



Çedille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad  
Española  
España

Lence Guilabert, Ma. Ángeles

De la anécdota al relato: la petite maison en la narrativa libertina

Çedille. Revista de Estudios Franceses, núm. 3, abril, 2007, pp. 85-106

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800308>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



ISSN: 1699-4949

nº 3, abril de 2007

**Monografía**  
*La anécdota en el siglo XVIII*

**De la anécdota al relato:  
la *petite maison* en la narrativa libertina**

Ma Ángeles Lence Guilabert  
*Universidad Politécnica de Valencia*  
malence@idm.upv.es

**Résumé**

Après la mort de Louis XIV, la *petite maison* est conçue comme un espace pour l'intimité et l'amour. Bâties dans un lieu retiré, les *petites maisons* favorisaient les rendez-vous secrets des amants et les réunions que les libertins tels que le duc de Richelieu organisaient pour le plaisir gastronomique et sensuel. Cette ambiance voluptueuse allait devenir immédiatement la cible des curieux, donnant lieu à des rumeurs et des anecdotes que les écrivains, avides d'histoires, utiliseront dans leurs contes et romans libertins, dont nous abordons un répertoire dans cet article.

**Mots-clé:** privacité, *petite maison*, mode, anecdote, littérature libertine.

**Abstract**

After the death of Louis XIV the *petite maison* developed into a space dedicated to love and intimacy. Built in secluded spots, the *petites maisons* served as secret meeting places for lovers as well as for gastronomic and sensual gatherings arranged by certain libertines such as the duke of Richelieu. This licentious atmosphere soon became a focal point of gossip and stories welcome by the writers of the time and used in their libertine narrative. A representative example of this narrative is approached in this article.

**Key words:** privacy, *petite maison*, fashion, story, libertine narrative.

## 0. Introducción

Entre sus anécdotas, relata el escritor José Luis Sampedro la estrategia que utiliza para captar historias. Provisto de un audífono, se sienta en una cafetería, deja sobre la mesa el aparato, saca un libro y finge leer, pero en realidad se dedica a escuchar la conversación de otras personas, que hablan de sus cosas con la tranquilidad de que nadie las puede oír. Mientras escucha, toma notas que más tarde utilizará para elaborar sus novelas. Dice nuestro escritor que las señoras mayores son sus preferidas porque son las que cuentan más anécdotas.

En uno de los cursos de verano que la Universidad Complutense de Madrid organiza en El Escorial, Almudena Grandes respondió a la pregunta «¿Cómo se hace una novela?» de forma sorprendente: «los novelistas son ladrones de historias», afirmación que viene a corroborar la argucia de Sampedro. Algo similar hemos anotado en las conferencias de Ferran Torrent y Manuel Vicent: no solamente trazan el guión de sus novelas a partir de la experiencia real propia o ajena, sino también la caracterización de sus personajes que encuentran fácilmente en los casinos de pueblo. El novelista pues capta y retiene por medio de notas todo aquello que escucha a su alrededor. Como trabajo de campo previo a la redacción de una obra, del mismo modo pueden repertoriarse personajes y decorados. En términos generales, se puede decir que toda ficción se construye sobre una anécdota.

Hecho que puede ser igualmente válido en nuestra literatura contemporánea como en los clásicos. Hemos leído en ellos historias que nos recrean personajes con las costumbres y las modas propias de cada época.

En este artículo me remitiré al siglo XVIII y a la moda de las *petites maisons* que en Francia suscitaron un buen número de relatos. Dada la curiosidad, por no decir la morbosidad, que estos lugares despertaron en el espacio social de la época, no es extraño que el paso de la anécdota al relato no tardara en difundirse.

## 1. La moda de la *petite maison*

En los primeros años tras la muerte de Luis XIV, las fachadas severas y los patios monumentales de los hoteles de la gran ciudad conservaban aún el sello del rey difunto. Pero pronto los grandes señores y los altos magistrados empezaron a no encontrarse a gusto en residencias tan solemnes. Y de repente, en los arrabales del París de entonces, se construyeron casas coquetas, disimuladas por una frondosa vegetación, en medio de extensos jardines: las *petites maisons*.

El término *petite maison* aparece por primera vez en la edición de finales del siglo XVIII del *Dictionnaire de l'Académie française*, que lo define escuetamente como «une maison destinée à des amusements secrets» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1798, t. II, 56).

En realidad *petite maison* alude a un espacio libertino muy de moda en la Regencia del duque de Orléans (1715-1723) y durante el reinado de Luis XV (1723-1774). Fue éste un período propicio para la libertad de la nobleza –cansada de la gloria de Versalles y deseosa de placer– y como consecuencia, para la disipación moral, de la que Philippe d’Orléans hizo buena gala. Con fecha 30 de julio de 1721, Barbier anotó lo siguiente en su *Journal*:

M. le régent a donné une fête superbe à sa maîtresse, Madame d’Averne, dans la maison qu’il a louée à Saint-Cloud, sur la côte, à droite du pont (Barbier, 1847: vol. I, 94-95).

El historiador Rulhière<sup>1</sup> fue el primero en afirmar que la moda de las *petites maisons* se debió al duque de Richelieu. Generalmente ocultas a las miradas indiscretas, las *petites maisons* fueron el teatro de sus proezas (Craveri, 1993: 13). Las *fêtes d’Adam* eran verdaderas orgías que el regente, Dubois<sup>2</sup> y sus *roués*<sup>3</sup> organizaban por 1722 en la casa de Saint-Cloud, donde jóvenes y bellos bailarines y bailarinas de la Ópera, seleccionados por ellos, danzaban desnudos los ballets más lascivos (Dulaure, 1847: 493-494).

Como clase privilegiada, los nobles contaban con posesiones en la ciudad y en el campo. Pero lo que más ansiaban era un lugar retirado y secreto donde encontrar la intimidad y libertad soñadas. La *petite maison* se convirtió en ese espacio privado donde huir de la *bonne compagnie*, con su trasiego cotidiano de visitas, recepciones, paseos, sesiones de teatro... y de la servidumbre omnipresente. Es pues lógico que la *petite maison* se convirtiera en el *séjour de la volupté*, como espacio para el juego amoroso: «on vit une autre vie, une vie à soi. Madame peut retrouver discrètement son sigisbée; Monsieur recevoir sa maîtresse» (Queneau, 2001: 13).

Hacia mediados del siglo XVIII, estas residencias dejaron de ser baluarte de la alta aristocracia, porque aquéllos que, no siendo nobles, habían adquirido cierta fortuna, alquilaban o incluso también compraban «un de ces logis, tapis dans un fouillis de bosquets ombreux, et spécialement aménagé pour l’amour» (Capon, 1903: III).

La semilla de la expansión urbanística de París se había sembrado ya en el siglo anterior. Uno de los pueblos elegidos para construir las nuevas residencias fue

<sup>1</sup> Claude-Carloman de Rulhière (1734-1791) fue amigo y confidente de Richelieu y en su libro *Anecdotes sur le maréchal de Richelieu*, reeditado por Éditions Allia en 1998, cuenta las aventuras de su «professeur de plaisir» sin ningún moralismo.

<sup>2</sup> Abbé Guillaume Dubois (1656-1773), hábil político, nombrado cardenal en 1719, académico y primer ministro en 1722. Fue preceptor del regente, siendo su talante libertino un mal ejemplo que no sólo no frenó los excesos del joven Philippe d’Orléans, sino que los alentó y compartió él mismo.

<sup>3</sup> Adjetivo sustantivado que se utilizó a partir de 1832 para designar al libertino, al que se consideraba «merecedor del suplicio de la *roue* que consistía en atar al criminal a una rueda tras haberle roto los miembros».

