai sens du héros baroque et de sa quête est extra-psychologique¹³².

El elemento clave estructural del comportamiento del héroe barroco es la contradicción. Su actitud frente a la existencia es comparable, citando de nuevo a Maillard, a la de un comparsa teatral:

Le héros baroque est comme le figurant d'une valse-hésitation entre le Même et l'Autre, entre sa recherche de l'identité et son sentiment d'altérité¹³³.

Ser uno y otro al mismo tiempo; estar entre la unidad y la multiplicidad: eso es lo que busca el ser cambiante e inestable que se manifiesta en el heroísmo barroco.

Ser uno y otro al mismo tiempo, estar entre la unidad y la multiplicidad, eso es lo que busca el ser cambiante e inestable que se manifiesta en el heroísmo barroco.

En el análisis que hace Rousset de la personalidad barroca se pregunta refiriéndose a los protagonistas del *ballet de Cour*:

Ces êtres doubles ou dédoublés ces personnages qui se muent en leur reflet ou engendrent leur contraire, tous ces

¹³² MAILLARD, J.-F., op. cit., p. 168.

¹³³ Op. cit., p. 168.

*Protées impatients de défaire pour rompre avec toute forme stable, quelle est sa fonction? À quel monde ont-ils mission de nous introduire?*¹³⁴

Este mundo es el *monde renversé* donde todos los contrarios se unen y se anulan. Donde, como hace patente Camus en sus historias, el placer y el dolor, la belleza y la fealdad, la víctima y el verdugo, la santidad y la perversión, el amor y la muerte dejan de percibirse como realidades antitéticas y se contemplan en su reversibilidad, que las hace intercambiables e idénticas.

5.1.1. La afirmación heroica del Mal

Il faut cette ombre de la mort sur le bonheur présent du héros, pour que le destin se charge d'une potentialité émotive.
G. Durand: **Le décor mythique de la Chartreuse de Parme.**

Esta conciencia de desdoblamiento y alteridad que embarga al hombre barroco ha sido puesta de relieve por Camus, desde su perspectiva de lo trágico, basándose en lo imprevisible y mudable del ser humano:

C'est ce qui fait dire au grand Stoïque que l'homme est le plus

¹³⁴ Op. Cit., p. 168.

redoutable de tous les animaux, parce que ceux-ci font quelques signes de menace et de colere avant que de mordre ou de ruer, mesme les edifices cracquetent avant que de tomber, et la foudre est précédée du tonnerre: mais souvent l'homme fait du mal avant qu'on s'aperçoive qu'il en veuille¹³⁵.

Porque la naturaleza cambiante del hombre se hace mucho más ostensible cuando se halla bajo el dominio de las pasiones, entre las que el Amor (Camus no se cansa de repetirlo) es la más impetuosa:

Cette maladie contagieuse qui naist de l'oisiveté: vous iugez bien que ie parle de l'amour, cette cruelle passion ouvriere de tant de barbaries et de meurtres, et la seule accupation de faineant¹³⁶.

Sólo entonces el ser humano se eleva por encima de su propia condición, e impulsado por esa potencia ilimitada de la pasión amorosa, es capaz de desafiar todos los peligros, incluso la muerte, y entregarse al sacrificio más extremo o perpetrar el acto más depravado.

El lazo estrecho e inevitable que une el amor con la muerte nos lo hace ver Camus constantemente, expresado a través de analogías donde las metéforas animales y la imagen del precipicio sirven siempre para anunciar, de forma oracular en los relatos, la catástrofe que aguarda al héroe amoroso:

Quand ces deux chevaux furieux de l'Amour et le Desespoir, sont attelés au charriot d'un coeur, où le peuvent-ils trainer

¹³⁵ *La peur Mortelle, Les Rencontres funestes*, 40, p. 213.

¹³⁶ *La Mesre marastre, Les Rencontres funestes*, XII, p. 75.

*que dans des precipices?*¹³⁷

Así, el mismo proceso de degradación que hemos comprobado en el espacio, se opera también en la personalidad del héroe de la *historia trágica*. Proceso marcado también desde el principio por el signo de la fatalidad.

Los protagonistas, en su mayoría, aparecen caracterizados al comienzo de cada relato con unos cuantos rasgos generales que los identifican como seres estables, dotados de cualidades que en nada hacen suponer los cambios bruscos que se van a operar en su carácter y en su conducta: todos son siempre jóvenes y bellos; pertenecientes a buenas familias (nobles o en su mayoría burguesas acomodadas). Los héroes masculinos reúnen todas las virtudes que hacen de ellos *des parfait gentil-hommes*: preparados para ocupar un puesto relevante en la escala social o destinados por sus padres a contribuir al progreso de la familia con algún casamiento ventajoso. Las heroínas aparecen siempre dispuestas a aceptar el destino que les impone su condición de mujer: el matrimonio o el claustro.

Ahora bien, por el efecto de las pasiones se produce en todos los personajes, ya sean agentes o pacientes, un *processus de modification total et irréversible*¹³⁸ por el que asistimos a la instauración, de manera gradual, del deseo desenfrenado, de la rebelión, de la

¹³⁷ *L'Amante Desespérée, Les Rencontres funestes*, 3, p. 25.

¹³⁸ Véase A. de Vaucher- Gravili, op. cit., p. 36.

violencia y de la muerte.

Este radical desdoblamiento de la personalidad no puede ser explicado que por la intervención del Diablo¹³⁹: la figura por antonomasia de la Seducción¹⁴⁰, negadora y desviadora no sólo de la verdad del Dogma, sino de todo orden racional:

*Le Diable est un Archimede subtil, et qui ne veut qu'un point
hors de la raison, pour enlever et renverser toute nostre
raison*¹⁴¹.

¹³⁹ El Demonio y la brujería como manifestación del poder satánico tienen un protagonismo excepcional durante el período que coincide con la implantación de la Contrarreforma y el arte barroco. El fenómeno de la caza de brujas fue especialmente virulento durante toda la primera mitad del siglo XVII, no sólo en los países del área católica, sino también en la zona reformista. La demonología y la brujería fueron objeto de polémicas e investigaciones que dieron como resultado numerosas obras y tratados sobre el tema. Entre las más conocidas destacan las de Jean Baudin: *Demonomanie des sorciers*, Paris, du Puy, 1580. De Jacobo VI de Inglaterra: *Demonologi, in form of Dialogue*, Edimburgo, 1597. De P. de L'Ancre: *Tableau de l'Inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, 1613. Hasta tal punto la presencia de lo diabólico y de los fenómenos sobrenaturales es patente en esa época que para Michelet: *Satan triomphe au XVIIème siècle (La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1862, Edición de 1966). Para mayor información sobre el tema consúltese de D.H. Pennigton: *Europa en el siglo XVII*, el capítulo, *Brujería*, pp. 137-141. Y de H.R. Trevor-Roper: *Religión, reforma y cambio social*, Barcelona, Argon Vergara, 1985, Capítulo III, *La caza de Brujas en los siglos XVI y XVII*, pp. 77-152.

¹⁴⁰ La *historia trágica* privilegia la figura del Diablo, que aparece no sólo para ejemplificar y prevenir sobre la acción del maligno, sino que responde también a un componente del imaginario poético de la época. Actante simbólico y personaje novelesco, Vaucher-Gravili analiza esta recurrencia: *le pouvoir de cet ange déchu naît du désir de l'homme d'échapper à la fragilité de sa condition et de se surpasser* (op.cit., p. 43). Rosset, sobre todo, dará al demonio un notable protagonismo en sus *Histoires tragiques*. Así, la segunda es una recreación del eterno tema de Fausto. En la historia tercera una religiosa pacta con el demonio para parecer inteligente delante de las demás hermanas. En la octava, el personaje principal, Thibaud de la Jacquière, Chevalier du Guet, mantiene relaciones sexuales con el demonio que se encarna en una bellísima mujer. Esta historia habría de inspirar a Charles Nodier un cuento que titula *Les aventures de Thibaud de la Jacquière (Contes*, Edición presentada por Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961). Y ya hemos hecho referencia, en el apartado consagrado a la *Histoire tragique* en Francia, a otros relatos en los que la participación del Demonio es decisiva.

¹⁴¹ *L'inconsideration desesperé, Les Spectacles d'horreur*, I, 2, p. 21.

Pero, en esta pintura de la mutación irreversible del héroe por la seducción diabólica encontramos, como ha sabido ver con lucidez De Vaucher-Gravili, una de las manifestaciones más claras del heroísmo barroco:

Dans cette représentation de la métamorphose brutal d'un être, se manifeste un culte ostensible de la personnalité: à savoir la jouissance momentanée d'une affirmation éblouissante de soi, même dans la destruction sanglante¹⁴².

Esta afirmación en el mal del héroe de la *historia trágica*, se ve acompañada de una misma obstinación heroica en la virtud que convierte a los protagonistas en mártires del amor o en vengadores de su honor o de su virginidad capaces de una crueldad sin límites. Virtud y perversión constituyen las dos caras de la ambivalencia en la que se mueve el héroe barroco en estos relatos.

¹⁴² Op. cit., p. 36. Desde el punto de vista de la superestructura ideológica que rige la *histoire tragique*, este proceso de degradación pone de relieve también la ambivalencia de estos relatos *d'amour et de mort qui vient sans doute d'une hésitation entre cette doctrine de la raison et de la volonté et ce christianisme augustinien sombre et intransigeant* (op. cit., p. 40.).

5. 2. Morfosintaxis de los grupos actanciales

De acuerdo con el ambicioso proyecto de representar una *comédie humaine*, la mirada de Camus abarca todas las esferas sociales y la práctica totalidad de los grupos humanos que componen la sociedad del siglo XVII.

Ahora bien, como hemos podido comprobar en los textos escogidos y se desprende claramente del análisis de la coordenada espacial, la historias de *amor para la muerte* privilegian una serie de personajes pertenecientes a medios sociales y culturales bastante precisos.

Respecto a estratos sociales, la pequeña nobleza provinciana y la burguesía ciudadana se encuentran mayoritariamente representadas en los relatos. Junto a estos dos grandes grupos, el clero (sobre todo miembros pertenecientes a las órdenes menores y religiosas de clausura), preceptores, hosteleros y sirvientes tienen también una presencia destacada. Menos importantes, aunque figuran en un buen número de historias, son los comerciantes, artesanos, representantes de

la justicia y los campesinos. Por último, la alta nobleza y los grupos marginales de pícaros y rufianes tampoco se hallan ausentes, protagonizando algunos relatos de interés¹⁴³.

Pero de todo este amplio espectro social los modos de vida y las costumbres apenas si interesan a Camus. Raras son las descripciones del mobiliario, del vestido, de los hábitos cotidianos o de las actividades profesionales. Cuando encontramos alguna referencia a las costumbres de los personajes, éstas no tienen un valor puramente descriptivo sino narrativo, pues aparecen en función de la dinámica del texto, como elementos propulsores de dicha dinámica. Así ocurre, por ejemplo, en *La vengeance féminine* cuando el narrador se refiere a la costumbre que tienen los matrimonios nobles de dormir en habitaciones separadas. La información sirve para impulsar el relato en la dirección erótico burlesca de la comedia de enredo: la traición del amigo, el disfraz, la suplantación del marido y el intento de violación, de consecuencias fatales, a los que ya hemos hecho mención más arriba:

*C'est la coutume des grands et des seigneurs de marque, de coucher en des lits et même en des chambres séparées d'avec leurs femmes, encore qu'ils soient mariés, et de n'aller voir leurs dames que quand la fantaisie leur en prend*¹⁴⁴.

¹⁴³ Es preciso recordar, a este respecto, la insistencia de Camus en señalar en *Préfaces* y *Avis au lecteur* su labor de *Croniqueur des gens du commun*, distancándose con ello de los historiadores a los que se refiere siempre con maliciosa ironía: *Je laisse les actions des grands aux historiens du siècle, qui n'ont garde de les oublier dans leurs registres, parce que c'est ce qui enfile leurs cahiers et hausse leurs appointements. De moi qui ne suis, Dieu merci, aux gages de personne, je fais comme ces oiseaux qui quittent une ample mangeaille pour aller gratter la terre ou le fumier en un coin, et en tirer un petit ver qui soit à leur appétit* (*Les Observations historiques*, *Préface*, cf., Favret, op. cit., p. 148).

¹⁴⁴ *La vengeance féminine*, op. cit., p. 219.

Desde el punto de vista morfológico los actantes aparecen delimitados, en primer lugar, por los rasgos funcionales que los adscriben, como hemos señalado al comienzo de este apartado, a una serie de *tipos* fijos: actantes actores, opositores, mediadores o simples comparsas. De acuerdo con estas funciones, nos encontramos en los relatos con una galería de personajes propios de la novela sentimental o de aventuras, que pertenecen también a la comedia tradicional: el joven enamorado, el rival, la dama desdeñosa, el criado pícaro o celestinesco, el padre avaro, el vijo lúbrico, etc.

Pero lo que mejor determina la configuración morfológica de los grupos actanciales en estas historias no es tanto su pertenencia a estamentos o clases sociales, ni tampoco su fijación dentro de una determinada tipología, sino otros elementos que sirven para situar a los personajes con relación a la pasión amorosa generadora, como fuerza actancial principal, de la dinámica del texto: el sexo, la edad, y el estado civil (soltero, casado, viudo, seglar o religioso).

Respecto al sexo, la mujer ocupa el espacio más amplio en las *historias de amor para la muerte*. Su destacado protagonismo se deja sentir claramente en los propios títulos de los relatos (***L'amante desesperée, La mere Medée, La princesse jalouse, L'Amante guerriere***, etc.)¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Los nombres de mujer que titulan la mayoría de las novelas largas destacan aun más este papel primordial del sexo femenino en la narrativa camusiana. Recordemos títulos como ***Palombe...***, ***Marianne...***, ***La pieuse Julie...***, etc.

Esta preeminencia de lo femenino tiene una explicación inmediata: la atención especial que la dirección espiritual muestra por las mujeres, a las que los directores de conciencia denominan *le sexe*¹⁴⁶ por antonomasia. Por otra parte, las mujeres constituyen el público lector de novelas más numeroso en el siglo XVII y por lo tanto el más susceptible de dejarse influenciar por esta literatura.

Aunque, sin duda, lo que mejor responde a esta predilección de Camus es, por un lado, la concepción misógina tradicional del pensamiento religioso, que considera a la mujer como la causa mayor del pecado. Y por otro, esa mezcla de fascinación y repulsión hacia el sexo femenino, anclada, como vimos, en el imaginario del autor desde su infancia, que actúa como catalizador psico-sensorial¹⁴⁷ de la producción semántica de la actancia femenina.

Por ello, el rasgo fundamental del personaje femenino lo constituye su valor de *tentación*: la mujer es siempre percibida como provocación del deseo del hombre a través de su belleza¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Sainte-Beuve se refiere a la dirección espiritual de San Francisco de Sales y a su éxito entre las mujeres en estos términos: *C'est le propre et l'effet de ces natures tendres et mélodieuses, de plaire singulièrement aux personnes du sexe et d'agir sur elles par leur écrit (...)* Saint François de Sales a eu une incroyable action sur tout le sexe de son temps par ses ouvrages de dévotion affective (op. cit., p. 157).

¹⁴⁷ Sobre el concepto de catalizador, término acuñado por Javier del Prado, véase el Apéndice: *Glosario de tecnicismos*, en op. cit., p. 289.

¹⁴⁸ Este carácter esencialmente provocativo de la belleza es el que genera la dialéctica mortal de la seducción como infiere Baudrillard: *Quizás el precio pagado por la belleza y la seducción consiste en ser secuestrada y matada, porque es demasiado peligrosa y nunca se podrá devolver lo que se da (De la seducción, op. cit., p. 97).*

El cuerpo femenino constituye así el nexo esencial de la sintaxis actancial, como espacio metonímico de Eros ligado a la transgresión y a la muerte. De este cuerpo, cuya presencia se impone en todos los relatos, no poseemos, sin embargo, sus rasgos físicos. Como corresponde a un cuerpo simbólico y *ejemplar*, más sugerido que nombrado, su representación es siempre analógica: por medio de metáforas marinas recurrentes del *escollo* y del *naufragio*:

*C'est fut là (en Italie) où il trouva ces beaux escueils de marbre blanc où il prenoit plaisir à faire naufrage*¹⁴⁹.

O a través de la tópica belleza bucólica presagiadora del infortunio:

*Mais quand l'aage eust apporté à la naissante beauté d'Urbaine la mesme lustre que l'espanspouissement adiouste au bouton de la rose, cet esclat donna dans les yeux de ce pere inconsideré et il se mit à la souhaiter pour autre que pour belle fille*¹⁵⁰.

El universo femenino que puebla los relatos de Camus se reparte, en cuanto a la edad, entre jovencitas sometidas por los padres a un matrimonio ventajoso, que son las más abundantes, y damas maduras seductoras o seducidas, poseedoras aún un resto de belleza que centra, en muchos casos, la atención descriptiva del autor:

Sa beauté qui en son temps avoit esté des exquisés ressembloit aux rayons de soleil qui se couche qui ont plus de douceur que de pointe. Elle en conservoit pourtant les restes avec tant d'art, et se deffendoit des rides avecque tant

¹⁴⁹ *L'inconstant attrapé, L'Amphitheatre sanglant*, II, 14, p. 207.

¹⁵⁰ *Le Parricide Mal-heureux, L'Amphitheatre sanglant*, I, 9, p. 133.

*d'industries qu'elle estoit encore quelque chose de ce qu'elle avoit esté, elle ressembloit à ces anciens batiments qu'une main mesnagere a reparez et mis en assez bonne forme*¹⁵¹.

Respecto a su estado, junto a las jóvenes casaderas nos encontramos con viudas seductoras de jóvenes estudiantes o criados; casadas proclives al adulterio por su matrimonio con viejos de conveniencia, o acosadas por amigos del marido; algunas religiosas obligadas por la familia a tomar los hábitos y, lo que es peor según el autor, *d'y voüer ce qu'elles ne vouloient pas tenir*¹⁵². E incluso algunas madres celosas de sus hijas que rivalizan con ellas por conseguir un amante.

El grupo actancial femenino lo completan las sirvientas: damas de compañía o viejas criadas caracterizadas por la obediencia, que las convierte, la mayoría de las veces en cómplices de los amores transgresores de sus amas, o en víctimas con ellas de sus consecuencias fatales.

Junto a este carácter de objeto tentador un rasgo no menos significativo del grupo femenino, derivado precisamente de él, es su condición de agente o paciente de la transgresión. La mujer es, morfológica y sintácticamente, o bien la Seductora que encarna la sugestión demoníaca, o bien la Mártir que simboliza la Santidad a través de la persecución de la virtud y la mortificación de la carne. Las cuatro historias que vamos a analizar secuencialmente son bastante ilustrativas

¹⁵¹ *L'enfant desbauché, L'Amphitheatre sanglant*, II, 10, p. 383.

¹⁵² *Le Stratageme renversé, Les Rencontres funestes*, 21, p. 127.

al respecto. Seducción, infidelidad, adulterio, por un lado; fidelidad, abnegación, sacrificio, por otro, son las fuerzas antagónicas que estructuran el comportamiento y la actividad amorosa de la mujer con relación al hombre.

En la tensión dialéctica de estas fuerzas el texto genera una doble dinámica de *perdición/reparación* catártica que es donde radica gran parte del efecto de estas historias sobre el lector.

El hombre, aunque presenta aparentemente los mismos rasgos significativos que configuran morfológicamente a la mujer como fuerza actancial, difiere desde el punto de vista sintáctico de ella, en algo sustancial, que viene determinado por su papel en el proceso de seducción amorosa.

Tanto si actúa como seductor como si es el seducido, el hombre no es nunca el verdadero artífice de la seducción: es la instancia femenina la que prevalece siempre como la única fuerza seductora. La mujer opera desde su pasividad o desde su poder de incitación, pero sobre todo desde su negación, para darse como desafío que activa el proceso de degradación y caída mortal del héroe.

En consecuencia, el grupo actancial masculino aparece fuertemente determinado por la actancia femenina que, como hemos visto, detenta la fuerza generadora primordial de la dinámica narrativa de las historias.

La distribución de la actancia por la edad permite establecer dos tipos perfectamente diferenciados en cuanto su comportamiento amoroso:

- El amante joven y bello.
- El amante senil.

La juventud constituye el eje actancial básico en torno al cual se articula la dinámica del texto como relato de amor y se fundamenta el discurso amoroso. Para Camus, sin embargo, el valor que cobra en el hombre es mucho más significativo que en la mujer que no necesita forzosamente ser joven para ser seductora. Así, en la descripción del nacimiento de la pasión amorosa en ***La fortune infortunée*** hace esta importante precisión:

*Il estoit jeune, elle estoit artificieuse*¹⁵³.

La inclinación al amor del joven aparece potenciada en los relatos por dos factores recurrentes:

El primero, los estudios de Letras que sirven para modelar al perfecto amante:

Il estoit fort addonné à l'estude de ces Lettres, que les uns appellent belles, les autres humaines. Ce qui le rendoit peut-estre amoureux de la beauté de l'humanité, ou de l'humanité

¹⁵³ *La fortune infortunée, L'Amphitheatre sanglant*, II, 15, p. 444.

*de la beauté. Il se plaisoit fort à la poësie et à la musique, ars que ie tiens pour les deux maquignons de l'amour*¹⁵⁴.

El segundo, la ociosidad, principal incitadora del ejercicio amoroso:

*Ce fut là qu'Hircan se resolut de passer son temps aux exercices, et à l'occupation de personnes oysives qui est l'amour*¹⁵⁵.

La conducta amorosa del joven se rige por el mecanismo simbólico de la conquista militar y de la caza, con estrategias y trampas que buscan romper las resistencia virtuosa de la joven. El amante aparece determinado, de acuerdo con este comportamiento, con los rasgos del guerrero y del embaucador: del héroe caballeresco dispuesto a afrontar todos los peligros por el amor de la dama, y del donjuan libertino resuelto a utilizar todos los engaños, en especial *la promesse d'Himen* para conseguir sus deseos libidinosos:

*Il se rendit le maistre absolu des bonnes graces de Valerie, qui se contenta d'une promesse de mariage, pour lui laisser cueillir ce que celles de son sexe ne peuvent perdre qu'une fois*¹⁵⁶.

En este juego de estrategias falaces dos fuerzas actanciales, dentro del bloque masculino, vienen a romper, a menudo, el proceso victorioso del héroe seductor para desviarlo hacia esa caída

¹⁵⁴ *Le Trigame, Les Spectacles d'horreur*, II, 23, pp. 499-500.

¹⁵⁵ *L'Inconstant attrapé, L'Amphitheatre sanglant*, I, 14, p. 207.

¹⁵⁶ *La juste douleur, L'Amphitheatre sanglant*, I, 13, p. 195.

mortal del seductor seducido.

La primera la constituye la falsa amistad, representada por el amigo actante coadyuvante mediador, en un primer momento, pero convertido después en rival. La traición nos es narrada en un tono jocoso que utiliza la analogía erótica del cuerpo comestible:

Il crut que ce morceau seroit aussi friand par sa bouche (la protagonista Phebée) que pour celle de son ami et que sans violer l'amitié il pouvoit garder ordre de la charité en commençant pour soy mesme¹⁵⁷.

La segunda, el arribismo social que propicia el viejo pretendiente acomodado. La aceptación por parte de los padres del matrimonio ventajoso impulsa al héroe, como hemos visto en las historias de *amor contrariado*, al rapto de la amada y al *mariage clandestin*. Elementos recurrentes de la tópica amorosa de la novela bizantina que aparecen con una función simbólica: de escape a la moral acomodaticia de un *statu quo* subvertido por la acción transgresora del personaje.

Los amantes seniles son protagonistas principales de algunos relatos importantes. El rasgo morfológico más pertinente de este grupo, ya ha quedado señalado, es su poder económico y social. Su comportamiento amoroso se manifiesta como una forma de amor venal, de gran rentabilidad social, que se opone, por lo tanto, al amor pasión o a la seducción, que son fuerzas a-sociales y anti-productivas.

¹⁵⁷ *Le faux ami, L'Amphitheatre sanglant*, I, 8, p. 121.

Otro rasgo no menos significativa de este bloque actancial es la impotencia, que se presenta en un doble nivel: física, por un lado, que obliga a estos amantes a esfuerzos agotadores, hasta el extremo de desfallecer e incluso morir en el transcurso del acto sexual. Psíquica, por otro, al no ser capaces de controlar una relación amorosa que se les escapa, provocando en ellos el nacimiento inevitable de unos celos furiosos cuyas consecuencias ya conocemos.

Resulta curioso comprobar cómo en estas historias de amor senil (recordemos, por ejemplo, *Le coeur mangé*) se desencadena un proceso de seducción *in absentia*¹⁵⁸ que resulta, a veces mucho más ejemplar. La dinámica amorosa que genera la relación *joven bella obligada/ viejo rico lúbrico* desencadena un proceso de seducción en el que la víctima es a la postre el viejo concupiscente, aunque la fatalidad alcance en primer lugar a la joven esposa.

Es lo que nos presentan esos ejemplos de *coeurs inviolés* en los *corps violés* de heroínas distantes y virtuosas, completamente *dérobées*, capaces de conducir la pasión amorosa de sus amantes a tal estado de enajenación que provoca la muerte violenta de los dos

¹⁵⁸ Nos encontramos en estas situaciones extremas de representación hiperbólica de la pasión amorosa con la ilustración de la teoría *baudrillardiana* de la seducción *dérobée* de la feminidad: *La féminité en ce sens est mortelle pour le masculin qu'elle n'oppose pas son exigence propre mais son incertitude, son refus d'une filière de sexe et de jouissance, à quoi on veut la forcer, et son défi à l'autre, le masculin, de jouir dans sa jouissance. C'est ce qui transparait dans le jeu le plus banal de la séduction: je me dérobe, tu ne me feras pas jouir, c'est moi qui te ferai jouir et qui te déroberai ta jouissance. Jeu mouvant, dont il est faux de supposer qu'il n'est que stratégie sexuelle (L'Ecliptique du sexe, op. cit., p. 17).*

protagonistas. Así sucede, como hemos visto, en *La jalouse fureur*, donde Aemilian, el viejo esposo de la bella Caralippe, viendo su muerte cercana, precipitada por su incontinencia sexual, e imaginando el reencuentro feliz de su esposa con su antiguo prometido, la asesina en el lecho después de haber gozado de ella.

Esta morfología del personaje masculino y femenino, cuya sintaxis tiene como eje estructurador la fuerza actancial de la pasión erótica, constituye la base significativa común de los retratos que encontramos en los relatos. Pero, conforme al principio de ambigüedad y alteridad analizado, el héroe barroco de las historias de *amor para la muerte* aparece determinado por un rasgo axiológico que organiza, en última instancia el paradigma actancial: la inconstancia. Componente sustancial de la temática barroca que ordena la lectura interpretativa del texto camusiano, a la inconstancia se le añaden la movilidad y la sinuosidad para modular la textura simbólica del personaje como héroe de seducción¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Reverso de la novela pastoril analizada por Rousset, las *historias de amor trágico* de Camus presentan unos héroes donde confluyen los mismos rasgos que definen al ser cambiante y fugitivo de la ensoñación barroca: *Les chaînes d'amoureux qui se poursuivent en vain dans les sous-bois et qu'un dieu capricieux tour à tour associe et dissocie en couples instables; les coeurs dérobés sous le masque; les amoureuses au coeur double; les inconstants pur qui l'amour est le déguisement d'un jour et la trame qu'on ourdit sur l'eau; toute cette fluidité dans les personnages et les situations implique une psychologie de l'intermittence et de la mobilité, l'être ne se saisit que dans le reflet fugitive de ses apparences et ne se donne qu'en se déroband* (op. cit. p. 44). Un ejemplo de estos amantes fugitivos que huyen y se reencuentran lo encontramos en *L'Amant désespéré*, el relato dieciséis del Libro Primero de *L'Amphitheatre sanglant*. En esta historia el comportamiento amoroso de los personajes ilustra perfectamente un proceso de seducción circular y tautológico que se rige por esta regla: si tú me quieres yo no te quiero para que me quieras más. Pero que se vuelve contra el seductor, seducido por su propio juego que termina, como es lógico, de manera funesta. Así, Nicanor enamorado de Calipode se desespera por el desdén que ésta le manifiesta y se refugia en un convento. Calipode, viéndose abandonada, se siente súbitamente presa de una pasión

5. 2. 1. El retrato femenino

Del cuerpo femenino, por más que su presencia se imponga como una realidad acuciante en todos los relatos, apenas si disponemos de algún elemento descriptivo que nos permita acceder a la representación de su carnalidad de una manera directa.

El cuerpo, como totalidad o reducido, la mayoría de las veces, a la manifestación más visible del rostro, aparece representado en el texto por una doble imagen, que refleja el juego barroco de los contrarios:

- La sublime, que lo contempla como perfección abstracta, según el tópico de la belleza femenina heredada del Renacimiento: ligada a la *blancheur* y a la metáfora de la *fleur*, o expresada hiperbólicamente como *vrai miracle de la nature*.

irrefrenable que le hace suplicar a Nicanor que abandone el convento y vuelva a ella. Nicanor se resiste, y entonces es la propia Calipode la que toma los hábitos. De nuevo se despierta el deseo de Nicanor, que teme perder definitivamente a su amada y abandona el convento para rogar a Calipode que acepte su amor. Esta lo rechaza una vez más, y Nicanor intenta asaltar el convento. Finalmente, viendo frustrados sus deseos termina suicidándose.

- La obscena, que ilustra la dialéctica moral de la *souillure* y de la *purification* en la que se mueve la heroína de las *historias trágicas*. El cuerpo aparece o bien como el lugar de la caída, metaforizada, como hemos visto, por el *nauffrage* del hombre; o de la repulsión salvadora de la castidad, gracias a las auto-lesiones de las protagonistas o a enfermedades providenciales que sirven para disuadir a los amantes¹⁶⁰.

Esta carencia de corporeidad la podemos entender en el texto como una forma de invitación al lector para que construya, en ausencia, su propia ensoñación erótica¹⁶¹. Ensoñación que se ve propiciada, además de por la ausencia de unos rasgos físicos precisos, por el propio sistema de presentación del personaje que utiliza el autor.

En el caso de la mujer, Camus disemina a todo lo largo del texto pequeñas pinceladas intermitentes (proverbios, juegos de imágenes, *pointes*, etc.) a modo de *flash* efectistas que, convenientemente ordenados, configuran el retrato del personaje femenino.

Retrato misógino, como hemos apuntado al principio, que

¹⁶⁰ Recordemos al respecto a Francine, la heroína de *Le coeur inviolé*; o a Portiane, la protagonista de *La belle mort d'une beauté*, que se desfiguran para repeler a sus amantes.

¹⁶¹ Recogemos la sugerencia que plantea Del Prado en su análisis de *Manon Lescaut*, como lectura interpretativa de la ausencia de rasgos físicos de los personajes de la novela (op. cit., p. 94).

insiste en la flaqueza e inconstancia de la mujer y en su condición esencial de objeto de tentación y de pecado. Así, el narrador nos previene en *L'Hostesse intemperante* sobre la debilidad de la carne femenina:

*D'ailleurs les femmes ne sont pas de fer, mais de cher, et d'une matière non moins sensible que fragile et d'une infirmité exposée à de grandes et lourdes cheutes*¹⁶².

El mero hecho de ser mujer explica ya cualquier acción transgresora. Por eso, tras la traición de la heroína de otra historia, interviene el escritor narrador para preguntarse, con condescendiente ironía, refiriéndose al protagonista:

*Mais qu'eust-il fait sinon accuser une fille d'estre fille, c'est-à-dire, la pure substance de la legereté*¹⁶³.

La fragilidad y ligereza femeninas aparecen representadas por la imagen de la caña o del junco:

*Ce roseau fragile et capable d'estre plié par toutes sortes des vents*¹⁶⁴.

O justificadas a través de analogías con el mundo animal que hacen hincapié en los rasgos diferenciadores de la psicología femenina:

S'il n'est point de si farouche animal qui ne s'apprivoise à la fin

¹⁶² *L'Hostesse intemperante*, *Les Spectacles d'horreur*, II, 10, p. 355.

¹⁶³ *La funeste supercherie*, *L'Amphitheatre sanglant*, II, 5, p. 312.

¹⁶⁴ *Le violement*, *L'Amphitheatre sanglant*, II, 17, p. 475.

*par un doux traitement, beaucoup plus facilement se pourra vaincre le courage d'un sexe qui est né pour la douceur et nourri dans la mignardise et la délicatesse*¹⁶⁵.

Camus no cesa en ningún momento de advertirnos sobre los cambios bruscos que se operan en esta naturaleza dulce y delicada:

*Ces animaux dont je parle ne son jamais plus dangereux que quand ils sont privez, des farouches il ne faut craindre de mal*¹⁶⁶.

Y en los peligros en los que incurren aquellos que confían en la discreción de las mujeres:

*Qui sera vraiment sage ni fiera son secret à ce sexe et curieux et babillard, ni ne croira son conseil*¹⁶⁷.

La mujer aparece, en fin, reducida en otras historias a *une cuisine qui attire les mouches*¹⁶⁸ o a ese *Meuble que chacun aime mieux en la maison de son voisin qu'en la sienne*¹⁶⁹.

