FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Curso 2025-2026

Madame Bovary: primera traducción al español y recepción literaria en el siglo XIX

Leila Taali Soler
1668009

TUTOR/A
LAURA PACHE CARBALLO

Barcelona, 31 de mayo de 2026

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

DATOS DEL TFG

Título:
Madame Bovary: primera traducción al español y recepción literaria en el siglo XIX
Madame Bovary: primera traducció al espanyol i recepció literària al segle XIX
Madame Bovary: first translation into Spanish and literary reception in the 19th century

Autor/a: Leila Taali Soler
Tutor/a: Laura Pache Carballo
Centro: Facultad de Traducción e Interpretación UAB
Estudios: Grado en Traducción e Interpretación
Curso académico: 2025-2026

Palabras clave:
Realismo literario, Francia, España, traducción, recepción crítica, Gustave Flaubert, *Madame Bovary*
Realisme literari, França, Espanya, traducció, recepció crítica, Gustave Flaubert, *Madame Bovary*
Literary realism, France, Spain, translation, critical reception, Gustave Flaubert, *Madame Bovary*

Resumen:

Este Trabajo de Fin de Grado está destinado a analizar la recepción literaria de la novela *Madame Bovary* en la España del siglo XIX, principalmente a través de la primera traducción al español realizada por Amancio Peratoner. En primer lugar, se estudian el panorama literario y social del momento en Francia, la figura de Gustave Flaubert y el impacto de su célebre obra. Asimismo, se examinan el contexto español, la censura moral y las dificultades respecto a la recepción de la literatura realista europea. A continuación, se investiga la llegada de *Madame Bovary* a España, especialmente a través de la versión de Amancio Peratoner: *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica,* y se lleva a cabo un análisis de las modificaciones y estrategias empleadas por el traductor, centrado en temas claves y polémicos de la novela que podrían resultar problemáticos

para la crítica española de la época. Seguidamente, se reflexiona respecto a la importancia de la traducción como herramienta de mediación cultural entre la literatura francesa y el sistema literario español, y se concluye finalmente con la confirmación de la hipótesis del trabajo: *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica* responde a un proceso de mediación cultural e ideológica profundamente condicionado por las expectativas y valores morales de la España del siglo XIX.

Aquest Treball de Fi de Grau està destinat a analitzar la recepció literària de la novel·la *Madame Bovary* a l'Espanya del segle XIX, principalment a través de la primera traducció al castellà realitzada per Amancio Peratoner. En primer lloc, s'estudien el panorama literari i social del moment a França, la figura de Gustave Flaubert i l'impacte de la seva cèlebre obra. Així mateix, s'examinen el context espanyol, la censura moral i les dificultats pel que fa a la recepció de la literatura realista europea. A continuació, s'investiga l'arribada de *Madame Bovary* a Espanya, especialment a través de la versió d'Amancio Peratoner: *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica,* i es duu a terme una anàlisi de les modificacions i estratègies emprades pel traductor, centrant-se en temes clau i polèmics de la novel·la que podrien resultar problemàtics per a la crítica espanyola de l'època. Seguidament, es reflexiona sobre la importància de la traducció com a eina de mediació cultural entre la literatura francesa i el sistema literari espanyol, i es conclou finalment amb la confirmació de la hipòtesi del treball: *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica* respon a un procés de mediació cultural i ideològica profundament condicionat per les expectatives i els valors morals de l'Espanya del segle XIX.

This thesis is intended to analyze the literary reception of the novel *Madame Bovary* in 19th-century Spain, mainly through the first Spanish translation carried out by Amancio Peratoner. First, the literary and social landscape of the time in France, the figure of Gustave Flaubert, and the impact of his famous work are studied. Likewise, the Spanish context, moral censorship, and the difficulties regarding the reception of European realist literature are examined. Next, the arrival of *Madame Bovary* in Spain is investigated, especially through Amancio Peratoner's version: *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica*, and an analysis of the modifications and strategies employed by the

translator is carried out, focusing on key and controversial themes of the novel that could be problematic for the Spanish critics of the time. Subsequently, reflections are made regarding the importance of translation as a tool of cultural mediation between French literature and the Spanish literary system, and finally concludes with the confirmation of the work's hypothesis: *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica* responds to a process of cultural and ideological mediation deeply conditioned by the expectations and moral values of 19th-century Spain.

1. INTRODUCCIÓN
    1.1. Justificación
    1.2. Objetivos
    1.3. Metodología
2. REALISMO FRANCÉS Y CONTEXTO LITERARIO EUROPEO
    2.1. El Realismo francés en el siglo XIX
    2.2. Gustave Flaubert y *Madame Bovary*
        2.2.1. El proceso judicial
3. CONTEXTO CULTURAL Y LITERARIO DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX
    3.1. Límites de la novela realista en España
    3.2. Censura en la crítica literaria
4. RECEPCIÓN Y TRADUCCIONES DE *MADAME BOVARY* EN ESPAÑA
    4.1. Primeras traducciones y difusión de la obra
    4.2. Amancio Peratoner y *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica*
5. COMENTARIO TRADUCTOLÓGICO
    5.1. Estrategias de traducción
    5.2. Estrategias utilizadas por Peratoner
        5.2.1 Omisión
        5.2.2. Simplificación
        5.2.3. Atenuación
    5.3. Análisis comparativo
        5.3.1 La insatisfacción en el matrimonio
        5.3.2 Sociedad y estatus
        5.3.3 Deseo femenino, sexualidad y adulterio
        5.3.4. Crítica a la Iglesia
        5.3.5. El suicidio
6. RECEPCIÓN Y CRÍTICA
    6.1. La censura como elemento mediador
    6.2. Crítica española ante *Madame Bovary*
7. CONCLUSIONES
8. BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

Este TFG se centra en la recepción española de *Madame Bovary* (1856), célebre novela realista de Gustave Flaubert, y en el papel del traductor como mediador entre dos culturas que, aunque cercanas, siempre han diferido en algunos aspectos. A través de la investigación sobre el surgimiento de las tendencias realistas y cómo se extienden a España, los valores morales de ambos países y el análisis de traducciones y críticas iniciales de la novela, se podrá confirmar o desmentir la hipótesis principal planteada para este trabajo: la primera traducción de *Madame Bovary* en España (*¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica*, traducida al castellano por Amancio Peratoner en 1875), lejos de tratarse de una mera transferencia lingüística, responde a un proceso de mediación cultural e ideológica profundamente condicionado por las expectativas y valores morales de la España del siglo XIX.

1.1. Justificación

Estudiar la primera traducción al español de una novela como *Madame Bovary*, la cual fue sometida a duros juicios morales por su carácter revolucionario, puede ser de gran ayuda para comprender cómo los factores sociales y culturales son capaces de influir en las decisiones del traductor. Asimismo, es útil para observar si estas decisiones son realmente efectivas para adaptar la obra a un público diferente. El conjunto de esta investigación permitirá también arrojar algo de luz sobre el asunto de la censura literaria durante el siglo XIX y la responsabilidad del traductor como mediador cultural entre Francia y España en este caso, y la responsabilidad ética que esto conlleva. Todo lo anterior aporta información valiosa para los profesionales actuales de la traducción, mostrando cómo los factores extralingüísticos pueden llegar a afectar su labor y la fidelidad a las obras originales. En definitiva, este trabajo aporta una visión interdisciplinaria de la recepción de la célebre *Madame Bovary* en la España del siglo XIX, incluyendo traductología, historia literaria y estudios culturales.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de este TFG es analizar las estrategias utilizadas en *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica* para adaptarse a la moral de la sociedad española del siglo XIX, y cómo estas influyeron en su recepción crítica y literaria. Esto

incluye examinar el contexto social y literario que rodea a la obra, comparar la situación de ambos países en el momento de la transferencia del Realismo francés a España, y analizar los criterios de censura españoles de la época. Durante este proceso se realizará un comentario traductológico en el que se comparará la traducción al español de Amancio Peratoner con la versión original, con la finalidad de identificar las estrategias traductológicas utilizadas por los profesionales de la época para adecuar la novela al contexto sociocultural español. Así, finalmente, este estudio permitirá reflexionar sobre la relación entre traducción, moral, censura y percepción de la obra.

1.3. Metodología

El material de estudio de este trabajo incluye el texto original de *Madame Bovary* en francés, la primera traducción de la novela al español y documentos contemporáneos que reflejan la percepción de la obra por parte de críticos y del público general. Además, se utilizan fuentes académicas adicionales para respaldar y asegurar el rigor de la investigación. Entre ellas, estudios sobre el Realismo literario y sus orígenes, Gustave Flaubert y su obra, la repercusión de *Madame Bovary* y el contexto cultural de España y Francia en el siglo XIX, haciendo uso de una bibliografía diversa.

Mediante la identificación, selección y recopilación de pasajes relevantes para el estudio, se establece una base sobre la que trabajar en la comparación de la novela original y sus traducciones, considerando elementos culturales y legales, con el fin de identificar los patrones de adaptación empleados.

La metodología de este TFG combina enfoques histórico-literarios y traductológicos destinados a analizar íntegramente tanto la obra original como su traducción y el contexto de su llegada a España. Finalmente, se contrastan los resultados obtenidos a partir de la búsqueda de información y el análisis de los textos seleccionados para verificar la hipótesis inicial.

2. REALISMO FRANCÉS Y CONTEXTO LITERARIO EUROPEO

El siglo XIX fue un periodo de grandes cambios sociales, culturales y políticos que se vieron claramente reflejados en el ámbito literario. En este contexto surgieron nuevas corrientes artísticas: durante la primera mitad del siglo apareció el Romanticismo, que, caracterizado por una literatura subjetivista, de imaginario pintoresco e historias que giraban en torno a los sentimientos de los personajes, contrastaba con el Realismo propio de la segunda mitad.

El Realismo, surgido en un contexto de desequilibrio social entre el proletariado industrial y la burguesía, buscaba representar la vida cotidiana y planteó nuevos problemas morales en la narrativa de la época. Influenciado en gran medida por el positivismo (filosofía que concibe la ciencia y la observación de hechos como los únicos métodos válidos para adquirir conocimientos), fue utilizado por los autores para reflejar las problemáticas de la sociedad del momento. Esta corriente se caracteriza por una naturaleza sobria y se orientó a relatar con objetividad y crudeza historias que representaran fielmente el mundo real. Esto implicaba mostrar situaciones socialmente conflictivas desde la neutralidad y sin ofrecer siempre un juicio ético o una condena explícita, haciéndola problemática en contextos donde se esperaba que la literatura tuviera una función instructiva y moralizadora.

2.1. El Realismo francés en el siglo XIX

El término *realismo* surgió en la Francia del siglo XIX como denominación peyorativa hacia las obras de artistas como Gustave Courbet, las cuales se caracterizaban por la cotidianidad y la sencillez y se oponían a la corriente romántica que tendía hacia la grandilocuencia, la intensidad y el sentimentalismo. Poco después, el concepto de Realismo evolucionaría para referirse a aquellas obras que reflejaban la realidad social de la época.

Este movimiento se desarrolló primeramente en la narrativa francesa de la segunda mitad del siglo XIX, en especial en la novela, pues esta era la mejor forma de retratar la realidad de las personas y la sociedad. En estas obras, los lectores pueden identificarse fácilmente con los personajes al mostrarse sin tapujos los temores,

inseguridades y problemas a los que estos se enfrentan en su día a día. Stendhal ofrece en una de sus novelas una metáfora que representa la función con la que cumplía la novela realista:

> Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former. (Stendhal, 1830: 398).

La novela realista se convirtió en una fuerte herramienta de crítica social para los autores de la época, ya que mediante su narrativa exponían problemáticas sociales y exploraban sus causas y consecuencias. A menudo se señala la similitud de los escritores realistas con los científicos, ya que se dedican a observar y analizar el mundo que les rodea antes de escribir sobre él. Así es como surgieron temáticas nuevas: personajes corrientes y verídicos, poseedores de una psicología compleja, y las historias de su vida cotidiana. Se le empezó a otorgar gran importancia a la descripción del entorno y se utilizaba una lengua precisa que representaba verazmente el habla de las diferentes clases sociales.

Figuras como Stendhal y Balzac fueron fundamentales para el desarrollo del Realismo literario francés, destacando por su originalidad y el profundo análisis de sus personajes en célebres novelas como *Rojo y Negro* (Stendhal, 1830) o *La comedia humana* (Balzac, 1842), las cuales utilizan para retratar de manera minuciosa la sociedad francesa de la época.

El naturalismo surgió posteriormente a partir del Realismo y planteó sus principios de manera más radical. Su mayor representante y precursor fue Émile Zola, que, aunque considerado también una de las figuras más relevantes de la literatura francesa del siglo XIX, fue criticado internacionalmente por su concepción determinista y materialista del ser humano, que chocaba con los valores religiosos predominantes en la Europa del momento.

2.2. Gustave Flaubert y *Madame Bovary*

Gustave Flaubert (Ruan, 1821 - Croisset, 1880) es uno de los más grandes exponentes de la novela realista francesa, y autor de la célebre obra *Madame Bovary.* Dedicando su vida

a la escritura, logró que su obra adquiriera un papel fundamental en el desarrollo del Realismo francés e influyó notablemente en autores como Zola. Publicó *Madame Bovary* en 1856 y, aunque admirada, inicialmente fue considerada escandalosa e inmoral por el público francés, ya que la presentación de una mujer adúltera movida por el deseo y el romanticismo fue vista por muchos como un ataque directo al orden social.

