

ILUSTRACIÓN

**PIETER PAUL RUBENS (1609-1610): *Autorretrato con Isabel Brandt*
(detalle). Arte Pinakothek. Munich**

Ilustración página anterior:
Pieter Paul Rubens:
Autorretrato con Isabel Brandt
(*détalle*), (1609-160), Arte
Pinakotek, Munich.

6. VIDA EN LA CORTE.

La literatura épica contribuiría a hacer de la caballería un concepto social que caracterizaría a la etapa feudal de la Edad Media. Se desarrollaría un ideal de vida social regido por estrictas normas de educación y por obligaciones y limitaciones sociales impuestas al individuo. Pronto las cualidades nobles y caballerescas tales como la generosidad, la lealtad contractual, la elegancia de ánimo y modales, buena educación constante, en resumidas cuentas, una capacidad para comportarse debidamente en la vida social respecto a cualquier persona daría la idea de las condiciones y calidades que se requerían para ser un buen cortesano.

La nobleza de espada optaría por distinguirse en el capcioso terreno del estilo y sería la Italia del renacimiento la que crearía en sus pequeñas cortes una cultura de los buenos modales que acabaría siendo admirada en toda Europa.

A partir de ese momento, sería la manera de vivir, de hablar, de ataviarse, de divertirse, de reunirse lo que brindaría a las élites nobiliarias la inquebrantable certeza de su superioridad.

Diferentes manuales ¹ de buenos modales vendrían a recoger todo este cuerpo de leyes no escritas que suministrarían el banco de prueba que antes estaba reservado a las armas. Entre ellos, cabe destacar el *Libro del Cortegiano* de Baltasar Castiglione ², probablemente, a juicio de los críticos ³, el gran libro sobre la urbanidad cortesana que serviría de modelo a las minorías aristocráticas del resto de Europa.

¹ *El Galateo* de Giovanni della Casa y *La Civile Conversazione* de Stefano Guarzo.

² CASTIGLIONE, Baltasar 1528 (1967): *El cortesano*. Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A. Madrid. Traducción a cargo de Juan Boscán.

³ MENÉNDEZ PELAYO (1967): "Prólogo" en CASTIGLIONE, Baltasar 1528 (1967): *El cortesano*. Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A. Madrid. Traducción a cargo de Juan Boscán.

En este sentido, la corte francesa se apropiaría de la gran lección del italiano hasta el punto de convertir su modelo de conducta en el espíritu de toda una nación. Tal propósito exigió, sobre todo, la colaboración de las mujeres, así que describiremos los principales horizontes de esta selecta cultura femenina a partir de una novela ejemplar, *La Princesa de Cléves*⁴, escrita por Madame de La Fayette, una de sus más dignas representantes.

⁴ LA FAYETTE, Madame de 1678 (1987): *La princesa de Cléves*. Cátedra Letras Universales. Madrid.
Versión fílmica: DELANNOY, Jean (1960): *La princesa de Cléves*. Francia. Con Marina Vlady.

6.1. *El Cortesano* de Baltasar Castiglione

Cuando el sistema feudal fue dando paso a las monarquías absolutistas, las aventuras, la épica y los heroísmos guerreros propios de las aristocracias terratenientes serían substituidos por las sutilezas e intrigas de la corte. En este contexto, Maquiavelo (1469 - 1527) ⁵ analizaría el perfil psicológico del buen príncipe para dilucidar cuales serían las virtudes humanas que debería aparentar poseer en su tarea de gobierno mientras que, otro reconocido diplomático italiano, Baltasar Castiglione (1478-1529) ofrecería una obra a los jóvenes nobles y damas de su tiempo y nación que, sin verse enturbiado por el maquiavelismo político de su siglo, establecería las reglas, los usos y atributos necesarios para que el más alto estamento de la pirámide social se acercara a la perfección de lo que debía representar.

Escribe el conde Baltasar Castiglione en su prólogo del primer libro del *Cortesano* dirigido al Micer Alfonso Ariosto: << *Señor, vos me mandáis que yo escriba cuál sea (a mi parecer) la forma de cortesanía más conveniente a un gentil cortesano que ande en una corte para que pueda y sepa perfectamente servir a un príncipe en toda cosa puesta en razón de tal manera que sea dél favorecido y de los otros loado, y que, en fin, merezca ser llamado perfecto cortesano así que cosa ninguna le falte* >> (Castiglione, 1967:13).

Por asentimiento general de críticos e historiadores de la literatura, como ya hemos adelantado en la introducción, *El Cortesano* de Baltasar Castiglione, traducido a nuestra lengua por Juan Boscán y publicado por vez primera en español en 1534 ⁶ pasa por ser una de las obras que mejor ha sabido plasmar el mundo poético y aristocrático.

El reflejo ideal del tipo de hombres y mujeres que Castiglione nos presenta bien puede estimarse no sólo como espejo de la vida áulica, sino

⁵ MAQUIAVELO, Nicolás: *El príncipe*. Ed Planeta. Madrid, 2001.

⁶ La primera edición del original italiano es del 1528

como el mejor tratado de educación social para los jóvenes de su tiempo. Nos serviremos de las argumentaciones de Menéndez Pelayo que aparecen en el prólogo de la edición utilizada en nuestro estudio para apoyar esta afirmación: << *A pesar de su título y de ciertas anécdotas algo ligeras, no es un frívolo repertorio de buenas maneras y de trato cortesano, un manual de urbanidad como el Galateo, que poco después escribió Meser Giovanni della Casa, ni un decálogo de prudencia mundana sutil, pesimista y fría como los tratados de Gracián, ni mucho menos un código de egoísmo correcto y elegante moralidad como las cartas de lord Chesterfield a su hijo. El ideal pedagógico del conde Baltasar es mucho más alto y generoso que todo eso (...). El perfecto cortesano y la perfecta dama, cuyas figuras ideales tratan, no son maniqués de corte ni ambiciosos egoístas y adocenados que se disputan en oscuras intrigas la privanza de sus señores y el lauro de su brillante domesticidad. Son dos tipos de educación general y ampliamente humana, que no pierde su calor aunque esté adaptada a un medio singular y selecto, que conservaba el brío de la Edad Media sin su rusticidad, y asistía a la triunfal resurrección del mundo antiguo sin contagiarse de la pedantería de las escuelas. La educación, tal y como la entiende Castiglione, desarrolla armónicamente todas las facultades físicas y espirituales sin ningún exclusivismo dañoso, sin hacer ninguna de ellas profesión especial, porque no trata de formar al sabio, sino al hombre de mundo en la más noble acepción del vocablo >> (Menéndez Pelayo 1967:10).*

A partir de la presentación de un cuadro de la vida cortesana de Urbino, caracterizada por su aspecto aristocrático, Baltasar Castiglione realiza en *El Cortesano* un retrato del perfecto hombre de corte y de la perfecta dama palaciega, mostrándonos las circunstancias en las que ambos deben dar prueba de sus dotes. Algunas de ellas no pueden ser educadas, pues Castiglione defendía que el buen cortesano debía proceder de buen linaje (Capítulo II, Libro I), entre otras cosas, porque los hombres de baja sangre carecen del deseo de la honra y del temor de la deshonra, al contrario de los de gran linaje que tienen por gran vergüenza mancillar el nombre de sus antepasados. A la procedencia nobiliaria hay que añadir nuevos dones: buena disposición de rostro y cuerpo, destreza en las armas, buena gracia en sus obras, palabras y ademanes. Otros, no pudiendo ser naturales, dependen de la

aplicación del cortesano: saber de artes y ejercitarlas así como mostrarse moderno en el hablar y el escribir, desechando los vocablos antiguos que ya no se utilicen.

