

Pervivencias medievales en la concepción amorosa de *Le rouge et le noir*

Fernando CARMONA FERNÁNDEZ
Dpto. de filología Francesa,
Románica, Italiana y Árabe.
Universidad de Murcia

1. EL ESPACIO DE UNA TRAGEDIA MEDIEVAL

Le rouge et le noir es una novela narrada en una dualidad espacio-temporal. Por una parte, sus personajes principales quieren reproducir nostálgicamente un tiempo pasado napoleónico o medieval; por otra, juega con los espacios connotándolos de una manera peculiar. Aunque titule también su obra como «chronique de 1830», parte de un hecho acaecido –el proceso criminal contra el seminarista Antoine Berthet– para ofrecer un relato de ficción psicológico y sentimental; una novela amorosa de final trágico. Vergy, espacio en donde se desarrolla principalmente la acción de la primera parte de la novela, está marcado por unos hechos acaecidos en el pasado medieval.

Las relaciones amorosas de Julián Sorel se inician en Vergy a la llegada de la primavera –tiempo por excelencia del amor de trovadores y de la aventura cortés– en un marco natural y campestre:

Attentif a copier les habitudes des gens de cour, dès le premiers beaux jours du printemps, M. de Rênal s'établit à Vergy: c'est le village rendu célèbre par l'aventure tragique de Gabelle'

¹ Edic. H. Martineau, 1952, p. 262; en adelante, las citas irán referidas directamente a esta edición.

El narrador prosigue presentando las ruinas de una iglesia gótica cercana y el viejo castillo con sus cuatro torreones. posesión del señor de Renal'. En Vergy, lejos de la hostilidad familiar de sus padres y sus hermanos, descubre la belleza natural del marco en el que van a tener lugar sus relaciones amorosas (265). Cuando el señor de Renal, por un anónimo, está a punto de descubrir la infidelidad de su esposa. evoca su castillo de Vergy y se consuela pensando cómo destaca en el paisaje de la comarca y en la magnificencia que muestra tras su reciente restauración (333). Para la señora de Renal, en cambio. inquieta y temerosa de ser descubierta por su marido. Vergy es un espacio de amor y muerte. teniendo en cuenta la historia de lo que ocurrió allí: de la ((aventura trágica de Gabriela» señalada en la cita anterior. ahora, nos da nuevos datos:

Une tradition fort incertaine aux yeux du froid philosophe. mais à laquelle elle ajoutait foi, prétend que la petite église dont on se sert aujourd'hui était la chapelle du château du sire de Vergy. Cette idée obséda madame de Renal tout le temps comptait passer à prier dans cette église. Elle se figurait sans cesse son mari tuant Julien à la chasse, comme par accident. et ensuite le soir lui faisant manger son coeur (336).

Sin entrar en el asunto de la confusión de la *Chastelaine de Vergy* con el *Chastelain de Couci*. que atribuye a la primera el tema del *corazón comido* de la segunda -tradición literaria que conoce y recoge Stendhal en este pasaje³ -; la historia de la Castellana de Vergy ofrece. junto al desenlace trágico, un juego de espacios evocado en la novela del XIX⁴.

Vergy. lugar idílico y campestre, espacio amoroso de los enamorados de la narración del XIII, en la novela del XIX desempeña una función semejante. En la novela medieval. frente a este espacio de los enamorados, el de la corte de Borgoña era el lugar de la intriga y la traición del secreto amoroso que desencadena el final trágico de los enamorados; en la novela de Stendhal, frente a Vergy. Verrières, cuyo alcalde es el señor de Renal, es el espacio burgués en donde se llevará a cabo la intriga de Valenod; Besançon, en donde se encuentra el seminario y el tribunal que lo juzgará, será el lugar de la iniciación en la hipocresía y el arribismo: finalmente, París ofrece el espacio en el que se triunfa por el arte de la intriga y el cinismo. Sin su paso

² Las referencias a un decorado o arquitectura gótica se mantendrán en el transcurso del relato: Julián. prisionero en Besançon. estará alojado en un torreón gótico (p. 650). Matilde sigue el juicio de Julián bajo una pilastra gótica (p. 676).

³ Stendhal conocía la ópera de Carafa. *Gabriella de Vergy*, en donde a la anónima Castellana de Vergy se le da el nombre de Gabriela y se le atribuye el tema del *corazón comido*. siguiendo una tradición textual iniciada en el siglo XVIII; cfr. M. Di Maio. 1994, y 1996. pp. 41-73.

⁴ En 1829. Crapelet publicó una versión en francés moderno de *la Chastelaine* que pudo ser conocida por Stendhal antes de la edición de su novela: el dato es de M. J. Marsan recogido por H. Manineau, nota a p. 262.

por el seminario, Julián difícilmente hubiera podido desarrollar su arte de seducción con Mathilde de la Mole. Julián, aunque lo parezca a su sociedad, no es un cínico; si lo hubiese sido, el desenlace habría sido distinto: la tragedia de Julián arranca de la crisis de fidelidad entre los valores que representa Vergy frente a los de Besançon y París. Si quería ser fiel a Mathilde/París tenía que eliminar a la señora de Rênal/Vergy. Su intento de asesinato es la exteriorización de un sentimiento interior contradictorio. Paradójicamente, descubrirá que su verdadero amor era la víctima de sus balas. Su matrimonio con Matilde, lo hubiera llevado a retirarse a las tierras de Languedoc; curiosamente, en la *lengua occitana* están los elementos que caracterizan su primer sentimiento amoroso.

2. LA AÑORANZA DE UN TIEMPO PASADO Y EL TRIÁNGULO AMOROSO PROVENZAL

De la misma manera que Julián está dividido en una dualidad de espacios, vive también una doble temporalidad en consonancia con aquellos. Él y Matilde de la Mole se identifican con el pasado: «Vous étiez faite por vivre avec les héros du moyen âge» (647), le escribe a Matilde desde la cárcel. A su vez, ella se enamora imaginándolo en la corte de Enrique III, en una época de aventura y azar que contrapone a la «degenerada y aburrida» de su momento histórico (528-9).

Amor y aventura caballeresca, elementos que componen la ideología erótica de los *romans* de Chrétien de Troyes, se reproducen de una forma peculiar en nuestro personaje principal. Prepara la seducción de Matilde como la toma de una posición fortificada (530); su conquista amorosa le hace sentirse como un subteniente que acaba de ser nombrado coronel tras una acción gloriosa en el campo de batalla (543); se comparará a un general que acaba de ganar una batalla (620). El caballero medieval necesitaba la aventura para garantizar el amor; para Julián, el amor es su aventura.