La descripción es un elemento especialmente importante en sus novelas, ya que a menudo la utilizaba para relatar de manera implícita los hechos ocurridos en la historia. Flaubert buscaba la perfección estilística en sus obras y la precisión en la palabra, principio conocido como *le mot juste*. Este concepto sería un pilar fundamental de su estilo narrativo, ya que mediante la elección de las palabras exactas era capaz de transmitir las emociones de sus personajes de manera más eficaz, como desarrolla el teórico literario Kornelije Kvas:

> En Flaubert, el Realismo busca la perfección formal, por lo que la presentación de la realidad tiende a ser neutral, enfatizando los valores y la importancia del estilo como un método objetivo de presentar la realidad. (Kvas, 2019: 159)

La novela narra las vivencias de Emma Bovary, una joven criada en un convento que se casa con un hombre bondadoso, pero mediocre y sin ambición. A pesar de su idealización inicial del matrimonio, Emma pronto descubre que cada vez se siente más frustrada e infeliz, tanto que ni siquiera el nacimiento de su hija consigue mitigar estos sentimientos. Su vía de escape del aburrimiento de la vida burguesa son las novelas románticas, a través de las cuales se permite fantasear de manera constante. Con la intención de vivir un romance idealizado como el de las historias que lee, mantiene relaciones adúlteras que acaban frustrando sus expectativas respecto al amor. Su vida se sume en una espiral caótica de abstracciones e ideales románticos mientras ignora la realidad que la rodea. Esta actitud la conduce al borde de la ruina financiera, y al no encontrar una salida de su situación, decide suicidarse.

Uno de los elementos más importantes de la obra es la construcción de la psicología de la protagonista, que se muestra ante el lector como una figura que escapa constantemente de su realidad mediante su idealización extrema del amor y la vida aristocrática, como se explica en la cita siguiente:

> Emma se esfuerza por parecerse e identificarse con el ser ficticio que se construye en su imaginación a partir de las imágenes que su educación burguesa y sus lecturas románticas le brindan, todo ello determinado por el medio social y prescindiendo de su realidad psico-somática.

> Esto deriva en una imagen muy sobrevalorada de sí misma en comparación con la sociedad vulgar y mediocre que la envuelve y que no es digna de ella. Emma se considera una mujer refinada y excepcionalmente dotada para el amor, a pesar de vivir en un ambiente provinciano hostil que la condena a una soledad moral total (Pardo Pastor, citado en Nastasescu, 2021: 576)

Es por este estado de ensoñación que parece ser constante y su desconexión de la realidad que también se la ha comparado frecuentemente con la figura del Quijote, que sirvió como fuente de inspiración para una gran cantidad de creación literaria:

> El mundo idealizado que ella propone tiene más posibilidades de éxito, debido a que la realidad que ella busca es atemporal. Forma parte de un imaginario colectivo, de un deseo que han anhelado tanto hombres, como mujeres de todas las épocas de la historia. Su realidad, además, responde una necesidad común a cualquier sociedad en el mundo. Emma Bovary comparte una semejanza que sólo puede ser considerada como quijotesca. (Godínez Romo, 2021: 252)

Madame Bovary fue publicada inicialmente en formato de folletín en la *Revue de Paris* en 1856. Un año más tarde, se publicó la obra en dos volúmenes, y esta se convertiría en una de las más relevantes para sentar las bases de la literatura realista. Flaubert utiliza esta novela para retratar la realidad y las costumbres de la sociedad burguesa y romper con la percepción tradicional de la mujer como figura sumisa y secundaria respecto a su esposo, atrayendo críticas del público por considerarse una representación peligrosa del adulterio al no proyectar un juicio moral claro sobre la protagonista.

2.2.1. El proceso judicial

Flaubert acordó la publicación de *Madame Bovary* en seis entregas en una revista titulada *La Revue de Paris* (1829-1970). La novela se vio afectada por la autocensura de dicha revista, que sugería modificaciones debido al crudo realismo del relato, por lo que Flaubert, tras exigir respeto por su obra, añadió al pie de la última entrega una nota de inconformidad:

> Consideraciones que no me corresponde apreciar, obligaron a la *Revue de Paris* a hacer una supresión en el número del 1º de diciembre. Al haberse renovado sus escrúpulos con ocasión del presente número, ha juzgado conveniente quitar todavía varios pasajes. En consecuencia, rechazo públicamente la responsabilidad de las líneas que siguen; se ruega pues al lector que no vea en ellas más que fragmentos y no un conjunto. (Cano, 1984: 32, citado en Patiño Gutiérrez, 2013: 83)

A pesar de lo anterior, la salida a la luz de la obra fue seguida por el escándalo nacional. Para muestra, el gobierno francés intervino, acusándole de atentar contra la

moralidad y la religión, y posteriormente llevándole a juicio. A continuación se incluye un breve extracto del mismo:

> Messieurs, la première partie de ma tâche est remplie ; j'ai raconté, je vais citer, et après les citations viendra l'incrimination qui porte sur deux délits ; offense à la morale publique, offense à la morale religieuse. L'offense à la morale publique est dans les tableaux lascifs que je mettrai sous vos yeux, l'offense à la morale religieuse dans des images voluptueuses mêlées aux choses sacrées. (...) Avant de soulever ces quatre coins du tableau, permettez-moi de me demander quelle est la couleur, le coup de pinceau de M. Flaubert, car enfin son roman est un tableau, et il faut savoir à quelle école il appartient, quelle est la couleur qu'il emploie, et quel est le portrait de son héroïne. La couleur générale de l'auteur, permettez-moi de vous le dire, c'est la couleur lascive, avant, pendant et après ces chutes ! (Pinard, 1873:)

Durante el proceso, se sostuvo que la obra glorificaba el adulterio y mezclaba lo sagrado con lo profano, basándose en leyes y artículos del Código Penal francés. La defensa argumentó que la obra en realidad estaba dotada de carácter moral, a pesar del rechazo del autor a ser presentado como moralista. Finalmente, Flaubert quedó absuelto. El tribunal declaró que algunos pasajes de la novela podían resultar chocantes y ofensivos, y afirmó que la literatura debía elevar el espíritu y depurar las costumbres, no recrearse en los extravíos morales mediante un realismo excesivo. Aun así, se subrayó que las faltas de Flaubert se debían más a excesos expresivos que a una verdadera intención delictiva.

El juicio provocó un aumento en la notoriedad de la novela tanto en Francia como en Europa y generó un debate público sobre los límites de la expresión artística y el papel del escritor respecto a la moral tradicional. Por este motivo, su posterior recepción en sociedades más conservadoras exigiría estrategias de reinterpretación o adaptación para ajustarse a los criterios correspondientes. La acusación a Flaubert no fue un caso aislado, ya que ocurrió lo mismo con el autor Charles Baudelaire por *Les Fleurs du Mal* (1857), el cual sí acabó siendo condenado por obscenidad en sus poemas. Estos hechos reflejan la limitación a la libertad de expresión que ejercía el gobierno francés sobre los artistas. La absolución de Flaubert marcó un antes y un después en la lucha por la libertad de expresión en la literatura y el arte.

3. CONTEXTO CULTURAL Y LITERARIO DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Para comprender la recepción de *Madame Bovary* en la España del siglo XIX, es necesario centrarse primero en el contexto en el que se produce. La España decimonónica vivió un momento de tensión entre tradición y modernidad, durante el cual dominaban la tradición católica, el liberalismo y el nacionalismo romántico:

> Siglo de revoluciones y conflictos, de absolutismo y liberalismo, de monarquías, república y restauración, de gobiernos provisionales y guerras civiles, el período que se alarga entre 1808 y 1898 está marcado, en lo literario, por complejos fenómenos de corto y largo alcance: los resabios ilustrados, la formación y evolución del romanticismo, el purismo, el casticismo, el debate sobre el naturalismo, entre otros. Junto a ellos, no pueden descuidarse aspectos decisivos en la configuración del campo literario, como la lucha por la educación y la lectura, el desarrollo de la edición, la creciente prosperidad de los periódicos, la progresiva emancipación del escritor y el peso de la censura sobre su libertad, (...). (Mainer, 2013)

Intelectuales del momento como Mariano José de Larra exponen este conflicto en sus escritos, expresando admiración por la modernidad europea y frustración por el atraso español: «¡Oh infernal comezón de vilipendiar este país que adelanta y progresa de algunos años a esta parte más rápidamente que adelantaron esos países modelos, para llegar al punto de ventaja en que se han puesto!» (Larra, 1833: 530)

Mientras Francia consolidaba su posición de centro de modernidad literaria a través del prestigio de sus autores, España experimentaba un proceso más lento de incorporación a este ámbito. La inestabilidad y el peso de la tradición católica condicionaron en gran medida el desarrollo de la narrativa en el país, ya que en este marco cultural, la literatura conservaba una función pedagógica y moralizadora. Esta expectativa limitaba la aceptación de obras que representaran conductas socialmente transgresoras sin una sanción explícita, y provocó la adaptación textual de numerosas producciones extranjeras.

El Romanticismo dominó la escena cultural española durante la primera mitad del siglo, con una literatura centrada en la subjetividad, el nacionalismo y el conflicto entre individuo y sociedad. Pero a partir de la década de 1860, la influencia francesa comenzó a impulsar el giro hacia la narrativa centrada en el análisis social y en representar los conflictos morales de la vida moderna. Entre los autores más destacados de este momento,

se pueden contar a Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901). Es en este momento cuando, siguiendo los modelos europeos y adaptándose a las problemáticas locales, la narrativa se vuelve más analítica y fielmente representativa de la sociedad española contemporánea. Esta transición se ve reflejada en este fragmento extraído del diario *El Imparcial* de Madrid:

> Se viene diciendo tiempo há que el idealismo muere y el realismo asoma en las bellas artes, y todo el mundo esperaba con curiosidad que la literatura, entrara en la misma lid, porque ninguna obra literaria hasta aquí, había podido recibir el verdadero título de realista, Zola la ha presentado y de grande, de inmenso aliento. Rompiendo con todas las tradiciones, ha descendido a los más repugnantes y nauseabundos rincones escondidos entre los pliegues del pueblo, y tomando con un vigor y talento extraordinarios los vicios y fealdades más abyectas que desde las últimas ondas de la sociedad amenazan agitarla, los ha expuesto al público en toda su horrible desnudez, empleando para ello, no un lenguaje escogido que descanse de las impresiones experimentadas, sino el mismo repulsivo lenguaje hablado en ese bajo-fondo de todas las ciudades, especie de caló inventado en los patios de las cárceles, enriquecido en las caballerizas, pintarrajeado en los ventorrillos y sazonado en otros lugares de vicio y corrupción de donde llega a oídos de la juventud de otras clases que a ellos desciende. (Bel-Asa, 1877: 2)

En este contexto, la literatura extranjera tuvo un papel importante: actuó como agente modernizador, pero también como campo de resistencia cultural. Mientras que no se rechazaba la entrada de narrativa extranjera en el país, tampoco se recibía pasivamente, sino que entraban en juego estrategias como traducciones selectivas, adaptaciones y relecturas moralizantes de las obras, todas ellas guiadas por valores nacionales muy presentes: la moralidad cristiana, la función social y educativa de la literatura, y la defensa de la identidad nacional. El resultado fue una recepción compleja del Realismo francés: por un lado, fascinación por los modelos franceses y por otro, desconfianza ante su naturaleza transgresora. Por ejemplo, mientras autores como Leopoldo Alas «Clarín» adoptaban características del modelo francés y tópicos que pueden resultar controversiales desde el punto de vista moral como el de la mujer adúltera en *La Regenta* (1884), otros como Juan Valera mostraban reticencias y criticaban el Realismo por su falta de idealismo o moralidad, como se ve reflejado en las siguientes citas: «el realismo grosero y repugnante de Feydeau y Champfleury no debe imitarse» (Valera, citado en Sotelo Vázquez, s.f.: 554), y

> Prefiero la peor novela de Walter Scott a toda la Comedia Humana. Y si Balzac es un Dante o un Homero ¿qué será entonces Walter Scott? ¿Qué será Bocaccio, cuyo Decamerón merece mejor el

título de Comedia Humana? En fin, que Dante y Homero nos perdonen de que nos atrevamos a compararlos con Balzac. (Valera, citado en Sotelo Vázquez, s.f.: 554).

3.1. Límites de la novela realista en España

La novela realista española se desarrolló entre limitaciones ideológicas muy definidas. Mientras en Francia el naturalismo promovía una visión determinista del ser humano, en España persistía una concepción del individuo muy arraigada en la tradición cristiana. Emilia Pardo Bazán defendió la introducción de algunos de estos principios modernos, pero buscando la compatibilidad con la moral católica. En textos críticos como *La cuestión palpitante* (1882), Pardo Bazán acepta la observación científica de la realidad, pero rechaza el materialismo radical del modelo naturalista francés:

> Tocamos con la mano el vicio capital de la estética naturalista. Someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra; considerar exclusivamente las influencias físico-químicas, prescindiendo hasta de la espontaneidad individual, es lo que se propone el naturalismo y lo que Zola llama en otro pasaje de sus obras «mostrar y poner de realce la bestia humana». Por lógica consecuencia, el naturalismo se obliga a no respirar sino del lado de la materia, a explicar el drama de la vida humana por medio del instinto ciego y la concupiscencia desenfrenada. Se ve forzado el escritor rigurosamente partidario del método proclamado por Zola, a verificar una especie de *selección* entre los motivos que pueden determinar la voluntad humana, eligiendo siempre los externos y tangibles y desatendiendo los morales, íntimos y delicados [...]. (Pardo Bazán, 1882: Cap. II)

El naturalismo acabaría llegando a España a finales del siglo XIX inaugurado por *La Desheredada* (1881) de Galdós, aunque de manera más moderada que en Francia al mantener cierta dimensión moral y mezclar muchas de sus características con el Realismo. Como explica el filólogo Javier López Quintáns: «resulta un contrasentido que se catalogue como "realistas" o "naturalistas" a autores que beben de diferentes corrientes, movimientos que se funden y a ratos confunden en sus textos». (López Quintáns, 2007: 39).

Por su parte, el Realismo español tendía a mantener la posibilidad de una redención moral de los personajes y evitar el fatalismo social en extremo. La narrativa se caracterizaba por su carácter moralizante y por castigar de manera simbólica la vulneración de los valores de la época, por lo que no llegó a abandonar del todo la función moral a través de la cual se pretendía preservar el orden social.

