

# CONTAR LA HISTORIA Y LA HISTORIA COMO CUENTO

Rosa Calvet  
Brigitte Leguen  
Doina Popa-Liseanu  
U.N.E.D.

## Historia y ficción: algunas reflexiones generales<sup>1</sup>

A la literatura le corresponde en gran parte la responsabilidad de las simplificaciones y deformaciones que padecen algunos personajes históricos, sobre todo los más populares, a lo largo del tiempo. Por otra parte, también es justo reconocer que muchos de esos personajes, sus hazañas y sus ideas, no hubieran influido en las generaciones posteriores sin la ayuda de la literatura. En esta comunicación, y a partir de ejemplos literarios sacados de distintos períodos de la historia de la literatura, queremos precisamente reflexionar sobre las relaciones mantenidas entre la historia y la ficción a partir de ejemplos concretos y significativos. Quiero puntualizar que este trabajo forma parte de una investigación conjunta que estamos llevando a cabo las profesoras Popa-Liseanu, Calvet y yo misma.

Doina Popa-Liseanu, que se dedica al estudio de la literatura francesa del siglo XVI partirá de dicha época y analizará las transformaciones experimentadas por la figura de la reina Margot en ficciones de épocas posteriores; Rosa Calvet, que ha trabajado muy en profundidad el teatro francés del siglo XIX, nos propondrá ejemplos de esta reutilización a la que aludíamos anteriormente y analizará según qué perspectivas se retomaron determinadas figuras históricas como Lucrecia Borgia o María Tudor.

Mi propósito en esta exposición es el de proponerles una serie de aspectos tanto históricos como teóricos para plantear la problemática de la relación entre Historia y ficción después de la Revolución y muy especialmente a partir del siglo XIX, ya que es, como saben, el gran siglo de la historiografía<sup>2</sup>, de la reflexión sobre el hecho histórico y simultáneamente el momento en pleno auge del relato histórico.

Coincidiendo con la Revolución francesa y anteriormente ya con el primer empujón de los filósofos del siglo XVIII, la historia significa y es sinónimo de evolución, diacronía, o sea movimiento en el tiempo para crear una nueva conciencia histórica. Paradójicamente es Chateaubriand en *Le génie du christianisme* de 1802 que será el gran desencadenante de la historia hasta tal punto que un historiador como Augustin Thierry sentirá la necesidad de rendirle homenaje público. Chateaubriand es el primero en expresar la conciencia histórica de la época post-revolucionaria y en subrayar cómo coincide plenamente con la creación de un nuevo estado de la Nación francesa: "la France (dice) doit recomposer ses annales pour les mettre en accord avec les progrès de l'intelligence"

---

<sup>1</sup> La autora de esta primera parte es Brigitte Leguen.

<sup>2</sup> Certeau (de), M., *L'écriture de l'Histoire*, París, NRF, 1975

Más tarde, en 1830, en plena Restauración, el mismo autor insiste en la necesidad de partir de un nuevo diagnóstico sobre la época (presente) en vistas a “une reconstruction sur un nouveau plan”<sup>3</sup>

No perdamos de vista que el gran punto de referencia histórico para aquellos hombres del XIX es la epopeya revolucionaria que entrañará la apremiante necesidad de entender lo sucedido para poder nuevamente circular entre el pasado y el presente y entre el pasado y el futuro. Aquellos hombres sienten que tienen una ‘misión’ que deben cumplir: “despertar en el alma de la Nación la conciencia de sí misma” dirá uno de ellos, destapar lo que Monod llamará “le lien logique” que une todos los períodos de su desarrollo.

Existen, resumiendo, dos etapas cruciales en esta búsqueda de la historia decimonónica que desea corregir la opacidad del pasado y contestar la imprevisibilidad del porvenir estableciendo una relación dialéctica (o dialógica) entre el pasado y el presente histórico y que aborda al hombre y a la sociedad en su dimensión sociológica.

La primera etapa está dominada por una especie de trinidad laica compuesta por Francia, Nación, República durante la cual la historia científica va unida a la historia patriótica. En una segunda etapa los aspectos sociológicos ganan terreno y se llega a pensar que la sociedad debe conocerse y constituirse en ciencia social<sup>4</sup>

Para cerrar este muy breve panorama, añadiremos que la escritura histórica alcanza desde principios de siglo una muy alta calidad narrativa y que los historiadores son escritores de talento. Gracias a Michelet, sobrepasa el ámbito de lo político y trata de economía, sociedad, industria, literatura, ideas y gracias a Guizot, es considerada como estudio de estructuras y de sus imbricaciones. Podemos afirmar pues que la historia global y la historia de las estructuras tienen allí sus cimientos.

Esto en cuanto a la evolución de la historia. Veamos ahora cuál es la situación de la novela y sus propósitos.

Siempre resumiendo, ya que sólo pretendemos introducir rápidamente el tema, vemos que las grandes novelas de principio de siglo ponen en escena una humanidad sin contacto sólido con la vida real. A partir de 1836 la novela de folletín (*le roman feuilleton*) toma el relevo y acto seguido, en contra o solamente en reacción, surge la moda de la novela histórica que tendrá de nuevo en cuenta la historia y la sociedad que conforma al hombre. No podemos dejar de hacer referencia a la relevante influencia de Walter Scott, ya que su impacto fue decisivo en toda la novela romántica. El gran mérito de Scott es el de recrear espacios y tiempos con exactitud y de devolver un lenguaje propio en particular en los diálogos, poniendo la novela, al igual que al teatro, en un marco más dramático y real que le ennoblece. Esto lo vio claramente V.

---

<sup>3</sup> Hablamos de Chateaubriand ya que se trata de un caso ejemplar de escritor que dedica su talento literario a reflexiones históricas. Evidentemente no es el único caso. Sade en sus *Opuscules politiques* (1791-93) a favor de la Revolución es un antecesor brillante. Benjamin Constant, autor de la novela *Adolphe*, una de las primeras novelas de corte romántico, es también autor de *De l'esprit de conquête* (1813).

<sup>4</sup> Volvemos a asistir a lo largo de esta última década a un renovado interés por la Historia nacional. Esta vuelta a la historicidad corresponde a nuevas necesidades de la sociedad. Les remito principalmente a los trabajos de Pierre Nora, y a los de Chartier y Bourdieu.

Hugo quien supo aprovechar esta renovación tanto en el teatro como en la novela. Allí radica su novedad y su valor para la renovación del género.