Junto a estos trazos incisivos que salpican todo el texto perfilando este retrato ideológico-moral de la mujer, nos encontramos con descripciones más largas, que se centran en resaltar esos rasgos que modulan la imagen barroca de la mujer desdeñosa e inconstante:

Hermione la merveille des yeux qui la consideroient estoit une fleur de beauté qui avoit pris naissance en l'une de ces

¹⁶⁵ *L'Infidèle châtiée, L'Amphithéâtre sanglant*, I, 1, p. 17.

¹⁶⁶ *La tardive repentance, L'Amphithéâtre sanglant*, I, 11, p. 165.

¹⁶⁷ *L'aveugle inconsideration, Les Rencontres funestes*, 1, p. 8.

¹⁶⁸ *Les Evenemens singuliers*, II, 7, Cf. Favret, op. cit., p. 21.

¹⁶⁹ *Bouquet d'histoires agréables*, III, cf. Favret, op. cit., p. 21.

contrées de nostre France, qui son en leurs rivages baignées de l'Ocean. Elle fut l'anvie de plusieurs, et l'esperance de peu. Ce courage aussi revesche que son visage étoit attrayant, ressembloit d'un costé à l'aymart noir qui attire, et de l'autre au blanc qui rejette le fer. Que de desirs et de desespoirs faisoit elle naistre dans les ames, mere et marastre tout ensemble des affections dont elle estoit la belle cause, à travers tous ses desdains, plus fascheux à supporter que les plus cruels supplices¹⁷⁰.

El retrato de la heroína se completa a través del proceso de seducción que desencadena en los dos pretendientes a los que hace rivalizar hasta el extremo de perder su vida por ella. La minuciosa y larga descripción de este proceso, entremezclada de elementos narrativos y repleta de imágenes y figuras pertenecientes a la tónica barroca, va más allá del simple juego retórico, constituyendo el soporte estético del retrato modélico de la seductora:

Paciant et Lanceslat gentils-hommes de merite et de valeur maintiendrent leurs amours pour elle en la mesme façon que sur le mont Aetna, la flamme se conserve parmi les neiges et les glaces. Il n'y avoit rien de si froid que cette source de tant de feux. Rien de moins susceptible d'amour que celle qui embrasoit tant de poitries. Ne vous imaginez pas que tous les respects, ni les services, ni les assidueitez, ni tout ce qui peut flechir l'ame la plus barbare luy donnassent plus d'inclination pour Pacian que pour Lanceslas, tous les hommes luy estoient autant indifferens que si elle eust esté du mesme sexe, et la statue qui aima Pigmalion eust esté plus facile à esmouvoir, que cette insensible à recevoir les impressions de la bien veillance qui ont tant de force sur les puissants esprits. Mais comme l'on dit que le diamant la plus dure de toutes les pierres ne se casse jamais qu'il ne se reduise en poudre; et comme le plomb qui est si froid se fond toutà coup; aussi verrez vous dissiper en un instant toute cette glace, et fendre cette dureté, non tant pas par l'effort de l'amour que par celui du courroux dont cette ame superbe et dedaigneuse estoit plustost touchée¹⁷¹.

¹⁷⁰ *L'Intemperance Precipitée, L'Amphitheatre sanglant*, II, 8, pp. 338-339.

¹⁷¹ *L'Intemperance precipitée*, op. cit., pp. A49-340.

Lo que excitará eróticamente a Hermione y desencadenará su propio proceso de seducción será, en principio, el deseo de venganza provocado por las murmuraciones de Lanceslas contra su reputación: *chose que les grands courages prisent plus que leurs vies*¹⁷², que la llevará a incitar a Pacian a que repare su honor a cambio de su amor:

*Vous me faictes cognoistre à vostre patience que vous avez peu de passion pour moi. Si vous me voulez du bien vous me vengerez et luy ferez entrer sa calomnie dans la gorge autrement ne vous presentez plus devant moi. Que si vous lavez dans son sang l'opprobe qu'il veult jeter sur ma renomée, je ne seray jamais ingrante d'un tel service et vostre recompense sera moy mesme*¹⁷³.

Tras la muerte de Lancelas, que supone la reparación del honor de la protagonista, y la entrega de Pacian que resulta gravemente herido, se opera un proceso de reversibilidad por el que Hermione de seductora pasa a ser seducida:

*Elle fut touchée tout à coup d'une amour extraordinaire (...) Elle ne put dissimuler cet excès, elle l'alla voir, se jetta à son col, pleura sur son visage, et ses larmes furent autant de brandons dans le coeur du blessé, elle luy jure une amour inviolable, de n'avoir jamais d'autre mary, luy tend la main, luy donne la foy d'Hymen, que se malade receut avecque des transports qui ne se peuvent comprendre, mais trop dangereux en l'estat où il estoit*¹⁷⁴.

El cambio que se produce en el comportamiento amoroso de la heroína es tan extremo, que su pasión provoca la muerte del

¹⁷² Ibidem. p. 341.

¹⁷³ Ibidem. p. 344.

¹⁷⁴ Ibidem. p. 346.

amante:

Elle devint si esperduë qu'elle ne bouge du cheuvet de son lict, elle passe aupres de luy les jours entiers et une partie des nuicts, qu'est-il besoin d'en dire davantage, vous estonnez vous si le feu prit à de la paille qui en estoit si voisine, ils se jurent la foy reciproque, et sur ces assurances hermione auparavant farouche et intraitable devint si privée et si domestique qu'elle prend une partie du lict du malade, qui perdu d'amour pour cette creature, et sans songer à l'estat où il se trovoit, voulut conformer son mariage avec elle mais il le conforma de telle force que les premices de cette amour furent la fin de sa vie, et le lict de ses nopces lui servit de cercueil (...) Il mourut dans les embrasements de cette nouvelle épouse qui d'ardent qu'il estoit devint de glace en ses bras¹⁷⁵.

Esta naturaleza cambiante de la mujer Camus la hace patente incluso cuando excepcionalmente se refiere al hombre:

Vous qui vous imaginez que le changement est un accident inseparable du sexe plus fragile et qui mettez à un si haut point la fermeté des hommes, venez voir icy vostre chance renversée, et contemplez une fille constante et un homme inconstant¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Ibidem., pp. 346-347.

¹⁷⁶ *L'Amant desespéré, L'Amphitheatre sanglant*, l. 16, p. 230.

5. 2. 2. El retrato masculino

Encontramos repartidos en los relatos dos retratos del personaje masculino completamente diferenciados que nos remiten a los dos tipos de amantes que protagonizan la mayoría de las historias: el del amante joven y el del amante senil.

El joven enamorado aparece descrito con todos los rasgos que definen la perfección cortesana del *Honnête homme*:

Orthobon estoit d'un naturel fort agreable, d'une conversation amiable et pleine de charmes; et comme ils disent à Valence en Espagne quand ils veulen louer un ieune Chevalier, il chantoit bien, ioüoit du luth de bonne grace, dansoit mieux, et estoit assez bon poëte. Trop heureux eust esté s'il n'eust point en la reputation de faire si bien des vers: il estoit d'humeur jovial et addonné à la raillerie, et il exprimoit ses plaisanteries poetiquement avec tant d'art que ses pièces estoient recueillies comme d'un autre Caporal¹⁷⁷.

Como podemos comprobar, el modelo sigue siendo, en lo esencial, el ideal renacentista propugnado por Castiglione en su **Cortesano**. El retrato se ve enriquecido, no obstante, por algunos

¹⁷⁷ *Les faux soupçons, Les Spectacles d'horreur*, I, 1, pp. 2-3.

rasgos caracterizadores de la *cabale libertine* que preconiza Sorel y practicará Théophile. Y aparece también teñido de ese escepticismo barroco heredero de Montaigne que atraviesa toda la obra de Camus. El autor se apresura, en efecto, no sólo a señalar la inutilidad de esa perfección, sino que la presenta además como el resorte que empuja al héroe a su trágico final:

*Plust à Dieu qu'il eust l'ame aussi bonne, et que sa science lui eust donné de la conscience, nous n'aurions pas occasion de presenter son horrible fin, ni de le mettre au rang de ceux dont la reprobation est presque assurée*¹⁷⁸.

El retrato-cliché libertino se refiere tanto a jóvenes como a viejos, pero son más significativos los que pertenecen a hombres de la Iglesia y a preceptores que Camus considera más ilustrativos de la transgresión. Como el del personaje de **Le puant concubinaire**, ese Director de un colegio al que ya hemos hecho mención, totalmente entregado a la *desbauche*:

*Il estoit sujet au vin. Il accompagnoit cela de bonne chere; car s'il beuvoit bien, il mangeoit encore mieux, si bien que son corps estoit un sac de viande et de breuvage. Outre cela il estoit adonné au jeu. Mais ce qui le perdit, ce furent les femmes: Toute sa sagesse et sa science furent devorées dans cet abisme qui avoit autrefois englouti les Davids, les Salomons et les Samsons. Il demeura trente ans dans un continuel concubinage, non qu'il s'attachat à un seul objet, mais courant au change il desbauchoit un grand nombre de femmes et de filles. Tantost il les tenoit aupres de soi, à pot et à feu, sans se soucier du scandale et du mauvais exemple qu'il donnoit à latendre jeunesse, au contraïre il faisoit gloire de son ordure et tiroit de la vanité son infamie*¹⁷⁹.

¹⁷⁸ *Le puant concubinaire*, op. cit., p. 150.

¹⁷⁹ *Ibidem.*, pp. 150-151.

Pero, como sucede con la mujer lo que mejor define al héroe masculino es la inconstancia:

Hircan vray image de l'inconstance et l'une de volages humeurs qui se puissent imaginer estant né de complexion amoureuse ressembloit à une matiere premiere, susceptible de toutes sortes de formes. C'estoit un miroir que son coeur, ou les objects de beauté estoient aussi-tost effacez que promptement empreints. C'estoit un poulpe recevant toutes les couleurs des lieux où il s'attachoit. Je n'aurois jamais faict si je voulois représenter ses changements, à leur comparaison les gyroüettes se peuvent dire constantes¹⁸⁰.

El retrato del amante senil aparece dibujado con los rasgos hiperbólico-burlescos que lo presentan como la imagen antitética del amante ideal:

Elle espouse un vray tombeau, car outre que la bouche de ce vieillard usé exhaloit une haleine sepulcrale, il estoit aussi sec qu'un squelette, n'ayant qu'une peau ridée qui luy couvroit les os. Pensez qu'il faisoit beau voir ce Cygne blanc attaché au chariot de cette ieune Venus¹⁸¹.

El retrato se ve reforzado por la descripción de la actividad sexual del viejo, en el mismo tono satírico, que ilustra la posición de Camus contraria a esos matrimonios de conveniencia. Al mismo tiempo, esta referencia a la práctica sexual sirve para reflejar la fuerza de la pasión amorosa, a veces mucho más poderosa en esos *volcans éteints*, según la metáfora ampliamente utilizada por el Obispo:

Mais comme son courage estoit plus grand que ses forces il sentoit un tel combat entre la vehemence de ses desirs et son extreme debilité, que ceste contradiction luy servoit de rabat-

¹⁸⁰ *L'inconstant attrapé, L'Amphitheatre sanglant*, I, 14, p. 205.

¹⁸¹ *La jalouse fureur, Les Spectacles d'horreur*, II, 14, p. 417.

ioye dans ses plus grands triomphes. Il se haste tant qu'il peut de noyer et de suffoquer ce peu qui luy reste de vie, comme ce Prince Allemand dans une pipe de malvoisie. Il se sent deffaillir sensiblement, et les eslans de sa passion le font tomber en des foiblesses et en des pamoisons si frequentes, que les Medecins l'advertissent s'il ne se modere qu'il est pour mourir dans des syncopes lors qu'il y pensera le moins¹⁸².

Inconstancia, frenesí del mal y pulsión de muerte aúnan en un mismo comportamiento transgresor a héroes y heroínas en los relatos trágicos de Camus. Expresión de esa energía trágica, de inspiración diabólica según la perspectiva cristiano-barroca del autor, vienen a traducir en el nivel simbólico del texto la *révolte désespéré*¹⁸³ del héroe barroco contra esta sociedad en plena mutación de la primera mitad del siglo XVII.

En esa dinámica determinista que arrastra a los personajes, sólo la afirmación de la *Presencia Divina* por medio de un castigo ejemplar a la altura de la falta hace permite contrarrestar el poder de esas fuerzas del mal y restablecer el equilibrio trastocado por la transgresión. Pero este discurso de la sanción de la Divinidad vigilante, que aparece como catálisis de la fascinación del pecado, encierra una gran ambigüedad, como ha visto con bastante agudeza la investigadora Vaucher-Gravili, refiriéndose, en general, a todas las *histoires tragiques* de la época:

Ce discours de la Présence divine, seul point de repère stable sur lequel repose la dynamique de l'histoire de loi de cette époque, cache donc, lui aussi, à un niveau sous-jacent, la conscience angoissée d'un tragique total de l'existence où se

¹⁸² Ibidem., p. 418.

¹⁸³ Cf., J.-F., Maillard, op. cit., p. 51.

reflète, de façon spéculaire un discours de l'Absence, tout aussi insondable que l'autre: on dirait que ses narrateurs, attirés par le versant le plus obscure de l'être, subissent plus encore que certains poètes contemporains, la fascinations des ténèbres spirituelles. Leur vision du monde moral s'inscrit dans cet aspect particulier de la sensibilité baroque qu'on a appelé "l'inconstance noir"¹⁸⁴.

La extensión de la cita se justifica por el interés que tiene en cuanto que subraya un aspecto fundamental en el que hemos venido insistiendo a lo largo de nuestro estudio: ese vínculo estrecho entre seducción y erotismo a través de una cultura de la crueldad típicamente barroca, en la que el amor y la muerte van siempre indisolublemente unidos. Erotismo trágico que reposa en una estructura del interdicto, donde la mujer, ya lo hemos visto, centraliza la dinámica actancial de los relatos. Imagen de la seducción diabólica o de la seducción *in absentia* del desdén virtuoso, la mujer se nos muestra en su función seductora a través de la sangre, del sufrimiento y de la muerte. Todo eso que llama Bataille *le secret de l'être*, que compone, en lo más recóndito de la realidad femenina, ese espacio que, citando a Reichler, *les romanciers de la naissance obscure s'efforcent de dévoiler, en l'ouvrant à l'exploration imaginaire*¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Op. cit., pp. 58-59.

¹⁸⁵ REICHLER, C., *L'âge libertin*, op. cit., p. 76.

5. 3. El discurso amoroso: *l'Amour fort comme la Mort*

*Il n'y a point de passion
où l'amour de soi-même
règne si puissamment
que dans l'amour.*
La Rochefoucault: **Maxime 262.**

El amor es, como ha quedado demostrado, el eje de la mecánica que rige el comportamiento del héroe camusiano. La pasión amorosa constituye, ya lo hemos visto, el motor desencadenante del proceso de modificación de la personalidad de los protagonistas que los arrastra a la transgresión y a la muerte.

En el curso de este proceso se pone de manifiesto un discurso del amor, que Camus va desgranando a lo largo de todos los relatos, configurador de un *Ars amandi trágico* cuya semiología nos remite al debate filosófico-moral en torno a las pasiones y a la cuestión del *amor propio*, de gran incidencia en toda la primera mitad del siglo XVII.

Sobre la naturaleza de este debate y la posición de Camus ya hemos aportado algunos datos en el apartado consagrado a examinar las distintas posturas de la dirección espiritual en el siglo XVII¹⁸⁶.

Para todos los representantes del pensamiento religioso postridentino (contrarreformismo, humanismo devoto o jansenismo) el amor sensual es de todas las pasiones la más nefasta, porque es la que mejor refleja el *amor proprio*, contrario al amor de Dios. No es de extrañar por ello que sean hombres de la Iglesia, confesores, predicadores y teólogos, los que más reflexionen, en ese tiempo, sobre el *amor pasión*. Fruto de esta preocupación son algunas guías de confesores y tratados de devoción y espiritualidad que por su contenido bien merecen formar parte de cualquier bibliografía erótica¹⁸⁷, o de toda antología de textos que pretenda trazar una historia de la ideología amorosa de esa época¹⁸⁸.

La morfología del amor que encontramos en las novelas de Camus no sólo es ilustrativa de esa preocupación rectora y doctrinal, sino que refleja, perfectamente, las distintas corrientes amorosas que convergen en los primeros decenios del siglo XVII en Francia,

¹⁸⁶ Véase supra, *El valor ejemplar de las pasiones*, pp. 97-123.

¹⁸⁷ Un importante trabajo bibliográfico sobre erotismo, único en su género en España, debido a José Antonio Cerezo Aranda, *Bibliotheca erótica* (Madrid, Ed. Museo Universal, 1992), ha recogido una muestra valiosísima de toda esta literatura espiritual, de meditación e instrucción cuyo valor documental, sobre usos y costumbres sexuales de la época, es inestimable.

¹⁸⁸ Así lo ha entendido Micheline Cuenin, que no ha dudado en incluir en su estudio *L'Idéologie amoureuse en France, 1540-1627* (París, Aux Amateurs de Livres, 1987), la *Introduction à la vie dévote* de Saint François de Salles, junto a *L'Astrée* de Honoré d'Urfé.

proporcionándonos uno de los documentos más interesantes sobre el lenguaje y el discurso amoroso de su tiempo.

En el tercer decenio del siglo, años en los que Camus se inicia en su actividad de narrador, una triple concepción del amor enfrenta a escritores, pensadores y moralistas:

En primer lugar, la representada por **L'Astrée**, heredera de la tradición galante caballeresca de **Amadis** y de la corriente neoplatónica.

En segundo lugar, la sensualista libertina cuyo modelo nos lo proporciona el **Francion** de Sorel.

Y, en tercer lugar, la cristiano-estoica que encontramos en la **Introduction à la vie dévote** de San Francisco de Sales.

Misticismo platónico, epicureísmo y estoicismo definen ideológicamente el comportamiento del héroe amoroso de este período, sin que se pueda decidir en ningún momento cuál de las tres doctrinas filosóficas es más determinante en la configuración de la heroicidad barroca. No obstante, en la ideología amorosa que rige la creación literaria de ese tiempo, prevalece una concepción del amor como *passion aveugle* transgresora que emana directamente del pensamiento religioso. Conciencia religiosa de la *culpa*, estrechamente ligada al problema de la *Gracia* y de la *predestinación* que encuentra en el amor

un terreno ideal de discusión y ejemplificación¹⁸⁹.

En las *historias de amor para la muerte* de Camus la imagen de Cupido aparece, de manera recurrente, más allá del mero valor retórico, para simbolizar ese determinismo que impregna de tensión dramática la aventura amorosa y define el erotismo trágico barroco:

*Aveuglé par cette déité qui porte un bandeau sur ses yeux
survint comme une froide gelée qui ternit toute la grace des
fleurs*¹⁹⁰.

Camus se sirve en su pintura del amor de estos tres modelos amatorios, para vertebrar un discurso demostrativo *a contrario* del carácter transgresor y funesto de toda afección que se aparte del *Pur Amour*. Discurso que deja traslucir, sin embargo, una profunda ambigüedad por la discrepancia que existe entre la instancia didáctica, que propone un modelo a seguir, y el propio discurso demostrativo, que contradice ese modelo.

¹⁸⁹ Los dos extremos de esta problemática están perfectamente ilustrados por el teatro de Corneille y de Racine. El héroe corneliano actúa frente al amor desde una posición ideológica afín al optimismo jesuítico que cree en la posibilidad de elección. El héroe raciniano, por el contrario, se ve arrastrado por la pasión que anula su libre arbitrio.

¹⁹⁰ *Le parricide Mal-heureux*, *L'Amphitheatre sanglant*, I, 11, p. 169.

5. 3. 1. El amor estoico

El ideal amoroso que defiende Camus se sustenta en su teoría del *Pur Amour*. Una doctrina que define la perfecta caridad como una forma de desprendimiento que se opone al *amour propre*. Concepción *quietista* del amor de Dios que sigue de cerca la doctrina salesiana, se basa en la renuncia a cualquier tipo de recompensa o de satisfacción personal:

La vrai charité tend à Dieu pour Dieu; elle n'accorde pas le moindre regard à ses intérêts propres; elle n'a cure du salaire de son amour: Elle se contente d'aimer. Pareille à una flamme qui monte sans dévier, elle s'élançe vers Dieu d'un vol libre et spontané. Point ne faut lui demander de traîner à sa suite des vues intéressées, des préoccupations de jouissance personnelle¹⁹¹.

En esta separación que establece Camus entre el amor a la Divinidad y el placer personal encontramos un claro paralelismo con la teoría baudrillardiana de la seducción. El auténtico amor a Dios que propugna el Obispo de Belley, al igual que la seducción, radica en no ser valor de cambio, en no dejarse definir en términos de producción: del

¹⁹¹ Cf., G. Joppin, op. cit., p. 38.

deseo o del placer. Este desinterés, por el que el *pur amour* se opone a la caridad emulativa de Bossuet y de los jesuitas, entraña, como la seducción, una forma de desafío. Provocación *quietista* a la Divinidad a que exista sin que medie ningún tipo de contrapartida, que encierra una actitud esencialmente irónica¹⁹². Como apunta Joppin:

*Après saint François de Sales, il condamne l'inquiétude et l'empressement de l'âme trop préoccupée de son éternité*¹⁹³.

Esta fuerza del amor desinteresado que se sustenta, en gran medida, en la grandeza y generosidad de la renuncia estoica se traduce, en las *historias de amor para la muerte*, en comportamientos extremos de los protagonistas, llevados por su sentimiento del deber y de la virtud a los mayores sacrificios.

Al igual que las heroínas perseguidas y violadas que encarnan el infortunio de la virtud, el héroe, para merecer, ha de vencer la tentación del amor sensual y así alcanzar el *Pur Amour*. Como el joven protagonista de ***La sanglante chasteté***, que, destinado a la vida monástica, se ve acosado sexualmente en la pensión donde se hospeda por una prostituta. Para disuadirla, como otros héroes a los que ya hemos hecho mención, coge un cuchillo y delante de su tentadora comienza a hacerse incisiones en todas las partes del cuerpo,

¹⁹² Conviene señalar que los escritos de Camus sobre el amor de Dios se encuentran en el Índice español de libros prohibidos a partir de 1747. Se trata de la obra ***Épitome o quinta esencia del amor de Dios***, Barcelona, 1693. El libro es condenado, según el Índice, en todas las lenguas pero especialmente en la traducción de Cabillas. (Tomamos la cita de Joppin, op. cit., p. 40).

¹⁹³ Op. cit., p. 40.

ofreciendo un espectáculo sangriento que Camus termina así:

Se sentant foible de cette perte tomba esvanouy et nagea dans son sang¹⁹⁴.

La capacidad de sufrimiento y la firme determinación del héroe amoroso le lleva también, en numerosas historias, a la muerte por medio del suicidio (*des beaux suicides*, los califica Favret), que Camus apenas si justifica desde su posición cristiana. Incluso cuando este suicidio lleva aparejado un crimen sacrílego, como el que tiene lugar en ***Le ravisseur ingrat***. En esta historia la heroína se ve privada de su amante, que es asesinado, y es obligada a casarse con un pretendiente elegido por los padres. Su decisión responde a la fascinación que siente Camus por este heroísmo trágico:

Elle mesla le propre jour de ses nocces de la poison dans le pain et le vin qu'on fait prendre aux espouses selon l'ancienne ceremonie de l'Eglise. Poison si violent que l'ayant elle mesme pris aussi bien qu'Idelphonse ils furent morts avant que l'heure de se coucher fut arrivée de force qu'il fallut changer leur lit en un cercueil¹⁹⁵.

Otro ejemplo de suicidio, también a través del veneno, nos lo proporcionan los protagonistas de ***Le Tombeau des Amants***, que deciden quitarse la vida al ver su amor contrariado, primero él y después ella, no sin antes dejar una carta a su padre en la que le pide:

Ceste miserable grace d'estre enterrée auprès du corps de Volcace¹⁹⁶.

¹⁹⁴ *L'Amphitheatre sanglant*, I, 3, p. 46.

¹⁹⁵ *L'Amphitheatre sanglant*, II, 3, p. 296.

¹⁹⁶ *Les Spectacles d'horreur*, II, 13, p. 410.

En todas estas conductas de los personajes impulsados por el amor, ya sea como agentes o pacientes de la pasión erótica, se refleja un tipo de heroísmo donde el ideal de virtud responde todavía a los valores aristocráticos del deber, del honor y de la gloria. Heroísmo cornelianiano del desafío y la provocación, que busca también satisfacer a todo precio la pasión que lo mueve, nada tiene que ver con el que encontramos en esa *dramaturgie de la faiblesse*¹⁹⁷ a la que se refiere Tournand para calificar el heroísmo raciniano.

5. 3. 2. *Les amourettes*

Hay un tipo de juego amoroso que no sólo se opone al *Amour pur*, sino que entraña incluso más peligro que el amor carnal: es ese tipo de afecciones que llama Camus siguiendo a San Francisco de Sales *les amourettes*. La descripción de esta modalidad amorosa la encontramos en ***La jalousie sacrilege***, una historia en la que la joven heroína casada con un viejo que no ama, pero al que no desea ser infiel, mantiene un ambiguo juego de seducción con un joven estudiante que provoca los celos del marido y la muerte de los protagonistas. El texto, antológico, merece ser citado en su totalidad:

¹⁹⁷ Op. cit. pp. 114-122.

Mais representez- vous en cette mutuelle intelligence ces frivoles inclinations que l'on appelle communément amourettes. Ce sont des flammes volages qui ne font que voltiger autour du coeur. Lequel demeure empêtré dans les rets de certains désirs, qui pour leur imperfection ne peuvent pas bien expliquer; ce sont des desseins indéterminés, des visées sans but, des prétentions incertaines et s'il faut ainsi dire, des volontés involontaires, parce que ces faibles esprits veulent et ne veulent pas en même temps: ils veulent poussés au mal par la mauvaise et corrompue inclination de la nature, et ne veulent pas, retenus par la honte ou par la crainte ou par quelques autres respects. De cette façon ils espèrent sans espérance, ils attendent sans patience et, pour le dire bien, ils ne savent ce qu'ils leur faut. Ce sont des langueurs, mais agréables; inquiétudes, mais plus douces que le repos; soupirs, mais délicieux; souhaits, mais timides; larmes, mais mignardes. Contents de détremper leurs coeurs dans une certaine complaisance maligne, qui les gêne en les délectant et qui les chatouille en les tourmentant, ce sont proprement ces amants que le vulgaire appelle transis¹⁹⁸.

Camus nos proporciona aquí un magnífico ejemplo del funcionamiento de la seducción cuya fuerza principal consiste en esa tensión que mantiene en vilo constante a los protagonistas, los cuales no verán nunca satisfechos sus deseos:

Entre ces misérables gens dont les ailes sont empâtées de ces gluaux, il se passera souvent des années entières sans qu'il se passe rien, quant aux actions, qui soit directement contraire à la chasteté, bien que leurs coeurs soient frelatés et tracassés de mille tentations et troubles, et semblables à ceux que le Sage compare à une mer bouillante¹⁹⁹.

Es el amor cortés de los salones, pero, de algún modo, es también el amor galante del código astreano. Al igual que los amores de

¹⁹⁸ **Les Evenements singuliers**, Cf. Favret, op. cit., pp. 79-80. La referencia intertextual la encontramos en **Introduction à la vie dévote** de François de Sales (Paris, Société d'Édition, 1961) Tomo II, Capítulo XVIII, *Des amourettes*.

¹⁹⁹ Ibidem., p. 80.

Astrée y Céladon, en lugar de traducir con hechos la exigencia de una constante sublimación del erotismo carnal, los amantes se sirven de la rigidez de ese código para acrecentar y prolongar el erotismo²⁰⁰.

5. 3. 3. El amor libertino

El discurso amoroso que predomina en el texto camusiano no es, sin embargo el del amor estoico o el de los *amourettes* sino que nos remite al ideal de *énergie* y *générosité* del código libertino. El Obispo moralista nos hace la pintura más completa del comportamiento amoroso del héroe libertino para demostrar *a contrario* los efectos funestos de esta conducta. Sólo que en esa representación del amor libertino Camus va muchas veces más allá del propio Sorel, y su teoría se hace a lo largo de la novela bastante más precisa y sospechosa.

Como Francion los rasgos más acusados del comportamiento amoroso del libertino que nos presenta Camus son, en primer lugar, la inconstancia, representada a través de la figura del donjuanismo, y, sobre todo, de la pasión del obstáculo:

²⁰⁰ Genette ha denunciado, a este respecto, en *Le Serpent et la Bergerie* esta *histoire d'un fraude subtilement ménagée, hypocritement exploitée, perversement prolongée pendant cinq mille pages* (*Figures I*, op. cit. p. 117).

Plus Camerine trove des difficultés à l'abord de Paterne, plus elle anime sa passion, et tant s'en faut que la sainteté de la profession de Paterne la tienne en respect qu'au rebours foulant aux pieds tout ce qu'il y a de plus saint, elle se propose pour gloire de faire tomber cette estoile de son ciel, estimant qu'elle auroit autant de force pour ses attraiçts pour le reduire à sa volonté, qu'elle avoit eu de puissance pour le pousser par desespoir au genre de vie où il s'estoit reduit²⁰¹.

Pero donde encontramos mejor reflejada la teoría amorosa libertina no es en los relatos cortos, sino en una de sus mejores novelas: **Palombe**. Todo el código libertino aparece expresado por boca de sus dos personajes masculinos, Cléobule et Fulgent, los cuales mantienen un diálogo sobre el amor cuya importancia es decisiva para comprender el debate amoroso de la primera mitad del siglo XVII. Fulgent comienza haciendo un elogio del amor pasión contrario al amor puro que defiende Camus y añade:

Si vous avez aimé, Cléobule, vous comprendrez ce que je dis; sinon je parle à un homme qui n'entend pas le sens de mes paroles.- J'ai aimé, dit Cléobule, mais, par la grace du ciel, ce n'a pas été avec tant d'aveuglement; je suis dans l'âge auquel ce doux mal semble inevitable et presque nécessaire; mais je n'ai pas été jusqu'à la folie. Je crois qu'il faut tâter de cette passion comme du miel, médiocrement. Prise modérément, elle éveille l'âme, lui donne une chaleur agréable qui n'est pas sans lumière (...) mais quand l'excès y est c'est une frénésie; la discrétion, la courtoisie, la civilité, la bienséance se perdent²⁰².

Cléobule pregunta a Fulgent la causa de su frialdad con su esposa Palombe, y éste le responde con un discurso contra el matrimonio y en favor del amor libre que suscribe el ideal *génereux*:

²⁰¹ **Le despit inconsideré**, op. cit., p. 418.

²⁰² Cf. H. Rigault, op. cit., p. XXXVI.

J'avous, dit le comte, que ma femme est extrêmement vertueuse, qu'elle m'aime éperdument, qu'elle a un grand soin de moi et de ma maison, (...) qu'elle est riche, belle, noble, désirable, douce, chaste, (...) mais, après tout, elle est ma femme. Y ajoute: Je l'aime parce que le devoir m'y oblige; mais y a-t-il rien qui fasse plus mal par devoir que l'amour? Le mariage est un si grave marché, que l'amour semble banni d'un si sérieux commerce... Le seul nom du joug est une gêne pour un coeur généreux²⁰³.

Todo este discurso del amor Camus nos lo entrega filtrado a través de analogías, de juegos de palabras, de rasgos de humor que sirven para marcar la distancia irónica que vela su fascinación y el proceso de seducción en el que él mismo se ve envuelto. Sus intromisiones en el texto son buena prueba de ello. Así, cuando justifica sus silencios por su deber de moralista y su rechazo de la retórica, que no es sino una estrategia más de la seducción:

Pour ne m'amuser point ici à la vaine description de leur accointance, je me contenterais de dire ici qu'il trouva dans l'esprit de cette femme de la correspondance²⁰⁴.

En otra historia se refiere con esta forma de elipsis al carácter reversible de la seducción:

Et s'en m'arrêter davantage à dépeindre ce qu'il faut plutôt plaindre, et à raconter ce qu'il faut détester, elle devint éprise de celui qu'elle avait prit²⁰⁵.

En todo este discurso que, recoge los diferentes componentes de la ideología amorosa de la primera mitad del siglo XVII

²⁰³ Ibidem., p. XXXVIII.

²⁰⁴ *La jalousie sacrilège*, op. cit. p. 76.

²⁰⁵ *L'Amant sacrilège*, op. cit., p. 137.

en Francia, un elemento viene a unificar las diferentes concepciones del amor en el texto de Camus: la Muerte. Tema esencial del pensamiento y de la estética barroca²⁰⁶, viene a catalizar esa visión escéptica que traduce la ambigüedad acuciante del hombre barroco, escindido entre esa pulsión de muerte y esa energía pasional que define el Erotismo, en términos bataillanos, como: *la aprobación de la vida hasta en la muerte*.

²⁰⁶ Rousset ha sabido perfectamente señalar el sentido que tiene esta presencia en el Barroco: *Les images de la mort, cruelle ou feinte, envahissent la vie des hommes de ce temps, qui en nourrissent leur rêverie, soit pour stimuler une salubre ou délicieuse épouvante, soit, suivant une pente qui est celle de l'époque, pour s'éblouir, pour perdre pied, pour ébranler leurs certitudes quotidiennes, insinuer partout l'illusion et l'équivoque: la vie est-elle bien la vie?* (op. cit., p. 114).

