

Recepción de Jules Barbey d'Aureilly en España

Carmen Ramírez Gómez

Universidad de Sevilla

cramirez@us.es

Resumen

Una de las obras más desconocidas hoy de Barbey d'Aureilly, cuya historia material destaca por su complejidad, obtiene un instantáneo reconocimiento en el panorama literario español. *Ce qui ne meurt pas* deviene el mismo año de la segunda edición (1884) *Lo que no muere* bajo la pluma de Ricardo Pérez (Madrid, El Cosmos Editorial).

Este artículo presenta los resultados de un primer estudio sobre la recepción de Barbey en España, centrado en esta peculiar obra, partiendo de la historia editorial de la obra original, y de su traducción, para trazar la historia de su recepción, especialmente, a partir de las fuentes hemerográficas francesas y españolas del siglo XIX y principios del siglo XX.

Palabras clave: Literatura francesa. Siglo XIX. Traducción. Historia de la Recepción. España.

Abstract

One of the most unknown works today by Barbey d'Aureilly, whose material history is notably complex, gained instant recognition in the Spanish fiction panorama. *Ce qui ne meurt pas* (1884), that same year of the second edition, became *Lo que no muere*, published by Ricardo Pérez (Madrid, El Cosmos Editorial).

This article presents the results of a first study about the history of Barbey's reception in Spain, centring on this remarkable novel and based on the editorial history of the original work and its translation to trace the history of its reception, especially from the 19th and early 20th century French and Spanish periodical sources.

Key words: French Litterature. The XIX Century. Traslation. History of reception. Spain.

Résumé

L'une des œuvres les moins connues aujourd'hui de Barbey d'Aureilly, à l'histoire matérielle hasardée, obtiendra une reconnaissance immédiate dans le panorama littéraire espagnol. *Ce qui ne meurt pas* s'intitule la même année de la deuxième édition (1884) *Lo que no muere* sous la plume de Ricardo Pérez (Madrid, El Cosmos Editorial).

Notre article présente les résultats d'une première enquête sur la réception de Barbey en Espagne, axée sur cette œuvre singulière, en partant de l'histoire éditoriale de l'œuvre originale

* Artículo recibido el 20/07/2016, evaluado el 5/10/2016, aceptado el 30/10/2016.

et de sa traduction, pour retracer l'histoire de sa réception, plus spécialement à partir des sources périodiques françaises et espagnoles du XIX^e et début du XX^e siècle.

Mots clé: Littérature française. XIX^e siècle. Traduction. Histoire de la réception. Espagne.

La pitié humaine se voile la tête, et attend, dans une horreur muette, qu'il n'y ait plus là qu'un cadavre pour la relever (Barbey, 1884a: 183)

¿Pero de qué trata esa novela? ¿qué es lo que no muere? – La compasión en la mujer.... Una idea originalísima: figúrese usted... (Valle Inclán, 1895: 169)

0. Introducción

Jules Barbey d'Aurevilly no fue ajeno a ningún movimiento estético e ideológico del siglo XIX, compartió efluvios oscuros con los Bloy, Byron¹, y el selecto estilo de Proust, anunciando a Céline. Novelista, poeta, crítico literario, periodista, ensayista, poligrafista de «erudición bizarra» (Verlaine, 1905: 329) es normando de cuna, nacido el miércoles 2 de noviembre de 1808², en Saint-Sauveur-le-Vicomte. Aristócrata de pose y de filiación, es monárquico por convicción³, originario de una antigua familia propietaria de la señoría de d'Aurevilly cuyo nombre adoptó (D'Heylli, 1889: 230-232).

Destinado a la toga, recibió una esmerada educación, entreverada de ficciones antiguas, que le cuentan dos mujeres de la provincia, su abuela y una anciana sirvienta. La *chouanerie* se convierte en materia de ensoñación de la infancia a la par que los paisajes de la provincia, lugares del tiempo pasado (Barbey, 2007: I, XIX), hilvanan su obra. *Ce qui ne meurt pas* no lo desmiente. El joven y díscolo Barbey abandona su Contentin natal, y una vez ingresado en el mundo parisino, el *Connetable des Lettres* entabla amistad con los románticos y los realistas de su tiempo; de joven cronista de moda, seudonombrado «Maximilienne de Syrène», deviene un periodista polémico e independiente (Petit y Yarrow, 1959). No tarda en honrar la tribuna de los heterodoxos de las Letras Francesas.

¹ En su obra *Littérature étrangère*, Barbey (1891: 1-71) asigna a Shakespeare un lugar privilegiado.

² Le cuenta Barbey a su amigo Trébutien que estuvo a punto de fallecer el día de su nacimiento, y así lo relata en su novela: « J'ai toujours cru que le jour de ma naissance, – t'ai-je dit que je suis venu au monde un jour d'hiver sombre et glacé, le jour de soupirs et de larmes que les Morts dont il porte le nom ont marqué d'une prophétique poussière? – oui, j'ai toujours cru que ce jour répandrait une funeste influence sur ma vie et sur ma pensée [...] » (Barbey, 1884a: 272).

³ « Moi à qui la fierté républicaine a donné le goût de l'humilité monarchique, et qui adore le despotisme sous toutes ses formes » (Barbey, 1893: 323).

Devoto del Diablo y siervo de Dios⁴, dandi inconformista y mundano recalci-trante era, además, ultracatólico y letrado excéntrico. Catolicismo y monarquía son inseparables en este normando, y constantemente referenciados en su obra tanto de creación como de crítica y de historia, sin acuñar no obstante, un discurso legitimista sin falla⁵. El *Príncipe de las Tinieblas* es apologeta de Joseph de Maistre y de Balzac, conocedor de Poe, admirador de Byron⁶ y de Stendhal. Defiende a Baudelaire durante el juicio contra las *Fleurs du Mal* en 1857 (Baudelaire, 1868: 365-376) y critica su traducción de Edgar A. Poe⁷. Sabe ser implacable, en 1863, entre otros, con el poderoso director de la *Revue des Deux mondes*, François Buloz (Barbey, 1863: 87-91) al tiempo que acepta acatar, sumiso, los dictados de la Justicia que lo condenó en 1874 a la destrucción de los ejemplares de *Les Diaboliques*⁸. Aunque era un provocador *per natura*, y un polemista insaciable, Barbey respetó los usos del letrado decimonónico y frecuentó los cenáculos requeridos al efecto (prensa, editorial, comercio epistolar (Berthier y Hirschi: 1985-1989)). El moralista contemporáneo es un iconoclasta y un refractario cuyos primeros escritos publicados, en versos, datan de 1825, y sus últimas obras se publican póstumamente, a principios del siglo XX. De la elegía *Aux héros des Thermopyles* hasta la monumental colección de *Les Œuvres et les Hommes* (26 volúmenes), Barbey atraviesa el convulso siglo XIX, desde la Primera Restauración hasta la Segunda República, el Segundo Imperio y la Tercera República, desde la primera juventud romántica, la severa dedicación del ideólogo y la mirada osada de este visionario de las pasiones trágicas y morales a las que la naturaleza humana no escapa, a no ser por la escritura como significa Barbey⁹, mezclándose el *spleen* y la huida de la monotonía de la provincia¹⁰. La energía escritural de Barbey acuña una estética oximorónica y excesiva, con todo paradójica, entre la moral y la violencia, y sitúa al Hombre en la Historia entre el Mal y Dios, desde el convencimiento de la devastación de las civilizaciones modernas. Barbey, el anti-moderno, interpela la conciencia del mal sin

⁴ «Le Diable est comme Dieu», explicaba en el primer prefacio de la edición de 1874 de *Les Diaboliques* (Barbey, 2009: II, 1291).

⁵ Para completar la biografía, consultar el prefacio y la cronología, véase Barbey (2007: I, IX-LV).

⁶ Idealiza a varios de sus personajes con explícitas referencias a Byron: Altaï (*Amaïdée*), Allan de Cynthri (*Ce qui ne meurt pas*), Rambaud de Maulevrier (*La Bague d'Annibal*).

⁷ Baudelaire se ofuscará por el artículo «Le Roi des Bohèmes ou Alan Poe», publicado en *Réveil* el 15 de mayo de 1858 (Barbey, 1891: 376-390). En una carta remitida un día antes, Barbey le recuerda a su desairado amigo que sus artículos sobre Poe no lesionan su arte de traducir, al tiempo que condena a su «homme de génie» (Barbey, 1986: VI, 91-92; Petit, 1967b: 286-295).

⁸ Asunto desencadenado por el artículo condenatorio de Paul Girard, «Chastetés cléricales», publicado en *Charivari*, el 24 de noviembre de 1874.

⁹ Así lo expresa Barbey, el 19 de agosto en el *Premier Memorandum*: «Écrire, je l'ai toujours éprouvé, est un apaisement de soi-même» (Barbey, 2009: II, 741).

¹⁰ Eugène Grelé (1902: 99) alude certeramente a la idea de «déraciné».

forzar la condena del bien, pulsa los mecanismos de la duda, y activa los modos para interrogar las pasiones y su inexorabilidad.

Ce qui ne meurt pas, su última novela que fue al tiempo uno de sus primeros escritos, ilustra la extraña síntesis de lo trágico y la furia analítica. Tardará cincuenta años en publicar su *bella durmiente*¹¹, libro del cual advertía en una carta a Trébutien (23 de junio de 1853) que estaba «[...] mal fait, mais puissant, écrit avec le défaut de *L'Amour impossible* [...]» (Barbey, 1983: III, 216) y del que sentenció después en 1883, al escribirle a su amigo Monseñor Anger-Billards: «Ce diable de roman [...] vous montrera le néant des passions humaines (sa seule manière d'être religieux !) [...]» (Barbey, 1989: IX, 90).

2. Historia editorial de *Ce qui ne meurt pas*

El 17 de agosto de 1883, la revista *Gil Blas* anunciaba en portada la inminente publicación de esta nueva, y sin embargo tardía novela de Barbey d'Aureville, autor de éxito por aquel entonces:

Après l'intéressant feuilleton qu'il donne en ce moment, *Gil Blas* commencera la publication d'un nouveau roman de Jules Barbey d'Aureville, l'auteur de cette *Histoire sans nom* que *Gil Blas* a publiée il y a un an, et qui eut un si grand succès. Le roman d'aujourd'hui est un livre d'une analyse et d'une passion également exaspérées, dans lequel on reconnaîtra ce genre de plume qui a écrit *La Vieille maîtresse* et *Les Diaboliques*; et ce livre qui est une idée et une question portera le titre mystérieux qui fait rêver et qui impatiente l'imagination de son mystère: *Ce qui ne meurt pas* (Anón., 1883c: [1]).

De este modo se encauzaba al fin el destino editorial de una de las obras más desconocida, extraña, y lenta de Barbey d'Aureville¹². Entre el 21 de septiembre y el 30 de octubre de 1883, *Gil Blas* publica cuarenta entregas, a cuyo término, las prensas de Dubuisson imprimen un volumen con el texto completo a dos columnas *in 8º*, en noviembre del mismo año. Un año después, en diciembre de 1884, el afamado librero y editor, el bibliófilo y filólogo, Alphonse Lemerre¹³, se encarga de la primera edición *in 12º* y reimprime, en 1888, una segunda, en dos volúmenes en su colección

¹¹ Barbey (2009: II, 1375-1376) multiplica los nombres con los que se refiere a esta obra convertida en «su hija»: «[...] ma fille, cette superbe et indolente Germaine, [...]», «La belle et calme tête de marbre blanc, Niobé-Germaine», «*belle au bois dormant*», «éternelle».

¹² Así lo designa en una carta de 1846 a su amigo Trébutien (11 de mayo): «Ma lente Germaine, qui est restée accroupie» (Barbey, 1982: II, 68).

¹³ Lemerre publica la mayoría de su obra. Cederá los derechos de autor de las novelas a Jean Raymond, Baron de Bouglon de Labastide d'Armagnac, de cuya esposa fue muy amigo (Barbey, 1978: 14).

de la Petite Bibliothèque littéraire¹⁴. Barbey (1888: I) le dedica entonces esta su « dramatique nosographie de la Pitié » al doctor Seeligmann quien le acompañará hasta su lecho de muerte el 23 de abril de 1889.

En el siglo XX, no existe ninguna reedición de la novela, salvo en obras completas. Forma con *La Bague d'Annibal* dos volúmenes de las *Ceuvres complètes* de François Bernouard (1926-1927), tampoco varía en las obras completas facsímiles de Slatkine (1979). La edición de las *Ceuvres romanesques complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade (1964-1966, reimpresión en 2007-2009) incluye esta novela en el segundo volumen. En 2015, Honoré Champion emprende una nueva publicación de las obras completas de Barbey d'Aureville, dedicando un volumen a la edición crítica de *Ce qui ne meurt pas* (Barbey, 2015).

