

*Dr. D. José Reyes de la Rosa*

***PALOMBE, OU LA FEMME HONORABLE,  
DE JEAN-PIERRE CAMUS, COMO  
EJEMPLO DE «AMPLIFICATIO» DE LA  
CONSTANTE CORDOBESA, DE GONZALO  
DE CÉSPEDES Y MENESES***

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



La narrativa francesa de la primera mitad del siglo XVII ofrece numerosos ejemplos de transtextualidad que son reveladores de los estrechos vínculos de dependencia que mantiene toda la producción literaria de esa época con la literatura española.

Respecto a la fuerte influencia del modelo cervantino sobre toda la novelística anterior al *Clasicismo*, hace ya más de medio siglo que el prestigioso historiador Georges Hainswort puso el hecho de relieve en un riguroso y erudito estudio comparativo-historicista, *Les «Novelas Exemplares» de Cervantès en France au XVII<sup>e</sup> Siècle*<sup>1</sup>, donde señala la presencia de numerosos textos de narradores franceses que remiten implícita o explícitamente a las *Novelas Ejemplares*<sup>2</sup>.

Otros notables autores españoles como Tirso de Molina, Mateo Alemán, Castillo Solórzano o María de Zayas<sup>3</sup> se hacen igualmente presentes en la literatura francesa, ya sea a través de traducciones, adaptaciones, imitaciones, plagios u otras formas de intertextualidad que llenan, en gran medida, el panorama narrativo del período barroco francés. Una época en la que si consideramos la opinión de Antoine Adam, apenas si habría existido auténtica creación novelística ya que, según el prestigioso historiador:

*Entre les Nouvelles françoises de Sorel de 1623 et celles de Segrais de 1656, le public se contenta de lire des traductions de nouvelles étrangères*<sup>4</sup>.

Esta impronta española en la producción narrativa francesa no sólo se ejerce a través de los autores más significativos sino que se deja sentir también, de manera notable, por medio de las obras de escritores de segunda

fila, como Gonzalo de Céspedes y Meneses, cuyas *Historias Peregrinas y Ejemplares*<sup>5</sup>, de 1623, se traducen y publican parcialmente en Francia entre 1628 y 1671.

La incidencia de esta obra en la novelística francesa se hace patente, sin embargo, mucho antes de su difusión en francés, de manera casi inmediata a su aparición en España. En 1624, el prolífico obispo de Belley, Jean-Pierre Camus, publica *Palombe, ou la femme honorable*<sup>6</sup>, uno de sus *romans* más conocidos y apreciados, que constituye un caso ejemplar de relación intertextual con uno de los relatos que componen la colección de Céspedes y Meneses. La novela del Obispo, de más de quinientas páginas, se articula en torno a un tronco argumental y temático similar al que encontramos en la tercera *historia* de Céspedes y Meneses, *La Constante Cordobesa*, cuya extensión es de unas sesenta páginas.

Camus, que probablemente conoció la obra de primera mano con ocasión de su viaje a España en 1624, nos ofrece en *Palombe* un interesante ejercicio narrativo de *amplificación* de la *Constante Cordobesa* sobre el que vamos a reflexionar, en las páginas que siguen, con un doble objetivo.

El primero, perfilar ese espacio permeable de dependencias y confluencias de la narrativa barroca francesa y española en la primera mitad del seiscientos.

El segundo, reflexionar en torno al problema de la transtextualidad, de los valores y formas que cobra en una época en la que el género narrativo, *en quête d'identité*, dista aún mucho en Francia de haber alcanzado sus *lettres de noblesse*.

Para describir este proceso expansivo vamos a partir de los tres modos de *amplificatio* de un texto literario a los que se refiere Genette en su análisis del *Moyse sauvé* de Saint-Amant.

El primero, que según el crítico tiene por sí sólo un rendimiento indefinido, consiste en:

*le gonfler en quelque sorte de l'intérieur en exploitant ses lacunes, en diluant sa matière, et en multipliant ses détails et circonstances*<sup>7</sup>.

El segundo, produce la amplificación intercalando *un ou plusieurs récits seconds à l'intérieur du récit premier*<sup>8</sup>.

El tercero, que según Genette:

*N'appartient plus, ni directement ni indirectement, à la «diégèse», c'est à dire à l'univers spatio-temporel auquel se réfère la narration première*<sup>9</sup>.

sino al nivel extradiegético, al *univers du discours*, tiene que ver con las intrusiones del autor en el relato.

En *Palombe*, los tres procedimientos son utilizados por Camus con una gran efectividad. Sin embargo, este *agrandissement* no constituye un mero artificio retórico para encubrir una falta de originalidad. Más allá de su incidencia puramente formal la *amplificatio* se revela especialmente significativa, como veremos, en el nivel discursivo y temático del texto, para definir una estrategia textual y un proceso de simbolización que distancia claramente la novela francesa de la española.