Montmartre. En el diccionario relativo a sus lugares aparece la siguiente definición de *petites maisons*:

On appelait ainsi au XVIII<sup>e</sup> siècle les folies<sup>4</sup>, souvent entourées d'un jardin et toujours de hauts murs, érigées dans la banlieue ouest et nord de Paris par les grands seigneurs de la finance et les fermiers généraux dont certains s'y sont ruinés. La plupart se trouvaient aux alentours de la rue Blanche. Elles faisaient fonction de *garçonnières* mais dans le genre luxueux (Roussard, 2001: 275-276).

El jardín cercado por altos setos, el bosque pequeño, esos espacios verdes y frescos que vinculan al ser humano con la naturaleza, presente en el arte y en la literatura a lo largo de la historia, han significado siempre un espacio de «jardín secreto», refugio e intimidad, marco para el idilio, para el juego del amor. En este sentido, queremos subrayar una referencia sobre el «jardín galante», lo que podría ser el origen de las *petites maisons*:

Les architectures de bois se raffinent, elles deviennent des «palais» faits de branchages de cerisiers, pommiers ou coudriers, recouverts de vigne, «feuillées» qui annoncent les «petites maisons» ou «folies» françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle (Saudan, 1987: 35).

Existen otras posibles explicaciones que determinen el nombre de *folies*. El lujo exterior de estas casas de recreo, las fiestas suntuosas que en ellas se celebraban, la gran animación que había en estos lugares, antes desiertos y silenciosos, tal vez dieron a estos palacios campestres el nombre de *folies*. Sin embargo, lexicógrafos expertos prefieren explicar el nombre como procedente del latín, a causa de las verdes frondosidades que ocultaban a los ojos profanos estas construcciones perdidas *sous la feuillée* (Capon, 1903: II-III). Según Bruno Pons se jugaba con el plural de la palabra, pues *petites maisons* aludía a las celdas donde se encerraba a los enfermos mentales<sup>5</sup> (Bastide, 1993: 83-84). ¿Quién no encontraría el doble sentido en las *petites maisons*, templo del amor que puede hacer perder la razón? El término *folies* hace pensar en las «locuras» de los que las disfrutaban, no sólo por hacer «locuras» en ellas, sino también

<sup>4</sup> El término *folie*, referido a la obra arquitectónica, aparece por primera vez en el *Dictionnaire de l'Académie Française*, en su 6<sup>a</sup> edición. Tras la definición de *folie* como «passion excessive et déréglée pour quelque chose», continúa: «Il se dit, par extension, de Maisons de plaisance construites d'une manière recherchée, bizarre, ou dans lesquelles on a fait des dépenses excessives, extravagantes. On y ajoute ordinairement le nom de celui qui les a fait bâtir, et quelquefois le nom du lieu où elles sont situées. La folie-Beaujon. La folie-Méricourt» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1835, tome premier, p. 774).

<sup>5</sup> «On appelle à Paris, *Petites Maisons*, l'Hospital où l'on enferme ceux qui ont l'esprit aliéné» leemos en *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, 1<sup>ère</sup> éd., Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1694, Tome Second, p. 11.

por el derroche de dinero que suponen (Delon, 2000: 116). En efecto, lo que en un principio fue espacio clandestino donde esconderse de miradas indiscretas, espacio de libertad y de voluptuosidad, se transforma en espacio de ostentación de fortuna, espacio donde el lujo define la calidad de sus dueños que se disputan por tener la *petite maison* más suntuosa:

Folie d'Artois, folie Monceau, folie Mericourt, folie Beaujon ... la liste serait longue de ces lieux enchanteurs qui, tous, semblent devoir leur aspect aérien, festif et champêtre à une véritable prouesse de conception et d'exécution. Bagatelle ne recèle-t-elle pas leur secret dans son emblème onomastique, au point qu'on oublie l'étymologie la plus probable à partir de *folie*, feuille ou feuillée, pour voir dans toute folie un acte d'extravagance, un pari, un coup de tête et d'imagination (Saint-Girons, 1990: 489-490).

La fiebre por la construcción de *folies* aumenta sobre todo hacia 1778. No sólo *Bagatelle*, *Monceau* y *Beaujon* datan de ese año, sino también las *maisons de Pajou* construidas por De Wailly en la *rue de la Pépinière*, la *folie Chevalier* en *Chaillot*, el *hôtel de Massa* en los *Champs-Élysées* construido por Jean-Baptiste Le Boursier por encargo del *contrôleur des finances* Thiroux de Montsaugé, el *hôtel de Mlle Contat* – actriz de los *Italiens*– en la *rue de Berry*, o la *folie Massais* construida por Brongniart en *Les Porcherons*. De este modo, al cabo de algunas décadas, de *asiles pour le mystère*, las *petites maisons* o *folies* se transformaron en simple alternativa picante a los lugares de encuentro propios del círculo mundano (Craveri, 1993: 13). No es extraño que se convirtieran pronto en foco de miradas indiscretas y de propagación de rumores.

## 2. De la *petite maison* a la anécdota

Yve-Plessis, prologuista de *Les petites maisons galantes de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Capon, 1903), nos describe cómo se producían los encuentros clandestinos de los amantes en estos lugares: la mujer se dirigía a la *petite maison* con toda discreción, acompañada de su sirvienta. Por su parte, el propietario llegaba misteriosamente, acompañado de su criado. Pero éstos son los encuentros que el escritor califica de «casi honestos». Pues los encuentros frecuentemente se transformaban en orgías donde la intimidad de dos pasaba a la promiscuidad de cuatro –*partie carrée*– o más participantes (Capon, 1903: III).

Tal fue el éxito de estas residencias, que el abad Coyer, reformador de las costumbres de la época, ideó cargarlas de impuestos para así sanear las finanzas reales. Aunque fruto de su imaginación, llegó a precisar la cantidad que deberían pagar los propietarios de estas casas, según el uso que les dieran:

Pour avoir une grande maison il ne faut que 30.000 livres de rente, mais pour en avoir une petite il en faut 100.000. C'est ordinairement un asile de plaisir et d'abondance; n'est-il pas juste d'y rendre quelque chose pour le bien public? De compte fait, il entre douze agréables et quatre femmes par

semaine, ou la même femme quatre fois. Le propriétaire paiera une livre par homme et trois livres par femme, n'y entrât-elle que pour faire des noeuds. Ainsi 500 petites maisons à 24 livres par semaine, donneront 624.000 livres par an. Les jours où le propriétaire ira souper dans sa petite maison avec sa femme, ses enfants ou son curé, ne seront pas sujets à la taxe (Coyer, 1748: 9).

En estas casas los libertinos organizaban reuniones –*les parties fines*– y cenas especiales –*les soupers fins*–. De las célebres cenas del duque de Richelieu, existe una anécdota relativa a su *petite maison* de Vaugirard:

Hier M. de Richelieu donna un grand souper à sa petite maison... Tout y est décoré avec la plus galante obscénité. Les lambris surtout ont, au milieu de chaque panneau, des figures fort immodestes en bas-relief. Le beau du début de ce souper était de voir la vieille duchesse de Brancas qui voulait voir ces figures, mettre ses lunettes, et, avec une bouche pincée, les considérer froidement, pendant que M. de Richelieu tenait la bougie et les lui expliquait (Marquis d'Argenson, 1859, t. II, 199).

Capon asegura que fue el duque de Richelieu, poseedor de tantas *petites maisons* como amantes tenía, quien inventó les *petits soupers*. En 1730, el sobrino del cardenal pudo disponer de una nueva *folie* en un terreno situado entre las *rues de Clichy, Blanche* y *Moncey*, conocida por *Folie-Richelieu* –hoy *Casino* de París-. Allí se reunía con su amante Mme de Villeroi y con Mme de Duras y su amante Charlus. Cenaban desnudos e intercambiaban las parejas (Capon, 1903: III).