Resulta inútil aquí recordar los títulos de las grandes novelas históricas, ya que nos encontramos en un foro de especialistas. Quisiera solamente, y a modo de ejemplo, aludir a Vigny, autor de *Cinq-Mars*. Se trata de una novela muy interesante, ya que ofrece una serie de aspectos muy representativos de la voluntad ideológica de este tipo de género. Vigny desea mostrar cómo, en la época de Luis XIII, un cambio decisivo en el reparto del poder hace tambalear en parte la Monarquía. Vigny, no lo olvidemos, es legitimista y por tanto contrario a la Revolución. Su intención es claramente la de denunciar lo que él considera como el gran error de la edad moderna. Con esta intención, pone en primer plano al rey y a Richelieu y supedita los acontecimientos a factores puramente psicológicos, como son la debilidad del rey o la ambición del ministro. Declara en uno de sus prólogos: “Que la vérité dont le romancier doit se nourrir est la vérité d’observation sur la nature humaine et non l’authenticité des faits” y que “le nom propre n’est rien que l’exemple et la preuve de l’idée”

Otros procedimientos son el cultivo a ultranza del “petit fait vrai” (véase Vitet por ejemplo) o el deslumbrante sople épico de V. Hugo en *Notre Dame de Paris*, una novela en la que resaltaré el valor simbólico de los espacios y la visión intuitiva de todo un período en el que la emergencia del libro constituye un nuevo poder para el mundo.

Siento no poder detenerme en novelas concretas como las de Balzac o de Dumas ya que mi cometido en esta comunicación no es éste, sino otro más teórico y general. Dedicaré pues esta segunda parte de mi exposición a la paralela configuración del pensamiento histórico y de los *topoi* que se imponen en este tipo de novela y las implicaciones que conlleva dicha configuración.

El protocolo de la ficción histórica se abre según dos procedimientos comunes: el *topos* de la fecha y el *topos* del espacio. Se trata con estos dos elementos de crear un efecto de perspectiva ya que el *topos* de la fecha no es necesario verídico y no aporta necesariamente una información más exacta, pero sí va creando unas corrientes de complicidad entre el lector y el narrador: Este nos dice que “esto es historia”, que esto pertenece a un gran conjunto generado en un tiempo que imaginamos como real o al menos posiblemente real. La fecha, a la vez que sitúa, ubica la narración, crea la perspectiva y actúa como los famosos *trois coups* del inicio de la representación teatral (les remito a la primera página de la novela *Les Chouans* en donde las dos indicaciones cronológicas ya están dadas).

Sabemos que la referencia cronológica nos introduce en el pasado como pasado. La historia es el lugar de la alteridad, de la diferencia, del *ailleurs*. Paradójicamente, vemos cómo la historia y la novela romántica (las dos) convierten el pasado en presente, porque ven al presente como atravesado de par en par por las fuerzas del pasado. La problemática relación entre ruptura y continuidad está presente en todas las novelas y necesita de este vínculo con la historia (un ejemplo muy interesante es el episodio en *Le rouge et le noir* que recuerda un famoso episodio amoroso del siglo XVI a la luz de otro episodio similar y que a su vez refleja

emblemáticamente las rupturas y las pervivencias nostálgicas con otro momento de la Historia).

El espacio también mantiene relaciones ambiguas entre los tiempos. El monumento erguido y conservado o la ruina del espacio romántico es testigo del pasado. Del mismo modo el paisaje de una región determinada aparece como el símbolo de la continuidad de la historia humana de una nación a la vez que explica sus peculiaridades (les remito nuevamente a Balzac que aprovechó con gran talento este procedimiento).

Lo que quisiera transmitir es la voluntad por parte de los novelistas de presentar al lector la perpetua presencia del pasado a la luz del presente. En contra de la historia clásica, la nueva concepción de la historia es el resultado de una lucha de fuerzas abstractas -les remito a Herder, Hegel o Víctor Cousin y su *Cours de l'Histoire de la philosophie*. Entramos en toda una época en la que los pueblos (y los nacionalismos) son los verdaderos héroes de la historia y de las ficciones históricas. "Qu'est-ce qu'un grand homme?", se pregunta V. Cousin. "L'instrument d'une puissance qui n'est pas la sienne" Siguen existiendo protagonistas, es obvio, pero son los portavoces del rumor nacional, de la opinión de quienes los leen o van al teatro a contemplarnos.

Los anclajes temporales o espaciales no necesitan ser exactos; contribuyen a la intensidad dramática y se prestan a la manipulación al servicio siempre de la ficción (por ejemplo el cambio de fecha del pleito de Urbain Grandieu en *Cinq-Mars*).

Otro *topos* recurrente y vinculado al tiempo es el de la totalidad. Lo encontramos tanto en el drama (en *Cromwell* por ejemplo) como por supuesto en la novela de Scott, de Vigny, Mérimée, Hugo o Balzac.

Esta categoría de la totalidad, esta voluntad de abarcarlo todo como en la vida misma, está también no lo olvidemos en el origen de la novela realista. Este rasgo es de un uso variable según los tipos de escritura, pero todos los autores tienen en mente la categoría de la totalidad tanto en la ficción como en el texto histórico y Scott, que aparece como el gran iniciador del movimiento, consigue emular a Hugo y a Augustin Thierry.

Vamos a pasar ahora a los textos literarios que nos van a proponer mis compañeras. Quisiera sin embargo concluir provisionalmente este apartado con un par de reflexiones. Una sobre el tiempo citando a Walter Benjamin quien dice: "le site de l'histoire n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps investi par l'actualité du maintenant" Otra sobre la función de la novela histórica y sus relaciones con la Historia. El escritor no contradice al historiador, no ignora su labor ni tuerce su progreso. El personaje, el tiempo, el escenario, la totalidad de la visión todo ello contribuye en *presentifier* la historia y en abordarla desde una nueva problemática.

## El proceso de mutilación de Margarita de Valois<sup>5</sup>

### El renacer del Renacimiento

Si echamos un vistazo a la abundantísima producción literaria de carácter histórico del siglo XIX, encontramos que el Renacimiento, época de Enrique IV y de Shakespeare, está particularmente presente. Los poetas de la Pléyade son redescubiertos gracias a las ediciones de Nerval y de Sainte-Beuve; Mérimée escribe la *Chronique du règne de Charles IX*, Vitet *La Mort d'Henri III* y Balzac *Sur Catherine de Médicis*; se reeditan y se leen las Memorias de Brantôme, Tavannes, Turenne, Sully, L'Estoile, Margarita de Navarra. Schiller, Scott y Lebrun cantan la desdichada suerte de Maria Estuardo, Hugo y Donizetti la no más dichosa de María Tudor. Y hay todavía más: les *Huguenots* de Meyerbeer o la evocación de los amores entre Margarita de Navarra y La Mole en *Le rouge et le noir*.