Considerado, así pues, el relato de Cépedes y Meneses como el hipotexto o texto anterior al cual remite la narración de Camus, veamos, en primer lugar, a partir de qué estructura anecdótica y de qué dinámica actancial, espacial y temporal desarrolla el autor francés su novela.

*La Constante Cordobesa*, como representación modélica del relato trágico barroco se articula en torno a un eje temático constituido por la Pasión, cuyo movimiento, ineluctablemente trágico, genera e impulsa la dinámica narrativa del texto.

El relato presenta una distribución funcional de los componentes textuales en tres segmentos básicos que se corresponden con los tres tiempos que marcan la estructura de la *historia trágica*:

*Seducción ----- Transgresión ----- Reparación*<sup>10</sup>

Una estructuración tripartita que refleja la técnica oratoria del sermón y del *exemplum*<sup>11</sup>, de la cual son tributarias, en gran medida, todas estas historias de transgresión barroco-contrarreformistas.

En el primer segmento distinguimos una secuencia inicial, que no se integra en el tiempo de la historia. Constituye una forma tópica de *incipit*, centrada en la instancia receptora, que comprende un *exordio* de preparación a la historia que va a ser contada, cuya función es doble: la primera, meramente descriptiva, de localización espacio-temporal y presentación de los personajes. La segunda, de índole discursivo, encaminada a provocar un campo de expectativas en el lector y a crear la atmosferización necesaria para la adecuada recepción del *exemplum*.

El autor narrador nos sitúa en Córdoba, en un tiempo histórico que delimita y precisa con algunos datos de probada autenticidad para insistir, a continuación, en el carácter verista de la historia presentando al protagonista principal, Don Diego de Córdoba, y a su reciente esposa, Doña Aldonza Ossorio, a través de una genealogía laudatoria que vincula a ambos personajes a notables familias de la nobleza local y andaluza.

Una analepsis homodiegética en forma de microrrelato engastado, *El Campo de la Verdad*, viene a hacer hincapié en el prestigio moral y social del linaje de Don Diego y en el carácter de *suceso verídico* de la historia.

*El exordio* se cierra, como es peculiar en todos estos relatos, con una intervención del autor de carácter oracular, que anuncia las desventuras de los actantes:

*Cortamos, pues, el hilo del discurso, dejándole casado y entretenido en los regocijos y fiestas de sus bodas. en medio de las cuales nació el asunto de sus desvelos y mayor ocasión de sus disgustos; poque no fueran ellos contentos y alegrías de la tierra si no trujeran tras de sí fracasos tristes y yerros lastimosos*<sup>12</sup>.

Una prolepsis, que señala 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 irremediamente trágico.

Ya en el tiempo de la historia, una serie de acontecimientos marcan el proceso de seducción: el encuentro de los amantes, el brote de la pasión erótica, el desdén virtuoso de la protagonista y la fuga, que opera como reactivador de la pasión, dando paso a la transgresión<sup>13</sup>.

El encuentro viene propiciado por los sucesos luctuosos acontecidos durante los festejos populares que siguen a la boda de Don Diego y Doña Aldonza, momento en el que se sitúa el comienzo de la historia propiamente dicha. El derrumbamiento de unos graderíos dispuestos para acoger al público asistente a los espectáculos origina numerosos muertos y heridos. Don Diego, librado a tareas de rescate salva de entre escombros el cuerpo malherido de una hermosa joven, Doña Elvira, que traslada a su casa para que sea atendida.

A partir de ese momento toda la dinámica actancial del texto gira en torno a la figura de Doña Elvira que se convierte, como encarnadora de la fuerza seductora, en la auténtica heroína del relato.

La presentación de la protagonista, a través de una breve analepsis, nos revela su condición de doncella pobre, aunque perteneciente a la nobleza más acendrada, que vive con su madre viuda y una vieja criada. La función narratológica de esta acronía es la de mostrar a Doña Elvira con los rasgos que configuran el retrato de la heroína encarnadora de la virtud perseguida, núcleo temático en torno al cual se genera la estructuración del texto de Céspedes.

El nacimiento de la pasión erótica de forma súbita, de acuerdo con la tópica literaria de la época, nos introduce al discurso moral del amor pasión

como presagio de males irreparables:

*Arrepentido y triste de haber traído a su casa el incendio de ella, no sólo blandeaba en la debida fe a su nuevo estado, mas compelido de una secreta y poderosa fuerza temía y aún lloraba su perdición<sup>14</sup>.*

Y como forma de determinismo del hombre inclinado a las pasiones:

*Sometió la cerviz al fiero yugo y la voluntad, libre y exenta a una injusta tiranía que dominó su alma en sus potencias y sentidos<sup>15</sup>.*

Este enamoramiento deslinda el tiempo de la narración en dos etapas que se corresponden con la doble estrategia seductora de Don Diego: la primera, encubierta bajo la capa protectora de la caballerosidad y de la cortesía. Don Diego, ante la pobreza en la que viven Doña Elvira y su madre, trata de ayudarlas por diversos medios, todos rechazados por la protagonista, que adivina los propósitos libidinosos de su protector.