El libertino, afanoso por encontrar la intimidad y la discreción que le son necesarias para el verdadero disfrute de estas cenas y veladas, prescindirá del servicio doméstico en su presencia y buscará fórmulas alternativas –*les serviteurs muets*– que no signifiquen dejar de ser atendido por los mejores cocineros y ágiles criados. Con este afán no sólo nace la *table volante* como creación ingeniosa de un objeto funcional, sino también una nueva estancia doméstica independiente, la *salle à manger*, en cuya distribución y decoración trabajarán arquitectos y artistas. Para evitar ser incordiado por los sirvientes entre plato y plato, el regente concibe la idea de una mesa mecánica. Por un hueco practicado en el suelo, la mesa baja a las cocinas, luego, cargada de nuevos manjares y de vajilla limpia, sube para colocarse entre los comensales (Queneau, 2000: 14). Mientras Guérin ponía a punto la *table volante* para el rey en el castillo de Choisy (1754-1756), ya estaba en funcionamiento el mueble al servicio del rey de Suecia en un pequeño *pavillon* a poca distancia del *pavillon chinois*, casa de recreo apartada en medio de extensos dominios reales (Bastide, 1993: 86).

En este caso también la invención de un objeto responde a una necesidad que, en el siglo XVIII, es la intimidad. Pensemos que entonces cualquier persona que perteneciera a un cierto estatus iba siempre acompañada en sus desplazamientos y que,

incluso en la vida diaria, no gozaba de intimidad. El protagonista de *La petite maison* (1758) de Bastide, Trémicour, no ha ido solo a su *petite maison*, sino acompañado por sus sirvientes, pero en un momento dado los despacha para quedarse a solas con Méliete (Bastide, 1993: 21).

La sensualidad de la mesa es el preludio del amor para el libertino. Mercier ironiza respecto a la enorme dedicación que concedían los organizadores de estas cenas para disfrutar con todos los sentidos, ofreciendo como ejemplo un relato que pone en boca de un testigo de tales reuniones:

Le pauvre genre humain travaille pour les petits soupers! Un anglois, possesseur d'une immense fortune, voulant en jouir selon son goût, avoit acquis une petite maison magnifique, où tout ce que le luxe peut imaginer de plus raffiné pour les plaisirs des sens, se trouvoit réuni. Voici le récit qu'en fait un de ses compatriotes qui avoit été témoin de son genre de vie.

«M B s'étoit fait une règle de satisfaire chaque jour ses cinq sens, jusqu'au plus haut degré de jouissance dont ils étoient susceptibles. Une table exquise, des parfums, les charmes de la musique et de la peinture; enfin tout ce que l'art, aidé de la nature, peut créer d'enchantement, flattoit successivement son goût, son odorat, ses oreilles et ses yeux. Quelque recherchés que fussent ces plaisirs, ceux du sixième sens les surpassoient encore davantage» (Mercier, 1782: vol. V-VII, 42-43).

El arte culinario, unido a la teatralidad gastronómica, lleva a Casanova<sup>6</sup> a preparar para él solo una cena con *porte-manger tournant*, como ensayo para una futura visita femenina. Llegado el día de compartir la cena en su magnífico *casin* con la mujer deseada, el veneciano se entrega en la mesa a un primer juego sexual, que es seguido por la dama (Casanova, 1997, vol. 4, 743-759).

Pero, además, el libertino está al tanto de la moda elegante. Es constructor y decorador. Y esto se percibe en la construcción y decoración de las *petites maisons*, revestidas de espejos y de escenas galantes, amuebladas con amplios sofás y envueltas por una luz tamizada, un marco propicio para la seducción, una «trampa para los sentidos», «car la grande, l'unique, la belle affaire est la quête du plaisir, et de la conquête» (Queneau, 2000: 7).

Hemos de suponer que los rumores que sin duda circulaban en torno a las personas que frecuentaban estos lugares, incitarían a las autoridades a vigilar lo que allí ocurría, ya que es en los informes de la policía donde hay más detalles sobre las *petites maisons*. A partir de 1747 se encargó a los inspectores de policía, entre los que se encontraba el lugarteniente M. Berryer, que vigilaran los hábitos de sus ocupantes.

<sup>6</sup> Giovanni Giacomo *Casanova* (1725-1798), aventurero y escritor italiano. Al final de una vida llena de intrigas, siendo bibliotecario del castillo de Dux en Bohemia, escribió en francés *Histoire de ma vie* (1791-1798), crónica de la sociedad de finales del XVIII a través de aventuras galantes.



Yve-Plessis califica a Berryer como «voyeur cérébral se délectant aux rapports qui lui étaient fournis par ses limiers sur les débauches de ses administrés des deux et même des trois sexes» (Capon, 1903: XIII). Sus mejores inspectores, a los que debemos abundantes descripciones, fueron Marais y *sieur* Meusnier; este último puso tanto afán en el servicio galante, que en 1757 fue asesinado por Herment, uno de sus clientes habituales. Un informe de *sieur* Marais «sur les petites maisons situées aux environs de Paris avec les noms des propriétaires et les noms de ceux qui les occupent, le 1er juillet 1752» (Capon, 1903: XVI) nos indica por barrios el domicilio de estas residencias, datos diversos sobre la propiedad, sus ocupantes, constituyendo un testimonio singular de su existencia tras la desaparición de las mismas. Delon confirma el hecho de que estos espías anotaban con detalle los hábitos de los asiduos de estas casas, de modo que llegaban en forma de relato a oídos de Luis XV: podemos imaginar cómo disfrutaba el rey con estas crónicas, comparables a las que hoy en día se suceden en la prensa llamada del corazón. En este sentido, aquellos espías<sup>7</sup> serían los *paparazzi* de la época, llamados entonces *mouches* -por alusión a la agudeza y movilidad del insecto- que derivaría en *mouchards* (Delon, 2000: 14). Bruno Pons menciona algunos de los nombres repertoriados en los informes de policía: los condes de Charolais, de Clermont, el duque de Chartres, los príncipes de Conti y de Soubise, los duques de Gramont y de Coigny, magistrados como el sobrino del canciller Séguier «[...] nouvelle preuve que liaison et petite maison sont des signes sociaux de richesse» (Bastide, 1993: 80). A propósito de Duclos y de sus *Confessions du comte de*\*\*\* (1741), señala Delon que son testimonio de los documentos de los archivos en los que la policía registra estos refugios del libertinaje instalados en los cuatro extremos de la capital (Delon, 2000: 116).

Roussard aporta una referencia muy interesante acerca de una *petite maison* construida hacia 1747 en la *rue Royale* (actual *rue Pigalle*), propiedad de Donel de Saint-Germain, director de la Ópera de París, cargo que le facilitaba la captación de jóvenes bailarinas deseosas de «triunfar». La cita es larga, pero hemos preferido respetar su extensión por las anécdotas que nos aporta:

Celle de la rue Royale, au fond d'un jardin clos de murs qui en garantissaient la discrétion, abrita nombre de ses conquêtes. Il faut dire que M. de Saint-Germain fut de 1746 à 1749 directeur de l'Opéra, donc le patron d'un essaim de jeunes danseuses et de coryphées; or le Magasin était une pépinière de figurantes et de jeunes vicieuses avides de se produire sur le haut trottoir: c'était là qu'on trouvait des jolies filles et des courtisanes en herbe. Il se retira à Vaugirard en laissant en location la petite maison de la rue Royale au mousquetaire gris M. de Vouigny, bien connu du monde des libertins et des

<sup>7</sup> Véase Patrick Wald Lasowski, *Le Traité des Mouches secrètes*, París, Éditions Gallimard, Le Promeneur, 2003.

coureurs qui y amena une jeune danseuse de la Comédie Italienne, Mlle Masson, en mars 1756. Bien formée par une certaine dame Delaure, se disant couturière mais qui fournissait les débauchés en jeunettes, et surtout gardée vierge, elle tourna la tête du mousquetaire qui la couvrit de présents. La donzelle le laissa froidement tomber pour le prince de Condé. La belle avait de la branche car elle eut ensuite pour amant le duc de la Trémoille, le comte de Rochefort et d'autres nobles tout en gardant jusqu'en septembre 1762 la petite maison de la rue Royale qui vit plusieurs propriétaires de qualité (Roussard, 2001: 276).