Sigue aconsejando Castiglione al cortesano diciéndole que hay que hablar a cada cual según la dignidad de las personas, el momento y la circunstancia, conservando siempre un gentil y gracioso trato en la conversación familiar con todos. Para Castiglione es lícito fingir, como sea sobre un fundamento de verdad y con propósito de ameno pasatiempo, acompañando a las palabras lo gracioso de gestos y adecuaciones. No rechaza los juegos de palabras en otra suerte de dichos, *“lo cual llamamos vulgarmente derivar”*, y esto consiste en mudar o quitar o poner una letra o sílaba, sin que lo impida ni el doble sentido, ni la burla disimulada, ni, en general, ni uno de los eternos registros que desatan la risa en una sociedad amable y culta. Sazona sus razonamientos con ejemplos y chistes que pueden formar un repertorio para el perfecto cortesano. Pero no deja de advertirle que ha de tener << *en el burlar y en el decir gracias respecto al tiempo, a las personas, a su propia calidad y estado, y mirando de no usarlo demasadamente, porque a la verdad cansa y enfada estar todo el día y en todas las pláticas y sin propósito animado siempre a decir donaires. Hay que evitar, por lo tanto, morder sin causa o por odio manifiesto y a personas muy poderosas, que es mal seso, o muy miserable, que es crueldad, o muy malvadas, que es vanidad, o diciendo cosas con que ofenda a quien no querría, que es ignorancia* >> (Castiglione, 1967: 78).

Piensa Castiglione que muchas de las reglas que valen para el hombre sirven también para la dama palaciega, pero se encarga de destacar algunas diferencias: prefiere para ella su delicadeza tierna, y la dulzura mujeril en el gesto, << *que lo haga en el andar, en el estar y en el hablar, siempre parecer mujer, sin ninguna semejanza de hombre* >> (Ídem: 86). Muchas virtudes del alma son necesarias en la mujer como en el hombre; y así lo son también << *la nobleza del linaje, el huir la afetación, el tener gracia natural en todas las cosas, el ser de buenas costumbres, ser avispada, prudente, no soberbia, no envidiosa, no maldiciente, no vana, no revoltosa ni porfiada, no desdonada,*

poniendo las cosas fuera de su tiempo, saber ganar y conservar el amor de su señor y de todos los otros, y hacer bien y con buena gracia los ejercicios que convienen a las mujeres >> (Ídem: 86). De la hermosura piensa Castiglione que debe la mujer hacer buena cuenta, pues la cree mucho más necesaria en la dama que en el cortesano, y obviando aquellas virtudes comunes con el hombre, como la prudencia, la grandeza del ánimo, la continencia... así como aquellas calidades que se requieren en todas las mujeres, como <<ser buena y discreta, saber regir la hacienda del marido, y la casa y los hijos si fuere casada, y todas aquellas partes que son menester en una señora de su casa>> (Ídem: 87), afirma Castiglione que la dama debe poner mayor recelo que el hombre en lo que compete a la honra.

La misma cautela para que no se hable mal de ella debe regir su conducta respecto al amor, y eso que el autor reconoce que es difícil tratar la materia de los amores con argumentos: *<< cosa que trae consigo una pasión tan grande como es amar, no se puede ordenar ni medir en los hombres ni en las mujeres, acaecimientos son o dolencias que es cosa difícil prevenirlas, y casi imposible curarlas >> (Ídem: 137). En todo caso, Castiglione advierte a las damas que aprendan a distinguir a los enamorados fingidos de los verdaderos porque << cuando el amor no ha de ser para el casamiento, es forzado que la mujer tenga dél el escrúpulo que se suele tener de las cosas defendidas, y ponga en algún peligro la fama que tanto le importa >> (Ídem: 137).*

Es posible que la Italia del Renacimiento concediera en las cortes un lugar a la mujer, pero Castiglione nos deja entrever que la presencia femenina no dejaba de ser controvertida cuando se disimulaba tras fórmulas ambiguas. El autor no emplea el término “cortesano” en femenino. En el célebre tratado, las mujeres, que tanto contribuían con su presencia a hacer de los pasatiempos del pequeño palacio de Urbino una obra de arte, solían ser designadas con la perífrasis “damas de palacio”. Benedetta Craveri (2003:33)⁷, en un brillante ensayo que analiza el papel de la mujer como figura central y eje civilizador de la vida de la corte en la Francia de los dos siglos anteriores a la Revolución,

⁷ CRAVERI, Benedetta (2003): *La cultura de la conversación*. Editorial Siruela. Biblioteca de Ensayo. Madrid.

sostiene que Castiglione no habría podido utilizar la expresión “cortesana” sin incurrir en engorrosos equívocos. << *En su época la palabra ya designaba, en su versión femenina, justo lo contrario de las utopías de corte. (...) Las únicas mujeres a las que se les permitía hacer pública ostentación de sus dotes físicas e intelectuales eran las prostitutas. Cuanto más se acercaban éstas por refinamiento, cultura y elegancia al ideal de la “dama de palacio” propuesto por Castiglione, más fácilmente, una vez disociadas de las vulgares meretrices, pasaban a formar parte de la superior categoría social de las “cortesanas honestas”. Al fin y al cabo, sólo había una diferencia entre la “dama de palacio” y la “cortesana honesta”; aquélla podía jugar con el amor siempre y cuando lo sublimase; ésta, en cambio, al optar por bajarlo a la tierra, disponía libremente de su cuerpo y de su alma. Sea como fuere, ambos modelos seguían contrastando abiertamente con las usanzas de las clases sociales dominantes, que pretendían que el mundo femenino estuviese claramente separado del masculino y que la esfera de acción de las mujeres se recluyese en la vida privada >>.*

Fue pues inevitable, dadas estas premisas, que las mujeres sintiesen la exigencia de crearse en su ámbito privado un espacio de libertad. Desde ese espacio y bajo el signo de la diversión se pondría en marcha un proceso regenerador de los usos y las costumbres que marcaría un estilo de sociabilidad, unas nuevas formas de enculturación impulsadas bajo la guía de las mujeres desde un nuevo escenario: la sociedad de corte de la Francia del Louvre y el Antiguo Régimen.

6.2. La condición femenina en la aristocracia francesa del Antiguo Régimen.

Aunque en la Francia del siglo XVI, donde el Renacimiento llegó al menos medio siglo después que a Italia, el bello sexo gozara en el ámbito de la aristocracia de un trato más liberal, desde un punto de vista jurídico, religioso y moral, la mujer seguía viviendo en condiciones de abrumadora inferioridad respecto al hombre. Sometida primero por la autoridad paterna, luego por la marital, la mujer no era dueña de sí misma ni se le consultaba acerca de las decisiones fundamentales que determinaban su existencia. La única libertad que se le concedía era la de renunciar al mundo y recluirse en un convento; pero había alguna que, menos afortunada, no veía otra salida que quitarse la vida (Ago, 1996) ⁸.

A la luz de los valores de la antigua tradición feudal, Craveri (2003) apunta que la condición de inferioridad objetiva del sexo débil podía dar un vuelco espectacular. Precisamente por su delicadeza, desamparo y necesidad de protección, en la concepción nobiliaria del honor la mujer se convierte en la destinataria por excelencia del homenaje caballeresco. Por supuesto, la costumbre había cambiado mucho desde los tiempos de las medievales “cortes de amor”, pero, en el momento de reconfigurar su estilo de vida y su código de reconocimiento, la nobleza francesa volvía idealmente a sus orígenes, al culto que dedicaba a la mujer la urbanidad cortés y al reciente redescubrimiento, por parte de las élites renacentistas, de la concepción neoplatónica e idealizadora del amor como instrumento de elevación espiritual.

Así pues, en la tradición de la costumbre aristocrática el homenaje prodigado a la mujer y la posición de privilegio que se le concedía eran, ante todo, una ocasión importante de verificación del honor viril y, al mismo tiempo, un signo evidente de distinción social. Mitificada, reverenciada, adulada, la

⁸ AGO, Renata (1996): “Jóvenes nobles en la época del absolutismo. Autoritarismo paterno y libertad” en LEVI, Giovanni y SCHMITT, Jean-Claude: *Historia de los jóvenes I. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Editorial Taurus. Madrid. (pp. 365-413).

mujer venía a ser un componente insoslayable del modelo de vida nobiliario y el trofeo más hermoso del orgullo masculino.