“La Renaissance renaît”, dice Eliane Viennot. El romanticismo entra a saco en esta época, sigo con la cita, “de bruit et de fureur, où l'on savait aller jusqu'au bout de ses passions -quitte à mourir pour elles où l'on ne s'embarassait pas de faux principes, où les grands personnages menaient le monde avec faste, où les femmes régnaient sur les empires autant que sur les coeurs, et où l'on ne se tuait pas au travail, mais en duel” (postface à *La Reine Margot*: 634).

Como ejemplificación de esta irresistible atracción del siglo XIX por el Renacimiento he elegido la figura de Margarita de Navarra, más conocida, desgraciadamente, como “reina Margot” Quiero mostrarles cómo, literatura e historia, historia y literatura codo a codo, operan el mismo género de simplificaciones, en virtud, muy a menudo, de los mismos condicionamientos políticos e ideológicos, y de los que es muy difícil desprenderse a posteriori (como veremos con un ejemplo reciente).

### Margarita de Francia, de Valois y de Navarra (1553-1615)

Marguerite, Margarita (del latín *margarita*, perla) es un nombre de pila frecuente en las familias reales francesas, lo que se ha convertido en una trampa, no sólo para el gran público, sino para buen número de estudiosos, de la historia y/o de la literatura (Jacques Castelnau *La Reine Margot*, 1945 le atribuye las fechas de nacimiento y muerte de Margarita de Angulema, mientras que Emile Faguet confunde a ésta con aquélla en una conversación con Abel Lefranc). Hay sobre todo tres princesas con este nombre, las tres pertenecientes al siglo XVI, que han fascinado a historiadores y poetas: Margarita de Angulema (1492-1549), hija de Luisa de Saboya, hermana de Francisco Iero, reina de Navarra gracias a su matrimonio con Enrique de Albret y autora famosa, entre otros, del *Heptaméron*; Margarita de Austria (1480-1530), hija de Maximiliano Iero, duquesa de Saboya, gobernadora de los Países Bajos, tutora de Carlos V y artífice de la paz de las Damas de 1529; y finalmente nuestra Margarita de Valois (Saint-Germain-en-Laye, 1553 - Paris, 1615).

A diferencia de las dos primeras, pertenece ésta última a la segunda parte del “beau XVIe siècle”, “quand notre siècle n'est qu'une histoire tragique” dice Philippe

<sup>5</sup> La autora de esta segunda parte es Doina Popa-Liseanu.

Erlanger. Y continúa: “quand les Français, qui avaient appris pendant un demi-siècle l’art de vivre en bonne intelligence, employèrent la seconde moitié à tuer ceux qui ne pensaient pas comme eux”

El retrato que el siglo nos brinda de esta hija suya ilustre es complejo: encarnación de la Belleza en la corte de los Valois, admirada y cantada por compatriotas y extranjeros, hija malquerida por su madre, adorada a la vez que odiada por sus hermanos, amante en busca del Amor, católica sacrificada a un príncipe protestante, reina repudiada por su esposo para asegurar la continuación de la monarquía, autora del primer relato de su propia vida hecho por una mujer, así como de interesantísimas cartas, bonitas poesías y de un importantísimo memorandum político firmado por su esposo, ferviente defensora de su género, mecena y musa de escritores y poetas, propagadora de la filosofía de su tiempo... Mujer, princesa y humanista “sçavante” Tanto la historia como la ficción se encargarán, apoyándose mutuamente, de negar sus derechos, de silenciar sus obras, de reducir la a su rostro más frívolo, más insignificante, más vulgar. ¿Con algún fin concreto?

Para responder a esta pregunta, centrémonos, muy brevemente, en algunos de sus rasgos, tales como nos los refleja en primer lugar su propio siglo. Nuestras fuentes serán, sobre todo, sus propias *Mémoires (Les Mémoires de la roine Marguerite*, éd. Auger de Mauléon, sieur de Granier, C. Chappelain, 1628, texto censurado pero reeditado clandestinamente seis veces entre 1628 y 1629, última edición de 1994, editorial Ombres, bajo el cuidado de Sylvie Rozenker), así como el texto “feminista” de 1614 *Le Discours docte et subtil dicté promptement par la Roine Marguerite*; también los testimonios de sus contemporáneos: Brantôme en el *Discours sur la Reyne de France et de Navarre*, número cinco de sus *Vies des Dames Illustres Françaises et Etrangères*, 1665-1666) y Pierre de l’Estoile (*Mémoires-Journaux*, 1574-1611), así como los numerosos pamfletos protestantes y católicos que han circulado sobre ella y sobre la familia real, siendo el más conocido de todos *le Divorce satyrique ou les Amours de la Reyne Marguerite*, a menudo atribuido a d’Aubigné.

Nos fijaremos en tres aspectos, ya que los tres darán que hablar: las relaciones con su familia, su atractivo personal y su relación con La Mole.

### La “perla” de los Valois

Era la séptima de los hijos de Enrique II y de Catalina de Medicis, después de cuatro varones - uno muerto con apenas un año, y dos hembras.

Las *Mémoires* de la reina (escritas hacia 1595, a la edad de aproximadamente cuarenta años), a las que vamos a referirnos muy a menudo en esta primera parte de la exposición, dan fe de la especificidad de las relaciones familiares cuando, además, o más que, el cariño y los lazos de sangre, entran en juego el poder y la política. El rey, su padre, es evocado en una escena familiar de su infancia, cuando recuerda estar sentada en sus rodillas. Imagen feliz ensombrecida por la referencia a su cercana muerte: “avant le miserable coup qui priva la France de repos, et nostre maison de bonheur” (p. 12). La madre es invocada ciento veinte veces bajo la apelación ritual y protocolaria de “la Roine ma mère”; cuatro veces como “la roine” y dos solamente como “ma mère”. Imagen doble, pues, reina y madre, que no se desdoblará nunca ante