3.2. Censura en la crítica literaria

Uno de los elementos más decisivos en cuanto a la recepción de la novela francesa en España fue la existencia de mecanismos explícitos e implícitos de censura institucional, pues, aunque formalmente se proclamó la libertad de publicación, en la práctica se prohibían textos que atentaran contra la religión, la monarquía o el orden social.

Estos mecanismos funcionaban gracias a la colaboración del Estado y la Iglesia para vigilar la circulación de ideas. Era necesario que las obras pasaran por revisiones de censores que evaluaban su contenido político, moral y religioso antes de llegar a ser impresas. Además, tras sucesos como la Revolución Francesa, se intensificó el control sobre textos liberales, ilustrados y revolucionarios por miedo a la inestabilidad política. En caso de incumplir con los estándares impuestos, las consecuencias iban desde la prohibición de la obra hasta sanciones a autores y editores. El propósito de la estricta censura era privar al público español de acceder a conocimientos que pudieran alejarles de un pensamiento acorde a la moral tradicional y de la hegemonía ideológica entre todos los ciudadanos.

Por ello, las obras de numerosos autores franceses se vieron neutralizadas al sufrir adaptaciones y omisiones en el proceso de traducción al español. Uno de los grandes impulsores de estos métodos fue la Iglesia, que acusaba a la narrativa francesa del momento de inmoral y anticristiana. Pero más allá de las prohibiciones formales, la recepción de estas obras fue mediada por la crítica literaria, que insistía en que estas novelas corrompían al lector y glorificaban el vicio. Medios como revistas, prólogos y reseñas funcionaron como filtros interpretativos, los cuales los críticos utilizaban para advertir al lector de los peligros de la subversión y defender una adaptación nacional del Realismo, orientando así la lectura de obras extranjeras hacia marcos morales más aceptables. Este fragmento de una entrevista al autor romántico Victor Hugo en el diario *El Globo* de Madrid funciona como ejemplo representativo de esto último:

> —V.H.: El llamado realismo, capitaneado por Zola, no existe para nadie y, por ello, no merece los honores de la crítica. Los autores de esta escuela escriben sin cesar y, por lo general, de manera pésima sobre argumentos obscenos y abyectos, desconocidos en su mayoría para los literatos (...)

—Entrevistador: Libros casi tan nocivos desde el punto de vista moral, como por ejemplo *Madame Bovary* y *L'Affaire Clemenceau,* de Dumas hijo, han ejercido, no obstante, gran influencia y han alcanzado extraordinaria popularidad.

—V.H.: ¡Ah! Dumas y Flaubert son muy diferentes. *Madame Bovary* es un notabilísimo estudio, y el ingenio de Flaubert no puede ponerse en duda. La factura y la forma de Zola y de quienes siguen su escuela son completamente distintas. La mayor parte de sus escritos son meramente indecentes y repugnantes; no pueden ocupar un puesto distinguido en la literatura ni ejercer en ella influencia alguna. Escritores semejantes aparecen en cada siglo; ved, si no, a Restif de la Bretonne. ¡Cuántos de estos se hicieron populares por sus escritos durante el siglo pasado y ahora están completamente ignorados!

(...)

—V.H.: Yo no digo que Zola carezca de ingenio; pero afirmo que sus obras no perdurarán ni podrán ejercer influencia en la literatura francesa. La llamada escuela realista no existe para los trabajos imaginativos; esta es mi humilde opinión, y por este motivo no pueden tomarse en consideración los efectos que produzca en la literatura. Pero aquí está Luis Blanc. Preguntadle su opinión sobre este particular y veréis como no difiere de la mía.

Luis Blanc, que estaba hablando con una señora cerca de nosotros, se volvió al oír pronunciar su nombre, mientras yo me inclinaba hacia Víctor Hugo y le decía:

—Entrevistador: Maestro, vuestro juicio basta. La opinión de quien durante los últimos cuarenta años ha sido reconocido como señor y árbitro de la literatura es ciertamente decisiva. ¿Creéis que Zola y su escuela carecen absolutamente de importancia y deben permanecer en completa oscuridad?

—V.H.: Entera y absolutamente. Escritores como éstos carecen de principios de vida. (*El Globo*, 1879: 1)

En este caso, se presenta al autor como una gran figura de autoridad en la materia de la literatura y la narrativa francesa y se expone su opinión negativa sobre la corriente realista, invitando implícitamente al lector a percibirla desde el mismo punto de vista.

4. RECEPCIÓN Y TRADUCCIONES DE *MADAME BOVARY* EN ESPAÑA

La llegada de *Madame Bovary* en 1875 supuso un desafío cultural y literario: no solo se trataba de una obra que representaba la realidad de la burguesía francesa, sino que también planteaba conflictos morales que chocaban con la sensibilidad y los mecanismos de censura de la sociedad española de la época. En este contexto, la traducción desempeña un papel clave como mediadora entre el texto original y el público receptor:

> Pero, a pesar de sus muchas torpezas y fisuras, ambas censuras consiguieron, expediente a expediente, causa tras causa contra escritores y personajes públicos concretos (...) que, en general, toda la sociedad y, particular y especialmente, el traductor, que comía de su oficio, sintiera en su espíritu el aliento de Inquisición/ Censura: cundió el desánimo y el sentimiento de inferioridad respecto de Europa y se impuso la sensación de vivir en un encierro espiritual que, en cualquier momento, se podía convertir en real. Consecuencia: el pensamiento ilustrado, los intelectuales y los traductores se volvieron precavidos, se autocensuraron y adquirieron hábitos de defensa intelectual que se plasmaron y se hicieron patentes en las técnicas de traducción empleadas en aquellos periodos políticamente cambiantes. (Castro, 2007: 47)

La primera traducción al español, realizada por Amancio Peratoner, constituye un caso clave para analizar y profundizar en las estrategias empleadas por los traductores para adaptar el contenido al público español. El estudio de esta primera traducción es indispensable para arrojar luz sobre el papel de los traductores como filtro entre la narrativa extranjera y la sociedad española, y cómo logran un equilibrio entre fidelidad al texto original y adaptación al contexto cultural de llegada. De este modo, se pretende comprender no solo el proceso de transferencia literaria, sino también la interacción entre literatura, moral y censura en el contexto español.

4.1. Primeras traducciones y difusión de la obra

El escándalo que rodeaba a la obra de Flaubert ya desde su primera publicación en Francia provocó que las primeras traducciones españolas se hicieran esperar: el primero en dar el paso, Amancio Peratoner, lo hizo en 1875, aproximadamente dos décadas después del original. Le siguieron un traductor anónimo con *Madama Bovary. Costumbres de provincia* (1894) y unos años más tarde Tomás de C. Durán con *La señora de Bovary* (1900).

1. Primeras traducciones en España (1875-1936)	Observaciones
¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica, traducción de Amancio Peratoner. Barcelona, José Miret, 1875, 225 p.	Nueva traducción. Presenta omisiones y errores.
Madama Bovary. Costumbres de provincia, traducción anónima. Madrid, Imprenta Popular, 1894, 263 p.	Nueva traducción. Presenta omisiones y errores.
La señora de Bovary, traducción de Tomás de C. Durán. Barcelona, Maucci, 1900, 2 volúmenes, 552 p.	Nueva traducción. Presenta omisiones y errores.
Madame Bovary. Costumbres de provincia, traducción de Miguel Ángel Orts-Ramos. Barcelona, Alejandro Martínez, s. d. [ca. 1901], 304 p.	Nueva traducción. Presenta omisiones y errores.
Madame Bovary, trad. de Tomás de M. Graells, Barcelona, Maucci. 1903, 2 volúmenes, 223 p. 218 p.	Reproducción de la traducción de Tomás de C. Durán (1900).
La señora Bovary: Costumbres provincianas, traducción de T. de V. Barcelona, Viuda de Luis Tasso, s. d. [ca. 1910], 384 p.	Nueva traducción. Presenta omisiones y errores.
Madame Bovary, traducción de José Pablo Rivas. Madrid, Viuda de Sanz Calleja, s. d. [ca. 1920], 190 p.	Reescritura de la traducción de Miguel Ángel Orts-Ramos (1901).
Madame Bovary, traducción anónima. Madrid, Prensa Moderna (La Novela Famosa, nº 9), s. d. [ca. 1920], 192 p.	Reescritura a partir de versiones previas con importantes omisiones.
La mujer adúltera. Adaptación de la famosa novela de La Señora Bovary, traducción anónima. Barcelona, Cooper (Novelas Escogidas), s. d. [ca. 1920], 270 p.	Adaptación de la traducción de Amancio Peratoner (1875).
Madame Bovary, traducción de Pedro Vances, Madrid, Calpe (Colección Universal), 1923, 2 volúmenes, 349 p. y 183 p.	Nueva traducción. Presenta omisiones y errores.
Madame Bovary, traducción anónima. Madrid, El Imparcial (Novelas Populares, nº 12), 1929, 31 p.	Traducción ilocalizable. Ejemplar sustraído de la BNE. Posible adaptación dada su extensión.
Madame Bovary, traducción anónima. Barcelona, Imprenta Sabaté (Colección Diana, nº 10), s. d. [ca. 1930], 182 p.	Adaptación de la traducción de Pedro Vances (1923).

Recopilación de las primeras traducciones de *Madame Bovary* realizadas y distribuidas en España. Hernández Guerrero, M. J. (2019). «Historia de las primeras traducciones al español de *Madame Bovary* (1875-1935)». Çédille. Revista de Estudios Franceses, 15, pp. 253-281.

Como se muestra en la imagen, hubo casi una decena de traducciones más a principios del siglo XX, pero esta tendencia se vio interrumpida con el comienzo de la guerra civil española, y no volvió a resurgir hasta la década de los sesenta.

4.2. Amancio Peratoner y *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica*

Es necesario profundizar en la figura de Amancio Peratoner (Barcelona, ¿? - 1892) como autor y traductor para comprender las circunstancias en las cual tradujo *Madame Bovary*, así como su posición como mediador entre la Francia y España decimonónicas. Estuvo relacionado con la Renaixença catalana, el pensamiento republicano, anticlerical y la corriente naturalista. Su producción literaria refleja generalmente una mentalidad progresista, y cultivó diversos géneros como el teatro o las compilaciones literarias, pero, sobre todo, obras divulgativas de carácter «literario-fisiológico», centradas en temas de sexualidad, moral y costumbres, que se ven reflejados en títulos como *El culto al falo* (1875) o *Los peligros del amor, de la lujuria y del libertinaje* (1874). Estas obras

combinaban fuentes médicas y reflexiones morales para esquivar la censura, ya que el contenido explícito presente en su trabajo iba en contra de la moral silenciadora del momento. También contribuyó de manera importante a la difusión de la narrativa francesa en España al traducir obras de numerosos autores europeos relevantes como Zola y Victor Hugo. Su trabajo tuvo gran difusión en su época, y fue mencionado por ello en diversos medios:

> Concretant-nos a la versió castellana que ha fet d'aquesta obra lo senyor don Amancio Peratoner, ja prou ben conegut per molts altres treballs d'aquest gènere, no tenim més que paraules d'elogi per a dit senyor, que ha sabut agermanar amb gran encert la fidelitat de la traducció amb un llenguatge elegant i castís que podria fer ben passar aquesta versió com a una obra original al qui desconegués el seu il·lustre origen; això demostra que el senyor Peratoner té un perfecte coneixement de les dues llengües, castellana i francesa, únic mitjà de sortir airós. (Anónimo, 1881: 376)

En el caso de la traducción de *Madame Bovary,* la adaptación del título de la novela no es una casualidad: el tono severo y moralizante utilizado resultó ser una herramienta clave para esquivar la censura y apelar a la moral cristiana:

> El grito reprobatorio contenido en el título actuó como escudo para sortear el control eclesiástico –en convergencia «con la moral cristiana y los sectores más conservadores: la defensa del matrimonio, de la maternidad y de la familia» (Ruiz Fernández, 2012: 539)–, y el añadido de «novela filosófico-fisiológica», como un intento de diluirla dentro de esa corriente seudocientífica que impregnó el periodo finisecular. (Hernández Guerrero, 2019: 257)

La libertad de imprenta en el momento de la publicación de esta versión constituía un derecho que se veía a menudo vulnerado debido a la inestabilidad política de la época, que alternó períodos de apertura y represión según los cambios políticos entre partidos absolutistas y liberales. Peratoner pudo publicar su trabajo al situarse en los años inmediatamente posteriores a la Revolución Gloriosa, acontecimiento que inauguró el Sexenio Democrático. Esta etapa, aunque aún condicionada por los mecanismos de control moral y eclesiástico, favoreció la circulación de obras extranjeras potencialmente controvertidas. Así, el traductor pudo beneficiarse de un marco jurídico más permisivo que le permitió ejercer dicha libertad.

5. COMENTARIO TRADUCTOLÓGICO

Para analizar y comprender cómo la novela traducida cambió respecto a la versión original, se realizará un proceso de estudio de las distintas estrategias de traducción que pueden resultar pertinentes al estudiar la traducción desde un punto de vista de censura moral y adaptación, para a continuación observar el texto e identificar las más utilizadas dentro del mismo. Se incluirán, además, distintos fragmentos relacionados a temáticas diversas que trata la novela en los que se observan este tipo de cambios con tal de aportar muestras concretas del uso de estas estrategias.