6. Segmentación de cuatro *histoires tragiques* paradigmáticas

Una vez analizados los diferentes componentes que estructuran el texto y a la luz de las consideraciones teóricas expuestas, vamos a proceder al análisis de la dinámica narrativa de la *histoire tragique* de Camus a través de la distribución secuencial de cuatro de las *historias de amor para la muerte* más representativas del *corpus*, que presentamos siguiendo el orden establecido para los diferentes grupos en los que las hemos dividido. Se trata de los relatos *Le Coeur inviolable*, *Le Nouveau Mezenze*, *La vengeance excusée* y *Le Coeur mangé*²⁰⁷.

Como ya manifestamos al comienzo de este apartado, vamos a tratar de describir cada secuencia desde la funcionalidad de sus elementos textuales. Esto nos va a permitir poner de relieve los mecanismos narrativos y discursivos que intervienen en la estructuración del texto generándolo como poética de la seducción.

En este sentido, los ejemplos que hemos elegido pensamos que recogen toda la materia textual (anecdótica y actancial)

²⁰⁷ Ofrecemos el texto completo de los cuatro relatos en el apéndice.

que compone el conjunto de los relatos y de la que hemos dado cuenta con anterioridad.

Por otra parte, con estas cuatro historias abarcamos todo el proceso creativo de Camus: desde su primera colección, *Les Evenemens singuliers*, hasta la última, *Les Rencontres funestes*. A través de ellas podemos constatar el proceso de depuración estética, estilístico y formal que sigue en sus relatos. Así observamos desde una estructuración sujeta al ordenamiento discursivo del sermón, jalonada de digresiones morales y de continuas intromisiones del narrador en la historia, como en *Le Nouveau Mezenze*, hasta la mayor brevedad y fluidez narrativa de los relatos de sus últimas colecciones, mucho más aligerados de esas intervenciones del autor, como en *La vengeance excusée*.

Pero, sobre todo, en estas cuatro historias, que presentamos a continuación para su lectura, se puede evidenciar toda esa ambigüedad discursiva, en la que tanto estamos insistiendo, de un texto constantemente socavado por los procedimientos ironistas y los efectos de la seducción en los que se ve inmerso el proyecto escritural del Obispo de Belley.

6. 1. *Le Coeur inviolable*

Historia modélica de *los infortunios de la virtud*, aparece con el número trece en ***Les Entretiens historiques***.

A pesar de no formar parte de las colecciones más representativas de la estética tremendista de Camus, ni ser tampoco de las más funestas (no se produce ninguna muerte violenta real) la historia ilustra, mejor que ninguna otra, la ambigüedad moral del discurso camusiano, trasluciendo un erotismo negro presadiano, que la convierte en una de las más significativas del *corpus*.

La virtud perseguida aparece en este relato encarnada por una adolescente de apenas doce años que se ve asediada y después violada de manera continuada por su padre adoptivo, el cual se siente preso de una irresistible pasión amorosa por la niña.

La materia anecdótica de este relato se centra, desde la óptica de la coordenada espacial, en el proceso de seducción que se opera en los dos actantes principales (Francine y Cidon) a través de los

distintos escenarios que marcan el itinerario y las las etapas de dicho proceso.

Hemos dividido el texto en cuatro segmentos que se subdividen, a su vez, en varios subsegmentos. El primero no pertenece al tiempo de la acción del relato, se trata de un segmento introductivo que tiene, sin embargo, un valor fundamental en la estructuración del texto como discurso narrativo²⁰⁸. El segundo, tiene también un carácter introductivo, comprende la descripción de los personajes y lugares de la acción. El tercero, narra los acontecimientos que marcan la acción del relato: es el segmento que señala la fase de transgresión, de acuerdo con la estructuración tradicional de la *historia trágica*. El material episódico se distribuye en él de manera que confiere al relato una estructuración iterativa y circular que se repite en casi todas las historias. El cuarto constituye el epílogo que marca el tiempo de la sanción. Segmento de una importancia capital en la estructuración del texto trágico, ocupa en este relato un espacio menos relevante al no existir el suceso sangriento final que capitaliza toda la dinámica narrativa, pero sirve para desvelar la ambigüedad discursiva, ideológica y moral de Camus.

²⁰⁸ Distinguimos aquí, de acuerdo con las precisiones conceptuales y terminológicas introducidas por Del Prado, *el conjunto de aventuras y desventuras generadas por o en torno a cada uno de los actantes-actores (la anecdótica del texto) de el discurso generado por el narrador principal en primera persona, que nos cuenta dicha anecdótica (op. cit., p. 22).*

Segmentación.

Segmento 1.- Comprende un largo *exordio* de preparación a la historia que va a ser contada, en el más puro estilo de la oratoria sagrada, que podemos subdividir en tres partes o subsegmentos²⁰⁹:

Subsegmento 1. 1.- Se inicia la narración con una evocación histórica acerca de los funerales romanos que nos introduce al microrrelato engastado de Germánico: breve analepsis homodiegética²¹⁰ cuya función es la de crear la atmosferización necesaria para la adecuada recepción del *exemplum*. En ella se evoca un suceso extraordinario que guarda una relación analógica con la historia que va a ser contada: el corazón intacto de Germánico después de incinerado su cuerpo, gracias al veneno utilizado para su asesinato que lo preserva del fuego, constituye el referente analógico del corazón inviolado: metáfora de la virtud de la protagonista de esta historia:

Que si le venin a eu tant de force que de préserver un coeur de l'activité du feu, estimons nous que l'antidote de la grâce celeste ne soit pas assez puissant por conserver un coeur net et pur dans un corps violé et abandonné à l'appétit des

²⁰⁹ Este primer segmento coincide, junto con el siguiente de introducción espacial y temporal con la denominada *Secuencia Cero* por Evangelina Rodríguez. Una zona inicial del relato que *formando parte del circuito narrativo, no se integra en el proceso del héroe que, como sujeto, hace avanzar el relato* (op. cit., p. 94). No pensamos, sin embargo, como la eminente investigadora que este segmento inicial responda, sobre todo, a una tópica barroca culterana, como es el caso de los autores españoles de novela corta que analiza. Antes, por el contrario, creemos que constituyen en los relatos de Camus el mecanismo encargado de crear el marco emotivo que propicia la receptabilidad del lector y forman parte importante, por lo tanto, de la estrategia de seducción del autor.

²¹⁰ Entendemos esta forma de acronía el sentido que le da Genette en *Figures II*, p. 87.

*flammes impudiques*²¹¹ .

Subsegmento 1. 2.: Analepsis intradiegetica que nos cuenta el martirio de Santa Lucía. La evocación de la escena más significativa de este martirio: la imprecación desafiante de la Santa al prefecto Pascasius, constituye una *mise en abîme* que reproduce de forma especular el martirio de la protagonista de la historia que va a ser contada:

*Si tu commandes, lui dit- elle, que je sois violé, je ne perdrai point pourtant la couronne de la virginité; au contraire, elle sera augmentée de celle du martyre: car dieu sait avec combien de douleur je souffrirai cette indignité*²¹² .

Subsegmento 1. 3. : El *exordio* termina con una llamada de advertencia al lector. Se trata de una intromisión del autor narrador, que se repite en casi todos los relatos, en forma de prolepsis cuya función es la de crear ese campo de expectativas en el lector que ha sido previamente abonado con las dos historias evocadas:

*Préparez, je vous prie, votre esprit à l'admiration et à la pitié, voyant maintenant un coeur inviolable dans un corps violé, dans un âge fort tendre, et en contemplant l'une des plus exemplaires chastetés, qui se puisse imaginer, au pillage d'un brutal si aveuglé de sa passion qu'il n'avait rien d'humain que le visage*²¹³ .

Segmento 2.- Constituye un segmento fundamentalmente descriptivo, de introducción a la anecdótica del texto, cuya función principal es la de crear el espacio físico de la acción y de la presencia corporal de los

²¹¹ CAMUS, J.-P., *Le coeur violé*. Todas las notas remiten a la antología de Favret, *Trente Nouvelles*, op. cit., pp. 224-242.

²¹² Ibidem, p. 225.

²¹³ Op. cit. p. 225.

actantes²¹⁴.

El marco geográfico familiar y próximo: una provincia de Francia, responde a la pauta preceptiva de verosimilitud que rige la *historia trágica*. La frecuente indeterminación del lugar preciso por medio de una perífrasis: *cette province de notre France, qui a d'un côté l'océan pour borne et de l'autre les Belges*, viene a insistir en el carácter verídico de la historia, de la que por discreción se quiere velar el nombre de la ciudad que podría servir a la identificación de los personajes.

No hay, por otra parte, en esta secuencia ningún indicador del tiempo de la historia que conocemos sólo al final del relato, cuando el narrador nos señala, para reforzar la realidad del hecho, su relación con la protagonista:

*je parle de cette âme comme savant et comme ayant conféré
quelque fois avec elle des choses de l'esprit*²¹⁵.

La presentación de los personajes se produce, como ocurre en casi todas las historias, con un mínimo de elementos descriptivos, físicos o psicológicos. Se aportan, únicamente, una serie de datos que sirven para situarlos en un espacio de estabilidad moral, social y económica que va a ser luego alterado:

²¹⁴ El comienzo *in media res*, utilizado por Camus en algunas narraciones largas como *Agathonphilie*, es desechado en los relatos breves que se ajustan más, con estos *incipit*, a la tradición de la literatura oral. El peso del relato descansa así, desde el principio, en un narrador extradiegético que dirige la narración sin ceder la palabra en ningún momento.

²¹⁵ Op. cit., p. 238.

*un assez riche gentilhomme, que nous appellerons Cidon, et coulait ses jours en une grande concorde avec Agathonice sa femme, de qui il avait déjà trois ou quatre enfants*²¹⁶.

Esta configuración del marco espacial aparece en esta secuencia inicial, con relación a la actancia, con una función simbólica: la de ensoñar el espacio del infortunio como antítesis de este espacio de *boheur illusoire* que simboliza la inestabilidad barroca.

Una intromisión del autor narrador de carácter oracular nos anuncia la tragedia que se avecina, al mismo tiempo que viene a subrayar, en forma de discurso irónico del escepticismo, la fragilidad esencial de todas las cosas:

*Las! qu'il faut peu de chose pour traverser l'union du bien conjugal: il ne faut qu'un brin d'absinthe pour altérer toute la douceur d'un grand vase de miel*²¹⁷.

Esta intromisión ejerce también una función de bisagra semántica: de enlace con la presentación del personaje principal femenino.

La heroína hace su aparición en el relato a través de una analepsis que nos cuenta su prehistoria. La función narratológica de esta acronía es la de presentar a Francine con todos los signos que la predestinan al martirio: un padre hereje (hugonote), que pretende

²¹⁶ Op. cit., p. 225.

²¹⁷ Op. cit., p. 225.

inculcar a sus hijos la herejía. Una madre piadosa que muere cuando la niña es aún de corta edad, no sin antes encomendar su tutela a Agathonice (dama virtuosa de la que ha sido sirvienta en otro tiempo) para que vele por su educación, lejos de la influencia del padre. El propio nombre de la protagonista, a propósito del cual nos refiere el narrador:

Elle fit donner au batême le nom de ce grand et séraphique saint qui porta en son corps les marques des plaies du Sauveur crucifié²¹⁸.

Y, finalmente, la belleza física, que aparece como presagio de la fatalidad: tributaria siempre de la enajenación, de la violencia y de la muerte:

Et plût à Dieu qu'elle eût moins de grâce extérieur, elle n'eût pas servi d'écueil malheureux aux désirs de Cidon qui fut déçu par cette beauté enfantine et éclairé par l'éclat des rayons de ce jeune orient²¹⁹.

Segmento 3.- Abarca desde el nacimiento de la pasión erótica en Cidon hasta la definitiva huida de Francine y su reclusión en el claustro. Para un mejor análisis lo hemos dividido en tres subsegmentos que marcan las fases del infortunio de Francine y del proceso de seducción de Cidon.

Subsegmento 3. 1.- Esta secuencia ocupa un espacio temporal indeterminado dentro de la historia, entre el nacimiento de la pasión y el

²¹⁸ Op. cit., p. 225.

²¹⁹ Ibidem., pp. 225-226.

alejamiento de la niña por la esposa advertida del seductor. El tiempo de la narración, sin embargo, aparece marcado por el proceso de seducción que se desarrolla en dos etapas: la primera, encubierta bajo la máscara paternal; la segunda, de manera manifiesta, que desencadena el itinerario de la virtud perseguida.

Desde el punto de vista narrativo el brote de la atracción erótica, precisado temporalmente, marca el inicio del relato como tal:

A peine avait-elle onze ans quand cette homme inconsidéré trouva des charmes en son visage²²⁰.

La función discursiva de esta secuencia se manifiesta a través del contradiscurso moral del amor pasión cuyos efectos sobre Cidon *lui dérobèrent le jugement et lui ôtèrent la franchise²²¹*. Y del discurso irónico-pedagógico acerca de las armas de la seducción utilizadas por el libertino, que enumera el narrador para delinear el proceso seductor como itinerario galante de la *Carte du Tendre*:

1) *Les yeux doux* - 2) *les caresses* - 3) *les cajoleries* - 4) *les petits présents*.

Subsegmento 3. 2.- Comprende la huida y el refugio de Francine en casa de una dama de confianza, que actúan como reactivadores de la pasión amorosa de Cidon, y el rapto encubierto de la niña que vuelve a

²²⁰ Op. cit., p. 226.

²²¹ Ibidem.

estar a merced del seductor.

El bloque anecdótico de este subsegmento se centra en los acontecimientos que marcan la estrategia de Cidon para recuperar a Francine: incitación al padre a reclamar judicialmente la custodia de la niña. Concesión por parte de los jueces de dicha custodia que obliga a Francine a volver a casa de su padre y, con ello, recupera de nuevo Cidon la posibilidad de acceder a su objeto de deseo.

Todos estos hechos inciden sobre el desarrollo actancial, impulsando la narración en la vía del infortunio y marcando el inicio de la ascensión heroica de la protagonista a través del martirio.

El efecto estimulante del obstáculo aparece señalado por una intromisión del autor narrador en forma de discurso moral sobre *la mauvaise amour*. El Obispo utiliza siempre en estos casos un lenguaje analógico de clara filiación barroca, con los clásicos juegos antitéticos de imágenes y de metáforas *du feu* y *de l'eau*:

Mais comme les grandes maladies s'irritent plutôt qu'elles ne s'apaisent par les remèdes communs, ainsi que nous voyons que l'eau, qui éteint les moindres feux, embrase les plus grands: aussi cet éloignement, au lieu d'apaiser l'amour de Cidon, l'augmenta par l'ardeur de la colère, et cet obstacle que l'on mit à son désir, le rendit plus véhément²²².

La recuperación de Francine aparece señalada por una nueva intromisión del autor de carácter oracular, con una función de

²²² Op. cit., p. 227.

bisagra semántica, que nos introduce al nuevo espacio de la transgresión: antítesis del espacio protector de la familia que se presenta, de forma metafórica, como ensoñación del ara sacrificial:

*Voilà la brebis en la gorge des bups, et de corps et d'âme*²²³.

Desde el punto de vista narrativo, el texto recupera el rumbo de la dinámica que lo vio nacer. Francine se ve de nuevo acosada y finalmente violada con lo que se consuma el martirio. Pero estos hechos impulsan también al texto en otra dinámica: la del seductor seducido.

El acoso, elemento iterativo en el proceso de seducción, que actúa siempre como mecanismo de conjuración del poder, aparece a través de la ensoñación del martirio como deriva simbólica de la acción del demonio. Doble seducción demoníaca encarnada, la del cuerpo, en Cidon, libre ahora de obstáculos su pasión libidinosa, gracias a la permisibilidad paterna:

*Il lui laissa libre l'opportunité d'obtenir d'elle par la force ce que jamais il n'eût pu tirer de franche volonté*²²⁴.

La del alma, en el padre herético de Francine, con todas las ventajas para disuadirla de su fe y arrastrarla a la herejía.

La violación constituye el elemento anecdótico que

²²³ Op. cit., p. 227.

²²⁴ Op. cit., p. 227.

proyecta la dinámica narrativa y discursiva del texto como historia y poética de la seducción. Para su descripción Camus utiliza un procedimiento retórico que Michel Simonin denomina de *renoncement circonstancié*²²⁵. Se trata de un recurso del que se vale con suma frecuencia, como forma de eufemización irónica que encierra un valor evocador mucho más fuerte:

*Il n'est pas possible d'exprimer les pleurs, les cris, les regrets de cette innocente victime, qui, toutes les fois que cet homme aveuglé la voulait aborder, se tourmentait comme une désespérée, croyant voir un démon en forme humaine ou plutôt un homme en forme de démon*²²⁶.

Las funciones narrativa y discursiva se entrelazan en la descripción del proceso de seducción para impulsar la dinámica del texto como discurso de Eros. Proceso de seducción modélico en el sentido baudrillano, que se vuelve contra el propio seductor, enajenado por el desdén virtuoso de Francine:

*Lui au contraire, de la flatter, de la cajoler, de la conjurer de l'aimer: il ne lui parle qu'à genoux, il pleure avec elle et quoiqu'il possède ce qu'il souhaite au corps, il croit n'avoir rien de ses désirs qui regardaient la conquête du coeur et des affections de cette chaste violée*²²⁷.

²²⁵ Este procedimiento de elipsis descriptiva forma parte de una serie de manifestaciones del déficit descriptivo en la literatura de finales del Renacimiento. Para Michel Simonin la escasez de descripción y la torpeza descriptiva achacada por la crítica a este período, responde mal a la realidad. El escritor de finales del siglo XVI y principios del XVII, más que por ignorancia, el uso restrictivo que hace de la descripción está condicionado por *la conscience de la vanité de toute description* ("le statut de la description à la fin de la Renaissance", en *L'Automne de la Renaissance*, op. cit., pp. 179- 190).

²²⁶ Op. cit., pp. 227-228.

²²⁷ Op. cit., p. 228.

Subsegmento 3. 3.- Tramo de capital importancia en el desarrollo narrativo y discursivo del relato, es también el de mayor extensión tanto desde el punto de vista de la narración como de la historia: ocupa cinco páginas en el texto y se refiere a un período de tiempo de tres años aproximadamente. El abundante material anecdótico que contiene este subsegmento sigue centrado en el itinerario del infortunio de Francine. Viaje iniciático de la heroína que imprime a la dinámica narrativa una estructuración iterativa y circular. Comprende: el rapto consentido por el padre que lleva de nuevo a Francine a la casa de Cidon. La afrenta de Agathonice y el su abandono del hogar. La enfermedad providencial de la protagonista y, finalmente, su matrimonio concertado como intento de restaurar el orden social y familiar.

La recuperación del primer espacio de la transgresión actúa en el plano de la actancia generando una nueva fase en el proceso de seducción : la del desafío. Etapa crucial que activa la dinámica del relato en una dirección doblemente conflictual de la transgresión del *statu quo*: familiar y social.

Este desafío adquiere, por otra parte, una doble dimensión simbólica:

- Por un lado, vehicula la emergencia del Deseo que traduce la voluntad del Yo transgresor de la Pasión. El autor destila a través del flujo narrativo un discurso de la energía que se vertebra como contradiscurso del amor pasión, de claras connotaciones libertinas:

Cet homme transpoté d'amour, à travers tous ces mépris et contradictions, la voulut avoir en sa maison pour la posséder plus à son aise(...). De cette sorte Cidon ajoutant à l'impudicité sa soeur germaine, l'impudence, entretenait et mignardait cette fille sur le visage de sa femme et en faisait son idole²²⁸.

Es interesante constatar cómo Camus recalca en numerosas historias este aspecto provocador del libertinaje que expresa una y otra vez con la fórmula: *ajoutant à l'impudice l'impudicité*²²⁹. Insistencia que trasluce la fascinación que siente por esa complacencia en el mal que exhiben todos los héroes que pueblan sus relatos: transgresores siempre hasta las últimas consecuencias.

Por otro lado, reconduce el proceso seductor centrándolo en la víctima: como ensoñación erótica del martirio que nos remite a los símbolos de la renuncia y de la mortificación. Temas recurrentes de muchos de los relatos de Camus, la renuncia cristiana del mundo y la mortificación de la carne tienen su referente achitextual más claro en las *Vita Sanctorum* que constituyen, como ya hemos señalado, una fuente importante de esta literatura.

Así, Camus nos introduce a la mortificación heroica de la

²²⁸ Op. cit., p. 228.

²²⁹ Esa Admiración de Camus por esa *puissance du coeur humain* que viene a ilustrar, según Pierre Sage la máxima *fortis ut mors dilectio* (*Le bon Prêtre dans la Littérature*, op. cit, p. 127) aparece de manera mucho más explícita en un relato de *Les Evenemens singuliers* (IV, 5) en una de las habituales intromisiones del autor que establece una clara definición del sadismo: *Il ya des naturels si mauvais que non contents de mal faire, ils ne penseraient pas être satisfaits s'ils ne témoignaient aux autres le plaisir qu'ils prennent en leurs méchanceté, et si faillant avec impunité ils ne bravaient encore, et se glorifiaient en leur malice* (citado por Favre, op. cit., pp. 24-25).

protagonista mediante otra intrusión del narrador, en la que compara el rechazo de Francine con la violenta castidad del joven que nos pone de ejemplo San Jerónimo:

Horreur sacrée, d'où pouvais-tu procéder, que d'un don particulier du Saint-Esprit et de cette grande amour de la pureté et de la continance, qui fit que ce jeune adolescent, si bien dépeint par saint Jérôme, se trancha la langue avec les dents, pour la cracher au visage de cette infâme qui le sollicitait au mal, et vaincre par cette douleur les pointes de la volupté qui surmontaient son chaste courage²³⁰.

Esta forma de disuasión sangrienta que utilizan muchos de los castos héroes acosados de Camus²³¹, se manifiesta en Francine primero, como enfermedad *hideuse* que desfigura su rostro:

Cette maladie commune aux enfants, appelée la petite verole, la saisie, mais de telle sorte que, depuis le sommet de la tête jusques à la plante des pieds sa peau n'était qu'une croûte, son visage démesurément enflé était monstrueux à voir et n'avait aucune forme de visage²³².

Y segundo, por medio de auto-lesiones con las que la propia protagonista intenta frenar el proceso curativo y acrecentar los efectos de la enfermedad:

²³⁰ Op. cit., p. 230.

²³¹ Las heroínas que se libran por estos medios de la persecución de amantes apasionados las encontramos también en las novelas largas. En *l'Alexis*, Sainte le enseña a su perseguidor un cancer de pecho que devora su cuerpo. La misma visión barroca de la carne putrefacta la encontramos en relatos como *La belle mort d'une beauté (L'Amphitheatre sanglant*, II, 13, pp. 419-227) donde Portiane, la protagonista, se lava la cara con agua fuerte para disuadir los requerimientos amorosos de un Duque. En todos estos ejemplos encontramos el referente mítico en la palabra bíblica *si tu mano es causa de pecado córtatela*.

²³² Op. cit., p. 230.

Mais Francine sachant que revenant à cette agréable forme, qui était le sujet de ses malheurs, elle continuerait sa misère et son esclavage, faisait tout ce qu'elle pouvait pour rejeter les onguent, les huiles, les pomades, et jouant des ongles sur son visage, travailla pour en gâter le teint et la peau, avec autant de soin que les autres en emploient pour la conserver²³³.

Pero todo esto actúa de manera positiva sobre la pasión erótica de Cidon, avivada por este espectáculo de la carne torturada. Visión típicamente barroca que provoca esa *tension brulante* intimamente ligada al cristianismo, de la que nos habla Bataille, que define el erotismo cruel de la mortificación ascética.

Para Camus ese efecto se presenta en forma de paradoja que muestra la fuerza irrefrenable de la pasión amorosa:

Néanmoins, chose merveilleuse, cette belle cause cessant, l'effet de la passion de Cidon ne cessa point, comme s'il eût voulu en sa frénésie nous donner une preuve, que l'on peut dire de la mauvaise aussi bien que de la bonne amour, que celle qui a été une fois véritable, ne peut jamais finir²³⁴.

Una breve referencia temporal eufemiza irónicamente la duración de las relaciones sado-masoquistas de Cidon y Francine y conduce rápidamente el relato hacia ese espacio de la *retraite spirituelle* de huida definitiva del mundo que culmina el itinerario iniciático del martirio:

Après que Francine eut langui deux ou trois ans en ce cruel martyre, le Ciel enfin ouït ses clameurs et la délivra comme un autre Joseph de la caverne de ce lion²³⁵.

²³³ Op. cit., p. 231.

²³⁴ Op. cit., p. 232.

²³⁵ Ibidem., 234.

La dinámica del relato entra en una fase teatral de comedia de enredo que escenifica la fábula del cazador cazado. La argucia de Cidon de consentir un falso matrimonio reparador del honor de Francine: *à fin qu'il servit de voile à sa mauvaise pratique* se vuelve contra él y le sirve a Francine *comme une planche, pour sortir de prison et se tirer de cette terre d'Egypte, de cette maison d'esclavage*²³⁶.

Segmento 4.- Constituye la secuencia que cierra la historia. Comprende la definitiva huida de Francine gracias a la intervención de Agathonice, su acogida en una *maison d'honneur de séquestre*, su retirada posterior en un claustro y los desesperados intentos de Cidon por recuperarla.

Este segmento tiene un especial valor significativo en el relato porque constituye una notable alteración dentro del esquema narrativo convencional de la *historia trágica*. La secuencia final punitiva que cierra invariablemente la historia, en forma de espectáculo sangriento, con la muerte cruenta de los transgresores, se ve aquí suavizada por la muerte simbólica de la protagonista: *la mort civile* que supone la reclusión en el claustro.

Los componentes narrativos y discursivos se entremezclan en un largo epílogo moral de alabanza de la vida monástica, adornado de imágenes bíblicas y de apóstrofes contra aquellos que intentan separar de Dios a las *filles qu'il destinait à la gloire d'être du nombre de*

²³⁶ *Ibidem.*, p. 233.

*ses épouses*²³⁷ .

Nuevos elementos anecdóticos que nos introducen al tema barroco del *déguisement*, conducen ahora la dinámica narrativa en la dirección de la transgresión del lugar sagrado: los últimos intentos de Cidon, que logra también violar las reglas de la clausura gracias a un disfraz y consigue hablar con Francine, chocan contra *cette tour inexpugnable où Dieu l'a mise, devant la face de son ennemi*²³⁸ .

Pero Camus no quiere castigar a este libertino admirable en su pasión, ni a través de la justicia divina ni de la humana como hace con los transgresores en casi todos los relatos. Prefiere hacerlo desaparecer discretamente confundido tras la ambigüedad discursiva que justifica la paradoja de esta historia:

*de l'infortune fortunée et l'inviolable pureté d'un coeur dans un corps violé et violenté*²³⁹ .

²³⁷ Op. cit. p., 235.

²³⁸ Op. cit., p. 236.

²³⁹ Op. cit., p. 230.

6. 2. *Le Nouveau Mezance*

Aunque hemos incluido esta historia entre las representativas de las *afecciones disolutas*, podría perfectamente formar parte también del grupo que recoge los ejemplos del *furor de los celos amorosos*. Pertenece a la primera colección de Camus, ***Les Evenemens singuliers***, y es sin duda una de las *historias de amor para la muerte* más logradas.

En este relato encontramos la mayoría de los componentes anecdóticos y circuitos narrativos que se hallan dispersos en otras *historias trágicas*:

Primero, la seducción amorosa que provoca una transgresión teñida de sacrilegio por la condición religiosa del seducido.

Segundo, el amor contrariado, impulsor del adulterio y de los celos desencadenadores de la catástrofe.

Y tercero, la sanción reparadora en forma de venganza modélica: ejemplo de crueldad ostentatoria que convierte a historia en el

paradigma de la estética tremendista utilizada por el Obispo.

Segmentación.

Segmento 1.- Comprende el *Exordio* enunciativo de la pasión, de función marcadamente discursiva que podemos subdividir en tres partes:

Subsegmento 1. 1.- Anuncio del desenlace fatal de la historia a través de la evocación de la crueldad del personaje histórico-literario *Mezence*²⁴⁰ que da nombre al relato. Una prolexis que marca la fase de contacto narrador omnisciente/lector cuya función es la de crear ese espacio fatídico en el texto, de espera cómplice por parte del lector, de un destino en marcha irremediabilmente trágico.

Subsegmento 1. 2.: Digresión reflexiva en torno a los celos que aparecen en la historia como la pasión generadora del castigo. La reflexión del narrador cobra la forma de discurso pedagógico del excepticismo: sobre el carácter repetitivo y circular de los acontecimientos y de su mutabilidad constante en la forma de manifestarse en el Universo.

Ce que celui-là faisait par tyrannie, celui dont nous avons à décrire l'inhumanité, l'a fait par la rage de la jalousie, laquelle

²⁴⁰ **Rey de los etruscos citado en la *Eneida*** (canto VIII, v. 485) y en la IV0 ***Bucólica*** de Virgilio. su extremada crueldad le inducía a atar a sus víctimas desnudas, unas contra otras, hasta hacerlas morir. La historia de Mezence constituye el achitexto de, al menos, otro relato de Camus: ***Les Duels entassez, Les Rencontres funestes***, 34.

*est non mins industrieuse à faire mal qu'à le chercher et à le trouver. Le monde étant de figure sphérique il ne faut pas s'étonner s'il a un mouvement circulaire et si les siècles qui s'entresuivent produisent les mêmes effets*²⁴¹.

Subsegmento 1. 3.: El *Exordio* termina, como es común en en estas introducciones preparativas, con una advertencia al lector sobre el carácter especialmente trágico del relato:

*Il est besoin que le lecteur arme ici son esprit d'une fermeté extraordinaire pour soutenir le récit d'une barbare cruauté*²⁴².

Y concluye en forma de discurso ideológico y moral, de carácter misógino, sobre el adulterio como transgresión que hace justificable cualquier castigo a la mujer por parte del marido:

*Comme l'adultère est un crime exécrationnel qui ne peut être assez blâmé, aussi ne peut -il être assa rigoureusement puni. Ce qui a fait relâcher les lois humaines jusque là (bien que se soit contre la loi de Dieu qui défend l'homicide) de donner impunité aux maris qui tuent leurs femmes surprises dans ce désordre, ayant égard à leur juste douleur qui leur enlève toute modération*²⁴³.

Segmento 2.- Comprende la presentación del marco espacial de la historia y de los actantes.

La descripción del espacio, bastante más rica en este relato, se halla teñida como es propio de la *historia trágica* de elementos reflexivos y simbólicos cuya función principal es la de ser indicios de la

²⁴¹ *Le nouveau Mezenze, Les Evenemens singuliers*, II, 14, p. 60. Utilizamos la edición de Favret, *Trente nouvelles*.

²⁴² Edición de Favret, op. cit., p. 60.

²⁴³ Op. cit., pp. 60-61.

fatalidad. Así, Cerdeña, el marco geográfico en el que transcurre la acción, aparece marcada por su carácter insular, la influencia del mar y la orografía agreste de su suelo como topos privilegiado de la pasión: ensoñada ya, desde el principio, como espacio de la transgresión²⁴⁴:

Les insulaires et ceux qui naissent dans les pays âpres, sont cruels et rudes de leurs naturel. Les gens dit-on, de marine et de montagne sentent toujours je ne sais quel humeur sauvage qui les porte à des actions violentes et furieuses²⁴⁵.

Los mismos signos premonitorios de la tragedia señalan a los personajes de la historia:

- Adalberon es el actante principal masculino que reúne todos los rasgos caracterizadores del héroe amoroso de la *historia de amor para la muerte*: preceptor joven y bello, adornado de *un gentil esprit*, bien preparado tanto en las disciplinas de las Letras *à qui leur douceur donne le nom d'humaines²⁴⁶*, como en la Filosofía; que ha profesado las ordenes menores y está destinado al sacerdocio, por lo que lleva siempre *l'habit ecclésiastique²⁴⁷*. Está encargado de la

²⁴⁴ La relación entre el carácter y el clima, ya afirmada por Charron en *De la Sagesse* (Livre I, Ch. 38), aparece en Camus con todos los rasgos que lo convierten en un precursor del determinismo romántico de Madame de Staël.

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 61.

²⁴⁶ Este rasgo de ironía es constante en Camus para referirse a los estudios de Letras a los que responsabiliza de incitar al amor y de crear escuela de seducción.

²⁴⁷ Nos encontramos con uno de los héroes más utilizados por Camus que podemos considerar un antecedente claro del héroe prevosiano y standhaliano (de Des Grieux, de Julien y de Fabrice). Representa el modelo de héroe frágil y sensible, de destino paradójico, totalmente contrario al modelo caballeresco del guerrero triunfante o al tipo galante cortesano. Nos atreveríamos incluso a afirmar que corresponde a Camus el mérito de ser el primero en utilizarlo de esta forma y en perfilar ya su carácter.

educación de los dos hijos menores de un caballero viudo, que posee además tres bellas hijas *déjà nubiles*

Desde el punto de vista narrativo, la presentación del protagonista sirve para situarlo en la dirección trágica de su destino, como sujeto, primero paciente más tarde activo, de la transgresión en un doble nivel: en cuanto a su condición de clérigo incapaz de huir de la tentación de la carne, y en cuanto a su misión de educador que traiciona la confianza en él depositada.

Una intromisión discursiva del narrador sobre la pasión amorosa, llena de ironía y con marcados ribetes misóginos, sirve para proyectar al protagonista en esa vía fatídica:

Le feu de l'amour plus subtil qu'élémentaire, se prend plutôt et plus vivement au bois vert, qu'au sec, je veu dire à la jeunesse qu'à la vieillesse; (...) De là vient que les anciens Pères par des traités entiers ont exhorté les gens d'Eglise à fuir le commerce des femmes, tout ainsi que le sel (et ils sont le sel de la terre) pour être conservé doit être écarté des lieux humides²⁴⁸.