Precedida por novelas tan exitosas como *Les Diaboliques* o *L'Enfermée*, que han sido reeditadas y traducidas con mayor frecuencia, recibe también un menor tratamiento en términos iconográficos. Las primeras han interesado a los afamados ilustradores Ropps, Buhot y Alastair (B. Centorame, 2008; P. Mornand, 1937). En el caso de *Ce qui ne meurt pas*, las escasas noticias iconográficas se vinculan, singularmente, con las traducciones. Una de las primeras ilustraciones detectadas hasta la fecha es la portada de la traducción de Ricardo Pérez, en « El Cosmos Editorial », ilustrando una de las escenas centrales de la obra (Barbey, 1884a: 383)¹⁵. La segunda imagen dataría de 1928, perteneciente a la portada de la edición ilustrada de la traducción de Oscar Wilde (Sebastian Melmoth, *What never dies*, Privately printed): se trata de la viñeta firmada por Jamieson, estilo *boudoir* dieciochesco, y en interior, el resto de imágenes, de estilo modernista, está rubricado por Donald Denton (Centorame, 2008: 16-17 y 25). Más recientemente, la factura austera y el trazo difuminado de Leduc (1968) ilustran el catálogo de veintiuna viñetas dedicadas al castillo de Valognes, a sus paisajes umbrosos y a sus personajes espectrales.

3. La tardía y compleja publicación de la novela original

Cinco décadas habían transcurrido desde la finalización de ese «damné manuscrit (1835)» (Barbey, 1985: I, 44-45) que le causaría no pocos desvelos¹⁶ al joven novelista y algunas tribulaciones al escritor consagrado. Así lo verifica su prolija correspondencia que da noticias del recorrido de esta novela titulada inicialmente *Ger-*

¹⁴ Colección que el bibliófilo inicia en 1868 con una sección de libros antiguos, que completa con otra nueva dedicada a los grandes autores contemporáneos: Arène, Banville, Baudelaire, Bourget, Byron, Chateaubriand, Chénier, Constant, Coppée, Daudet, Flaubert, Gautier, Goethe, Goncourt, Hugo, Lamartine, Michelet, Musset, Sainte-Beuve, Vigny.

¹⁵ Se trata del capítulo XII (parte II). Es además la ilustración que reproduce la revista *El Cosmos* en su reseña de agosto de 1884 (Anón., 1884e: [3-4]).

¹⁶ Así lo expresa en una carta a Trébutien de 16 de septiembre de 1835: «J'aime mieux vous parler de Germaine dont la destinée m'inquiète et me trouble jusque dans les loisirs de ma vie actuelle» (Barbey, 1985: I, 49).

maine, fechada en 1835, *Germaine ou la Pitié*, corregida en 1845¹⁷, y publicada en 1883, por entrega, bajo su último y simbólico título, *Ce qui ne meurt pas*, convertido el reino romántico de Madame Germaine de Valombre en el gobierno dantesco de Madame Yseult de Scudemor.

De 1835 hasta 1856, Barbey no cesa en la ingrata tarea de encontrar a un editor, a pesar de ser hiriente para los altos instintos del escritor¹⁸. La búsqueda será vana y decepcionante: Dupont, Levavasseur, Mancy, Roret, Allardin, Cadot, Dumas incluido, y la última y sorprendente tentativa, Buloz¹⁹. Todos aplazan la decisión, y ninguno resuelve favorablemente. A finales de 1854, le confiesa a Baudelaire su cansancio: «*Germaine* est un roman achevé, mais il n'a jamais été publié, pour cause d'immoralité et d'horreur. Cette vapeur-là ne montera pas du fond de l'abîme. J'en ai renfermé le couvercle. [...]» (Baudelaire, 1973: 31). En realidad, Barbey nunca renunciará, y del abismo resurge su insólita obra, cuyo manuscrito compara con la legendaria Pitón fenecida por su propio veneno y vencida por Apolo («Lettre à Trébutien, [24 décembre] [18]56» (Barbey, 1985: V, 239). Así, en 1856, tras revisar su texto, le entrega a su fiel amigo Trébutien un manuscrito anotado y corregido del que realiza una copia²⁰. Al siguiente año, el distanciamiento entre ellos constituiría un nuevo revés para esta *bella durmiente*. *Germaine* de nuevo dormitará, esta vez en la biblioteca de Caen donde Trébutien era bibliotecario. En 1870, muere: el manuscrito desaparece, salvándose la copia. Por aquel entonces, la revista *Gil Blas* le reclama un texto a su autor de éxito del momento cuya *Histoire sans nom* acaba de publicar. Louise, sobrina de Trébutien, le devuelve a Barbey los dos tomos manuscritos y caligrafados por su tío, entre 1857 y 1858. Esta copia habría sido, según Eugène Grelé (1904: 594-601), el texto que el autor revisara pacientemente para actualizarlo, para matizar el ardor de las juveniles heridas con una visión más acerada de la naturaleza humana, y menos condescendiente con los fantasiosos delirios del dolor, o simplemente para restablecer el orden real o pseudobiográfico del relato.

Frente a la tesis de Grelé, el manuscrito del Museo de Saint-Sauveur-le-Vicomte sería un original previo al texto de 1883 que Trébutien habría custodiado hasta su distanciamiento con Barbey (Artur y De Beaulieu, 1935: 16). Estos estudio-

¹⁷ Existió un manuscrito y se conservan los estudios sobre variantes de 1833 y correcciones de 1845 (Artur y De Beaulieu, 1935: 13-142; Barbey, 2009: II, 1378-1421; Grelé, 1904: 594-601; Nemer, 1986: 33-69).

¹⁸ «Me voilà donc en quête d'un éditeur et je suis mal à propre à la chose, car les relations d'affaires coûtent un peu à la hauteur de mes instincts» (Barbey, 1985 : I, 137).

¹⁹ Así lo relata Barbey a su amigo Trébutien, un miércoles 30 de diciembre de 1835, soñando con ingresar en la nómina de los autores de la prestigiosa y tradicionalista *Revue des deux Mondes*. Pero Buloz rechazaría frontalmente la obra (Barbey, 1985: I, 55).

²⁰ No faltan las menciones en su correspondencia con Trébutien: « Je vous demanderai pour moi une transcription de *Germaine*. J'ai le manuscrit original avec l'écriture du passé et il m'est impossible de me regarder sous cette effroyable écriture » (Barbey, 1927: IV, 155).

sos (Artur y De Beaulieu, 1935: 18-19) plantearon la existencia de dos manuscritos distintos, afirmando sin embargo que el manuscrito de Saint-Sauveur era el único auténtico, y confirmaron los tres estadios textuales de la obra, con sus títulos respectivos: *Germaine* (1835), *Germaine ou la pitié*, versión modificada (1837-1844), y *Ce qui ne meurt pas* (1883).

4. La fortuna editorial de *Ce qui ne meurt pas* (1835-1888)

Entre el texto de *Germaine* (1835) y la versión última de *Ce qui ne meurt pas* (1883), los estudios comparativos (Artur y De Beaulieu, 1935: 13-142; Barbey, 2009: II, 1378-1421; Grelé, 1904: 594-601; Nemer, 1986: 33-69) acreditan el concienzudo trabajo de corrección y revisión acometido por el autor, al tiempo que no incide en el proyecto inicial de Barbey, ni afecta la estructura del relato ni la esencia de los personajes ni la(s) historia(s): permanece su « idea » tal y como la expuso en el prefacio de 1835 (Barbey, 1895: 138-145) que no se publicó con su obra hasta el siglo XX (Barbey, 1927: II, 229-234; Barbey, 2009: II, 1369-1374). Su « tesis » se cifra en dos niveles esenciales: considera la escritura de la novela, como « la littérature des sociétés avancées » (Barbey, 2009: II, 1370); la historia de la piedad relata « la désolation des désolations » y la aniquilación de las almas rotas, como la única salvación (Barbey, 2009: II, 1374). En esta novela inmoral, violenta y delicada, amarga y refinada, Barbey destaca que « Ce qui est beau, ce qui est grand, ce qui impose, n'est pas ce qui agite et se tourmente, mais ce qui est calme et patient... [...] » (Barbey, 2009: II, 1373). El joven Barbey, si bien se equivocaba en ese prefacio de 1835 al negar las pasiones sobre las que no dejó de pensar y de escribir, sin embargo acertaba en la naturaleza de su obra, y sabía que Yseult no era el simple personaje de una novela: era una idea, una pregunta, un misterio (Anón., 1883c: [1]) y un destino que supo resolver desde la serenidad y la lentitud del tiempo.

Algunos estudiosos apuntan, para esta revisión, a motivos autobiográficos: una amante de cuarenta años, Louise la prima de Barbey, Maurice de Guérin, su amigo sería Allan...etc. (Barbey, 2009: II, 1367-1369; Bannour, 1986: 13-21). ¿Ejercicio de autocensura, de estilo, reescritura, experimento estético, simple revisión de autor, última oportunidad para un texto? Esta praxis de corrección refleja el paso natural del artista novel, y pletórico, al escritor afamado y experto. Empero, la ficción fría del mal que constituye una constante de su obra se despoja de la suerte de melancolía neoclásica, e instala el sentimiento trágico en una mirada nihilista, y contemporánea, a la par que religiosamente perturbadora.

Barbey d'Aurevilly tensa la pluma inflamada del joven Jules Barbey; serena su escritura limando prosopopeyas, en honor de la expresividad dramática. La tristeza fogosa de las primeras horas, no exentas de la influencia del momento de *Lelia* y de *Oberman*, se difumina radicalizando la tragedia aurevilliana del espanto. Precisa los diálogos para que se enfrenten figuras humanas de dolor, menos atribuladas y en-

claustradas en la palabra romántica y de mayor realismo en su vertiginoso declive. La obra ganaba en tensión dramática, en pesimismo y decrecía en artificiosidad. Barbey había madurado los cambios biográficos e incorporado sus reflexiones históricas, y su obra pudo así no envejecer.

Revisa las palabras, los paisajes, los espacios, los personajes, los retratos pero no muda sus almas. Germaine de Valombre se convierte en Yseult de Scudemor, Allen deviene Allan. Barbey simplifica la antítesis de Camille, matizando los contrastes, atenuando los efluvios románticos de la versión de 1835. El castillo de Saint-Pavin se convierte en el Castillo des Saules, erguido entre los paisajes de Normandía, ese lugar que es todos los lugares²¹. Los nuevos paisajes emergidos de las lánguidas marismas, se imponen bajo el trazo luminoso²² del pintor realista, no exento de un cierto pintoresquismo que reequilibra y armoniza los excesos aporéticos. Los paisajes nuevos a los que aludía Barbey han surgido de la relectura de un escritor que sabe que la pintura poderosa²³ ha pactado con la inteligencia estética, mostrando a los ojos de los hombres, sus obras y sus horrores.

Germaine, Germaine ou la pitié, Ce qui ne meurt pas: Barbey (1989: IX, 119) confirma su objeto literario a su amiga la Señora de Bouglon, y le confiesa en agosto de 1884 que las correcciones han fortalecido su libro, aliviándolo de las juveniles exageraciones. La retórica de la piedad se impone a la retórica del resto de las pasiones. El nihilismo de la naturaleza humana vertebró «Ce livre affreux du néant des passions» (Bonneton, 1908: 117), cuya estructura simbólica nuclea la marmórea figura de Yseult de Scudemor, eje del discurso de lo inmaterial, y artífice del sueño edípico de los personajes y del delirio de Psique de Allan.

La sinuosa y larga historia material del libro situó a su autor (Barbey, 1989: IX, 119) en una posición significativa en relación a su texto hasta confesar lo irremediable en una carta a la baronesa de Bouglon (20 de agosto de 1884): «[...] ce livre que je ne peux pas ne pas aimer!». Al igual que el título, de nuevo una negación, doble, insertando el texto en una estructura de quiasmo. Procedimiento de belleza según Demóstenes, argumento dialéctico en el pensamiento deleuziano: en todo caso, Barbey d'Aurevilly se complacía en esta obra, como dios en sus criaturas, entre lo que es y lo que debe ser, entre «le reproche d'immoralité» y «la vertueuse indignation» (Barbey, 2009: II, 1374), y se resiste a sepultar su obra, que entrega a las disimetrías y ambivalencias de una escritura autocrática y antimoderna.

²¹ « En effet, il y a de toutes les contrées dans cette contrée » (Barbey, 2009: II, 1379).

²² Se le podría aplicar la misma reflexión que él utilizó para Péladan (1926: XIV) en su prefacio de *Le vice suprême*: «[...] le moraliste invincible et chrétien, est là toujours derrière le peintre et c'est lui qui éclaire le tableau...».

²³ «[...] les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez morale quand elle est tragique et qu'elle donne l'horreur des choses qu'elle retrace. Il n'y a d'immoral que les Impassibles et les Ricaneurs», in « Notice », *Les Diaboliques* (Barbey, 2009: II, 1290).

Este primigenio y sin embargo pretérito proyecto literario, revisado y actualizado, fue irregularmente valorado por la crítica (Barbey, 2009: II, 1377-1378). No agradó a todos, pero a muchos fascinó. Así para Octave Mirbeau (1927: 75-78), Barbey, escritor ajeno al clientelismo, firma una admirable novela, que salva la literatura del tiempo desvaído en el *boudoir*. Para Léon Bloy (1884: 130), Barbey ha escrito la historia dantesca de las pasiones humanas y las pasiones sagradas, prostituidas en nombre del amor y de la piedad. Édouard Drumont (1884: 78) elogia la última obra de Barbey, salvajemente fuerte, de dudosa moralidad, de una poderosa y antigua belleza en cuyo molde el maestro ha cincelada a sus estatuas vivas, lujuriosas, y frías, compasivas, sin más. Próximo a Barbey a pesar de sus irreverencias históricas y religiosas y de la figura de *Pascal*, Ernest Havet insiste asimismo en una visión maniquea de la obra: la forma portentosa envuelve según él una tesis inaceptable que atribuye a la piedad divina la causa de la degradación humana (Grelé, 1902: 376-377).