Por último, no hay que olvidar que *petite maison* puede significar también un espacio para ejercer la prostitución. Muchas se transformaron en casas de citas para organizar juegos cuyo desenfreno habría sido imposible en las casas públicas o en la casa propia. Capon dejó una historia muy documentada sobre las *maisons closes* del siglo XVIII, a partir de los informes de policía, tal como hizo en su obra sobre las *petites maisons*, así como también de las notas personales de las que regentaban los burdeles<sup>8</sup>. Al no encontrarse lejos de la ciudad, algunos *faubourgs* llegan a ser bien conocidos como lugares de citas, de prostitución. En París estas *petites maisons des mystères de Vénus* se concentran en el Bois de Boulogne, Sèvres o Saint-Cloud o en Vaugirard, Passy o Clichy. Los nuevos arrabales del noroeste, contruidos sobre las antiguas murallas de Philippe Auguste, también tienen sus seguidores (Queneau, 2001:18).

Janin ofrece su visión crítica de estas construcciones, vergüenza según él para la monarquía francesa; sin embargo las reconoce como «adorables modelos de arquitectura». El autor también alude a su otra denominación *-folie-*, definiéndola como «palais de féerie, lieu de délices», atribuyendo su propiedad a «les grands seigneurs et les gros financiers», ubicándolas «par-delà l'enceinte de la ville» e indicando su función: «pour quelque fille d'opéra ou quelque impure à la mode» y finalmente, poniendo de relieve su vinculación con el arte, la industria, la moda, la decoración, las joyas, los tejidos, la porcelana, el mobiliario (Janin, 1874: 170). Hay en su texto la descripción de una *petite maison*, donde recoge obras de escultura y pintura con el nombre de sus autores, artistas destacados en la época, los nombres de los que frecuentaban el lugar y una descripción pormenorizada de la gastronomía que allí se degustaba. Alude Janin a los actos licenciosos, a la orgía, a la lujuria: «telle était la petite maison, dont le nom seul indignait les jolies prudes de la bourgeoisie» (Janin, 1874: 170-175).

<sup>8</sup> Gaston Capon, *Les Maisons closes au XVIII<sup>e</sup> siècle: Académies de filles et couturières d'amour, maisons clandestines, matrones, mères, abbesses, appareilleuses et proxénètes*, París, H. Daragon, 1903.

Otra fuente importante para repertoriar las *petites maisons* y sus anécdotas es la que constituyen las citas relativas a los *théâtres de société*<sup>9</sup>, teatros que surgieron en las casas de los particulares para diversión de sus habitantes e invitados y en los que participaban tanto unos como otros además de actores y actrices profesionales. Los libretos de este teatro privado, sin afán de lucro, –hoy lo llamamos *amateur*–, se encargaban a autores profesionales aún no independizados y deseosos de lograr el reconocimiento social o bien se elaboraban entre los miembros de una «sociedad» familiar o de amigos entre cuyos miembros se compartía el gusto por el juego dramático. Veamos algunos ejemplos.

La Popelinière, el gran financiero, tenía un teatro en su *château de Passy*, donde se representaban sus obras (Clarétie, 1906: 23). Capon describe con todo detalle la magnificencia de la casa, aportando datos anecdóticos muy interesantes:

La Popelinière [II] se prit d'une belle passion pour la demoiselle Deshayes petite-fille de Dancourt et en fit sa maîtresse en titre.... quelque peu forcé [par le cardinal Fleury] il accepta et Mlle Deshayes devint Mme de La Popelinière.. Sa beauté, son esprit, ses talents attirèrent bientôt dans ses salons tout ce que la Cour et la Ville offraient alors de plus distingué. La Popelinière, lorsqu'il eut acquis la maison de Passy fit des dépenses énormes pour l'embellir. [...] Concert, bals, spectacles, soupers, tout concourait à en faire un séjour enchanteur. Au milieu de ce tourbillon Mme de La Popelinière resta longtemps fidèle à son mari; mais dans le courant de 1748 ce dernier soupçonna une intrigue qui bientôt lui fut révélée par la fameuse aventure de la cheminée...<sup>10</sup> (Capon, 1903: 123)

El duque de Orleans había comprado en 1717 el *théâtre de Bagnolet*:

[...] fameux par les pièces nouvelles et même un peu licencieuses qu'on y donnait. On y joua pour la première fois, en 1762, *la Partie de chasse de Henri IV*. Le duc d'Orléans y remplissait le rôle de fermier, et Grandval, acteur des Français, celui de Henri IV (Dulaure, 1847: III, 469).

En la *rue de la Victoire* el príncipe de Soubise mandó construir, según planos de Brongniart y de Bélanger<sup>11</sup> un hotelito para su amante oficial:

<sup>9</sup> Para saber más sobre este tema, consúltese la obra de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société, un autre théâtre?* París, Honoré Champion, 2003.

<sup>10</sup> Amante de Mme de La Popelinière, Richelieu alquiló una vivienda colindante e hizo instalar una chimenea cuyo fondo era corredizo, de modo que al abrirse daba a la habitación de Mme de La Popelinière. El marido necesitó la ayuda del ingenioso Vaucanson, el creador de los autómatas, para descubrir el engaño.

<sup>11</sup> François Joseph Bélanger (1744-1818), arquitecto que creó *Bagatelle*, construido en 64 días por Thomas Blaikie por una apuesta entre María Antonieta y el Conde de Artois, que había comprado los terrenos en 1775.

M. le prince de Soubise à cette époque, se mettait en frais pour ces demoiselles et ses dépenses devaient monter considérablement si l'on en juge par cet aperçu de compte: «M. de Soubise vient de faire un arrangement avec Mlle Audinot...; il fait le même marché avec la Dervieux. Il n'y a que Milles Costé et Guimard<sup>12</sup> à qui il donne 3.000 liv.» (Capon, 1903: 100).

Refiriéndose también al príncipe de Soubise, en la *rue de l'Arcade*, Capon nos menciona su *petite maison* que describe como un auténtico serrallo:

Au nº 12 de cette rue, le prince de Soubise possédait un hôtel lui servant d'annexe et de petite maison, dans lequel il entretenait un véritable sérail peuplé de charmantes houris. (Capon, 1903: 104-105).

Y como anécdota, nos aporta la información contenida en un panfleto de la época que hace alusión a esta vida de disipación y lujuria:

La vie de débauche et de luxure que le prince menait dans cet hôtel, lui valut un pamphlet sous forme de lettre à propos du rôle indifférent qu'il joua dans la banqueroute du prince de Gniménée son petit-fils; en voici un extrait: «En vain par vos larmes hypocrites vous avez paru vous montrer sensible à mes malheurs; en vain vous vous êtes pendant quelque temps éclipsé d'un théâtre, sanctuaire de vos plaisirs; et auquel vous reparaissiez en sultan vétérân.; [...] Oubliez, abandonnez votre petite maison si célèbre dans les fastes du libertinage où l'innocence a si souvent gémi et retournez dans votre palais, où la vue du portrait de vos ancêtres vous ramènera peut-être à des sentiments dignes d'eux.[...]» (Capon, 1903: 105).