Sus relaciones amorosas, no deja de evocar el pasado. En Vergy, en el lugar en el que había tenido lugar un hecho amoroso y trágico, Stendhal coloca los primeros amores de Julián en la atmósfera de una época medieval tal como la concibe el autor. En *De l'amour*, contrapone la concepción amorosa propia del siglo XIII en Provenza que inspiraba sumisión generosa a la dama, a la concepción moderna hipócrita, infame y degradante'. Stendhal pone de relieve los siguientes rasgos del amor provenzal: 1) el amor está dirigido a una dama casada; 2) el sentimiento amoroso está codificado, es decir, regulado en cuanto que se atiene a un código o normas; 3) el acercamiento a la dama, tras besar su mano, es gradual y de acuerdo con los méritos realizado por

H. Martineau, 1959, pp. 180-181; en esta última página, escribe Stendhal: «En Provence, ce qu'il peut y avoir de calculé et de soumis à l'empire de la raison était fondé sur la justice et sur l'égalité des droits entre les deux sexes, voilà ce que j'adinire surtout comme éloignant la malheur autant qu'il est possible. Au contraire, la monarchie absolue sous Louis XV, était parvenue à mettre à la mode la scélératesse et la noirceur dans ces mêmes rapports».

el amante que 4). finalmente, responden a un *servicio* feudal y amoroso de absoluta sumisión a ella. En el capítulo siguiente (cap. 52). reproduce la *Vida* de Guillem de Cabestany, en la versión más extensa de las cuatro conservadas. Ésta ejemplifica los rasgos señalados anteriormente con el tema del *corazón comido* y desarrolla narrativamente la importancia del mantenimiento del secreto amoroso cuya violación supone el desafortunado desenlace.

Stendhal. a través de la edición de los textos de los trovadores de M. Raynouard⁶, conoce la historia del poeta provenzal; y por las representaciones teatrales del momento, la de la *Castellana de Vergy* y el *Castellano de Coucy* fundidas en la ópera *Gabriella de Vergy*⁷. Aunque Stendhal no conozca directamente los textos medievales, su inspiración en la concepción erótica medieval se manifiesta en la reproducción de motivos y rasgos de aquella tradición literaria. Incluso nos atreveríamos a afirmar que la valoración de las relaciones amorosas con la señora de Renal no es ajena a su filiación medieval.

El señor de Rênal responde a la figura arquetípica del *gilós* del triángulo amoroso provenzal. Si dama y amante se sitúan en la *cortesía*, cultura y valores nobles que pertenecen a la *corte*. el *celoso* marido, en cambio, es un *villano* y su orden de valores pertenece a la *villa*. Frente a la *generosidad* cortés de los amantes, el marido representa la *avaricia* del villano o burgués⁸. Y el señor de Renal es presentado como tal: «le talent de cet homme-là se borne a se faire payer exactement ce qu'on lui doit. et a payer lui-même le plus tard possible quand il doit» (220). En este sentido. como alcalde de Verrières, representa bien a una villa «empestée des petits intérêts d'argent» (id.). La palabra *renta* compendia todas las aspiraciones del alcalde como de su ciudad:

Voilà le grand mot qui décide de tout à Verrières: RAPPORTER DU REVENU. A lui seul il represente la pensée habituelle de plus des trois quarts des habitants. *Rapporter du revenu* est la raison qui décide de tout dans cette petite ville» 1224. mayúsculas y subrayado del autor).

Hasta la llegada de Julián, la señora de Renal creía que todos los hombres eran como su marido. caracterizados por «la grossièreté. et la plus brutale insensibilité à tout ce qui n'était pas intérêt d'argent» (251-2); en el joven preceptor de sus hijos. descubre en cambio «la generosidad. la nobleza de alma. la humanidad» (252)⁹. Cuando

⁶ J. F. M. Raynouard publicó. entre 1816 y 1821. los seis volúmenes de su *Choix des poésies originales de troubadours*; aunque. como señala H. Martineau (1959. nota 432). sería C. Fauriel quien le indicaría la obra y le haría la traducción de los pasajes.

⁷ Cfr. M. di Maio, 1994 y 1996

⁸ M. de Riquer señala que la *gelosia* se presenta como una aspecto de la *avareza* (1975. v. I. p. 94).

⁹ El título del capítulo. al que corresponden las anteriores referencias. expresa este acercamiento («Les affinités électives»)

ella se pregunta si está enamorada, distingue entre lo que siente hacia su marido como algo distinto a lo que le acerca a Julián:

«Je n'ai jamais éprouvé pour mon mari cette sombre folie. qui fait que je ne puis détacher ma pensée de Julien. (...) M. de Rênal serait ennuyé des conversations que j'ai avec Julien sur des choses d'imagination. Lui, il pense a ses affaires» (278-9).

La señora de Renal descubre una realidad distinta en la que se instala con Julián. Cuando, en el *Lai de l'Ombre* de Jean Renard. principios del XIII, el caballero enamorado intenta seducir a una dama casada que pretexto tal condición, insiste y argumenta con que sus relaciones serán *honradas* por los que conocen la cortesía¹⁰. Hay un contraste, querido por el autor, entre la señora de Renal y Matilde. Aquella, con pocas lecturas literarias, entra en el amor de una forma natural¹¹ para encarnar un tipo de amor literario medieval; Matilde, en cambio, que pretende reproducir modelos del pasado, acaba en un amor irracional e impulsivo.

Siguiendo la tradición de *la fin'amors*, el sentimiento de los amantes se inicia en el marco primaveral e idílico de Vergy y se desarrolla en un proceso de acercamiento gradual. El proceso sentimental se refleja gestualmente. En el cap. VII, llora enternecida por la pobreza en la que vive el joven preceptor y, al verlo, impulsivamente lo coge del brazo para dar un paseo¹². Al final del capítulo siguiente, Julián intentará retener la mano de ella lo que conseguirá en el capítulo posterior (IX): en el XI, se atreverá a besar apasionadamente su mano en presencia del marido aprovechando la oscuridad de la noche y en el XV, entrará en el dormitorio de ella convirtiéndose en amantes. El acercamiento, como en el típico proceso de amor trovadoresco, va marcado por gestos de correspondencia, regalos o dones, de la dama: entrega de dinero (VII) y regalo del traje de guardia de honor (XVIII).

Las seducción la lleva a cabo Julián siguiendo un orden, una estrategia: «Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel. s'il s'écartait du modele idéal qu'il se proposait de suivre» (298). Si redujésemos la novela a la primera parte y los últimos capítulos de la segunda, es decir, sólo a las relaciones de nuestro protagonista con la señora de Rênal, tendríamos una narración estructurada de acuerdo con los relatos señalados de los siglos XII y XIII: en primer lugar, el proceso de acercamiento

¹⁰ «Mes se gentilise et pitiez! vous prenoit de moi, ei franchise./ ja nus qui d'amors chant ne lise/ ne vous en tendroit a pior./ ainz en fenez au siecle honor./ se vous me volliez amer» (vv. 498-503, edic. F. Carmona, 1986).

¹¹ «Comme madame de Renal n'avait jamais lu de romans, toute les nuances de son bonheur étaient neuves pour elle» (292).