Empero el gravoso itinerario editorial de *Ce qui ne meurt pas* y la fortuna crítica de Barbey contrastan singularmente con la historia de su recepción en España que resultó contemporánea (Barbey, 1884b) de la publicación del autor (Barbey, 1884a).

5. La recepción de Barbey en España

Una carta a Octave Uzanne, en marzo de 1884 daba cuenta de la decepción de Barbey (1989: IX, 109) ante « ce diable de livre qui obtient présentement le plus beau succès de silence que j'aie jamais obtenu ». Conocedora del proyecto de la revista *Gil Blas* y del cambio de título (Barbey, 1978: 103), el 17 de junio de 1884, la baronesa de Bouglon²⁴, ese ángel blanco no tan mojigato, y dotado de un fino sentido crítico siempre presto a suavizar la obra de Barbey, le escribe para elogiar su novela en principio leída con reservas por mor de « ce jeune homme qui possède et la mère et la fille » (Barbey, 1978: 13 y 169). El 20 de agosto de 1884, Barbey (1989: IX, 118-119) respondía a los elogios de su buena amiga en una carta que proporciona elementos claves para nuestro particular asunto de la recepción:

Never More À Madame de Bouglon
Paris, mercredi 20 août 1884
Ma chère âme, un peu trop muette,
[...] Je vous ai envoyé des journaux dont les éloges me sont indifférents, mais j'ai eu de vous sur *Ce qui ne meurt pas* une lettre qui m'a remis le cœur à sa place. J'avais, en vous l'envoyant, si peur de vous déplaire, avec ce livre que je ne peux pas ne pas aimer! Corrigé, amélioré, creusé *avec des paysages nouveaux*, il me fait l'effet d'être un livre *fort* dans lequel j'ai enlevé les *outrances de la jeunesse* qu'on y sentait trop. J'ose

²⁴ Conoce a Françoise Émile de Sommervogel, baronesa de Bouglon, en 1851, y nunca le confesará su nueva relación con Louise Read a quien conoce en 1888.

croire que plus vous le lirez, plus il vous paraîtra... ce qu'il est, et plus vos préjugés tomberont, s'il vous en reste encore. Ce livre, comme tout ce que j'écris attend quelque temps son succès, attendra peut-être le sien. Il n'est pas dans le *ton* des livres actuels, tous, basement obscènes, au premier degré. Moi, les passions que je peins peuvent être coupables et même criminelles, mais elles ne descendent pas jusqu'à la boue, comme par exemple la *Sapho* de Daudet qui a le succès de vente le plus prodigieux et que je ne voudrais pas au même prix, c'est-à-dire au prix de l'avoir faite.

Le mot de noblesse, - ce mot qui fait toujours venir les larmes aux yeux, - écrit pas vous, la plus noble des femmes,- a tout couvert de vos observations et de vos réticences délicates sur mon livre, - et m'a rendu fier et heureux.

Un détail, qui m'a surpris et qui *ne vous déplaira pas*, c'est que *Ce qui ne meurt pas* a été déjà traduit en espagnol, *et même que j'en ai reçu le prix*. [...]

Si vous m'aimez toujours, écrivez-moi un peu. J'ai soif de vos lettres.

Votre chevalier de Malte. Bâbe

Ce qui ne meurt pas, envuelto entre silencios y elogios, reafirmaba al autor en su proyecto aristocrático de escritura de las pasiones y sus violencias, su fuerza trágica, sin concesión a la vulgaridad. En realidad, Barbey combinaba el deseo inmaterial de un misticismo estético que basaba en la materialidad de los deseos, la energía de lo sacrílego, sin contravenir la exquisitez del mal. Por otra parte, confirmaba la existencia de una traducción española contemporánea del original.

Esta traducción de 1884 indicaba la presencia de Barbey en España, al tiempo que se consolidaba la recepción de los autores contemporáneos franceses, especialmente entre los autores de la Generación del 98, y del Modernismo. Barbey no faltó a la cita, y así lo certifica la suma de registros que revelan la prensa española y la alta cultura del tiempo. Azorín, Benavente, Clarín, Galdós, Gómez de la Serna, Pardo Bazán, Unamuno, Valera, o Valle Inclán (Bueno Alonso, 2010: 98-99; Ramírez Gómez, 2013: 637-640), como es sabido, se interesarán por nuestro autor, y no siempre con beneplácito. Pardo Bazán (1911a: 39) lo comparará con Stendhal, « precursor de tantas direcciones literarias, lo fue de Barbey d'Aureville, otro viejo verde y lechuguino ». Este juicio de valor contrasta con su idea del altivo ultramoderno e insigne periodista y polemista (Pardo Bazán, 1911b: 197) de acusados cambios ideológicos, religiosos y estéticos, fluctuantes entre un frágil republicanismo y la « devoción » aristocrática, un insípido ateísmo y la ardiente religiosidad. Mas en el ámbito de la literatura, este corifeo de ninguna escuela las precedió todas (realismo, psicologismo, naturalismo, neoromanticismo), destacando Pardo Bazán (1911b: 198) sus obras más

conocidas: *El Dandismo*, *La Embrujada* y *El Caballero des Touches*, *Una Querida anti-gua*, *Un Cura casado*, sin referencia alguna a *Ce qui ne meurt pas*. La notoriedad europea del artista se combinaba con su elitismo, y cierta fascinación «visible en bastantes escritores, y alguno de ellos de primera línea, Valle Inclán, por ejemplo?» (Pardo Bazán, 1911b: 198).

En efecto, Valle-Inclán lee al Maestro Barbey d'Aureilly, e incluso incorpora sus textos a su obra. Práctica de la literatura en la literatura (Anderson Imbert, 2007: 1609-1623; Núñez Sabaris, 2005: 172-173 y 188) a la que también recurre Barbey con su sistema de referencias. Estos códigos intertextuales y metaliterarios se inscriben en *Ce qui ne meurt pas*, obra que convirtió en objeto literario en *La Generala*: Sandoval entretiene a Currita con « un libro sobre la compasión » del cual hizo grandes elogios. Era *Lo que no muere*²⁵ del «célebre Barbey d'Aureilly» (Valle-Inclán, 1895: 168). Más tarde, en *Sonatas de estíos*, de nuevo alude al escritor, «su noble amigo Barbey d'Aureilly» (Valle-Inclán, [1913]: 80). Presencia e influencia que advirtió Maeztu (1902: 9-10) «en el amor a los gestos olímpicos y a los temas diabólicos». La materia diabólica, la decadencia y las perversiones se constituyen ineludiblemente como una tópica de este autor, en Francia y en España, en las postrimerías decimonónicas. La nueva centuria prorroga esta percepción, y Unamuno (2012: 148-150) convertido en su lector ocasional, se referirá también al «truculento Barbey» en una carta (nº 115) de 24 de octubre de 1925. Azorín (1905: 4), por su parte, incluye a Barbey en la nómina de los autores poco citados en la prensa pero representativos al cabo de los que «polarizan en un secreto e instintivo movimiento todos los espíritus selectos».

6. Barbey y sus obras en la prensa española

Sin embargo, la significativa presencia de Barbey d'Aureilly en la prensa española se confirma en los periódicos madrileños y catalanes, y, por consiguiente, se valida una de las vías naturales de su recepción en España, especialmente entre la mitad del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX. Periódicos de distintos signos ideológicos, diversas corrientes políticas y múltiples géneros dan buena cuenta de la figura de Barbey, como periodista, escritor, crítico, sin descuidar al pensador heterodoxo, y al historiador de la sociedad contemporánea, para él nefastamente moderna.

A partir de mediados de la centuria, la prensa mostró ciertos vértices de esta singular personalidad de las letras francesas, a través de algunas de sus controversias en Francia o temas preferentes del autor que son recogidos y comentados desde la primera polémica sobre su sátira de los académicos (Anón., 1863: [2]), las tensas relaciones con Baudelaire (Clarín, 1887: 622), Zola o Flaubert (Mirbeau, 1882: 3), sus jurados enemigos, o sus irreverentes posiciones ideológicas, entre otras, frente a «Una

²⁵ Señala X. Núñez Sabaris (2005: 173) que en la edición de 1892, publicada en *El Universal* de Méjico, la obra elegida fue *Las Diabólicas*.

Defensora de los derechos de la mujer» (Anón., 1894: [4]), en relación al héroe inmortal, «Cristóbal Colón» (Piéchaud de Combelle, 1891: 2) y a la propia figura de Cristo²⁶ –quien representa, según Barbey (2009: II, 1373), junto con Sócrates «les deux plus belles têtes de l'histoire du monde». Se constituye una suerte de «materia Barbey», que proveen su eclecticismo artístico, su extravagancia en los lenguajes literarios y críticos, así como sus múltiples polémicas, que se declinan siguiendo algunos de estos núcleos temáticos: el teatro, el dandismo, el diablismo (Guerra, 1902: [1-2]), su versátil catolicismo²⁷, el «antifeminismo» o «misoginismo» (Guerra, 1909: 191), el discurso antimoderno, la filosofía y la crítica (García Ladevese, 1887: [2]), incluso su gata *Démonette* (Burgos, 1923: [5]). Temas recurrentes en artículos, crónicas, reseñas y columnas de opinión que firman autores españoles (Araujo, Benavente, Cansino Assens, Cañete, Clarín, Gimeno Flaquer, Insúa, Rafael M. De Labra, Maetzu, Opisso, Pardo Bazán, Ruíz de Cerro, etc.) y críticos franceses (Bourget, Mirabeau). Coincidieron a veces en la versatilidad de este autor y en su enérgico perfil de hombre de letras. En todo caso, Barbey destacó tanto en la formulación del pensamiento reaccionario del siglo XIX como eficaz resulta en sus polémicas y relevante en su contribución al discurso de las ideologías fuertes contemporáneas. Naturalmente sus obras desarrollan, matizan, amplían estos ejes de reflexión y de ficción.

La concentración de citas en la prensa relativas a Barbey y a sus obras coincide con la mayor y mejor circulación de sus textos, originales y traducidos (*Les Bas Bleus*, *Las Diabólicas*, *la Hechizada*, *La Dicha en el crimen*, *El Amor imposible*, *Brummel*, *Lo que no muere*, *El Cabecilla Destuches*, *Los Profetas del pasado*, *Una historia sin nombre*, *Les Ridicules du temps*, *Le théâtre contemporain*), propiciada tanto por las referencias bibliográficas (reseñas, catálogos de librería y editoriales, secciones de libros) como por la publicación de las traducciones de sus obras, inaugurándose justo en 1884, con la que sería la primera traducción del autor, correspondiente a *Ce qui ne meurt pas*.

Por otra parte, la longevidad del artista sitúa al autor respecto a dos acontecimientos biográficos mayores en un mismo segmento temporal: de tal suerte que la exigua diferencia de tiempo entre su obituario (1898) y el centenario de su nacimiento (1908) contribuye a mantener el interés por el autor: para contar anécdotas, para elogiar o condenar, alabando al genial artista, o denostándolo como es el caso del virulento artículo de Fray Cándil (1908: 5) asemejando la caballerosidad de Barbey

²⁶ «Ya dijo Barbey d'Aurevilly que si Cristo no hubiera sido Dios, como hombre le hubiera faltado carácter. Y no se tome a impiedad la cita ni la observación, porque sabido es que Barbey d'Aurevilly era un católico intransigente; tan católico y tan intransigente, por lo menos, como Maura, y como él también autor de *Las Diabólicas*, porque más diabólicas que las últimas elecciones y las que nos prepara –se prepara, mejor dicho– don Antonio, ni las de Barbey ni las del mismo diablo» señala Benavente (1907: [5]) al comparar su intransigencia y diabólica empresa con la de Maura.

²⁷ A este respecto, abundan los ejemplos que recogen esta opinión generalizada según la cual Barbey es «un espíritu católico exagerado y terrible como lo demuestra *Los profetas del pasado*, en que hizo la apología de la Inquisición y se declaró partidario del derecho divino» (Anón., 1889: [3]).

con la hidalguía de Valle-Inclán, ambos prosistas de la tradición, pero que Pemartin (1934: 1137-1138), frente a Maetzu, al enjuiciar la Generación del 98, no dudó en presentar al discípulo como «ese malo y pretencioso imitador de Barbey d'Aureville» acusándolo otros de plagio (Anón., 1924: [10]).