5.1 Estrategias de traducción

La censura de obras literarias suele manifestarse a través de distintas estrategias de traducción que permiten adaptar el texto original a las exigencias ideológicas del contexto receptor. La traducción constituye así un ámbito especialmente importante para la manipulación textual, ya que no es una actividad neutral, sino un proceso condicionado por factores lingüísticos, culturales y sociopolíticos:

> Translation is undoubtedly one of the most fertile grounds for studying this phenomenon as it is not viewed as a neutral activity by many scholars. From a linguistic point of view, translation is made up of words which may carry with them a particular ideological positioning. From a cultural point of view, translation is an activity which takes place in real socio-political and economic situations where people may have significant interests in the production or reproduction of a specific text in a given community. (Leonardi, 2008)

Una de las estrategias más frecuentes para aplicar la censura en la traducción es la omisión, que consiste en la eliminación de partes del texto:

> This strategy may sound rather drastic, but in fact it does no harm to omit translating a word or expression in some contexts. If the meaning conveyed by a particular item or espression is not vital enough to the development of the text to justify distracting the reader with lengthy explanations, translator can and often do simply omit translating the word or expression in question. (Baker, 2011: 42)

Tiene distintas utilidades, ya que además de emplearse para suprimir referencias consideradas problemáticas por cuestionar el orden moral establecido, también puede utilizarse para evitar la confusión respecto a elementos ajenos al público objetivo:

> (...) es el llamado paternalismo traductor, conformado, según Lorenzo, por «toda aquella decisión del traductor que tenga que ver con la simplificación del texto para acercarlo a las capacidades comprensivas del potencial público receptor» (2014, 37). En este estudio, Lorenzo distingue entre varios tipos de paternalismos en la traducción, como la omisión, la explicación de términos o conceptos que se consideran fuera del alcance cognitivo del receptor, la explicitación de elementos implícitos en el original o la sustitución, en ocasiones añadiendo una carga ideológica (2014, 37-46). (García Fernández, Gómez-Cáneba, Guerrero García, Placidi, Savchenkova, Schoer-Granado, 2025: 106)

De todas formas, la omisión generalmente se utiliza con el fin de deshacerse de información que, por un motivo u otro, puede considerarse problemática en un determinado contexto:

> There are numerous examples where transformations of historical accounts and literary texts have resulted in the omission or distortion of information for ideological and political purposes. (McLaughlin, Muñoz-Basols, 2016: 2)

En el caso de la atenuación, se utiliza para suavizar expresiones o acciones, de manera que el público receptor obtenga una versión menos ofensiva de las mismas. En este caso, destaca la traducción de referencias sexuales, ya que representa un ámbito especialmente sensible:

> When translating sex, what is at stake is not only grammatical or lexical accuracy. Besides the actual meanings of the sex-related expressions, there are aesthetic, cultural, pragmatic and ideological components, as well as an urgent question of linguistic ethics. Eliminating sexual terms—or qualifying or attenuating or even intensifying them—in translation does usually betray the translator's personal attitude towards human sexual behaviour(s) and their verbalization. The translator basically transfers into his/her rewriting the level of acceptability or respectability he/she accords to certain sex-related words or phrases. (...) Translation of sex, more than any other aspect, is likely to be 'defensive' or 'conservative', tends to soften or downplay sexual references, and also tends to make translations more 'formal' than their originals, in a sort of 'hypercorrection' strategy'. (Santaemilia, 2008: 227)

Otra estrategia especialmente relevante en los procesos de censura es la simplificación:

> According to Baker ([9], pp. 181–182), «simplification is the tendency to simplify the language used in translation» and «involves making things easier for the reader». For Baker, as translators tend to split long sentences into smaller ones to facilitate text comprehension, simplification can be reflected by differences in the number of sentences and sentence length, as well as in punctuation, as «punctuation tends to be changed in translation in order to simplify and clarify».

> Moreover, simplification can be determined by comparing the vocabulary range and information load of the translated and original texts. (Castilho, Resende: 2022)

En contextos de censura, la simplificación no solo responde a criterios de accesibilidad, sino también a la voluntad de eliminar ciertos matices o interpretaciones que puedan resultar controvertidas.

Por otra parte, algunas intervenciones de censura pueden aproximarse a lo que Peter Newmark denomina adaptación, la cual considera como la forma más libre de traducción:

> This is the 'freest' form of translation. It is used mainly for plays (comedies and poetry; the themes, characters, plots are usually preserved, the SL culture converted to the TL culture and the text rewritten. The deplorable practice of having a play or poem literally translated and then rewritten by an established dramatist or poet has produced many poor adaptations, but other adaptations have 'rescued1 period plays. (Newmark, 1988: 46)

En estos casos, aunque se mantienen los elementos de la obra en cuestión, determinados componentes culturales o ideológicos son reformulados para encajar mejor en la cultura receptora. Esta estrategia puede llegar a transformar significativamente la percepción de la obra original y de sus personajes.

5.2 Estrategias utilizadas por Peratoner

La traducción de Peratoner es formalmente muy similar a la obra de Flaubert: se divide en las mismas partes y capítulos que la original, y esencialmente narra la misma historia. Si bien ambas obras tienen muchas similitudes, al compararlas resulta imposible obviar las modificaciones realizadas por el traductor para adaptarla a los criterios y moral vigentes en la España del siglo XIX:

> Y, sin embargo, el análisis contrastado de los dos textos evidencia una sangría importantísima en la novela de Peratoner. Algunas carencias podrían ser asumidas: así alguna palabra incorrectamente traducida, alguna corta frase que se elide o incluso desfases importantes en la puntuación del texto […]. Pero otros procedimientos hacen que la novela española se convierta en un simulacro del sentido último del texto flaubertiano, de su riqueza descriptiva, del vigor de sus personajes, de su fuerza expresiva. Párrafos enteros que desaparecen, a veces alguna página entera, otros muchos resumidos en dos líneas. (Palacios Bernal, citado en Hernández Guerrero, 2019: 258)

Para comprender mejor cómo Peratoner modificó la novela, se enumerarán a continuación las estrategias más utilizadas en la traducción como precedente al análisis de los fragmentos. En este caso, son la omisión, la simplificación y la atenuación. Todas ellas afectan directamente a la caracterización psicológica de Emma Bovary, a la crítica social y a la construcción estética de la obra. A continuación, se clasifican las estrategias y la repercusión que adquieren respecto a la recepción española de la novela.

5.2.1. Omisión

Una de las técnicas más frecuentes en la versión de Peratoner es, sin duda, la omisión. El traductor elimina en varias ocasiones pasajes o diálogos del texto original considerados problemáticos, innecesarios o peligrosos para el público receptor, lo cual implica una censura directa de los mismos. En el caso de esta obra, las omisiones afectan especialmente a escenas relacionadas con el deseo, la sensualidad, la crítica social y la crítica religiosa. Los pasajes concretos en los que se utiliza esta estrategia dejan ver que no se trata de decisiones estilísticas con el propósito de agilizar la lectura, sino de una intervención deliberada destinada a deshacerse de las escenas más problemáticas. Estas supresiones modifican profundamente el sentido de la obra y alteran numerosos aspectos fundamentales de la escritura de Flaubert.

Esta estrategia suele aparecer en fragmentos introspectivos, los cuales Flaubert utiliza para profundizar en los deseos, emociones o fantasías de Emma. El motivo de estos cambios es evidente: cuanto más detalle adquiere el universo interno de la protagonista, más comprensible y humanizado se vuelve este personaje ante el lector. Peratoner parece esquivar precisamente este efecto, ya que probablemente una Emma demasiado compleja y apasionada podría resultar peligrosa desde el punto de vista moral. Otros ejemplos se encuentran en escenas como la descripción del castillo de Vaubyessard (desaparecen la fascinación estética de Emma y la crítica social implícita), fragmentos de crítica a la Iglesia (eliminación total del debate entre Homais y el cura Bournisien) y los capítulos relacionados con el adulterio (se eliminan muchas de las tensiones eróticas y el imaginario simbólico utilizado por Flaubert).

Peratoner emplea la omisión generalmente en casos en los que la novela original hace hincapié en el mundo interior de Emma, la crítica social o religiosa y la sensualidad (ya sea implícita o explícita). La principal consecuencia del uso repetido de esta técnica

respecto al recibimiento de la obra de parte del público español es la moralización y neutralización. La novela se convierte así en una narración más funcional y menos moralmente ambigua, provocando que el lector español reciba una versión considerablemente más moderada y menos provocadora que la original.

5.2.2. Simplificación

Además de esta tendencia a la omisión, la traducción de Peratoner se rige también por una simplificación constante del estilo literario de Flaubert. Mientras que la escritura del célebre autor se caracteriza por la precisión léxica, el ritmo lento y contemplativo, y las descripciones y metáforas elaboradas, Peratoner, elimina frecuentemente imágenes simbólicas y recursos estilísticos varios, sustituyéndolos por formulaciones más directas y simples.

Probablemente, Peratoner considera el estilo elaborado de Flaubert como excesivo o poco práctico para el público español y actúa en consecuencia, deshaciéndose de información potencialmente prescindible para poder seguir el hilo de la historia. Pero esta simplificación no solo modifica la forma de la novela, sino también parte de su significado, ya que el estilo cumple una función fundamental en la construcción de la psicología de Emma Bovary y en la representación crítica del mundo burgués. Las descripciones no son una mera decoración, sino adiciones esenciales para potenciar la capacidad del lector de sumergirse en la narrativa. La traducción, en cambio, tiende a priorizar una narrativa más rápida y fluida, centrada en la acción principal en lugar del análisis psicológico y la observación social tan propias de la original.

Peratoner simplifica la sintaxis, resume detalles y racionaliza el contenido, aproximando mediante esta estrategia el texto a una novela más convencional y suavizando en gran medida la intensidad narrativa. El resultado del uso de la simplificación para la recepción de la novela es una versión menos innovadora, a la vez que un estilo poco personal y una mayor dificultad para conectar con muchos de los pasajes afectados.

5.2.3. Atenuación

Otra estrategia frecuente en la traducción es la atenuación, que, mientras que conserva el contenido general, modifica determinados elementos lingüísticos para suavizar su carácter transgresor. Aparece especialmente en escenas relacionadas con la sexualidad y el adulterio, en las que Peratoner suele sustituir expresiones cargadas de pasión física por otras más moderadas y aceptables para el público receptor.

Un ejemplo especialmente significativo aparece en un fragmento en el que Flaubert escribe «longues étreintes». Este término implica abrazos prolongados, y, por lo tanto, un contacto físico más íntimo. Sin embargo, Peratoner traduce esta expresión como «íntimos apretones de manos», sustituyendo el contacto corporal apasionado por un gesto mucho más contenido y socialmente aceptable. Este tipo de modificaciones hacen que el deseo sexual femenino pierda intensidad y se transforme en una expresión de sentimentalismo romántico mucho más compatible con la moral española del siglo XIX.

El traductor suele introducir también cambios de tono al necesitar reducir el componente escandaloso en escenas que resultan imprescindibles para la trama. De este modo, se modifica la forma en la que el lector puede llegar a interpretar las acciones narradas. Un buen ejemplo de esto es el fragmento que narra la infidelidad con Rodolphe, en el que el contemplativo «elle s'abandonna» del original se transforma en un reprochador «¡se abandonó!...». A pesar de que el único cambio lo constituye el uso de distintos signos de puntuación, la escena se convierte implícitamente en un acto de debilidad emocional de Emma en lugar de una experiencia compleja a la que la protagonista decide exponerse de manera consciente.

Como consecuencia, Emma deja de presentarse como una mujer que persigue conscientemente sus deseos y pasa a convertirse en una figura más pasiva y sentimental, ciertamente más compatible con el modelo femenino tradicional español. En la cultura burguesa y católica del siglo XIX, la mujer ideal debía caracterizarse por la modestia, la pasividad y la obediencia. Mientras que la Emma de Flaubert rompe abiertamente con estos valores, la Emma de Peratoner aparece considerablemente más idealizada, provocando nuevamente un efecto de deshumanización.

5.3 Análisis comparativo

Teniendo en cuenta qué tipo de estrategias son las más frecuentes a lo largo de esta traducción, es necesario seleccionar las partes de la novela a comparar. Utilizando como base el contexto explicado en capítulos anteriores de este trabajo, es clave identificar qué partes de la novela hubieran supuesto un problema respecto a la publicación para el público español. Temas como el adulterio, la sexualidad y la crítica social eran censurados constantemente en la gran mayoría de obras, tanto locales, como importadas del extranjero:

> Y por si no había bastante con la censura de la Inquisición, Fernando VI puso en marcha la censura propia del Estado con la que pretendió controlar cualquier escrito publicado en España. Ambas censuras estaban en manos de censores e inspectores ignorantes e incompetentes que razonaban tarde y mal sus sentencias, por lo que sus efectos se concretaban, en lo material, en requisas de ejemplares diversos, en la elaboración de listas de obras censuradas que, debido a la tardanza en las instrucciones inquisitoriales, espoleaban la curiosidad del lector que las buscaba y encontraba entre las publicaciones de las imprentas de Venecia, Amberes, Lausana, etc., las cuales obras, pronto o más tarde, entraban de contrabando por costas y fronteras, incontrolables por sus muchos kilómetros. (Crespo, 2007: 47)

Por lo tanto, se priorizan los fragmentos que constituyen un ejemplo representativo de cómo Peratoner trata los temas más delicados (clasificados en los siguientes subapartados) y de las estrategias más presentes a lo largo de la traducción. Estas mismas no aparecen de forma aislada, sino que responden a un patrón coherente relacionado con el contexto histórico, cultural y moral de la España decimonónica.

A continuación, se recopilan y clasifican temáticamente los fragmentos necesarios para comprender cómo el traductor logra adaptar la obra de Flaubert con tal de reducir considerablemente el potencial subversivo, crítico y provocador, acompañados de un comentario general sobre las estrategias traductológicas más detectadas a lo largo de la novela y su objetivo respecto a la recepción del público. En este caso, la edición concreta del original en francés con la que se ha trabajado es *Madame Bovary, moeurs de province,* escrita por Gustave Flaubert y editada y publicada por la editorial Michel Lévy frères en 1857*,* y la de la traducción al español es *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica*, traducida al castellano por Amancio Peratoner y editada y publicada por la editorial José Miret en 1875. En este caso, no se utiliza la versión de *La Revue de París*

de Flaubert, ya que, como se ha comentado antes, fue más censurada y el autor no la considera una obra completa.