¹² «Elle prit son bras et s'appuya d'une façon qui parut singulière a Julien. C'était la première fois qu'elle l'avait appelé mon ami» (253).

to amoroso: a continuación. el secreto traicionado y las dificultades de los amantes. para concluir en el desenlace trágico".

3. EL SECRETO AMOROSO Y EL DESENLACE TRÁGICO

El carácter adúltero del amor trovadoresco lleva consigo la necesidad de mantener el secreto; su ruptura es una amenaza para los enaniorados y puede ocasionar un desenlace trágico. Es lo que ocurre en *La Chastelaine de Vergi* y *Le Chastelain de Couci*, relatos que llegan a Stendhal fundidos en la historia de *Gabriella de Vergy*, llevada a la escena por Carafa, Donizetti y Mercadante en los años que preceden a la edición de la novela (Di Maio, 1966:56-63). Aunque el tema del corazón comido había favorecido la popularidad de estas historias, los relatos del *Castellano* y de la *Castellana*, siguiendo el modelo triangular de la leyenda de Tristán, tienen un desarrollo narrativo basado en las dificultades que tienen los enamorados para ocultar su amor y las delaciones que les obligan a la separación.

Las relaciones de Julián con la señora de Renal evolucionan en un juego de secretos mantenidos y traicionados: Julián le pide que salve su secreto: es un cuadro de Napoleón, que ella cree, celosa, el retrato de una mujer (cap. IX). La felicidad que refleja el rostro de la amante. tras la primera noche de amor, delata involuntariamente el secreto amoroso:

Elle ne pouvait le regarder sans rougir jusqu'aux yeux. et ne pouvait vivre un instant sans le regarder: elle s'apercevait de son trouble, et ses efforts pour le cacher le redoublaient (300).

El rubor del rostro enamorado y las miradas apasionadas delatan su secreto a su amiga, la señora Derville. En el lai de *Guigemar*, de igual nianera. el rubor de la dama descubre a su doncella su pasión amorosa:

La meschine, ki od li fu
al scmlant ad aperceü
de sa dame que ele amout
le chevalier ki sojurmout
en la chambre pur guarisun¹⁴.

¹³ Esta es la estructura fundamental sobre la que se organizan temáticamente la versión de la *vida* de Guillermo de Cabestaing que reproduce en *De l'amour* (cap. 52). así como *Lu Chastelaine de Vergi* y *Le Chastelain de Couci* a las que alude en su novela como veremos a continuación.

¹⁴ Holzbacher, 1992, p. 111. vv. 431-5: lo mismo le ocurre a la dama del lai de *Yonec*: «Pur la grant joie u ele fu/que suvent puet veeirsun dru/esteit tuz sis semblanz changiez» (id., p. 239. vv. 225-7. El Castellano de Coucy y la dama de Fayel también se delatarán por las miradas que no pueden reprimir durante la comida observadas por otra dama (Matzke-Delbuihle, vv. 3810-4). Podríamos multiplicar las referencias: atendiendo, porejemplo al *Decamerón*, cfr. E Carmona, 1999.

El secreto es descubierto por algún rival que frecuentemente se vale de sirvientes como espías. En el *Castellano de Coucy*, la señora de Vermandois descubre el secreto de los enamorados por sus miradas y les hace espiar por un criado; en la novela de Stendhal, es otro pretendiente, el señor Valenod, quien, por la sirvienta Elisa también rival de su señora, descubre y, por una carta anónima, revela la infidelidad al marido. Otra carta anónima escrita por Julián a instancias de la señora de Renal, alejará el peligro de momento¹⁵; la tragedia final de la novela se desencadenará por la carta en la que la señora de Rênal, a instancias de su confesor, revela sus relaciones al marqués de la Mole¹⁶.

Unas relaciones amorosas, tras un proceso de seducción: mantenidas en secreto pero finalmente descubiertas, conducen a un final desgraciado: este es el núcleo argumental que emparenta la novela de Stendhal con los relatos medievales referidos. El autor del XIX parece recuperar el *roman tragique* medieval¹⁷. La Vida de Guillem de Cabestany que recoge en el capítulo 52 en *De l'amours* es la versión más extensa y, por la variedad de situaciones y personajes, parece la sinopsis de una novelita que compendia los elementos argumentales que unen la narración del XIX de Stendhal con los relatos medievales. Se ha señalado la estética novelesca del siglo XIII como el «arte de las mezclas»¹⁸; en el caso de la *vida* provenzal recogida por Stendhal, las interferencias de géneros y registros ofrece una síntesis de elementos que compendian una especie de modelo narrativo que no es extraño que atrajese a nuestro novelista moderno¹⁹.

Las redacciones más breves se limitan a presentar los amores del trovador y su dama, su conocimiento por el celoso y su venganza extrayendo el corazón del

¹⁵ «Songez que j'ai votre secret», afirma el supuesto anónimo (331)

¹⁶ Distintas modalidades del secreto amoroso se reproducen en unas páginas: el conocimiento de la señora Derville esta dentro de la modalidad de *revelación del secreto conocido por declaración involuntaria e indirecta*: Elisa lo da a conocer en la modalidad de *confesado por confidencia amistosa*; pero los amantes adúlteros podrán salir de la difícil situación con una falsa carta inculpativa que es otra forma de manifestación del secreto amoroso: la *revelación del secreto falso autoinculpativo* (para una tipología o modalidades de secreto amoroso, cfr. F. Carmona, 1999).

¹⁷ J. Frappier señala la *Chastelaine de Vergi* y el *Castelaine de Couci* como la «última variedad del *roman courtois* en verso, el *roman tragique*» (1976, p. 402). A esta variedad narrativa corresponde la *jornada* cuarta del *Decamerón* en el siglo XIV; la noveia de Stendhal nos ofrece una manifestación moderna de aquella tradición literaria medieval.

¹⁸ Expresión de Ch. Méla. D. Poirion, ed., 1983, p. 216.

¹⁹ En la *Vidu* reproducida en *De l'amour* aparece una biografía en prosa enriquecida con elementos novelescos y dos inserciones líricas que expresan el *drama* y el sentimiento de los personajes principales. La ubicación de ambas composiciones líricas -una del famoso *Bernart* de Ventadorn y otra del propio protagonista de la narración- hace pensar que esta biografía poética pertenece a la tradición lírico-narrativa iniciada en el *Guillaume de Dole* de Jean Renard desarrollada por el *Chastelain de Couci* de Jakemes que, a su vez, se inspiraría en la biografía trovadoresca. Las analogías entre estas dos últimas narraciones han sido puestas de relieve por Matzke-Delbouille, pp. LVI-LVII.

amante y dándole de comer a su esposa que muere a continuación; finalmente el rey de Aragón castiga al criminal y ordena honrar a los difuntos. Dos tercios de la breve narración se consagran al tema del corazón comido para pasar al castigo del malvado y las honras fúnebres.