La segunda, de manera manifiesta, por confesión epistolar que hace llegar a Doña Elvira a través de su amigo Don García, (actante coadyuvante con una función mediadora a todo lo largo del relato), y de una alcahueta, los cuales intentarán vencer la resistencia de la heroína.

El rechazo de Doña Elvira, manifestado también de forma epistolar, y su huída, constituyen la bisagra narrativa que nos introduce a la secuencia que marca la fase de transgresión.

La riqueza episódica de este segmento, que ocupa en el libro unas treinta y cinco páginas y abarca un tiempo en la historia de aproximadamente cinco años, sirve para delinear el itinerario del infortunio de Doña Elvira, que corre parejo al proceso de transgresión que genera la pasión erótica de Don Diego. Viaje iniciático de la heroína que imprime a la dinámica narrativa una estructuración iterativa y circular. Comprende el episodio de su enamoramiento y boda fallida con Don Juan de Zúñiga, cuya función de actante opositor se manifestará como reactivador de la pasión de Don Diego y del proceso de seducción. El acoso de Don Diego, que ha seguido el rastro de Doña Elvira hasta dar con su paradero. El enfrentamiento de los rivales, que termina con la huída de Don Juan dejando malherido a Don Diego. El regreso a Córdoba de las mujeres, obligadas por la justicia a instancias de Don Diego, y su reclusión en un convento. Las acciones provocativas y escandalosas del seductor ante el convento, que obligan a Doña Elvira a dejarlo y volver a su casa. Y, por último, la entrada furtiva de Don Diego en la casa de Doña Elvira, salvándola por segunda vez de una muerte cierta, al hallarla moribunda, víctima de la peste que asola la ciudad.

La recuperación de este primer espacio de la transgresión, actúa en el plano de la actancia generando una fase crucial en el proceso transgresor de Don Diego: la del desafío. Etapa que activa la dinámica del relato en una dirección doblemente conflictual de la transgresión del *statu quo*: familiar y social. Así, el allanamiento de morada da paso al proyecto de raptó, que Don Diego pretende llevar a cabo con la complicidad de la madre y de la criada.

Este desafío a las leyes de la familia y a las normas de conducta moral y social adquiere en el texto una doble dimensión simbólica.

Por un lado, vehicula la emergencia del Deseo que traduce la voluntad transgresora de la Pasión:

*Mas no oyendo rumor, ni viendo que aun del suyo con ser bien grande resultaba alboroto, perdiendo la esperanza y volviendo a su tema se quisieron salir por donde entraron. Y sin duda lo hicieran si entonces la curiosidad y frenesí del amartelado caballero, deseando ver el aposento, o según él decía, el relicario y el lecho de su dama, aquel testigo mudo de su más secreta hermosura, no les pasara adelante<sup>16</sup>.*

Por otro, 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. Así Doña Elvira viéndose de nuevo liberada de la muerte por su seductor:

*Primero se dejara herrar el rostro, vender por esclava, y primero ofreciera dos mil veces su vida por salir de tal deuda, que vendir su firme voluntad al ciego y torpe fin a sus deseos<sup>17</sup>.*

El suceso extraordinario de la iglesia, donde Don Diego y Don García tienen la aparición del padre de Doña Elvira que les augura su perdición, sirve de bisagra narrativa para enlazar con la secuencia que marca el tiempo de la reparación y el castigo.

Este segmento comprende la muerte de Doña Aldonza tras el parto de un hijo muerto, hechos que aparecen a los ojos de la ciudad como consecuencia de la conducta escandalosa de Don Diego. El regreso de Don Juan, convertido en un alto personaje del entorno del Emperador y dispuesto a casarse con Doña Elvira. La resolución de Don Diego de casarse con Doña Elvira para reparar su honor. El nuevo enfrentamiento de los rivales, que provoca una reyerta con numerosos muertos y heridos terminando con el raptó de Doña Elvira por Don Diego. La intervención de la justicia recluyendo una vez más a doña Elvira en un convento hasta que los contendien-

tes lleguen a un acuerdo. Y, por último, la decisión sorprendente de Doña Elvira de elegir a don Diego, justificada según la protagonista como premio a su constancia en el amor.

Un final que rompe, de alguna forma, el esquema moral de la historia trágica en su formulación más común<sup>17</sup>, pero que responde de manera perfecta a la estética del asombro que rige toda la producción narrativa barroca de registro trágico.

Pasando ya a la novela francesa, el texto de Camus no es, desde el punto de vista genérico, una *historia trágica*. Por su extensión, por sus características estético-formales y por su estructuración temática *Palombe* pertenece a un género narrativo, cuyo creador es el propio Obispo de Belley: el *Roman dévot* o *sacerdotal*<sup>18</sup>. Sin embargo, máximo representante también de la *nouvelle tragique* en Francia, Camus imprime a casi todos sus *romans* una coloración trágica fruto de su preocupación didáctica y pastoral y de su inclinación por una escritura, fuertemente anclada en la tradición literaria francesa desde mediados del siglo XVI, fundamentada en la crónica de sucesos y en los espectáculos sangrientos como garantía de verosimilitud y ejemplaridad.