La marquesa de Montesson (1738-1806) tuvo un gran éxito como actriz en *l'Isle-Adam*. El duque de Orleans «grand amateur de choses et de gens de théâtre, [il] est venu à l'Isle-Adam faire provision d'idées pour ses théâtres de Bagnolet et de Villers-Cotterets» (Turquan, 1904: 40). La marquesa, que no pasó desapercibida al duque, le atrajo a su casa. Más tarde se casaría con él: «... à la veille de son mariage, en 1773, avec le duc d'Orléans, ce dernier lui paie ...un somptueux hôtel à la *Chaussée-d'Antin*» (Turquan, 1904: 176).

Hellegouarc'h (2000: 443) nos confirma la importante actividad teatral de esta casa:

[...] le théâtre de Mme de Montesson, veuve en 1769, à trente-deux ans, remariée en avril 1773, secrètement mais de notoriété publique, au duc d'Orléans, fut une véritable institution. On y donna jusqu'à deux ou trois repré-

---

<sup>12</sup> Marie Madeleine Guimard (1743-1816), primera bailarina de la *Comédie-Française* en París, sigue una brillante carrera hasta 1789. Encarnación de la *ballerine scandaleuse*, mantenida por influyentes protectores, sus ganancias le permiten hacerse un *hôtel particulier*, llamado *Temple de Terpsichore*, con una sala de espectáculos para 500 personas.

sentations par semaine; le duc jouait les paysans et la marquise les jeunes amoureuses...

De este modo, llegamos a la conclusión de que la *petite maison*, espacio de la intimidad del amor, conquistado por el arte de la seducción o simplemente por el precio del mercado, se convierte en un espacio vigilado, perdiendo su privacidad inaccesible, dando lugar a todo tipo de fabulaciones.

### 3. De la anécdota al relato: la *petite maison* en la narrativa libertina

A pesar del descrédito y de la censura que sufre aún la novela en el siglo XVIII, el género se desarrolla a un ritmo inusitado entre 1715 y 1760. Con un objetivo nuevo que consiste en plasmar al hombre moderno, abrirle vías en un mundo donde las barreras sociales y religiosas han perdido rigidez y donde se cuestionan todas las creencias, la novela, libre de reglas y de dogmas, es el género que mejor refleja estos cambios. Al rehabilitar el instinto y las pasiones, al describir la búsqueda de la felicidad, la novela ofrece al lector una experiencia, una lección sobre la vida real, aunque sus historias sean imaginarias. Un escritor en el que confluyen estas aspiraciones es Mouhy (1701-1784): espía de la policía, de cuya actividad da cuenta Lasowski (2003: 37), periodista y novelista<sup>13</sup>, trasvasa las aventuras y las situaciones de las novelas al medio contemporáneo. Las obras de Mouhy reflejan su época, describen todos los medios, el pueblo, la ciudad con sus aventureros y sus burgueses, el convento, la finanza, la aristocracia. *La Paysanne parvenue* (1738) –cuya fuente encontramos en la *Vie de Marianne* de Marivaux– es su novela más importante, inspirada en una historia real, la de Mlle de Choiseul, llamada Mlle de Saint-Cyr, que tuvo que reclamar ante la justicia un reconocimiento de paternidad (1724-1726) (Coulet, 1967: 374-375).

El escritor debe saber transmitir su pasión de escritura al lector. Aguzando la vista y el oído, será capaz de conseguir su objetivo partiendo de situaciones de la vida real. Michel Delon nos aporta su punto de vista al afirmar que «la littérature de fiction se situe dans la continuité du rapport de police, dans la même logique de surveillance et de révélation» (Delon, 2000: 14-15). Ya hemos mencionado el carácter narrativo que había en aquellas crónicas policiales que relataban con detalle cuanto acontecía en las *petites maisons*. Sería muy lógico pensar que los escritores adaptaban estos relatos a sus obras, además de inspirarse en los ambientes libertinos que ellos mismos frecuentaban. Según Henri Lafon, los autores partían de una premisa muy importante, el aislamiento de los personajes, que debían sentirse separados del resto del mundo, en una absoluta soledad. Para ello basta un solo gesto, una cortina, unas celosías, unos postigos, o un laberinto que obstaculiza el acceso a un determinado lugar al que conduce una puerta secreta. La *petite maison* está siempre en un barrio

<sup>13</sup> El mismo Mouhy escribe *La Mouche ou Les Espiègeries de Bigand*, París, 1736-38, 4 vol.

retirado, fuera de la ciudad, a veces a la orilla de un río. Convertido en metáfora, es un lugar fantástico, palacio de Armida o Isla encantada, o templo, santuario, asilo, este espacio es siempre *retraite*, totalmente separado del mundo trivial, cotidiano, sometido a la moral común, se trate de una simple habitación o de un conjunto más extenso de jardines y de dependencias (Lafon, 1992: 200-201).

Charles Pinot Duclos (1704-1772) incluye en sus *Confessions du comte de \*\*\** (1741) la historia del uso que se dio a las *petites maisons* y su evolución progresiva, de lugar secreto a lugar público, de espacio de diversión a espacio de aburrimiento, constituyéndose en simple referente de una determinada posición social. Desde el momento en que una mujer aceptaba una cita a solas con un hombre en una *petite maison*, estaba aceptando entrar en el juego amoroso. De oponer alguna resistencia a la seducción, aunque sólo fuera por guardar las formas, debía hacerlo antes de dar aquel paso. Curiosamente, también existe en estas *Confessions*, junto con la función libertina, una utilización «honesta» de las *petites maisons*, diferenciándose por la hora en que las reuniones tenían lugar, pues la mujer honesta se reunía para el almuerzo y la mundana para la cena. (Duclos, 1999: 204).

Crébillon fils (1707-1777) publica *Le Sopha, conte moral* en 1742. Como subversión de la realidad, el autor, siguiendo la moda del cuento oriental, convierte la corte de Francia en el imperio de Agra, París en Chechianée, el rey en sultán, el criado en esclavo, el eclesiástico en brahmán, la carroza en palanquín; pero las descripciones espaciales, con sus decorados interiores y sus objetos, así como los hábitos de moda en las *petites maisons* son el retrato de París. Según Henri Lafon, este «disfraz» es signo de una intención crítica. El lector sabe que si el cura se ha transformado en brahmán, es para decir algo del cura que no se puede decir si sigue siendo cura; en cuanto a la carroza, se ha convertido en palanquín para permitir al cura convertirse en brahmán (Lafon, 1992: 47).

Como sabemos, el narrador de estas historias es el sofá, reconvertido en Amanzéi. En uno de los relatos que cuenta al sultán, Abdalathif, intendente del emperador, se encapricha de una joven bailarina llamada Amine, convirtiéndose en su protector. Una noche, después de haber bailado ella para el emperador, Abdalathif la acompaña y conoce la casa triste y oscura en la que vive. Hombre orgulloso, no puede consentir que su protegida siga viviendo en estas condiciones y en consecuencia, le dice que le buscará un alojamiento digno para sus encuentros y sus cenas. En poco se diferencia esta *petite maison* del Imperio de Agra de cualquier otra del Reino de Francia. Abdalathif, como los señores franceses, es también aficionado a las cenas íntimas –*soupers gais*, las llama él– solo con su amante o en compañía de otros. (Crébillon, 1995: 61-63).

En otro pasaje, tras vagar durante largo tiempo de casa en casa, el sofá por fin encuentra donde quedarse. Y como en París, aparece el arrabal como zona en la que

abundan estas casas, ricamente decoradas, no habitadas permanentemente por sus propietarios sino visitadas por ellos de vez en cuando y de incógnito (Crébillon, 1995: 112).

Al igual que en las *Confessions du comte de\*\*\**, se refleja en la historia de Zép-his y de Mazulhim lo que significaba para una mujer acudir a una *petite maison* (Crébillon, 1995: 113-114).