En el relato más extenso que recoge Stendhal, este núcleo narrativo inicial incorpora nuevos elementos y episodios: el trovador catalán es presentado como un doncel de la corte del marido; además del señalado cambio de nombre de Saurimonda por Margarita, ésta tiene un carácter activo provocando el inicio de las relaciones amorosas. Recuerda el inicio del *lai de Lanval* y de la *Chastelaine de Vergi* en cuanto que la esposa del señor natural descubre sus sentimientos al caballero. aunque, en este caso, no será rival sino amante. El relato destaca a continuación que el joven Guillermo será *recompensado* amorosamente por sus méritos y servicios: los *maldicientes* están a punto de provocar la desgracia del escudero. Aprovechando que Guillermo está de caza, el celoso marido se dispone a vengarse. Y de nuevo aparece un episodio similar a otro de la *Chastelaine*: su señor le pide un *don contraignant*, exigiéndole que le responda a la pregunta que le va a hacer por la fidelidad que le debe: el joven caballero en esta difícil situación evoca la estrofa de una canción de Bernart de Ventadorn, como en semejante situación hace el amante de la Castellana¹. El enamorado trovador logra librarse de la venganza del marido afirmando que de quien está enamorado es de la hermana de su esposa que accederá a mantener el engaño simulando la existencia de relaciones entre ellos. Esta parte también es similar al episodio del *Castellano de Coucy* en la que logra librarse del marido; cuando está a punto de ser descubierto por éste en una cita, resuelve la situación afirmando que se veía con la doncella que también es familia de la esposa². Las coartadas que buscan los enamorados de ambos relatos también provocan los celos de las respectivas amantes. El descubrimiento final del secreto amoroso les llevará al mismo destino trágico³. El destino desgraciado por quebrantamiento del secreto amoroso es el núcleo fundamental de la biografía del trovador medieval y el que enmarca la novela del XIX. El primero de los poemas intercalados es una estrofa de Bernard de Ventadorn que canta la necesidad de mantener el secreto amoroso; la segunda intercalación re-

¹En la *Chastelaine*, el duque le pide al caballero que con leal juramento le diga la verdad de lo que le pregunte (vv. 217-224); ante la difícil situación de que, responda o no, pierda a su amiga, el caballero evoca también una estrofa, en este caso, del Castellano de Coucy (vv. 291-302).

²Ed. Matzke-Delbouille, vv. 4627-75

³El itinerario de modalidades del secreto amoroso señaladas anteriormente en la novela de Stendhal lo encontramos prefigurado en la *Vida* de Guillem de Cabestany recogida por nuestro autor: los *maldicientes* no tardan en descubrir el amor de Guillermo (modalidad de secreto *conocido por azar o acechunza*); logrará salvarse con la ayuda de la hermana de su amante utilizando también la revelación del secreto *falso autoinculpativo*; la enamorada canción del trovador sacará de dudas al celoso marido pasando a la modalidad de *conocido por declaración involuntaria o indirecta*.

produce los dos primeros versos de la canción más famosa del trovador catalán". La biografía trovadoresca resume una tradición narrativa que Stendhal enlaza explícitamente con el nombre de la segunda amante de Julián: Matilde se llama también Matilde-Margarita: en esta versión biográfica del trovador, Saurimonda ha pasado a llamarse Margarida. Stendhal parece querer enlazar, en una deliberada coincidencia de nombres, con el relato medieval.

Sin tener un conocimiento filológico que le descubriese su entramado intertextual, el relato provenzal atrajo a Stendhal como modelo de elementos narrativos que utilizará en su creación literaria. Así, Julián se hallará también entre la fidelidad al señor y el incipiente amor a la esposa: y buscará coartadas y excusas para ocultar el secreto de sus relaciones cuyo descubrimiento final llevará al desenlace trágico. La señora de Renal tiene la obsesión de los acontecimientos legendarios ocurridos a la antigua propietaria de sus tierras, Gabriela de Vergy, cuyo marido tramó la venganza de hacerle comer el corazón de su amante, como premonición de su propia historia (336). Por su parte, Matilde de la Mole también vive obsesionada por la historia de antepasados suyos: Bonifacio de La Mole era amante de la reina Margarita de Navarra²⁴ que tuvo el valor de presenciar oculta la decapitación de su amante, pedir al verdugo la cabeza y ella misma enterrarla:

Ce qui l'a frappée dans cette catastrophe politique, c'est que la reine Marguerite de Navarre, cachée dans une maison de la place de Grève, osa faire demander au bourreau la tête de son amant. Et la nuit suivant, à minuit, elle prit cette tête dans sa voiture, et alla enterrer elle-même dans une chapelle située au pied de la colline de Montmartre (504).

De la misma manera, también Matilde sigue el juicio oculta, aunque se hará presente con un grito de dolor al oírse la condena del tribunal:

En ce moment, il entendit un cri [...]. Les femmes autour de lui sanglotaient: il vit que toutes les figures étaient tournées vers une petite tribune pratiquée dans le couronnement d'une pilastre gothique. Il sut plus tard que Mathilde s'y était cachée (676).

Matilde reproducirá la historia de sus antepasados. Con la fuerza que le da el recuerdo de Bonifacio de La Mole y de Margarita de Navarra, coge la cabeza decapi-

²³ El texto provenzal («*Lo dous cossire/que m don' Amors soven*», Riquer, v. II, 1975, p. 1072) evoca homofónicamente la composición del Castellano de Coucy intercalada en la *Castellana de Vergy* («Par Dieu, Ainors, fort m'est a *consirrer!* du *dous* solaz...»). F. Carmona, 1986, p. 126). La evocación de la amada -compárese las terceras estrofas de ambos poemas- confirma la existencia de fuertes lazos entre ambos relatos.

²⁴ «La Mole était l'amant adoré de la reine Marguerite de Navarre et remarquez, ajouta l'académicien, que mademoiselle de La Mole s'appelle *Mathilde-Marguerite*» (subrayado por el autor, 504).

tada de su amante sin dejar de besarla en la frente y la entierra con sus propias en la gruta de una montaña (698-9).

Si la señora de Renal, teme reproducir la historia del corazón comido que tuvo lugar en su castillo de Vergy, Matilde, besando la cabeza de su enamorado y enterrándola con sus propias manos, viene a referirse a la misma leyenda trágica. En dicha historia, cuando el celoso marido da de comer a su esposa el corazón de su amante muestra también su cabeza, como narran las *vidas* de Guillermo de Cabestany incluida la recogida en *De l'amour*²⁵. En la jornada cuarta del *Decamerón*, aparece separado el tema del corazón comido. al que consagra el cuento noveno (IV,9) y el de la contemplación de la cabeza decapitada del amado. (IV,5); ambos relatos, con el primero (IV,1) también ligado a esta tradición temática, componen los puntos culminantes de dramatismo de esta jornada consagrada a «finales infelices». En el cuento quinto. los hermanos de Elisabetta. desempeñando el papel del marido celoso, descubren las secretas relaciones de los enamorados y matan al amante de su hermana: ella descubrirá el cadáver. separará la cabeza del cuerpo. la lavará con sus lágrimas y la enterrará en una maceta que no dejará de regar con sus lloros²⁶. La señora de Renal y Matilde de la Mole aluden por sus inquietudes a estas trágicas amantes de Boccaccio: pero a ambos autores tampoco falta la referencia a un mismo espacio trágico: al final de la jornada tercera, tras avisar Dioneo. su *rey*, que tratarán de los amores de *infeliz final*, éste y Fiammeta empiezan a cantar sobre la «Dama del Vergiù»²⁷.