*Palombe*, en este sentido, responde al mismo esquema narrativo tripartito de *La Constante cordobesa*, con la única diferencia que el *tiempo de la reparación* no se señala por las trágicas muertes de la esposa y el hijo que propician el triunfo de la pasión en el relato español, sino que está dominado por el *rencuentro* que restituye el orden moral y cierra la historia con final feliz como sucede en las novela sentimental.

Pero veamos ya en el terreno de la intertextualidad cómo se produce esa *amplificatio* de *La Constante* que genera *Palombe*, partiendo de los tres modos de *agrandissement* a los que hacíamos referencia al principio.

Consideremos en primer lugar la *expansión textual*. Camus sitúa su relato también en España, pero traslada la acción a Tarragona, en un tiempo más próximo al narrador que el de la novela de Céspedes. Como en *La Constante* los personajes pertenecen a ilustres familias de la aristocracia catalana, cuya identidad afirma Camus esconder bajo nombres supuestos, dando así un carácter más verídico a su novela que subtítulo *Histoire catalane*.

En el primer macrosegmento, que marca también el tiempo de la seducción en el relato francés, se reproduce con toda exactitud el mismo núcleo anecdótico que impulsa la dinámica narrativa de *La Constante*: un encuentro amoroso en un contexto espacial y episódico semejante. En efecto, los festejos que siguen a las bodas de los protagonistas, Fulgent y Palombe, terminan también de manera trágica y el recién casado salva de idéntica manera la vida a una hermosa joven, Glaphire, que traslada a su casa, pro-

vocando un conflicto similar en los jóvenes esposos. Camus introduce aquí un personaje nuevo, Cléobule, hermano de Glaphire, que tendrá una importancia decisiva en el desarrollo actancial del texto como adjuvante principal mediador.

Pero estos acontecimientos, que en relato español ocupan sólo una página, sirven al Obispo para extenderse en una crónica costumbrista, bastante cercana a la de los viajeros románticos del siglo XIX, de una extensión de veinte páginas. Narración y descripción se mezclan hábilmente en un texto centrado en el espectáculo taurino, elegido para la celebración, en palabras del narrador: *selon la cutume si commune par toute l'Espagne*, que nos proporciona un documento de la época de un indudable valor socio-cultural.

Ahora bien, este episodio de las bodas, que en *La Constante* abría el relato, en *Palombe* sucede después de que nos han sido contados los amores de Fulgent y Palombe, que ocupan todo el *Premier Livre* de los siete en los que se divide la obra, de cincuenta y siete páginas. Este primer capítulo podría constituir, por sí solo, un relato independiente. Sin embargo, en el texto constituye uno de esos largos preámbulos con los que suele comenzar Camus sus novelas: prolepsis o analepsis intradieгéticas del mismo tipo que las que utiliza Céspedes y Meneses, pero mucho más ampliadas, cuya función narrativa es también la de preparar al lector para la historia que va a ser contada.

En esta prolepsis, mezcla de novela bizantina y de comedia de enredo, Camus multiplica ya los actantes con relación al relato de Céspedes y Meneses e introduce una gran movilidad espacial y variedad anecdótica. Su estructura narrativa se teje en torno a un bloque episódico que comprende:

La presentación de los personajes con la llegada de Fulgent, el hijo mayor, convertido por el fallecimiento de sus padres en el heredero de los títulos y del patrimonio familiar y en el tutor de dos hermanas y un hermano menor. El relato de su estancia en la Corte, donde ha pasado unos años consagrados a su educación como paje del rey. El relato de su hermano menor Siridon, confiándole su enamoramiento de Palombe y la historia de su amor contrariado. La promesa de Fulgent a su hermano de interceder ante la madre de Palombe, así como de dotarlo suficientemente para que sea aceptado. El encuentro en la iglesia con Palombe, de la que Fulgent se siente súbitamente enamorado haciéndole cambiar su proyecto de mediador por el de pretendiente y rival de su hermano. Y, finalmente, su minucioso plan estratégico para lograr su objetivo de casarse con Palombe sin originar un conflicto familiar. Un plan que comprende el alejamiento de Siridon justificado por su necesidad de formarse en la Corte.

Centrado ya el relato en la misma dirección conflictiva erótico-pasional, de transgresión del *statu quo* familiar y social, que tomaba en la novela de Céspedes y Meneses, el autor francés sigue con ligeras variantes, todas de carácter amplificador, el mismo hilo argumental: la confesión de Fulgent de su amor a Glaphire velada, primero, a través de un monólogo en forma de canciones que escucha casualmente Palombe. De manera directa, después, con idéntico rechazo por parte de la protagonista. Sigue el acoso de Fulgent a Glaphire que derivará, primero, en la expulsión de Palombe del domicilio familiar, después en el rapto de Glaphire.