- Bamba es el actante principal femenino que tipifica la mujer transgresora: *le lieu humide* simbolizador del pecado de la carne. Convertida, a la muerte de su madre, en la gobernanta de la casa, con plena libertad de movimiento y capacidad de decidir en los asuntos domésticos, encarna el papel activo de la seducción: arquetipo de la *femme amazone* capaz de correr todos los peligros y desafiar impudicamente las leyes del decoro familiar y del matrimonio. La

²⁴⁸ Op. cit., p. 62.

definición retórico-burlesca de la pasión erótica presagia el destino funesto que aguarda a la protagonista:

Cependant l'aînée, cette Bamba qui avait les clefs de tout et le gouvernement du ménage, l'ayant trouvé à son gré, se vit tout à coup embrasée de cette flamme, dont le commencement et si doux, et la fin ordinairement si calamiteuse.

- Dominique, el padre, es el actante adyuvante instrumental, puesto que a través de él se produce el desarrollo narrativo. Primero, como favorecedor del encuentro y de la relación amorosa al no poder ejercer, por su condición de viudo, una vigilancia estrecha sobre la conducta de sus hijas:

Mais la diligence d'un père pour grande qu'elle soit, n'arrive jamais à celle d'une mère, qui ne sortant que rarement de la maison, veille continuellement sur les actions de ses filles²⁴⁹.

Segundo, por su función de obstáculo a la pasión amorosa, como responsable del matrimonio concertado de Bamba que provoca la separación de los amantes. El discurso misógino deja paso a la ironía para criticar una práctica social cuyas consecuencias más inmediatas son el adulterio:

Un parti avantageux se présenta pour l'aînée du seigneur Dominique, lequel désireux de décharger sa maison d'une marchandise dont la défaite est si chère et la garde si dangereuse, ne manqua pas de prendre cette occasion aux cheveux²⁵⁰.

²⁴⁹ Op. cit., p. 64.

²⁵⁰ Ibidem., p. 64.

- Rigobert, es el actante principal oponente, arquetipación de los celos amorosos y del honor mancillado. Aparece en la historia como mero instrumento de la reparación mediante el castigo ejemplar. Su presentación, intercalada de una intromisión irónica del narrador de carácter ideológico, lo señala también como un claro presagio del infortunio:

Rigobert, capitaine de marine et qui avait une bonne fortune en mer, fut celui qui épousa cette fille; mais il n'en eut que le corps, encore tel que vous pouvez penser, un autre en ayant le cœur²⁵¹.

- Se completa el paradigma actancial con el grupo de los criados. Su función es la de ser actantes adyuvantes mediadores e instrumentales, en cuanto que provocan, con su acción delatora, el movimiento de la pasión generadora del castigo.

Segmento 3.- Comprende el proceso de seducción y la primera transgresión.

En el nivel narratológico marca el inicio del relato como conflicto entre los deberes religiosos y morales, inherentes a la condición de clérigo y educador de Adalberon, que se oponen al deseo concupiscente de Bamba.

El proceso de seducción aparece descrito de forma elíptica. Mecanismo narrativo habitual de Camus de función irónica que

²⁵¹ Op. cit., p. 64.

tiene un doble efecto: evocador, por un lado, de lo que afirma que ha de callar por su condición de Obispo y por los propósitos antirretóricos y *anti-romanesques* que manifiesta constantemente; acelerador, por otro, del proceso de transgresión que enfila el relato hacia su desenlace trágico:

*Et pour le trancher en un mot, après les sottises qui précèdent comme des présages infaillibles la ruine de la pudicité, ils vinrent à des effets que je ne veux pas seulement nommer, même en les détestant*²⁵².

Dos elementos anecdóticos nos sirven de indicadores temporales, al mismo tiempo que confieren a la pasión amorosa una dimensión especialmente transgresora:

a) La discreción de los amantes:

*Néanmoins parmi ces honteuses folies ils eurent tant de prudence en leur mal, que jamais aucun de la maison ne s'en aperçu, ni même le soupçon n'entra point en l'esprit du seigneur Dominique*²⁵³.

b) Le esterilidad de la relación erótica.

*Ils eurent encore ce bonheur en leur malheureuse pratique, qu'elle n'éclata jamais par ce fruit qui fait tant de bruit quand il se détache de l'arbre*²⁵⁴.

Una intromisión del narrador, de carácter oracular, sirve de

²⁵² Op. cit., pp. 63-64.

²⁵³ Op. cit., p. 64.

²⁵⁴ Ibidem.

bisagra que nos introduce al siguiente segmento narrativo. El discurso ideológico de la sanción divina anunciada aparece, teñido de ironía, en el nivel simbólico del texto, como ensoñación del espacio de la crueldad que metaforiza el Eros trágico:

Peut-être que le ciel ayant pitié de leur ignorance ne les voulaient pas encore perdre, les réservant à des supplices plus cruels, en retardant l'effet de sa justice²⁵⁵.

Segmento 4.- Abarca desde el matrimonio de Bamba hasta el descubrimiento de los amantes por Rigobert.

La función narrativa de este segmento es la de marcar el progreso de degradación heroica, acelerado en esta segunda fase de la transgresión por el adulterio.

La dinámica actancial sigue centrada en Bamba, encarnación del deseo concupiscente, que constituye el motor del relato:

A peine eut-elle été quelques jours avec lui, les désirs de posséder Adalbéron commencèrent à lui donner de nouvelles alarmes²⁵⁶.

La intromisión del narrador en la ensoñación subversiva de sus personajes provoca la propia ensoñación del autor:

Primero, en forma de discurso misógino, de la seducción

²⁵⁵ Op. cit., p. 64.

²⁵⁶ Ibidem., p. 64.

diabólica de la Mujer como poder destructivo:

Mauvaise créature qui avait déjà été cause de la débauche de ce jeune homme et qui semblait avoir conjuré sa ruine, et de le conduire au comble de son malheur²⁵⁷.

Que se revela un artificio del demonio:

Les ruses de son esprit toujours éveillé et attentif à mal faire, lui en ouvrirent assez de moyens²⁵⁸.

Y segundo, del placer erótico como tensión voluptuosa del peligro:

Et bien que ce pédagogue ne se portât à ces actions de ténèbres qu'avec des frayeurs mortelles et qui mêlaient beaucoup d'absinthe à ce peu de miel qu'il y cueillait, attiré néanmoins par cette amorce de volupté, qui est une brève fureur, il se laissait aller où le traînait sa convoitise²⁵⁹.

El reencuentro de los amantes en el domicilio conyugal relanza la dinámica narrativa en la vía del adulterio que culmina el proceso de la transgresión en dos tiempos:

El primero, regido por el secreto y el ocultamiento, reproduce la infracción de los primeros amores clandestinos. La ausencia continuada de Rigobert y la industria de Bamba para facilitar la entrada de Adalberon situa la intriga dentro de la tónica de la novela galante-sentimental:

²⁵⁷ Op. cit., p. 64.

²⁵⁸ Ibidem., p. 65.

²⁵⁹ Op. cit., p. 65.

Adalberon était ordinairement chez Rigobert, vous pouvait penser s'il discontinuait cette hantise en son absence. Non content d'y aller de jour, il y fréquentait encore de nuit, Bamba le faisait entrer par je ne sait quelle fenêtre où il s'élevait avec une échelle de corde²⁶⁰.

La recreación del espacio de la transgresión aparece, desde el punto de vista simbólico, con todos los elementos configuradores de la ensoñación del amor pasión: la noche, la torre, la escala, el jardín, la ventana y más tarde la mazmorra nos remiten al régimen nocturno de la imagen²⁶¹ que modula y anticipa el descenso y la caída mortal del héroe.

El segundo, impuesto por el descubrimiento del adulterio por los criados, marca el agravamiento de la transgresión que se manifiesta como desafío:

Tant s'en faut que cet écheque rendît Bamba plus sage, qu'au contraire faisant un grand tumulte dans la maison, elle menaçait de chasser tous les serviteurs qui étaient plus fidèles à leur maître qu'elle ne l'était²⁶².

Segmento 5.- Como en la mayoría de los relatos se trata de la secuencia capital. Comprende, la escena final que cierra, en forma de apoteosis de sangre y de sexo, el *spectacle*, la *rencontre* o el *événement* que constituye cada *histoire tragique*. Lo podemos dividir en dos subsegmentos:

²⁶⁰ Op. cit. p. 65.

²⁶¹ Véase Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, Livre Deuxieme: *le régime nocturne de l'image*, pp. 217-433.

²⁶² Op. cit., p. 66.

Subsegmento 5. 1.- Comprende el descubrimiento de los amantes. Una bisagra narrativa: la delación del criado despechado, reactiva el relato como *historia del furor de los celos amorosos*. La función actancial de la pasión amorosa cede el protagonismo a los celos como impulsores de la reparación de la ofensa a través de la venganza.

Los componentes anecdóticos se centran en los preparativos del castigo que exige para su conveniente ejecución sorprender a los amantes en pleno adulterio. El narrador prepara el ánimo del lector, ávido ya de ese momento final, justificando su demora, con humor distante, por un mejor cumplimiento y mayor ejemplaridad de la venganza:

Ce capitaine plus enflé de colère que la mer lorsqu'elle est plus agitée des vents, pensa soudain courir à la vengeance et mettre et pédagogue et sa femme en plus de morceaux qu'un lion n'en fait d'un chevreau quand il le dépèce; mais voulant repaître son cruel courage d'une plus haute et extraordinaire vengeance, il dissimula son déplaisir et résolut de sacrifier ces oiseaux de Vénus à sa fureur en les surprenant ensemble²⁶³.

Subsegmento 5. 2.- Abarca la sanción reparadora y la conclusión moral que cierra la historia.

La descripción ejerce en esta secuencia una función mucho más importante. La tortura de Adalbéron hasta la muerte ante los ojos de Bamba, en la misma alcoba en la que ha sido sorprendidos, es

²⁶³ Op. cit., p. 66.

descrita con toda minuciosidad:

Après avoir donc coupé à ce misérable jeune homme le nez, les oreilles, les extrémités des pieds et des mains et ce que le rendait homme, il lui donne plus de cinquante coups de dague devant que le favoriser de celui de la mort²⁶⁴.

Una intrusión del autor, no exenta de morbosidad, para insistir en la adecuación del castigo a la falta, nos lleva al suplicio ejemplar de la adúltera protagonista, que a la vista del espectáculo sangriento ha sufrido un desvanecimiento y de halla en el suelo *presque nue: Rigobert qui ne la voulait pas tuer en cet état, où elle eût eu trop bon marché de la mort²⁶⁵*, completa su venganza con una *cruauté qui ne se lit que du tyran Mézence:*

Il la fait prendre par ses valet et toute nue attacher bouche contre bouche à ce corps mort, où elle fut serrée et garrotée de tant de cordes et de liens qu'elle ne pouvait avoir mouvement quelconque²⁶⁶.

En este punto del relato narración y discurso se entrelazan para jugar con la sorpresa del lector. El narrador se introduce de nuevo en el texto para preguntarse con el propio lector en tono de apóstrofe y simular por un momento dejar aquí la historia:

La douleur, qu'on lui fit en la pressant, la fit revenir de sa pâmoison. Lorsqu'ouvrant les yeux elle se vit en cet équipage, que pensa-t-elle? que dit-elle? Cette relation, étant venue à ses limites, ne me permet pas une longue digression²⁶⁷.

²⁶⁴ **Ibidem., p. 67.**

²⁶⁵ **Ibidem., p. 67.**

²⁶⁶ **Ibidem., p. 67.**

²⁶⁷ **Ibidem., p. 67.**

Este tono distante y la impasibilidad que muestra Camus para hacernos creer que evita recrearse excesivamente en este tipo de escenas, no son sino mecanismos irónicos que utiliza para introducir una pausa antes de proseguir la descripción de los suplicios. Una fórmula del tipo *contentons nous de dire...* le sirve para culminar la pintura de este cuadro de la crueldad cuya función simbólica es la de recrear ese espacio de Eros ligado a la Muerte. Discurso de un erotismo cruel donde el placer voluptuoso del sexo aparece ligado a la imagen del dolor, de la carne maltratada y de la pestilencia del cuerpo putrefacto:

Mais ce barbare repaissant ses yeux de ce hideux spectacle et buvant comme une malvoisie la douceur de la vengeance, se gaussait du funeste désastre de cette malheureuse. Mais pour retirer promptement notre imagination de cette horrible spectacle, contentons nous de dire qu'il la fit traîner ainsi garrotée dans une cave profonde, où il la laissa mourir hurlant et se désespérant, parmi la rage, la faim et la puanteur, y descendant de temps en temps pour avoir le contentement de la voir en ces fureurs épouvantables²⁶⁸.

El discurso pedagógico con el que concluye la historia subraya el aspecto espectacular y tremendista en el que se basa la ejemplaridad barroca-contrarreformista de la *historia trágica*:

A la fin elle mourut en ce piteux état sans consolation, sans assistance. Et aussitôt Rigobert même publia sa mort et l'exposa à la vue de ceux qui purent supputer l'infection qui sortait du cadavre d'Adalbéron, lequel était déjà tout corrompu: sa cruauté fut blâmée, mais par les lois il demeura impuni. Ce formidable exemple fit trembler toute l'île et rej tint longtemps en leur devoir les femmes les plus licencieuses²⁶⁹.

²⁶⁸ Op. cit., p. 68.

²⁶⁹ Ibidem., p. 68.

6 . 3. *La vengeance excusée*

Este relato que hemos incluido dentro de las historias de *amor contrariado*, forma parte, con el número catorce, de la última colección enteramente trágica que compuso Camus: ***Les Rencontres funestes***.

Fiel al proceso de simplificación y depuración estética y formal emprendido en los últimos años de su producción literaria, la historia se presenta sin ningún tipo de *exordio* de preparación a los que nos tiene acostumbrados el autor en otras colecciones.

La conclusión se ve también aligerada por la ausencia de las largas reflexiones morales con las que termina otras historias. La lección pedagógica se sustenta menos en la perspectiva de la divinidad sancionadora, que en una visión escéptica de la sociedad de corte humanista.

Por otra parte, las intervenciones de autor, aunque siguen siendo frecuentes, se insertan en la narración sin provocar las bruscas

interrupciones de apóstrofes y digresiones.

Desde el punto de vista narrativo el interés de la historia radica en su riqueza anecdótica que genera un amplio desarrollo espacial, aun cuando nos sea contada en apenas nueve páginas. En este sentido, nos encontramos con uno de los más claros ejemplos de sujeción al esquema narrativo de la novela bizantina que constituye uno de los principales modelos literarios de Camus.

La estructuración temática reposa en dos ejes fundamentales de la configuración simbólica de la *historia trágica* de Camus:

- El galante-sentimental trazado por el obstáculo, la fuga y el *mariage clandestin* que nos introduce en los temas del rapto y de la violación.

- El erótico-dramático, delineado por el viaje expiatorio del amor que nos introduce en los temas de la errancia, del infortunio y del retiro espiritual.

La distribución secuencial que proponemos la hemos hecho de acuerdo con los tres tiempos que delimitan los tres momentos básicos del desarrollo narrativo de la *historia de amor para la muerte*: la seducción, la transgresión y la reparación.

Para una mayor claridad expositiva hemos creído conveniente presentar un esquema lineal de la segmentación que nos permitirá seguir con más comodidad el análisis de la dinámica narrativa de esta historia.

Esquema lineal de la segmentación:

Tiempo de la seducción

Marco espacial, social y psicológico propicio: Italia, estudiantes universitarios posición social desigual de los amantes.

Tiempo de la transgresión. En tres fases:

Subsegmento 11

Fuga de los dos amantes, Radulfe y Lysca: raptó consentido. Ayuda de Perinte, el amigo de Radulfe. Matrimonio clandestino. Apresamiento del raptor.

Bisagra narrativa: la traición del amigo.

Subsegmento 21

Rapto no consentido. Violación. Juicio de Radulfe por asesinato.

Bisagra narrativa: liberación de Lysca.

Subsegmento 31

Denuncia de Lysca. Juicio del segundo

raptor. Pérdida del honor de Lysca y del derecho a la reparación.

Tiempo de la reparación y del castigo.

Venganza de Lysca. Muerte cruenta del violador (arma blanca y veneno). Rechazo de Lysca a la reparación por el matrimonio con Radulfe. Reclusión de la protagonista en un claustro.

Segmentación.

Segmento 1.- El tiempo de la seducción.

La presentación del marco y de los personajes que encontramos en esta primera secuencia nos sitúa de lleno en el escenario ideal de la seducción amorosa: una ciudad italiana, Pisa que posee una famosa Universidad, y el ambiente escolar universitario. Los dos protagonistas masculinos principales de la historia: un *Escollier Volterrain* llamado Radulfe y un *Escollier Siennois* de nombre Perinte, son presentados a través de un retrato general del estudiante italiano, de carácter satírico-hiperbólico, que hace de él el arquetipo del *amoureux*:

Qui dit Escollier aux Loix et Italien, dit l'Amoureux de la Comedie: car les corbeaux blancs et les cygnes noirs sont plus frequents que les gens de cette sorte sans cette frenesie que l'on appelle Amour²⁷⁰.

²⁷⁰ *La Vengeance excusé, Les Rencontres funestes*, 14, p. 85.

La heroína, Lisca, de la que no tenemos su retrato físico, aparece caracterizada con los rasgos que la convierten en la víctima propiciatoria de la seducción: pariente próxima del dueño de la pensión donde se hospeda Radulfe, de condición más humilde y adornada con una virtud que la hace especialmente deseable: *Ce n'etoit pas une place accessible*²⁷¹.

Radulfe, el actante principal, representa a la nobleza de las pequeñas cortes italianas:

*Radulfe estoit noble, et d'une Maison fort riche, sa famille fort cogneuë dans Pise le rendoit le bien venu parmy les Compagnies, et le mettoit en consideration*²⁷².

El retrato del padre, prototipo del honor familiar y de clase, se corresponde con el de la burguesía rentista, con aspiraciones de nobleza, que Camus describe refiriéndose a España:

*Le pere de cette fille estoit de ses bourgeois aisez qui vivent de leur bien les poulces à la ceinture, se contentans de le mesnager avec oeconomie, sans se soucier des profits que le trafic apporte: s'il eust esté en Espagne, avec une lettre d'Hidalguie il eust passé pour gentilhomme*²⁷³.

En cuanto a Perinte, su múltiple función narratológica hace de él un actante instrumental decisivo en la historia, pues constituye el auténtico propulsor de la dinámica narrativa: primero como mediador;

²⁷¹ Op. cit., p. 86.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Op. cit., p. 86.

luego como obstáculo y finalmente como opositor, desencadenante del desenlace funesto.

La seducción opera en esta fase de la historia favorecida por la propuesta de rapto de Radulphe a Lisca que actua con un doble valor:

- Para la seducida constituye la promesa de un matrimonio, obstaculizado ahora por el mayor rango social de la familia de Radulphe que se opone a *qu'il s'alliast à cette fille de Bourgeois*

- Para el seductor, *malicieux et double de coeur*, supone el único medio de *adquerir la derniere faveur*, bajo la apariencia de un *mariage clandestin* que vencería la resistencia de Lisca.

La claudicación, preludio de la caída nos es relatada escuetamente:

Mais s'estant rendu maistre des affections de cette fille, il la fit en fin consentir à son enlevement²⁷⁴.

Segmento 2.- El tiempo de la transgresión.

Se encuadran en esta secuencia todos los acontecimientos que tienen lugar desde la huida de los amantes hasta el

²⁷⁴ Op. cit., pp. 26-27.

regreso de Lisca a la casa paterna. Como queda gráficamente explicitado en el esquema, los tres subsegmentos que señalan las distintas fases de la transgresión se hayan relacionados por dos elementos bisagra cuya función sintáctica se manifiesta en una doble vertiente: estructural y simbólica.

Efectivamente, tanto la traición de Perinte como la puesta en libertad de Lisca actúan como nódulo articular de las distintas fuerzas actanciales que hacen progresar el relato: la pasión amorosa, la concupiscencia sádica y el honor mancillado. Pero ambos elementos operan también significativamente, en el plano simbólico, como indicios de la catástrofe, haciendo converger los distintos hilos narrativos en la vía del infortunio y de la muerte.

Subsegmento 1.- En esta primera fase cabe recalcar la importancia que tiene la mediación del amigo como proveedor del espacio de la transgresión: *la maison de retraite* que va a propiciar la confrontación de las tres funciones actanciales encarnadas por los protagonistas: la de la Seducción por Radulphe; la del Deseo por Perinte; la de la venganza del Infortunio por Lisca.

Esta composición actancial, que parte del clásico triángulo amoroso, la encontramos en muchos de los relatos de Camus, pero en éste cubre una función narratológica mucho más rica, generando la dinámica del texto en una doble dirección:

En el nivel anecdótico los componentes episódicos se corresponden en la primera parte del texto con la trama modélica de una historia de *amor contrariado* (oposición paterna, fuga, matrimonio clandestino). Pero la traición de Perinte complica la acción, para convertir la historia, en su tramo final, en un ejemplo de *los infortunios de la virtud* (rapto, violación, persecución de la justicia, retiro monástico).

Respecto a la configuración del espacio, el desarrollo actancial sobre el eje espacial se genera como doble itinerario del amor:

- El primero, el del *peregrinatio amoris* que supone marcos espaciales inestables y accidentados pero que confieren a la pasión amorosa su valor de oposición al *Statu quo*.

El segundo, el viaje purgativo, imagen especular del primer itinerario que reproduce impregnados de violencia los mismos elementos.

En este primer momento de la transgresión, los elementos discursivos y narrativos se entrelazan para informarnos de la consumación del rapto. La utilización burlesca de una analogía mitológica y unos mínimos indicadores temporales y espaciales son suficientes para situar a los héroes en la armonía de un *locus amoenus*:

Toutes les choses bien disposées à ce rapt, nostre nouveau Paris, s'en va avec sa belle Helene, qu'il tient quelque temps cachée en ce séjour champêtre, ayant fait courir le bruit qu'il prenoit la mer à Libourne pour se sauver avec sa proye dans

*l'Estat de Gennes*²⁷⁵.

Pero, enseguida, una intromisión del autor en forma de proverbio, con una clara función discursiva, nos advierte sobre la inestabilidad que subyace en todas las cosas y nos introduce de inmediato en la dinámica trágica del relato:

*Mais il n'y a rien de si secret qui ne se sçache ny de si caché qui ne se descouvre*²⁷⁶.

Los acontecimientos que siguen se ordenan para tejer lo que sería la anecdótica de una novela sentimental con final feliz: el abandono obligado del refugio amoroso por Radulfe que deja a su amada bajo la custodia de Perinte; la persecución y captura del raptor por el padre de Lysca; u la condena por la justicia a reparar *le tort par le mariage et d'espouser Lysca en la face de l'Eglise*²⁷⁷.

No sucede, como es de esperar, de esta manera y el narrador reanima el relato con una nueva trama en la que nos introduce, sin ninguna brusquedad, a través de una intromisión de valor discursivo (sobre lo imprevisible del destino) que sirve de engarce con el nuevo hilo narrativo, relanzando, al mismo tiempo, las expectativas del lector:

*Mais la fortune va bin ioüer d'autres ieux en cette occurrence*²⁷⁸.

²⁷⁵ Op. cit., p. 87.

²⁷⁶ Ibidem., p. 87.

²⁷⁷ Op. cit., p. 87.

²⁷⁸ Op. cit., p. 88.

Subsegmento 2.- Comprende todos los hechos que se derivan de la traición de Perinte: la violación y el rapto que originan el equívoco de la muerte de Lysca y la condena a muerte de Radulfe.

Respecto a la coordenada temporal, asistimos en esta fase de la transgresión a una ruptura de la temporalidad lineal que observamos en la mayoría de las historias. El tiempo de la acción del relato se bifurca a partir del rapto de Lysca para discurrir en dos historias paralelas:

- La de Radulfe preso, tratando de probar su inocencia y a punto de ser ajusticiado.

- La de Lysca dada por muerta, víctima de la violencia sexual de Perinte.

La violación aparece, de manera recurrente, como consecuencia de una pulsión irrefrenable ante la mujer: objeto supremo del Deseo:

S'estant chargé de la dangereuse garde de cette fille femme, durant l'absence de Radulfe, se trouva si près du feu qu'il en sentí une ardeur si cuisante, qu'il ne la pût jamais esteindre que par la ioüissance, mais ioüissance violente: car ne pouvant obtenir ce qu'il desiroit du gré de Lysca, il la força, ayder par un valet complice de sa meschanceté²⁷⁹.

Y provoca el auténtico rapato que transforma el espacio

²⁷⁹ Op. cit. pp. 88-89.

ameno del *locus amoris* en lugar escondido del infortunio:

De sorte que craignant le retour de Radulfe et qu'il ne la luy fallust ceder ou se couper la gorge ensemble, il l'enleva en un lieu incogneu à radulfe et è tout autre qu'au valet que luy ayda en cette brutal entreprise²⁸⁰.

En el otro plano de la acción del relato los componentes anecdóticos se disponen para centrar la dinámica narrativa en la tortura a la que es sometido Radulfe (al no poderse demostrar la veracidad de su confesión respecto al paradero de Lysca) que reproduce, en el nivel simbólico del texto, el suplicio de Lysca, víctimas ambos del mismo juego mortal de la Seducción:

Surquoy la question²⁸¹ fut ordonné, et qui pis est donné, où le pauvre Radulfe se trouva si foible, estant d'ailleurs desesperé de la perte de sa Maistresse, croyant qu'elle eust volontairement suivy Perinte qu'il confessa tout ce qu'on voulut, iusques à advouer ce qui n'estoit nullement vray, sçavoir qu'il eust tué Lysca²⁸².

Subsegmento 3.- Ultima fase de la transgresión, los acontecimientos giran en torno a la recuperación del honor de Lysca tras su puesta en libertad por Perinte.

Desde el punto de vista de la dinámica narrativa, en esta

²⁸⁰ *Ibidem.*, p. 89.

²⁸¹ *Soumettre à la question*es una práctica habitual de la Justicia de la época que Camus introduce en sus historias sin que en ningún momento encontremos algún comentario moral de condena o de crítica. Por el contrario aparece muchas veces como un instrumento del castigo Divino y en otras origen de errores judiciales que no parecen inmutar al Obispo, integrándolos dentro de la dialéctica que rige *el relato trágico*.

²⁸² *Op. cit.*, pp. 89-90.

secuencia se recupera el tiempo del relato y la historia entra en la fase de preparación del tiempo de la sanción.

En el nivel discursivo del texto, los acontecimientos que comprenden la última etapa del infortunio de Lysca (absolución de Perinte, pérdida de la credibilidad frente a Radulfe) nos introducen en el discurso sociológico y moral sobre la condición femenina, estrechamente ligado a la doctrina del honor masculino dominante en esa época.

En cuatro ocasiones, a lo largo de este segmento, se hace patente la condición de víctima de la mujer, destinada en todo momento al sacrificio:

La primera, en la liberación de Lysca por Perinte. Esta acción no obedece, como cabría suponer, a un acto de arrepentimiento de su conducta violenta y libidinosa, favorecido por *les plaintes et les larmes continuelles de Lysca* sino, como se apresura a aclararnos el narrador a un sentimiento de fidelidad al amigo condenado a muerte:

*Car Perinte ayant ouy cette procedure fut touché d'un étrange remords, de se voir non seulement violateur de la personne du monde qui estoit la plus chere à son amy, mais mesme cause de sa mort par son intemperance*²⁸³.

La segunda, en la duda de Radulfe sobre la inocencia de Lysca y en su rechazo total a cumplir la sentencia que le obligaba a reparar su honor por el matrimonio:

²⁸³ Op. cit., p. 90.

Cela refroidit tellement la volonté que Ranulfe avoit de l'espouser qu'il protesta de choisir plustot la mort que de prendre pour femme celle qui auroit esté possedée par un autre²⁸⁴.

La tercera, en el fallo de los jueces que dan más crédito a los argumentos de Perinte que a las quejas desesperadas de Lysca:

Quand aux luges, qui ne pouvoient rien ordonner que sur des preuves evidentes, sans avoir esgard aux plaites de Lysca ils envoyèrent Perinte absous²⁸⁵.

Y la cuarta, en la actitud del propio padre que piensa que ha perdido el juicio:

Son pere fut contraint de la r'amener en sa maison, la voulant faire medicamenter comme troublée de son esprit²⁸⁶.

Cada uno de estos momentos van paulatinamente desvelando en el texto una ensoñación del heroísmo femenino ligado a un imaginario del infortunio, que se proyecta en una doble vertiente de clara simbología erótica:

- En la de víctima *révoltée*, capaz de lavar en la sangre de su violador *l'outrage qu'il avoit fait à son honnesteté* y de provocarse después ella misma la muerte.

²⁸⁴ **Ibidem., p. 91.**

²⁸⁵ **Op. cit., p. 92.**

²⁸⁶ **Ibidem., p. 92.**

- En la de víctima *pasiva* que abandona a la justicia divina la ejecución de la reparación y busca el espacio catártico del claustro como forma de muerte simbólica, de renuncia al mundo.

Estas dos vías se confunden, sin embargo, a menudo como en el caso de este relato en el que la heroína recorre el itinerario completo que delinea el Amor para la Muerte.

Segmento 3.- El tiempo de la reparación y del castigo.

El espectáculo tremendista de sangre y de muerte que concluye decenas de relatos se ve aquí bastante mitigado por la sobriedad con la que nos es presentada la venganza de Lysca.

El narrador se introduce en el relato para interrogarse con el lector, e introducimos al desenlace sangriento con la fórmula retórica: *Que fit-elle?* Y a continuación el ritmo narrativo se aviva extraordinariamente para, en una sucesión vertiginosa de imágenes, hacer desfilar ante nuestros ojos los preparativos y la ejecución de la venganza de Lysca.

Observamos en este último segmento del relato un itinerario inverso al recorrido por la heroína al comienzo de la historia: la huida de la casa paterna, el disfraz, el acecho y el crimen final, constituyen el negativo de la imagen erótica del primer viaje, cargado de

una misma intensidad emotiva.

El disfraz, elemento clave del comportamiento del héroe barroco, aparece siempre como el medio ideal utilizado por la mujer cuando no consuma el crimen en el lecho. Las dos armas más frecuentemente utilizadas en las historias (el veneno: la mujer; el puñal: el hombre) se reúnen aquí para significar la metamorfosis operada en Lysca, imagen de la *Femme Amazone*, travestida en hombre para consumir su objetivo:

S'estant sauvée de la maison paternelle, et desguisée en homme, elle eut bien le courage d'aller à Sienne, où elle guetta tant son violateur qu'en fin elle luy enfonça dans l'estomac un couteau empoisonnée d'un venin si violent que de peu d'heures il mourut²⁸⁷.

Los últimos elementos anecdóticos conducen la dinámica narrativa hacia la reparación de la falta: la confesión del culpable antes de morir y la restitución del derecho al matrimonio con Radulfe. Y a la renuncia con el retiro claustral.

Dos intromisiones del autor, especialmente significativas respecto a la ambigüedad del discurso moral de Camus, componen la lección de la historia.

La primera, para justificar el crimen de Lysca:

Un tel outrage, parlant selon les regles du monde, ne se

²⁸⁷ Op. cit., p. 93.

*lavant que dans le sang de celui qui le commet*²⁸⁸

La segunda, que cierra la historia, para manifestar, con un rasgo de humor *gaulois*, su comprensión por la actitud de Radulfe ante la elección de Lysca:

*Radulfe la laissa faire, tant le bois de Cerf est odieux à tout le monde et en horreur en Italie, où les hommes ne redoutent rien tant que d'estre montrez avecque deux doigts*²⁸⁹.

6. 4. *Le Coeur mangé*

Esta historia representativa del *furor de los celos amorosos* constituye el tercer espectáculo del **Livre I de Les Spectacles d'horreur**.

Camus nos presenta en este relato el caso extremo de los efectos de los celos persistentes más allá de la muerte del protagonista que los origina. La venganza que provocan estos celos merece la pena de figurar en cualquier antología del erotismo negro.

²⁸⁸ Op. cit., p. 93.

²⁸⁹ Ibidem., p. 93.

El fetichismo y la antropofagia se mezclan con el humor negro en esta historia que retoma un asunto de la tradición argumental boccacciana y de los *conteurs* franceses medievales y del siglo XVI²⁹⁰.

La Seducción, en este relato de *amor para la muerte*, se hace mucho más patente como esa potencia inmaterial que fundamenta su poder en el símbolo y en la imagen y no en el Deseo que sólo busca agotarse en su propio objeto²⁹¹.