Sin duda, la prensa española, a partir de los años 1850-60, no descuidó a Barbey, desde las primeras menciones al joven periodista de *Réveil*, dispuesto a combatir la decadencia literaria francesa (García Sierra, 1858: 1-2), hasta las polémicas sobre su acerada crítica a la «literatura escénica» (Cañete, 1890: 54) suscitadas por su condena al teatro moderno, «esa plaga de Egipto» (Cañete, 1889: 382), sin olvidar, la recomendación de sus novelas, o la publicación de algunas de sus obras²⁸. Este ideólogo de un catolicismo ostentoso, e inquietante, precursor de la literatura macabra de la era contemporánea (Abril, [1913]: 234), duro en sus juicios literarios e intransigente en las reflexiones morales, ciertamente misógino *ma non troppo*, como Rachilde soñando ser una de sus diabólicas, según la insigne Colombine (Burgos, 1930: 12), y venerado, entre otros, por Gómez de la Serna (Ramírez Gómez, 2013: 637-640). Por otro lado, conforme avanza el siglo, la actualidad de Barbey polariza su figura en el discurso del mal y del satanismo *fin de siècle*, asociando su nombre a unas «Evas soñadas» (De Hoyo y Vinent, 1917: [18]), envueltas entonces en las pieles modernas de los años veinte, postergadas las «Evas-panteras o Evas-Serpientes» (Anón., 1908: [3]) de almas demoniacas y piel de ángel. En cuanto al dandismo, la mundana desenvoltura aligerada de requisitos intelectuales, ha descodificado el alma aristocrática del dandi aurevilliano (Barbey, 2009: II, 694) que expresaba una postura antimoderna, su desdén ante el progreso y un refinado desprecio de la sociedad burguesa, escapada de las reglas caducas y de los agotados valores del Antiguo Régimen. Barbey y su pulso a la modernidad se desvanecían para un sector de la prensa española en las primeras horas del siglo XX, apareciendo en su lugar el autor en una pose simplificada y superficial de legitimista recalcitrante.

7. Recepción de la traducción *Lo que no muere*

Nuevamente la prensa proporciona la primera noticia relativa a la novela *Lo que no muere*, traducida y versionada por Ricardo Pérez, e impresa en Madrid por Antonio Pérez Dubrull. Este tomo *in 8º* de 495 páginas pertenece a la Biblioteca de «El Cosmos Editorial» con sede, en Madrid, en el número 21 de la calle Montera, cuya creación significó un acontecimiento en la vida cultural y literaria de la época.

²⁸ *El Cabecilla Destuches* es una de las obras con mayor presencia en la prensa española decimonónica: *La España Moderna* (1891), *La Época* (1891), *El Aralar* (1895).

La prensa madrileña y de provincias del momento recogió ampliamente este evento. El empresario, editor y traductor Miguel Bala y García²⁹, inauguraba la nueva tienda-librería el martes 6 de noviembre de 1883³⁰. Dos meses después, fundaba el periódico ilustrado *El Cosmos*, de publicación mensual y para suscriptores, y convertido en el órgano de la casa editorial a partir de enero de 1884³¹. Este proyecto editorial y empresarial significaba en el panorama editorial finisecular español (Botrel, 1989: 89-100) una real política cultural de las letras y de las ciencias (Araujo, 1888: 222-232), de vocación nacional e internacional propiciada por los autores y las corresponsalías (Madrid, Provincia, Ultramar y Extranjero), activando «el movimiento bibliográfico tan escaso hasta hace poco» (Anón., 1884g: 4595) gestionando un mercado transnacional de lecturas cifrado como sigue:

[...] dos novelas mensuales, por quincena, admitiéndose suscripciones, tomos de 400 o 500 páginas a 2 pesetas 50 céntimos, escogidas entre las mejores que vean la luz pública en Francia, Inglaterra, Italia y Portugal, y alternadas con las de nuestros mejores escritores. [...] reunirán las mejores condiciones de moralidad, instrucción e interés dramático, al alcance de todas las inteligencias [...] (Barbey, 1884b: [498]).

Bala se proponía «dar un gran impulso a la publicación de obras literarias y científicas, tanto españolas como extranjeras» (Anón., 1883a: [3]). Los autores españoles y sus obras (Cánovas del Castillo, Canizo, Cubas, J. de La Cerda, López Guijarro, Ortega Munilla, Ossorio y Bernard, Soles Eguilaz, Trueba, Vega, Vascano) se diluyen ante la mayoría y la fama de los títulos y los autores franceses³² (Balzac, Belot, Bourget, Claretie, Charcot, Delpit, Dumas, Erckman-Chatrion, Gaboriau, Gautier, Hoffman, Houssaye, Loti, Ohnet, Rivière, Sainville, Sand, Zola, etc.), y el nutrido elenco de traductores: un Aprendiz estilista, C. B. Figueredo, Miguel Bala, Canillo y Barron, J. J. de la Cerda, C. Frontauro, T. de la P. Belmonte, J. (García) Balmaseda, H. Giner de la Rosa, R. de Hinojosa, A. de Luque, F. de Madrazo, E. Martínez, F. de Madrazo, A. Mora, C. Nésgra, C. de Ochoa, E. de Ochoa, J. Olave, un Redactor de *El Cosmos*, F. Sáez de Melgar, P. San Roman, P. Sañudo Autran, A. Sendras Burín, J. Tadince, F. del Valle, A. Váscano, etc.

²⁹ Fallece el sábado 26 de diciembre de 1896. *La Época* señala que fue el «que tanto contribuyó a popularizar en España las producciones de Zola y de Herculano, y de otros notables escritores franceses y portugueses» (Anón., 1896: [3]).

³⁰ El editor Mariano Núñez Semper adquiere en 1900 todas las obras del catálogo de «El Cosmos Editorial» (Anón., 1900: [3]).

³¹ Miguel Bala funda el periódico ilustrado *El Cosmos*, de publicación mensual y para suscriptores, a partir de enero de 1884 como órgano de la editorial «El Cosmos Editorial» (A., 1884: 12).

³² Constituye junto con las *Cartas Españolas*, *España Moderna*, *Arte y Letras*, entre otros periódicos, algunos de los reservorios privilegiados para los textos franceses.

El Liberal, como la mayoría de periódicos, reconoce «la vertiginosa actividad, la puntualidad y la exactitud» (Anón., 1883d: [3]) de la empresa editorial de *El Cosmos* (dos novelas mensuales los días 1º y 16 de cada mes), se elogia incluso su capacidad «altamente civilizadora y moral»³³ y se celebra a menudo tanto su selección de títulos como el acierto y la corrección de las traducciones al tiempo que no tarda en surgir la cuestión de la necesidad de «españolizar» el catálogo de títulos y de incluir a (mejores) autores españoles (Anón., 1883d: [3]) ante la escasa calidad de las obras originales³⁴. A este asunto se vincula la problemática de la traducción, dado que la mayoría son novelas traducidas, y en especial de autores franceses, siempre de dudosa moralidad para algunos sectores.

La sociedad española decimonónica consumía libros foráneos, y discutía acerca de la materia de España. Por ello, esta polémica en términos de autores nacionales se cruza con una reflexión sobre la traducción que entrevera la historia de esta editorial desembocando en una reflexión política y cultural crítica tanto en relación a la pobreza narrativa de los autores españoles, como al fácil recurso por defecto a las traducciones de autores extranjeros, de variable calidad e interés, tanto de las traducciones como de los propios textos elegidos (S.L.M, 1884: [3]). Subyacía el problema insoluble de la calidad de originales y de traducciones, y la cuestión de la «novela nacional» postergada ante los «textos extranjeros»: el pleito ruidoso de Fray Gerundio volvía a ser invocado³⁵.

«El Cosmos Editorial» y su revista *El Cosmos* se convertían en la diana de elogios y méritos, críticas y condenas en torno a una cuestión ideológica (españolidad, Europa), asociada a una cuestión cultural (literatura, traducción), cifrada en términos morales. La censura se ejecutaba una vez más con la voz dudosamente autorizada de los censores de la conciencia espiritual. La prensa católica tachó de «novelas inmorales» (Anón., 1884a: 3) esta producción publicada en «El Cosmos Editorial»³⁶, y por otra parte, la reivindicación de una literatura española (Botrel, 2010: 27-40) surgía como una denuncia del «furor tradu[c]toresco» español (La Baronesa de Barbadillo, 1831: 186), ante el «peso de esa terrible plaga infectante de asquerosas traducciones, como *El Cosmos*, de Madrid, y Tasso, de Barcelona» (Martínez Barrionuevo, 1888: 730). En este caso, Martínez Barrionuevo (1888: 730) nombra directamente a los Goncourt y a Barbey d'Aurevilly.

³³ «El pensamiento que preside a «El Cosmos Editorial» se presenta como altamente civilizador dentro de la moral más estricta y trascendental sin necesidad de descender al abismo de un cínico realismo, cubierto con la dorada mortaja de flores poéticas» (Anón., 1884d: 3).

³⁴ Paradoja que se ilustra como sigue: «[...] Forzoso es convenir en que esta empresa anda mucho más acertada en la elección de las traducciones, que en la aceptación de obras originales [...]» (S. L. M., 1884: [3]).

³⁵ «[...] ¡Así se encuentra nuestra novela nacional!» (Anón., 1883b: [3]).

³⁶ Ver la polémica entre varios diarios en torno a «El Cosmos Editorial», recogida por el diario católico de Palma, *El Áncora* (Anón., 1884abc).

Los sonoros apellidos del escritor normando se estampaban en el catálogo de «El Cosmos Editorial», ingresando por vez primera en el panorama editorial español. Hasta el momento, Barbey era un escritor citado, y leído, pero no se había producido en el circuito de los libros en español. Curiosamente la elección recae en *Ce qui ne meurt pas*, una de sus obras menos conocidas en Francia, y en principio, no referenciada en España hasta estas fechas.

Precedida por la «versión castellana» de José Olave *Lise Fleuron* (J. Ohnet), por la «traducción directa» de los *Cuentos* escogidos de Balzac, Hoffmann, Karr, Coppée y otros, por la novela *Justicia y Providencia* de L. del Cañizo y *Agnes* de S. Arambilet, y seguida en septiembre por la traducción de la *Virgen de Belem* del publicista francés Fortunio, vertida al castellano por C. B. Figueredo, y por la obra de la quincena, *El gran problema* de J. de la Cerda, «El Cosmos Editorial» publica en julio de 1884 *Lo que no muere*, en principio, la primera de las obras de Barbey publicadas en España (Botrel, 1989: 89-100). *La España Moderna* (editorial y revista) incluiría a Barbey en sus fondos a partir de 1890, al igual que *La Época* y otros periódicos publicarán por entrega algunas de sus obras³⁷.

En junio de 1884, en el número 6 de «El Cosmos Editorial», se anuncia la próxima publicación del 16 de julio de *Lo que no muere*. El 13 de julio, *El Liberal* refiere de nuevo esta próxima publicación «cumpliendo así “El Cosmos Editorial” su compromiso de publicar la obra de la quincena» (Anón., 1884l: [3]). Una vez publicada, las reacciones son inmediatas. La prensa multiplica las referencias reseñando simplemente los juicios favorables y las críticas, que son menos: «interesantísimo argumento» (Anón., 1884k: [3]; Rosell, 1884: [1]; Anón., 1884i: [3]); «vivísimo interés del asunto, su bien tramada acción y sus conmovedoras situaciones» (Anón., 1884h: [4]); «vigor dramático, acción animadísima y de un género tan ameno e instructivo [...]» (Anón., 1884g: 4595); «paisajes que seducen [...] e imágenes llenas de poesía y de sentimiento» (Anón., 1884f: [3]). Los comentarios algo cándidos se completan con algunas valoraciones morales, no condenatorias, ajustadas a una lectura más precisa del texto —«asunto muy atrevido», «apartado de su género» (Anón., 1884f: [3]), «expresión valiente, y talentoso», «nada moral en muchas escenas» (Anón., 1884j: 4), y especialmente relacionadas con el ideario de la editorial, e incluso con la moral imperante³⁸. Este carácter heterodoxo se extiende a otras reseñas que más precisamente tratan esta obra «de gran popularidad en Francia» (Anón., 1884h: [4]) y la señalan pues como una de las más apreciables novelas de Barbey traducidas al español.

³⁷ *La España Moderna*, *Arte y Letras*, *El Cosmos*, entre otras, son algunas de las revistas españolas del siglo XIX que fomentan los textos traducidos y la literatura europea. Por otra parte, *La España Moderna* presenta un proyecto editorial parecido al de «El Cosmos Editorial» a partir de 1889.

³⁸ A este respecto plantea Botrel (1988: 195) cómo «El Cosmos Editorial» impreso por Dubrull, el impresor católico, acepta estampar tantas obras condenadas por la iglesia.

La revista de la editorial, *El Cosmos*, siguiendo el protocolo de su sello, reseña la publicación quincenal, antes, durante y después. En realidad hasta bien entrado el siglo XX, la prensa española cita esta obra, esencialmente a efectos publicitarios. La primera referencia data pues de junio de 1884, anunciando la próxima publicación para el 16 de julio. El número 10 de octubre sigue publicitando la novela escrita en francés por Barbey d'Aurevilly, creador de «tipos pintados de mano maestra, pasajes que seducen por su poesía y colorido, escenas presentadas con gran arte, e imágenes llenas de pasión y sentimiento»³⁹. La vaguedad de este comentario contrasta con las dos reseñas que el número 8 de agosto de 1884 de *El Cosmos* incluyó en la rúbrica «Juicio de la prensa sobre la obra», correspondientes a las dos reseñas vertidas respectivamente en *El Liberal*, el 19 de julio (Anón., 1884m: [3]) y en *El Porvenir*, el 27 de julio. En el centro del artículo, portica los comentarios, la imagen de la portada del libro que representa una de las escenas centrales del drama, y el punto de inflexión de la obra, con una leyenda a pie de imagen solo impresa en la ilustración de la revista: «Lo adivino todo (dijo en voz baja y lenta): amas a Allan» (Barbey, 1884b: 383). Estas reseñas consignan juicios críticos más acordes con la escritura aurevilliana. A estos comentarios, se puede sumar otra pequeña crítica similar del *Diario oficial de avisos de Madrid* del 25 de julio de 1884 (Anón., 1884f: [3]).