5.3.1. La insatisfacción en el matrimonio

Dentro de esta categoría se reúnen diferentes pasajes de la obra dedicados a la insatisfacción de Emma Bovary en su matrimonio con Charles y su búsqueda incansable del amor romántico, los cuales han sufrido algún tipo de modificación por parte del traductor con tal de sortear la censura.

ORIGINAL: (Parte I, cap. VII, pág. 58)
Elle songeait quelquefois, que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute s'en aller vers ce pays à noms sonores, où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresses ! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade. Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum des citronniers; puis, le soir, sur la terrasse des villas, seuls et les doigts confondus, on regarde les étoiles en faisant des projets. Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part. Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes! Peut-être, aurait-elle souhaité faire à quelqu'un la confidence de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent ? Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse.

TRADUCCIÓN: (Parte I, cap. VII, pág. 40)
Pensaba algunas veces, sin embargo, que aquellos eran los días más felices de su vida, la luna de miel, como se decía. Para saborear su dulzura, hubiera sido preciso, sin duda, ir a ese país de nombres sonoros donde los días siguientes al de la boda tienen las más suavísimas perezas. Tal vez hubiera deseado hacer a alguno la confidencia de todos sus románticos deseos. Pero ¿cómo explicarlos? Faltábanle, por lo tanto, las palabras, la ocasión y la audacia.

Este fragmento corresponde al inicio del capítulo VII de la primera parte, y se puede observar una clara omisión en la traducción de Peratoner (texto subrayado en la tabla). Este capítulo narra la luna de miel de Emma y Charles Bovary, durante la cual Emma descubre que el matrimonio no satisface sus deseos románticos. La parte omitida, sin embargo, se trata de una descripción sensorial y romántica del entorno, que aporta mayor detalle al componente sentimental de la obra. Podría interpretarse como una mera simplificación del texto, pero existe una intención implícita tras la supresión de estas líneas, ya que Flaubert utiliza precisamente este tipo de descripciones para aportar intensidad y veracidad al mundo interior de la protagonista, que se ve considerablemente atenuado al prescindir de ellas. Por lo tanto, esta omisión afecta directamente a la construcción y complejidad del personaje, ya que se elimina una parte importante de la introspección de Emma, conduciendo implícitamente a una simplificación y atenuación moral de sus pensamientos y acciones.

ORIGINAL: (Parte I, cap. VII, pág. 59)

La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre, les acteurs de Paris.
TRADUCCIÓN: (Parte I, cap. VII, pág. 40)
La conversación de Cárlos era vulgar. Pensaba como todo el mundo. Nunca había tenido la curiosidad, decía, mientras habitaba en Rouen, de ir al teatro a ver a los actores de París.

En este fragmento del mismo capítulo se rebaja el tono irónico y se pierde la metáfora utilizada por Flaubert. En este caso, Peratoner parece anteponer la claridad narrativa al característico estilo del autor, que, con recursos como los subrayados en el texto, ayuda al lector a entender el desdén y el desprecio desde los que Emma percibe a su marido.

ORIGINAL: (Parte I, cap. VII, pág. 63)
Cependant, d'après des théories qu'elle croyait bonnes, elle voulut se donner de l'amour.
TRADUCCIÓN: (Parte I, cap. VII, pág. 42)
Sin embargo, guiándose por teorías que creía buenas, quiso sentir el amor.

A pesar de tratarse de un cambio leve a primera vista, esta atenuación modifica por completo el matiz de la oración. En la versión original, el verbo utilizado sugiere una participación activa de Emma en la búsqueda del amor que ella cree ideal. Indica una insatisfacción y un deseo conscientes que toman un sentido más moderado en la traducción al español. En consecuencia, Emma pasa implícitamente de ser una figura transgresora que desafía al ideal femenino de la época a una esposa decepcionada que actúa desde una posición más sentimental.

5.3.2. Sociedad y estatus

En este apartado se agrupan pasajes relacionados a la percepción de Emma Bovary de su posición social y la crítica a la vida burguesa. A través de la mirada de la protagonista, Flaubert ofrece al lector una visión realista y sin idealizar del mundo que la rodea. Emma, lejos de conformarse con una vida ordinaria y austera, fantasea con salir del molde de mujer burguesa y pertenecer a un ambiente más glamuroso.

ORIGINAL: (Parte I, cap. VIII, pág. 67)
Le château, de construction moderne, à l'italienne, avec deux ailes avançant et trois perrons, se déployait au bas d'une immense pelouse où paissaient quelques vaches, entre des bouquets de grands arbres espacés, tandis que des bannettes d'arbustes, rhododendrons, seringas et boules-de-neige, bombaient leurs touffes de verdure inégales sur la ligne courbe du chemin sablé. Une rivière passait sous un pont ; à travers la brume, on distinguait des bâtiments à toit de chaume, éparpillés dans la prairie, que bordaient en pente douce deux coteaux couverts de bois, et par derrière, dans les massifs, se tenaient, sur deux lignes parallèles, les remises et les écuries, restes conservés de l'ancien château démoli. Le boc de Charles s'arrêta devant le perron du milieu ; des domestiques parurent ; le marquis s'avança, et, offrant son bras à la femme du médecin, l'introduisit dans le vestibule.
TRADUCCIÓN: (Parte I, cap. VIII, pág. 45)

El castillo, de construcción moderna, a la italiana, era de un gusto elegantísimo. El boc de Carlos se detuvo delante del vestíbulo. Aparecieron algunos criados. El marqués se adelantó, y ofreciendo su brazo a la mujer del médico, la introdujo en el vestíbulo.

Este fragmento constituye el inicio del capítulo VIII de la primera parte, el cual narra el baile en el castillo de Vaubyessard, siendo este el primer contacto de Emma con el mundo aristocrático que tanto ensalza y con el que queda profundamente obsesionada. Teniendo en cuenta este contexto, la reducción descriptiva del lujo y la aristocracia que aparece al inicio del fragmento en la descripción del castillo y sus alrededores atenúa en gran medida la fascinación de Emma por el ambiente e invisibiliza el contraste entre ese universo y la vida cotidiana en la que se ve atrapada.

ORIGINAL: (Parte I, cap. VIII, pág. 72)

Mais bientôt l'émotion disparut, et, se balançant au rhythme de l'orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du col. Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul; quelquefois, quand les autres instruments se taisaient; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables: puis tout reprenait à la fois, le cornet à piston lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffissaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.

Quelques hommes (une quinzaine) de vingt-cinq à quarante ans, disséminés parmi les danseurs ou causant à l'entrée des portes, se distinguaient de la foule par un air de famille, quelles que fussent leurs différences d'âge, de toilette ou de figure.

Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple, et leurs cheveux, ramenés en boucles vers les tempes, lustrés par des pommades plus fines. Ils avaient le teint de la richesse, ce teint blanc que rehausse la pâleur des porcelaines, les moires du satin, le vernis des beaux meubles, et qu'entretient dans sa santé un régime discret de nourritures exquises. Leur cou tournait à l'aise sur des cravates basses; leurs favoris

longs tombaient sur des cols rabattus; ils s'essuyaient les lèvres à des mouchoirs brodés d'un large chiffre, d'où sortait une odeur douce. Ceux qui commençaient à vieillir avaient l'air jeune, tandis que quelque chose de mûr s'étendait sur le visage des jeunes. Dans leurs regards indifférents flottait la quiétude de passions journellement assouvies, et, à travers leurs manières douces, perçait cette brutalité particulière que communique la domination de choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues.

A trois pas d'Emma, un cavalier en habit bleu causait Italie avec une jeune femme pâle, portant une parure de perles. Ils vantaient la grosseur des piliers de Saint-Pierre; Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les Cascine, les roses de Gênes, le Colysée au clair de lune. Emma écoutait de son autre oreille une conversation pleine de mots qu'elle ne comprenait pas. On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, Miss-Arabelle et Romulus et gagné deux mille louis à sauter un fossé, en Angleterre. L'un se plaignait de ses coureurs qui engraissaient, un autre des fautes d'impression qui avaient dénaturé le nom de son cheval.

L'air du bal était lourd; les lampes pâlissaient.

TRADUCCIÓN: (Parte I, cap. VIII, pág. 47)

Pero pronto desapareció la emoción. Y balanceándose al ritmo de la orquesta, se dejó deslizar, moviendo graciosamente su cuello.

El ambiente del salón era pesado. Los quinqués palidecían.

En el original, la descripción detallada y romántica del entorno da a entender la profunda fascinación de Emma ante los placeres mundanos y el ambiente de riqueza en el que se desarrollan. Flaubert utiliza además este fragmento para criticar a la alta sociedad, expresando en sus descripciones la decadencia moral y el libertinaje propios de los aristócratas. Peratoner, al omitirlo de una manera tan tajante, obvia una vez más el profundo deseo de Emma de formar parte de ese mundo y se deshace por completo de la sutil crítica social que caracteriza al primero.

En una segunda lectura del pasaje omitido, los roces, las miradas y, una vez más, el estilo impecable del autor, también presentan el baile como una escena cargada de

sensualidad que ayuda a construir el despertar erótico de la protagonista, en el cual se profundizará en el siguiente apartado.

ORIGINAL: (Parte II, cap. XIV, pág. 298)
L'heureux courut à sa boutique, en rapporta les écus et dicta un autre billet, par lequel Bovary déclarait devoir payer à son ordre, le 1er septembre prochain, la somme de mille soixante et dix francs ; ce qui, avec les cent quatre-vingts déjà stipulés, faisait juste douze cent cinquante. Ainsi, prêtant à six pour cent, augmentés d'un quart de commission, et les fournitures lui rapportant un bon tiers pour le moins, cela devait, en douze mois, donner cent trente francs de bénéfice ; et il espérait que l'affaire ne s'arrêterait pas là, qu'on ne pourrait payer les billets, qu'on les renouvellerait, et que son pauvre argent, s'étant nourri chez le médecin comme dans une maison de santé, lui reviendrait, un jour, considérablement plus dodu, et gros à faire craquer le sac. Tout, d'ailleurs, lui réussissait. Il était adjudicataire d'une fourniture de cidre pour l'hôpital de Neufchâtel ; M. Guillaumin lui promettait des actions dans les tourbières de Grumesnil, et il rêvait d'établir un nouveau service de diligences entre Arcueil et Rouen, qui ne tarderait pas, sans doute, à ruiner la guimbarde du Lion d'or et qui, marchant plus vite, étant à prix plus bas et portant plus de bagages, lui mettrait ainsi dans les mains tout le commerce d'Yonville. Charles se demanda plusieurs fois par quel moyen, l'année prochaine, pouvoir rembourser tant d'argent, et il cherchait, imaginait des expédients, comme de recourir à son père ou de vendre quelque chose.
TRADUCCIÓN: (Parte II, cap. XIV, pág. 158)
Lheureux corrió a su tienda, llevóle el dinero, y dictó otro pagaré por el cual Bovary declaraba deber pagar a su órden, el 1.º de setiembre próximo, la suma de mil sesenta francos: lo que unido a los ciento ochenta ya estipulados, formaban justa la cantidad de mil doscientos cincuenta.

Cárlos se preguntó cómo se las arreglaría el año siguiente para devolver tanto dinero. Y buscaba e imaginaba expedientes, como el de recurrir a su padre, o vender algo.

Aquí se omite una parte significativa del pasaje, en el cual se explica el procedimiento de L'heureux al conceder préstamos. Mediante esta explicación, Flaubert satiriza la figura del burgués y hace hincapié en la codicia de este personaje, especialmente con esta brillante metáfora: «son pauvre argent, s'étant nourri chez le médecin comme dans une maison de santé, lui reviendrait, un jour, considérablement plus dodu, et gros à faire craquer le sac». Peratoner, al deshacerse de estas líneas, esquiva también el juicio moral implícito en la versión original y se limita a narrar los hechos con mayor neutralidad.

ORIGINAL: (Parte III, cap. VII, pág. 415)
Ils examinèrent ses robes, le linge, le cabinet de toilette ; et son existence, jusque dans ses recoins les plus intimes, fut, comme un cadavre que l'on autopsie, étalée tout du long aux regards de ces trois hommes. Maître Hareng, boutonné dans un mince habit noir, en cravate blanche, et portant des sous-pieds fort tendus, répétait de temps à autre : —Vous permettez, madame, vous permettez ?... Souvent il faisait des exclamations : —Charmant ! fort joli ! Puis il se remettait à écrire, trempant sa plume dans l'encrier de corne qu'il tenait de la main gauche.
TRADUCCIÓN: (Parte III, cap. VII, pág. 199)

El escribano repetía de rato en rato, examinando los muebles:

—¡Con permiso de V., señora, con permiso de V.!

A menudo lanzaba exclamaciones como estas:

—¡Encantador! ¡Precioso! ¡Muy bonito!

Y volvía á escribir, mojando su pluma en el tintero de cuerno que sostenía con la mano izquierda.

Este fragmento pertenece al capítulo VII de la tercera parte, el cual narra cómo después de arruinarse económicamente, la familia sufre un embargo. En este caso, desaparece una metáfora muy útil para hacer comprender al lector la humillación que supone para Emma este acontecimiento, comparándolo con una autopsia: «comme un cadavre que l'on autopsie, étalée tout du long aux regards de ces trois hommes». Peratoner condensa en gran medida esta primera parte del pasaje donde Flaubert especifica más en el escrutinio de la privacidad de la protagonista, y suaviza en gran medida la crudeza de la escena y su impacto emocional. El traductor, al deshacerse del fuerte componente descriptivo y la representación de la invasión de la intimidad de la protagonista, elimina el carácter degradante del original y presenta el embargo como un simple trámite.

5.3.3. Deseo femenino, sexualidad y adulterio

Uno de los temas más importantes y a la vez más polémicos de la novela es la infidelidad. Al tratarse de un asunto inevitable (al girar gran parte de la historia entorno al mismo), resulta interesante dedicarle un apartado completo al análisis de los cambios realizados por Peratoner en ciertos pasajes relacionados al desarrollo de la vida sexual de la protagonista.