²⁹⁰ El tema del corazón del amante arrancado del pecho y enviado o dado a comer a la esposa adúltera o a la joven amante por el marido o el padre celoso aparece en Francia, en el siglo XIII, con *Le Roman du Castelain de Coincy et de la dama de Fayel*. De autor desconocido aunque hay quien la atribuye al poeta picardo Jakemes, en la novela, que data de 1285 aproximadamente, el corazón del enamorado, condimentado por el marido celoso, es dado a comer a la esposa adúltera. También el *Lai d'Ignauré*, atribuido al Renault de Beaujeu, trata un tema semejante. Narra la historia de un joven seductor que disfruta de doce damas casadas. A través del juego del confesor las damas se dan cuenta del engaño y deciden matarlo, pero el seductor logra salvar la vida justificándose ante ellas señalándoles a cada una la gracia que lo ha enamorado. Los maridos se enteran, encarcelan al seductor y, ante la huelga de hambre de sus esposas prometen liberarlo, pero en lugar de hacerlo lo descuartizan en doce pedazos y se los dan a comer informándoles a continuación de los ingredientes del plato. Las esposas al saberlo se dejan morir de hambre. Boccaccio trata también el mismo tema en la *Novela Primera* de la *Cuarta Jornada*. En esta historia Tancredo, príncipe de Salerno, mata al amante de su hija y le envía el corazón en una copa de oro; la joven echa agua envenenada sobre él se la bebe y muere. Ya en el siglo XVI Jeane Flore incluye en sus *Comptes amoureux*, un relato que trata, con algunas variantes, el mismo asunto: *Le compte septième* cuenta *Les mauvaises fortunes de Messire Guillien de Compestain de Rossillon* cuyo corazón sirvió de banquete al marido de su amante (Genève, Slatkine Reprints, 1971. pp 169-170). Y Marguerite de Navarre reproduce el mismo asunto en su novela setenta y una del *Heptaméron*.

²⁹¹ Toda la teoría de la seducción se basa en una concepción metafísica que hace de elle algo totalmente opuesto a la producción. Por eso, en el campo de lo sexual la seducción va más allá del mero goce que constituye la forma inmediata de la realización del deseo: *la loi de la séduction est d'abord celle d'un échange rituel ininterrompu, un défi sans fin, d'une surenchère ou les jeux ne sont jamais faits* (Baudrillard, *L'écliptique du sexe*, op. cit., p.17).

Así, el corazón aparece en esta historia, en su doble vertiente de reliquia y de fetiche y en su ambigüedad de signo de la intimidad profunda del ser pasional²⁹², con un poder mucho mayor para generar un proceso de seducción más fuerte que el del propio cuerpo carnal, objeto sólo de deseo y reductible por ello a consumirse en su posesión.

La retórica barroca contribuye también, mucho más que en otros relatos, a crear esa atmósfera de juego teatral, de sombras e imágenes; de tensiones y de contrastes que hacen de él un ejemplo claro de la poética del asombro.

Atendiendo a lo expuesto, vamos a distribuir el material narrativo del texto en tres segmentos que delimitan estos tres espacios: el del Deseo, el de la Seducción y el de la Muerte.

²⁹² Sobre la importancia que tiene el corazón como reliquia en el siglo XVII baste recordar la costumbre de las familias de alta alcurnia de extraerlo del cuerpo difunto de los seres queridos y de conservarlo separado en un relicario. Así en la familia real de los Borbones, cuando murió el conde de la Marche (1677) a la edad de tres años, *su corazón fue encerrado en una calita de plomo hecha en forma de corazón y colocada dentro del féretro*(P. Ariès, *Historia de la vida privada*, op. cit., pp. 236-237). Por otra parte, el simbolismo espiritual del corazón (lugar del amor, receptáculo de la pasión) en la literatura religiosa tiene su momento álgido en el período barroco (véase al respecto la obra de S. Sebastian, op. cit., pp. 322-325).

Segmentación.

Segmento 1.- El espacio del Deseo: incluimos el exordio de preparación, la presentación del marco de la acción y de los personajes y el matrimonio frustrado de Memnon y Crisele: los dos protagonistas principales de la historia.

El largo exordio de preparación que suele utilizar Camus en otras historias de esta misma colección se ve aquí reducido a la advertencia al lector sobre el carácter funesto del relato. Prolepsis anunciadora del trágico desenlace a través de una evocación mitológica en tono humorístico:

Vous allez voir en cet horrible spectacle non tot à fait le banquet de Thioste²⁹³, mais quelque chose de semblable. Et vous apprendrez ici iusques où va la fureur d'une ialousie enragée, faisant la guerre non seulement aux vivans, mais encore aux morts²⁹⁴.

La presentación de los dos héroes, focalizada en Memnom, destaca únicamente su pertenencia a la pequeña aristocracia provinciana y su condición de enamorado:

Memnon, ieune Gentil-homme d'une province d'outre Loire, que ie ne veux pas nommer, ayant durant quelques annees aimé avec des passions incroyables une Damoselle de son voisinage, portan le nom de Crisele²⁹⁵.

²⁹³ Se refiere Camus a Atheo, rey de Argos y de Micenas, hijo de Pélope y hermano de Tieste. Nos cuenta la leyenda mitológica que por vengarse de este último a quien odiaba, Atheo mató a Tántalo y a Plístenes, sus hijos, y se los dio a comer en un banquete.

²⁹⁴ CAMUS, J.-P., *Le Coeur mangé*, en *Les Spectacles d'horreur*, p. 32.

²⁹⁵ *Ibidem.*, p. 28.

El proceso de seducción de Crisele tiene una función narratológica: subrayar la estabilidad de un estatus de la relación amorosa difícilmente logrado, de fuerte efecto emotivo sobre el lector por su contraste con la nueva situación que se va a crear:

*Ayant surmonté toutes sortes d'obstacles qui sembloient s'opposer à son dessein, au bonheur qu'il avait tant désiré, tant attendue, et non pas toujours espéré, qui fut de l'avoir pour promise et accordée*²⁹⁶.

La ruptura de esta promesa de felicidad ilusoria se nos anuncia, como ocurre en todos los relatos, por una intromisión del autor que en este caso se deja llevar por un juego de analogías, de claro gusto barroco, para advertirnos sobre lo imprevisible de la fortuna:

*Mais comme il arrive assez souvent par cette persecution continuelle que la fortune envieuse faict à la vertu, que les vaisseaux qui ont couru tant de risques en pleine mer, et évité tant d'escueils et de naufrages, viennent fair leur desbris au port, le semblable advint à nos Amants, qui virent par une gresle impitoyable le desgat de leur moisson, comme ils estoient sur le point de la recolte*²⁹⁷.

El obstáculo a *ces justes passions* aparece representado por un viejo rico: encarnación del deseo concupiscente, del que Camus hace un retrato irónico-satírico que repite constantemente en otros relatos:

Rogat, vieil Gentil-homme des plus riches et autorisez de la contree, ayant vue en une compagnie la beaté de Crisele,

²⁹⁶ Op. cit., p. 29.

²⁹⁷ Ibidm., pp. 29-30.

capable d'esbloüir de meilleurs yeux que les siens, en devint tellement esperdu, que sans songer qu'il avoit assez d'enfans de son premier mariage, et que son aage avancé lui rendoit Venus irreconciliablement irrité, il croit ne pouvoir continuer sa vie que par la possession de cette beauté, qui le ravisoit²⁹⁸.

Una larga digresión de carácter dicursivo-moral, sobre el egoísmo de los padres respecto al casamiento de las hijas y el deber de obediencia de estas, interrumpe durante tres páginas la acción del relato. Esta intromisión resulta, sin embargo, interesante por su función mimética, como representación de una realidad social que Camus critica como causa principal de adulterios y amores funestos.

Su discurso moral, en el más puro estilo de la oratoria barroca (apóstrofes, interrogaciones retóricas, comparaciones, imágenes y juegos constantes de palabras) plantea el problema de la educación de las hijas y la contradicción en la que incurren los padres en estos casamientos de conveniencia, a través de una hilada de antítesis:

Vous les poussez dans le precipice, et vous voulez qu'elles se retiennent, vous les inclinez et vous les desirez indifferentes: vous les jettez dans le feu, et vous ne voulez pas qu'elles en sentent les flammes?²⁹⁹

Pero Camus apostrofa también a la propia Divinidad en forma de reflexión sobre la paradoja de la moral:

Ou vous ciel pourquoi unissez vous ce que la loy de la obeissance veut diviser? Dure loy de la necessité repugnante à la inclination qui contredit à la regle de la reverence?³⁰⁰

²⁹⁸ **Ibidem.**, p. 30.

²⁹⁹ **Op. cit.**, p. 32.

³⁰⁰ **Op. cit.**, p. 33.

La intromisión se termina con una justificación antirretórica que utiliza con suma frecuencia el autor para mantener al lector en la historia:

le n'ay pas icy le camp assez large pour faire une carriere dans leurs regrets et leurs douleurs, ie laisse ces pensées dans l'imagination de celui qui passera ses yeux sur ces lignes³⁰¹.

Camus quiere recordar con ello que él no es un *romancier* y que lo que el lector tiene ante sus ojos no es ni un *roman* ni una *nouvelle*, sino un *exemple*. Pero retoma el hilo de la narración y nos ofrece una metáfora *preciosista*:

Representez vous neanmoins que la violence fut elle, qu'il leur fallut boire ce calice remply d'eau de départ³⁰².

Los últimos encuentros de los amantes que precedea al matrimonio forzado de Crisele y a su separación definitiva actúan, desde el punto de vista narrativo, como resortes de la dinámica trágica que va a emprender desde ahora el relato. En el plano simbólico, su función es la de preparar el verdadero espacio de la Seducción:

Elle luy protesta neanmoins, et mesme elle ne feignit point de le declarer à ses parens et à Rogat aussi, que son coeur seroit tousiours au lieu où elle avoit logé ses premieres affections, et que le viellard n'auroit d'elle qu'un corps sans ame, corps neanmoins chaste et fidele iusques à la mort³⁰³.

³⁰¹ **Ibidem.**, p. 34.

³⁰² **Ibidem.**, p. 34.

³⁰³ **Op. cit.**, p. 36.

Una intromisión del autor de carácter misógino, puesta en boca del viejo confiere a la pasión amorosa de Crisele el valor de un desafío:

Le viellard perdu d'amour pour elle se laissa dire et s'imagina que la femme estant d'une nature muable, il la traiteroit si bien qu'il la feroit changer³⁰⁴.

Segmento 2.- El espacio de la Seducción.

Se encuadran los acontecimientos que tienen lugar con la partida y muerte de Memnon, la entrega de su corazón embalsamado a Crisele y los celos de Rogat.

Todo este material anecdótico configura un espacio paradójico que se vertebra en base a una serie de antítesis a través de las cuales se pone de relieve el carácter reversible de la seducción:

- La presencia viva de Memnon, mucho más fuerte en la muerte, a través de su corazón embalsamado.

- El amor reafirmado de Crisele a Memnon, mucho más apasionado en la entrega ausente de su cuerpo a Rogat que desata en

³⁰⁴ *Ibidem.*, p. 36.

él unos celos extraordinarios.

El desarrollo espacial de la acción cumple la función mimética de informarnos sobre un tiempo histórico y un conflicto bélico preciso: las guerras de los Países Bajos:

*Il dresse son equipage pou aller en la Flandre, theatre de la guerre depuis tant d'annees, chercher dans l'occupation des armees un divertissement à son Amour, ou par une honorable mort, un amortissement de ses flammes*³⁰⁵.

Y una función simbólica: la ensoñación del suicidio que nos remite a la renuncia estoica a la vida del héroe barroco:

*Ce dernier luy arriva après unan de service, estant tué en un combat, apres y avoir rendu toutes les preuves de vaillance qui se peuvent desirer d'un Chevalier sans reproche*³⁰⁶.

Los dos elementos esenciales que desencadenan el auténtico proceso de seducción son el corazón y la carta de Memnon, cuya última voluntad se expresa como desafío de amar más allá de la muerte:

*Il desira en mourant que son coeur fut porté au tombeau de ses ancestres, supliant Crisele par une lettre, qu'il dicta, de faire prier Dieu pour luy, et d'aymer encore apres sa mort ce pauvre coeur, qui durant sa vie n'avoit aymé qu'elle*³⁰⁷.

La seducción actua sobre Crisele de dos modos: primero,

³⁰⁵ Op. cit., p. 37.

³⁰⁶ Op. cit., p. 37.

³⁰⁷ Ibidem., pp. 37-38.

como perturbación de su salud que la conduce al borde de la muerte:

*Il donna la lettre de Memnon mourant à Crisele qui en eut des ressentiments si douloureux qu'elle tomba malade de mort*³⁰⁸.

Segundo, provocando todo un ritual que es el que confiere su verdadero sentido a la seducción:

*Elle fit donc mettre ce beau coeur qu'elle avoit tant aymé dans une boîte d'argent, et luy fit faire dans l'Eglise où il fut enterré un tombeau de marbre noir, avec un Epitaphe pour rendre à sa mémoire une image de vie(...) arrosant ce tombeau d'un flux continuel de larmes*³⁰⁹.

Esta reafirmación del amor en el intercambio ritual de la prenda o el objeto del ser amado(que reproduce un uso habitual de la relación amorosa en todos los tiempos) cobra aquí un especial valor simbólico por el carácter carnal y funesto de la ofrenda.

En efecto, el sacrificio del amor sensual, representado por el corazón en su doble valor carnal y espiritual, eleva la pasión amorosa a otro nivel: el de la veneración de la imagen y el fetiche³¹⁰ cuyo poder erótico se revela mucho más fuerte³¹¹.

³⁰⁸ Ibidem., p. 38.

³⁰⁹ Op. cit. p. 39.

³¹⁰ Entendemos aquí el fetichismo en el sentido más general aplicado por la psiquiatría: como la sensación erótica obtenida por la asociación con ciertos objetos o partes del cuerpo diversos de los órganos genitales de la persona objeto de sus ansias.

³¹¹ Este simbolismo y una atmoferización erótica semejante la encontramos en el *Lai de Marie de France Le Laostic*, donde en lugar del corazón la ofrenda amorosa funesta es la del ruiseñor que simboliza el amor imposible, entregado embalsamado en un cofre por la amante al amado.

En el nivel narratológico, la adoración de la reliquia por Crisele impulsa la dinámica del texto en la dirección de una historia de celos amorosos con todos los componentes episódicos que caracterizan la trama de estos relatos: espías, reconstrucción de los hechos, preparación de la venganza, etc.

Los celos, a los que Camus dedica una particular atención y describe, a lo largo de cientos de relatos, desde todos los ángulos posibles, aparecen siempre definidos a través de metáforas burlescas o juegos preciosistas, que marcan la distancia irónica con la que el Obispo intenta disimular la fascinación literaria que esta pasión ejerce sobre su pluma y el desdeno aparente por la retórica efectista de la estética barroca:

Ces visites si fréquentes que Crisele rendoit à ce sepulchre, le mépris qu'elle faisoit des paremens, ne se vestant que comme si elle eust porté le deuil, donnerent tant de marteaux dans la teste de nostre vieillard qu'il n'ya forte d'imagination que ne lui suscitast dans l'esprit ce furieux transport, que l'on appelle jalousie³¹².

La adoración de esa reliquia por su esposa sólo hace aumentar el furor de sus celos:

Car, fâché de voir, selon son avis, que sa femme transportast dans la mémoire d'un mort l'affection qui estoit due à luy seul, il entra en ombrage d'une ombre³¹³.

³¹² Op. cit., p. 39.

³¹³ Ibidem., p. 40.

Segmento 3.- El espacio de la Muerte.

Pertenece a esta última secuencia del relato todos los hechos derivados de la venganza de Rogat, la muerte de éste víctima de la propia venganza de Crisele y su reclusión en un claustro.

En el aspecto puramente narratológico, el robo del corazón y su conversión en *pasté* provocan un cambio brusco en el ritmo de la dinámica del texto. Toda la tensión emotiva y la atmósfera *romántica* de la historia parecen disolverse en esta *pointe* de humor un tanto *gaulois* y *fablesco*:

Il gagne un homme par argent, qui arrachant secrettement ce coeur de Memnon de son sepulchre le luy remit entre les mains. Il le fit hacher et mettre en paste par son cuisinier avec d'autre viande, et de cette sorte le fit manger a Crisele sans qu'elle y pensat³¹⁴.

En el nivel discursivo, viene a significar la venganza misógina de una infidelidad mucho más grave y difícil de castigar que se manifiesta con claros ribetes de humor negro:

Il est vray comme il avoit esté embausmé qu'elle disoit en le mangeant que cette chere estoit parfumée, dont le ialoux viellard, se prenoit à rire, mais avec un rire Sardonien³¹⁵.

Y en el plano simbólico sirve para manifestar la perfecta

³¹⁴ Op. cit., p. 41.

³¹⁵ Ibidem., p. 41.

unión espiritual de los amantes que nos remite a la comunión cristiana (comer el cuerpo de Cristo) y a toda esa arqueología mítica del festín mágico a través del cual, todas las cualidades de un ser pasan a otro comiendo su carne:

Crisele voulant continuer ses visites et ses devotions au tombeau du coeur de Memnon, Rogat luy dit un jour qu'elle n'avoit que faire de se donner tant de peine puis qu'elle portoit ce tombeau par tout son propre estomac, comme une autre Artemise ayant servy de sepulchre au coeur de son amy³¹⁶.

Pero, los últimos elementos anecdóticos recuperan la dinámica trágica del relato con la venganza de Crisele, por medio de un pariente de Memnon:

Elle l'anima tellement à la vengeance qu'il provoqua en duel le vieillard, à qui il fit vomir l'ame cruelle et jalouse avec le sang³¹⁷.

La desaparición del actante opositor restituye, con la muerte de Crisele, simbolizada por el claustro, el hilo conductor de la pasión erótica que se realza en el recuerdo:

Les liens de Crisele briez de la sorte, elle se ietta dans un cloistre où elle acheva sa vie en pleurans ses fautes et nourrissant tousiours dans son ame le souvenir de la cruauté de ses parens et de l'amitié de Memnon, pouvant dire avec cette reine de Carthage, chez le plus grand poëte Romain: Celuy qui a eu mes premieres affections, les a emportees avec luy dans le sepulchre³¹⁸.

³¹⁶ Op. cit., pp. 41-42.

³¹⁷ Ibidem., p. 41.

³¹⁸ Op. cit., pp. 42-43.

Una unión en el recuerdo que responde perfectamente a esa idea del Amor barroco expresada bellamente por Maillard:

*Aimer c'est mourir en soi pour revivre en autrui*³¹⁹.

³¹⁹ Op. cit., p. 31.

CONCLUSION

A lo largo de estas páginas hemos trazado el proceso de creación literaria del obispo Camus desde su imbricación en un proyecto de persuasión moral y doctrinal que se revela modélico de una estética de la seducción.

Para describir dicho proceso nos hemos centrado en la parcela de su dilatada producción narrativa que lo ilustra mejor: Las *Histoires tragiques*.

De acuerdo con los planteamientos acerca de la seducción expuestos en la introducción, nuestro acercamiento a la escritura literaria de Camus ha partido de dos premisas básicas que han orientado en todo momento nuestra investigación:

- La primera, la que considera el arte barroco como el exponente máximo de una estética de la seducción.

- La segunda, la que contempla al obispo de Belley como una de las figuras literarias más representativas del período barroco francés.

Desde estos dos puntos de arranque el trayecto de nuestra lectura se ha encaminado a dilucidar una estrategia textual y a examinar unos efectos. Creemos ahora llegado el momento de precisar, para concluir nuestro trabajo, en qué medida los propósitos iniciales de esta escritura literaria han surtido el efecto deseado por su autor.

En la cultura barroca se dan, como hemos podido constatar, todos los elementos que definen a la seducción. Una visión escéptica y desengañada del mundo, que rompe con el optimismo renacentista de un universo estable y equilibrado, sacude la conciencia del hombre barroco. La realidad se concibe como algo paradójico: aparece constantemente socavada por un proceso de reversibilidad que torna todas las cosas en meras apariencias engañosas.

Así, en la percepción barroca del universo, como ha explicado magistralmente Genette, apariencia y realidad se confunden en un juego continuo de imágenes especulares, de dobleces y de *trompe-l'oeil* que ponen de manifiesto la impotencia del hombre para resolver un conflicto que obsesiona a toda esa época: *la conscience d'altérité*. Por eso, la imagen

recurrente del mundo en el Barroco es la del teatro:

Le monde baroque est une scène où l'homme joue sans le savoir, face à des spectateurs invisibles, une comédie dont il ne connaît pas l'auteur et dont le sens lui échappe³²⁰.

Toda la poética de este período refleja esa zozobra y perplejidad ante la existencia que es la misma que provoca la seducción:

La séduction (...) fait apparaître la caractère relatif et provisoire de toutes les oppositions, le mouvement par lequel l'ennemi se transforme en ami et vice-versa, l'"enantiodynamie" par laquelle toute chose se renverse en son contraire³²¹.

El hombre barroco no soporta el vacío. Toda su tendencia al ilusionismo, al adorno, a lo fastuoso, revela la angustia que le produce ese *vide de l'espace et du temps* del que nos habla Maillard:

Un mur nu est insupportable à l'homme baroque, il lui fait des stucs pompeux qui masquent le vide et donnent l'illusion du plein³²².

En este mundo sin realidad ni substancia, donde cualquier sentido es engañoso, nada existe si no es *rehaussé par l'artifice*. En ello reposa el culto de la imagen contrarreformista³²³ y la utilización didáctica y

³²⁰ GENETTE, G., *L'Universversible* en **Figures I**, op. cit., p. 18.

³²¹ PERNIOLA, M., op. cit., p. 5.

³²² Op. cit., p. 21.

³²³ La divisa que impulsa toda la magnificencia de la imagen barroca-tridentina: *ad maiorem Dei gloriam* no puede ser interpretada, desde la concepción existencialista del Barroco, sino como una manera de disfrazar ese vacío de la Divinidad: *le silence éternel des espaces infinis* al que se refiere Pascal, que provoca el estremecimiento metafísico y el rigorismo pesimista del jansenismo.

propagandística del arte por parte de los jesuitas³²⁴.

La escritura literaria de Camus la hemos situado en esta dirección jesuítico-barroca de edificación moral a través del poder de seducción del arte. Pero hemos tratado también de destacar cómo esta febril actividad escritural no escapa tampoco a la necesidad de cubrir ese *vide existenciel* que obsesiona al pensamiento barroco.

Las *histoires tragiques* al igual que el *théâtre de la cruauté* que surge en esa misma época, son fiel reflejo de esa permanente crisis de identidad en la que vive el hombre barroco. El héroe de estos relatos y tragedias sólo tiene conciencia de sí mismo a través de su propia inestabilidad y de la fragilidad en la que se halla frente a un destino cruel y casi siempre funesto.

En estas dos formas literarias que gozaron de una gran popularidad y difusión en toda la primera mitad del siglo XVII, podemos observar, mejor que en ningún otro género, las dos manifestaciones esenciales de la *revolte baroque* contra esa precariedad de la condición humana: *la vengeance et la folie*³²⁵.

³²⁴ Los historiadores y críticos del período barroco son unánimes sobre este aspecto en el que hemos hecho hincapié a lo largo de nuestro estudio. Baste ahora recordar la apreciación de Hatzfeld sobre el trabajo de reajuste que realizaron los jesuitas de la poética de Aristóteles para adaptarla al espíritu de la Contrarreforma: *la catarsis aristotélica tomada como instrumento para luchar contra las pasiones, era una ayuda muy oportuna que permitió a la Contrarreforma utilizar la poesía y la teoría poética para la propaganda moral* (op. cit., p. 10).

³²⁵ MAILLARD, J.-F., op. cit., p. 51.

Doble expresión del heroísmo barroco, ambas cargadas de ironía, cuya causa tenemos que buscarla en algo que se halla en el centro de la preocupación moral y religiosa de la época, y cuya repercusión fue enorme en el mundo de la Literatura: La Pasión.

El hombre como ser pasional, sujeto a todos los vaivenes del movimiento de las pasiones, parece ser la única certeza, respecto a la naturaleza humana, del moralista y del escritor de la primera mitad del siglo XVII.

La pintura de este hombre *en branle perpétuel*³²⁶, en su inconstancia y metamorfosis; en su ambivalencia moral de víctima y de verdugo, siempre bajo el imperio de la Pasión, centra el proyecto literario-didáctico del obispo de Belley. Una empresa que hemos visto anunciada y justificada en los *Préfaces* y *Avis au Lecteur* de sus *romans* y colecciones de *nouvelles*, expresada en unos términos que apenas si difieren de los que encontramos en la definición que hace Huet de las novelas en su conocido ***Traité sur les romans***:

Les romans (...) ils n'émeuvent nos passions, que pour les appaiser; ils n'excitent notre crainte ou notre compassion, que pour nous faire voir hors du péril ou de la misère, ceux pour qui nous craignons, ou que nous plaignons; ils ne touchent notre tendresse, que pour nous faire voir heureux ceux que nous aimons; ils ne nous donnent de la haine, que pour nous faire voir misérables ceux que nous haïssons; enfin, toutes nos passions s'y trouvent agréablement excitées et calmées. C'est pourquoi ceux qui agissent plus par passion que par raison, et qui travaillent plus

³²⁶ Esta es la definición barroca del hombre que nos proporciona Rosset: *La vie de l'homme est un branle perpétuel, un flot inconstant, un nuage porté au gré des vents (Les Histoires tragiques, X, p. 288).*

*l'imagination que de l'entendement, y sont les plus sensibles*³²⁷.

Para el obispo de Belley, esta lucha contra las pasiones a través de las novelas, constituye una forma de combatir *a contrario* los efectos nocivos de las propias novelas³²⁸. Recurso irónico-satírico utilizado por muchos autores de la época que tiene como ejemplos más representativos: a Cervantes en España y a Sorel (fiel imitador de la novela cervantina) en Francia.

Pero esta ambición de moralista ardoroso de Camus (de dudoso éxito según una parte de sus correligionarios de la época;

³²⁷ Op. cit. pp. 121-122.

³²⁸ Sobre los peligros de las novelas, no sólo moralistas y gobernantes sino hasta los propios escritores son unánimes en condenarlas por el influjo que ejercen sobre los lectores, especialmente en las mujeres y en la juventud, público al que van mayormente destinadas. Ya Dante reconocería de alguna manera ese peligro, cuando en el **Canto V del Infierno** pone en boca de Francesca la confesión de que sus amores adúlteros con Pablo Malatesta se encendieron con la lectura de una novela sobre *Lancelot* (Véase V. M. Aguiar e Silva, **Teoría de la Literatura**, Madrid, Gredos, 1975, p. 202). En Francia Charles Sorel hace una condena del género narrativo (del que reniega tras haber escrito **Francion** y **Le Berger Extravagant**) en sus trabajos críticos: **Le Tombeau des romans**, **La Bibliothèque Françoise** y en **De la connoissance de bons livres**, siempre apoyándose en la inverosimilitud y en la inmoralidad. Más tarde sería D'Aubignac en la *Préface* de su **Macarise ou la reine des îles fortunées** y en sus **Conjectures Académiques** de 1664 quien condenaría duramente los *romans* por las mismas razones que Sorel. También Boileau consideraba la moral de las novelas *fort vicieuse, ne prêchant que l'amour et la mollesse, et allant quelque fois jusqu'à blesser un peu la pudeur* (*Préface* del **Dialogue des héros de romans**, citado por Joppin, op. cit., p. 13.). Y Madame de Sevigné confiesa que se deja arrastrar como una niña y *prendre comme de la glu par ces romans, dont pourtant le style est maudit et détestable* (*Lettre à Madame de Grignan, 12 de juillet 1671*, **Lettres choisies de Madame de Sevigné**, Paris, Hatier, 1932, pp. 152-153). En España, una provisión real de 1531 prohibía rigurosamente que se llevaran cualquier clase de novelas al Nuevo Mundo, por considerar sumamente peligrosa su lectura para los indios (Véase M. Baquero Goyanes, **Proceso de la novela actual**, Madrid, Ediciones Rialp, 1963, pp. 16-17). Ese desprestigio moral y esa condena unánime de la novela no impedía, sin embargo, un consumo tal que por primera vez se puede hablar de un arte de masas y que un moralista como La Rochefoucauld leyera una vez todos los años **L'Astrée**, encerrándose en su *cabinet* para poder saborearla mejor y prohibiendo que se le molestara durante su lectura.

francamente denostada por otros) nos ha dejado una obra literaria que llama la atención, entre otros, por dos motivos principales:

Resulta sorprendente, en primer lugar, que unos objetivos tan claramente afirmados de contrarrestar el desmesurado consumo que se hace de novelas y la atracción que ejercen sobre un público ávido de ficciones, haya dado como resultado una de las producciones narrativas más vastas de su época, y nos atrevemos a decir de toda la Historia de la Literatura francesa³²⁹.

Pero lo que sin duda nos parece más llamativo es el proceso de seducción que ejemplifica esta enorme producción narrativa, concebida, en principio, por su autor, como un instrumento para conjurar el poder seductor de la prosa novelística.

Proceso irónico de seducción que se vuelve contra su propio objeto/sujeto, proyectándose en una doble dirección:

³²⁹ Piénsese, por ejemplo, que la **Comédie Humaine** de Bazac comprende noventa relatos. La *comédie humaine* de Camus (recuérdese que el Obispo manifiesta en numerosas ocasiones ser éste el objetivo de su obra) está compuesta por más de novecientos (sin contar su veintena larga de extensos *romans*) que suman aproximadamente el mismo número de páginas. Y en ambas obras, sin que pretendamos establecer aquí un paralelismo que podría parecer desproporcionado, se perfila un mismo proyecto de escenificar la Pasión y *les raisons du coeur: la passion aveugle*, en su inmediatez brutal y ostentatoria (como corresponde a la estética barroca) en Camus. *Les intermitences de la passion*, citando a Roland Chollet, en Balzac: *la destinée du passionné: une suite d'oscillations morales de plus en plusamples, dont la dernière, celle qui tue, se dessine suvent dans un geste magnifique qui signifie la victoire de la passion sur la tentation de la vie* (**La comédie humaine**, Lausanne, rencontre, 1969, VIIe volume, *Préface*, p. 22).

- En la que marca la relación entre el escritor y su propia escritura: como seducción especular.

- En la que apunta a la recepción de la obra por el lector: como proceso tautológico de seducción³³⁰.

Nos hemos referido al delirio verbal de Camus que se manifiesta tanto en la palabra oratoria (de polémica y de reflexión religiosa) como en la palabra literaria. Esta pulsión escritural la hemos analizado no sólo como una particularidad de su personalidad individual, sino como un rasgo caracterial de la cultura barroca.

Todo el siglo XVII, pero en mayor medida su primera mitad, muestra una preocupación obsesiva por la lengua³³¹. En esta época, según Paul Stoppa, asistimos a un fenómeno de *narcissisme linguistique*³³²: la lengua se mira en ella misma para expresar un mundo cambiante en el que ya el lenguaje, es decir los signos, como afirma Michel Foucault, *ne fait pas corps avec les choses*:

Au début du XVIIe siècle, en cette période qu'à tort ou à rai don on a

³³⁰ Más que de tautología tendríamos que hablar de un proceso de autofagia argumentativa, puesto que lo que se produce en realidad es un *peritropo*: un enunciado que al desarrollarse destruye su propio fundamento.

³³¹ Desde la *Doctrine* lingüística y poética propugnada por Malherbe a comienzos de siglo hasta *Les remarques sur la Langue française* de Vaugelas, en 1647; pasando por *Les Lettres* de Balzac, en 1624, el debate y las *querelles* sobre el uso de la lengua y el estilo marcan esta primera mitad del siglo que se señala también por la fundación de la Académie Française en 1635.

³³² STOPPA, P., *Manuel d'Histoire Littéraire de France (1600-1715)*, T. II, Paris, Les Editions Sociales, 1966, *Le Baroque*, pp. 83-93.

appelé baroque, la pensée cesse de se mouvoir dans l'élément de la ressemblance (...) La similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur, le danger auquel on s'expose quand on n'examine pas le lien mal éclairé des confusions (...) L'âge du semblable est en train de se renfermer sur lui même (...) C'est le temps des sens trompeurs; c'est les temps où les métaphores, les comparaisons et les allégories définissent l'espace poétique du langage³³³.

El obispo Camus ha sentido como pocos escritores de su época esta ambigüedad de un lenguaje que sólo remite a sus propios signos, incapaz de expresar una realidad exterior de otra manera que por la figura. En este sentido, toda su obra literaria pretende ser un alegato contra esa *rhétorique trompeuse et mensongère* cuyo uso denuncia como algo no sólo exclusivo de la literatura de ficción, sino corriente también en la oratoria sagrada, en el mundo de la justicia y en la política.

Pero, al mismo tiempo, nadie como él se ha dejado subyugar por el poder artificioso del lenguaje, y se ha apoyado más en esa retórica que condena, cuyo uso disimula bajo un disfraz burlesco o una distancia irónica, para ofrecernos una de las muestras más ejemplares de la poética barroca.

Nuestra lectura de la escritura barroca de Camus ha querido insistir, sin embargo, más que en los aspectos puramente formales, en poner de relieve esa tensión en la que se halla el escritor entre su deber de edificación y el placer que experimenta en el acto creativo de la Escritura. Conflicto que refleja, como hemos tratado de demostrar, la dialéctica relación

³³³ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 65.

del yo del autor con la realidad, que se resuelve en la propia práctica escritural, como proceso narcisista de seducción especular.

Desde nuestra perspectiva lectora centrada en la recepción de la obra, hemos querido resaltar cuáles son los elementos que componen la estética del asombro utilizada por Camus. Para ello, hemos procedido al análisis de un número suficientemente amplio de *historias trágicas* que nos ha permitido ver cómo estas se estructuran, en su significado último, como un macrotexto de la seducción.

Seducción que no responde ciertamente a las expectativas del autor moralista, pero que no contradice en absoluto las del escritor gozoso que es el obispo de Belley.