Aquellas dos primeras críticas subrayan la falta de relación temática y poética con la novela costumbrista del tiempo, enjuiciada desde el relato audaz de las emociones, y unas descripciones eficaces de los paisajes oceánicos (Anón., 1884l: [3]). *Lo que no muere* se sitúa al margen del canon folletinesco español al uso. En realidad «Las escenas que pasan de castaño oscuro» y «de subido color» (Botrel, 1982:119-176; 1988: 195-196) se corresponden en la novela original con la escenografía de la fascinación por la muerte y la decadencia. En la historia de los seres que anima Barbey, tres únicos y singulares personajes, no surge el destello de melancolía de aderezo romántico, ni siquiera el aura del *spleen*, ni tampoco la tediosa provincia flaubertiana donde palpita «la femme médiocre des vieilles civilisations» (Barbey, 1865: 61-76)⁴⁰. En Barbey, reinan la violenta voluntad de la destrucción y la razón íntima del sufrimiento, servidora de la desolación del alma que edifica la piedad. André Breton (1953: 53) aludía a la resistencia de Barbey d'Aurevilly a la atonía general ahuyentando «les fauves de l'ennui». En efecto, las tristes criaturas que vagan por amores y desdenes, piedad y falta de piedad, por los paisajes italianos y normandos, son figuras crepusculares rotas de modernidad. No habitan los espacios empequeñecidos de la burguesía del desencanto de la Francia finisecular, y aún menos se pueden trasladar a la no menos convulsa sociedad de la España de aquellos tiempos. No es una cuestión

³⁹ Agradecemos al profesor Botrel el dato referido a este número de *El Cosmos*.

⁴⁰ Este capítulo «M. Gustave Flaubert» corresponde al artículo de Barbey d'Aurevilly «Bibliographie : *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert», publicado originariamente en *Le Pays* del 6 de octubre 1857.

de «aburrimiento» burgués sino la desesperanza de la grandeza destruida, la desafección del ser en la Historia. Una página de historia en una página de literatura: Barbey se duele de la decadencia de la Francia moderna. Así, nada permanece, y nada muere en las noches y en los días de la Condesa de Scudemor, ni la piedad, ni la fría pasión abismal. No es de extrañar, que *El Porvenir* y *El Liberal* recurran a la cita del mismo fragmento de la novela relativo a la historia del loco enamorado de la espada (Barbey, 1884b: 217)⁴¹ cuya daga clavó en su ser, en su desesperanza.

Sin duda la reseña de *El Porvenir* subraya justamente la profundidad y la radicalidad del tratado de las pasiones que Barbey conjuga con el enérgico y, en ocasiones, pascaliano, relato del alma que hilvana la trama amorosa entre Allan, Yseult de Scudemor y Camille, y el drama existencial. Asimismo completa la idea del *écart* a partir de la idea recurrente del «atrevimiento»⁴²: «las atrevidas disertaciones», «el atrevimiento de sus afirmaciones obra las manifestaciones del amor» (Anón., 1884e: [3-4]). Estos comentarios aluden tímidamente al discurso y a la reflexión que Barbey plantea en términos radicales en su obra y que el traductor ha convertido en una osadía soportable para el lector de la España finisecular, enmascarando la radicalidad aurevilliana de la pasión y su energía destructiva, para los hombres y ante Dios.

Por último, siguiendo la tendencia habitual de las crónicas bibliográficas de la «versión castellana», la traducción no suscitó objeción formal alguna, y concertó elogios varios: «estilo galano» (Anón., 1884f: [3]), «brillantez extraordinaria y estilo elocuentísimo», «versión primorosa» (Anón., 1884l: [3]), «versión fielmente hecha en claro y correcto estilo castellano» (Anón., 1884f: [3]), «merecedora de aplauso» (Anón., 1884e: [3]), «excelente estilo» (Anón., 1884k: [3]). Resulta imposible encontrar a este respecto ningún juicio discordante. Sin embargo, la traducción no resulta del todo fiel, ni del todo primorosa, ni el estilo es siempre claro. Sin duda, Ricardo Pérez logra versionar adecuadamente la novela de Barbey d'Aurevilly, predominando en ello, una poética de la modulación que conlleva una cierta alteración de determinados niveles del texto y de sus discursos, incidiendo en la parte reflexiva y simbólica.

8. De la novela trágica de Barbey al melodrama del traductor

Si la obra se aparta del género folletinesco, y también de la línea editorial, como indican las reseñas, también la traducción se aparta del texto original, con las correspondientes consecuencias en los distintos niveles de la escritura, del discurso, y de la historia. El texto se aproxima en ocasiones al género que está en el extremo de lo que es el proyecto de Barbey. Para el escritor (Barbey, 1891: 95-106) los traductores

⁴¹ La imagen de la mujer-espada, mujer-serpiente, es recurrente en su obra (Bouloumié y Béhar, 2001: 112-113).

⁴² En su tratado del *Dandismo*, Barbey (2009: II, 689) alude a la figura del *oseur*: «Tout Dandy est un *oseur*, mais un *oseur* qui a du tact qui s'arrête à temps et qui trouve, entre l'originalité et l'excentricité, le fameux point d'intersection de Pascal».

eran «[...] les Pygmalions des statues dont ils prennent l'empreinte». En este sentido, Ricardo Pérez fue un notable recaudador de huellas. El traductor transforma la novela que su autor configuró como una suma condenatoria de las pasiones, en un relato melodramático, cercano a la novela popular, ignorando probablemente que Barbey (1968: 33) despreciaba lo melodramático.

En el prefacio de la traducción de *Hamlet*, Gide (1946: 9-10) sentenciaba que toda traducción principia donde termina la exactitud de las versiones anteriores, basada en un trabajo extenuante para convertir el acto de traducir en el arte de la escritura, siendo requisito único: «ne rien perdre»⁴³. Ricardo Pérez no podría compartir esta idea, en una parte, por ser el primero en traducir esta obra; y por otra, porque en su traducción, pierde y elimina escritura original. Pues no se trata de un simple ejercicio de reproducir con fidelidad las formas originales, o del pensamiento, sino de acatar la voluntad de aprehender lo que Gide (1946: 10) denomina el «essor de la pensée». Rapto del pensamiento que las *belles infidèles* de Ricardo Pérez, muchas y variadas, solo benefician la duda por cuanto en su «versión castellana» han mediado las horcas caudinas del traductor⁴⁴ cuyo texto resultante ofrece un estadio intermedio, una suerte de pasaje, entre el original y la versión.

El concepto de «pasaje» debe adscribirse, por una parte, al ámbito de la estilística comparada (Vinay y Darbelnet, 1977: 12) y por otra, se relaciona con el sentido benjaminiano de la traducción. En efecto, su idea de «traductibilidad» frente a «traducibilidad», conlleva la transformación del texto traducido como avatar y posibilidad infinita de ser en la historia (Benjamin, 2000: I, 246-247), en tanto una traducción puede acercarse a la relación íntima entre las lenguas (Benjamin, 2000: I, 248), sin que ello signifique establecer una similitud entre ellas, sino captar la revelación de los textos en los textos, cumpliéndose así la extrañeza de las lenguas, y añadamos, de las escrituras y sus producciones simbólicas. En este sentido, supera el simple binomio de fidelidad y restitución, apuntando hacia la creación de una interlinearidad, portadora en esencia de la textualidad primera, del arquetipo o motivo esencial (Benjamin, 2000: I, 262) que conforma además el aura de la obra de arte (Benjamin, 2000: III, 74-78). Ello significa potenciar los textos, poder reactivar, en todo caso, la obra, aunque sea parcialmente, en distintas economías políticas y literarias. La «traductibilidad» garantiza de este modo la «reproductibilidad» (Benjamin 2000: III, 67-113) del texto en el orden estético e histórico, con las discontinuidades y variabilidades que el escritor transcribe o inventa, aliena o elimina, usurpador de formas, inventor de otras,

⁴³ «Mais il s'agit précisément de ne rien perdre, ni pied, ni aile, ni raison, ni rime (ou rythme), ni logique et ni poésie ; or cela reste d'une difficulté qui souvent paraît insurmontable ; mais il faut s'en tirer [...]» (Gide, 1946: 10).

⁴⁴ Italo Calvino usa la expresión en su carta *Sul tradurre* (2011: 45[49]55). Se publica conjuntamente con su conferencia en Roma (4 de junio 1982) donde acierta al afirmar que «Tradurre è il vero modo di leggere un testo» (Calvino, 2011: 78-84).

autorizando siempre repeticiones virtuales y venideras. La traducción activa la obra original en todos sus procesos, tanto materiales como simbólicos.

Goethe (1883: I, 737) señaló también esta idea de «interlinearidad» como agente textual que implementa cauces para entender la obra original y aproximarse más precisamente al texto primitivo. Este idea de Goethe a quien Barbey despreció calificándolo precisamente de «chiffonnier poétique»⁴⁵ y de «traducteur et remanieur» (Barbey, 1968: 8 y 49), no dista de la propia concepción de Barbey, defensor en algún que otro caso, de la traducción literal en la traducción interlinear para obtener la traducción más estimable, aunque sea la que menos estimen académicos y puristas⁴⁶.

Desde estas premisas, la traducción de Ricardo Pérez constituye en relación a la obra original un estadio textual tan válido como singular, expuesto a una operación de «réfraction constante» (Gide, 1946: 7) y no concebido como un producto para los lectores que no conocen la obra en lengua original. De la lectura comparada de los dos textos, destacan tres modos principales de operar en la obra: transposición, modulación y omisión (Vinay y Darbenelt, 1977:12). Los resultados obtenidos se combinan a parte desigual aunque con similar relevancia, en tres catálogos de los que daremos cuenta parcial, con algunos ejemplos significativos⁴⁷.

El censo nominal de las «afinidades electivas» lo integran «divergencias meta-lingüísticas» (Vinay y Darbelnet, 1977: 7); esto es, una serie de opciones que el traductor elige en detrimentos de otras, y que interfieren con el original estableciendo en el texto traducido unas líneas nuevas de orientación, en especial en los archivos simbólicos marcados por Barbey. El siguiente catálogo repertoria algunas de estas elecciones que el traductor impone a la propia escritura del autor.

Es el caso de las «libellules» (Barbey, 1884a: 9) convertidas en «mariposas» (Barbey, 1884b: 14). El discurso simbólico sobre la inmaterialidad que atraviesa el texto no habría requerido este cambio, por un lado, porque el término «mariposa(s)» reaparece en la obra y se traduce correctamente (Barbey, 1884a: 51, 130, 225 > Barbey, 1884b: 69, 171, 261), y por otro, por contar la «imagen-mariposa» con un valor simbólico significativo (Didi-Huberman, 2009 y 2013). Otro ejemplo lo constituye la conversión de «âge hermaphrodite» (Barbey, 1884a: 9) en «edad intermedia» (Barbey, 1884b: 15) evitando un término alusivo a las sospechosas dualidades y ambiva-

⁴⁵ El término *chiffonnier* conoce un extenso recorrido desde la estética poética de Baudelaire (a partir de su poema «Le vin des chiffonniers» (1854), hasta los estudios sobre la Historia y la sociedad contemporánea, de los Th. Adorno, W. Benjamin, o S. Kracauer de la Escuela de Fráncfort (Palmier, 2006).

⁴⁶ Así lo expresa Barbey (1891: 125): «À notre sens, il n' y a que le mot à mot dans la traduction interlinéaire qui donne l'idée juste de l'œuvre poétique qu'on veut faire juger à ceux-là qui ne savent pas la langue dans laquelle cette œuvre a été pensée. Procédé grossier et barbare, diront les académies, mais loyal et le seul que rechercheront toujours los artistes profonds [...]».

⁴⁷ La amplitud del estudio desborda el propósito de este artículo.

lencias como lo andrógino⁴⁸. En otros ámbitos, en el dominio floral, «capucine» (Barbey, 1884a: 11) deviene «amapola» (Barbey, 1884b: 16); la anatomía acusa también cambios diversos, y relevantes, por ejemplo, en el caso recurrente de los cabellos: los cabellos «roux» (Barbey, 1884a: 12, 35, 221) se tiñen de «rubio» (Barbey, 1884b: 18, 49, 255); los «cheveux moites» (Barbey, 1884a: 139) se convierten en «rubios cabellos» (Barbey, 1884b: 184). Estas elecciones un tanto arbitrarias son recurrentes también en el ámbito de la vestimenta.