Un repudio que tendrá una función narrativa de claras consecuencias amplificadoras: la de impulsar el relato en la dirección de la novela epistolar. Desde su alejamiento Palombe envía una serie de cartas amorosas a su esposo, que actúan de bisagra narrativa, como propiciadoras del encuentro final, y ejercen una función metadiscursiva, como vehiculadoras de la concepción humanista cristiana del amor conjugal, opuesta a la concepción libertina que defiende Fulgent.

El rapto, en este caso consumado en el propio domicilio del protagonista, terminará con la huida de Glaphire acompañada de la hermana de Fulgent. Huida *romanesque*, que ocupa en el texto diecisiete páginas, y que contiene todos los elementos de la novela de aventuras de inspiración greco-bizantina: disfraces, escalas, travesías de bosques y montañas y superación de numerosos peligros.

La persecución y localización de las mujeres huídas terminará, como en *La Constante*, con la intervención de la Justicia y de la Iglesia que darán amparo a Glaphire y actuarán de mediadores en el conflicto. Aunque será, finalmente, la lectura por parte de Fulgent de las cartas de Palombe la que reactivará los valores de la fidelidad y restablecerá la concordia entre los esposos.

Pero la expansión textual en el plano anecdótico y actancial se produce, fundamentalmente, por la introducción de cuatro intrigas amorosas, que se entrecruzan en el texto generando un entramado narrativo iterativo y circular. Proceso repetitivo que reproduce de forma especular la misma historia de la pasión amorosa como ilustración de los temas barrocos de la inestabilidad y de la inconstancia para subrayar, en última instancia, el triunfo del matrimonio como simbolización de un orden social, de inspiración divina según Camus:

*Tant il es vrai que les mariages se font dans le ciel, c'est-à-dire qu'il y a une prévoyance plus qu'humaine qui préside sur les hyménés<sup>19</sup>.*

A la relación triangular Palombe/Fulgent/Glaphire, que domina todo el relato, se añade la aventura amorosa de Siridon y Callitrope en Madrid, que ocupa, en forma de relato intercalado, veintitrés páginas del *Livre Quatrième*. La que se establece entre el propio Siridon y Glaphire a su regreso a Tarragona, que origina un nuevo conflicto con su hermano y una vez más su destierro. La de Cléobule y Cantidiane, la hermana de Fulgent. Una relación complicada con la intromisión de Ericlée, una pariente pobre de la familia de Fulgent, que da lugar a otro triángulo amoroso resuelto, en última instancia, por la intervención de Sindulphe, el antiguo pretendiente de Glaphire, quien termina enamorándose de Ericlée tras unirse a ella en un proyecto de venganza común contra sus rivales.

Todas estas intrigas, que inciden de manera directa en el proceso seductor y transgresor que provoca la intriga amorosa principal, generan un desarrollo actancial y espacial de efecto multiplicador que sitúa el texto dentro de la órbita *précieuse* de las desmesuradas historias del itinerario galante de D'Urfé y de Mademoiselle de Scudéry.

Ahora bien, la confrontación de los dos textos revelan, como hemos señalado al principio, diferencias que no son sólo de amplitud y que afectan a otros componentes textuales fácilmente observables si nos trasladamos al espacio dialógico que abre la transtextualidad.

Volviendo al intertexto que mejor señala el paralelismo de los dos relatos, hemos podido constatar cómo la historia de la pasión amorosa arranca en la novela de Camus de un componente anecdótico y actancial semejante al de Cépedes: la joven malherida rescatada por el protagonista, acogida en su casa y el brote súbito de la pasión. Pero, a partir de ese momento, Camus da un giro narrativo trastocando toda la dinámica actancial e imprimiendo al texto una dirección temática y simbólica bastante alejada de la que rige en la novela española.

Así, mientras que en *La Constante* la actancia gira en torno a la relación erótico-pasional de Doña Elvira y Don Diego, como fuerza principal que impulsa el desarrollo narrativo, quedando la esposa relegada a una función de actante oponente simbolizador de la superestructura social represora, en *Palombe* dicho desarrollo se produce a través de la conflictiva relación amoroso-conyugal de los esposos, siendo Glaphire el actante oponente simbolizador del poder transgresor de la pasión.

Como resultado de este vuelco narrativo el eje actancial pasión/constancia, que vertebra el principio rector de la anecdótica en los dos textos, sufre una inversión en *Palombe* que define la estrategia textual divergente del texto francés respecto del español. En la novela de Cépedes y Meneses constancia y pasión, como fuerzas actanciales, aparecen fundidas en un mismo

valor simbólico: el determinismo del hombre como ser pasional, que encarna el personaje masculino, don Diego, y no Doña Elvira como dejaría pensar el título de la obra.

En la novela de Camus la constancia, como deriva simbólica de los temas de la fidelidad y del amor conyugal, viene a representar la fuerza moduladora del amor cristiano-estoico como ideal que se opone al amor materialista sensualista del código libertino. Una doble concepción del amor que domina en forma de enfrentamiento dialéctico en toda la novelística de Camus y que encuentra en *Palombe* su mejor exponente.