ORIGINAL: (Parte I, cap. IX, pág. 81)

Souvent, lorsque Charles était sorti, elle allait prendre dans l'armoire, entre les plis du linge où elle l'avait laissé, le porte-cigares en soie verte. Elle le regardait, l'ouvrait, et même elle flairait l'odeur de sa doublure, mêlée de verveine et de tabac. A qui appartenait-il?... Au vicomte. C'était peut-être un cadeau de sa maîtresse. On avait brodé cela sur quelque métier de palissandre, meuble mignon que l'on cachait à tous les yeux, qui avait occupé bien des heures, et où s'étaient penchées, les boucles molles de la travailleuse pensive. Un souffle d'amour avait passé parmi les mailles du canevas ; chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuité de la même passion silencieuse. Et puis le vicomte, un matin, l'avait emporté avec lui. De quoi avait-on parlé, lorsqu'il restait sur les cheminées à large i chambranle, entre les vases de fleurs et les pendules Pompadour? Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, mainte nant; là-bas! Comment était-ce Paris? Quel nom déme suré ! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir ; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathé drale; il flamboyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pommade.

La nuit, quand les mareyeurs, dans leur charrette, passaient sous ses fenêtres en chantant la Marjolaine, elle s'éveillait; et, écoutant le bruit des roues ferrées, qui, à la sortie du pays, s'amortissait vite sur la terre :
— Ils y seront demain, se disait-elle.

TRADUCCIÓN: (Parte I, cap. IX, pág. 50)

Muchas veces, cuando Cárlos había salido, ella iba a buscar al armario, entre los pliegues de una sábana donde la guardaba, la petaca de seda verde. La abría, la miraba, y hasta la olía.

¿A quién pertenecía? Al vizconde. Tal vez era un regalo de alguna querida suya.

Por la noche, cuando no podía conciliar el sueño, se despertaba al ruido del hierro de las carretas y exclamaba, aludiendo a los carreteros:

—¡Ellos pasarán mañana por allí!

En el original, Flaubert convierte la petaca del vizconde en un símbolo del deseo erótico de Emma, que ella admira silenciosamente y a través del cual expresa sus

fantasías. La pasión de la protagonista se muestra en este caso como algo bello y poético, pero toda esta carga romántica desaparece abruptamente con la omisión realizada una vez más por Peratoner.

ORIGINAL: (Parte I, cap. IX, pág. 84)
Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie, avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguil lettes de la livrée.
TRADUCCIÓN: (Parte I, cap. IX, pág. 52)
¿Acaso no necesita el amor, como las plantas indias, terrenos preparados, una temperatura particular? Los suspiros a la luz de la luna, los íntimos apretones de manos, las lágrimas que corren sobre las manos que se abandonan, todas las fiebres de la carne y las languideces de la ternura, no se separaban de su imaginación enardecida.

Los cambios realizados en este pasaje son llamativos, ya que no se limitan a la omisión de algunas líneas, a diferencia de la mayoría de modificaciones de Peratoner. En este caso, el cambio se da mediante una atenuación: la reformulación del término «longues étreintes», que implica abrazos prolongados y expresa por lo tanto un acercamiento físico más íntimo, mantiene una carga pasional de la que carece la alternativa adoptada por el traductor. Al hablar de «íntimos apretones de manos», esta intención desaparece y se ve sustituida por un simple gesto más contenido. limitando una vez más el desarrollo del deseo sexual y romántico de la protagonista.

Peratoner simplifica también el mundo interior de Emma al sustituir la última parte del pasaje, que, mientras que en el original mantiene un imaginario romántico ligado

a los lujos con los que fantasea constantemente la protagonista, en la traducción se mantiene mucho más escueta, refiriéndose simplemente a su «imaginación enardecida».

ORIGINAL: (Parte II, cap. IX, pág. 217)
— J'ai tort, j'ai tort, disait-elle. Je suis folle de vous entendre. —Pourquoi?... Emma! Emma! — Oh! Rodolphe!... fit lentement la jeune femme en se penchant sur son épaule. Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit. Elle renversa son cou blanc, qui se gonflait d'un soupir ; et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna. Les ombres du soir descendaient; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres; elle sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait.
TRADUCCIÓN: (Parte II, cap. IX, pág. 124)
—¡Ah! ¡qué mal hago! ¡qué mal hago! dijo ella. ¡Pero me vuelven loca esas palabras! —¿Por qué? ¡Emma! ¡Emma! —Oh, Rodolfo! dijo lentamente la joven inclinándose en su hombro. La tela de su traje se pegaba al veludillo del de Rodolfo. Inclinó su cuello blanco que se hinchó con un suspiro. Y desfallecida, lastimosa... estremeciéndose... y ocultándose el rostro... ¡Se abandonó!... Descendían las sombras de la noche. El sol horizontal pasando por entre las ramas le deslumbraba los ojos. Aquí y allá, entorno suyo, en las hojas y por el suelo, temblaban manchas luminosas como si de algunos pájaros se hubiesen desprendido varias plumas. El silencio reinaba por todas partes:

Algo dulce parecía brotar de los árboles. Oía ella a su corazón, cuyos latidos volvían a comenzar, así como la circulacion de su sangre, como un río de leche.

Este pasaje pertenece al capítulo IX de la segunda parte, que narra la infidelidad de Emma con Rodolphe. En general, Peratoner mantiene el tono poético de la escena, pero con ciertos matices que generan una impresión más moralizante de este acto.

En la primera intervención de Emma, el tono resulta más tranquilo y reflexivo, como si, a pesar de ser plenamente consciente de su actuar, estuviera dispuesta a dejarse llevar por sus deseos. En cambio, en la traducción se puede percibir angustia o arrepentimiento en sus palabras mediante el uso deliberado de exclamaciones, convirtiendo a la protagonista en una mujer débil y víctima de sus impulsos, a diferencia de la Emma Bovary de Flaubert, que se muestra como una figura llena de voluntad y deseos románticos.

Quizás el cambio más significativo es el de la oración que nos da a entender que la protagonista se entrega finalmente a sus pasiones: «elle s'abandonna». Mientras que Flaubert mantiene el tono calmado y pasional, en la traducción se observa, al igual que en el título, un deje más reprochador que, mediante pausas y exclamaciones, moraliza implícitamente esta decisión mediante una atenuación.

También hay una leve omisión al final del fragmento, que, a pesar de no ser tan relevante, contribuye a reducir la carga erótica de la escena.

ORIGINAL: (Parte III, cap. I, pág. 327)
M. Léon, tout en étudiant son droit, avait passablement fréquenté la Chaumière, où il obtint même de fort jolis succès près des grisettes, qui lui trouvaient l'air distingué. C'était le plus convenable des étudiants : il ne portait les cheveux ni trop longs ni trop courts, ne mangeait pas le 1er du mois l'argent de son trimestre, et se maintenait en de bons termes avec ses professeurs. Quant à faire des excès, il s'en était toujours abstenu, autant par pusillanimité que par délicatesse.

Souvent, lorsqu'il restait à lire dans sa chambre, ou bien assis le soir sous les tilleuls du Luxembourg, il laissait tomber son Code par terre, et le souvenir d'Emma lui revenait. Mais peu à peu ce sentiment s'affaiblit, et d'autres convoitises s'accumulèrent par-dessus, bien qu'il persistât cependant, à travers elles ; car Léon ne perdait pas toute espérance, et il y avait pour lui comme une promesse incertaine qui se balançait dans l'avenir, tel qu'un fruit d'or suspendu à quelque feuillage fantastique.

Puis, en la revoyant après trois années d'absence, sa passion se réveilla. Il fallait, pensa-t-il, se résoudre enfin à la vouloir posséder. D'ailleurs, sa timidité s'était usée au contact des compagnies folâtres, et il revenait en province, méprisant tout ce qui ne foulait pas d'un pied verni l'asphalte du boulevard. Auprès d'une Parisienne en dentelles, dans le salon de quelque docteur illustre, personnage à décorations et à voiture, le pauvre clerc, sans doute, eût tremblé comme un enfant ; mais ici, à Rouen, sur le port, devant la femme de ce petit médecin, il se sentait à l'aise, sûr d'avance qu'il éblouirait.

(...)

TRADUCCIÓN: (Parte III, cap. I, pág. 168)

Leon no había cambiado mucho. Al ver a Emma después de tres años de ausencia, despertóse de repente su antigua pasión. Al día siguiente fue a verla. Bovary había partido. León aprovechóse de su ausencia y comenzó a recordarle los buenos ratos de Yonville.

Este fragmento forma parte del capítulo I de la tercera parte, y narra el rencuentro de Emma con Leon. En general, este capítulo es uno de los más afectados por la omisión y atenuación aplicadas a lo largo de la traducción de la novela: mientras que el original cuenta con casi 5.000 palabras, la versión en español cuenta con tan solo unas 900. En este caso concreto, lo que elimina Peratoner es la descripción de la vida de Leon, y con ella, la evolución moral y pérdida de timidez del personaje, el cual expresa explícitamente su deseo de mantener relaciones con Emma: «il fallait, pensa-t-il, se résoudre enfin à la vouloir posséder». El traductor sustituye toda esta parte con un escueto «Leon no había

cambiado mucho», y obvia por completo el contexto de este personaje, que resulta importante para comprender su manera de actuar a lo largo de la historia desde este punto. Leon, por lo tanto, pasa de ser un joven experimentado a una figura más romántica, lo cual contribuye a hacer más aceptable su inminente relación con Emma.

ORIGINAL: (Parte III, cap. I, pág. 336)
Et Emma fut prise d'un vague effroi, devant cette timidité plus dangereuse pour elle que la hardiesse de Rodolphe quand il s'avançait les bras ouverts. Jamais aucun homme ne lui avait paru si beau. Une exquise candeur s'échappait de son maintien. Il baissait ses longs cils fins qui se recourbaient. Sa joue à l'épiderme suave rougissait — pensait-elle — du désir de sa personne, et Emma lui sentait une invincible envie d'y porter ses lèvres.
TRADUCCIÓN: (Parte III, cap. I, pág. 169)
Y Emma fue acometida de un vago espanto ante aquella timidez todavía más peligrosa que la audacia de Rodolfo. Nunca hombre alguno le había parecido tan bello. «Sus mejillas se colorean con el deseo de mis encantos», pensaba Emma. Y sentía a su vez deseos de posar sus labios en ellas.

Este fragmento forma parte del mismo capítulo que el anterior, y en este caso se observa una omisión más, de las numerosas que se pueden encontrar en estas páginas. Flaubert mantiene en todo momento un ritmo lento y utiliza las descripciones y el desarrollo de la potente tensión emocional para construir de manera gradual el deseo sexual entre los amantes. Peratoner por su parte, resume hasta eliminar por completo la carga erótica de la escena, pasando por alto numerosos detalles y manteniendo la interacción mucho más casta.

ORIGINAL: (Parte III, cap. I, pág. 345)

— Où monsieur va-t-il ? demanda le cocher.

— Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture.

Et la lourde machine se mit en route.

Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont Neuf et s'arrêta court devant la statue de Pierre Corneille.

— Continuez ! fit une voix qui sortait de l'intérieur.

La voiture repartit, et, se laissant, dès le carrefour Lafayette, emporter par la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.

— Non, tout droit ! cria la même voix.

Le fiacre sortit des grilles, et bientôt, arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la voiture en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon.

Elle alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, — et, longtemps, du côté d'Oyssel, au-delà des îles.

Mais, tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers Quatremares, Sotteville, la grande chaussée, la rue d'Elbeuf, et fit sa troisième halte devant le jardin des Plantes.

— Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement.

Et aussitôt, reprenant sa course, elle passa par Saint-Sever, par le quai des Curandiers, par le quai aux Meules, encore une fois par le pont, par la place du Champ-de-Mars et derrière les jardins de l'hôpital, où des vieillards en veste noire se promènent au soleil, le long d'une terrasse, toute verdie par des lierres. Elle remonta le boulevard Bouvreuil, parcourut le boulevard Cauchoise, puis tout le mont Riboudet jusqu'à la côte de Deville.

Elle revint ; et alors, sans parti pris ni direction, au hasard, elle vagabonda. On la vit à Saint-Pol, à Lescure, au mont Gargan, à la Rouge-Mare, et place du Gaillardbois ; rue Maladrerie, rue Dinanderie, devant Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, — devant la Douane, — à la basse Vieille-Tour, aux Trois-Pipes et au Cimetière monumental. De temps à autre, le cocher sur son siège jetait aux cabarets des regards désespérés. Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir point s'arrêter. Il essayait quelquefois, et aussitôt il entendait derrière lui partir des exclamations de colère. Alors il cinglait de plus belle ses deux rosses tout en sueur, mais sans prendre garde aux cahots, accrochant par-ci par-là, ne s'en souciant, démoralisé, et presque pleurant de soif, de fatigue et de tristesse.

Et sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire.

Une fois, au milieu du jour, en pleine campagne, au moment où le soleil dardait le plus fort contre les vieilles lanternes argentées, une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta les déchirures de papier, qui se dispersèrent au vent, et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges, tout en fleur.

Puis, vers six heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendit qui marchait le voile baissé, sans détourner la tête.

TRADUCCIÓN: (Parte III, cap. I)

(Eliminado)

Esta es concretamente una de las omisiones más llamativas, ya que Peratoner se deshace por completo de una escena de vital importancia para la historia, y a la vez una de las más polémicas. Se trata del pasaje del fiacre (carruaje destinado al transporte de

pasajeros), mediante el cual Flaubert hace uso de la metáfora para simbolizar el encuentro sexual entre los amantes, como explica la siguiente cita:

> Baste como muestra, la escena del fiacre donde *Madame Bovary* y Leon tienen relaciones sexuales, en que la pareja se ve sustituida por el fiacre. Flaubert se vale de la escrupulosa descripción y del recurso del dato escondido, para sugerir el acto de entrega sexual, este dota de alma al carruaje, hace que el lector deduzca el orgasmo por la mano que tiró trozos de papel al final de su recorrido, los movimientos del carruaje se relacionan con el naciente acto sexual y sin necesidad de mencionarlo de manera explícita. (Cardozo González, 2017: 76)

Esta supresión afecta de manera directa al transcurso de la historia y al desarrollo de la relación entre ambos personajes, y resulta interesante observar cómo el traductor, por una parte, hace muy explícitos en el título de la novela los acontecimientos que a continuación se encargaría de eliminar.