la hija. Temida, respetada y admirada (“la reine ma mère, la plus prudente et avisée princesse qui ait jamais été”, p. 57) no es querida, ya que tampoco quiere a su hija. Margarita no duda en consignar las distintas peleas con Catalina, así como los engaños y la poca confianza que ésta injustamente le mostraba. El trio masculino de los hermanos más cercanos (el mayor, Francisco II, muere cuando Margarita tiene siete años) ocupa el lugar central de las *Mémoires*. Charles IX, quien la bautizó Margot, es el que sale mejor parado: bueno, magnánimo, prudente, obediente. Su muerte es para ella la peor de las desgracias: “il {Dieu} me priva du roi Charles, tout l’appui et support de ma vie, un frère duquel je n’avais reçu que du bien, et qui en toutes les persécutions que mon frère d’Anjou m’avait faites à Angers m’avait toujours assistée, et avertie, et conseillée. Bref, je perdais en lui tout ce que je pouvais perdre” (p. 41). El duque de Anjou, futuro Enrique III, cambia de nombre a medida que se acerca al poder: hasta la elección al trono de Polonia es “mon frere Anjou” o “mon frere”, luego se vuelve simplemente “le roi”, siempre acompañados de personajes y nombres hostiles, sobre todo Le Guast y todos los “mignons” ¿A qué se debe este cambio de actitud, esta “mutation”, como la llama Brantôme: “Hélas! quelle mutation au prix de ce que j’ay veu qu’ils s’entr’aimoient tant, et n’estoient que un corps, une ame et une mesme volonté” (p. 228). Margarita no perdona el engaño y el desprecio con los que Enrique, después de requerir su ayuda al marcharse para Polonia, paga su abnegación. Tampoco perdona la cruel puesta en escena de su matrimonio, ahogado en la sangre de la mayor matanza de la historia de Francia. Razones sentimentales y políticas más que suficientes para explicar su distanciamiento de la pareja madre/hijo predilecto y su alianza con el hermano pequeño. Las otras barajadas por la historia y de las que la literatura se ha hecho eco me refiero a las acusaciones de incesto están hoy descartadas completamente. Esta interpretaciones aparecen posteriormente en la historiografía protestante de principios del siglo XVII y sobre todo en *L’Histoire* del magistrado Jacques-Auguste de Thou y en el *Divorce satyrique*, pamphlo satírico de gran violencia, que ataca a la vez a Margarita así como a Enrique IV.

Este último ocupa en las Memorias de la reina un lugar de primer orden. Ciento treinta y ocho veces lo encontramos citado, siempre como “le roy mon mary”, desde la descripción de la noche de San Bartolomé (la elección no es inocente) hasta 1582, fecha con la que se cierra las memorias. El apelativo “le roy mon mary” lo diferencia del otro rey, de Francia, pero también expresa la voluntad de Margarita de proclamar unos lazos que, en la época en la que escribía, no estaban definitivamente rotos, y que la reina había ya defendido cuando, como cuenta en las Memorias, su familia ha querido des-casarla, después de la matanza de 1574.

Estas breves pinceladas nos presentan un retrato de familia en el que Margarita ocupa un lugar importante en el seno de los Valois, “la perle des Valois”, saliendo en “todas las fotos”, mezclada en acontecimientos de muy alto riesgo. Familiarmente, es decir políticamente, Margarita ha sido cogida entre dos bandos, entre dos épocas, entre dos dinastías, sin pertenecer plenamente a ninguna de ellas. Su posteridad se vio, pues, manchada de los dos lados: como representante de unos Valois demonizados por la historiografía protestante e iluminista, como introductora de unos Borbones cuya legitimidad es puesta en duda.

Richelieu, en sus *Mémoires* resumió su existencia de esta manera:

“Le jour de son mariage elle se vit la plus grande princesse de son temps, fille, soeur et femme de grands rois; et, nonobstant cet avantage, elle fut, depuis, le jouet de la fortune, le mépris des peuples qui lui devaient être soumis et vit une autre tenir la place qui lui était destinée”

Juguete de la suerte, víctima de su época, así la considera también Philippe Erlanger, quien recuerda que la misma Catherine de Médicis le había dicho: “Vous êtes née d’un misérable temps” Tiempo miserable esa época pagana y fanática, sin moral ni compasión, empeñada hasta el delirio en vivir furiosamente. Es verdad que Margot se intentó rebelar contra la suerte que esperaba a las princesas de su tiempo, tratadas como simples objetos de utilidad pública. Rechazó las reglas de un juego bárbaro que la entregaba al mejor postor político, sin consideración alguna hacia sus propios sentimientos. Pero no consiguió conciliar poder, amor y placer, tal como lo lograron, en mayor medida, Isabel de Inglaterra o Caterina de Rusia, más fuertes y mejor preparadas que ella. Margarita fracasó tanto en sus ambiciones políticas, mal servidas por conspiraciones perdidas de antemano frente al hermano odiado, Henri III, y al marido desdeñado, Henri IV, así como en sus amores mal elegidos y desencaminados. La que soñaba con el *Honneste Amour* fue fatal sobre todo a sí misma. Su vida, dice Simone Bertière, fue “un immense gâchis”

### Aurora y Minerva

Dice Brantôme: “Pour parler de la beauté de ceste rare princesse, je croy que toutes celles qui sont, qui seront et jamais ont esté, près de la sienne sont laides, et ne sont point beautés” (p. 179). Los poetas la cantan como “miracle de la nature” o *margarita*, perla entre las perlas. Se la compara con Aurora, Tetis, Venus, una de las tres Gracias. Es alta y delgada como su padre, con el talle fino realizado por vestidos ajustados, de cabellos negros que deja sueltos o esconde bajo rubias perrucas, de porte elegante y andar ligero. “Ce beau visage est fondé sur un corps de la plus belle, superbe et riche taille qui se puisse voir, accompagnée d’un port et d’une si grave majesté, qu’on la prendra tousjours pour une déesse du ciel, plus que pour une princesse de la terre” (p. 180).

Brantôme se complace en describir los distintos trajes que usó en varias ocasiones (la entrada en Burdeos, el día de la procesión de Pascua en Blois, la recepción ofrecida a los embajadores polacos) y siempre para mostrar como creaba moda, en vez de plegarse a sus dictámenes. El abandono de Margarita de la corte para reunirse con su marido en Gascoña arranca lágrimas y lamentaciones: “La cour est veufve de sa beauté, la cour est fort obscure, elle a perdu son soleil, qu’il fait noir à la cour, il n’y a plus de flambeau” (p. 196).