En el capítulo XI hay al principio una alusión directa a la *petite maison* de Mazulhim. Una mujer de unos treinta años, entra en el *cabinet* donde se encuentra el sofá y se dirige al joven con grandes elogios a su casa utilizando adjetivos propios del lenguaje galante. Y jugando con la supuesta indecencia de Zulica, la visitante, Mazulhim pregunta:

N'est-il pas vrai, répondit-il, que c'est la plus jolie du Faubourg?  
Ne dirait-on pas, à ce propos, répliqua-t-elle, que j'en connais beaucoup? Ce cabinet-ci est charmant! continua-t-elle, galant au possible! Je suis, dit-il, charmé de vous y voir, et qu'il vous plaise. Oh pour moi! répliqua-t-elle, je n'ai peut-être pas fait pour y venir, toutes les façons que je devais; ce n'est pas que je ne sache aussi bien qu'une autre, l'art de filer, et de mettre de la décence dans une affaire, mais...[...] Hier, quand vous me dîtes que vous m'aimiez, et que vous me proposâtes de venir ici... je fus pourtant bien tentée de vous répondre non, mais la vérité de mon caractère ne me le permit point; je suis franche, naturelle, vous me plaisez, et me voilà (Crébillon, 1995: 128).

El sultán, intrigado por los vericuetos del relato, pregunta a Amanzéi qué es una *petite maison* y la respuesta nos da una breve definición:

Sire, c'est [...] une Maison écartée, où sans suite, et sans témoins, on va ...  
Ah ! oui, interrompit le Sultan, je devine, cela est vraiment fort commode. Poursuivez (Crébillon, 1995: 156).

Siguen los pormenores de la aventura de Zulica y de Nassès, que son importunados por un esclavo. El mismo sultán reacciona contra la ausencia de intimidad cuando más se necesita, situación que nos recuerda la invención de artilugios como la *table volante* para evitar precisamente la presencia inoportuna de los criados (Crébillon, 1995: 181).

En *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse* (1745), Godard d'Aucour (1716-1795) relaciona las *petites maisons charmantes* —«palais de Vénus»— con la idea de misterio, de buen gusto, de comodidad, de elegancia. Tras alabar su discreción, el placer que encierran, su libertinaje amable, pasa a describir la cena a la que asistió, mezcla de exquisitez gastronómica y de voluptuosidad acrecentada por la espera entre plato y plato (Godard d'Aucour, 1999: 285-286).



En la línea de *Le Sopha* y explotando el éxito del cuento galante oriental, Charles de La Morlière (1709-1785) publica *Angola, histoire indienne sans vraisemblance* (1747) que, aunque ambientada en Oriente, constituye una clara representación de la corte de Luis XV, tal como indica Trousson (La Morlière, 1999: 363-364). El exotismo era una convención transparente y La Morlière lo dejó bien claro en la introducción, donde un marqués y una condesa se disponen a leer *Angola* «une misère, mais où tout le monde aura la fureur de trouver l'allégorie du siècle» (La Morlière, 1747: 8). La representación de la vida de la corte se hace aún más patente que en *Le Sopha*, gracias al repertorio de términos y expresiones entonces en boga, utilizados intencionadamente por el autor que los destacó en cursiva. El exotismo constituye, para Starobinski, una vía para la sátira social, mitigando por la ficción recreada en otro mundo las aventuras escabrosas que sucedían en la capital (Starobinski, 1987:57). Françoise Gevrey, en su estudio sobre *La Poupée* de Bibiena, que se publicaría un año más tarde que *Angola*, explica el corte oriental, la aparición de hadas y de hechos extraordinarios en la narrativa libertina por el afán de los autores de seducir al lector (Gevrey, 1997: 436). En efecto, el encanto del cuento es un buen transmisor de la realidad filtrada por el esoterismo y el erotismo como artes de seducción.

Aunque en *Angola* se habla de *petits appartements*, su descripción corresponde a la de una *petite maison*, representación corroborada por la función que tienen: nuevo espacio de seducción, *lieu charmant destiné à ces parties fines et choisies*, donde los placeres de la mesa, de la música y del amor tienen cada uno y por ese orden –la gradación que va marcando los tempos de la seducción– una estancia para su disfrute. «Todo invita al amor en el santuario» –la estancia del amor–, «este lugar peligroso» en el que se retiran el hada Lumineuse y Angola (La Morlière, 1747: 117-119). Con la ayuda y la experiencia del hada, Angola consigue su objetivo. Lumineuse, muy pendiente de guardar las formas, despide al príncipe a la hora adecuada (La Morlière, 1747: 146).

En la segunda parte de la novela, vemos a Angola hastiado de la vida de la Corte. Entonces Almaïr propone a Angola ir al campo para divertirse (La Morlière, 1747: 2ª parte, 9-10). Efectivamente, la nobleza pasaba temporadas en las «casas de campo», propias o de gente de «su mundo». Cerca de la ciudad, por comodidad, por estar mejor asistidos y abastecidos de cuanto necesitaran, pero también por si tenían que volver precipitadamente, hastiados de su aislamiento. En el texto se identifica el campo con el espacio de la libertad y del placer, lejos de los prejuicios de la ciudad donde el deseo se reprime en aras de la virtud (La Morlière, 1747: 2ª parte, 15-16). A pesar de todo, estas casas de campo no dejan de albergar el mismo escenario que en la ciudad, ocupado por una «sociedad de ociosos» que, una vez agotadas sus únicas ocupaciones –el amor y la conversación– no sabe qué hacer y se aburre: «cette inanité des occupations d'une société oisive est un leitmotiv des romans du libertinage» (Didier,



1997: 300-301). Tras unos días de diversión, Almaïr propone volver a la ciudad, antes de que parezcan «personas de otro mundo», desconocedoras de los últimos acontecimientos o de la última moda (La Morlière, 1747: 42-43).

El talante libertino del que da muestras Angola –tras sus flirteos con Aménis en el campo, ahora frecuenta los *soupers fins* de su casa en la ciudad– parece tambalearse cuando, al ver un retrato de Luzéide, princesa de Golconda, se enamora inmediatamente de ella (La Morlière, 1747: 46-50).

Lever incluye en su antología erótica *Les Lauriers ecclesiastiques ou campagnes de l'Abbé T\*\*\** (1747) de La Morlière. El protagonista nos relata su aventura con una duquesa que lo conduce a su *petite maison*. En su descripción, apreciamos todos los elementos recurrentes de este espacio: su situación en un lugar retirado –un arrabal sin definir–, su encanto, su voluptuosidad, las dimensiones reducidas de las dependencias, una distribución inteligente, el mobiliario lleno de encanto, concebido más para la comodidad que para la decoración suntuosa, los espejos, las pinturas admirables, el jardín muy cuidado, inaccesible al igual que la casa a la vista desde el exterior. Todo invita en él a la voluptuosidad y a la molicie, gracias a la diversidad de asientos y cojines, y al ambiente sensual propiciado por las pinturas y objetos que producen en el visitante una emoción, alcanzando todos sus sentidos. El espacio se muestra así como «reducto encantador», «lugar peligroso» preparado para el amor y el placer (La Morlière, 1999: 546).

En *Thérèse philosophe ou mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* (1748), novela atribuida a Boyer d'Argens (1703-1771), vemos el contexto de la prostitución ligado a las *petites maisons* de varios barrios de París (Boyer d'Argens, 1999: 641). En la misma línea se inscribe *Margot la ravaudeuse* (1748), de Fougeret de Monbron (1706-1760) sirviendo de ejemplo la descripción que la protagonista nos hace de una casa frente a la calle Montmartre (Fougeret de Monbron, 1999: 683-685).