Muy pronto hombres y mujeres de la nobleza francesa se adiestrarían juntos en el mismo juego, el de la “galantería”, que no era sino una “caza” depurada de toda violencia y carente del “gozo” de la “presa”, donde el valor masculino se medía en el ardor de la persecución y el femenino en la capacidad de eludir los deseos del perseguidor. << *En efecto, en el afán de mitigar la violencia de las relaciones cotidianas, las élites nobiliarias descubrieron que “el rechazo convencional de la eventualidad agresiva” podía no solamente hacer menos peligrosa la vida, sino además producir placer. Así, escribe Starobinski, se abrió “un espacio protegido, un espacio de juego, un coto cerrado donde, de común acuerdo, los integrantes renunciaban a perjudicarse y atacarse, tanto en lo concerniente a las relaciones usuales como en lo que atañe al amor. Si se nos permite emplear aquí una terminología anacrónica, diríamos que la idea dominante es la de una masificación del placer: la pérdida que la pulsión sufre bajo el efecto de la represión y de la sublimación queda compensada, según la teoría de la honnêteté, por la erotización de las relaciones cotidianas, de la conversación, del intercambio epistolar. La doctrina de la honnêteté estetiza la renuncia pulsional”. Ahora bien, bastante antes de llegar a sus formulaciones teóricas y a sus ilustraciones novelescas, la quête nobiliaria, aún confusa y vacilante, de un nuevo estilo en el que reconocerse plenamente halló el “espacio protegido” y lúdico donde medirse por primera vez bajo la guía de las mujeres, con el juego cómplice y exclusivo de la mundanidad >> (Craveri, 2003:28-29).*

Si pretendemos hacer un retrato de la élite nobiliaria francesa del Antiguo Régimen debemos acudir a la literatura dirigida precisamente a ella – como nos recuerda Elías (1982)⁹-, aquella en la que pueden verse reflejados los intereses de la sociedad galante y su estilo de vida. En efecto, justo al principio de su camino, la cultura mundana francesa encontraría, en forma de novela, un modelo pedagógico nacional, un “breviario” de comportamiento

⁹ ELÍAS, Nobert (1982): *La sociedad cortesana*. Fondo de Cultura Económica. Madrid-México.

equivalente a los textos sagrados de los buenos modales importados de la Italia del Renacimiento.

Las mujeres, dada su segregación de la cultura áulica y al hecho de que buscasen en la literatura distracción y diversión, conformaban un nuevo e importante grupo al que los escritores aprendían rápidamente a tener en cuenta. Sus demandas hacían que fuesen cobrando forma una vasta literatura de entretenimiento, creaciones de género menor pensadas para llenar el ocio de la vida mundana, como las *questions d'amour*, los retratos, los aforismos, las cartas, las novelas: distracciones femeninas que los doctos despreciaban y los hombres de Iglesia condenaban, pero que a la larga se convertirían en puntales de la tradición literaria francesa.

En la nueva realidad de la vida mundana, las mujeres asumían un papel activo en lo relativo al gusto y la diversión. Atendiendo a sus deseos, en los salones se charlaba, se escribía, se rimaba (y de un modo improvisado, ligero, rápido, brillante, galante), sobre todo de psicología y casuística amorosa, los dos temas en los que la inteligencia femenina podía sobresalir sin más preparación que la sensibilidad, el instinto y la práctica mundana ¹⁰.

Nadie perteneciente al mundo de las letras podía permitirse el lujo de hacer caso omiso al hecho de que el gusto femenino se había convertido en clave para determinar el éxito de una obra, para consagrar la reputación de un autor, para orientar la producción literaria. No conformes con influir de una manera tan tiránica en el mundo de las letras, algunas mujeres formulaban nuevas exigencias y aspiraban a remodelar la vida a imagen de la literatura. Así, en torno a mediados del siglo XVII, con la entrada en escena de las Preciosas, la condición femenina se convertiría por vez primera en objeto de una reflexión sistemática por parte de un grupo de mujeres selectas (Craveri, 2003).

¹⁰ En pleno siglo XXI, la cultura de la conversación seguiría siendo protagonizada por las mujeres, especialmente las chicas jóvenes, aunque se trasladará del salón a los "chat-rooms". Por otro lado, la industria del libro sigue confirmando que el público lector femenino sostiene la mayor parte de las ventas de las editoriales de hoy en día. Nos referiremos a ambos aspectos en el último capítulo de esta tesis.

Sería Mademoiselle de Scudéry la que pondría de moda las *questions d'amour* que, junto con las *maximes d'amour*, causarían furor en los salones. El pasatiempo –casi tan antiguo como la civilización aristocrática francesa– consistía en proponer una serie de interrogantes (*questions*) o de tesis (*maximes*) de naturaleza amorosa, y en dar a los participantes la oportunidad de hacer gala de alguna de sus virtudes mundanas más apreciadas: agudeza psicológica, rapidez de reflejos y delicadeza.

Otros escritos que se conservan de algunas de estas mujeres nos ponen al corriente de sus reflexiones, de sus amistades, de sus cartas, de sus diversiones. Probablemente, Madame de Sevigné fue la que con mayor espontaneidad e inmediatez abriría su corazón, confiaría sus sentimientos, sus alegrías, su dolor, sus preocupaciones y sus esperanzas. Otra dama e inseparable amiga de Madame de Sevigné se serviría del mundo cerrado y claustrofóbico de la corte como observatorio privilegiado para estudiar esas pasiones –el amor, los celos, la ambición, la venganza– cuyas calamidades analizaría incansablemente desde la creatividad novelesca.

Madame de La Fayette optaría por tocar el corazón de lectores que no conocía ensayando un género literario experimental, la *nouvelle*, y los problemas teóricos que éste planteaba, recurriendo al asesoramiento activo de escritores y *savants*. Bien es verdad que para la gente de la nobleza aceptar oficialmente la paternidad de un libro equivalía a degradarse socialmente; en la sociedad aristocrática, escribir podía ser un *loisir*, no una profesión, y la condición de autor era incompatible con la nobiliaria, pero Madame de La Fayette, con la intención de causar gran sensación en las conversaciones de los salones, y a pesar de salvaguardar su reputación ocultándose tras un riguroso anonimato, calibraría el lanzamiento editorial de *La Princesa de Clèves* mediante una estrategia de lecturas previas, apelaciones al público a través de encuestas y comentarios críticos dirigidos que asegurarían a su obra el éxito perseguido. Veamos qué nos aporta su estudio como modelo pedagógico de la época.

6.2.1. *La Princesa de Clèves* de Madame La Fayette.



Escuela francesa del siglo XVII: *Retrato de Marie-Madeline Pioche de la Vergne, Condesa de La Fayette*, Palacio de los Rochers-Sévigné, Vitré.

La Princesa de Clèves es una de las novelas más significativas, apasionantes y psicológicamente sagaces del siglo XVII. La obra explora un tema eternamente actual y obstinadamente juvenil, el miedo al amor, el recelo de las emociones profundas y de su expresión en la sexualidad. Todo ello logrando un vivo retrato de los hombres y mujeres de su tiempo, aunque la historia está ambientada en los últimos años del reinado de Enrique II, hijo de Francisco I, que reinó de 1547 a 1559. Retrato de época pero, sobre todo, análisis de la condición femenina, pues cada detalle y digresión de *La princesa de Clèves* contribuye a explicar cómo la angustiada indecisión de una mujer sobre su vida va avanzando gradualmente hacia la determinación que finalmente logra.

Cuidadosamente formada y educada antes de su presentación en la corte a los dieciséis años, la futura princesa de Clèves se casa con un hombre excelente que la ama tiernamente y logra su estima, pero no su amor. Hasta aquí seguirá una trayectoria amorosa similar a la de tantas otras mujeres contemporáneas suyas. Tanto en la casa como en el convento, la enseñanza que se impartía a las muchachas se elegía previendo el lugar que iban a ocupar en el mundo. Esta educación, tan intensamente marcada por la conciencia y el orgullo de la adscripción social, llevaba por lo general a las *demoiselles* a aceptar con serenidad un matrimonio que, decidido sin su conocimiento, respondía a las razones del linaje y no a las del corazón. A decir verdad, a diferencia de las chicas burguesas, las muchachas de la nobleza no tenían la costumbre de sondear sus propios sentimientos. Consultada por su madre, Mademoiselle de Chartres aceptó serenamente convertirse en princesa de Clèves, sin sentir la menor inclinación por su futuro marido. No siente atracción alguna por su marido, pero como le confiesa a su madre << se casaría con él con menos repugnancia que con otro >> (La Fayette, 1987: 112). El sentimiento era un elemento impropio, cuando no ridículo, e incluso dañino, en uniones dictadas por la razón y pensadas para el reforzamiento del prestigio familiar, la preservación del patrimonio, la perpetuación del nombre y la estirpe. Es más, la gloria de pasar a formar parte de una estirpe ilustre servía de poderoso paliativo hasta en las uniones más desafortunadas. Ahora bien, el imperativo de la posición social y la integridad moral eran inseparables, en la educación de las muchachas, del cuidado frente a los peligros del <<mundo>>.