Todos los dignatarios y enviados extranjeros en Francia se extasiaban delante su hermosura, y nuestro Juan de Austria no podía hacer menos: “aunque tal hermosura de

reyna sea mas divina que humana, es mas para perder y damnar los hombres que salvarlos” (en español en el texto de Brantôme, p. 182).

Pero esta Venus es bautizada “segunda Minerva” por el obispo polaco que escucha su discurso en latín: “La reyne luy respondit si pertinemment et si eloquemment, sans s’aider d’aucun truchement, que tous en entrent en si grande admiration, que d’une voix ils l’appellerent une seconde Minerve ou déesse d’éloquence” (p. 198).

Brantôme alaba su conversación, su ingenio, su arte en escribir. Sus discursos y sus cartas deberían ser “escole et apprentissage pour tout le monde” (p. 201).

En este punto concreto podemos juzgar por nosotros mismos. Sus *Mémoires* nos descubren su talento de narradora, así como la calidad de su cultura. Encontramos la huella de las *Vidas paralelas* de Plutarco y del *Cortesano* de Castiglione. Más de un episodio, como el relato de los “amours et de la mort de Mlle de Tournon” parecen sacado del *Heptaméron*, mientras que escenas como la de la arrestación de Bussy anuncian a Retz o Saint-Simon.

Sólo unas palabras para mencionar *Le Discours docte et subtil* con el que la reina contesta, con mucha indignación y vehemencia, pero también con ingenio y humor, a la obra del jesuita Loryot. Margarita rebate los argumentos del religioso, según los cuales el sexo femenino es honrado por el masculino debido a su “infirmité y faiblesse” Con mucha finura, da la vuelta a toda su argumentación y, a través de dieciocho cualidades muy bien elegidas, concluye con la aplastante superioridad del sexo femenino.

El *Discours* es, en gran parte, fruto de la “cour féministe” que Margarita había reunido a su alrededor, desde su vuelta a París en 1605, en el palacio de la rue de Seine. Desde allí, “elle renvoye aux dames de ville les ouvrages et veut que leurs esprits s’eslevent plus haut”

### **El poder de las mujeres**

Reencarnación de Venus y Minerva al mismo tiempo, valiente y generosa, Margarita es juzgada tan digna o más que sus hermanos para dirigir los destinos de un país. Y eso lo afirma tajantemente su fiel Brantôme, e incluso lo reconoce su madre: “certes ma fille est bien aussy capable de regner, ou plus, que beaucoup d’hommes et roys que je sçay, et qui ont esté: et crois-je que son regne seroit beau; et le rendroit pareil à celuy du roy son grand pere, et du roy son pere, car elle a un grand esprit et de grandes vertus pour ce faire” (p. 204). Pero en Francia, a diferencia de los demás países vecinos, rige la ley sálica y a Margarita le está vedado el acceso al poder. Se trata de una ley injusta, nos dice Brantôme, que no se corresponde ni con la moral cristiana, ni con la situación de los demás países vecinos. Margarita no reinará, ni por sí misma, ni como esposa de Enrique IV. No se rebela contra ello, más bien sacará todo el partido que pueda de la anulación de su matrimonio, en 1599. Pero cada vez que, en la historia de Francia, se plantea la cuestión del acceso de las mujeres al poder, la figura de Margarita de Valois será injustamente salpicada: “La Reine Marguerite, symbole des femmes puissantes et savantes, va se retrouver mêlée à cette gigantesque bagarre” (Eliane Viennot, “La légende de Marguerite”, p. 322).

### Un proceso de mutilación que dura

Si desde el siglo XVI hasta el siglo XIX es la historia la que se encarga de desprestigiar la figura de Margarita de Valois, la literatura, ella, toma con el romanticismo un poderoso relevo. Un episodio menor (su breve relación con el apuesto cuarentón meridional La Mole desde enero hasta abril de 1574) es amplificado hasta hacer desaparecer todos los demás. Margarita, la heroína romántica, a la que rinde un ferviente culto Mathilde de La Mole, es una mujer joven, bella, enamorada, orgullosa, una mujer que se salva, es cierto, de la visión demonizada de la historiografía protestante, pero que nada tiene que ver, tampoco, con la verdadera reina de Navarra. La conspiradora enardecida, la negociadora de los Países Bajos, la guerrera de Agen, la reclusa de Usson ceden delante de la amante de La Mole, para la cual no hay más que un heroísmo posible: el de enterrar, con sus propias manos, la cabeza del querido.

Un medio de comunicación de masas (el periódico *La Presse*) y un escritor de éxito, Dumas, firman el veredicto final. De buena fe, Dumas lee los testimonios de la época, las memorias de la reina, las de Brantôme y l'Estoile, en las que se inspira copiosamente para la "couleur locale". Al mismo tiempo, funde de una manera explosiva para nuestro personaje la tradición histórica (y sobre todo la iluminista, contraria a la monarquía- es mostrada la influencia de Voltaire de *Henri IV* y *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*) y la estética romántica. La reina "Margot" (tal como la bautiza Dumas dando publicidad al sobrenombre utilizado por Charles IX) será, desde ahora en adelante, la perla "rosa y negra" del Renacimiento "renacido" (la princesa negra de los historiadores y la criatura soñada por los románticos). Bella, toda fuego, toda pasión, Margot atraviesa e inspira amores fatales, amistades sublimes, envenenamientos, decapitación. Que importa que La Mole no haya sido nunca protestante, ni haya presenciado nunca la matanza de San Bartolomé, ni que su cabeza se haya quedado tirada en el suelo del patíbulo. Dumas, utilizando con maestría los procedimientos comunes de la ficción histórica (los topos de la fecha y del espacio: fechas exactas, cronologías erróneas, descripción de los itinerarios, historia de los puentes) "crea verdad" Y una "verdad" que dura hasta nuestros días.

Todo el siglo XX navega en esas aguas turbias nacidas de la gran corriente romántica. Por un lado, la historiografía de nuevo cuño intenta deshacer las leyendas que pesan sobre los últimos Valois: se rehabilita la figura de Catalina de Medicis, la mejor "gobernadora de Francia", gran luchadora por la paz; se rescatan las buenas obras de Enrique III; se enaltece (en los tiempos difíciles de l'affaire des foulards") la figura tolerante de Enrique IV.

Pero, por otro lado, la pseudo-historia (Guy Breton, *Histoire d'amour de l'histoire de France*, Jean Babelon, *La reine Margot*) entierra, pêle-mêle, de nuevo la figura de Margarita bajo un montón de hechos históricos y episodios legendarios, errores groseros, tonterías y consideraciones personales.