El largo debate que mantienen Fulgent y Cléobule en el *Livre Troisième* constituye un auténtico *Ars Amandi* que recoge los tres discursos amorosos que dominan en la literatura de la primera mitad del siglo XVII en Francia: el neo-platónico, heredero de la tradición galante caballeresca, representado por *L'Astrée* de Honoré d'Urfé; el libertino, cuyo modelo nos lo proporciona el *Francion* de Charles Sorel; y el cristiano-estoico que se defiende en la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales.

Procedamos a la lectura de algunos fragmentos de este debate que muestran la ambigüedad de la escritura del Obispo y ponen de relieve una introspección psicológica de los personajes que sitúa a *Palombe* en la dirección moderna de la novela que inicia en Francia *La Princesse de Clèves*.

Fulgent comienza haciendo un elogio del *amour passion*, contrario al *amour pur* que defiende Cléobule, 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 grâce du ciel, ce n'a pas été avec tant d'aveuglement; je suis dans l'âge auquel ce doux mal semble inévitable 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 perdent<sup>20</sup>.*

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 *généreux* del código libertino:

*Le seul nom de joug est une gêne à un coeur généreux; il n'est que d'être franc et libre<sup>21</sup>.*

Y se refiere a continuación a su esposa en estos términos:

*Elle a une imperfection insupportable: c'est qu'elle est ma femme. J'avoue, qu'elle est extrêmement vertueuse, qu'elle m'aime éperdument, qu'elle a un grand soin de moi et de ma maison (...) qu'elle est riche, noble belle, désirable, douce, chaste, et telle qu'on la pourrait prendre pour le patron d'une femme honorable. 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? Je crois que, pour achever d'aimer une femme, c'est le vrai remède que de l'épouser<sup>22</sup>.*

Este componente metadiscursivo, a través de la palabra de los personajes en este caso, otras veces por medio de las intrusiones del autor, de referencia ideológica, psicológico-moral o incluso literaria, que atraviesa todo el texto, da a la obra de Camus un carácter abierto y dialogal de una gran riqueza que trasciende el estrecho marco intertextual de la *novela trágica* de Céspedes y Meneses.

Siguiendo con el proceso de amplificación, veamos el uso que hace Camus de la *inserción*.

Procedimiento típicamente barroco de valor no sólo amplificador sino, sobre todo, de *mise en abîme* o reflejo especular del relato principal, Camus lo utiliza en varias ocasiones a lo largo del texto en las que el narrador extradiegético cede la palabra a distintos personajes que, como narradores intradiegéticos, nos relatan una historia. De todas estas narraciones intercaladas nos vamos a referir únicamente a dos por la incidencia que tienen en el desarrollo actancial del texto, en la misma dirección temática y simbólica de *La Constante*.

La primera, que ocupa seis páginas al comienzo del libro, la historia que cuenta Siridon a su hermano sobre Palombe. Una prolepsis de carácter oracular, que tiene la función de presentar a la protagonista marcada con los rasgos del infortunio: acosada por un amante no deseado, Hilamon, y víctima de la intransigencia de una madre dispuesta a sacrificarla a los intereses familiares.

La segunda, la que hace Cléobule a Fulgent de su hermana, que ocupa quince páginas del *Livre Second*. Una historia donde Glaphire aparece igualmente presentada como encarnación heroica de los infortunios de la virtud: acosada y perseguida por un seductor despechado, Sindulphe, que la obliga a huir, tras un intento de rapto y un duelo fallido con Cléobule.

Pero es el tercero de los procedimientos, el de *intervención*, el que tiene un mayor rendimiento cuantitativo en la amplificación textual.

La intervención directa del narrador en el texto constituye una constante en el relato barroco ejemplar, ya que forma parte, como recurso efectista, de la estética del asombro que rige en toda esta producción literaria. El texto de

*La Constante*, como hemos podido ver con algún ejemplo, abunda en estas intrusiones, que revisten en Camus todas las formas y funciones. Para hacernos una idea de la importancia que cobran en el ejercicio expansivo de Camus baste señalar que la edición de Henry Rigaul de 1853, la única que se ha hecho de *Palombe* después del siglo XVII, reduce la obra en casi trescientas páginas que corresponden, la mayoría de ellas, a intromisiones del autor en el texto, como confiesa el propio Rigault:

*Nous avons élagué dans cette édition beaucoup de paraphrases de l'Écriture, des réflexions, des comparaisons inutiles et même de jeux de mots. Camus prêche en même temps qu'il raconte; et ses digressions mêlées de souvenirs mythologiques, eussent refroidi l'attention ou blessé le goût du lecteur*<sup>23</sup>.

En efecto, Camus predica al mismo tiempo que narra. Y si bien es verdad que las continuas interrupciones del relato pueden resultar a veces fastidiosas, no es menos cierto que todo ese material discursivo es de imprescindible lectura y análisis para desvelar la presencia del yo del autor en el texto y comprender las estrategias textuales de una escritura de edificación que resulta a veces, por la ambigüedad de de su discurso, de efectos contrarios.