Llegamos así –apunta Craveri (2003:38)- << a la primera de las evidentes contradicciones inherentes a la condición femenina en las élites nobiliarias, contradicciones que contribuirían a hacer de las mujeres las virtuosas del paraître social. En el plano religioso y moral, la educación de las muchachas se centraba en la obediencia, el pudor, la castidad, la reserva, el temor a los hombres y el cuidado frente a las pasiones. Por otra parte, si, en una visión tradicionalmente misógina, las mujeres se caracterizaban por su irracionalidad y su sexualidad impura, la cultura femenina se consideraba a sí misma de una manera radicalmente distinta. En las habitaciones maternas y en los espacios conventuales, las chicas, generación tras generación, podían vivir

durante un número variable de años la utopía de una vida femenina, casta y virtuosa como la propuesta por el culto mariano: una edad de la inocencia, a la que el ingreso en sociedad ponía irremisiblemente fin. Y sin embargo todos sabían que ese ingreso era necesario y se preparaba con cuidados infinitos, pues las mujeres debían saber resistirse a los halagos del mundo y a la vez granjearse de éste la admiración y el homenaje >>.

La entrada en el matrimonio de nuestra protagonista no tuvo lugar precisamente por la puerta grande, pero el matrimonio era también en aquella época –y lo fue durante mucho tiempo- el acceso más seguro al amor. En primer lugar porque, como pensaba su madre, la señora Chartres, lo normal, si el marido estaba enamorado y reunía una serie de condiciones ventajosas, era que la joven esposa descubriese junto a él el amor y, en último término, si faltaba este principio, porque por el matrimonio la mujer tenía acceso a un mundo en el que la galantería, tal y como hemos visto anteriormente, si discreta, estaba tácitamente admitida.

La señora de Clèves no tendrá la dicha de amor hacia un marido que tanto lo merecía (el personaje del señor de Clèves despierta toda nuestra simpatía hasta que la sospecha de la infelicidad de su esposa le hace desvariar), pues pronto conoce al duque de Nemours, el noble de mayor talento y atractivo del séquito real. Aunque a penas intercambiaban unas palabras durante los bailes, justas y congregaciones de salón de la vida en la corte, estas dos figuras ejemplares se enamoraron por el destino.

No obstante, pese a la fuerza que le arrastra hacia el señor de Nemours, no cederá a sus impulsos, y su felicidad, según la narradora, será firme y excepcional. Bien es verdad, que si no asiste al baile del señor de Nemours y que tolera, en silencio también, que el mismo señor de Nemours se adueñe de su miniatura; pero evita las ocasiones en que el duque podría formularle una declaración, y cuando, desprovista de la dirección espiritual y del apoyo moral que hubiera encontrado en su madre, se sabe incapaz de luchar contra su pasión, se refugia en la soledad, y por último, viendo que su marido no la ayudará a permanecer alejada del peligro si no está informado de él, se decide

acometer el acto –heroico según la narradora, inusitado según los otros personajes de la novela, inverosímil según los contemporáneos- de confesarle a su marido su amor por otro... Dejándose caer a sus pies, la princesa de Cléves exclama con dolor: << voy a hacer una confesión que jamás mujer ha hecho a su marido, pero la inocencia de mi conducta y de mis intenciones me dan fuerzas para ello. Es verdad que tengo motivos para alejarme de la corte, y que quiero evitar los peligros en que se encuentran algunas veces las mujeres de mi edad. No he dado nunca ninguna muestra de debilidad, y no temería dar ninguna si me dejarais en libertad de retirarme de la corte, o si tuviera aún a la señora de Chartres para ayudarme a guiar mis pasos. Por peligroso que sea el partido que tome, lo tomo con alegría para mantenerme digna de ser vuestra. Os pido mil veces perdón si tengo sentimientos que os disgustan, al menos no os disgustaré jamás con mis actos. Considerad que para hacer lo que hago hay que tener más amistad y más estima por un marido de la que nadie ha tenido jamás; guiadme, tened piedad de mí y seguid queriéndome, si podéis seguir haciéndolo >> (La Fayette, 1987:202-03).

La ceguera de la señora de Cléves le impide darse cuenta que, al buscar cobijo en su marido, lo somete a la más dura de las pruebas, condenándolo al tormento de los celos que acabarán con su vida: << Me hacéis desgraciado con la prueba más grande de fidelidad que jamás mujer alguna ha dado a su marido >> (Ídem: 204).

Pero no precipitemos los acontecimientos; antes de llegar a este episodio trágico que traerá como consecuencia el desenlace final de la novela, la señora de Cléves, la mujer que está dispuesta por todos los medios a renunciar a su amor por el señor de Nemours, y que se cree una heroína de la fidelidad conyugal, vive y saborea, en el más profundo secreto de su corazón y en el recinto cerrado de su pabellón de Coulommiers, un gran amor...

La honestidad de la esposa aparece aquí concebida de manera bastante peculiar. El honor está a salvo –puesto que nadie, ni si quiera el ser amado, conoce su pasión- la fidelidad también –ya que el marido ha sido debidamente informado- y la idea de un Dios omnisciente y omnipresente no interviene ni por

un momento, de suerte que la señora de Cléves no se considera en modo alguno culpable, cuando en el pabellón de su casa de campo de Coulommiers, que ha decorado previamente con cuadros que representan al señor de Nemours, se deleita en su contemplación solitaria; ni siquiera cuando ante los ojos de estos discretos testigos, se entrega al juego, inocente quizás, pero ¡cuán cargado de erotismo!, de enlazar, alrededor de la caña de Indias que había pertenecido al señor de Neumours, cintas amarillas y negras, colores que él había lucido en el torneo.

He aquí una visión conmovedora y no distorsionamos la historia si le aplicamos un término analítico; sublimación ¹¹. Lo apunta Roger Shattuck (2001) ¹² en *El conocimiento prohibido* cuando sitúa el comportamiento de nuestra heroína en su saga esencial de conocimiento prohibido en el ámbito del amor romántico. Sin embargo, en la escena del pabellón no ha podido escapar de su contenido erotizado. Pese a todo ello –la señora de Cléves se cree un modelo de fidelidad-. En su introducción y estudio preliminar a la novela, Hoolzbacher (1987:54) ¹³ apunta que << cualquier mujer cristiana, como aparentemente es la princesa, consideraría después de esto que había deseado al señor de Neomours y, a poco feminista que fuese, y, por lo mismo partidaria de la igualdad de sexos –lo cual comporta igualdad de derechos, pero igualdad también de responsabilidades-, se aplicaría la frase del evangelio en el que se acusa de adulterio al hombre que desea la mujer de su prójimo >>.

No le ocurre nada semejante a la señora de Cléves. Estamos en un mundo en el que sólo el acto es reprobable: la intimidad del corazón es absolutamente inocente. No se piensa en la mirada de Dios, sino en la de los hombres; lo importante es cumplir ante el mundo; lo que cuenta no es el ser sino el parecer.

¹¹ FREUD, Sigmund 1905 (1995): *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires.

¹² SHATUCK, Roger 1998 (2001): *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*. Editorial Grupo Santillana. Punto de lectura. Madrid.

¹³ HOLZBACHER, Ana María (1987): "Introducción" en LAFAYETTE, Madame de (1987): *La princesa de Cléves*. Cátedra Letras Universales. Madrid.