La *historia trágica* se presenta, en efecto, por su estructuración temática, por sus componentes anecdóticos y por su dinámica narrativa, con todos los ingredientes que le aseguran una acogida favorable del público lector. Quien mejor ha sabido señalar las claves del éxito de estas historias ha sido Stendhal y las encontramos resumidas en la presentación que hace de *Les Cenci* en sus ***Chroniques Italiennes***:

*C'est qu'il y a le diable et l'amour, la peur de l'enfer et une passion exaltée pour une femme, c'est à dire ce qu'il y a de plus terrible et de plus doux aux yeux de tous les hommes, pour peu qu'ils soient au-dessus de l'état sauvage*³³⁴.

³³⁴ Op. cit., p. 183.

No cabe duda de que el entusiasmo exagerado de Stendhal haría preciso alguna matización. Pero no es menos cierto que la tensión del lector de estas historias radica en esa oscilación entre el pecado y el placer; entre la transgresión y la ley que es la misma que genera la seducción. Es esa voluptuosidad en el mal que hace exclamar a una princesa del siglo XVII (la cita es también de Stendhal) al tomar un helado: *quel dommage que ce ne soit pas un pêché!*³³⁵

En las *historias de amor para la muerte* el lector puede ensoñar esa voluntad de escapar a la fragilidad de su condición y proyectar en ellas un deseo de libertad total imposible, que se agota y se compensa en la catarsis de su tragedia. Como los héroes de los relatos es capaz de vivir esas pasiones terribles y sus funestos desenlaces porque las siente como reales. Pero de un realismo que no puede ser entendido en su acepción más tradicional de mimesis o reflejo de la realidad, sino en términos de seducción:

*Ce qui parfois rend le réel fascinant, rend la vérité fascinante, c'est la catastrophe imaginaire qu'il y a derrière*³³⁶.

Como confesor y buen director de conciencias, Camus conoce los resortes del corazón humano y sabe cómo apelar a ese imaginario colectivo que se reconoce perfectamente en estas historias³³⁷. Su estrategia

³³⁵ Ibidem., p. 184.

³³⁶ BAUDRILLARD, J., *L'écliptique du sexe*, op. cit., p. 30.

³³⁷ Sostiene Durand que lo que provoca el placer de la lectura de una obra literaria se halla, por encima de géneros y estilos y más allá del tiempo y de la Historia, en la coincidencia de nuestros sueños de lectores con la trama del relato: *parce que la substance du romanesque ou du drame, comme celle du mythe, ne se trouve ni dans le style, ni dans le*

de edificación reposa, como se explicita en su metadiscurso literario, en el *exemplum* a la manera de la predicación tradicional que cobra nuevo auge en esta época, impulsada por la Contrarreforma.

La predicación, es notorio, se ha servido siempre del Infierno para mostrarnos el camino del Cielo. Camus sólo hace, en este sentido, aplicar hasta sus últimas consecuencias este medio que la espiritualidad jesuítica privilegia con sus famosos Ejercicios. Pero, como observa Lever, estos procedimientos entrañan sus peligros:

*Le bon prélat ne se doutait certainement pas qu'en déchaînant ainsi les démons du mal, il risquait d'éveiller des sourdes connivences au fonds des âmes*³³⁸.

Así, en este proceso seductor de iniciación a la virtud a través de este amplio muestrario del Mal, Camus nos abre la perspectiva de un inmenso jardín de los suplicios donde *le ver est toujours dans le fruit*.

Espacio de transgresión y muerte ligadas al amor pasión, hemos querido definir el valor que cobra esta transgresión como un reflejo de

mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Or cette histoire est plus que notre histoire: elle est la trame de nos plus chères rêveries, de notre soif essentielle. Dès lors, en ces topiques des symboles et des mythes, peut se bâtir non plus le musée imaginaire des formes et des couleurs dans l'espace, mais l'impétueux musée de nos songes, qui maîtrise le temps en le pliant au rythme de nos désirs (Le décor mythique de la Chartreuse de Parme, op. cit., p. 169). Es precisamente en esta coincidencia donde tenemos que buscar el placer de Stendhal por las crónicas trágicas de los siglos XVI y XVII que entusiasmaron a todos los románticos e inspiraron en gran medida la *novela gótica*. Es también lo que explica el éxito de la novela *folletinesca* del siglo XIX y de la novela rosa en el XX.

³³⁸ Op. cit., p. 81.

la concepción existencial de la época.

Con relación a la transgresión libertina del siglo XVIII, de la que es precursora, representa la fase más dura y radical de un proceso de subversión de la escritura, aún no modulado ni perfectamente acabado como forma literaria. La transgresión en el siglo XVII tiene un sentido de afirmación de una voluntad personal: es una forma de heroísmo en el mal. En la literatura libertina del siglo XVIII, la transgresión es el reflejo de una voluntad de *anéantissement*³³⁹, de negación decadente de la aristocracia.

En las historias de *amor para la muerte* de Camus la transgresión aparece como la consecuencia inmediata de la seducción de la carne. Sin embargo, la pulsión sexual no interesa en estos relatos como simple movimiento de búsqueda sensual del placer. Su importancia va más allá de la culminación del deseo en la *accointance* sexual y radica, en última instancia, en el valor que cobra como desafío:

*L'acte sexuel est vu comme un acte rituel, cérémoniel ou guerrier, dont la mort est le dénouement obligé (comme dans les tragédies antiques sur le thème incestueux) la forme emblématique de l'accomplissement du défi*³⁴⁰.

Es es en esta manifestación extrema del desafío, en la apuesta mortal del amor, donde mejor se define el erotismo barroco como expresión suprema de la seducción.

³³⁹ Esta es la tesis defendida por Lidia Vazquez en su estudio ya mencionado sobre la seducción libertina en el siglo XVIII.

³⁴⁰ BAUDRILLARD, J., *L'écliptique du sexe*. op. cit., p. 29.

En un momento en el que la novela es un género abierto y multiforme, en plena evolución y desarrollo, la producción narrativa de Camus cubre un espacio con demasiada frecuencia desdeñado, pero de una importancia cada vez más reconocida.

En este sentido, con nuestro trabajo hemos querido también establecer ese vínculo (lúcidamente apuntado por algunos críticos, pero apenas estudiado) que une, a lo largo de la Historia una narrativa *sombre* de amor y muerte: el erotismo negro de la tensión candente del pecado y de la carne torturada que tiene en las *histoires tragiques* del Barroco el punto de referencia obligado³⁴¹.

Este estudio no ha pretendido en ningún momento entrar en una valoración estilística y formal de una escritura rechazada a menudo como un ejemplo de mal gusto³⁴². El obispo Camus es hijo de su tiempo y fiel reflejo, como hemos querido demostrar, de una época muy concreta hasta hace poco tiempo mal aceptada en la historia de la literatura francesa. Por eso nos adherimos a la reflexión de Descrains porque nos parece que hace justicia

³⁴¹ Un artículo reciente de Michel Delon se refiere a la influencia que ejerce todo el arte barroco sobre la obra del Divino Marqués: *Sade connaît les auteurs d'histoires tragiques du XVIème et XVIIème siècles, aussi bien que les peintres les architectes de la Contre-Réforme. Souffré et sombre, le souvenir du baroque traverse son oeuvre (Sade ou la beauté tourmentée en Magazine Littéraire*, juin, 1992, pp. 76-77).

³⁴² Según Sage, Camus *reste fidèle avec Marie de Gournay aux exemples de son chère Montaigne. Sa phrase, redondante, tient trop de la période inorganique de Rabelais et de la nonchalance des Essais. Dans les dialogues amoureux il peut consentir aux pires affecteries du style Nerveze. D'autre part, les gaités, les cabrioles, les calembours où le porte son "eu trapélie" seront taxés par les délicats de lourdeurs et de vulgarité (Le Préclassicisme*, Paris, Del Duca, 1962, p. 63).

con el autor y su obra:

Il est très arbitraire, et d'ailleurs anti-scientifique, de rejeter Camus comme le faisaient les auteurs du XIXème siècle, sous prétexte qu'il est rempli de mauvais goût. Bon ou mauvais, c'était le goût de l'époque et notre siècle témoigne parfois d'une éloquence d'allure démagogique qui est loin d'avoir le panache de celle de Camus³⁴³.

Sólo nos resta desear que este trabajo haya servido, además de para contribuir a la recuperación de una escritura olvidada, para reavivar el debate en torno a una literatura que puede hoy, como en la época en la que apareció, seducir a sus lectores.

³⁴³ DESCRAIN, J., *Homélies des Etats Généraux*, op. cit., p. 72.

APENDICE DE TEXTOS ESCOGIDOS

LE COEUR INVOLABLE (*Entretiens Historiques*, XIII)

Aux funeraillies des Romains, on avait accoutumé de brûler les corps parmi des parfums et des bois aromatiques et d'en recueillir les cendres en de grands vases, que l'on mettait en des tombeaux. Le corps de Germanicus ayant été consumé sur son bûcher, on fut étonné de trouver le coeur tout entier, à qui les flammes n'avaient donner aucune atteinte; les médecins consultés trouvèrent qu'il avait été empoisonné et que la froideur de la poison avait été telle que la chaleur du feu n'avait pu mordre dessus. Que si le venin a eu tant de force que de préserver un coeur de l'activité du feu, estimons nous que l'antidote de la grâce céleste ne soit pas assez puissant pour conserver un coeur net et pur dans un corps violé et abandonné à l'appétit des flammes impudiques. Certes, celui qui conserve les perles si belles et si entières au milieu de la mer et dans des nacres si rudes peu bien maintenir la chasteté du coeur, encore que celle du corps soit flétrie par la violence. Le préfet Pascasius menaçant sainte Luce de la faire déshonorer: "Si tu commandes, lui dit-t-elle, que je soit violée, je ne perdrai

point pourtant la couronne de la virginité; au contraire, elle sera augmentée de celle du martyr: car Dieu sait avec combien de douleur je souffrirais cette indignité".

Préparez, je vous prie, votre esprit à l'admiration et à la pitié, voyant maintenant un coeur inviolable dans un corps violé, dans un âge fort tendre, et en contemplant l'une des plus exemplaires chastetés, qui se puisse imaginer, au pillage d'un brutal si aveuglé de sa passion qu'il n'avait rien d'humain que le visage.

En cette province de notre France, qui a d'un côté l'océan pour borne et de l'autre les Belges, vivait dans l'opulence de sa maison un assez riche et accommodé gentilhomme, que nous appellerons Cidon, et coulait ses jours en une grande concorde avec Agathonice sa femme, de qui il avait déjà trois ou quatre enfants. Las! qu'il faut peu de chose pour traverser l'union du bien conjugal: il ne faut qu'un brin d'absinthe pour altérer toute la douceur d'un grand vase de miel. Une servante de cette maison s'était marié à un homme qui se fit catholique en l'épousant; mais depuis il était retombé dans ses erreurs et retourné au vomissement de son hérésie. Elle avait de lui quelques enfants, et ils en faisaient le partage de cette façon que les mâles suivraient la religion du mari et les femelles celle de la femme. Elle eut une fille, à qui elle fit donner au

baptême le nom de ce grand et séraphique saint qui porta en son corps les marques des plaies du Sauveur crucifié; à raison de quoi nous l'appellerons Francine. La mère de cette fille passa de cette vie à une meilleure, laissant cette petite à l'âge de sept ou huit ans et, entre ses enfants, unique de son sexe; l'appréhension que son père, en un âge si tendre, ne lui imprimât les erreurs de sa secte, la fit supplier avec instance son ancienne maîtresse, en lui conjurant par les entrailles de la miséricorde de JESUS-CHRIST, de vouloir tirer auprès d'elle cette petite fille, afin qu'elle évitât le péril manifeste de quitter la religion catholique si elle demeurait en la puissance de son père. Agathonice, pieuse et bonne maîtresse, reçut de bon coeur cette commission et se chargea de l'éducation de cette petite orpheline.

Elle vivait parmi les filles et les servantes de cette dame, croissant tous les jours en vertu, en piété, en bonne grâce; et plût à Dieu qu'elle eut eu moins de grâce extérieur, elle n'eut pas servit d'accueil malheureux aux désirs de Cidon, qui fut déçu par cette beuaté infantine et éclairé par l'éclat des rayons de ce jeune orient. A Peine avait-elle onze ans quand cet homme inconsidéré trouva des charmes en son visage qui lui déroberent le jugement et lui ôtèrent sa franchise. Ses yeux étaient continuellement retournés vers elle, comme l'aimant vers le nord, et attachés sur cet obje qui ravissait toutes ses pensées. Tiré de cette

douce chaîne, il la suivait partout, la caressait, la cajolait, la muguetait, lui faisait des petits présents conformes aux désirs de son âge, avait un extrême soin d'elle, n'avait point de repos que quand elle lui faisait quelque sorte de bon visage, bref témoignait par beaucoup d'empressements de quelle qualité était sa fièvre. si est-ce que sa femme qui en voyait les accès ne se fût jamais doutée de la cause ni n'eût jamais deviné le sujet de l'altération de son esprit, si Francine, avec une innocence déjà mêlée de quelque prudence, n'eût averti sa maîtresse des façons de faire de son mari autour d'elle, ne pouvant encore deviner à quoi tendait tant de niaiseries que l'Amour, que l'on peint enfant, fait faire à ceux qu'il possède. Agathonice rendue avisée par cet avertissement et connaissant à clair la maladie de son mari, tâcha d'y apporter les remèdes convenables; premièrement, elle donna une surveillance à Francine, qui la suivait partout et ne la perdait point de vue, ce qui fut une merveilleuse épine au pied de notre poursuivant et une sûre garde pour la fille. A la fin, ayant perdu la première honte qui le faisait un peu dissimuler, et la violence de sa passion levant le masque à la feinte, il commença tellement à découvrir son jeu qu'il n'était plus supportable aux yeux d'une honnête femme, comme Agathonice, ni à la pudeur virginale de Francine, qui priait tous les jours sa maîtresse de prendre garde à elle, et de la mettre en lieu plus assuré. Agathonice admira la sagesse et l'honnêteté de cette enfant; et suivant son conseil, elle la mis chez une dame

d'honneur de ses voisines, à qui elle découvrit le secret de cette transmigration.

Certes, comme l'amour est un mal qui se prend par les yeux, il semble que la privation de la vue de l'objet aimé soit le plus souverain remède que l'on puisse apporter pour guérir cette douce frénésie. Mais comme les grandes maladies s'irritent plutôt qu'elles ne s'apaisent par le remèdes communs, ainsi que nous voyons que l'eau, qui éteint les moindres feux, embrase les plus grands: aussi cet éloignement, au lieu d'apaiser l'amour de Cidon, l'augmenta par l'ardeur de la colère, et cet obstacle que l'on mit à son désir, le rendit plus véhément. que fait-il pour contrepointer la ruse de sa femme: par une batterie apposée, il sollicite le père de Francine de la demander; ce qu'il lui fut aisé de à ce père, qui ne demandait que ce prétexte pour attirer cet enfant à la religion qu'il tenait et où il avait élevé ses frères. la justice s'en mêle; et selon les lois de l'état, le père est saisi de la fille, avec une faible défense de la contraindre en sa créance. Voilà la brebis en la gorge des loups, et de corps et d'âme. Quelle constance en un âge si débile, qui résista aux caresses, aux attraits, aux persuasions, et puis aux menaces, aux colères, aux batteries d'un père, qui fit tous les efforts, et par rigueur, et par douceur, pour l'attirer à sa secte. Ce n'est pas tout: ce père vraiment hérétique & bestial, sollicité par Cidon, lui vendit malheureusement cette innocente; et

quoiqu'il fit semblant d'en être marri, il lui laissa libre l'opportunité d'obtenir d'elle par la force ce que jamais il n'eût pu tirer de franche volonté. Il n'est pas possible d'exprimer les pleurs, les cris, les regrets de cette innocente victime, qui, toutes les fois que cet homme aveuglé la voulait aborder, se tourmentait comme une désespérée, croyant voir un démon en forme humaine ou plutôt un homme en forme de démon. Lui au contraire, de la flatter, de la cajoler, de la conjurer de l'aimer: il ne lui parle qu'à genoux, il pleure avec elle et, quoiqu'il possède ce qu'il souhaite au corps, il croit n'avoir rien de ses désirs qui regardaient la conquête du cœur et des affections de cette chaste violée. Mais par permission de dieu préservant toujours de la contagion du péché l'âme de sa fidèle servante, les mêmes moyens qu'il employait pour se rendre aimable, augmentaient en elle l'horreur et l'aversion qu'elle avait de lui comme du corrupteur de son intégrité et du bourreau de son honnêteté: celui qui par la fièvre ou par quelque autre incommodité a le goût rempli d'amertume, tourne en fiel les plus douces viandes; et quelque action que fasse une personne odieuse, elle est toujours en haine, ses présents mêmes ne sont pas seulement suspects, mais détestés. Aussi Francine rejeta-t-elle toujours ceux que Cidon lui offrait, et l'aimant blanc ne fuit pas davantage l'approche du fer, comme elle évitait ses caresses.

Cet homme transporté d'amour, à travers tous ces mépris et

contradictions, la voulut avoir en sa maison pour la posséder plus à son aise. Le misérable père de cette créature n'y fit point de résistance, lui qui avait plaidé avec tant d'opiniâtreté pour la tirer des mains d'une dame d'honneur. De cette sorte Cidon ajoutant à l'impudicité sa soeur germaine, impudence, entretenait et mignardait cette fille sur le visage de sa femme et en faisant son idole. Agathonice, non moins généreuse que chaste, ne put souffrir cet opprobre; et ne pouvant gagner ce point ni par ses larmes ni par les remontrances de ses parents, que Cidon quittât cet infâme train de vie et cessât de persécuter cette innocente créature, qui le jour et la nuit ne faisait que remplir la maison de cris et de gémissements, à la fin pour se tirer cet objet de devant les yeux, elle se retira chez ses parents, Cidon ne le souffrant pas seulement, mais en étant bien aise. Cet affront toucha toute la race d'Agathonice, qui, étant grande et de puissante considération dans le pays, s'en voulut remuer; et Cidon de son côté, rassemblant ses amis et ses alliés, les affaires s'échauffaient de telle sorte que sans la prudence du gouverneur de la province, qui dissipa ce nuage, il en fût sorti une pluie de sang, et la campagne eût vu beaucoup de meurtres. Voyez quelle suite à l'intempérance d'un homme brutal et aveuglé. Il est continuellement attaché auprès de cette enfant, pleurant, priant, l'adorant, la caressant, ou plutôt la dévorant des yeux et de la bouche; il était si assés et si jaloux, qu'il ne la laissait voir à personne; et si les rayons du soleil venait lécher ses joues, ou si une mouche s'y

arrêtait trop longtemps, il en entraînait en ombrage. On ne saurait exprimer les artifices, dont il se servait pour s'en faire aimer, jusques à y employer les breuvages amoureux, les sortilèges et les charmes. Quant il voulait la faire brave et relever sa naturelle beauté par des beaux habits et des ornements, cette fille ne souffrait que par force d'en être vêtue et ornée; et aussitôt qu'elle avait les mains libres, elle arrachait et déchirait tout ce qui pouvait donner de l'avantage à cette malheureuse beauté qui plaisait trop à celui qui lui déplaisait tant.

Depuis sa délivrance des mains de ce tyran, elle a souvent protesté que son accointance lui était en telle abomination, que toutes les roues, tous les glaives, tous les feux, tous les gibets et tous les plus cruels supplices que l'art de bourreler les hommes puissent inventer, lui eussent été plus supportables que l'horreur de ses embrassements. Ce qui suffoque les perdues dans les délices lui étaient des tortures et des gehennes épouvantables. Horreur sacré, d'où pouvais-tu procéder, que d'un don particulier du Saint-Esprit et de cette grande amour de la pureté et de la continence, qui fit que ce jeune adolescent, si bien dépeint par saint Jérôme, se trancha la langue avec les dents, pour la cracher au visage de cette infâme qui le sollicitait au mal, et vaincre par cette douleur les pointes de la volupté qui surmontaient son chaste courage. Tandis que cette petite créature, dont nous consacrons à la mémoire de la

postérité le coeur inviolable, est dans une continuelle prison et en de perpétuelles géhennes (bien qu'elle ne vécût que du pain, des larmes et de l'eau du regret, si est-ce que sa beauté croissante avec son âge augmentait de plus en plus les flammes de ce barbare amant), combien de fois désira-t-elle se rendre laide pour être quitte de ses importunités? combien de fois pria-t-elle Dieu de l'ôter du monde, ou de la délivrer d'une vie si odieuse? Lorsque la providence accourut à son secours et exauça ses prières autrement qu'elle ne pensait.

Cette maladie commune aux enfants, appelée la petite vérole, la saisit, mais de telle sorte que, depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, sa peau n'était qu'une croûte, son visage démesurément enflé était monstrueux à voir et n'avait aucune forme de visage: elle demeura plusieurs jours sans rien voir, les médecins crurent qu'elle demeurerait aveugle. Le laboureur qui voit tempêter par la grêle sa belle et dorée maison, n'est point en plus grande angoisse que notre amoureux transi, voyant par cette impitoyable maladie ravager tant de fleurissantes grâces qu'il avait auparavant si ardemment aimées et adorées. Ni pour cela il ne se dégoûte point de cet objet: mais comme celui qui aime les jardinages, durant que l'hiver fait paraître comme mortes les plantes et les fleurs, attendant avec patience le retour du printemps qui leur redonne une nouvelle vie, il espère que les assistances

qu'il lui rendra durant cette cruelle maladie, lui gagneront le coeur, la rendront plus pitoyable, si elle ne veut ternir par ingratitude tant de perfections, qui d'ailleurs ornaient cette âme pure. Mais il ne savait pas que cette ingratitude est très louable, qui fait méconnaître des services qui tendent au mal et qui sont autant de trappes et de pièges devant les pieds des personnes inconsidérées. Il est attaché continuellement au chevet de son lit, la sert de ses propres mains, est à genoux auprès d'elle; adorant, ô prodige! cette extrême laideur qui couvrait toute sa peau. Il n'épargne rien pour son soulagement; et s'il eût fallu de son sang pour la composition de médecines, il l'eût volontiers donné. Toutes les inventions que les chirurgiens et pharmaciens emploient pour tâcher de conserver le teint et la beauté de cette farouche maladie persécutée à outrance, ne furent point oubliées. Mais Francine sachant que revenant à cette agréable forme, qui était le sujet de ses malheurs, elle continuerait sa misère et son esclavage, faisait tout ce qu'elle pouvait pour rejeter les onguents, les huiles, les pommades, et jouant des ongles sur son visage, travailla pour en gêner le teint et la peau, avec autant de soin que les autres en emploient pour la conserver. En quoi les effets ne furent pas vains: car revenant à la convalescence, elle se trouva si différente de ce qu'elle était auparavant, qu'il ne fallait que l'avoir vue pour ne la connaître plus. Les traits et la disposition du visage demeurèrent en leur forme, mais la peau creusée de fossettes devient raboteuse, au lieu

qu'auparavant elle était lissée et polie comme un satin blanc, et les lis et les roses s'évanouirent de ses joues pour y laisser une couleur plus capable de donner de la pitié que de l'amour.

Néanmoins, chose merveilleuse, cette belle cause cessant, l'effet de la passion de Cidon ne cessa point, comme s'il eût voulu en sa frénési nous donner une preuve, que l'on peut dire de la mauvaise aussi bien que de la bonne amour, que celle qui a été une fois véritable, ne peut jamais finir. O Dieu! Que deviendra enfin cette innocente victime? De quoi servira ce violent remède, si ses affections n'en sont point soulagées? faut-il que belle ou laide elle serve de proie à cet homme enragé? Levez-vous, Seigneur, vous qui avez promis de ne laisser point les justes sous le fléau et la puissance des pécheurs, de peur qu'enfin, par désespoir ou par quelque autre tentation, il ne viennent à étendre leurs mains vers l'iniquité. Certes, vous êtes fidèle, et votre bonté ne souffre pas que la créature raisonnable soit tentée par delà ses forces; que si vous permettez qu'elle soit essayée, c'est pour lui faire tirer profit de ses souffrances et avantage de ses tentations.

Après que Francine eut languie deux ou trois ans en ce cruel martyre, le Ciel enfin ouit ses clameurs et la délivra comme un autre Joseph de la caverne de ce lion, afin qu'elle pût un jour chanter au

Seigneur ce cantique de la délivrance: ?Vous m'avez retirée de la gorge du lion, et vous avez préservé mon unique, c'est-à-dire mon âme, de la fureur de la licorne et de la dent du chien enragé?. Tout le voisinage et les parents même de Cidon, étant offensés de sa vie et ne pouvant souffrir que sa femme pleine d'honneur et de vertu fût si mal traitée, firent tout ce qu'ils purent pour le remettre en bon ménage avec elle, ce qui ne pouvait être qu'il ne quittât (au moins en apparence)l'accointance de Francine; il voulut donner quelque chose à l'opinion commune, et par une feinte résipiscence rétablir sa renommée. Il propose d marier Francine à un jeune homme qu'il avait auparavant préparé à son dessein, afin qu'il servît de voile à sa mauvaise pratique. Il permet que ce garçon voit quelquefois sa déesse cachée; et cette pauvre fille qui comme un oiseau dans une cage, ne cherchait qu'un moyen pour reprendre l'air et conquérir sa liberté, se laisse cajoler à ce nouveau serviteur, qui, instruit par Cidon, n'avait autre but que de circonvenir son innocence et se rendre plutôt le dragon de ce gentilhomme, pour garder cette pomme d'or, que son légitime mari.

Voyez comme Dieu mène le juste par des voies droites, de peur que son pied ne heurte à la pierre de scandale. Il inspira à cette fille, simple d'ailleurs et sans fraude, le dessein de tromper ce trompeur et de s'en servir seulement, comme d'une planche, pour sortir de prison et se

tirer de cette terre d'Égypte, de cette maison d'esclavage. Et de fait, cela réussit de telle façon, par l'intelligence secrète qu'elle eut avec Agathonice, que, mise en une maison d'honneur en séquestre, elle fut conduite en une des meilleures villes de ce royaume, et là délivrée entre les mains d'une dame de telle qualité que Cidon, quelque désespéré qu'il fût, n'eût osé penser de l'enlever de là. Ce fut lors que cette vertueuse fille, commença à respirer la vraie liberté des enfants de Dieu, qui consiste à pratiquer la vertu avec facilité. Après les rigueurs de la Justice divine, que jusques alors elle avait expérimentées, ayant été livrés en la puissance de ce brutal pire que mille démons, combien lui furent doux les sentiments de la miséricorde, qui commença lors à rayonner sur sa tête! Telle que paraît la bonace au nautonier qui a été battu d'une furieuse tourmente qui lui a fait voir dans un naufrage évident l'image de la mort, telle parut la tranquillité, après une si longue guerre, aux yeux de la vertueuse Francine.

Tandis qu'elle jouit d'une pleine paix et d'un repos opulent, il n'est pas possible d'exprimer les rages, les fureurs et les transports de Cidon. Tant s'en faut qu'il se veuille réconcilier avec sa femme et rentrer en un meilleur sens, qu'au contraire il la rechasse honteusement de sa maison, se doutant qu'elle eût contribué de son conseil et de son industrie à l'enlèvement de son idole. Il ne cesse de soupirer, comme un enfant, la perte

de cette enfant; et qui le console là-dessus, le désespère: tant il est vrai que l'esprit dérégulé et désordonné est bourreau et persécuteur de lui-même. Combien de fois souhaita-t-il, mais tout haut, mais sans déguisement, qu'Agathonice fut morte, pour avoir la liberté de réparer par le mariage l'honneur qu'il avait ravi à Francine. Mais que disje l'honneur: il devait dire l'intégrité du corps, mais non pas l'honnêteté, que nulle violence ne peut ôter à un chaste courage, puisque la pudicité a sa racine dans le coeur et n'a en la chair que ses rameaux et ses branches, branches et rameaux qu'on peut ôter à l'arbre sans pour cela le faire mourir. Mais toutes ses plaintes sont vaines, et plus vaines encore ses artifices pour ravoire celle où étaient son trésor et son coeur: car le Dieu jaloux, prenant enfin la protection du corps aussi bien que du coeur inviolable de cette fille qu'il destinait à la gloire d'être du nombre de ses épouses, disposa par cette grande dame de la supérieure d'un monastère, où l'observance régulière fleurit en un souverain degré, à recevoir cette bonne fille entre ses converses, afin que, délivrée des mains de ses ennemis, elle pût, en cette sainte congrégation servir Dieu sans crainte et demeurer devant sa face en sainteté et en justice tous les jours de sa vie. C'est là où Dieu a retiré sa servante et l'a cachée dans la cachette de son visage pour la sauver du désordre du monde et de la contradiction des langues.

O Dieu! Que bienheureuse est la créature que vous élisez et que vous recevez en votre tutelle: elle demeura en vos parvis et vous y

louera au temps de cette vie en attendant la sainte espérance du futur avènement de votre gloire. Les aises et les ravissements de Francine se voyant parmi tant de saintes filles dans un paradis terrestre où l'on ne parle que d'aimer et de louer Dieu et où l'on pratique les mêmes exercices que les saints font dans le Ciel, dans une pureté de corps et de coeur, qui est incomparable; ses contentements, dis-je, ne peuvent être conçus que par celui qui se représentera l'enfer des tourments et de crève-coeurs qui ressentit Cidon, quand il sut que sa proie lui était échappée de cette sorte. Encore si la mort de son espérance n'eût point laissé la vie à son désir, il eût eu quelque trêve; mais vivant pour celui-ci et mourant pour l'autre, à qui la pouvons-nous mieux comparer qu'à ce foie fabuleux qui croît et renaît à mesure que le vautour le dévore? Combien de fois rôda-t-il autour de ce sacré vaisseau, comme un lion rugissant, cherchant sa proie? quelles menaces ne tonna-t-il pour étonner ce faible troupeau? mais qui ne sait que le roseau en la main de JESUS CHRIST est plus fort qu'une colonne, que ceux qui y sont une fois, n'en peuvent être arrachés et que celui qui est en l'aide et en la protection du Dieu du Ciel, est en un asile inviolable et en un refuge d'assurance, qu'il ne craint point les lacs des chasseurs, ni les paroles violentes, parce qu'il est caché sous les ailes et, pour dire ainsi, sous les aisselles du Seigneur, à l'abri du bouclier de sa vérité, bouclier impénétrable aux flèches qui volent de jour, aux pratiques de la nuit et aux assauts impétueux du démon du midi. Encore que mille tombent à sa gauche et dix

mille à sa droite, les coups néanmoins n'arrivent point jusques à lui; mais ferme au milieu des dangers, il voit de ses yeux la rétribution des pécheurs; et comme élevé sur un haute échauguette, le mal est au-dessus de lui, et les fléaux ne peuvent arriver en son tabernacle, il marche sur l'aspic et le basilic et presse la gorge du lion et du dragon, délivré de tous ses hasards, parce qu'il espère en Dieu, et soutenu parce qu'il a invoqué le nom du Seigneur. Que Francine dans sa forteresse sacrée, dans cette tour inexpugnable où Dieu l'a mise, devant la face de son ennemi, expérimente bien, et à la lettre, la vérité de ces sacrées paroles; que ceux qui jettent leur confiance au Seigneur, seront comme la montagne de Sion et, habitant en Hiérusalem, qui est une cité de paix, ne seront jamais ébranlés.

Cidon joignant la ruse où la violence ne pouvait atteindre, et passionnément désireux de revoir l'objet de ses flammes, remue toute pierre et suscite le père de Francine (huguenot, à qui pour de l'argent il faisait faire tout ce qu'il voulait) pour redemander sa fille, pour sonder son esprit et savoir si ce n'était point par contrainte ou par surprise qu'elle avait pris la route du cloître; mais la justice voyant bien où battait cette requête pleine de fraude et que cet homme ne servait que de voile au pernicieux dessein de Cidon, il lui fut seulement permis de voir sa fille à la grille du monastère et de lui parler sans témoins et en toute liberté. Cidon déguisé ne manqua pas de se glisser à la suite de ce père pour tâcher avec des larmes de crocodile d'attirer cette

innocente horsde son port et de son havre de grâce; mais aussitôt qu'elle ouïsa voix, elle dit à son père: ASi vous voulez que je vous parle, faites retirer ce tison d'enfer et assassin de mon intégrité, ce bourreau de mon honnêteté, ce démon en forme d'homme, ce loup ravissant, qui m'a tant et si longtemps tourmenté: autrement je vous déclare que je vous tourne le dos, car je n'ai permission de parler qu'à vousen particulier et non à aucun autre@. Alors Cidon voulant accoiser sa juste colère par des douces paroles, ainsi que l'eau éteint le feu, elle l'interrompit, lui faisant une grave remontrance pour l'exciter au repentir de sa vie passé, le menaçant du courroux de Dieu des vengeances, s'il ne prévenait sa face par une bonne confession, et qu'il périrait malheureusement en ce monde, s'il ne faisait pénitence; et en l'autre, qu'il serait puissamment tourmenté dans le feu dévorant, dans les ardeurs éternelles. A tout cela cet homme faisait la sourde oreille (car il n'en avait pas pour entendre ces vérités), elle imita la prudence de l'aspic, qui bouche la sienne pour n'entendre la musique de l'enchanteur, qui ne joue que pour l'endormir et, endormi, le prendre et le perdre. Elle tourne les épaules à l'un et à l'autre, quittant son père, selon le conseil de l'Evangile, pour s'attacher à JESUS-CHRIST son époux, laissant lesmorts ensevelir les morts et renonçant de bon coeur à tout ce qui était au monde.