En otro orden de cosas, los términos «contes» y «récit» (Barbey, 1884a: 14, 27, 74, 80, 87) equivalen a «narraciones» y «narración» (Barbey, 1884b: 21, 39, 98, 107, 116), no apareciendo en ningún caso el término «relato», y solo una vez, el verbo «relatan» (Barbey, 1884b: 21); sin embargo, el traductor conserva la equivalencia «cuentos árabes» (Barbey, 1884b: 355) para «Contes Arabes» (Barbey, 1884a: 302), pero designa «ces fées divines des contes» (Barbey, 1884a: 14) recurriendo a la inusual fórmula de «esas hadas divinas de las narraciones que nos relatan» (Barbey, 1884b: 21).

Para el participio «trahi», el traductor se inclina, en varias ocurrencias, por «vendido»: la expresión «du trahi au traître» (Barbey, 1884a: 54, 60, 82) equivale al binomio «vendido» y «traidor» (Barbey, 1884b: 74, 82, 110); la misma fluctuación se reproduce con «pitié», término clave de la obra: el traductor acude a varias equivalencias en español, valga como ejemplo esta serie: «remords» (Barbey, 1884a: 97) > «compasión» (Barbey, 1884b: 128); «pitié» (Barbey, 1884a: 97) > «remordimiento» (Barbey, 1884b: 128). Esta elección es correcta naturalmente, y relevante al pertenecer al núcleo temático del moralista cristiano; en estos dominios, entre los nombres de Cristo, «Jésus-Christ», «Christ», «Jésus» (Barbey, 1884a: 192 y 334, 138 y 334)⁴⁹, el traductor prefiere arrojar Magdalena a los «pies de Cristo» (Barbey, 1884b: 183) antes que a los «pieds de Jésus» (Barbey, 1884a: 138)⁵⁰.

En última instancia, señalaremos por un lado, el único ejemplo de préstamo del texto: «*Couche-bru*» (Barbey, 1884a: 347 > «*Couche-bru*» (Barbey, 1884b: 410) que Ricardo Pérez acompaña de una nota a pie de página explicativa: «Doncella de honor» (Barbey, 1884b: 410); y finalmente, para «la maîtresse de cet homme» (Barbey, 1884a: 375) elige «la querida de este hombre» (Barbey, 1884b: 446) con el consiguiente cambio de registro y la expresión de un juicio de valor, afectando nuevamente a la protagonista de la novela.

⁴⁸ Hermafrodita, incesto, andrógino: son términos recurrentes en el universo simbólico de Barbey (Petit, 1967a: 51-64; Berthier, 1978).

⁴⁹ «C'est le contraire de Jésus-Christ» (Barbey, 1884a: 334). El traductor eliminó esta parte.

⁵⁰ Ver otros ejemplos: «Jésus» (Barbey, 1884a: 138) > «Cristo» (Barbey, 1884b: 183); «Jésus [...] les Neuf Cieux» (Barbey, 1884a: 138) > «Jesús [...] los nuevos cielos» (Barbey, 1884b: 183-184); «le Christ sur son Thabor» (Barbey, 1884a: 192) > «Cristo en el monte Thabor» (Barbey, 1884b: 228).

En cuanto a las modulaciones, transposiciones y reformulaciones definen una poética de la variación que rige el repertorio más completo. Remiten a la praxis usual del traductor y en especial a la vertiente de la reescritura. La cuestión en juego concierne el inevitable dilema de la literalidad y la pertinencia de las transferencias que implican a la postre una tarea de (re)elaboración de las ideas, de las formas, de las imágenes. En la traducción-versión de Ricardo Pérez se instruyen varias vías de exploración del original: matizar, sintetizar, ampliar, entrecruzar, cambiar.

Así la imaginación de las «incompréhensibilités humaines» (Barbey, 1884a: 42) muta en «locuras incomprensibles» (Barbey, 1884b: 56) cruzando categorías gramaticales que transponen causas y efectos en detrimento de la humana condición, tan inexorable y despiadada en Barbey. En este mismo orden de cosas, «l'angoisse de cette recherche affreuse d'un sentiment» (Barbey, 1884a: 98) se convierte en «horrible agonía de la investigación de un sentimiento» (Barbey, 1884b: 130) dislocando los términos del segmento y modulando emociones en tiempos distintos.

Estas modulaciones en forma de quiasmo desplazan puntualmente los ejes de escritura del autor, y garantizan al traductor sus propios enlaces que suturan los fragmentos, e instruyen los nuevos o revisados anclajes poéticos y retóricos para articular el complejo montaje textual de su versión.

Se multiplican también los casos de modulación explicativa, para compensar quizá el no menos extenso archivo de estructuras elípticas, y constituyen en el texto un reservorio de elementos aclaratorios explicitados, con distinto grado de complejidad como un despliegue que quiebra el texto por su interior.

La pregunta de Yseult «[...] croyez-vous, Allan, ne m'avoir pas tout dit?...» (Barbey, 1884a: 28) la completa y amplía el traductor: «[...] ¿creéis que no me habéis dicho todo lo que queráis callar?» (Barbey, 1884b: 41). Este mismo tipo de deriva que sobrepasa la implicación del texto acerca inevitablemente la traducción de la reescritura como destaca este otro registro: «[...] mais qui pouvait, excepté elle, donner la raison de ce calcul? [...]» (Barbey, 1884a: 47); el traductor completa la interrogación hasta reescribir el relato: «pero ¿quién podría, excepto ella, dar la razón de los cálculos que había formado en el sagrado de su intención aquella mujer incomprensible?» (Barbey, 1884b: 63).

Sin duda, precisar y reformular en aras de un mejor entendimiento del lector, es una praxis usual, a toda vez que el traductor está tejiendo, con mayor o menor acierto estilístico, pero siempre con pertinencia narrativa, una red discursiva propia que se incardina al texto original de base, modulando en este caso parte del discurso interrogativo y asertivo que marca la base pragmática de la obra de Barbey: *Ce qui ne meurt pas* progresa y se detiene desde una cadena infinita de hipótesis explícitas o interiores y unas respuestas seriadas que vertebran el nivel reflexivo y conceptual de la obra.

Algunas aserciones están reformuladas hasta la redundancia como en este caso: «Camille venait de projeter sur l'avenir et sur le passé un jour formidable, mais non imprévu» (Barbey, 1884a: 306). Se somete la frase a una transposición categorial sintáctica y pragmática cuya ampliación explicativa es proporcionalmente inversa a su impacto discursivo y a su ruptura prosódica: «Camila acaba de arrojar sobre el porvenir y sobre el pasado una luz formidable, pero que no era imprevista, porque tarde o temprano había de formularse aquella cuestión» (Barbey, 1884b: 361).

El traductor repite la operación que ilustra este otro enunciado, desplazando el eje significante hacia la primera parte: «Il admira une fois de plus cette femme, sublime de possession d'elle-même, sur laquelle ne passait jamais le plus léger trouble ...» (Barbey, 1884a: 331). La coda concluye sin concesión acerca de la portentosa fuerza de la estoica y compacta mujer que el traductor disecciona en un periodo que se descompone a su vez en frases relativas y así: «Admiró una vez más a aquella mujer sublime, por la posesión perfecta que de sí misma tenía, y en cuya alma no había cosa alguna que tuviera poder bastante para producir la menor turbación» (Barbey, 1884b: 392). Invoca el poder del alma que la razón ha domeñado en la imperturbable Yseult.

Esta sobretraducción se repite en numerosos casos, prolongando el discurso no siempre a favor de la pertinencia gramatical, prosódica o semántica, como así se verifica con «un Amour antique dans sa conque de nacre» (Barbey, 1884a: 399) que el traductor convierte en hiporelato protagonizado por «un amorcillo griego abriendo su concha de nácar para salir de ella» (Barbey, 1884b: 475). Estas modulaciones dilatan, estrechan, difuminan o anulan espacios y lugares, trazan límites y fronteras, desplazan perspectivas y multiplican los planos, constituyendo al cabo una modificación de la poética espacial de Barbey, y variaciones en los campos de visión de protagonistas y lectores.

El siguiente ejemplo no desmiente esta tendencia, y precisa el recurso de la sobretraducción interpretativa, cuando la traducción literal habría sido posible: «[...] Camille, autrefois si puissante, n'était plus qu'une femme» (Barbey, 1884a: 355) > «[...] Camila, en otro tiempo tan potente, no era sino una mujer vulgar» (Barbey, 1884b: 421). El traductor opta por una explicitación peyorativa al añadir un adjetivo calificativo marcado, que se suma a otra explicitación igualmente negativa, siempre relativa a la condesa de Scudemor convirtiendo a «une maîtresse» (Barbey, 1884a: 372) en «una querida» (Barbey, 1884b: 445), obviando no solo las exigencias estilísticas, sino que, una vez más, modifica el perfil dramático del personaje. El traductor instala progresivamente a la heroína de tragedia en unos escenarios indelicados, que la convocan a una comedia de enredo urdida por una mujer «vulgar» (Barbey, 1884b: 421).

Tanto las modulaciones explicativas como las ampliaciones retóricas desarrollan en el texto líneas de fuga desde las cuales el traductor está postulando otros vectores semánticos que (re)orientan, de modo variable, la historia y sus niveles signi-

ficantes y simbólicos. Según Vinay (1977: 184) la amplificación en una lengua invita a la economía en otra. En este caso, en la traducción de Ricardo Pérez, encontramos varios procedimientos básicos: por un lado, la omisión, y por otro lado, la elipsis y la síntesis. Aunque en menor grado, los casos de elipsis, síntesis o resumen, se reiteran de principio a fin de la obra: «du même parfum qui s'exhalait de ceux que je n'avais jamais respirés» (Barbey, 1884a: 51) conduce al «mismo perfume que se exhala de los vuestros» (Barbey, 1884b: 69); la expansiva formulación de Barbey (1884a: 355) «C'est qu'il voulait provoquer des enivrements dans lesquels il se cachât à elle et à lui-même, et qu'autrefois il n'avait pas la peine de chercher!» se diluye en la versión de Pérez (Barbey, 1884b: 420): «Pero quería olvidarse de sí mismo y ahuyentar algo que le atormentaba en su interior». El traductor sintetiza el desarrollo reflexivo del autor, desvelando una menor carga retórica de su texto, frente a la tensión de la prosa de Barbey. Las elecciones lexicales del traductor en este caso delatan su servidumbre respecto a la simplificación que entraña al cabo una despotenciación de la trama.

Este movimiento de desplazamientos inscrito en el texto por las modulaciones que añaden o restan, se completa con otras series de modificaciones que fijan cambios puntuales, tanto más azarosos, cuanto que de nuevo, se trata de casos que la literalidad habría resuelto sin mayores distorsiones. Señalaremos algunos ejemplos significativos.

En el supuesto del cambio de la parte por el todo, el traductor pulsa el deslizamiento del universo del secreto hacia la causa explícita («elles ne disaient pas le secret» (Barbey, 1884a: 83) > «no dicen la causa» (Barbey, 1884b: 111), desplaza la producción del discurso sobre lo intangible y la inmaterialidad, relegándolo a un plano cotidiano. El universo de la revelación adormecida en los recodos de la duda y de la confesión permite a Barbey asumir el discurso de la piedad como trasunto de la tragedia desoladora y solitaria de la heroína, mientras que el traductor lo atiende esencialmente en términos de moralidad.

De nuevo las referencias al cuerpo, a la vestimenta, a los muebles, son sujetos a cambios continuos, variando el punto de vista y reajustando la mirada en los espacios simbólicos. En este ámbito, se confirma la relevancia de la figuración simbólica del cabello femenino, envolviendo el texto una y otra vez en una red significativa que drena hacia las interioridades del relato la fascinación aurevilliana por la cabellera femenina, requiriendo sin duda una atención particular por parte del traductor cuya modulación lexical afecta finalmente el discurso: «[...] et elle retombe accablée en mêlant ses cheveux sur les oreillers où elle traîna la tête avec pesanteur, les tordant, comme des câbles rongés par le sel marin du naufrage, autour de son cou renversé» (Barbey, 1884a: 391) se transfiere del siguiente modo «Y cayó abrumada, hundiendo la cabeza en las almohadas, con la cara y el cuello cubiertos por sus cabellos pegados a la piel, como el náufrago sale del agua después de haber luchado con la muerte desesperadamente» (Barbey, 1884b: 466).

El punto de vista se modifica a partir de la transposición y la amplificación que coinciden con los cambios posicionales de la cabeza y del cabello: la metonimia implica la dislocación de las partes del periodo frástico que se amplía con la dislocación posicional del cuerpo (cabeza, cara, cuello, piel, cabellos). De nuevo la modulación elimina la imagen simbólica, en este caso la metáfora oceánica⁵¹ que se reduce a la sola imagen de naufragio y muerte. Nuevamente la tensión trágica de la heroína contenida en una singular imagen «tordant [ses cheveux] comme des câbles» (Barbey, 1884a: 391) muta en «cabellos pegados a la piel» (Barbey, 1884b: 466). El orden de las cosas bascula por momentos hacia una dimensión prosaica, ajena al universo de Barbey (1982 : II, 68) que comparaba a su Germaine «accroupie sous ses cheveux pendants et la tête dans ses mains comme les femmes du Déluge de Martin»⁵².