La escena del pabellón tendrá inesperadamente otro testigo, además del ídolo silencioso representado en los cuadros, el mismo espectador que asistió, oculto también, a la escena de la confesión al marido: el señor de Nemours, y su presencia (totalmente novelesca, dicho sea de paso) en estos dos momentos culminantes de la novela, acarrearán muy graves consecuencias. En primer lugar, porque el señor de Nemours sucumbió a la tentación de la confianza que les será desastrosa; en segundo lugar, porque enardecido por el amor que descubre en la señora de Clèves, intentará sorprenderla una vez más, y sus visitas a Coulommiers, mal interpretadas por el espía del señor de Clèves, avivarán los celos de éste y causarán su muerte.

Con el desenlace de este episodio la novela cambia de rumbo, pero no en el sentido que sería de esperar. La protagonista es ahora libre de seguir los impulsos de su corazón, no obstante, cuando pasado algún tiempo, y después de muchos empeños, el señor de Nemours consigue hablar con ella, se topa con la sorpresa y la crueldad de la negativa.

Y llegamos al capítulo oscuro de la obra, el episodio que no comprendieron sus contemporáneos, y que a nosotros nos deja perplejos y pensativos: ¿por qué, si amaba al señor de Nemours, como afirma ella misma, no acepta casarse con él?. Aquí la respuesta puede llevarnos a diferentes interpretaciones.

En primer lugar, podríamos destacar el paralelismo con otra renuncia tratada ya en nuestro estudio. San Agustín, desde su estoicismo cristiano, nos rebelaba las gratificaciones de la templanza y la abstinencia frente a la complacencia y el hedonismo.

En los siglos XVII i XVIII, la influencia del estoicismo bajo el espíritu evangélico penetró en las costumbres cortesanas, quizás porque armonizaba bien con cierta actitud ante la vida, mezcla de elegancia y orgullo, propia de determinada clase social que templaba su carácter a fin de no enfurecerse ante la adversidad –considerando que esto acentuaba su dignidad y su nobleza-, a la par que encubría con eufemismos la realidad humana, disimulando así sus

miserias. Esta postura se reducía a menudo a una lucha entre el ser y el parecer, que se manifestaba como una forma peculiar de buenos modales, una moral social que establecería << lo que se hace >> y <<lo que no se hace>>, reprimiendo en el individuo todo lo que es particularidad de carácter y de sentimiento, constituía, en fin, una razonable exquisitez de modales. No cabe duda que la novela de la época le cupo la misión de enseñar y ejemplarizar este código de urbanidad, cuando vemos a los personajes de *La princesa de Clèves* actuar conforme a sus más estrictas normas ¹⁴.

Pero la segunda interpretación, tal y como nos la apuntan Holzbacher (1987) y Craveri (2003) y que ya hemos adelantado anteriormente, se la debemos al movimiento femenino propiamente dicho que se perfiló en la Francia del siglo XVII y que se conocería como la *Preciosité*.

¹⁴ Sobre este estoicismo aristocrático, teñido metafísicamente de cierto optimismo leibniziano, se pronunciaría uno de los principales activistas de la ilustración, Voltaire, y lo haría con *El Cándido*, una de sus obras más personales y significativas.

La obra se inicia con una divertida caricatura del orgullo y la pobreza de los nobles, prudentemente situada en tierras alemanas, pero a los pocos párrafos la ironía se hace más acerada. El optimismo de Leibnitz se ejemplariza en el símbolo de Pangloss, quien encuentra explicación para todo gracias al principio de que << nada puede ser mejor >>, ya que de lo contrario sería de otro modo: << Está demostrado –decía- que las cosas no pueden ser de otro modo: pues si todo ha sido hecho para un fin, necesariamente todo es para el mejor fin. (...) Por consiguiente, los que han dicho que todo va bien, han dicho una necedad: hubieran debido decir que todo va del mejor modo posible >> (Voltaire, 1987:7). Cándido y Pangloss, ingenuos y soñadores que sólo se empeñan en ver el lado bueno de las cosas, van a ser zarandeados implacablemente sin acabar de comprender el sentido de lo que les está ocurriendo.

En una cascada de grotescas aventuras Voltaire traza un cuadro muy sombrío de la Humanidad. Primero ajusta las cuentas al espíritu heroico, a la guerra y al militarismo, luego a los protestantes, a los católicos, a los judíos, a los musulmanes, todos para él una colección de hipócritas, egoístas y fanáticos en un mundo terrible donde sólo cuenta la ley del más fuerte, y en el que las personas sinceramente caritativas son arrolladas y perecen. ¿Cómo no proyectar en ello un retablo contemporáneo?

Los protagonistas se trasladan a América, donde conocemos el << reino jesuítico >> de Paraguay y se da un toque a la vieja utopía de Eldorado, pero en todas partes Cándido no ve a su alrededor más que la negación del optimismo que le había inculcado Pangloss: desgracias, codicia y crueldad.

Tras otras muchas peripecias llega la moraleja del relato. ¿Qué podemos hacer en un mundo inexplicable, dominado por las ambiciones más sórdidas, por la intolerancia, la vanidad más estúpida y la maldad?. No hacer metafísica, no buscar explicaciones filosóficas, no querer enderezar entuertos, empresa de la que siempre se sale mal parado, propone Voltaire. Simplemente vivir en un rincón tranquilo, conformarse con su suerte y trabajar sin pensar, como << único medio de hacer soportable la vida >> (ibidem:98). <<Cultivar el propio huerto>> se convertiría entonces en el perfectible campo de acción para la racional iniciativa de los hombres serenos, pero también, para los desencantados y conformistas.

La sensibilidad preciosa se descubriría en el Salón de Madame de Rambouillet, la famosa Estancia Azul del hotel de la rue Saint-Thomas-du-Louvre, una especie de universo lúdico en el que se practicaría el arte de la diversión. Recepciones, bailes, conciertos, paseos, juegos de sociedad, conversaciones, lecturas, teatro se impondrían en todas sus formas bajo la sabia dirección de Madame de Rambouillet, dispuesta a convertir el ocio aristocrático en una auténtica representación artística.

Si el hotel de Rambouillet se convertiría en el hito social por excelencia, una novela francesa aparecida justo en los años de formación del salón de la marquesa, *l'Astreé* de Honoré d'Urfé ¹⁵ cumpliría para los asiduos de la Estancia Azul una función de modelo y guía en toda regla.

Los tratados de buenos modales se multiplicarían y una <<pléyade>> de mujeres que ocuparían un lugar de primer orden en la vida mundana parisina dirigirían nuevos salones. A cada una de ellas –hasta el momento se han identificado más de ciento treinta según Craveri (2003)-, casi todas miembros de la alta aristocracia, se le aplicaba el adjetivo calificativo de <<preciosa>>, en singular, que carecía de cualquier connotación negativa y era sinónimo de delicadeza, de refinamiento, de distinción.

<< Así, aunque la vida mundana se caracterizaba por su circularidad y fluidez, las nobles damas que recibían el calificativo de Preciosas frecuentaban fundamentalmente los mismos lugares y a menudo estaban vinculadas entre sí. Baste pensar en la ininterrumpida cadena de amistad que unía a Julie d'Angennes, Madame de Longueville, Madame de Montpensier, Madame de Sablé, Madame de Maure, Mademoiselle de Vandy, Madame de La Fayette, Madame de Sévigné, por sólo mencionar los nombres más célebres. Compartían, por supuesto, el interés por la literatura y el amor por la lengua, la pasión por la conversación y la agudeza psicológica, el refinamiento de los modales y la intransigencia del gusto, pero ninguno de estos elementos era

¹⁵ Siguiendo las anotaciones de Cabrerri (2003), la primera parte de *l'Astreé* fue publicada en 1607, la segunda apareció en 1610, la tercera en 1619 y la cuarta en 1627, tras la muerte de su autor. En 1628 se mandó imprimir *La conclusión et derrière partie d'Astreé*, por obra de Baltasar Baro.

prerrogativa exclusiva de la tipología <<preciosa>>: eran, más bien, rasgos comunes a la nueva cultura mundana.

(...) Sin duda, algunas de ellas mostraban una resistencia más o menos declarada a los lazos del matrimonio y un sentimiento de repulsa hacia el amor; no todas, sin embargo, exhibían la misma intransigencia ni se habían negado siempre a sus adoradores.

(...) Viril o delicada, austera o frívola, libertina o sexófoba, la <<preciosa>> tenía una alta idea de sí misma y del respeto que se le debía, actitud que no era fruto solamente del orgullo de casta, sino que nacía de la trágica conciencia de la fragilidad de la condición femenina >> (Craberi, 2003:204-205).