No podemos, en el limitado marco de este trabajo, hacer un inventario completo de estas intrusiones que podrían por sí solas ser el objeto de un estudio más amplio de implicaciones pragmáticas y de estética de la recepción. Nos contentaremos con señalar sólo algunas que son reveladoras de esa ambigüedad discursiva y de ese espacio dialogal que abre la novela de Camus en el terreno de la transtextualidad.

Unas veces un proverbio sirve para justificar la acción de un personaje, como cuando Fulgent aleja a su hermano:

*A l'ennemi qui s'en va, dit le proverbe, il faut faire un pont d'or*<sup>24</sup>.

Otras, nos encontramos con intervenciones del autor, de carácter oracular, con una función puramente narrativa. Como ésta tras la boda de Palombe:

*Et voilà Palombe, honnête comme une rose, entière comme un lis, belle comme le jour, épouse fidèle, loyale, passionnée, sage et contente, mais, hélas! d'un contentement qui ne durera pas beaucoup*<sup>25</sup>.

Son constantes las invocaciones de la divinidad y las referencias bíblicas, muchas veces para justificar los silencios del narrador:

*Car c'est Dieu, lui seul, qui sonde les reins et les cœurs, et qui contemple la vanité des imaginations humaines*<sup>26</sup>.

Abundan las intervenciones con función metadiscursiva, de carácter irónico, sobre la propia escritura literaria, y de reflexión moral:

*Voyez comme tout est mêlé maintenant! Le comte aime illicitement et n'ose se déclarer; Glaphire est aimé et n'aime pas. Cléobule ignore les bonnes volontés des deux dames. Palombe commence à ressentir les premières pointes de la jalousie. Quel fil nous tirera de ce labyrinthe? J'ai ouvert un théâtre où les désespoirs, les jalousies, les affections constantes et volages, les perfidies et les loyautés, l'honneur et l'infamie, doivent donner d'étranges combats et jouer de merveilleux personnages!*<sup>27</sup>

Y son también muy comunes esas formas de metalepsis por las que el narrador se convierte en actor de su propio relato, como ésta, con una clara función de bisagra narrativa:

*Il sera bon, laissant les affaire ainsi confuses, que nous allions à Madrid voir comment s'y comporte Siridon*<sup>28</sup>.

O esta otra, metacrítica, de reflexión sobre la función moral de la literatura, dirigida a sus censores y detractores:

*Retournons voir comment se comporte le comte en l'absence de son rival. C'est ici qu'il nous faut couler légèrement: on doit glisser sur les vices, de peur que, voulant insister sur leur blâme et à leur répréhension, il arrive tout au rebour de ce dessin, et que la description qu'il en faut faire pour en dépeindre la laideur ne laisse des impressions aux âmes faibles, plus attrayantes au péché que retirantes du mal*<sup>29</sup>.

Metadiscurso literario que pone de relieve la paradoja de una escritura utilizada como demostración *a contrario* de los peligros de las novelas, que se revela, en última instancia, como proceso tautológico de seducción especular.

Ya para concluir, el estudio de esta relación transtextual nos ha permitido establecer que, más allá de la común sensibilidad que une los dos textos en el mismo ámbito cultural del barroco y del componente anecdótico que los aproxima, existen diferencias de orden cualitativo que hacen de *Palombe* una novela original y novedosa, especialmente, en dos aspectos importantes.

Como *carrefour* de tradiciones y tendencias narrativas que se amalgaman en una síntesis enriquecedora haciendo de ella el paradigma de toda la literatura narrativa francesa de la primera mitad del siglo XVII.

Como espacio, finalmente, de encuentro y debate de los diferentes discursos: ideológico, moral, estético, que dominan la vida cultural francesa del período anterior al Clasicismo.

## NOTAS

1. HAINSWORTH, G., *Les «novelas ejemplares» de Cervantès en France au XVII<sup>e</sup> Siècle*, Paris, Champion, 1933.
2. La primera traducción de las *Novelas* de Cervantes aparece en Francia en 1615. Su traductor fue François de Rosset, el autor de las célebres *Histoires tragiques de nostre temps*, que fue también el autor de la adaptación de la segunda parte del *Quijote en lengua francesa*. La edición de las *Novelas* aparece con un largo subtítulo a la manera de los *recueils tragiques* que subraya la vigencia del género en Francia y marca las condiciones de recepción literaria: *Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra Où sont contenues plusieurs rares Aventures et memorables Exemples d'Amour, de Fidélité, de Force de Sang, de Jalousie, de mauvaise habitude, des charmes, et d'autres accidents non moins estranges que veritables. traduites de l'espagnol en François: Les six premieres par F. de Rosset. Et les autre six, par le Sr D'Audiguier. A Paris, Chez Jean Richer, ruë S. Jean de Latran, M.DC.XV.*
3. Sobre las diferentes traducciones y adaptaciones al francés en el siglo XVII de estos autores véase la interesante y exhaustiva bibliografía que presenta Hainswort en op. cit. pp. 252-283. Respecto a la presencia en Francia de María de Zayas véanse los trabajos de Alicia Ylleras: «*Temas de María de Zayas en la literatura francesa*» en *Quaderns de Filología*, Valencia, 1984, pp. 317-324. Y la introducción crítica a su edición de *Desengaños amorosos* de María de Zayas, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1983.
4. ADAM, A., *Histoire de la Littérature Française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Del Duca, 1962, T. I, p. 408.
5. CESPEDES Y MENESES, G.(de), *Historias peregrinas y ejemplares*,