El último cambio que mencionamos, en estos registros, concierne la transposición cultural de una de las expresiones empleadas por Barbey (1884a: 85), «[la douleur est une] moelle de lion» que se convierte en «[el sufrimiento es] una palma de mártir» (Barbey, 1884b: 114). El traductor evita el símbolo profano de la ambrosía de vigor reservada a los altos héroes⁵³ e impone el símbolo cristiano del martirologio. Precisamente Barbey d'Aureville es amante de las imágenes religiosas y de sus símbolos, y no rehúye este imaginario hasta forjar incluso un discurso iconoclasta en cuyos centros se complacen Dios y el Diablo para servir el uno al otro (Barbey, 2009: II, 1291), desde sus respectivas tradiciones, y arquitecturizar así la historia de la piedad según Yseult de Scudemor, es decir, el calvario sereno de las pasiones frías. Pues no es este, un relato piadoso, sino la narración de la despiadada naturaleza humana, y del divino tormento, cumpliendo con ello la paradoja profunda de Barbey.

Dos casos merecen mención aparte en este catálogo de las modulaciones: se trata de dos segmentos textuales de los capítulos XI (parte I) y XV (parte II) cuya injustificada alteración, compone una extraña arquitectura textual por el desorden de los párrafos, agravado por omisiones, modulaciones y repeticiones, de alguna parte o de la totalidad de estos capítulos⁵⁴.

La intervención total en estos niveles altera el texto y la escritura en su mayor grado, afectando el proceso mismo de su materialidad. Cabe preguntarse si se ha llevado al límite una consigna editorial⁵⁵, si se trata de una edición descuidada, por el

⁵¹ Resulta difícil no evocar «le pavillon de ténèbres tendues» en *La Chevelure* de Baudelaire, así como la referencia a Medusa, portadora de muerte, como es la propia Yseult.

⁵² Se trata del famoso cuadro de John Martin, *The Eve of the Deluge* (1840).

⁵³ Bayle (1820: I, 115-152) le dedicó un artículo al polémico alimento de Aquiles ampliamente discutido por eruditos, filósofos y escritores de la Antigüedad

⁵⁴ La secuencia lógica del orden de los párrafos se incumple como sigue: capítulo XI, parte I: 1, 2, 3, 4 (Barbey, 1884a: 105) > 1, 2a, 3, 2b, 4 (Barbey, 1884b: 139); capítulo XV, parte II: 1, 2, 3, 4, 5 (Barbey, 1884a: 357) > 1a, 4, 1b, 2, 3, 5 (Barbey, 1884b: 422-424).

⁵⁵ De hecho una reseña de *El Cosmos* indica que se trataba de «condensar» esta novela en «un precioso libro» (Anón., 1884f: 3).

editor, por el traductor o por el impresor. Quizá hayan intervenido varias plumas, o ninguna, para revisar, corregir o seccionar... En todo caso, la literal deconstrucción de estos fragmentos, en medio del libro, altera en ese punto una homogeneidad que el traductor ha logrado al redistribuir con acierto los párrafos, agilizando la lectura en la versión española, frente a la edición de Lemerre (Barbey, 1884a). Por otra parte, el traductor respeta la tipografía incluidas algunas marcas singulares de este texto, referentes al uso de puntos suspensivos que Barbey utiliza para silenciar las escenas amorosas de los protagonistas: es el caso de los capítulos XII y XVI, parte I (Barbey, 1884a: 114 y 140 > Barbey, 1884b: 150) y del capítulo XV, parte II (Barbey, 1884a: 356 > Barbey, 1884b: 422)⁵⁶.

El catálogo de las omisiones constituye, al fin, un archivo de huellas singulares que se corresponden con parte del universo simbólico y artístico del autor, disimulado, sino desaparecido, en el proceso de traducción. Los signos artísticos, culturales o literarios parcialmente eliminados superan las referencias conservadas, y a ello se suman las omisiones, *in parte* o *in totum* que confieren al texto, una curiosa estructura *in praesentia*, e *in absentia*. La versión española de *Ce que ni meurt pas* entreteje lo que está con lo que no está. Los cambios que se advierten no aclaran la obra original ni la mejoran, antes bien, la impregnan de cierto desequilibrio por las múltiples, y a veces extensas supresiones que contiene. En el libro se abre entonces otro libro, el de los silencios que el lector de lengua española ignora, o tal vez sospecha, por ciertos rastros de evanescencia que surcan la obra y cuyos senos celan los mundos eclipsados (por el traductor, tal vez por el editor).

La censura no habría intervenido, ni tampoco la autocensura. Los contenidos eliminados no parecen obedecer a una lógica ni subjetiva, ni moral. Quizá se cumpliera simplemente una norma editorial (Anón., 1884e: [3]), que requería manipulaciones textuales, aceptadas, o no, por el traductor, para (re)diseñar libros más asequibles al público al tiempo que para abaratar costes editoriales. Al margen de aquiescencias o displicencias, justo es recordar que esta «versión al español» no ha sido reeditada, ni tampoco el original ha vuelto a ser traducido, por tanto, hasta la fecha, constituye para la historia literaria hispano-francesa la primera traducción de Barbey d'Aurevilly en España, y también la primera y única traducción española contemporánea de *Ce qui ne meurt pas*.

En relación a la omisión parcial de la red referencial se opera una pérdida sustantiva de información concerniente el universo auctorial, personal y epocal que dreña en el texto original el relato cultural, libresco e ideológico revelador de la arqueología histórica y simbólica del autor. En el repertorio de los registros eliminados destacan los siguientes ámbitos: la escultura, la pintura, la literatura, el teatro, la tragedia, los héroes antiguos, los héroes de la Historia, lo profano y lo sagrado, las figuras sa-

⁵⁶ En la parte I, el capítulo XVI presenta otro párrafo con tres líneas de puntos suspensivos (Barbey, 1884a: 140) inexistentes en la versión española (Barbey, 1884b: 185).

gradas, Dios y el Demonio, los poetas clásicos, contemporáneos, los textos fundacionales, las mujeres del mal, los pensadores, los pintores, Oriente y Occidente, los exiliados y el Eterno. De algún modo sus postreros volúmenes de *Les Œuvres et les Hommes* (Barbey, 1865) perfeccionarán lo que trazaba este archivo aubervilliano.

En cuanto al catálogo de las omisiones textuales comprende innúmeros registros detectados de principio a fin, y carece de sistema de anotaciones, o compensaciones (resúmenes, notas, párrafos). Se conserva, sin embargo, la coherencia textual a nivel anecdótico, en detrimento a veces del estilo, introduciendo discontinuidad en el pensamiento de Barbey que combina en su escritura los dispositivos reflexivos, los segmentos descriptivos, las escenas dialogadas y los monólogos interiores, esenciales en esta historia apenas provista de acción.

Casi todos los capítulos cuentan con alguna parte omitida, de tipo y extensión variable, cuyo incremento es proporcional al progreso de la historia y al desarrollo de la tensión dramática. Por consiguiente, la eliminación parcial de algunas de estas claves codifica una versión más anecdótica que el original, y difumina los niveles conceptuales, explicativos y descriptivos, que sustentan el discurso moral y pautan la escritura original. Ello sumado al resto de las intervenciones textuales –antes apuntadas– reorienta naturalmente los ejes narrativos, ideológicos y simbólicos de la historia, al tiempo que condena la parte introspectiva y hermenéutica en aras de una narración más estrictamente novelesca.

El inventario de estas omisiones supera la mera cuantificación de lagunas textuales, justificables, por otra parte, por la práctica traductiva; empero estas elipsis continuadas inciden en los distintos niveles del texto, convirtiéndose las omisiones en carencias poéticas, y resultando de ello, un déficit estilístico y unas ausencias simbólicas significativas, constituyéndose a la postre en una praxis de (re)escritura del traductor. Pero no solo faltan sonidos, colores y perfumes; se reducen los espacios, y se aceleran los tiempos, se olvidan las transiciones, se silencian las voces íntimas, y sus dudas; se desvía el profundo cuestionamiento de la naturaleza humana frente al mal y al dolor, y solo persisten algunas escenas del magno teatro del tormento que Barbey piensa, describe, escenifica, y cuenta.

Así en la versión española de la lenta y umbrosa tragedia de Yseult de Scudemor, su hija Camille, y el hijastro Allan, surge una trama amorosa envuelta en un simplificado drama sentimental de provincia, que convierte la historia de estas vidas heridas en un relato mitigado de los quebrantos de unos inadaptados emocionales. Barbey, por su parte, había concebido a unos poderosos « athées de l'amour » (Bar-

bey, 1884a: 335)⁵⁷ abismados en un profundo nihilismo moral⁵⁸, diseñados en clave de tristeza, dañados por el amor, y devastados por el dolor, infinito por su poesía⁵⁹.

9. Conclusión

Ricardo Pérez incompleta la lección de tinieblas que sobre las profundas pasiones, siempre reflexivas, articula Barbey (1884a: 84), a través de la tensa imagen de la mujer, prendida entre la inmaterialidad de la humana condición y el discurso de la energía del Hombre en su postrero intento de sobreponerse a las ruinas que anuncian la modernidad y sus nuevos dictados morales. Por Dios y por la superioridad de la raza, Barbey ancla a las almas tenebrosas, en este discurso de la Historia de antimodernidad. Ricardo Pérez, en su continuado reduccionismo textual, elabora un discurso más anecdótico y cotidiano, que ha convertido el secreto de las frías pasiones, heridas en conciencia, en una débil ocultación de humores, las confesiones en unas mentiras confesas, y las revelaciones en rumores, derivando la heroína del linaje de Medea, hacia la genealogía de las madres indignas y de las mujeres infieles. Tal vez en la base solo haya jugado un simple error gramatical, o tal vez no exista tal error sino la sintaxis del traductor, fiel al canon novelesco y a cierta ortodoxia narrativa de la novela española decimonónica. Cuando Yseult está a punto de dar a luz, Allan le confiesa «Je ne t'aime pas plus que ta fille» (Barbey, 1884a: 370) pero leemos: «[...] y yo te amo más que a tu hija» (Barbey, 1884b: 441).

La versión española de 1884 (Barbey, 1884b) resolvió, entre finales del siglo XIX y los inicios del siglo XX, para «El Cosmos Editorial» y sus lectores, la propuesta de una novela contemporánea, asumiendo el reto de publicar a un autor tan controvertido como era Barbey⁶⁰, celebrado por *Las Diabólicas* o *Una Historia sin nombre*, y cuya fortuna editorial había velado la historia de la Condesa de Scudemor. Pasados los primeros lustros del siglo XX, como antaño la primigenia y doliente Germaine, también en España, Camille, Allan, o Yseult, regresaban a un retiro casi secular⁶¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. (1884): « Libros y periódicos ». *La Diana*, 24, 12.

⁵⁷ El traductor ha omitido esta parte (Barbey, 1884b: 295).

⁵⁸ La prensa francesa de la época subrayaba este aspecto frente a las críticas (Heltey, 1884: [1]).

⁵⁹ En efecto, para Barbey (1884a: 371), «Le côté poétique des douleurs humaines, c'est leur côté infini».

⁶⁰ Es presentado a menudo como un autor de «talento, singularmente curioso, [que] hace de todas sus producciones un conjunto de sorpresas de vivísima originalidad» (Anón., 1884n: [4]).

⁶¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FF12012-30781del MINECO.

- ABRIL, Manuel (1913): « Crónicas de arte. El arte macabro (Ejemplos plásticos y literarios) ». *Por esos mundos*, Agosto, 225-236.
- AGARD, Olivier (2010): *Kracauer: le chiffonnier mélancolique*. París, CNRS.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (2007): «Escamoteo de la Realidad en las *Sonatas* de Valle-Inclán ». *Realidad. Revista de Ideas*, 10-12, (1948), Sevilla, Renacimiento, 1609-1623.
- ANÓNIMO (1863): «Correspondencia de La Iberia». *La Iberia*, 2868, [2].
- ANÓNIMO (1883a): «Mosáico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 311, [3].
- ANÓNIMO (1883b): «Bibliografía». *La Discusión*, 1501, [3].
- ANÓNIMO (1883c): «Après l'intéressant feuilleton [...] ». *Gil Blas*, 368, [1].
- ANÓNIMO (1883d): «El Cosmos Editorial». *El Liberal*, 1603, [3].
- ANÓNIMO (1884a): «Gacetilla local». *El Áncora*, 1155, 3.
- ANÓNIMO (1884b): «Gacetilla local». *El Áncora*, 1157, 3.
- ANÓNIMO (1884c): «Gacetilla local». *El Áncora*, 1159, 2.
- ANÓNIMO (1884d): «Hemos recibido un anuncio de la Biblioteca del “Cosmos Editorial” [...]». *El Constitucional*, Gerona, 420, 3.
- ANÓNIMO (1884e): «“Lo que no muere”. Juicio de la prensa sobre esta obra». *El Cosmos*, 8, [3-4].
- ANÓNIMO (1884f): «Mosáico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 207, [3].
- ANÓNIMO (1884g): «Correspondencias particulares de *La Dinastía*». *La Dinastía*, 458, 4594-4596.
- ANÓNIMO (1884h): «Libros nuevos». *La Época*, 11503, [4].
- ANÓNIMO (1884i): «Variedades. El Cosmos Editorial». *El Graduador*, 4181, [3].
- ANÓNIMO (1884j): «El Cosmos Editorial. Bibliografía». *Hoja Literaria de El Día*, 1518, 4.
- ANÓNIMO (1884k): «El Cosmos Editorial». *La Iberia*, 8949, [2-3].
- ANÓNIMO (1884l): «El Cosmos Editorial». *El Liberal*, 1824, [3].
- ANÓNIMO (1884m): «Lo que no muere». *El Liberal*, 1830, [3].
- ANÓNIMO (1884n): «Libros». *Los Lunes de El Imparcial*, 6188, [4].
- ANÓNIMO (1889): «Barbey d'Aurevilly». *La Época*, 13179, [3].
- ANÓNIMO (1894): «Una Defensora de los derechos de la mujer». *La Época*, 14875, [4].
- ANÓNIMO (1896): «Noticias generales». *La Época*, 16727, [3].
- ANÓNIMO (1900): «Noticias». *El País*, 4846, [3].
- ANÓNIMO (1908): «Algunos cronistas franceses [...]». *El Imparcial*, 14881, [3].
- ANÓNIMO (1924): «Plagios Literarios, La señorita Laparcerie se dice autora de “La garçon-ne»». *Alrededor del Mundo*, 1302, [10].
- ARAUJO, Fernando (1888): «La producción intelectual y el comercio de libros en España». *Revista Contemporánea, Revista de España*, CXX, 222-232.