Sería inevitable que la propia Safo se convirtiera en un modelo a imitar. Ello se debería, sobre todo, a la responsabilidad de Mademoiselle de Scudéry. Si ella fue la primera en reivindicar el derecho de las mujeres a tomar la palabra, cultivarse y escribir versos, su talento pedagógico y el reflejo cada vez más evidente entre su mundo literario y la vida real contribuirían a hacer de sus novelas libros de formación.

Poco a poco el término <<preciosa>> como tipología iría despertando sospechas. A medida que aumentaba el prestigio mundano de las mujeres, algunas de ellas manifestaban de manera más explícita sus aspiraciones y aversiones. Casadas o solteras, no ocultaban la intensa repulsión que sentían por el matrimonio y la sexualidad, y, tanto en la vida privada como en la social, enaltecían los valores propios de su sexo, como la reserva, la delicadeza o la sensibilidad emotiva. A los hombres, claro está, se les invitaba a respetarlos y a compartirlos, pero las mujeres sabían que dentro del mundo femenino encontraban la armonía y la seguridad afectiva que necesitaban.

La exaltación y la sublimación de la amistad entre mujeres, siendo algo típico de la ideología de las Preciosas, entrañaría sin embargo una amenaza para el equilibrio del juego mundano y rivalizará inevitablemente con el amor galante. De hecho, si para desacreditar el prestigio de las Preciosas se utilizó

sobre todo el arma del ridículo, en la campaña contra ellas fue inevitable que apareciese la acusación de sexualidad contranatura.

Sea como fuere y como siempre que la cultura es de signo femenino, tal y como ocurriría en la Escuela de las Musas de la isla de Lesbos, el movimiento se esforzaría por desarrollar una teoría del amor que le fuera propia y en la que la mujer intentara escapar del dominio del hombre.

<< En el amor “precioso” (...) encontramos el amor del amor, la sumisión del amante, el amor insatisfecho como fuente de enriquecimiento y, en un contexto apropiado, de proeza, y, como consecuencia de esto último, un punto que nos interesa especialmente: la convicción de que, la fuerza del amor reside en el deseo, y el amor se extingue con la posesión, de lo que se sigue la disociación amor/matrimonio, el uno excluyendo al otro. De ahí que las Preciosas designasen el matrimonio, o simplemente la posesión, como l’amour fini, el amor acabado” (Holzbacher, 1987:55-58).

En *La Princesa de Cléves* hallamos esta concepción del amor de las “Preciosas”, la dignidad de la mujer, la supremacía de una sociedad selecta y la sumisión total del amante, por la que pasan todos los personajes masculinos de la novela, desde el rey hasta, llegada su hora, el más Don Juan de sus súbditos: el señor de Nemours. Y en lo que se refiere a las consecuencias del amor satisfecho, no cabe duda de que tiene que ver en el temor que le inspiran a la mujer uno de los móviles del comportamiento de la señora de Cléves cuando rehúsa el amor del señor de Nemours. Pero algo más decisivo justifica su decisión, así que, en un arranque de sinceridad, confiesa al Señor de Nemours su temor a que, si se casa con él, llegará un día en que dejará de hacerlo feliz y en que le verá sentir por otra lo que ahora siente por ella:

<< - Creo deber a vuestro interés por mí la débil recompensa de no ocultaros ninguno de mis sentimientos y de mostraros cuáles son. Será, sin duda, la única vez en mi vida que me permitiré la libertad de mostrarlos; no obstante, no puedo confesaros sin rubor que la certidumbre de que dejaríais de amarme como me amáis ahora me parece una desgracia tan horrible, que

cuando no tuviese, en lo que atañe al deber, unos motivos tan perentorios, dudo que pudiera decidirme a exponerme a ella. Sé que sois libre, que yo lo soy también, y que las cosas son de tal suerte que la gente no tendría quizás motivos para censurarnos ni a vos ni a mí si nos uniéramos para siempre, pero ¿la pasión de los hombres sigue viva en estos compromisos eternos?. ¿Debo esperar un milagro en mi favor, y puedo exponerme a ver cesar sin remisión esta pasión en lo que yo cifraría toda mi felicidad?. El señor de Clèves era quizá el único hombre del mundo capaz de conservar el amor en el matrimonio. Mi destino no ha permitido que haya podido gozar de esta felicidad. Puede ser también que su pasión subsistiera únicamente porque no había hallado pasión en mí, pero no tendría el mismo medio para conservar la vuestra; creo incluso que los obstáculos han sido la causa de vuestra constancia >> (Lafayette, 1987:269-270).

La princesa de Clèves no es una santa. Su ascetismo apela más a la psicología que a la religión: son motivos humanos, no espirituales, los que le impulsan a renunciar a aquello que más apasionadamente desea. No elegirá el placer a corto plazo porque, de hacerlo, prevé sufrimientos y desesperación a largo plazo. Su decisión, difícil pero firme, surge tanto de un instinto de supervivencia como de fuertes sentimientos morales. Este egoísmo residual, de autoprotección, estima los misterios del amor más que rechazarlos.

Roger Shatuck (2001) aprecia la singularidad de esta actitud comparando la novela de Madame de Lafayette con dos célebres novelas epistolares del siglo XVIII: *La nouvelle Heloïse* de Rousseau ¹⁶ (1761, un arrollador *best seller*) y *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos (1782) ¹⁷.

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques 1761 (1821) : *Julia o la Nueva Heloisa : cartas de dos amantes habitantes de una ciudad chica, a la falda de los Alpes*. Traducción a cargo de Marchena, J. Imprenta de Bellaguirre. Tolosa.

¹⁷ CHODERLOS DE LACLOS, 1782 (1984): *Las amistades peligrosas*. Editorial Planeta. Barcelona.
Versión fílmica: FREARS, Stephen (1988): *Amistades peligrosas*. Gran Bretaña.

En el transcurso de cien años, Francia pasó de ser una sociedad conformista que admitía una monarquía absoluta, la cual representaba sus ritos cotidianos en el escenario de Versalles, a una aristocracia en decadencia a la que se oponía una fuerte burguesía y toda una banda de *libertins* y *philosophes* librepensadores y elocuentes que criticaban las tradiciones religiosas y políticas en nombre de la razón y la naturaleza. Uno de estos *libertines*, Rousseau¹⁸, escribió una novela sobre una mujer apasionada pero sumisa, desgarrada, como la princesa de Clèves, por su cariño a dos hombres.

La saga en dos volúmenes de Rousseau explora un territorio social y emotivo que él consideraba una ampliación del universo cerrado de Madame de La Fayette. Julie y su tutor, Saint-Preux, se enamoran y pronto pasan a ser amantes. El padre de Julie ha prometido su mano a un amigo honorable, Wolmar. Tras la muerte de la madre, causada por el descubrimiento de su

¹⁸ La ilusión de Rousseau de poder construir una moral capaz de permitir que el hombre mejorara mediante un control de los diferentes elementos que determinan su carácter –tal y como ocurre en los personajes que construyen la micro sociedad de *La Nueva Heloísa*- sería finalmente desarrollada en el gran sueño de la educación que representa *El Emilio*. Aunque esta obra ha sido debidamente analizada por los historiadores de la educación, no podemos dejar de citarla en relación a *La Nueva Heloísa* por el encuentro que realizan al final del camino.

Si el respeto y la virtud llevaría a Julia a unirse con su amado y alcanzar la felicidad en la vida eterna, las experiencias que vivirá Emilio bajo la guía de su preceptor harán de él un ser incomparable. La felicidad, así, y la buena educación, será conciliar lo que aparece como irreconciliable. El punto de partida, el mundo imaginario original a partir del cual Rousseau escribe, es decir, del cual más padece, es un mundo donde las cosas se oponen término a término. En este mundo suyo, las nociones forman parejas antagónicas: la naturaleza frente la sociedad, la bondad frente la maldad. Estas parejas son, en un principio, irreductibles, y esta irreductibilidad histórica es la fuente de la desgracia del hombre; la única salida que tiene es intentar escapar de los dobles condicionamientos, situándose fuera de la historia, es decir, viviendo solo y aislado. Pero hay un Rousseau que sueña (y escribe aquello que sueña): crea un mundo ideal en el que los contrarios dejan de ser irreconciliables. La síntesis que Rousseau plantea en *La Nueva Heloísa* talvez es surrealista, y en este sentido hay una diferencia sustancial que corresponde con el grueso del *Emilio*. Con el fin de reconciliar lo irreconciliable, Rousseau inventa un progreso dialéctico, pasar por estados intermedios, recorrer el esfuerzo de superación que anima todo amante del progreso. Este espacio de transición, verdadero objeto transaccional de su pensamiento y de su filosofía, es el libro que escribe sobre la educación ideal.