El cine finalmente viene a poner su grano de arena con dos adaptaciones de la novela de Dumas: *La Reine Margot* de Jean Dreville (1954) con Jeanne Moreau y *La Reine Margot* de Patrice Chéreau (1994) con Isabelle Adjani.

La última de ellas presenta una visión muy interesante, ya que no se ajusta ni a la realidad histórica, ni a la romántica creada por Dumas, a pesar de que recoge elementos de las dos. La película intenta recrear un mundo complejo en el que amor, política, misticismo, pasión, violencia, muerte, se entremezclan. El Renacimiento de fin de siglo es sobre todo barroco, negro y rojo, oscuro y ensangrentado, y en esto Chéreau se alista del lado de la nueva historiografía.

La corte de los Valois es el infierno imaginado por Dumas, donde se suceden envenenamientos y asesinatos. La película, al igual que la novela, es el duelo entre dos personalidades, Catalina y su yerno, el futuro Enrique IV, feudal y satánica la una, representante del poder matriacal del que hay que liberarse, moderno y "éclairé" el otro, naciente estrella del poder de los hombres (la novela se termina con la imagen de la estrella). Pero la Margarita de la película no es más que Margot, incluso la Margot más vulgar de toda la historia, la Margot cuya centro vital son las relaciones con los hombres, relaciones que se forjan todas, sin excepción, en la cama. Una Margot que no piensa políticamente, ni reza, ni por supuesto lee, sólo colecciona hombres porque no puede prescindir de ellos.

Una fase más de este proceso de simplificación, ocultación, mistificación, mutilación. Proceso relacionado, tal vez, con el que, en las distintas épocas, historia y literatura, literatura e historia, instruyen a las mujeres cultivadas, guapas y cercanas al poder.

### **Otras figuras femeninas del siglo XVI<sup>6</sup>**

Siguiendo con esta incursión en el siglo XVI, propongo a continuación una serie de reflexiones acerca de dos dramas de Victor Hugo sobre dos mujeres ilustres de esa época, Lucrecia Borgia y María Tudor. Estas reflexiones, se enmarcan dentro de una más amplia investigación que hemos emprendido. Dicha investigación no ha concluido, por lo que en ningún momento pretenden agotar la riqueza y posibilidades que estas obras, a mi juicio, encierran.

Sabemos que el drama romántico, y sobre todo el de Victor Hugo, posee la misma ambición estética de totalidad que la novela de la época, como se mencionaba al comienzo de la exposición. No es necesario recordar cómo este intento de presentar un espectáculo global, expresión de la vida en su totalidad significativa, que parte del pasado para explicar el mundo en su devenir, fracasó por un exceso de ambición literaria e ideológica, aunque no cabe duda que el esfuerzo por representar, partiendo de sistemas de antítesis, la interferencia entre los conflictos del individuo y las grandes fuerzas que conducen la historia, produjo realizaciones concretas de inegable interés. Pero pocas de estas realizaciones<sup>7</sup> lograron el fin que el drama romántico se proponía:

---

<sup>6</sup> La autora de esta tercera parte es Rosa Calvet.

<sup>7</sup> Si aplicásemos las teorías dramáticas que Hugo desarrolla en los *Préfaces* de sus obras, sólo *Cromwell* podría considerarse verdaderamente un drama histórico. La voluntad de representar la "totalidad" de la realidad tiene su mejor expresión, a mi juicio, en el *Lorenzaccio* de Musset.

“S’il y avait un homme aujourd’hui qui pût réaliser le drame comme nous le comprenons, ce drame, ce serait le coeur humain, la tête humaine, la passion humaine, la volonté humaine; ce serait le passé ressuscité au profit du présent; ce serait l’histoire que nos pères ont faite, confrontée avec l’histoire que nous faisons; ce serait le mélange sur la scène de tout ce qui est mêlé dans la vie; ce serait une émeute là et une causerie d’amour ici, et dans la causerie d’amour une leçon pour le peuple, et dans l’émeute un cri pour le coeur; ce serait le rire; ce serait les larmes; ce serait le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie; et au-dessus de tout cela on sentirait planer quelque chose de grand!<sup>8</sup>

Tampoco necesitamos recordar la idea que Hugo tenía de la misión del teatro. El teatro, nos dice, es “une tribune”, “une chaire”, “le théâtre a une mission”<sup>9</sup>

Al hablar de la presencia de la historia en el drama del pasado siglo, tenemos que considerar además de los referentes históricos de las obras, otro referente más inmediato: el referente actual, teniendo en cuenta la idea de Hugo en el citado prólogo “ce serait l’histoire que nos pères ont faite, confrontée avec l’histoire que nous faisons” Es este referente el que conduce a la “politización de la recepción”, al fenómeno de manipulación en la interpretación del sentido de las obras por una crítica fuertemente politizada. Esta crítica, que tiene su medio de expresión en las publicaciones periódicas, determina en muchos casos el fracaso o el éxito de ciertas obras. Algunas de ellas no perdonan a los nuevos autores sus provocaciones no sólo en lo político, o en lo relativo a la estética teatral, sino en aquello que se refiere al respeto de los códigos de funcionamiento de la institución teatral. En el caso de Hugo este fenómeno es quizás más notorio, sólo hay que pensar en el estreno de *Hernani*.

Tras estas consideraciones de carácter general, cuyo desarrollo desbordarían el marco de esta exposición, paso a presentar las reflexiones sobre las obras de Hugo que anunciaba anteriormente.

He elegido estas dos obras porque, dentro de la reescritura de la historia del teatro hugoliano, creo que corresponden a dos tipos bien definidos: el drama del individuo EN la historia (*Lucrece Borgia*) y el drama DE la historia (*Marie Tudor*).

### **Lucrecia Borgia**

*Lucrecia Borgia* es, según el propósito declarado por el autor en el prólogo, el paralelo de *Le roi s’amuse*.

“L’idée qui a produit *Le roi s’amuse* et l’idée qui a produit *Lucrece Borgia*, sont nées au même moment, sur le même point du coeur.....Ainsi la paternité sanctifiant la difformité physique, voilà

<sup>8</sup> Préface de *Marie Tudor*.