5.3.4. Crítica a la Iglesia

Aunque quizás en menor medida que el resto de temas enumerados, Flaubert hace mención a la Iglesia a lo largo de la novela, utilizando tintes satíricos y caricaturizantes que dejan entrever una crítica implícita a su carácter censurador, y que, por supuesto, Peratoner debería eliminar con tal de poder publicar su traducción en España.

ORIGINAL: (Parte II, cap. XIV, pág. 307)
Homais, s'étonnant de ce silence, voulut savoir son opinion, et le prêtre déclara qu'il regardait la musique comme moins dangereuse pour les mœurs que la littérature. Mais le pharmacien prit la défense des lettres. Le théâtre, prétendait-il, servait à fronder les préjugés et, sous le masque du plaisir, enseignait la vertu. — Castigat ridendo mores, monsieur Bournisien ! Ainsi, regardez la plupart des tragédies de Voltaire ; elles sont semées habilement de réflexions philosophiques qui en font pour le peuple une véritable école de morale et de diplomatie.

— Moi, dit Binet, j'ai vu autrefois une pièce intitulée Le Gamin de Paris, où l'on remarque le caractère d'un vieux général qui est vraiment tapé ! Il rembarre un fils de famille qui avait séduit une ouvrière, qui à la fin... — Certainement ! continuait Homais, il y a la mauvaise littérature comme il y a la mauvaise pharmacie ; mais condamner en bloc le plus important des beaux-arts me paraît une balourdise, une idée gothique, digne de ces temps abominables où l'on enfermait Galilée. (...) Cette idée de spectacle germa vite dans la tête de Bovary.
TRADUCCIÓN: (Parte II, cap. XIV, pág. 163)
El boticario, sorprendido por aquella tolerancia, quiso conocer su opinión, y el cura declaró que consideraba la música como menos peligrosa para las costumbres que la literatura. Entonces el farmacéutico tomó la defensa de las letras. El teatro, según él, servía para matar las preocupaciones, y enseñar la virtud bajo la máscara del placer. Hubo una discusión con este objeto que duró algunas horas. La idea de asistir al teatro brotó en aquel día en la mente de Bovary.

En este pasaje, la traducción omite una gran parte del texto original (el cual no está completo en la tabla, ya que ocupa varias páginas). Se trata del debate entre Homais y Bournisien, un boticario y un cura, respectivamente. Durante este extenso diálogo entre ambos personajes, Homais defiende el arte del teatro, mientras el cura argumenta en su contra. Flaubert utiliza claramente este fragmento para personificar en Bournisien la censura eclesiástica tan presente en la época. Peratoner, por su parte, se deshace por completo de esta conversación y elimina de raíz la posibilidad implícita de una reflexión del lector respecto a estos asuntos.

El cura Bournisien aparece además en distintos capítulos de la novela, y es utilizado como símbolo de religiosidad ciega y mediocridad, lo cual supone una fuerte crítica implícita a la Iglesia. El traductor suaviza la dureza con la que Flaubert describe al

cura, convirtiéndolo en un simple personaje secundario completamente exento de juicios de valor.

5.3.5. El suicidio

Se trata de uno de los temas más polémicos de la novela, también inevitable al estar tan presente en el desenlace de la historia. Tanto por la crudeza del original como por la disidencia respecto a los valores cristianos que supone que la protagonista decida quitarse la vida, resulta especialmente interesante detenerse a observar el tratamiento de Peratoner en torno a este asunto.

ORIGINAL: (Parte II, cap. XIII, pág. 290)
Elle le revoyait, elle l'entendait, elle l'entourait de ses deux bras, et des battements de cœur, qui la frappaient sous la poitrine comme à grands coups de bélier, s'accéléraient l'un après l'autre, à intermittences inégales. Elle jetait des yeux tout autour d'elle avec l'envie que la terre croulât. Pourquoi n'en pas finir? Qui la retenait donc? Elle était libre. Et elle s'avança ; elle regarda les pavés en se disant: — Allons! allons!
TRADUCCIÓN: (Parte II, cap. XIII, pág. 153)
Veía a Rodolfo, le oía, le rodeaba con sus brazos, y los latidos de su corazón se apresuraban, con intermitencias desiguales. Lanzaba sus miradas en torno suyo, deseando que la tierra se hundiera y la tragara. ¿Por qué no morir? ¿Quién la detenía? Libre era. Adelantó el cuerpo... contempló las piedras de la calle, diciendo: —¡Ánimo!

Esta escena se sitúa en el capítulo XIII de la segunda parte, cuando Rodolphe abandona a Emma mediante una carta, y ella en consecuencia empieza a tener ideas suicidas. Este caso resulta especialmente interesante, ya que a pesar de la leve omisión al inicio del párrafo (suponiendo que, como en muchos otros casos, contribuye a restarle complejidad a la psicología del personaje), Peratoner no solo mantiene la idea del suicidio, sino que la hace más explícita, sustituyendo el ambiguo «finir» de Flaubert por un «morir» mucho más tajante. Una de las posibilidades más plausibles es que esta explicitación esté destinada a obviar el componente poético del original al referirse a este asunto.

ORIGINAL: (Parte III, cap. VIII, pág. 438)
Et, arrêtant ses yeux sur une carabine damasquinée qui brillait dans la panoplie : —Mais, lorsqu'on est si pauvre, on ne met pas d'argent à la crosse de son fusil ! on n'achète pas une pendule avec des incrustations d'écaille ! continuait-elle en montrant l'horloge de Boule ; ni des sifflets de vermeil pour ses fouets (elle les touchait) ! ni des breloques pour sa montre ! Oh ! rien ne lui manque ! jusqu'à un porte-liqueurs dans sa chambre ; car tu t'aimes, tu vis bien, tu as un château, des fermes, des bois ; tu chasses à courre, tu voyages à Paris. Eh ! quand ce ne serait que cela ! s'écria-t-elle en prenant sur la cheminée ses boutons de manchettes, que la moindre de ces niaiseries ! on en peut faire de l'argent !... Oh ! je n'en veux pas ! Garde-le ! Et elle lança bien loin les deux boutons, dont la chaîne d'or se rompit en cognant contre la muraille. —Mais, moi, je t'aurais tout donné, j'aurais tout vendu, j'aurais travaillé de mes mains, j'aurais mendié sur les routes, pour un sourire, pour un regard, pour t'entendre dire : « Merci ! » Et tu restes là tranquillement dans ton fauteuil, comme si déjà tu ne m'avais pas fait assez souffrir ! Sans toi, sais-tu bien, j'aurais pu vivre heureuse ! Qui t'y forçait ? Était-ce une gageure ? Tu m'aimais, cependant, tu le disais... Et tout à l'heure encore... Ah ! il eût mieux valu me chasser ! J'ai les mains chaudes de tes

baisers, et voilà la place, sur le tapis, où tu jurais à mes genoux une éternité d'amour. Tu m'y as fait croire ; tu m'as, pendant deux ans, traînée dans le rêve le plus magnifique et le plus suave !... Hein ! nos projets de voyage, tu te rappelles ? Oh ! ta lettre ! ta lettre ! elle m'a déchiré le cœur ! Et puis, quand je reviens vers lui, vers lui qui est riche, heureux, libre ! pour implorer un secours que le premier venu rendrait, suppliante et lui rapportant toute ma tendresse, il me repousse, parce que ça lui coûterait trois mille francs !

TRADUCCIÓN: (Parte III, cap. VIII, pág. 208)

Y deteniendo sus miradas en una carabina damasquina que brillaba en una panoplia, dijo:

—Pues cuando se es tan pobre, no se pone plata en la culata de un fusil, ni dijes en la cadena del reloj...

—Con estos gemelos —añadió tomando unos de camisa que vio encima de la chimenea— se podía hacer dinero... ¡Oh! pero no los quiero, guárdatelos!

Y los lanzó contra la pared donde se hicieron pedazos.

Salió de aquella casa.

Este fragmento forma parte del capítulo VIII de la tercera parte, que narra cuando Emma recurre a Rodolphe en busca de su ayuda económica después de haber quedado arruinada. Se sitúa en este subapartado del comentario, ya que esta escena constituye los momentos previos al suicidio, y en ella Flaubert nos deja ver la desesperación y brutalidad que desborda la protagonista gracias a este diálogo en el que se muestra cruel hacia Rodolphe. Peratoner realiza varias omisiones y condensaciones de varias partes a lo largo del capítulo que repercuten directamente en la complejidad de la dimensión emocional del personaje al interferir en el desarrollo de este acontecimiento concreto, eliminando los fragmentos más violentos y volviéndola en consecuencia más calmada y contenida.

ORIGINAL: (Parte III, cap. VIII, pág. 439)

Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait ; et elle repassa par la longue allée, en trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait.

Enfin elle arriva au saut de loup devant la grille ; elle se cassa les ongles contre la serrure, tant elle se dépêchait pour l'ouvrir. Puis, cent pas plus loin, essoufflée, près de tomber, elle s'arrêta. Et alors, se détournant, elle aperçut encore une fois l'impassible château avec le parc, les jardins, les trois cours, et toutes les fenêtres de la façade.

Elle resta perdue de stupeur et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde, et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes qui déferlaient. Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle vit son père, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage : la folie la prenait, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse, il est vrai ; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent. Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne.

La nuit tombait, des corneilles volaient.

Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches des arbres. Au milieu de chacun d'eux, la figure de Rodolphe apparaissait. Ils se multiplièrent, et ils se rapprochaient, la pénétraient ; tout disparut. Elle reconnut les lumières des maisons qui rayonnaient de loin dans le brouillard.

Alors sa situation, telle qu'un abîme, se représenta.

TRADUCCIÓN: (Parte III, cap. VIII, pág. 208)

Salió de aquella casa.

Entonces se le presentó su situación, como un negro abismo dispuesto a engullirla.

Aquí Peratoner también se encarga de eliminar gran parte del pasaje, el cual Flaubert utiliza para narrar las alucinaciones finales de Emma, que se encuentra en un estado de perturbación mental previa al suicidio. Esta crisis psicológica se ve extremadamente simplificada una vez más, dificultando al lector empatizar con el horror de su situación con el propósito de moralizar el fragmento (evitando la justificación emocional de Emma) y neutralizar su potencial escandaloso.

ORIGINAL: (Parte III, cap. VIII, pág. 457)

Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton ; et une voix s'éleva, une voix rauque qui chantait :

Souvent la chaleur d'un beau jour
Fait rêver fillette à l'amour.

Elle se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.

Pour amasser diligemment
Les épis que la faux moissonne,
Ma Nanette va s'inclinant
Vers le sillon qui nous les donne.

—L'aveugle ! s'écria-t-elle.

Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.

Il souffla bien fort ce jour-là,
Et le jupon court s'envola.

Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus.

TRADUCCIÓN (Parte III, cap. VIII, pág. 217)

Repentinamente se oyó en la calle una canción, cantada por una voz ronca. Era la del ciego que tanto asustaba á Emma en otro tiempo.

Emma se levantó como un cadáver galvanizado, con los cabellos sueltos y las pupilas fijas en el vacío.

—¡El ciego! —exclamó.

Una convulsión violenta volvió á hacerla caer sobre el colchón. Acercáronse todos. Había dejado de existir.

Al eliminar la canción del ciego y condensar tanto la escena, en la traducción se pierde el tinte grotesco e irónico que logra Flaubert al crear ese contraste entre la muerte y la sátira. Además, se atenúa la situación crítica del personaje al eliminar sus últimos gestos frenéticos al escuchar la canción: «et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable». Peratoner convierte el final de la protagonista en un suceso trágico y más solemne, mientras que la Emma de Flaubert fallece en un marco perturbador lleno de simbolismo y musicalidad.

También resulta interesante que en este mismo capítulo se mantenga la brutalidad física que conlleva el envenenamiento (convulsiones, vómitos, etc.), pero a la vez se eliminen los pasajes más ligados al marco psicológico y emocional.

6. RECEPCIÓN Y CRÍTICA

Las obras literarias no dependen únicamente del autor o del texto en sí. La recepción y la crítica constituyen una parte sumamente importante de su interpretación y su valor dentro de un contexto histórico y cultural:

> En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de la historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, (...). La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo, y al mismo tiempo de proceso, entre la obra, el público y la nueva obra (...). (Jauss, 2013: 178-179)

La obra de Flaubert no fue la excepción, y todas las estrategias utilizadas en su traducción tuvieron consecuencias directas sobre la forma en la que el público español percibió *Madame Bovary*. La atenuación de los elementos más potencialmente problemáticos reducía el escándalo moral que podía llegar a generar la novela y evitaba un enfrentamiento directo con la censura y con los sectores más conservadores. Estas modificaciones también afectan a la valoración literaria de la obra. El estilo de Flaubert, considerado uno de los factores que hacen de esta novela una fuerte innovación literaria para la época, se ve abruptamente empobrecido mediante constantes reducciones y neutralizaciones.

6.1. La censura como elemento mediador

El resultado del análisis de todas estas técnicas demuestra que la traducción de Peratoner debe entenderse como un proceso de conciliación entre la naturaleza transgresora y moderna de la novela y la España conservadora del siglo XIX, en la que el traductor actúa constantemente como mediador cultural entre dos contextos profundamente distintos.