4. LA LEYENDA DE TRISTÁN E ISEO EN *LE ROUGE ET LE NOIR*.

La leyenda de Tristán es el referente literario por excelencia de la poesía trovadoresca y de las parejas de amantes con desenlace trágico del *roman courtois*. Las obras narrativas señaladas de los siglos XII y XIII aluden directamente a la mítica pareja como modelo de comportamiento. Las dificultades a las que tienen que enfrentarse los enamorados y los recursos que tienen que emplear para encontrarse

²⁵ En una de las versiones más resumidas, Ramon de Castell Rosselló «fetz litraire lo cordel cors e fetz li taillar la testa»: una vez que ella ha comido el corazón de su amante. el marido le demuestra lo que ha hecho mostrándole la cabeza («et. a so q'ella. l crezes mieils. si fetz aportar la testadenan lieis». Riquer, 1067): en el texto reproduce Stendhal. también tras cortar la cabeza. hace comer el corazón: «Quand elle l'eût mangé. Rayinond se leva et dit a sa femme que ce qu'elle venait de nianger était le coeur du seigneur Guillaume de Cabestaing, et lui montra la tête (...» (Stendhal, 1959, 189)

²⁶ El cuento primero que inicia la jornada (IV.1). nos introduce en los dos relatos señalados que aparecen posteriormente en dicha jornada en cuanto que aquél alude al rema del corazón comido y al de muerte de tristeza ante una parte del cuerpo del amado: Ghismonda recibe el corazón de su enamorado en una copa que besa y lava con sus lágrimas: bebe un veneno que ha colocado en la misma copa y. acercando el corazón del amante al suyo. espera la muerte. Las lágrimas ante el corazón y el acto de beber las lágrimas con el veneno de la copa del corazón anticipa los dos cuentos posteriores (IV,5 y IV.9).

²⁷ «Dioneo e la Fiammeta cominciarono a canrare di inesser Guiglielmo e della dama de Vergiù» (V. Branca, 1976. p. 340).

anticipan los de los amantes posteriores. La versión de Thomas resume la historia del corazón comido²⁸ en boca de Iseo. inquieta por los maldicientes que la espían y sólo quieren darle malas noticias de su ausente amante; de forma similar. la señora de Rênal evoca la historia del corazón comido en un momento de inquietud al regresar de la iglesia de Vergy y mientras su marido sospecha y maquina la forma de obtener alguna prueba (336).

El señor de Renal recuerda al rey Marc cuando, llevado por los celos. está dispuesto a extender una capa de salvado ante la puerta de Julián para observar sus huellas al día siguiente:

Repandrait-il a minuit. après que tout le monde serait couché. une legère couche de son devant la porte de la chambre de Julien? Le lendemain matin, au jour, il verrait l'impression des pas (336).

El rey Marc permite que el enano Frocin tienda una trampa a Tristán en la versión de Béroul:

[Frocin]entre deus liez la flor respant,
que li pas allent paraissant.
se l'un a l'autre la nuit vient:
la tlor la forme des pas tient²⁹.

La señora de Renal conviene con Julián una contraseña curiosamente tristaniana. Cuando se ven amenazados por la carta anónima que descubre al marido las relaciones de los amantes, ella idea colocar un pañuelo desde un lugar visible para comunicarle el resultado feliz de desmentir al marido la maquinación urdida contra ellos: «Si nos affaires vont bien, j'y placerai un mouchoir blanc» (331). Es lo que hará más adelante:

Madame de Renal avait monté en courant les cent vingt marches du colombier: elle attachait le coin d'un mouchoir blanc à l'un des barreaux de fer de la petite fenêtre. Elle était la plus heureuse des femmes (340).

Tristán. en la versión de Thomas, conviene con su cuñado Kaherdin que si regresa con Iseo izará una vela blanca:

²⁸ «En sachambre se set un jor/e fait un lai pitus d'amur:/coment dan Guirun fu surpris./pur l'amur de la dame ocis/qu'il surtute nen ama./e coment li cuns puis li dona/le cuer Guirun a sa moillier/par engin un jor a mangier./et la dolur que la dame out/quant la mort de sun ami sout» (ed. B. Wind, Genève-Paris. 1960. pp.64-65).

²⁹ Chr. Machello-Nizia, p. 21, vv. 703-6. Este editor señala en una nota al último verso citado la relación simbólica con la escritura: «los pasos se inscribirán en la harina como las letras en el pergamino* (1165); es la misma imagen que mantiene Stendhal («impression des pas»).

Porterez i double tref:
l'un est blanc e le altre neir.
Se vus Ysolt poëz aver.
qu'ele venge ma plai garir.
del blanc siglez al revenir (196, vv. 2716-21).

Es lo que hará Kaherdin con Iseo, que transforma también sus penas en alegría como la enamorada de Stendhal. con la divisa blanca:

Le blanc sigle unt amunt trait.
et siglent a mult grant espleit.
que Kaherdin Bretagne veit.
Dunc sunt joius e lé e balt.
que hum se puise apercever
quel ço seit. le blanc u le neir (207, vv. 3126-32)

Otros elementos unidos a determinada situación no dejan de aludir, o al menos evocar, la leyenda tristaniana. Julián espera su cita con Matilde oculto entre madreselvas y el tronco de una encina:

C`était auprès d'un berceau de chèvrefeuilles disposé pour cacher l'échelle. dans le jardin. qu'il avait coutume d'aller se placer pour regarder de loin la persienne de Mathilde. et pleurer son inconstance. Un fort chêne était rout près. et le tronc de cet arbre l'empêchait d'être vu des indiscrets (622).

El acto Julián de coger un flor de madreselva lo interpreta Matilde como un cambio en su comportamiento hacia ella (623).

En el *lai* de Chivrefoil de María de Francia. Tristán utiliza la madreselva unida a una rama de avellano para señalar su presencia a Iseo al pasar con su cortejo y, así, poder verse. En el relato medieval como el moderno, la madreselva funciona simbólicamente y como forma de ocultamiento y manifestación amorosa.

La entrega del cabello al enamorado, y en particular del cabello rubio, evoca el comportamiento de muchas amantes femeninas medievales. cuyo modelo arranca de Iseo la Rubia⁷". Cuando se despidе de Julián, la señora de Rênal se corta un mechón de su cabello (365); en un rapto amoroso de sumisión. Matilde de la Mole casi se cortará la mitad de su rubia cabellera para ofrecerla a Julián (559)³¹.