Contemporánea de estas obras en su primera edición fue *Les Sonnettes* (1748) de Guillard de Servigné (1723-1780), novela en la que se puede ver una muestra de lo que el ingenio era capaz de fabricar para el deleite sensual, así como también de voyeurismo. La obra presenta la educación sentimental de un adolescente, que se completará en el castillo de un duque -hombre maduro que, después de una vida disipada en placeres, ahora disfruta del placer de los demás, «architecte d'une maison de rendez-vous équipée pour des jouissances par procuration» como lo define Michel Delon en el prólogo- donde tendrá todas las facilidades para seducir a las mujeres. El duque le confía el secreto de las campanillas, artilugio que permite dejar volar la imaginación del «écouté», una libertad de la que no goza el «voyeur», pues las *sonnettes* permiten conocer el amor a distancia, preservando al mismo tiempo un halo de imprecisión. Según Delon, el autor se inspiró en Richelieu, cuando en 1748, siendo

*lieutenant des chasses royales* de Gennevilliers, el duque se habitó allí una residencia tan lujosa como libertina, llevando a la práctica lo que Guillard de Servigné llama «l'art et le raffinement dans la science des voluptés». Ya en la edad en que la imaginación supera los recursos físicos, Richelieu daba pruebas de una inventiva técnica que había caracterizado toda su carrera licenciosa (Guillard de Servigné, 2002: 6-19).

En las *Mémoires* de Bachaumont, con fecha 7 de febrero de 1763, hay una crítica a los cuentos de Jean-François de Bastide (1724-1798), que el cronista considera inferiores a los escritos por Marmontel en la misma línea. Si bien se muestra más favorable con el de *La Petite Maison*, ironiza con el hecho de que se atribuyan sus agradables descripciones a la experiencia de Mme de Bastide:

On prétend que sa femme y a beaucoup de part. C'étoit autrefois une fille fort répandue dans ces sortes d'aventures, et qui lui a suggéré toutes les descriptions agréables dont elle a l'imagination encore remplie (Bachaumont, 1787: t. I, 175).

La historia es la siguiente: Trémicour posee, en la orilla del Sena, una fantástica *petite maison*. Invita a su amiga Mélite, que presume de ser virtuosa, apostando con ella que se rendirá a la seducción, esperando triunfar más fácilmente sobre una bonita mujer que se le resiste, en un lugar donde todo invita a la voluptuosidad y que ella desconoce. Mélite, que ha ocupado su tiempo en conocer el mundo del arte en lugar de perderlo en galanterías, alaba el gusto y la elección de Trémicour en la decoración de la casa; pero él, en su papel de seductor, explica el arte por inspiración del amor y no del deseo como en otras *petites maisons* donde reina el mal gusto (Bastide, 1993: 107-113). Mélite se siente fascinada por el espacio y será fundamentalmente la visualización progresiva de cada habitación, de cada objeto del interior de la casa y de su jardín lo que debilita la resistencia de la virtuosa Mélite (Vázquez, 1996:126). Tras una cena íntima, sin la presencia de los criados gracias a una *table volante*, Mélite pierde la apuesta en un *boudoir* magnífico que alberga valiosas obras de arte, pero la joven ya no es capaz de ver nada que no sea su derrota.

En *Les malheurs de l'inconstance* (1772) de Claude-Joseph Dorat (1734-1780) se nos presenta una *petite maison* que el conde de Mirbelle proporciona a su amante, Lady Sidley. A cierta distancia de París, Mirbelle se ocupa él mismo de acondicionar la casa, de amueblarla, de decorarla, interesándose principalmente por el jardín. Él se siente el «arquitecto» de este «templo campestre», donde puede ver a su amante sin que nadie lo vea, gozando del misterio y de la libertad (Dorat, 1999: 921).

*Félicia ou mes fredaines* (1775) de André de Nerciat (1739-1800) describe el paraje en que se encuentra la casa de Sir Sydney, con sus jardines y monumentos, y el montaje de los resortes que comunican las diferentes habitaciones así como los trucos disimulados en las paredes y objetos para practicar el voyeurismo. En la línea de *Les Sonnettes*, tanto el propietario del castillo de aquella obra como el de la casa de campo

de ésta, son unos mirones y ambos confían su secreto a sus jóvenes protagonistas. En ambas obras, la técnica de la época está al servicio del placer. *Félicia* enaltece la labor ingeniosa de los arquitectos que trazaban planos llenos de recovecos para el disfrute de sus propietarios, único fin que, según Félicia, como participante del juego, justifica su invención (Nerciat, 1999: 1206).

Terminaremos nuestro recorrido por la narrativa libertina con la última edición de *Point de lendemain* (1812) donde se nos cuenta la historia de un capricho: la libertina Mme de T... se lleva de la Ópera a un joven y pasa con él toda la noche en su castillo de los alrededores de París, despidiéndolo al día siguiente. El cuento podría ser la alegoría de lo efímero, de las emociones pasajeras. Trousson explica el capricho de Mme de T... por un sentimiento frívolo característico de la época que lleva a la aristocracia a cometer actos que la sustraen de la rutina, del aburrimiento. En busca de una sensación nueva, de un placer momentáneo, Mme de T... no tiene la intención de iniciar una relación con el joven. Unas horas de ensueño le bastan, el recuerdo de unos momentos vividos con pasión (Denon, 1999: 1295-1296). Del mismo modo que el sentimiento no es verdadero, tampoco lo es el entorno en que se enmarca; la representación teatral empieza en la ópera y a cada acto cambia el escenario: el viaje en carroza hacia el castillo, el enclave a orillas del Sena, las diferentes dependencias del castillo, los jardines. Los decorados, más que artificiales, son sofisticados. Según Trousson, no podría ser de otra manera puesto que a un sentimiento ficticio le corresponde un marco artificial, así como a un sentimiento sincero le correspondería uno natural. El primero necesita de lo imprevisto y de lo insólito, de un mundo creado por el ser humano (Denon, 1999: 1297). Y esta aventura no podía acontecer en la ciudad, había que recrear un marco lejano, en el campo, donde la naturaleza muestra, a través de los sentidos, toda su fuerza y su poder sobre los seres frágiles. Baldine Saint-Girons destaca el hecho de que sea la mujer –metáfora de la fragilidad– la que tome las riendas de la aventura, íntimamente ligada a un decorado artificial que, sin embargo, se naturaliza en un entorno en el que los amantes se miran para disfrutar el uno del otro. Naturalizar el teatro y gozar del entorno como de una parte reflejada del otro y de sí mismo es, sin duda, la preocupación fundamental de una sociedad que busca sin cesar el máximo placer (Saint-Girons, 1990: 502-503). Termina el cuento por un corte brusco del paseo amoroso: el paso del espacio mágico y delicioso a la realidad del día y del mundo, constituye la salida del espacio ficticio e ilusorio en el que el narrador había entrado de la mano de Mme de T... y en el que había empezado a creer. Todo se desvanece como puede desplomarse un edificio. En el contexto libertino no hay mañana para el amor, sólo existe el momento: ninguna posesión puede darse nunca por definitiva, pues la posesión se inscribe en el instante, y el instante se consume enseguida (Starobinski, 1987: 10). Saint-Girons considera que la obra describe magníficamente el tipo de gozo indisolublemente erótico y estético que

constituía una de las aspiraciones fundamentales de la época. La negación del curso del tiempo, anunciada desde el título, tiene por contrapartida una extraordinaria inflación del decorado espacial que se convierte en el personaje central del relato. Todo ocurre como si la evanescencia del tiempo fuera la única condición que permitiera a la magia del lugar desplegar su poder literalmente irresistible. *Bosquets enchanteurs, banc de verdure, temple d'amour, jeux d'eaux et de lumière* explican por sí solos el amor carnal al que sucumben dos jóvenes, sin duda bellos y sensuales, pero ambos con otros compromisos. La calidad de la puesta en escena, el onirismo de las situaciones, la suerte de paseo permanente en el que el lector sigue a los protagonistas, la intromisión cruel de los personajes al final del relato, hacen de este cuento una obra maestra del género (Saint-Girons, 1990: 502).