En *La Nueva Heloísa*, Rousseau quería demostrar que un hombre corrompido puede ser rescatado; la corrupción es el precio que hay que pagar a las sociedades, pero tiene remedios. En el *Emilio* se manifiesta en el lado negativo del mismo pensamiento: cómo podríamos preservar de la corrupción un ser puro. A partir de aquí, no tiene mucha importancia que el universo de Emilio sea un mundo de trampas sutilmente dispuestas por su preceptor. Lo que interesa a Rousseau no es que el Emilio sepa más que los niños educados de otra manera, sino que viva mejor que los otros hombres de su tiempo.

desliz, Julie cree que debe obedecer a su padre. Saint-Preux le propone un adulterio secreto y virtuoso; Julie experimenta una auténtica revolución y encuentra en el honor el motivo de la virtud. Piensa que si debe seguir amando a Saint-Preux deben renunciar el uno del otro.

Feliz junto a sus hijos, Julie le confiesa todo a su comprensivo marido, Wolmar. Saint-Preux se instala a vivir –castamente- cerca de sus tierras, donde la total sinceridad crea una sociedad abierta, una finca modelo, una casa de cristal y un *menaje à tríos* en apariencia ideal. Unos años después, la última carta de Julie a Saint-Preux, escrita en su lecho de muerte tras una larga enfermedad, lleva la situación aún más lejos. Julie todavía le ama apasionadamente; su “cura” temporal ha salvado a un tiempo su virtud y su mutuo amor. La virtud que los separaría en la tierra los uniría en la vida eterna.

A diferencia de la princesa de Cléves, Julie encuentra una vía para renunciar a su amor sin perderlo. En su hogar transparente, el deber y el honor no tienen por qué reprimir toda forma de exaltación en el amor prohibido. ¿Sublimación saludable?, se pregunta Shatuck (2001). Eso espera Rousseau. Pero no obstante su efusión emotiva, Julie recurre a una hipocresía semirreprimida para mantener la fantasía del adulterio en su matrimonio. La princesa de Cléves evita con firmeza esta clase de complicación sentimental al retirarse a un convento.

Este clima de sentimentalismo que advertimos en *La Princesa de Cléves* introduciría el mito que desarrollaría la novela burguesa de los siguientes ciento cincuenta años. El presupuesto de este mito es la conversión en un tabú de la sexualidad de las mujeres y la exaltación del sentimiento como fundamento del matrimonio. Samuel Richardson (1689-1761) ya dio buena cuenta de ello en dos novelas que ejercieron una inmensa influencia en su época: *Pamela o la virtud recompensada* y *Clarissa*¹⁹. Se trata de dos novelas epistolares, y en ambas se relata el acoso de una virtuosa

¹⁹ RICHARDSON, Samuel 1740 (1795): *Pamela o la virtud recompensada*. Impresor Don Antonio Espinosa. Madrid.

“ 1747 (1985): *Clarissa or the history of a young lady*. Penguin. London.

joven burguesa por parte de un noble inmoral. Las cartas dan a conocer al lector los apuros en los que se hallan los jóvenes y su firmeza; pero también sus sentimientos ambivalentes frente a unos acosadores por los que se sienten atraídas. En *Pamela*, el noble amenaza con violar a la protagonista; en *Clarissa*, lo hace. Esto es lo que distingue ambas novelas. En la primera, el acosador se desanima hasta tal punto que, aunque Pamela no es más que su criada, acaba pidiéndole la mano, una proposición honesta que la joven acepta. En la segunda, el violador ha perdido la oportunidad, pues, cuando se le pide el matrimonio, Clarissa rechaza su proposición. El sentimiento es el vínculo que une a todos los seres humanos, pero se convierte también en el arma de la lucha que contrapone la virtud a la inmoralidad.

En *Las amistades peligrosas* esto talvez no queda tan claro. Cuando Choderlos de Laclos describe las maquiavélicas tramas sexuales de dos aristócratas depravados y sin amor, que buscan vengarse de antiguos amantes y mancillar toda la virtud e inocencia que encuentran, uno no acierta a esclarecer si el autor está condonando o condenando las aventuras de estos libertinos consumados.

A lo mejor se revela contra los supuestos placeres de la abstinencia porque rechaza la victoria femenina sobre el Don Juan tal y como aparece en *La Princesa de Cléves*. En esta hipótesis ubicaríamos la segunda interpretación de la renuncia de nuestra heroína y modelo juvenil de conducta entre las jóvenes cortesanas de su tiempo.

No cabe duda que Madame de LaFayette se complace en presentarnos al Don Juan vencido. Talvez le asustaba reconocer sus propios impulsos sexuales reprimidos en el instinto del joven aristócrata. Primero vemos al Sr. Nemours apasionadamente enamorado, desdeñando el trato de las demás mujeres, después destruido, melancólico, yéndose a un jardín solitario para soñar, recurriendo a todos los subterfugios, a todas las estratagemas, para ver a la señora de Cléves incluso sin ser visto... Pero la sumisión de la víctima no disipa en el verdugo el deseo de hacerla sufrir, y, en este sentido, la señora de Cléves no escatima los medios. Lo sabe apasionadamente enamorado y no

duda en confesarle su amor, para declararle inmediatamente después que nunca será suya:

<< - Es cierto –replicó la señora de Cléves- que sacrifico mucho a un deber que sólo subsiste en mi imaginación. Esperad a que el tiempo decida. El señor de Cléves acaba de expiar, y este acontecimiento funesto es demasiado reciente para ver las cosas con claridad y lucidez. Tened la satisfacción de haber sido amado por una mujer que no habría amado a nadie de no haberos conocido a vos. Tened por seguro que los sentimientos que albergo hacia vos serán eternos, y perdurarán de todas formas haga lo que haga. Adiós, esta conversación me avergüenza >> (La Fayette, 1987:270-271).

Ni por un momento su amor es generoso. Tomada su decisión, podía haberle ocultado que lo amaba, pero no lo hace, prefiere dejarlo en este estado, mezcla de desaliento – puesto que le ha afirmado de manera tajante que no quiere casarse con él -, de esperanza – al final de la entrevista le dice que hay que dar tiempo al tiempo...- y de alegría – ya que le ha confesado que puede enorgullecerse de haber inspirado el amor de una mujer tan excepcional como ella – capaz de llevar a cualquier enamorado a un total desconcierto, si no es a la locura.

Llegados a este punto, es lógico preguntarnos, junto a Holzbacher (1987), ¿acaso la princesa de Cléves era totalmente responsable de este comportamiento tan cruel?. Hay que justificar a la princesa por ser hija de una época que desarrolló un tipo de educación sentimental. Las mujeres eran objeto desde su más tierna infancia –porque esta educación empieza en los cuentos- de una concepción del amor que debía preservarlas del peligro que para ellas supone el hombre, inevitablemente asociado al mito de Don Juan. En la novela se nos dice que la señora de Chartres le hablaba a menudo a su hija sobre el amor, y leemos:

<< La mayoría de las madres se imaginan que el no hablar jamás de galanterías delante de las jóvenes basta para alejarlas de ellas. La señora de Chartres era de opinión contraria: hablaba a menudo a su hija del amor, le

mostraba lo que tiene de agradable para persuadirla más fácilmente cuando le mostraba lo que tiene de peligroso; le contaba la poca sinceridad de los hombres, sus engaños, su infidelidad, las desgracias domésticas a que conducen las falsas promesas y le hacía comprender, por otra parte, la tranquilidad que acompaña la vida de una mujer honesta, y hasta qué punto la virtud daba esplendor y nobleza a una joven que poseía hermosura y alcurnia; pero le hacía comprender también lo difícil que era mantener esta virtud sin una extremada desconfianza en sí misma, y un gran esmero en ocuparse de lo único que puede hacer la felicidad de una mujer, que es amar a su marido y verse amada por él >> (Ídem: 100-101).