³¹Recordemos el éxtasis amoroso de los enamorados ante el cabello rubio de Soredamor por parte de Alejandro, futuro padre de Cligés, o el de Lancelot, ante los cabellos de Ginebra. No faltará su tratamiento huinonstico en *Aucassin er Nicolette*

⁷Las escenas que se desarrollan en la segunda parte de este capítulo (XIX) no dejan de presentarnos una atmósfera literaria medieval: la entrevista nocturna y secreta. la necesidad de separarse los enamorados a la llegada del alba -recordemos la significación del género medieval de este nombre- y, sobre todo, la insistencia de la entrega del cabello como acto de nueva sumisión feudal insistiendo en considerarlo su *señor*

Las visitas furtivas de Cste no dejan de evocar las de Tristán a Iseo. Julián se hiere involuntariamente al visitar a su amada (560) como en las entrevistas nocturnas de Tristán y Lancelot. El consuelo de morir por mano de aquél que se ama de la señora de Renal («et mourir de la main de Julien. c'est le comble des félicités») no deja de remitirnos al tema medieval de la aceptación de la muerte que viene del amado. La frase anterior de la señora de Renal resuena como el eco de la Castellana de Vergi que dice: «ma mort n'est se douce non/quant de lui vient» (vv. 828-9). Pero el tema de la muerte simultánea es el que enlaza con mayor claridad los desenlaces de ambos relatos.

«S'il meurt. je meurs après lui», se repite Matilde (664); la simultaneidad de la muerte de los enamorados es el objeto del monólogo que ocupa a Iseo antes de la muerte de Tristán:

De tel manere est notre amur,
ne puis senz vus sentir dolor.
vus ne poez senz moi murrir,
nejo senz vus ne puis perir³².

Sin embargo, es la señora de Rênal, su verdadera amante, quien morirá tras la muerte de Julián:

Elle ne chercha en aucune manière à attenter à sa vie: mais trois jours après Julien. elle mourut en embrassant ses enfants (699).

Así acaba la novela de Stendhal. En el *lai de Chievrefoil*, Tristán en la rama de avellano había dejado la siguiente inscripción: «Bele amie, si est de nus: ne vus sanz mei. ne jeo sanz vus»³³. Encarnando este lema tristaniano, la señora de Rênal muere de amor y de dolor. Como Tristán, Julián Sorel, es un hombre entre dos mujeres, ambas, en los dos relatos, crearán las circunstancias de su muerte. Relatos ambos «de amor y muerte»³⁴.

-«maître», término que subraya el autor- (560.561 y 562); la felicidad amorosa lo conviene en una especie de caballero cortés dispuesto a vencer las mayores dificultades: «L'excès du bonheur lui avait rendu toute l'énergie de son caractère: vingt hommes se fussent présentés, que les attaquer seul, en cet instant, n'eût été qu'un plaisir de plus» (560).

³² Marchello-Nizia, p. 206, vv. 3065-8

³³ *Íd.*, vv. 77-8, p. 215

"Tras lo expuesto, habría que precisar más la siguiente afirmación de F. Gegou: «Il [Stendhal] ne fait nulle pan la moindre allusion a Tristan et Yseut: la grande légende occidentale n'est pas du goiit de l'auteur d'*Armance* et du *Rouge*; l'intelligence attire plus que la passion soudaine, la cristallisation plus que le philtre!» (1976.317); se puede pensar más bien que Stendhal es tristaniano, aunque no lo reconozca; a pesar de que el autor del XIX, quiera remitirnos al origen árabe, la tradición literaria se impone sobre sus deseos.

5. UN ARTE DE AMAR.

Para Stendhal, el verdadero amor tiene un origen árabe³⁵, siendo en la época de los trovadores provenzales cuando se legisló y codificó el sentimiento estableciéndose unos tribunales o «cortes de amor» que dirimían conflictos y, con sus sentencias, establecían jurisprudencia amorosa³⁶. El autor de *Le rouge et le noir* distingue entre clases de amor, su código y un proceso de nacimiento y desarrollo en sucesivas etapas. Señala «siete épocas completamente distintas en el nacimiento del amor»³⁷ que recuerdan la distintas fases por las que pasa el amante de *la fin'amors*: pero mientras las etapas del amante cortés nos refieren al acercamiento físico y al comportamiento del enamorado (*pregador, fenhedor, entendedor, drutz*), para el autor del XIX, que también se reducen fundamentalmente a cuatro (primero, la admiración: a continuación, el reconocimiento de tal sentimiento; en tercer lugar la aparición de la esperanza y, por último, la *exageración* de la belleza y méritos de la amada³⁸) es el movimiento sentimental y psicológico del enamorado lo que caracteriza el proceso.

Stendhal admirador de la concepción amorosa medieval no sólo *codifica* el comportamiento de sus personajes de ficción³⁹, sino que el mismo Julián logra seducir a Matilde siguiendo rigurosamente una estrategia, un *arte de seducción*, que le proporciona el príncipe Korasoff, donjuán de su época⁴⁰.

Las dos partes que componen la novela corresponden a las dos mujeres u conquistar por Julián Sorel y a dos formas de seducción. Las relaciones con la señora de Rênal, situadas en un espacio no urbano sino campestre y evocador de amores trágicos medievales (Vergy), en la estación primaveral y dentro del registro triangular del

³⁵ «C'est sous latente noirâtre de l'Arabe-Bédouin qu'il faut chercher le modèle et la patrie du véritable amour». «Aussi devons-nous ce qu'il y a de noble dans nos mœurs a ces croisades et aux Maures d'Espagne» (H. Martineau, 1959, pp. 191 y 192).

³⁶ «L'amour eut une singulière forme en Provence, depuis l'an 1100 jusqu'en 1228. Il avait une législation établie pour les rapports des deux sexes en amour, aussi sévère et aussi exactement suivie que peuvent l'être aujourd'hui les lois du *point d'honneur* (Id., p. 179: sobre cortes de amor, el código del XIII y André le Chapelain, pp. 306-318).

³⁷ H. Martineau, 1959, p. 352: inserta la narración de «Ernestine ou la naissance de l'amour» como ejemplo de las siete etapas amorosas (p. 352-378).

³⁸ Íd., pp. 348-9: P.-C. Castex señala: «Peut-être pourrait-on retrouver dans son roman les étapes successives de la passion, a peu près telles qu'il les a décrites dans son essai *De l'amour*», (1970, p. 158).

³⁹ Sobre el carácter cortés de las relaciones de Cina y Fabricio, cfr. A. Dath, «Présence du moyen âge dans *la Chartreuse de Parme*», pp. 92-102.