<sup>9</sup> Préface de *Lucrece Borgia*

*Le roi s'amuse*; la maternité purifiant la difformité morale , voilà *Lucrece Borgia*. Dans la pensée de l'auteur, si le mot *biologie* n'était pas un mot barbare, ces deux pièces ne feraient qu'une *biologie* sui generis, qui pourrait avoir pour titre *Le père et la mère*<sup>10</sup>”

En este drama, Lucrecia, responsable de innumerables asesinatos, lujuriosa, incestuosa y perversa, tiene un hijo, Gennaro, del que nadie conoce la existencia. En un determinado momento de su vida, Lucrecia quiere redimirse a través del amor de su hijo. Este, por su parte, basa su vida en el amor que profesa a una madre desconocida pero a la que busca ansiosamente, pues a través de las cartas que ella le escribe adivina que está en peligro.

A partir de este esquema y en el marco de la Italia de los Borgia, construye Hugo el único drama que conoció, sin batallas, un auténtico éxito popular.

La figura de Lucrecia es la trasposición femenina del personaje histórico Cesar Borgia, hermano de Lucrecia, causante de todos los crímenes que en la obra se le imputan a la protagonista, en los que Lucrecia no intervino. Incluso fue la víctima indirecta de alguno de ellos, como el asesinato de su otro hermano y el de su tercer marido, Alfonso de Aragón, al que al parecer adoraba.

Las numerosas víctimas atribuidas a Lucrecia por Maffio, Jeppo, Ascanio, Oloferno y D. Apostolo al final del primer acto, son en realidad partidarios de César Borgia asesinados por él, tras el conocimiento de su posterior traición. Aunque del relato de estos personajes parece deducirse que fueron víctimas inocentes, la realidad confirma que fueron tan malvados como aquel al que terminaron traicionando. Hugo no hace referencia alguna a sus crímenes.

Las relaciones familiares e incestuosas de los Borgia se reflejan fielmente en el drama: la alusión a Rosa Vanoza, concubina del papa Alejandro y madre de los cuatro Borgia, el amor que el Papa le profesa, el amor, digamos excesivo, que el Papa siente por Lucrecia, aunque no se lleguen nunca a hablar de incesto.

Hugo modifica la historia haciendo a Gennaro, personaje de ficción, hijo del hermano de Lucrecia. Lucrecia tuvo un hijo fruto de su unión con D. Alfonso de Aragón. El recurso teatral consiste en el cambio de la referencia temporal de la estancia de Lucrecia en el monasterio de San Sixto, datándolo con anterioridad al asesinato del duque de Gandía, cuando fue posterior y tuvo como motivo su divorcio de Juan Sforza. Este cambio consigue sugerir un nacimiento clandestino.

Lo que Hugo utiliza como materia teatral no es la auténtica vida de Lucrecia Borgia-que no fue desde luego un alma cándida- sino el relato de los hechos históricos de la casa de los Borgia, sobre todo lo que se refiere a las relaciones familiares y el clima incestuoso, lujurioso y criminal de la célebre familia. Este relato es superficial y aparta deliberadamente la historia: las luchas feudales de las ciudades italianas, el papel del Papado, la intervención del rey de Francia. Tampoco se ocupa Hugo del pasado de

---

<sup>10</sup> Préface de *Lucrece Borgia*.

todos los nombres propios que cita. Su propósito, como declara en el prólogo, es presentar el paralelo femenino de Triboulet.

Sabemos también que Hugo rehace varias veces el desenlace, la escena final de la confrontación entre la madre y el hijo. Una de las versiones, la más atrevida sin duda, terminaba con un dúo de amor entre madre e hijo, tras el apuñalamiento de ésta y la confesión de su identidad, ambos igualados en el horror del asesinato con lo que el monstruo Lucrecia puede ser amado. Parece que Hugo retrocede ante tamaña audacia y recurre al personaje de Maffio, que exige venganza, para justificar el parricidio y termina sin ninguna explicación con la declaración de Lucrecia: “Ah....tu m’as tuée! Gennaro! je suis ta mère!

Desde el punto de vista teatral, la riqueza de *Lucrece Borgia* radica en mostrar cómo a través de dos elementos fundamentales en el teatro, la palabra y el espacio, dos elementos “literarios” se puede conducir una reflexión histórica acerca del YO, del individuo en la historia.

Como sucedía en *Hernani*, los largos parlamentos, las súplicas no tienen valor ante una historia que debe cumplirse porque ha sido sellada por la única palabra que tiene valor: la palabra del contrato. El pacto entre Gennaro y Maffio, como el de *Hernani* y D.Ruy Gomez, conduce inexorablemente a la muerte, es el pasado del que no podemos deshacernos, es la historia.

La utilización del espacio, como señala Ubersfeld<sup>11</sup> en su modelo actancial de la obra, es otro elemento fundamental. El drama de Lucrecia se basa en una ironía trágica de pertenencia/no pertenencia al espacio histórico concreto. El personaje de Gennaro se caracteriza por estar fuera del espacio histórico, es un hombre sin pasado, sin historia:

“Tu ne connais ni ton père ni ta mère.....Mais enfin tu as le bonheur de t’appeler simplement Gennaro, de ne tenir à personne, de ne traîner après toi aucune de ces fatalités, souvent héréditaires, qui s’attachent aux noms historiques...Que te fait l’histoire des familles et des villes, à toi, enfant du drapeau qui n’as ni ville ni famille”<sup>12</sup>

Lucrecia busca precisamente reunirse con su hijo en ese no-espacio, es decir salir de la historia. Es la forma huir de su pasado y de su presente, del tormento que ambos suponen. Pero es evidente que el intento es vano, que la huida no es posible. No podemos sustraernos a la historia. El desenlace nos muestra cómo todos los personajes terminan entrando en la historia para morir.

Hugo, como expone en el prólogo de *Marion Delorme*, quería evitar la utilización política inmediata de sus obras. La intención del autor de *Lucrece Borgia*, como recordábamos anteriormente, era la de expresar el drama del individuo, de la familia. Pero, como en la mayoría de la piezas de Hugo, la lectura simbólica es inevitable. Ubersfeld ve un símbolo de la decapitación de la figura de la realeza, es

<sup>11</sup> Ubersfeld, A. (1974): *Le roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Paris: Corti.

<sup>12</sup> *Lucrece Borgia*, acto I, première partie.

decir de la Revolución, en la que emprende Gennaro contra las letras del nombre BORGIA en el acto II. Aunque el referente político más inmediato sería sin duda la Revolución de Julio.