- Zaragoza, Juan de Larumbe, 1623. Todas las referencias a las *Historias* remiten a la edición de Yves René FONQUERNE, Madrid, Clásicos Castalia, 1969. Los primeros relatos de Céspedes y Meneses que aparecen en Francia lo hacen en una edición de 1628 que recopila diversos textos españoles: *Les Nouvelles de Lancelot tirées des plus celebres auteurs Espagnols*, premiere partie, Paris, P. Billaine, 1628, in-8 (Tirées de Cespedes y Meneses, Lugo y Davila, y Camerino). Se traducen en esta recopilación *El buen celo premiado y Pachecos y Palomeques*, que aparecen con los títulos de *L'Insolente Belle-Mère* y *L'Infidèle confidente*. Existe una reimpresión de estas adaptaciones en, Paris, Veuve du Bosc, 1641. En 1671 con el título de *Histoires Nouvelles traduites de divers auteurs espagnols*, Paris, G. de Luyne, 1671, se adaptan algunos relatos basados en Céspedes y Memeses y en Mateo Alemán. De *La Constante Cordobesa* encontramos una edición del relato aislado en 1663: *La Constante Cordouane*, Amsterdam, Van Haase. M. Colin.
6. CAMUS, J.-P., *Palombe ou la femme honorable*, Paris, Cl. Chappelet, 1624.
  7. GENETTE, G., *Un récit baroque* en *Figures II*, Paris Seuil, 1969, pp. 195-222.
  8. Op. cit., p. 201.
  9. Op. Cit., p. 211.
  10. Considera Iliana Zinger una secuenciación del relato trágico barroco que comprende estos tres segmentos: *Transgression/Méfait/Punition*, (*Tentative de définition de la nouvelle en L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Paris, Vrin, 1981, pp. 209-218). También Anne de Vaucher Gravili establece una estructuración del mismo tipo basándose en una concepción de la *histoire tragique* como una historia de transgresión de la ley: *Loi/transgression/punition*, (*Loi et transgrssion. Les Histoires tragiques au XVII<sup>e</sup> Siècle. François de Rosset, Jean-Pierre Camus, Claude Malingre, Nicolas de Parival...*, Universita degli Studi di Venecia, 1984). Por nuestra parte discrepamos con estas investigadoras y 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. Desde nuestro punto de vista, es la pasión erótica la que constituye el eje en torno al cual se articula la dinámica narrativa de estos relatos y no la ley, que se ve así sustituida en nuestra estructuración por el proceso de seducción que conlleva la trama amorosa (véase al respecto nuestra Tesis *Ironía y seducción en la narrativa de Jean-Pierre Camus, Obispo de Belley*, Cór-

- doxa, Facultad de Filosofía y Letras, 1993).
11. La retórica del sermón y de la homilía, que solía utilizar sobre todo en la predicación postridentina historias ejemplares y sucesos trágicos extraídos de la vida ordinaria, establecía estas tres partes bien diferenciadas: *Exordium / Narratio / Conclusio*.
  12. Op. cit. p. 172.
  13. Proceso repetitivo en toda novela ejemplar de la pasión amorosa transgresora con final trágico.
  14. Op. cit. p. 176.
  15. Ibidem, p. 176-177.
  16. Ibidem, p. 179.
  17. Ibidem, p. 207.
  18. Toda la inmensa producción novelística del Obispo de Belley responde a un ambicioso proyecto moralizador cuyo objetivo es ofrecer a los lectores un tipo de *anti-roman* con el que se propone luchar contra los efectos nocivos de las novelas con sus propias armas. Ambiguo proyecto de persuasión doctrinal y de apología de los valores cristianos en el que algunos críticos han querido ver un precedente de Chateaubriand y de Bernanos.
  19. Op. Cit. p. 79.
  20. Op. Cit. p. 185.
  21. Ibidem, p. 185.
  22. Ibidem, p. 186.
  23. RIGault, H., *Palombe ou la Femme Honorable*, Précédée d'une d' *Etude littéraire sur Camus, Evêque de Belley, et sur le Roman Chrétien au XVII<sup>e</sup> Siècle*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1853, p. XXXIV.
  24. Op. cit., p. 36.
  25. Op. cit., p. 63.
  26. Op. Cit., p. 189.
  27. Op. cit., p. 324.
  28. Op. cit., p. 86.
  29. Op. cit., p. 387.