⁴⁰ La estrategia consiste en aparentar total indiferencia hacia Matilde y hacer la corte a otra mujer (la mariscalca de Fervaques), que recibirá una serie de canas que Julián copiará pacientemente para enviarlas como propias: cfr. caps. 24-31.

amor trovadoresco, están cercanas al *verdadero amor* recogido y *legislado* en Provenza. La señora de Renal pasa de esposa resignada a amante cortés. Todo el juego de alusiones que ofrece este texto narrativo se entiende mejor dentro de la concepción erótica medieval tal como es percibida por Stendhal-". El gesto de coger la mano y besar el brazo que tanta trascendencia tiene para Julián e importancia narrativa para Stendhal, como manifiesta la extensión que le consagra (caps. IX y XI), es el punto de partida de las relaciones amorosas de Julián y su señora como lo era de las relaciones amorosas provenzales («Après avoir baisé la main d'une femme, on s'avancait de grade en grade à force de mérite et sans-droits»⁴²).

Las relaciones amorosas con Matilde de la Mole tienen lugar en París, en un espacio urbano y moderno en el que los sentimientos como los valores se han degradado⁴³. Al amor espontáneo y *natural* que vive en Vergy, sucede un proceso de seducción organizado con fría inteligencia en una estrategia que cuenta, entre otros sentimientos, con los celos, la vanidad y el orgullo de la persona a seducir. Al *amour de coeur* de la señora de Renal, el *anzour de tête* de Matilde⁴⁴.

El proceso judicial servirá a Julián para revelar el cinismo y degradación de sus relaciones con Matilde: al final, Julián vuelve a la señora de Rênal y se aleja y desconfía de Matilde a pesar de sus apasionadas manifestaciones. Sin embargo, sus relaciones con ésta última no carecen de alusiones y referencias medievales: Julián recuerda en algún momento al tradicional amante desesperado que implora merced de su dama («Il était sur le point de tomber à ses pieds, anéanti d'amour et de malheur, et en criant: Pitié!», 550); por su parte Matilde se comporta con crueldad como una dama sin piedad, o *dame sans pitié* (551). Ella se revela como una maestra en «el arte de torturar» (356) para satisfacer su orgullo (367). El resto de la narración es el arte de Julián para vencer tal orgullo: será la *dama sin piedad vencida*. La novela, a partir del cap XXIV, muestra el arte de seducción en la sociedad moderna.

Tras la condena y recuperada la lucidez final, confiesa a la señora de Renal que ella es su verdadera amante («C'est ma femme, mais ce n'est pas ma maitresse...», 683); ella, por quien ha sido condenado, encarna la religión del amor de la tradición cortés:

⁴¹ Su tratado sobre el amor proporciona elementos para comprender, junto a la concepción erótica del autor, su fervor medieval: pero es obvio que *De l'amour* no expresa toda la pervivencia medieval de su obra.

⁴² H. Mattineau, 1959, p. 178; las relaciones con la señora de Rênal se sitúan dentro del amor-pasión para M. Gerlach-Nielsen, 1965, pp. 55-59.

⁴³ Concluye Stendhal refiriéndose a las relaciones amorosas en el París de su tiempo: «Nous avons gagné a notre hypocrisie et à notre ascetisme non pas un homniage rendu a la vertu, l'on ne contredit jamais impunément lanature, mais qu'il ya moins de honneur sur la terre et infiniment moins d'inspirations généreuses»: H. Martineau, 1959, p. 180.

⁴⁴ Son las dos denominaciones que le da el mismo Stendhal en su análisis de la novela; M. Gerlach-Nielsen, p 71.

Dès que je te vois, tous les devoirs disparaissent. je ne suis plus qu'amour por toi. ou plutôt, le mot amour est trop faible. Je sens pour toi ce que je devrais sentir uniquement pour Dieu: un mélange de respect, d'amour, d'obéissance... (683).

Descubre en sí misma la obediencia amorosa: con ella, la unión inseparable de los enamorados y anticipa la muerte simultánea con la que finaliza la novela⁴⁵.

La physionomie de madame de Renal changea tout à coup: la plus vive tendresse fit place a une rêverie profonde.
-Si nous mourions tout de suite? lui dit-elle enfin (id.).

Si la señora de Renal recupera la religión del amor. Matilde, por su parte, convierte la sumisión amorosa feudal en el principio de su existencia. Cuando desde la ventana le arroja sus cabellos que simbolizan su entrega, le dice: «Voilà ce que t'envoie ta servante, lui dit-elle assez haut, c'est le signe d'une obéissance éternelle. Je renonce a l'exercice de ma raison, sois mon maître» (560).

Le rouge ofrece una red de referencias a la literatura anterior y en particular a la medieval que va más allá de la admiración y voluntad expresa del autor. No se nos oculta que tras los temas, los gestos, las palabras o el léxico de los personajes oímos el eco de textos anteriores aunque con una significación nueva: al menos, readaptados al nuevo público de una sociedad distinta. Stendhal, fiel a su siglo, busca la pureza de los sentimientos en la historia, en el pasado, en los orígenes; fascinado por una literatura medieval que se edita y redescubre en los años que preceden a su tratado amoroso. Él, como sus personajes, mira e idealiza el pasado, creyendo encontrar allí el último y definitivo sentido de la existencia y el *humus* que sustenta la realidad que vive. La concepción erótica que modeló Chrétien de Troyes hizo inseparables amor y caballería: la aventura amorosa quedaba ligada al cumplimiento del deber caballeresco, es decir, el amor quedaba *socializado*. Esta tradición novelesca queda bien escenificada en la primera parte de la novela. La admiración que Julián suscita entre las mujeres desfilando como guardia real no deja de evocar la del caballero medieval contemplado por las damas: como aquellos caballeros, Julián sabe que tiene que triunfar socialmente para merecer el amor. Con Matilde, conquista amorosa y social se identifican; la seducción es una *aventura* caballeresca y organiza una estrategia militar

⁴⁵ Stendhal le da importancia a la muerte simultánea como rasgo del verdadero amor; he señalado anteriormente su significación en la tradición literaria de filiación tristaniana, pero el autor de *Be l'amour* lo presenta como elemento diferenciador de la concepción erótica árabe: en los relatos del capítulo LIII, los que pertenecen a la tribu de los Banu-Azza se caracterizan por pertenecer al «pueblo en el que se muere cuando se ama». Las tres historias amorosas árabes que recoge finalizan con la muerte de amor de la enamorada tras la de su amante. En la primera, cuenta la historiade amor entre un musulmán y una cristiana: él, al morir, se hace cristiano para poder encontrarla en la otra vida: ella, al conocer su muerte, expira invocando a Alá con finalidad semejante. Se trata del triunfo del amor sobre cualquier confesión religiosa: anticipaba en su tratado amoroso el desenlace de su novela. Aunque la señora de Renal sea quien muere de amor, Matilde se repetía a sí misma: «S'il meurt, je meurs après lui» (664).