- ARTUR, Pierre y Jean DE BEAULIEU (1935): «Barbey d'Aurevilly. Germaine ou la Pitié, Étude et collation du manuscrit inédit de Saint-Sauveur-le-Vicomte». *Les Cahiers aurevilliens*, 2, 13-142.
- AZORÍN (1905): «Un libro Aristocrático, Crítica de la novela de La feria de los discretos». *ABC*, 13-XI, 4.
- BANNOUR, Wanda (1986): «Barbey d'Aurevilly programmateur de l'amour impossible», in VARI, *Barbey d'Aurevilly: Ce qui ne meurt pas, Une page d'histoire. Colloque de Cerisy*, Cherburgo, la Fenêtre ouverte du Cotentin, 13-19.
- BARBADILLO, La Baronesa de (1831): «Teatros». *Cartas españolas*, I, 184-187.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1865): *Les Romanciers. Les Œuvres et les Hommes*. Paris, Amyot éditeur.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1883): «*Ce qui ne meurt pas*». *Gil Blas*, 1403- 1442, 1-2.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1884a): *Ce qui ne meurt pas*. Paris, Alphonse Lemerre.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1884b): *Lo que no muere*. Traducción de Ricardo Pérez. Madrid, Biblioteca de "El Cosmos Editorial".
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1888): *Ce qui ne meurt pas*. Paris, Alphonse Lemerre, 2 vols.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1891): *Littérature étrangère, XIX^e siècle. Les Œuvres et les Hommes*. Paris, Alphonse Lemerre.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1893): *Mémoires historiques et littéraires*. Paris, Alphonse Lemerre.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1895): «Une préface inédite de Barbey d'Aurevilly». *La Revue Hebdomadaire*, XXXII, 138-145.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1927): *Ce qui ne meurt pas. Œuvres Complètes*. Paris, Typographie F. Bernouard, 2 vols.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1927): *Lettres à Trébutien. Œuvres Complètes* de Jules Barbey d'Aurevilly. Paris, Typographie F. Bernouard, vol. 4.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1968): *Goethe et Diderot*. Ginebra, Slatkine Reprints.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules ([1972]): «Monsieur Buloz». *Le Figaro* 1863, in A. Hirschi y J. Petit (eds.), *Barbey d'Aurevilly, articles inédits (1852-1884)*. PU Franche Comté, 87-91.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1978): *Lettres à Madame de Bouglon*. Edición de Jacques Petit y Andrée Hirschi. Paris, les Belles Lettres.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1980-1989): *Correspondance Générale*. (1824-1888). Edición de Philippe Berthier y Andrée Hirschi. Paris, Les Belles Lettres, 9 vols.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (2007-2009): *Œuvres romanesques complètes*. Edición de Jacques Petit. Paris, Bibliothèque de La Pléiade (1964-1966), 2 vols.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (2015): *Ce qui ne meurt pas*. Edición de Marie-Françoise Melmoux-Montaubin. Paris, Honoré Champion.

- BAUDELAIRE, Charles (1868): «Articles justificatifs pour Charles Baudelaire auteur des Fleurs du mal» (août 1857), «Appendice», in *Les Fleurs du Mal*. Paris, Calmann-Lévy, I, 365-376.
- BAUDELAIRE, Charles (1973): *Lettres à Charles Baudelaire*, in Cl. y V. Pichois, *Études baudelairiennes*. Neuchâtel, La Baconnière, vols. IV-V.
- BAYLE, Pierre (1820): *Dictionnaire historique et critique*. Paris, Désoer, I.
- BENAVENTE, Jacinto (1907): «La Pasión en el Teatro». *Heraldo de Madrid*, 5967, [5].
- BENJAMIN, Walter (2000): *Œuvres*. Paris, Gallimard Folio/Essais. 3 vols.
- BERTHIER, Philippe (ed.) (1978): *Barbey d'Aureville et l'imagination*. Ginebra, Librairie Droz.
- BLOY, Léon (1884): *Le dixième cercle de l'Enfer*, (22 décembre 1883), *Propos d'un entrepreneur de démolitions*. Paris, Tresse.
- BONNEFON, Jean de (1908): *Les dédicaces à la main de M. J. Barbey d'Aureville*. Paris, A. Blazot.
- BOTREL, Jean-François (1982): «La iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas», in B. Barrère (ed.), *Metodología de la historia de la prensa española*. Madrid, Siglo XXI.
- BOTREL, Jean-François (1988): *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914)*. Madrid, Casa de Velázquez.
- BOTREL, Jean-François (1989): «El Cosmos Editorial (1883-1900)», in M. Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona, PPU, II, 89-100.
- BOTREL, Jean-François (2010): «La literatura traducida: ¿es español?», in M. Giné y S. Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*. Berna, Peter Lang.
- BOULOUMIÉ, Arlette y Henri BÉHAR (2001): *Mélusine: moderne et contemporaine*. Lausana, L'Âge d'Homme.
- BRETON, André (1953): «Fronton-Virage», in *La Clé des champs*. Paris, Pauvert.
- BUENO ALONSO, Josefina (2010): «Barbey d'Aureville, Jules-Amédée», in F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción*. Madrid, Gredos, 98-99.
- BURGOS, Carmen de (1923): «La amiga y el gato de Barbey d'Aureville». *La Esfera*, 479, [5].
- BURGOS, Carmen de (Colombine) (1930): «Rachilde la Humana». *La Gaceta literaria*, 86, 12.
- CALVINO, Italo (2011): *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milán, Oscar Mondadori.
- CAÑETE, Manuel (1889): «Los teatros». *La Ilustración española y americana*, XXIV, 379-382.
- CAÑETE, Manuel (1890): «Los teatros». *La Ilustración española y americana*, XXVIII, 54-55.
- CENTORAME, Bruno (2008): *Les Illustrateurs de l'œuvre de Barbey d'Aureville*. Édition Isoète.
- CISEAUX, Jean (1883): «Les Grimaces, dont la vive polémique [...]». *Gil Blas*, 1496, 2.
- CLARIN, Leopoldo A. (1887): «Baudelaire». *La Ilustración ibérica*, 247, 622.

- D'HEYLLI, Georges (1889): *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique*. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1-8, 230-232.
- DE HOYO Y VINENT, Antonio (1917): «La Venus de las pieles». *La Esfera*, 193, [18].
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009): *Survivance des lucioles*. Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013): *Phalènes. Essais sur l'apparition*. Paris, Minuit, 2.
- DRUMONT, Édouard (1884): «Le mouvement littéraire. Barbey d'Aurevilly et *Ce qui ne meurt pas*». *Le Livre. Revue du Monde Littéraire*, 50, 74-79.
- FRAY CANDIL (1908): «Horas de París. Barbey d'Aurevilly». *El Imparcial*, 14974, 5.
- GARCÍA LADEVESE, Ernesto (1887): «Notas parisienses. Los filósofos ante la Crítica. Barbey y Schopenhauer». *El Liberal*, 2947, 2.
- GARCÍA SIERRA, M. (1858): «El corresponsal de Londres de *El Clamor* [...]». *La Esperanza*, 4067, 1-2.
- GIDE, André (1946): *Hamlet, de Shakespeare*. Traducción de André Gide. NRF, Gallimard.
- GOETHE, John Wolfgang von (1883): *Poésies diverses. Pensées. Divan oriental, Œuvres de Goethe*. Traducción de Jacques Porchat. Paris, Librairie Hachette, I.
- GRELE, Eugène (1902): *Jules Barbey d'Aurevilly. Sa vie et son œuvre*. Caen, L. Jouan.
- GRELE, Eugène (1904): «Un roman de Barbey d'Aurevilly : *Germaine* ou *Ce qui ne meurt pas*». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, XI, 594-601.
- GUERRA, Ángel (1902): «El diablismo literario». *El País*, 5622, [1-2].
- GUERRA, Ángel (1909): «Literatura femenina». *La Ilustración española y americana*, XXXVI, 191-192.
- HELTEY, Henry (1884): «À propos de *Ce qui ne meurt pas*». *Lutèce, La Nouvelle Rive Gauche*, 103, Ginebra, Reprints Slatkine.
- LEDUC, Georges (1968): 21 dessins de Georges Leduc pour illustrer *Ce qui ne meurt pas*. Saint-Sauveur-le-Vicomte, L'Amitié Barbey d'Aurevilly.
- MAETZU, Ramiro de (1902): *Apuntes. Rapsodia, sobre motivos de la Sonata de Otoño*. *Madrid científico*, 379, 9-10.
- MARTÍNEZ BARRIONUEVO, M. (1888): «A Urganda la desconocida». *La Ilustración Ibérica*, 307, 726-730.
- MIRBEAU, Octave (1882): «Barbey d'Aurevilly». *La Iberia*, 8049, [3].
- MIRBEAU, Octave (1927): *Les Grimaces et quelques autres chroniques*. Paris, Ernest Flammarion, éditeur.
- MORNAND, Pierre (1937): «Barbey d'Aurevilly et l'illustration». *Les Cahiers aurevilliens*, 5, 49-58.
- NEMER, Monique (1986): «Le roman du manuscrit et quelques sources de *Germaine*», in Vari, *Barbey d'Aurevilly: Ce qui ne meurt pas, Une page d'histoire. Colloque de Cerisy*. Cherbourg, la Fenêtre ouverte du Cotentin, 33-69.

- NUÑEZ SABARIS, Xaquín (2005): *La novela corta en Valle-Inclán: estudio textual de Femeninas*. Santiago de Compostela, Servizo de Publicacions e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.
- PALACIOS, Inmaculada (2010): «Crítica literaria y narradores franceses en *La España Moderna*», in M. Giné y S. Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-1898)*. Berna, Peter Lang, 109-125.
- PALMIER, Jean-Michel (2006): *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'ange et le petit bossu : esthétique et politique chez Walter Benjamin*. París, Klincksieck.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1911a): *La literatura francesa moderna. La Transición*. Madrid, V. Prieto y Cía, II.
- PARDO BAZÁN, Emilia [1911b]: *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*. Madrid, Renacimiento, III.
- PÉLADAN, Joséphin (1926): *Le vice suprême*. París, les éditions du Monde Moderne.
- PEMARTIN, José (1934): «Vida Cultural. Filosofía. Maetzu en la Academia Española». *Acción Española*, VIII-47, 1136-1155.
- PETIT, Jacques y Philip J. YARROW (1959): *Barbey d'Aurevilly. Journaliste et critique*. París, Les Belles Lettres.
- PETIT, Jacques (1967a): «Le rêve endormi des plaisirs fabuleux. L'inceste et l'androgynie». *Les obsessions du romancier: personnages et images, Barbey d'Aurevilly. La Revue des Lettres modernes*, 162-163, 51-64.
- PETIT, Jacques (1967b): «Baudelaire et Barbey d'Aurevilly». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2-Abril- Junio, 286-295.
- PIÉCHAUD DE COMBELLE, Ad. (1891): «Cristóbal Colón». *La Dinastía*, 3956, [2].
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2013): «Comentario. Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermée* (1878)», in E. Peñalver (coord.), *Fondos y Procedencias. Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 637-640.
- ROSELL, Casimiro (1884): «Revista bibliográfica». *El Serpis*, 1920, [1].
- S. L. M. (1884): «Bibliografía». *La Discusión*, 1584, [3].
- UNAMUNO, Miguel de (2012): *Cartas del destierro. Entre el odio y el amor (1924-1930)*. Edición de Colette y Jean Claude Rabaté. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1895): *Femeninas (Seis historias amorosas)*. Pontevedra, Imprenta y comercio de A. Landín.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del ([1913]): *Sonata de Estío. Opera Omnia*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, VI.
- VERLAINE (1905): *Les Hommes d'aujourd'hui. Œuvres Complètes*, París, Librairie Léon Vanier, V.
- VINAY, Jean-Paul y Jean-Louis DARBELNET (1977): *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*. París, Didier.