Según esta concepción, el varón, salvo voluntad expresa de llegar hasta el matrimonio, es un ser desprovisto de sinceridad, engañoso e infiel. Su amor es una conquista de la que la mujer es presa pasajera y víctima definitiva, puesto que el interés masculino deja de existir tras los últimos dones, al menos si estos dones tienen lugar fuera del matrimonio.

Es evidente que estas ideas que se inculcaban a las jóvenes tenían como objetivo ponerlas a salvo de la seducción, y persuadirla de que el amor total sólo es posible entre esposos. Ignoramos si se alcanzaba siempre este objetivo pedagógico y moral, pero lo que parece claro es que la parte de la lección que invariablemente retenía la joven era que el hombre constituía para ella una encarnación del diablo.

Nos preguntamos si esta asociación hombre-Don Juan no habrá influido en la concepción del amor propia de nuestra cultura occidental, según la cual el verdadero, el gran amor no tiene continuidad, no es algo que pueda prolongarse en el tiempo. Los grandes amores de nuestra literatura son, o amores imposibles o amores que se consagran de manera definitiva con la muerte de los amantes. Se diría que sólo hay unión posible en la muerte. En cuanto el amor que intenta proyectarse hacia el futuro, que aspira a una continuidad, se presenta como si irremediablemente tuviese que llevar a la monotonía, al tedio o, en el mejor de los casos, a la amistad. El principio de un amor es el origen también de una destrucción futura, talvez por ello nuestra

joven heroína asuma la imposibilidad del goce –como San Agustín- disfrazando el placer de abstinencia, y renunciando a vivir la pasión en aras de la paz interior.

6.3. Reflexiones finales.

Es posible encontrar ciertos paralelismos entre la autorrepresión voluntaria de la princesa de Cléves y este lanzarse al vacío de los jóvenes en la actualidad a la búsqueda de experiencias que proporcionen satisfacciones fugaces e inmediatas.

La princesa de Cléves es víctima de la educación de su tiempo y, por lo tanto, del prejuicio, y es desde ese lugar que enfrenta su crisis con los posibles excesos a la que le convoca el deseo amoroso y sexual por el duque de Nemours. La decisión de la princesa de Cléves, aunque hayamos dicho que responde a su propio egoísmo, se ve reforzada por esos prejuicios que derivaban de una educación anuladora del deseo femenino. Pero haber optado por la renuncia no deja de presentar un acto cobarde que las heroínas del siglo XIX romperían exponiendo incluso sus propias vidas al sacrificio final.

La princesa de Cléves, en realidad, no se da la oportunidad y, por lo tanto, no puede superar los tabúes ni borrar los prejuicios. La violencia que le genera la angustia del deseo que la hace culpable la dirigirá hacia sí misma mediante la negación y castigándose en su retiro en el convento. Las heroínas del siglo XIX no dirigirán esa violencia hacia sí mismas porque les llega desde el juicio moral que emite la propia sociedad. Pero las jóvenes feministas de los años 60 volverán a maltratarse incluso habiéndose liberado de todos los tabúes. Quemarán sus fajas y tirarán los sujetadores, pero tardarán poco tiempo en someterse a nuevas formas de esclavitud haciéndolas presentes en su propio cuerpo: con la dieta, el *lifting*, la "línea" y cualquiera de los supuestos cuidados cotidianos con los que se invaden los actuales ideales de feminidad.

Añadamos a ello el actual descompromiso emocional, hecho del que, sin duda, no adolecía la princesa de Cléves. La bulimia de sensaciones, de sexo, de placer a la que se someten los jóvenes y las jóvenes de hoy en día no esconde nada, pero tampoco compensa nada. Los jóvenes de hoy aspiran cada vez más a un desapego emocional, en razón de los riesgos de

inestabilidad que sufren en la actualidad las relaciones personales. Si la princesa de Cléves justifica su huída ante el sentimiento por el miedo a la pérdida y a los celos, los jóvenes actuales lo hacen con el fin de desarrollar la propia independencia afectiva: tener relaciones interindividuales sin un compromiso profundo para no mostrar la propia vulnerabilidad.

Al preconizar el *cool sex* y las relaciones libres, al condenar los celos y la posesividad, se llega al mismo estado, aunque por el lado contrario, de la princesa de Cléves: enfriar el sexo, expurgarlo de cualquier tensión emocional para vivir en la indiferencia, en un estado de desapego que ayude no sólo a protegerse de las decepciones amorosas sino también de los propios impulsos que amenazan el equilibrio interior. En este sentido, y con ello quisiéramos acabar este capítulo citando a Lipovetsky (1990:77)²⁰, << *la liberación sexual, el feminismo, la pornografía apuntan a un mismo fin: levantar las barreras contra las emociones y dejar de lado las intensidades afectivas. Fin de la cultura sentimental, fin del happy end, fin del melodrama y nacimiento de una cultura cool en la que cada cual vive en un bunker de indiferencia* >>, en el que, como le ocurre a la princesa de Cléves, pueda estar a salvo de sus pasiones y de las de los otros.

²⁰ LIPOVETSKY, Gilles 1986 (1990): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial Anagrama. Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

AGO, Renata (1996): "Jóvenes nobles en la época del absolutismo. Autoritarismo paterno y libertad" en LEVI, Giovanni y SCHMITT, Jean-Claude: *Historia de los jóvenes I. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Editorial Taurus. Madrid. (pp. 365-413).

CRAVERI, Benedetta (2003): *La cultura de la conversación*. Editorial Siruela. Biblioteca de Ensayo. Madrid.

ELÍAS, Nobert (1982): *La sociedad cortesana*. Fondo de Cultura Económica. Madrid-México.

FREUD, Sigmund 1905 (1995): *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires

HOLZBACHER, Ana María (1987): "Introducción" en LAFAYETTE, Madame de (1987): *La princesa de Cléves*. Cátedra Letras Universales. Madrid.

LIPOVETSKY, Gilles 1986 (1990): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial Anagrama. Barcelona.

MAQUIAVELO, Nicolás: *El príncipe*. Edita Planeta. Madrid, 2001.

MENÉNDEZ PELAYO (1967): "Prólogo" en CASTIGLIONE, Baltasar 1528 (1967): *El cortesano*. Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A. Madrid. Traducción a cargo de Juan Boscán.

SHATUCK, Roger 1998 (2001): *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*. Editorial Grupo Santillana. Punto de lectura. Madrid.

OBRAS LITERARIAS

CASTIGLIONE, Baltasar 1528 (1967): *El cortesano*. Colección Austral. Espasa-Calpe, S.A. Madrid. Traducción a cargo de Juan Boscán.

CHODERLOS DE LACLOS, 1782 (1984): *Las amistades peligrosas*. Editorial Planeta. Barcelona.

LA FAYETTE, Madame de 1678 (1987): *La princesa de Cléves*. Cátedra Letras Universales. Madrid.

RICHARDSON, Samuel 1740 (1795): *Pamela o la virtud recompensada*. Impresor Don Antonio Espinosa. Madrid.

RICHARDSON, Samuel 1747 (1985): *Clarissa or the history of a young lady*. Penguin. London.

ROUSSEAU, Jean-Jacques 1761 (1821) : *Julia o la Nueva Heloisa : cartas de dos amantes habitantes de una ciudad chica, a la falda de los Alpes*. Traducción a cargo de Marchena, J. Imprenta de Bellaguirre. Tolosa.

ROUSSEAU, Jean-Jacques 1762 (1989): *Emili o de l'educació*. Eumo Editorial / Diputació de Barcelona.

VOLTAIRE 1759 (1987): "El Cándido o el optimismo" en *Novelas y cuentos*. Editorial Planeta. Barcelona, (pp. 3-99).

FILMOGRAFÍA

FREARS, Stephen (1988): *Amistades peligrosas*. Gran Bretaña.

DELANNOY, Jean (1960): *La princesa de Cléves*. Francia.