para una conquista psicológica: la *objetividad* de la novela tradicional se ha hecho *subjetiva*. En este sentido, su novela es moderna; pero, con este cambio, aquellos valores se han degradado. Julián sabe que, a pesar de las apariencias, él no es un arribista ni un cazadotes, pero la sociedad que lo juzga no lo puede comprender. Sabe que sus sueños e ideales son imposibles y sólo le queda morir en soledad y rebeldía, como el personaje de A. Camus, Meursault, descubre su *extrañamiento* social"; ambos, Julián y Meursault, rechazan al cura y la confesión": así como la farsa del juicio que los condena; Julián, por primera vez, habla diciendo lo que siente espontáneamente («il dit tout ce qu'il avait sur le cœur», 675) y descubre el sentido de su existencia («je n'ai connu l'art de jouir de la vie que depuis que j'en vois le terme si près de moi», 667) que consiste en el alejamiento de la sociedad hipócrita y el encuentro con la naturaleza y los sentimientos tal como eran vividos en otro espacio y en otros tiempos:

Par bonheur, le jour où on lui annonça qu'il fallait mourir, un beau soleil réjouissait la nature, et Julien était en veine de courape. Marcher au grand air fut pour lui une sensation délicieuse, coimme la promenade à terre pour le navigateur qui longtemps a été à la mer. Allons, rout va bien, se dit-il, je ne manque point de courage. Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber. Les plus doux moments qu'il avait trouvés jadis dans le bois de Vergy revenaient en foule à sa pensée et avec une extreme energie (697).

La certeza de su condena a muerte le lleva a evocar Vergy con lo que supone de experiencia personal y resonancia literaria e identificación con la naturaleza en grado inverso a la ruptura social que ha experimentado durante el juicio. El personaje de A. Camus siente el mismo proceso de identificación con el mundo natural; el capellán, sorprendido, le preguntará cómo es capaz de amar «esta tierra» hasta ese punto; le dirá que sólo concibe otra vida que recuerde ésta («Une vie où je pourrais me souvenir

"Antes del juicio (cap.XL) descubre la soledad («je suis plus heureux seules, 667) y el *extrañamiento* social, negándose a recibir noticia alguna del exterior de la prisión: «Laissez-moi ma vie idéale. Vos petits tracasseries, vos détails de la vie réelle, plus ou moins froissants pour moi, me tireraient du ciel. On meurt comme on peut: moi je ne peux pas penser à la mort qu'à ma manière. Que m'importent *les urirres*? Mes relations avec *les autres* vont être tranchées brusquement» (667, subrayado del autor). La segunda mitad de la novela de Camus que corresponde con el proceso judicial consiste precisamente en exponer este *extrañamiento* social de su personaje: en algún momento llega a decir con un «*extrañamiento*» que recuerda al personaje de Stendhal: «Mais je crois que j'étais déjà tres loin de cette salle d'audience» (1957, 152). La caracterización de Julián por los estudiosos parece confundirse con la de Meursault: «Julien est une espèce d'étranger qui perçoit les choses naïvement, sans y reconnaître les significations sociales, les codes, les convenances. Il découvre *de l'exterieur* un monde qui semble absurde, théâtral, sans causalité»: Ch. Klein-P. Lidsky, 1971, p. 58.

⁴⁷ Julián y Meursault rechazan reiteradamente al sacerdote y llegan a enfurecerse: a Julián le entran ganas de arrojarle sobre él y estrangularle, Meursault va más allá al cogerle del cuello de la sotana e insultarle lleno de cólera (1957, 175-6).

de celle-ci», 175). Camus. como Stendhal, evoca *poéticamente* la muerte de su personaje:

Je me suis reveillé avec des étoiles sur le visage. Des bruits de campagne montaient jusqu'a moi. Des odeurs de nuit. de terre et de sel rafraichissaient mes tempes. La merveilleuse paix de cet été endormi entrain en moi comme une marée. a ce moment. et à la limite de la nuit. des sirènes ont hurlé. Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était à jamais indifferrent (178).

Meursault y Julián, evocan su subida al cadalso llenos de fuerza y energía, con su negativa y rebeldía descubren su verdadera identidad y felicidad: «Devant cette nuit -prosigue el personaje de Camus- chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois a la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil a moi. si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore». p. 179)

A la medievalidad de la obra de Stendhal. es necesario añadir. para su correcta comprensión, la consideración de su modernidad. Este es el sentido de mis referencias a *L'Étranger*; sus analogías con el héroe camusiano pueden servir de muestra. La clasicidad y la seducción que sigue ejerciendo en el lector de nuestros días la novela de Stendhal esconde el secreto de haber sabido actualizar elementos de la vieja tradición literaria para originar un drama que sigue fascinando más de siglo y medio después.

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

- V. Branca, (ed.), *G. Boccaccio, Tutte le Opere, vol. IV, Decameron*, Milano, 1976.
A. Camus, *L'Étranger*, París, 1957.
F. Carmona. *Jean Renart: El lai de la sombra. El lai de Aristóteles y La Castellana de Vergi*, (intr. ed. y tr.), Barcelona, 1986.
— «El secreto amoroso y la jornada cuarta del *Decamerón*», *Homeriaje al prof. Jose Antonio Trigueros*, Murcia 1999.
P.-G. Castex, «*Le rouge et le noir*» de Stetidhal, París, 1970.
A. Dath, «Présence du moyen âge dans la *Chartreuse de Parme*», *Stendhal 1783-1842. Les Letres Romanes*. (1992), 89-104.
M. Di Maio. «Stendhal e il «cuore mangiato»». *Cultura Neolatina*, 54:1-2 (1994), 107-124.
— *Il cuore mangiato. Storia di un tenia letterario dal Medioevo all'Ottocento*. Milán. 1996.
J. Frappier, «La Chastelaine de Vergi, Marguerite de Navarre et Bandello», en *Du Moyen Age á la Retiaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*. Paris, 1976, 402-473.
F. Gegou, «Stendhal et l'amour en «Provence» au Moyen Âge», *Stendhal-Club. Nouvelle série*. 18 (1976), 316-26.

Anales de Filología Francesa, nº 9. 1998

PERVIVENCIAS MEDIEVALES EN LA CONCEPCIÓN ...

M. Gerlach-Nielsen. *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*. Kobenhavn. 1965.

A. M^e Holzbacher. *María de Francia. Los Lais*. Barcelona. 1992.

Chr. Klein-P. Lidsky, *Le rouge et le noir. Stendhal*, París, 1971.

Chr. Marchello-Nizia (ed.), *Tristan et Yseut. Les premières versions européens*, Paris, 1995.

J E. Matzke y M. Delbouille, M. (eds.), *Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Favel*, París, 1936.

H. Martineau (ed.). *Stendhal. Romans et nouvelles I*, París, 1952.

— *Stendhal. De l'amour*. París, 1959.

D. Poirion, *Précis de littérature française du Moyen Age*, París. 1983

M. de Riquer. *Los trovadores*. 3 vls., Barcelona, 1975.

B. H. Wind. *Thomas. Les fragments du roman de Tristan*, Genève-Paris. 1960.