Depuis, elle vit son père après, avec qui elle eut toute la liberté de conférer qu'il pouvait souhaiter. Et cette fille lui remontra avec tant

d'efficace l'horreur de sa faute de l'avoir si misérablement livrée entre les mains d'un homme qui l'avait violentée, qu'elle arracha des larmes de ses yeux; et ensuite elle lui représenta les félicités, dont elle jouissait dans ce paradis de vertus et d'honnêteté, avec tant de grâce, que ce père attendri la laissa en la liberté de son choix et protesta de ne la contraître point en sa conscience, ni de la troubler en son repos. Depuis ces difficultés heureusement surmontées, elle a vécu dans ce chaste troupeau avec tant de pitié et de pureté, qu'elle a fait connaître que, comme les chevaux retirés de la gueule des loups sont plus courageux que les autres, aussi les âmes qui sont sorties du milieu de la région de l'ombre de la mort, ont quelque degré de générosité en la pénitence, que n'ont pas les autres; à raison de quoi il y a parmi les anges du Ciel plus de fête sur la conversion d'un seul pécheur que sur l'innocence de nonante neuf justes.

Je parle de cette âme comme savant et comme ayant conféré quelque fois avec elle des choses de l'esprit, en quoi je la trouve non seulement capable, mais bien avancée. Surtout elle excelle en cette pureté de coeur si célébrée dans les saintes pages. Car, certes, on peut dire d'elle cela-même que saint Augustin disait de son cher Alipius, qu'encore qu'il eut été en sa jeunesse compagnon de ses débauches, depuis sa conversion il avait tellement effacé de son souvenir les idées de sa vie licencieuse, qu'il semblait n'avoir jamais eu aucune expérience des sentiments de la

sensualité. En l'âme dont je parle, qui a toujours constamment conservé un coeur pur, net, chaste et inviolable, dans un corps violenté, on peut dire qu'il y a quelque degré d'honnêteté qui se trouve rarement dans celles dont l'intégrité corporelle est sans flétrissure: c'est parce qu'elle considérait ces choses comme des abominations damnables et des tourments d'enfer, au lieu que les autres, pour user des termes de saint Hiérôme, voient ces tentations sous une forme bien plus spécieuse, relevant les délices qu'elles ignorent à un degré de douceur qu'elles n'ont pas, et tenant peut-être pour un extrême plaisir ce que l'autre regardait comme un souverain supplice. O Dieu! Quand vous souffrez la démolition d'un côté, que de l'autre vous relevez hautement l'édifice de la perfection et que par l'humiliation du corps vous avez puissamment perfectionné la pureté du coeur de votre servante.

J'ai même appris de la supérieure qui la gouverne et qui voit ses actions ordinaires, qu'elle chemine devant les voies de Dieu avec une droiture irrépréhensible, que c'est une âme exempte de malice et fort éloignée de toute mauvaise inclination; au reste, tellement née à la vertu, que pour elle il faut faire une exception à cette règle, que la vertu consiste en choses difficiles. Car elle court dans le chemin des préceptes et même dans l'étroite voie des conseils avec tant de promptitude et si peu de contradiction que nul acte de vertu ni de religion ne lui donne de la peine. Les tentations même n'osent l'aborder, sa conscience tranquille et paisible lui étant un festin

continuel. Cette supérieure est bien digne de créance, d'autant que c'est une âme tout à fait angélique et de la plus grande charité pour le salut du prochain, que je ne connus jamais; elle a un si parfait et si clair discernement des esprits, et par un don particulier de Dieu, et par une longue expérience, que son témoignage me tient lieu d'oracle. Si cette fille, dont je vient représenter l'infortune fortunée et l'inviolable pureté de coeur, persévère en l'état où je l'ai vue, je puis bien dire avec l'Apôtre qu'elle sera bienheureuse, si elle demeure ainsi; et que Dieu qui mortifie et puis vivifie, qui tue et ressuscite, ne l'a pas tirée des enfers que pour l'élever à un haut degré de perfection: car c'est lui qui pousse certaines âmes dans les abîmes de l'humilité pour les rehausser par après jusques au Ciel de l'honneur et de la gloire.

Belle âme, en cette grande distance de lieux qui nous sépare, que sais-je si tu es au nombre des vivants ou des morts (si ceux-là peuvent mourir, qui mènent une vie si sainte, que celle qui se coule dans ton angélique société), je veux dire entre ceux qui respirent l'air ou qui sont cachés sous la terre. Si tu es encore en vie et que ses lignes tombent sous tes yeux, où j'ai peint avec un faible crayon un rayon de cette grâce incomparable que Dieu t'a faite, d'avoir conservé ton coeur net et sans tache dans les abominations d'un homme intempérant, que cela t'encourage à cette vertu, qui est la couronne de toutes les autres, la persévérance: car ceux-là seront couronnés qui persévèront à bien faire

jusques à la fin de leur vie. Que si tu dors maintenant en paix, en celui qui est notre unique vie, JESUS-CHRIST NOTRE Seigneur, et en qui dès ce monde tu as été morte et ta vie ensevelie en Dieu, vois du haut des Cieux, belle âme, cet éloge de ta glorieuse et héroïque pureté, qui surpasse de beaucoup celle de plusieurs corps impollués, et que je vois récompensée d'une double couronne. Car pourrais-je douter sans offenser ma créance, qu'ayant persévéré jusques au dernier soupir dans cette inviolable netteté de coeur, tu ne jouisses du prix de cette indubitable promesse: Bienheureux les net de coeur, car ils verront Dieu; ce dieu devant qui rien de souillé ni d'impur n'ose comparaître et dont la vue et le comble de notre immortelle félicité.

LE NOUVEAU MEZENCE(*Les Evénements singuliers* II, 14)

Chacun sait quelle était la cruauté de cet ancien tyran et qu'il avait accoutumé de faire lier les corps vivant de ceux qu'il haïssait, à des corps morts, afin qu'ils mourussent de faim et de l'infection qui sortait de ces cadavres. Ce que celui-là faisait par tyrannie, celui dont nous avons à décrire l'inhumanité, l'a fait par la rage de la jalousie, laquelle est non moins industrielle à faire le mal qu'à le chercher et à le trouver. Le monde étant de figure sphérique il ne faut pas s'étonner s'il a un mouvement circulaire et si les siècles qui s'entresuivent produisent les mêmes effets; à la façon du ciel, qui fait selon certaines espaces de temps remonter les mêmes figures sur l'horizon. Ce qui a donné lieu au proverbe, que rien ne se dit ni ne se fait que ne l'ait été auparavant. Néanmoins comme tous les visages, quoique semblables en leur forme générale, sont dissemblables en leurs traits particuliers, aussi les événements qui ont quelque trait de ressemblance, en ont d'ailleurs tant de dissemblance, que par cette variété les action humaines ne sont pas

moins agréables que les reste des ouvrages de la nature. Mais pour venir à notre histoire, il est besoin que le lecteur arme ici son esprit d'une fermeté extraordinaire pour soutenir le recit d'une barbare cruauté. Toutefois puisque le juste se réjouit quand il voit la vengeance, et lave ses mains dans le sang du pécheur, s'il vient à considérer la laideur de la cause, il sera moins touché de l'horreur de l'effet. Ainsi les Saints qui sont dans le Ciel, en voyant les supplices que les damnés endurent aux enfers, n'en sont émus à aucune pitié, la considération du juste jugement de Dieu ôtant de leurs esprits la compassion de ces extrêmes misères. Comme l'adultère est un crime exécrationnable qui ne peut être assez blâmé, aussi ne peut-il être assez rigoureusement puni. Ce qui a fait relâcher les lois humaines jusque-là (bien que se soit contre la loi de Dieu qui défend l'homicide) de donner impunité aux maris qui tuent leurs femmes surprise en ce désordre, ayant égard à leur juste douleur qui leur enlève toute modération.

Le lieu où est arrivée la cruelle punition que nous allons dépeindre, la rend aucunement supportable: les insulaires et ceux qui naissent en des pays âpres, sont cruels et rudes de leur naturel. Les gens, dit-on, de marine et de montagne sentent toujours je ne sais quelle humeur sauvage qui les porte à des actions violentes et furieuses. Autrefois quand les romains voulaient châtier un malfaiteur d'un supplice

moindre que la mort, mais plus grand que l'exil, il le reléguait en une île, principalement en celle de Corse et de Sardaigne, qui étaient autant que de confiner un homme parmi des sauvages et des barbares: et de fait qui dit Corse (d'où le nom de Corsaire a tiré son origine) dit je ne sais quoi de farouche et de cruel. Le même peut-on dire d'un Sardinien à cause du voisinage et de la contiguïté de ces îles.

A Aquilastre, ville maritime de Sardaigne, situé sur la côte du cap qu'ils appellent de Calaris, un gentilhomme nommé le seigneur Dominique avait plusieurs enfants: de cinq, trois filles étaient aînées de deux garçons, de sorte qu'elles furent nubiles lorsque ceux-ci étaient encore fort jeunes. Ce gentilhomme étant veuf et sans dessein de se remarier, laissant tout le soin de la maison à ses filles et principalement à son aîné appelée Bamba, laquelle sera le principal personnage en cette tragédie. Tout son désir était de voir ses mâles qui devaient être ses héritiers élevés en toute sorte de vertu et de bonne discipline. A ce dessein pour les instruire aux lettres et régler leurs mœurs, il leur choisit un précepteur, jeune homme de belle présence, de gentil esprit, et qui avait fort bien étudié tant aux lettres à qui leur douceur donne le nom d'humaines, qu'en philosophie. Bien qu'il ne fût pas prêtre, il portait néanmoins l'habit ecclésiastique parce qu'il se destinait à cette vocation, et à la cléricature avait ajouté la susception de ces ordres que l'on

appelle moindres. Celui-ci s'appelait Adalbéron, lequel au commencement se comporta en la conduite des deux fils du seigneur Dominique avec tant de diligence, de soin et de modestie, que, s'il eût continué en ce train-là, il eût sans doute réussi en cette nourriture et se fût acquis autant de louanges que nous seront contraints de le couvrir de blâme pour s'être porté en de mauvaises voies. Le feu de l'amour plus subtil qu'élémentaire, se prend plutôt et plus vivement au bois vert, qu'au sec, je veux dire à la jeunesse qu'à la vieillesse; que si celle-ci doit éviter la rencontre des objets qui le peuvent allumer, combien plus celle-là s'en doit-elle tenir éloignée! De là vient que les anciens Pères par des traités entiers ont exhorté les gens d'Eglise à fuir le commerce des femmes, tout ainsi que le sel (et il sont le sel de la terre) pour être conservé doit être écarté des lieux humides. Si le déplorable Adalbéron eût suivi cette règle, nous ne le verrions pas en l'état pitoyable qui nous fera tantôt horreur. Mais il lui était malaisé de voguer parmi tant d'écueils sans faire naufrage. S. Jérôme parlant du voisinage et de la hantise des femmes, dit que vivre auprès d'elles et en leur conversation, c'est dormir dans les fleurs d'un pré auprès d'un serpent. Et S. Bernard que sortir sans se perdre de si contagieuse compagnie, n'est pas un moindre miracle que celui qui advint aux trois enfants, qui ne furent point consommés dans la fournaise de Babylone. Je dis ceci, parce que ce jeune clerc étant tous les jours parmi les filles du seigneur

Dominique, y rencontra à la fin l'abîme où il se perdit.

Tandis qu'il demeura attentif et occupé à l'instruction de ses frères, l'oisiveté, qui est la mère de cette fallteuse passion qui convie à aimer, ne lui fit point attacher ses yeux vers les soeurs, en étant même retiré et par le respect qu'il devait à son maître, et pour la crainte de se précipiter et des châtiments inévitables si sa témérité venait à être connue. Mais lorsqu'il marche ainsi réservé, et pour le dire ainsi la bride à la main, le tentateur qui ni dort jamais, et qui était aux aguets pour le surprendre, prévenant ses pensées le fit donner dans le piège par un moyen qu'il n'eût jamais imaginé. Car redoutant de hausser les yeux vers les filles de son maître, il n'eût pas cru qu'elles eussent abaissé les yeux sur lui, ni anticipé ses désirs. Cependant l'aînée, cette Bamba qui avait les clefs de tout et le gouvernement du ménage, l'ayant trouvé à son gré, se vit tout à coup embrasée de cette flamme, dont le commencement est si doux, et la fin ordinairement si calamiteuse. De quoi me servirait de dépeindre ici les moyens dont elle se servit pour faire entendre à Aldaberon les mouvements de son âme, puisqu'elle avait tant de commodité de lui parler à toutes les heures du jour? Si ce jeune clerc se trouva surpris, se voyant si éperdument aimé de cette folle créature, il ne le faut pas demander; mais peu à peu ses premières appréhensions étant modérés, ce qui à l'abord lui semblait si étrange qu'il lui samblait que ce

fût un songe, à la fin lui devint domestique et familier. Et pour le trancher en un mot, après les sottises qui précèdent comme des présages infaillibles la ruine de la pudicité, ils vinrent à des effets que je ne veux pas seulement nomer, même en les détestant. Néanmoins parmi ces honteuses folies ils eurent tant de prudence en leur mal, que jamais aucun de la maison ne s'en aperçut, ni même le soupçon n'entra point en l'esprit du seigneur Dominique, encore qu'il veillât assez exactement sur ses filles. Mais la diligence d'un père pour grande qu'elle soit, n'arrive jamais à celle d'une mère, qui ne sortant que rarement de la maison, veille continuellement sur les actions de ses filles. Ils eurent encore ce bonheur en leur malheureuse pratique, qu'elle n'éclata jamais par ce fruit qui fait tant de bruit quand il se détache de l'arbre. De sorte que Bamba, une Hélène en effet, était une Lucrece en apparence. Peut-être que le ciel ayant pitié de leur ignorance ne les voulait pas encore perdre, les réservant à des supplices plus cruels, en retardant l'effet de sa justice.

Un parti avantageux se présenta pour l'aînée du seigneur Dominique, lequel désireux de décharger de sa maison d'une marchandise dont la défaite est si chère et la garde si dangereuse, ne manqua pas de prendre cette occasion aux cheveux. Ce mariage qu'Adalbéron pensait devoir être la borne de ses injustes voluptés, par la ruse de Bamba en fut la couverture, tant il est vrai qu'il n'y a rien de si

sacré qui ne trouve son sacrilège. Rigobert, capitaine de marine et qui avait une bonne fortune sur la mer, fut celui qui épousa cette fille; mais il n'en eut que le corps, encore tel que vous pouvez penser, un autre en ayant le coeur.

A peine eut-elle été quelques jours avec lui, que les désirs de posséder Adalbéron commencèrent à lui donner de nouvelles alarmes. Mauvaise créature qui avait déjà été la cause de la débauche de ce jeune homme et qui semblait avoir conjuré sa ruine, et de le conduire au comble de son malheur! Les ruses de son esprit toujours éveillé et attentif à mal faire, lui en ouvrirent assez de moyens. Et bien que ce pédagogue ne se portât à ces actions de ténébres qu'avec des frayeurs mortelles et qui mêlaient beaucoup d'absinthe à ce peu de miel qu'il y cueillait, attiré néanmoins par cette amorce de volupté, qui est une brève fureur, il se laissait aller où le traînait sa convoitise. Rigobert qui avait des intelligences et du commerce à Calaris et à divers ports de la Sardaigne était assez ordinairement sur mer de ça delà selon la nécessité de ses négociations, ce qui donnait à ces misérables adultères des commodités merveilleuses: que si en la présence même de Rigobert, tantôt sous le prétexte de mener à Bamba ses deux petits frères tantôt feignant de lui porter les recommandations de ses soeurs, tantôt se disant envoyé de la part du seigneur Dominique pour savoir de sa santé, Adalbéron était

ordinairement chez Rigobert, vous pouvez penser s'il discontinuait cette hantise en son absence. Non content d'y aller de jour, il y fréquentait encore de nuit, Bamba le faisant entrer par je ne sais quelle fenêtre où il s'élevait avec une schelle de corde. Un des effets nécessaires du péché déhonnête, principalement quand il est longuement continué, c'est l'aveuglement; celui de ce malheureux couple fut tel que les serviteurs de la maison de Rigobert s'aperçurent de cette mauvaise pratique et, sur les doutes qu'ils en conçurent, ils épièrent si soigneusement les actions de ces inconsidérés qu'enfin ils s'éclaircirent de la vérité. Auparavant que d'avertir leur maître de ce tort que sa femme lui faisait, parce que c'était un homme terrible et sanguinaire, pour ne le porter point aux extrémités, ils essayèrent de donner la chasse à Adalbéron et de lui faire prendre une autre route.

Une nuit comme il descendait de l'échelle, ils les galopèrent si bien, criant au larron et au voleur, qu'il eut de la peine à se sauver; et en effet si ses poursuivants eussent voulu, il ne pouvait échapper de leurs mains. Tant s'en faut que cet échec rendît Bamba plus sage, qu'au contraire faisant un grand tumult dans la maison, elle menaçait de chasser tous les serviteurs qui étaient plus fidèles à leur maître qu'elle n'était. Adalbéron pareil à ces mouches qui reviennent par dépit plus on les chasse, joignant l'impudence à l'impudicité, semblait chercher le désastre

qui l'accueillit. Et bamba et lui, irrités contre ces valets, leur firent tant d'outrages, leur firent tant de menaces et les chargèrent de tant d'injures, qu'enfin un d'entre eux, perdant la patience, avertit Rigobert de ses menées qui se passaient au préjudice de son honneur.

Ce capitaine plus enflé de colère que la mer lorsqu'elle est plus agitée des vents, pensa soudain courir à la vengeance et mettre le pédagogue et sa femme en plus des morceaux qu'un lion n'en fait d'un chevreau quand il le dépèce; mais voulant repaître son cruel courage d'une plus haute et extraordinaire vengeance, il dissimula son déplaisir et résolut de sacrifier ces oiseaux de Vénus à sa fureur en les surprenant ensemble. Ce qui lui fut aisé par l'intelligence de ce valet qui l'avait averti.

Faignant donc de monter sur mer et se cachant en une maison voisine (dès la nuit même Adalbéron appelé par Bamba, qui le provoquait toujours à mal faire, ne manqua pas de donner à la maison de Rigobert l'escalade accoutumée), alors ce capitaine qui était en embuscade en lieu où il pouvait apercevoir tout ce ménage, ayant heurté en maître à sa maison comme revenant à l'imprévu, il ne faut pas demander si les malfaiteurs furent surpris de cette nouvelle. Sans consulter davantage, Adalbéron qui était tout un voulut sortir, ses habits à la main par la même fenêtre par où il était entré; mais il fut reçu au bas

avec tant de courtoisie par Rigobert, qu'il ne voulut jamais permettre qu'il prit l'air. Bamba qui le croyait sauvé, donne les clefs pour ouvrir la porte, dans laquelle entra le capitaine, tenant ce pauvre forçat à la main, qui lui criait merci et lui demandait la vie. Si ce spectacle étonna Bamba il ne le faut pas demander. Il n'était pas temps de bâtir des excuses en une action qu'Adalbéron confessait tout haut. Mais la pitié qui n'avait jamais beaucoup séjourné dans la poitrine du capitaine, ici fut du tout éteinte pour faire place à une cruauté qui ne se lit que du tyran Mézence.

Après avoir donc coupé à ce misérable jeune homme le nez, les oreilles, les extrémités des pieds et des mains et ce qui le rendait homme, il lui donne plus de cinquante coups de dague avant que de le favoriser de celui de la mort. Bamba qui n'en attendait pas moins, fut saisi de telle horreur à ce sanglant spectacle qu'elle tomba dans un profond évanouissement; elle était presque nue. Rigobert qui ne la voulait pas tuer en cet état, où elle eût eu trop bon marché de la mort, la fait prendre par ses valets et toute nue attacher bouche à bouche à ce corps mort, où elle fut serrée et garrottée de tant de cordes et de liens qu'elle ne pouvait avoir mouvement quelconque. La douleur, qu'on lui fit en la pressant, la fit revenir de sa pâmoison. Lorsqu'ouvrant les yeux elle se vit en cet équipage, que pensa-t-elle? Que dit-elle? Cette relation, étant venue à ses limites, ne me permet pas une longue digression. Elle eut

beau crier miséricorde à un homme ignorant de cette vertu et demander pardon à un courage inexorable. Au contraire se riant de son martyr, il lui fit mille reproches et lui dit toutes les injures qui se peuvent mieux imaginer que dire. Alors le désespoir accueillant cette déplorable créature, elle changea de ton, et n'y a sorte d'outrage dont sa rage ne couvrît Rigobert, afin de l'exciter à la faire promptement mourir. Mais ce barbare repaissant ses yeux de ce hideux spectacle et buvant comme une malvoisie la douceur de la vengeance, se gaussait du funeste désastre de cette malheureuse. Mais pour retirer promptement notre imagination de cette horrible spectacle, contentons-nous de dire qu'il la fit traîner ainsi garrotée dans une cave profonde, où il la laissa mourir hurlant et se désespérant, parmi la rage, la faim et la puanteur, y descendant de temps en temps pour avoir le contentement de la voir en ces fureurs épouvantables. A la fin elle mourut en ce piteux état, sans consolation, sans assistance. Et aussitôt Rigobert même publia sa mort et l'exposa à la vue de ceux qui purent supporter l'infection qui sortait du cadavre d'Adalbéron, lequel était déjà tout corrompu. Sa cruauté fut blâmée, mais par les lois il demeura impuni. Ce formidable exemple fit trambler toute l'île et retint longtemps en leur devoir les femmes les plus licencieuses.

LA VENGEANCE EXCUSÉE (*Rencontres Funestes*, XIV)

En l'Université de Pise, Cité des Estats du Grand Duc de Toscane, un Escolier Volterrain eut une estroite amitié avec un Siennois, qu'ils contractèrent en leurs estudes. Qui dit Escolier aux Loix et italien, dit l'Amoureux de la Comedie: car les Corbeaux blancs et les cygnes noirs sont plus frequents que les gens de cette sorte sans cette frenaisie que l'on appelle Amour.

Le Volterrain que nous nommerons Radulfe, devint espris d'une fille nommée Lisca, parente de son hoste, et sa plus proche voisine. Le pere de cette fille estoit de ces bourgeois aisez qui vivent de leur bien les poulces à la ceinture, se contentant de se mesnager avec oeconomie, sans se soucier des profits que le trafic apporte: s'il eust esté en Espagne

avec une lettre d'Hidalguie il eust passé pour gentilhomme: Radulphe estoit noble est d'une Maison fort riche, sa famille fort cogneuë dans Pise le rendoit bienn venu parmy les Compagnies, et le mettoit en consideration.

Quand il parla de rechercher Lisca, ce fut sous le manteau de mariage, car ce nestoit pas une place accessible autrement: c'est ce qui luy rendit son abord plus facile, mais le malicieux et double de coeur avoit bien autre chose en la pensée qu'en la langue: car sçachant que ses parens consentiroient difficilement qu'il s'alliast à cette fille de Bourgeois, il ne taschoit qu'à acquerir la desniere faveur, et puis adieu mes promesses.

Il ne pût iamais gagner ce poinct sur l'esprit du pere de Lisca qu'il l'espousast clandestinement, mais s'estant rendu maistre des asfections de cette fille, il la fit en fin consentir à son enlevement. Il implora le secours du Siennois son amy pour l'ayder en cette entreprise. Cettuy-cy luy promit non seulement de l'assister, mais mesme luy offrit une maison de retraite aux champs dans le territoire de Sienne, où il avoit tout pouvoir, parce qu'elle appartenoit à un Cavalier qui estoit son beau frere.

Toutes choses bien disposées à ce rapt, nostre nouveau Paris s'en va avecque sa belle Helene, qu'il tint quelque temps cachée en ce sejour champestre, ayant fait courir le bruit qu'il prenoit la mer à Livourne pour se suaver avecque sa proye dans l'Estat de Gennes. Mais il n'y a rien de si secret qui ne se sçache, ny de si caché qui ne se descouvre: et puis les Escoliers est ans pour l'ordinaire assez mal fournis d'argent, la faim fit sortir le loup du bois, et obligea nostre Ravisser d'aller en son pays pour faire quelque prest dont il peust entretenir son nouveau mesnage. Le Pisan qui avoit des espies par tout, descouvre que Radulfe est à Volterre, Cité du mesme Estat du grand Duc, qui n'est pas esloignée de Pise. Il y va sans bruit, et estant garny de l'autorité de la lustice necessaire pour faire saisir son galand, il luy dresse des embusches si fines qu'il qu'il le fait tomber entre les mains des Sbires, qui sur le visage de ses propres parens le serrerèt dans une prison. Quelque credit qu'eussent ceux à qui Radulphe appartenoit, si estque le Bourgeois resolu de périr, et de manger tout son bien pour tirer raison d'un si grand outrage, fit sa poursuite si chade, que radulphe enclin par son affection à cet alliance, declara qu'il estoit prest de reparer le tort par le mariage, et despouser Lysca en la face de l'eglise: A quoy sur son offre, quoy que criassent ses parens, il fut condamné, le Bourgeois offrant un douaire honneste.

Mais la fortune va bien ioüer d'autre ieux en cette occurrence: car Perinte (c'est le nom du Siennois) s'estant chargé de la dangereuse garde de cette fille femme, durant l'absence de Radulfe, se trouva si près du feu qu'il en sentit une ardeur si cuisante, qu'il ne la pût iamais esteindre que par la ioüissance, mais ioüissance violente: car ne pouvant obtenir ce qu'il desiroit du gré de Lysca, il la força, aydé par un valet complice de sa meschanteté.

Cette ioüissance forcée au lieu d'éteindre son ardeur, sut comme l'eau des forgerons, qui agmente la flamme: de sorte que craignát le retour de Radulfe, et qu'il ne la luy fallust ceder ou se couper la gorge ensemble, il l'enleva en un lieu incogneu à Radulfe, et à tout autre qu'au valet qui luy ayda en cette brutale entreprise. Durant que Perinte fait toutes ces choses, Radulfe voulant executer sa promesse, et espouser Lisca, declara où il l'avoit laissée. Son pere l'y va chercher pour la mener a Volterre, et là terminer l'alliance avant que Radulfe sortist de prison. Il ne l'y trouve pont, au contraire on lui dit qu'elle n'y avoit iamais esté, et qu'on ne sçavoit de quelle femme il parloit: Le pere tira là une conjecture que Radulfe eust tué sa fille apres en avoir assouvi son brutal appetit.

Il revient à Volterre, expose son soupçon aux lujes, qui le trouverét n'estre point sans fondement: surquoy la question fut ordonnée,

et qui pis est donnée, où le pauvre Radulfe se trouva si foible, estant d'ailleurs desesperé de la perte de sa Maistresse, croyant qu'elle eust volontairement suivy Perinte qu'il confessa tout ce qu'on voulut, iusques à advoüer ce qui n'estoit nullement vray, sçavoir qu'il eust tué Lisca. On alloit là dessusle condamner à la mort si ses parens n'eussent tant fait par leur credit d'obtenir quelque surseance pour s'enquerir de Lisca, parce que tout ce qu'avoit dit Radulfe de sa mort et du lieu où il avoit ietté le corps apres l'avoir tuée se trouva faux. Tant est vray ce mot d'un Poète ancien, qu'il n'y a point de delay assez long quand il est question de la vie d'un homme: car on peut bien la luy oster mais non pas la luy rendre. Celuy-cy sauva la vie à l'innocent: car Perinte ayant ouy cette procedure fut touché d'un estrange remords, de se voir non seulement violateur de la personne du monde qui estoit la plus chere à son amy, mais mesme cause de sa mort par son intemperence.

Las donc des plaintes et larmes continuelles de Lisca, dont il ne tiroit aucune parole, mais plustost des iniures et des maledictions parmy des embrassemens forcez et tyraniques, il se resolut de la renvoyer à Pise en la maison de son pere, afin que par sa presence elle donnast une preuve evidente que Radulfe ne l'avoit pas tuée.

Aussi tost que son pere en eut la nouvelle, ioyeux de voir en

vie celle qu'il tenoit pour morte, il la fait venir à Volterre pour achever les solemnitez de son mariage avec Radulfe. Mais Lisca ayant demandé lustice contre Perinte, qu'elle disoit l'avoir mal-heuseusement forcée, cela refroidit tellement la volonté que Radulfe avoit de l'espouser qu'il protesta de choisir plustost la mort que de prendre pour femme celle qui auroit esté possédée par un autre.

Il fallut donc venir aux verifications de ce qu'elle avançoit: Perinte cité et craignant de se rendre convaincu s'il ne comparoissoit, et de voir banny, et ses biens confisquez, ayant fait fendre le vent au valet qui l'avoit aydé en cette infame action, eut bien l'effronterie de se presenter devant la face de la lustice, et là de nier fortement avec des sermens execrables ce que Lisca mettoit en fait, disant qu'elle avoit abandonné volontairement son integrité à Radulfe, et que nul autre que luy ne l'avoit possédée.

Lisca de se desesperer, Perinte de nier hardiment, il n'y a point de preuves, sur ce qu'il avoit retirée du lieu où Radulfe l'avoit laissée, il dit que sçachant son Amy entre les mains de la lustice il s'estaoit avec elle caché autre part, pour y voir à couvert quelle seroit l'issuë de l'affaire, et qu'ayant appris la peine où se trouvoit Radulfe pour ne la pouvoir presenter, il avoit aussi renvoyée en sa maison paternelle.

Bref il eut si bon bec et se sçeut si vaillamment desfendre de parole que Radulfe mesme douta de quel costé estoit le vray, ou en la bouche de Lisca ou en celle de Perinte. Quand aux Iuges, qui ne pouvoient rien ordonner que sur des preuves evidentes, sans svoir esgard aux plaintes de Lisca ils envoyerent Perinte absous. Lisca desesperée iure de n'espouser point Radulfe qu'elle n'eust lavé dans le sang de Perinte l'outrage qu'il avoit fait à son honnesteté: ce qui fit croire à Radulfe où qu'elle disoit vray ou qu'elle estoit devenuë folle. Son pere fut contrait de la ramener en sa maison, la voulant faire medicamenter comme troublée de son esprit.

Que fit-elle, s'estant sauvée de la maison paternelle, et desguisée en homme, elle eut bien courage d'aller à Sienne, où elle guetta tant son violateur qu'en fin elle luy enfonça dans l'estomac un cousteau empoisonné d'un venim si violent que de là à peu d'heures il mourut, confessant la faute dont il avoit esté absous par la Iustice humaine, recognoissant le bras de la divine appesanty sur sa teste. Pour Lisca elle ne se mit point en peine de fuïr, ne se souciant plus de s'esloigner apres une si celebre vengeance.

La Iustice examina son affaire, et par la confession du

coupable trouva que sa douleur estoit si iuste qu'elle estoit digne d'excuse et de pardon. Un tel outrage, parlant selon les regles du monde, ne se lavant que dans le sang de celuy qui le commet. Ce grand courage fut estimé de plusieurs, et Radulfe en fut tellement touché, qu'il estoit sur le point de la prendre pour femme, mais elle se voulant ietter dans un Cloistre pour ne donner sujet à un mary de luy faire un iour aucune reproche, Radulfe la laissa faire, tant le bois de Cerf est odieux à tout le monde et en horreur en Italie, ou les hommes ne redoutent rien tant que d'estre monstrez aqvecque deux doigt.

LE COEUR MANGÉ (*Spectacles d'Horreur*, III)

Vous allez voir en cet horrible Spectacle, non tout à fait le banquet de Thioste, mais quelque chose de semblable. Et vous apprendrez ici jusques où va la fureur d'une jalousie enragée, faisant la guerre non seulement aux vivants, mais encore aux morts.