Sin embargo parece que lo que Hugo cuestiona es más bien la sociedad entera, la sociedad caduca, la sociedad que a pesar de las apariencias no ha cambiado sus esquemas y en la que los jóvenes-representados por el idealismo de Gennaro-no tienen más remedio si quieren destruir esta jerarquía de valores que destruirse a sí mismos.

### **Maria Tudor**

Si *Lucrece Borgia* plantea un drama individual, *Marie Tudor* tiene una clara intención política, al plantear el drama del pueblo enfrentado a la historia. Se recrea con nitidez el referente histórico de las clases sociales y se pretende mostrar un auténtico movimiento de masas en el escenario. Este último extremo planteó no pocos problemas a Hugo con Harel, director de La-Porte-Saint-Martin, teatro en el que se estrenó la pieza.

*Marie Tudor* parte del mismo esquema que el primer fracaso de Hugo en la escena: *Amy Robstat*. El triángulo amoroso reina-favorito-amante del favorito. La reina se vale de una falsa conjura contra su persona para vengarse de su favorito que la ha traicionado con otra mujer. En *Marie Tudor* cuando éste es juzgado y condenado, la reina se arrepiente y trata por todos los medios de impedir la ejecución del amante. Pero existe una conspiración contra el favorito, encabezada por Simon Renard, embajador de Felipe II de España, futuro marido de la reina que impide la salvación.

En *Maria Tudor* el falseamiento de la historia afecta sobre todo al carácter de la reina, más puritana y menos lúbrica de lo que aparece en la obra. Aunque el régimen de terror de la Inglaterra de la época parece que pasaba de padres a hijos, existe una evidente contaminación con hechos del reinado de Enrique VIII, padre de María. La figura concreta del favorito es otro elemento de ficción. Un cortesano, Trogmorton fue decapitado pero no por ser amante de la reina sino por conspirador. Son reales los nombres de muchos de los cortesanos y sobre todo la importancia concedida al personaje de Simon Renard.

Hugo plantea de nuevo uno de sus temas recurrentes desde *Cromwell*, la reflexión sobre la legitimidad del poder. El poder que representa la reina no sólo es violento y represivo, sino que es débil. En este caso es débil porque es mujer. El poder está gobernado por el azar, el rey ya no puede ser el sujeto de la historia. La historia carece de sentido; se la quiere reducir a unas intrigas de favoritos y de privilegiados. El problema es pues averiguar quién tomará el relevo. La aristocracia aparece como un grupo débil unido a la realeza, que no es fiel, que no puede sostener al rey pero que depende de él. Simon Renard es la representación de una burguesía que ha sabido llegar a manejar todas las otras fuerzas a la que al final la reina tiene que obedecer. La dependencia tanto de la reina como de la aristocracia de la figura de Renard es evidente.

El pueblo aparece bajo dos formas: el individuo, el personaje de Gilbert; y la masa, el populacho enardecido que pide la cabeza del favorito. Gilbert, el obrero, es el

garante de todos los valores morales. Odia a los privilegiados y es utilizado tanto por la burguesía (Renard) como por la realeza. El populacho es aún menos autónomo y se le empuja al motín para lograr un cambio de dinastía.

Los referentes políticos actuales a los que me he referido anteriormente son bien evidentes en esta obra que se nos presenta como un verdadero espejo de la revolución de julio: la burguesía, con el apoyo de una cierta aristocracia resentida suscita la rebelión popular en su propio provecho. El pueblo corre todos los riesgos, se alíe con quien se alíe. Incluso puede que en lugar de la cabeza que reclama, se ofrezca la de uno de los suyos. La salvación de Gilbert es una concesión final de Hugo a la ideología liberal, aunque sabemos que hasta casi el momento del estreno Hugo mantuvo el desenlace lógico teatral, que era la muerte de Gilbert y la salvación de Fabiani.

Es el drama de la historia que se repite. La salida para ese pueblo es la instrucción. Si, según el deseo de Hugo, aprende las lecciones de la historia a través del teatro, quizás haya lugar a la esperanza. Sabemos que no fue posible.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.A.V V (1994). *Marguerite de France, reine de Navarre et son temps*. Centro Matteo Bandello d'Agen. Agen.
- BERTIÈRE, SIMONE (1994). *Les reines de France au temps des Valois*. Editions de Fallois.
- BESANÇON, A. (1971). *Histoire et expérience du moi*. Paris, Flammarion.
- BOQUET, G.; GOUTER, E. (1994). *Les îles britanniques au XVIe s*. Paris, Armand Colin.
- BRANTÔME (S/F). *Vies des Dames Illustres françaises et étrangères*. Garnier.
- BRION, M. (1979). *Les Borgia*. Paris, Tallandier.
- CERTEAU, M. de (1975). *L'écriture de l'Histoire*. Paris, Gallimard.
- CHATEAUBRIAND, F.R. DE (1831). Préface des *Études ou discours historiques*.
- DUMAS, ALEXANDRE (1994). *La Reine Margot*. Le livre de poche classique.
- ELTON, G.R. (1990). *England under the Tudors*. London, Routledge.
- ERLANGER, PHILIPPE (1972). *La Reine Margot ou la rébellion*. Librairie Académique Perrin.
- FRAGONARD, MARIE-MADELEINE (1989). *La plume et l'épée. La littérature, des guerres de Religion à la France*. Paris, Gallimard.
- GALAMO, G. (directa de) (1986). *Storia d'Italia*. Torino, UTET.
- GENETTE, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- GUY, JOHN (1990). *Tudor England*. Oxford University Press.
- HUGO, V. (1963-1964). *Théâtre complet*. 2 vols. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- LEFEBVRE, G. (1971). *La naissance de l'historiographie moderne*. Paris, Flammarion.
- LOADES, D. (1989). *Mary Tudor: a Life*. Cambridge, Basil Blackwell.

- MARGUERITE DE VALOIS (1994). *Mémoires de Marguerite de Valois “La reine Margot”* Edition établie par Sylvie Rozenker. Toulouse, Editions Ombres.
- MÉNAGER, DANIEL (1968). *Introduction à la vie littéraire du XVIe siècle*. Paris, Bordas.
- STENDHAL (1983). *Le rouge et le noir*. Livre de poche.
- UBERSFELD, A. (1974). *Le roi et le bouffon*. Paris, Corti.
- VEYNE, P. (1971). *Comment on écrit l’histoire*. Paris, Seuil.
- WHITE, H. (1987). *El contenido de la forma narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós Básica.