#### 4. Conclusión

Hemos procurado exponer el panorama general relativo a las *petites maisons*, tanto desde el punto de vista de la realidad que los estudiosos nos han transmitido, como de la ficción que los escritores de la época nos han legado y que son reflejo de aquélla. Podríamos pensar que los autores han cargado las tintas a la hora de perfilar la aristocracia que deambula por estos escenarios, dando pruebas de un libertinaje sin límites. ¿Es posible que copiaran un modelo de perfecto libertino como el duque de Richelieu, que midieran a todos los demás por el mismo rasero? ¿Se puede pensar que, siendo burgueses en su mayoría los autores mencionados, era lógico que parodiaran las costumbres censurables de los aristócratas? Trousson responde con claridad a la pregunta: a los escritores no les movía sólo el recelo que pudieran sentir por no pertenecer a la clase privilegiada, sino sobre todo la fascinación que sentían por la permisividad y la inmoralidad de esta sociedad galante, y que disimulaban censurando la frivolidad de unos seres despreocupados por completo de los problemas materiales. Al escribir sobre esta sociedad de la *fête galante*, los autores contribuyeron a difundir una visión conformista del mundo, seguramente más imaginaria que realista, y la imagen de un microcosmos regido por reglas estrictas, cuyo código constituía *le bon ton*. Aunque esta sociedad se fue ampliando con los que, a fuerza de comprar funciones y cargos, siguieron el mismo modelo de vida, participando en la ética nobiliaria y en el mito que la sostiene, exaltando su diferencia y su alteridad, la aristocracia y sus comportamientos siguen siendo el referente cuyo ideal hay que respetar e imitar. De este modo, el medio evocado constituye la homogeneidad de una alta aristocracia atenta siempre a desmarcarse de la burguesía enriquecida. Los héroes, despreocupados por los problemas económicos, viven pendientes de comprar algún cargo que les otorgue el rango social que les corresponde por nacimiento (Trousson, 1999: XXVIII-XXIX).

Pero, además, en una época de esplendor para la novela, como género que se nutre de la realidad –de ahí el éxito de la novela epistolar o de las memorias– nos resulta difícil creer que la sociedad mundana en que coinciden describir estos escritores sea pura fantasía. Como tampoco podemos pensar que la pintura de Fragonard o de Boucher o que los grabados de Moreau le Jeune no son representaciones reales de este entorno.

En todo caso, a pesar de que la Revolución y las intervenciones posteriores destruyeron la mayoría de *petites maisons* de París, donde menos espacio hay para la duda es en las descripciones de estos lugares, pues dejando de lado la dificultad que entrañaría para los escritores inventárselas, hay demasiadas coincidencias entre unas y otras. En cuanto al mobiliario y a los objetos que contienen, son copias de los que podemos admirar en los museos.

Existe una tipología de las *petites maisons*, desde las fachadas hasta el último rincón del edificio, que las convierten en instrumento imprescindible para la creación de la narrativa libertina, aliado en sus aventuras, andamio para su trama y estructura para su discurso, que bien podría sugerir una arquitectura de los sentidos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGENSON, René-Louis de Voyer marquis d' (1867): *Journal et mémoires du marquis d'Argenson*, 1755-1757, París, Renouard, Vol. 9. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- BACHAUMONT, Louis Petit de (1784): *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, Adamson, t. I y XIII. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- BARBIER, Edmond Jean-François (1847): *Journal Historique et anecdotique du Règne de Louis XV*, París, Chez Jules Renouard & Cie, 4. vol.
- BASTIDE, Jean-François (1993): *La Petite Maison* avec une note de l'éditeur et une postface de Bruno Pons "Le Théâtre des cinq sens", París, Le Promeneur.
- CAPON, Gaston (1903): *Les petites maisons galantes de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle. Folies, Maisons de Plaisance et Vide-Bouteilles*, d'après les documents inédits et les *rapports de police*, París, R. Yve-Plessis.
- CASANOVA, Giacomo (1997): *Histoire de ma vie*, suivie de textes inédits, Édition présentée et établie par Francis Lacassin, Robert Laffon, coll. Bouquins, t. I, t. IV.
- COULET, Henri (1967): *Le roman jusqu'à la Révolution*, París, Armand Colin, Collection U.
- COYER, Gabriel-François (1748): *Découverte de la pierre philosophale*, París, Duchesne.
- CLARÉTIE, Léo (1906): *Histoire des théâtres de société*, París, Librairie Molière.

- CRAVERI, Benedetta [éd.] (1993): *Vie privée du maréchal de Richelieu contenant ses amours et intrigues, et tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet Homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans* (anonyme, Paris, Chez Buisson, 1791, 3 vol.), édition préfacée et annotée par Benedetta Craveri. Préface traduite de l'italien par Pietro Mondolfo, Paris, Éditions Desjonquères.
- CRÉBILLON FILS (1995): *Le Sopha*, Paris, GF- Flammarion.
- DELON, Michel (2000): *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures.
- Dictionnaire de l'Académie française* (1798). Cinquième édition, revue, corr. et augm. par l'Académie elle-même, Paris, chez J. J. Smits, an VI, Tome second. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- DIDIER, Béatrice (1997): «Libertinage et pseudo-autobiographie: *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*» in *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck, pp. 299-307.
- DULAURE, Jacques-Antoine (1847): *Histoire physique, civile et morale de Paris*, Paris, au Bureau des Publications illustrées, t. III.
- GEVREY, Françoise (1997): «La séduction dans *La Poupée de Bibiena*», in *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck, pp.435-447.
- GUILLARD DE SERVIGNÉ (2002): *Les Sonnettes* (1748): préface de Michel Delon, Cadeilhan, Zulma.
- HELLEGOUARC'H, Jacqueline (2000): *L'Esprit de société: Cercles et "salons" parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Préface de Marc Fumaroli, Paris, Éditions Garnier.
- JANIN, Jules (1874): *Paris et Versailles il y a cent ans*, Paris, Firmin Didot frères, fils. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- LA MORLIÈRE, Jacques Rochette (1747): *Angola, histoire indienne, ouvrage sans vraisemblance*, Agra. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>].
- LAFON, Henri (1992): *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire foundation.
- LASOWSKI, Patrick Wald (2003): *Le Traité des Mouches secrètes*, Paris, Éditions Gallimard, Le Promeneur.
- Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy* (1694): 1<sup>ère</sup> éd. Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, Tome Second. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>]
- LEVER, Maurice (2003): *Anthologie érotique. Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont.
- MERCIER, Louis-Sébastien (1782): *Tableau de Paris*, Amsterdam, [s.n.], 7 vol. [Consulta en línea: <http://gallica.bnf.fr>]
- QUENEAU, Jacqueline & Jean-Yves PATTE (2001): *La France au temps des Libertins*, Paris, Éditions du Chêne-Hachette Livre.

- ROUSSARD, André, *Dictionnaire des lieux à Montmartre*, París, Éditions André Roussard, 2001.
- SAINT-GIRONS, Baldine (1990): *Esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle: le modèle français*, París, Philippe Sers.
- SAUDAN, Michel & Sylvia SAUDAN-SKIRA (1987): *De folie en folies, la découverte du monde des jardins*, Lausana, Bibliothèque des Arts.
- STAROBINSKI, Jean (1987): *L'invention de la liberté: 1700-1789*, Ginebra, Skira.
- TROUSSON, Raymond [dir.] (1999): *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, Éditions Robert Laffont, Coll. Bouquins.
- TURQUAN, Joseph (1904): *Madame de Montesson, douairière d'Orléans (1738-1806)*, d'après des documents inédits, París, Émile-Paul éditeur.
- VÁZQUEZ, Lydia (1996): *Elogio de la seducción y el libertinaje*, Alegia, R&B (Col. *Sexto sentido*).