Memnom, ieune Gentil-homme d'une Province d'outre Loire, que ie ne veux pas nommer, ayât durant quelques années aimé avec des passions incroyables une Damoiselle de son voisinage, portant le nom de Crisele, et ayant fait une glorieuse conquête de ses affections par lavoye de l'honneur et de la vraye amitié, parvint en fin, ayant surmonté toute sorte d'obstacles qui sembloient s'opposer à son dessein, au bonheur qu'il avoit tant désiré, tant attendu, et non pas tousiours esperé, qui fut de l'avoir pour promise et accordee. Ce fut la contradiction des parens, qu'il eut plus de peine à vaincre, car le coeur de la fille fut à la fin

surmonté par ce grand charme d'Amour, que l'on appelle aimer. Mais comme il arrive assez souvent par cette persecution continuelle que la fortune envieuse fait à la vertu, que les Vaisseaux qui ont couru tant de risques en pleine mer, et évité tant d'escueils et naufrages, viennent faire leur desbris au port, le semblable advint à nos Amans, qui virént par une gresle impitoyable le degast de leur moisson, comme ils estoient sur le point de la recolte. Rogat vieil Gentil-homme des plus riches et autorisez de la contree, ayant veu en une compagnie la beauté de Crisele, capable d'esbloüir de meilleurs yeux que les siens, en devint tellement esperdu, que sans songer qu'il avoit assez d'enfans de son premier mariage, et que son aage avancé lui rendoit Venus irreconciliablement irritee, il croit ne pouvoir continuer sa vie que par la possession de cette beauté, qui le ravissoit. Mettant donc toute raison en arriere, pour faire place à sa passion, et sans penser au tort qu'il faisoit à Memnon, lui ravissant d'entre les bras celle qui lui estoit promise, et qui estoit la lumiere de ses yeux, il la fit demander aux perens, qui aveuglez d'ambition et d'avarice, se retracterent aisément d'une parole qu'ils n'avoient donnee à Memnon que par importunité, et comme par contrainte, et à la premiere requeste de Rogat la fille luy fut assuree. O parens qui souffrez des recherches honnestes en une fille, qui ordonnez qu'elles engagent leurs premiers et plus innocentes affections en des objects legitimes! Vous imaginez-vous que ces iustes passions se despoüillent

aussi aisément qu'une robbe, et que vous puissiez faire de leurs volonte
captives le mesme que si elles estoient libres? Mais elles ne doivent avoir
aucune inclination, ny determination que le vouloir de leurs parens, fust-il
aussi aisé à faire qu'il est facile à dire: mais l'experience fait connoistre
aux moins advisez que ces propositions n'ont pas tousiours les
conclusions que l'on pense. Estimez-vous conduire des bestes que l'on
vend et qu'on louë à qui l'on veut? Vous les poussez dans le precipice, et
vous voulez qu'elles se retiennét, vous les inclinez, et vous les desirez
indifferentes: vous les iettez dans le feu, et vous ne voulez pas qu'elles
en sentent les flammes? Les prenez-vous pour des Pyralides, qui vivent
dans les fournaises sans se consumer. Et vous parens de Crisele, vous
imaginez-vous que vostre fille puisse renoncer si aisément à des
affections si pures, si anciennes, si legitimes, et les premieres nees en
son coeur pour un sujet non moins ayant qu'aimable pour en loger de
nouvelles en son ame, pour un homme qui a plusieurs autres deffauts,
ioinct celuy de la vieillesse, qui est irreparable et incorrigible, pour un
homme qui vient à la traverse traverser les plus doux sentiments de son
esprit, et rompre les liens les plus forts et les plus tendres qui soiét entre
les mortels? Cruels parens pourquoy separez-vous ce que le ciel semble
conioindre? Ou vous ciel pourquoy unissez vous ce que la loy de
l'obeissance veut diviser? Dure loy de la necessité repugnante à
l'inclination, ou loy fascheuse inclination qui contredits à la regle de la

reverence? Il falut en fin que ces Amans cedassent à la puissance des superieurs et se vissent desunir par la rigoureuse influence de leurs estoilles. le n'ay pas icy le camp assez large pour faire une carriere dans leurs regrets et leurs douleurs, ie laisse ces pensees dans l'imagination de celui qui passera ses yeux sur ces lignes. Representez-vous neanmoins que la violence fut telle, qu'il leur fallut boire ce calice remply d'eau de depart, et que Crisele fut contrainte de quitter ce qu'elle ayroit plus que sa vie, pour embrasser un homme qu'elle hayssait plus que la mort. Elle se resolut pourtant par un effort de vertu extraordinaire de se sacrifier à la obeysance et de quitter des chaines d'or pour se charger decelles de fer. Une moins vertueuse et sage qu'elle, eust regardé en arriere, et se fust peut-estre vangee de l'oppression de ce vieillard et de ses parens aux despens de son honneur. Mais ce saint honneur qu'elle avoit tousiours adoré par une espece d'idolatrie, et qu'elle preferoit aux plasirs et aux delices perissables estoit si profondement gravé dans son ame, que ne pouvant estre à Memnon legitiment, elle le pria avec un serrement de coeur qui ne pouvoit estre plus grand sans mourir, qu'il se retirast de devant ses yeux, et qu'il employast son grand courage à soustenir la privation dun object qu'il ne devoit plus pretendre, parce que sa puissance estoit bornee à son devoir. Elle luy protesta neanmoins, et mesme elle ne fegnit point de le declarer à ses parens et à Rogat aussi, que son coeur seroit tousiours au lieu où elle avoit logé ses premieres

affections, et que le vieillard n'oroit d'elle que un corps sans ame, corps neamoins chaste et fidele iusques à la mort. Le vieillard perdu d'amour pour elle se laissa dire et s'imagina que la femme estant d'une nature muable, il la traicteroit si bien qu'il la feroit changer, et rendroit volontaire par la suite du temps ce qui avoit eu un commencement de contraincte. Le mariage se fait là dessus, et Memnon ne pouvant sans un mortel crevecoeur voir tous les iours entre les bras d'un autre ce thresor pour qui tant de temps il avoit soupiré, se resolut d'obeyr à Crisele et de se derober à sa veuë. Il dresse son equipage pour aller en Flandre, theare de la guerre depuis tant d'annees, chercher dans l'occupation des armees un divertissement à son Amour, ou par une honorable mort, un amortissement de ses flammes. Ce dernier luy arriva apres un an de service, estant tué en un combat, apres y avoir rendu toutes les preuves de vaillance qui se peuvent desirer d'un Chevalier sans reproche. N'estát pas tué sur le champ, mais reporté parmi les blessez, il desira en mourant que son coeur fust porté au tombeau de ses ancestres, suppliant Crisele par une lettre qu'il dicta, de faire prier Dieupour luy, et d'aymer encore apres sa mort ce pauvre coeur, qui durant sa vie n'avoit aymé qu'elle. Ce noble et fidele coeur fut rapporté au país par un de ses parens qui le fit embaumer. Il donna la lettre de Memnon mourant à Crsele, qui en eut des ressentimens si douloureux qu'elle en tomba malade à la mort. Mais sa ieunesse, sa bonne constitution et l'assistance des Medecins, luy

conserverent la vie, et elle conserva vivante l'affection sincere qu'elle avoit tousiours euë pour Memnon: elle fit donc mettre ce beau coeur qui l'avoit tant aymée dans une boëte d'argent, et luy fit faire dans l'Eglise où il fut enterré un tombeau de marbre noir, avec un Epitaphe pour rendre à sa memoire une image de vie. Elle fonda un service annuel pour l'ame de ce deffunct, et fort souvent elle faisoit offrir à Dieu des sacrifices pour son repos où elle assitoit avecque beaucoup de devotion, arrosant ce tombeau d'un flux continuel de larmes. Ces visites si frequentes que Crisele rendoit à ce sepulchre, le mespris qu'elle faisoit des paremens, ne se vistant que comme si elle eust porté le deuil, donnerent tant de marteau dans la teste de nostre vieillard qu'il n'y a sorte d'imagination que ne luy suscitast dans l'esprit ce furieux transport, que l'on appelle ialousie. Il s'alla mettre en l'esprit que peut estre la nouvelle de la mort de Memnon estoit fausse et que sa femme l'allant voir secrettement au lieu de visiter son tombeau, couvroit sa trahison d'une feinte apparence et d'une sacrilege hypocrisie, il envoya exprés en Flandres pour s'informer de la verité, qui luy fut rapportee en la sorte que nous l'avons descrite. Cela fit esvanoüir tous ces soupçons extravagans dont son esprit estoit remply: mais il n'en fut pas desbroüillé pourtant, car fasché de voir, selon son avis, que sa femme transportast à la memoire d'un mort l'affection qui estoit deuë à luy seul, il entra en ombrage d'une ombre, et le despit luy fit mediter une horrible vengeance contre ce mort et contre sa femme: il

gaigne un homme par argent, qui arrachantsecrettement ce coeur de Memnon de son sepulchre le luy remit entre les mains. Il le fit hacher et mettre en paste par son cuisinier avec d'autre viande, et de cette sorte le fit manger à Crisele sans qu'elle y pensast. Il est vray comme il avoit esté embausmé qu'elle disoit en le mangeant que cette cher estoit parfumee, dont le ialoux vieillard se prenoit à rire, mais d'un ris Sardonien. Cela se passa pour lors de la sorte. Mais Crisele voulant continuer ses visites et se devotions au tombeau du coeur de Memnon, Rogar lui dit un iour qu'elle n'avoit que faire de se donner tant de peine puis qu'elle portoit ce tombeau par tout son propre estomac, comme une autre Artemise ayant servy de sepulchre au coeur de son amy. Et lors il luy fit souvenir du pasté parfumé dont elle s'estoit repeuë il y avoit quelque iours, se mocquant d'elle et de sa simplicité d'une façon courroucée. Ce souvenir et cette action donna tant d'horreur à Crisele qu'elle en redoubla la hayne qu'elle portot au vieillard, et l'ayant raconté à Hesique, ce parent de Memnon qui l'avoit assisté à la mort, et qui avoit esté le depositaire de son coeur, elle l'anima tellement à la vengeance qu'il provoqua en duel le vieillard, à qui il fit vomir l'ame cruelle et ialouse avec le sang. Les liens de _Crisele brisez de la sorte, elle se ietta dans un Cloistre où elle acheva sa vie en pleurant ses fautes et nourrissant tousiours en son ame le souvenir de la cruauté de ses parens et de l'amitié de Memnon, pouvant dire avec cette Reine de Carthage chez le plus grand des Poëtes

Romains. Celuy qui a eu mes premieres affections, les a emportees avec luy dans le sepulchre.

BIBLIOGRAFÍA

1. EDICIONES ANTIGUAS DE LAS OBRAS NARRATIVAS DE J.-P. CAMUS.

1.1. Romans.

- *La Memoire de Darie*, Paris, Chappelet, 1620.
- *Agathonphilie ou les Martyrs siciliens*, Paris, Chappelet, 1621.
- *Parthenice ou peinture d'une invincible chasteté, histoire napolitaine*, Paris, Chappelet, 1621.
- *Elise ou l'innocence coupable, evenemen tragique de nostre temps*, Paris, Chappelet, 1621.
- *Dorothé, ou recit de la pitoyable issue d'une volonté violente*, Paris, Chappelet, 1621.
- *L'Alexis (Première partie, T. I, II, III, et IV)*, Paris, Chappelet, 1622. (*Deuxième partie, T. V et VI*, 1623).
- *Eugene, histoire grenadine*, Paris Chappelet, 1623.
- *Roselis ou l'histoire de Sainte Suzanne*, Paris, Chappelet, 1623.

-
- ***Aristandre, histoire germanique***, Paris, Chappelet, 1624.
 - ***Alcime, relation funeste***, Paris, M. Lasnier, 1625.

 - ***La pieuse Julie, histoire parisienne***, Paris, M, Lasnier, 1625.

 - ***Palombe ou la femme honorable, histoire catalane***, Paris, Chappelet, 1625.

 - ***L'Iphigene de Mr. de Belley, rigueur sarmantique***, Lyon, A. Chard, 1625.

 - ***Daphinide ou l'integrité victorieuse, histoire aragonnoise***, Lyon, A. Chard, 1625.

 - ***Flaminio et Coloman, deux miroir, l'un de la fidelité, l'autre de l'infidelité des domestiques***, Lyon, A, Chard, 1626.

 - ***Diotrephé, histoire valentine***, Lyon, A. Chard, 1626.

 - ***Petronille, accident pitoyable de nos jours, cause d'une vocation religieuse***, Lyon, J. Gaudion, 1626.

 - ***Le Cleoraste de Monseigneur de Belley, histoire françoise espagnole***, Lyon, A. Chard, 1626.

-
- *Aloph ou le parastre malheureux, histoire françoise*, Lyon, A. Travers, 1626.
 - *L'Hiacente de Monseigneur de Belley, histoire catalane où se voit la difference entre l'amour et l'amitié*, Paris, P. Billaine, 1627.

 - *Damaris ou l'implacable Marastre, histoire allemande*, Lyon, A. Travers, 1627.

 - *Hellenin et son heureux malheur, ensemble Calitrope ou le changement de la droite de Dieu*, Lyon, A. Chard, 1628.

 - *L'Hermite pelerin et sa pelegriation*, Douay, B. Bellere, 1628.

 - *Honorat et Aurelio, deux evenemens curieux*, Rouen, D. Du Petit Val, 1628.

 - *Casilde, ou le bonheur de l'honnesteté*, Paris, J. Moreau, 1628.

 - *Marianne, ou l'innocente victime*, Paris, J. Cottereau, 1629.

 - *Clearque et Timolas, deux histoires considerables*, Rouen, Du Petit Val, 1629.

 - *Le voyageur incogne, histoire curieuse et apologetique pour les religieux*, Paris, D. Thierry, 1630.

-
- ***Quatres histoires considerables: Clearque, Timolas, Honorat et Aurelio***, Rouen, Du Petit Val, 1630.
 - ***Le Pentagone historique monstrant en cinq façades autant d'accidents signalez***, Paris, A. de Sommaville et A. Saubron, 1631.

1. 2. Recueils de Nouvelles

- ***Les evenemens singuliers (IV Livres, 70 nouvelles)***, Paris, J. Moreau, 1628.
- ***Les occurences remarquables de Monseigneur de Belley (30 nouvelles)***, Rouen, Fr. Vaultier, 1628.
- ***Les succez differens (29 nouvelles)***, Paris, J. Cotterau. 1630.
- ***L'Amphitheatre sanglant, où sont représentées plusieurs histoires tragiques de nostre temps (35 nouvelles)***, Paris, J. Cotereau, 1630.
- ***Les Spectacles d'horreur, où se descouvrent plusieurs effects de nostre siecle (50 nouvelles)***, Paris, A. Saubron, 1630.
- ***Les relations morales (31 nouvelles)***, Paris J. Cottereau, 1631.

-
- ***Les observations historiques*** (23 nouvelles), Douay, Vve. de M. Wyon, 1631.

 - ***Variétés historiques*** (36 nouvelles), Paris, P. Billaine, 1631.
 - ***La Tour des miroirs, ouvrage historique*** (26 nouvelles), Paris, R. et Bertault, 1631.

 - ***Les Decades historiques*** (60 nouvelles), Douay, Vve. de M. Wyon, 1632.

 - ***Divertissement historique*** (45 nouvelles), Paris, G. Alliot, 1632.

 - ***Les Leçons exemplaires*** (41 nouvelles), Paris, R. Bertault, 1632.

 - ***Les Recits historiques*** (90 nouvelles), Douay, Vve. de M. Wyon, 1635.

 - ***Les entretiens historiques*** (48 nouvelles), Paris, R. Bertault, 1639.

 - ***Speculations historiques*** (16 nouvelles), Paris, J. Villery, 1643.

 - ***Memoriaux historiques*** (80 nouvelles), Paris, J. Villery, 1644).

 - ***Les Rencontres funestes*** (54 nouvelles), Paris, J. Villery, 1644.

 - ***Les tapisseries historiques*** (54 nouvelles), Paris, M. Durand, 1644.

- **Le verger historique** (62 nouvelles), Paris L. Sevestre, 1644.

- **Le cabinet historique** (34 nouvelles), Paris, J. B. Loyson, 1668.

2. Ediciones modernas de "romans" y de "recueils de nouvelles".

- **Palombe ou la femme honorable** (Précédé d'une étude littéraire sur Camus par H. Rigault), Paris Hachette, 1853.

- **Agathonphilie, récit de Philargyrippe** (Publié par Pierre Sage), Genève, Droz, 1951.

- **Les Spectacles d'horreur** (Edition de René Godenne), Genève, Slatkine Reprints, 1973.

- **Trente nouvelles** (Choisies et présentées par René Favret), Paris, Vrin, 1977.

3. Otros textos de Jean-Pierre Camus: pensamiento y teoría literaria.

- **Les Diversités de Messire Jean-Pierre Camus**, Paris, Chappelet, 1609.

- *Conference accademique sur le different des belles-lettres de Narcisse et de Phyllarque, par le sieur de Musac*, Paris J. Cottereau, 1630.

- *Homélies des Etats Généraux 1614-1615* (Texte établi et commenté, avec une introduction et notes, par Jean Descrains), Genève, Droz, 1970.

- *L'Esprit du bienheureux François de Sales, evesque de Geneve*, Paris, G. Alliot, 1640.

-

- *La defense du pur amour contre les attaque de l'amour propre*, Paris, G. Alliot, 1640.

4. Las "Histoires tragiques" en los siglos XVI y XVII en Francia.

BELLEFOREST, F. (de), *Continuation des Histoires tragiques, contenant douze histoires tirées de Bandel*, Paris, Vincent Sertenas, 1559.

BOAISTUAU, P., *Histoires tragiques extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel*, Paris, Vincent Sertenas, 1559.

BOITEL, P., *Tragiques accidents des hommes illustres*, Paris, Chevalier, 1616.

GONON, B., *Histoires veritables et curieuses*, Lyon, C. de la Rivière, 1644.

GOURNAY, A., *Alinda, histoire tragique*, Paris, du Bray, 1623.

HABANC, V., *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques*, Paris, Guillemot, 1585.

LIVET, *Le Democare sanglant*, Lyon, De Coursilly, 1623.

MALINGRE DE SAINT-LAZARE, Cl., *Histoires tragiques de nostre temps*, Paris, Collet, 1635.

MOULINET DU PARC, *Agreables diversités d'Amour, contenant cinq histoires tragiques de ce temps*, Paris, 1614.

PARIVAL, J. N. (de), *Histoires tragiques de nostre temps arrivées en Hollande*, Leyde, N. Hercule, 1658.

POISSENOT, B., *Nouvelles histoires tragiques*, Paris, Bichon, 1586.

ROSSET, F. (de), *Histoires tragiques de nostre Temps*, Cambrais, Jean de la Rivière, 1614.

YVERT, J., *Le Printemps*, Paris, J. Ruelle, 1572.

5. Otros textos utilizados

BOILEAU, N., *Art poétique*, Edición de la Pléiade (Préface de A. Adam), Paris, Gallimard, 1985.

JOURDA, P., *Conteurs français du XVIème siècle*, Paris, Gallimard, 1956.

MADAME DE SEVIGNE, *Lettres choisies*, Paris, Hatier, 1932.

6. Estudios biográficos y críticos sobre Jean-Pierre Camus.

BAYER, A., *Jean-Pierre Camus, sein Leben un seine Romane*, Leipzig, 1906.

BAYLEY, P. J., *ALes sermons de Jean-Pierre Camus et l'esthétique borroméenne*, en *Critique et réation littéraire en france au XVIIe siècle*, Paris, C.N.R.S., 1977, pp. 93-98.

BERTAUD, M., *ALa mort dans quelques romans et nouvelles de Jean-Pierre Camus*, en *Actes du Colloque: La mort en toutes lettres*, Lyon, 1984.

BOGGIO QUALIO, E., *ALa structure de la nouvelle tragique de Yvert à Jean-Pierre Camus*, en **Actes du XXIIe Colloque international d'Etudes de la Renaissance 1580-1630**, Tours, 1979, Etudes réunies par Jean Lafond, **L'Automne de la Renaissance 1580-1630**, Paris, Vrin, 1981, pp. 209-218.

COSTA, J., **Le conflit moral dans l'oeuvre romanesque de J. P. Camus**, New York, B. Franklin, 1974.

DESCRAINS, J., **Bibliographie des oeuvres de Jean-Pierre Camus**, Paris, Publications de la Société d'Etudes du XVIIe Siècle, 1971.

DESCRAINS, J., **Jean-Pierre Camus et ses Diversités**, Paris, Nizet, 1985.

DESCRAINS, J., *ACamus ou la controverse par correspondance*, en **Revue de la Société d'Etudes du XVIIe Siècle**, Avril 1984, pp. 71-80.

FAUSKEVAG, S. E., *AViolence et sexualité dans le roman baroque français chez François de Rosset et J.-P. Camus*, en **Orbis Litterarum**, Copenhagen, Munsksgaard, 1979, n° 34, pp. 1-16.

FAVRET, R., **Morale et réalité dans les nouvelles de J.-P. Camus**, Tours, Faculté des Lettres, 1972.

GARREAU, A., *Jean-Pierre Camus parisien, évêque de Belley*, Paris, Editions du Cèdre, 1968.

GASTALDI, V., *Jean-Pierre Camus, romanciere barocco e vescovo di Francia*, Catania, Pub. della Facolta di Lettere e Filosofia 2, 1964.

GODENNE, R., *ALes Spectacles d'horreur de Jean-Pierre Camus*, en *XVIIe Siècle*, 1971, pp. V-XVII.

HENEIN, M., *Les nouvelles de Camus et les "agencements"*, en *Revue d'Histoire Littéraire de France*, Mai-Août 1977, pp. 432-440.

JOPPIN, G., *Une querelle autour de l'Amour Pur. Jean-Pierre Camus*, Paris, G. Bauchesne et Fils, 1938.

LAFUMA, L., *Les histoires dévotes de J.-P., Camus*, Paris, 1940.

ROUSSEAU, F., *ALes vrais personnages d'un roman de Camus, évêque de Belley (La pieuse Julie)*, en *Revue questions Historiques*, XCIX, 1923. pp. 127-144.

SAGE, P., *ALe créateur du roman sacerdotal catholique: Jean-Pierre Camus*, en *Le bon Prêtre dans la Littérature française*, Genève, Droz,

1951, pp.110-131.

SERROY, J., *A Jean-Pierre Camus, Trente nouvelles*, en **Revue d'Histoire Littéraire de France**, 1977, pp. 762-764.

URBAIN, CH., *AGénéalogie de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley*, en **Revue d'Histoire Littéraire de France**, XXIV, 1917, pp. 96-118.

VAUCHER-GRAVILI, A., *Loi et transgression dans les Spectacles d'horreur de Jean-Pierre Camus, évêque de Belley*, en **Studi Francesi**, Torino, 1982, pp. 20-31.

VAUCHER-GRAVILI, A., ***Loi et transgression. Les Histoires tragiques au XVIIe Siècle. (François de Rosset, Jean-Pierre Camus, Claude Malingre, Nicolas Parival...)***, Università degli Studi di venezia, Istituto di Lingua et Litteratura Francese, 1984.

7. Estudios generales sobre el Siglo XVII.

7.1. Sociedad y pensamiento.

ADAM, A., ***Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620***, Genève, Slatkine Reprints, 1965.

ARIES, P., *Historia de la vida privada (del Renacimiento a la Ilustración)*, Madrid, Taurus, 1989.

BAUNY, (Le P. E.), *Somme des Péchés que se commettent en tous états, de leurs conditions et qualités*, Paris, 1639.

BERTAUD, M., *La jalousie dans la littérature au temps de Louis XIII. Analyse littéraire et histoire des mentalités*, Genève, Droz, 1981.

COEFFETEAU, (Le P. N.), *Tableau des Passions humaines de leur cause et leur effets*, Paris, 1648. 1ª Ed. 1620.

CUENIN, M., *L'Idéologie Amoureuse en France (1540-1627)*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1987.

CUREAU DE LA CHAMBRE, M., *Les caractères des Passions*, Vol. I, Paris, 1640. Vol. I y II, Amsterdam, 1658. Vol. III, IV, y V, Amsterdam, 1662.

DESCARTES, R., *Les Passions de l'Ame*, Paris, Vrin, 1970.

LAURENT TAILHADE, M.-L., *Le mystère des couvents au XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Librairie Astra, 1959.

MAGENDIE, M., *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France, au XVIIe Siècle 1600- 1660*, Paris, P.U.F., 1925.

PINTARD, R., *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Bovin, 1943.

SAINTE-BEUVE, CH. A., *Port-Royal*, Tome I, Paris, Hachette, 1867.

SALES, F.(DE), *Introduction à la vie dévote*, Lyon, Pierre Rigaud, 1609.
Edición Moderna: Paris, Société d'Edition *Les Belles Lettres*, 1961.

SENAULT, (Le P. F.-F.), *De l'usage des Passions*, Paris, 1643.

TAPIE, V.-L., *La France de Louis XIII et de Richelieu*, Paris, Flammarion, 1967.

7. 2. El Barroco y las Bellas Artes.

MALE, E., *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1951.

RUBIALES CAMPOS, J., *AEI Barroco expresión filosófico-religiosa de la Contrarreforma*, en *Actas del Congreso: el Barroco en Andalucía*, Universidad de Córdoba, 1983.

SEBASTIAN,S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

TAPIE, V.-L., *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978.

VALVERDE, J.M., *El Barroco*, Barcelona, Montesinos, 1980

7. 3. *El Barroco literario.*

ADAM, A., *Histoire de la Littérature française au XVIIe Siècle*, IV Tomes, Paris, Del Duca, 1962.

ALBORG, J. L., *Historia de la Literatura española*, Tomo II, *Epoca barroca*, Madrid, Gredos, 1974.

BRAY, R., *La Préciosité et les Précieux*, Paris, Albin Michel, 1948.

BREMOND, H., *La Littérature Religieuse d'avant hier et d'aujourd'hui*, T. I, *L'Humanisme Dévot (1580-1660)*, Paris, Bloud et Gay, 1933.

CALVET, J., *Littérature française*, Ch., *Le XVIIe Siècle*, Paris, Bloud et Gay, 1929.

CIONARESCU, A., *Bibliographie de la Littérature française au XVIIe Siècle*, Paris, Nathan, 1982.

DUBOIS, C.-G., *L'imaginaire baroque* en **Magazine Littéraire**, n° 300, juin 1992, pp. 37-41.

FOURNEL, V., ***La Littérature indépendante et les écrivains oubliés***, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

HATZFELD, H., ***Estudios sobre el Barroco***, Madrid, Gredos, 1973.

HAUSER, A., ***Origen de la Literatura y del Arte modernos***, Tomo III, Madrid, Gredos, 1974.

MAILLARD, J.-F., ***Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640). Le même et l'autre***, Paris, Nizet, 1973.

PICARD, R., ***Génie de la Littérature française (1600-1800)***, Paris, Hachette, 1970.

RAYMOND, R., ***Baroque et renaissance poétique***, Paris, Corti, 1955.

ROUSSET, J., ***La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon***, Paris, Corti, 1954.

SCARPETTA, G., *Ne calomnions pas les jésuites*, en **Le Nouvel**

Observateur, Mars, 1982, p. 27.

SAGE, P., **Le Préclassicisme**, Paris, Del Duca, 1962.

TOURNAND, J.-C., **Introduction à la vie littéraire du XVIIe Siècle**, Paris, Bordas, 1970.

7.4. Roman y nouvelle en el Siglo XV.

ADAM, A., Romanciers Français du XVIIe Siècle, Paris, Gallimard, 1958.

CARR, R. A., **Introduction à Histoires tragiques**, Paris, Honoré Champion, 1977.

COULET, H., **Le Roman jusqu'à la Revolution**, Paris, Colin, 1968.

DELOFFRE, F., **La nouvelle en France à l'âge classique**, Paris, Didier, 1968.

DUCHENE, R., (*Prefazione di*) **Il Romanzo al tempo di Luigi XIII**, Quaderni del Seicento Francese/2, Bari-Paris, Nizet, 1976.

DURAN, A., **Estructura y técnicas de la novela setimental y caballescica**, Madrid, Gredos, 1973.

ESTRAMBASAGUAS, J., *introducción a Historias y leyendas* de Cristobal Lozano, Madrid, Espasa Calpe, 1969.

FABRE, J., *Idées sur le roman. De Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 1979.

GARCIA DE ENTERRIA, M. C., *Literaturas marginadas*, Madrid, Editorial Playor, 1983. El capítulo, *La prosa de cordel (siglo XVII)*.

GODENNE, R., *Histoire de la Nouvelle française au dix-septième et dix-huitième siècles*, Paris, Droz, 1970.

HAINSWORT, G., *Les "Novelas Exemplares" de Cervantès en France au XVIIe Siècle*, Paris, Champion, 1933.

HUET, P.-D., *Traité de l'origine des romans*, en *Zaïde*, Lettre adressée à Segrais Tome I, Paris, C. Barbin, 1671. Genève, Slatkine Reprints, 1970.

LEBEGNE, R., *L'influence des romanciers sur les dramaturges français de la fin du XVIème siècle*, en *B.H.R.*, XVII, 1955, pp. 62-76.

LEVER, M., *Charles Sorel et les problèmes du roman sous Louis XIII*, en *Critique et Création Littéraire au XVIIe Siècle*, Paris, C.N.R.S., 1957.

LEVER, M., *Le roman français au XVIIe siècle*, Paris, P.U.F., 1981.

MAGENDIE, M., *Le roman français au XVIIe Siècle, de L'Astrée au Grand Cyrus*, Genève, Slatkine, 1970.

REYNER, G., *Les origines du roman réaliste*, Genève, Slatkine, 1969.

REYNER, G., *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Genève Slatkine, 1971.

REYNER, G., *Le Roman sentimental avant L'Astrée*, Paris, A. Colin, 1908, Ed. 1970.

RODRIGUEZ CUADROS, E., *Novela corta marginada del siglo XVII español*, Universidad de Valencia, Serie Maior, 1979.

SIMONIN, M., *le statut de la description à la fin de la Renaissance*, en *L'Automne de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1881, pp. 179-190.

YLLERA, A., *Introducción a la edición de Desengaños amorosos* de María de Zayas, Madrid, Cátedra, 1983.

ZINGUER, I., *Tentative de définition de la nouvelle en L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, J. Vrin, 1981, pp. 195-209.

8. Fundamentos críticos y metodológicos.

8.1. Estudios generales.

ADORNO, T., *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.

ALBERES, R. M., *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.

BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

BACHELARD, G., *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U. F., 1961.

BACHELARD, G., *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1984.

BACHELARD, G., *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1983.

BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

BAQUERO GOYANES, M., *Proceso de la novela actual*, Madrid, E. Rialp, 1963.

BARTHES, R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BARTHES, R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BATAILLE, G., *El erotismo*, Barcelona, Tusquet, 1979.

BATAILLE, G., *La Literatura y el Mal*, Madrid, Taurus, 1959.

BATAILLE, G., *Les larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1969.

BOULANGER, D., *De la nouvelle* en *La Nouvelle revue française*, Paris-Mayenne, janvier, 1975, pp. 67-73.

BREMOND, H., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

CASTILLA DEL PINO, C., *Introducción al masoquismo. Sacher-Masoch: La Venus de las pieles*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

CASTILLA DEL PINO, C., (*Compilación de*) *El discurso de la mentira*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.

CEREZO ARANDA, J. A., *Bibliotheca Erótica*, Madrid, Editorial Museo Universal, 1992.

DALLENBACH, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Paris, Seuil, 1977.

DE AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1975.

DELEUZE, G., *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

DEL PRADO BIEZMA, J., *Cómo se analiza una novela*, Madrid Alhambra, 1983.

DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

DURAND, G., *Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961.

DURAND, G., *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1964.

ECO, U., *Obra abierta*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985.

ECO, U., *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUGERES, M., *La libestod dans le roman français, anglais et allemand au XVIIe siècle*, Ottawa, Naaman, 1977.

FRYE, N., *La escritura profana*, Caracas, Monte Avila, 1980.

GENETTE, G., *Figures I, II, III*, Paris, Seuil, 1966-1972.

GOITYSOLO, J., *El mundo erótico de María de Zayas*, en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

GULLON, R., *Espacio y novela*, Barcelona, A. Bosch, 1980.

GREIMAS, A.J., *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966.

ISER, W., *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

JAUSS, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, 1978.

JANKELEVITCH, W., *Le paradoxe de la moral*, Paris, Seuil, 1981.

LE BRUN, A., *Les châteaux de la subversion*, Paris, Pauvert, 1983.

LEFEBUE, M. J., *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, La Baconnière, 1971.

MAURON, CH., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962.

PIEJUS, M.-F., *Le miroir des femmes*, Lille, P. U. L., 1984.

POULET, P., *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.

PROPP, V., *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

REICHLER, C., *L'âge libertin*, Paris, Minuit, 1984.

RICOEUR, P., *Finitude et culpabilité: la symbolologie du mal*, Paris, Aubier, 1960.

ROUSSET, J., *Forme et signification*, Paris Corti, 1962.

ROUSSET, J., *Et leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981.

SARTRE, J.-P., *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

SÖDERHJELM, W., *La Nouvelle française au XVIIème siècle*, Paris, Champion, 1910.

SOLLER, P., *L'écriture et l'Expérience des limites*, Paris, Seuil, 1966.

WARNING, R., *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

WEISGERBER, J., *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Age de l'homme, 1978.

8.2. Sobre la ironía y la seducción.

AA. VV., *Le Simulacre*, en *Traverses/10*, Paris, Minuit, 1979.

AA.VV., *De la Séduction*, en *Traverses/17-18*, Paris, Minuit, 1980.

AA.VV., *Colloque sur la séduction (Bruxelles)*, Mayenne, Aubier, 1980.

AA. VV., *Novela y seducción*, en Actas de las **Jornadas Literarias sobre Narrativa Francesa en el siglo XVIII**, Madrid, U.N.E.D., 1988.

BAUDRILLARD, J., *De la séduction*, Paris, Galilée, 1981.

BAUDRILLARD, J., *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BAUDRILLARD, J., *Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.

BOOTH, W., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

DIAZ-MIGOYO, G., *El funcionamiento de la ironía*, en *Espiral/revista 7*, Madrid, Fundamentos, 1977, pp. 45-68.

FABRE, J., *Les liaisons dangereuses, roman de l'ironie*, en *Idées sur le roman*, Paris, Klincksieck, 1979, pp. 143-165.

GRHAME, G.-J., *L'ironie dans les romans de Stendhal*, Lausanne, Editions du Grand Chêne, 1966.

JANKELEVITCH, W., *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

HODGART, M., *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.

KIERKEGAARD, S., *Journal d'un séducteur*, Paris, V. G.E., 1980.

PERNIOLA, M., *Icônes, visions, simulacres*, en *Traverses/17*, Paris, Minuit, 1978.

PERNIOLA, M., *Logique de la séduction*, en *Traverses/18*, Paris, Minuit, 1980.

REICHLER, C., *La diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1979.

SAINT-AMAND, P., *Séduire ou la passion des Lumières*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

VAZQUEZ JIMENEZ, L., *Seducción y libertinaje en la prosa francesa del siglo XVIII*, Vitoria, S. E. U. P. V., 1985.

VELAZQUEZ EZQUERRA, J.-I., *Aproximación a la escritura literaria como seducción especular*, en *Alfinge*, n1 3, Universidad de Córdoba, 1985, pp. 209-228.