La obra original de Flaubert nace en un entorno literario relativamente más abierto, en el cual comienzan a cuestionarse ciertos valores relacionados con la religión, la sexualidad y el matrimonio. A pesar de que *Madame Bovary* también provocó una reacción polémica y tuvo intentos de censura en Francia en el momento de su publicación,

el panorama cultural francés permitía un mayor margen para la experimentación artística y la crítica social. Sin embargo, en la España decimonónica el contexto era mucho más restrictivo, como se detalla a continuación:

> La Censura, (...), perseguía en las obras originales en español y en las traducciones el siguiente largo catálogo de pecados religioso-políticos: las expresiones profanadoras y blasfemas 18; las alusiones escandalosas a Dios, santos, papas y las demás jerarquías 19; las referencias a situaciones y acciones sacrílegas (por ejemplo: servirse de una sagrada forma envenenada para cometer un crimen) 20; las referencias a dignidades distintas de las de la Iglesia católica oficial que, obligatoriamente, habían de ser cambia-das por las correspondientes españolas 21; los ataques a la sacralidad del poder 22; la corrupción de la sana moral por medio del lenguaje de autores extranjeros especialmente si se trataba de mujeres ateas 23; las alusiones al sexo y los términos que lo pudieran insinuar (orgía, por ejemplo) 24; los ataques y burlas a la Patria y a los españoles (España miserable y españoles mendigos pendencieros; la España sin poderío militar) 25; las rivalidades políticas plasmadas en luchas dinásticas que enredaban la política con el amor y comprometían la sacralidad del poder 26; los ataques al sacrosanto matrimonio, al orden social y, por lo tanto, la adjudicación a la mujer de un papel diferente del establecido (el tema de la mujer independiente, de la amante de muchos hombres) 27 y, en contraste con esta persecución, se favorecía la publicación de novelas católicas militantes 28; la difusión, a través de la traducción, de costumbres extrañas y contrarias a las tradicionales de España, tanto por medio de la representación de obras de teatro como, y sobre todo, de la novela, ya que se podía leer varias veces, por muchos lectores y por años y años 29; las alusiones a lo fantástico que fuesen contrarias a la tradición religiosa española 30, etc. (Crespo, 2007: 54)

La fuerte influencia de la moral religiosa y de los mecanismos de censura vigentes condicionaba enormemente la circulación de obras con un potencial escandaloso. Los textos considerados inmorales podían, por lo tanto, ser prohibidos o recibir duras críticas.

Resulta sencillo concluir que Peratoner traduce bajo una presión ideológica evidente, ya que el anterior estudio de su figura como autor y traductor permite identificar que, al ser seguidor de una corriente más progresista y estar interesado en temas como la sexualidad y en anticlericalismo, su principal intención no es moralizar a través de *Madame Bovary*, sino acercar la obra al público español aunque eso conlleve fuertes modificaciones a la original con tal de sortear la censura. Sus decisiones responden enteramente a la necesidad de adaptar la novela al sistema cultural de llegada, evitando o atenuando elementos propensos a resultar problemáticos para las autoridades, la crítica o los propios lectores.

Esta labor de mediación afecta entonces profundamente a la recepción de la obra. El público español no llega a acceder realmente al mismo texto que el lector francés, ya que, aunque la trama principal se conserva, gran parte del contenido simbólico, psicológico y crítico desaparece o se transforma: «Con tantas limitaciones difícil era,

pues, escribir un original atractivo que no aburriera al público lector-espectador», (Crespo, 2007: 54). La traducción, y en este caso la censura mediante las estrategias planteadas anteriormente, se utilizan como un filtro ideológico que reinterpreta la novela según los valores dominantes en el país.

6.2. Crítica española ante *Madame Bovary*

La recepción de Gustave Flaubert en la crítica literaria española de finales del siglo XIX estuvo marcada por una mezcla de admiración estética y debate ideológico. La valoración de Flaubert no fue unánime: mientras los críticos y novelistas españoles más inclinados al progresismo exaltaron la perfección de su estilo y la modernidad de sus técnicas narrativas, los más conservadores cuestionaron el pesimismo, el materialismo y la falta de moralidad asociados a la corriente realista.

En *La Cuestión Palpitante* (1882), Pardo Bazán realiza un análisis crítico de Flaubert y su obra. En él, califica la novela como una muestra del talento narrativo de Flaubert, admirando profundamente su estilo y asegurando el potencial de la obra para trascender:

> No es sólo admirable en la obra maestra de Flaubert el vigor y la verdad de los caracteres; hay que considerarla también modelo de perfección literaria. El estilo es como lago transparente en cuyo fondo se ve un lecho de áurea y fina arena, o como lápida de jaspe pulimentado donde no es posible hallar ni leves desigualdades. Jamás decae, jamás se hincha; ni le falta ni le sobra requisito alguno; (...). Es un estilo cabal, conciso sin pobreza, correcto sin frialdad, intachable sin purismo, irónico y natural a un tiempo, y en suma, trabajado con tal valentía y limpieza, que será clásico en breve, si no lo es ya. (Pardo Bazán, 1882, Cap. X)

Clarín, por su parte, demuestra esta admiración a través de su célebre obra *La Regenta* (1884), que posee una estrecha relación con *Madame Bovary* debido a la profunda similitud en sus historias y el desarrollo de sus personajes:

> Desde el punto de vista histórico-literario, La Regenta introduce en España la novela del romanticismo de la desilusión de manera próxima a como había quedado modelada en *Madame Bovary* y en *L'éducation sentimentale:* esa novela cuyo protagonista tiene conciencia de que su anhelo no puede satisfacerlo el mundo y acepta de antemano el fracaso, inmerso en la contemplación de la realidad negativa y de la interioridad solidaria, sin por ello dejarse doblegar a la inerte aceptación de esa realidad. (Sobejano, 1981)

El autor se inspira en el modelo de mujer adúltera representado en la novela de Flaubert para crear la suya propia, adaptándola al contexto español y a su propia sensibilidad moral y espiritual:

> Se ha propuesto a alguno o algunos de los personajes secundarios de La Regenta como portavoces discretos del verdadero pensamiento de su autor, y es verdad que Alas participaba del amor a la naturaleza y de la comprensión tolerante de Frígilis, del cristianismo generoso y sincero del obispo Camoirán, y con seguridad aplaudía la observación serena y respetuosa del médico Benítez, y simpatizaba con el pueblo que trabaja y que ama sencillamente, naturalmente, sin refracciones ni exquisiteces (...). Desde el punto de vista personal, la diferencia básica entre *Madame Bovary* y *La Regenta* consiste en que aquélla es una novela antirromántica sobre el alma romántica deteriorada, y *La Regenta* una novela romántica contra el mundo antirromántico y en homenaje al alma bella y buena, derrotada pero inadaptable. (Sobejano, 1981)

Pero Clarín no es el único que toma la obra de Flaubert como inspiración. Obras de Pérez Galdós como *Fortunata y Jacinta* (1887) comparten aspectos fundamentales con *Madame Bovary,* ya que también ambas protagonistas encajan en el mismo tópico:

> Dos casadas ilustres de la literatura europea de la segunda mitad del siglo XIX, Emma Bovary y Fortunata de Rubín, cometen adulterio contra sus esposos, Carlos Bovary y Maximiliano Rubín, médico y farmacéutico respectivamente, pequeños burgueses, ramplones profesionales universitarios, oscuros y fracasados. La aparición de Emma en *Madame Bovary* y la de Fortunata en *Fortunata y Jacinta* están marcadas, como veremos, con rasgos de erotismo que hablan anticipadamente de futuros desarrollos caracterológicos. (Calvelo, 2023: 1)

Juan Valera, por otro lado, admira el talento literario de Flaubert y la perfección de su estilo, pero rechaza tajantemente varios aspectos de la estética realista que la caracterizan:

> Esta segunda referencia revela que Valera conoce suficientemente la terminología con la que el discurso crítico francés contemporáneo aludía, en positivo o en negativo, al realismo que conformaban las creaciones de Flaubert y Feydeau, al mismo tiempo que explícita tajantemente su desaprobación (...). «en la práctica los mismos realistas son idealistas sin saberlo. Feydeau, Flaubert y Champfleury se fingen y nos presentan un ideal, aunque perverso y abominable» (Sotelo Vázquez, s.f.: 555) y (Valera, citado en Sotelo Vázquez, s,f: 555).

Por otra parte, diversos medios de prensa escrita se hicieron eco de la popularidad de la novela entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Los distintos fragmentos citados a continuación representan la evolución de la crítica a lo largo de los años.

En el diario *El Pensamiento español* (1860), a pesar de que no se encuentra ningún tipo de comentario crítico, se evidencia la persistencia de mecanismos de control ideológico y censura sobre la literatura, al informar de la prohibición de *Madame Bovary* junto a una variedad de obras de distintos autores:

> Hoy recibimos la lista de obras que han sido últimamente prohibidas por la sagrada Congregación del Índice, en decreto de 26 de Junio.
> Hélas aquí:
> (...)
> » Gustavo Flaubert, *Madame Bovary*, *Salammbo*. (Anónimo, 1864: 3)

Algunas revistas españolas como *Revista contemporánea* (1875) destacan el valor literario e histórico de la obra dentro del desarrollo del realismo, interpretando la novela como un punto de inflexión en la tradición narrativa:

> Presumo que este libro es tan conocido en España como en Francia, aunque por la implacable realidad de sus cuadros parezca principalmente escrito para que se juzgue en el país donde a cada paso puede comprobarse la exactitud de las descripciones que contiene. Después de Jorge Sand y Balzac, *Madame Bovary* señala el advenimiento de una nueva transformación de la novela francesa. Este libro ejerció, por sus defectos, como por sus cualidades, una gran influencia sobre la literatura contemporánea. (Bigot, C., 1877: 112)

En la revista satírica *Gil Blas* (1864), Clarín hace una mención al célebre juicio a Flaubert, subrayando el carácter absurdo del juicio:

> Siempre que los tribunales de justicia intervienen en asuntos literarios, hacen alguna barbaridad (...). Cuando Flaubert publicó su *Madame Bovary* (que un crítico español todavía no sabe quién es), no faltó un desdichado curial que, en nombre de la vindicta pública, llevó a la barra a la esposa del médico Bovary, por inmoral y contraria a los sanos principios por que se regía el imperio de Napoleón III. (...) Su sentencia, publicada en el folletín de Le Gaulois, será un capítulo más, un episodio cómico de la novela; como el fiscal que acusó a Flaubert ha quedado para siempre en las ediciones de *Madame Bovary*, siendo el personaje más cómico del Ubro; es el único camino por donde pueden aspirar a la inmortalidad esta clase de magistrados. (Clarín, 1882: 66)

El periódico *La Lucha* (1871), ofrece una valoración positiva estilo flaubertiano y de su influencia, destacando su innovación narrativa.

> El primero que escribió en nuestro tiempo en Francia un libro que a su aparición no hizo todo el efecto que debía producir después, no sospecho que iba a ser el Mesías de una nueva escuela con fórmulas concretas y un público que ya va siendo europeo. Este hombre fue Flaubert. El autor de Mme. Bovary no podía morir, y aunque ya el gran Balzac había hecho naturalismo, y en Balzac

> había fuentes inagotables para to-dos los que hayan de estudiar y escribir del corazón humano, logró Flau-bert con extraordinario talento unir á su profunda observación un estilo novísimo, desesperante por su sencillez, pero el único para crear algo nuevo. (Anónimo 1886: 1)

De manera similar al artículo de Clarín, *La Prensa* (1869) publica una crítica del proceso judicial al que fue sometido el autor:

> Después de su lectura, recordamos aquella célebre sentencia de un tribunal parisién condenando a Flaubert por su novela «Madame Bovary», en la que se lee: «Considerando que la misión de la literatura debe ser «adornar» y recrear el espíritu elevando la inteligencia y «depurando» las costumbres...; considerando que, para cumplimentar el «bien» que aquella está llamada a producir, no debe solamente ser cauta y pura en su forma y en su expresión...» sentencia que podría haber firmado, según Benedetto Croce, uno de los personajes de la famosa novela, el farmacéutico Homais. ¡Qué tiempos alcanzamos y qué cosas se oyen! (R.R Y L.L, 1925: 1)

En conjunto, estas menciones críticas en la prensa española del momento muestran cómo *Madame Bovary* fue leída en España: mientras que fue objeto de debate y censura moral, también sirvió para construir un importantísimo ejemplo de modernidad narrativa y realismo europeo. En lo que ninguno de los autores y críticos expuestos parece diferir, es en el talento y la impecabilidad del estilo de Flaubert, reconocido como un modelo de modernidad narrativa, capaz de renovar los procedimientos de la novela del siglo XIX. Más allá de las controversias morales o ideológicas que provocó la obra, su valor estético y su aportación técnica al desarrollo de la novela realista fueron reconocidos en el ámbito de la crítica española. Así, *Madame Bovary* se consolidó no solo como objeto de debate cultural, sino también como referente imprescindible en la evolución de la narrativa europea moderna.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, se ha podido comprobar la importancia fundamental del contexto cultural y el marco social en la recepción y transformación de una obra literaria como *Madame Bovary*. La llegada de la novela a España tuvo lugar en un periodo profundamente condicionado por la inestabilidad política y por la presencia de mecanismos de censura tanto institucionales como sociales, factores que influyeron decisivamente en la forma en que la obra fue traducida y difundida entre el público español. En este contexto, la figura del traductor adquirió un papel especialmente relevante, ya que su labor no consistía únicamente en trasladar el texto de una lengua a otra, sino también en adaptarlo a las exigencias morales e ideológicas de la sociedad receptora. De este modo, el traductor actuó como mediador entre la obra original de Gustave Flaubert y el sistema cultural español del siglo XIX.

El análisis comparado entre la novela original de Flaubert y la traducción de Peratoner ha permitido comprobar que esta última, lejos de constituir una reproducción fiel del texto francés, responde a una clara necesidad de adaptación cultural. Las estrategias empleadas modifican aspectos esenciales de la obra y afectan directamente a algunos de sus núcleos temáticos fundamentales, especialmente aquellos relacionados con la crítica social, el adulterio, el deseo femenino y la transgresión moral. Como consecuencia, la versión de *Madame Bovary* que llegó al público español no coincide plenamente con la novela innovadora, crítica y transgresora concebida por Flaubert.

Este hecho invita a reflexionar también sobre el carácter decisivo de la traducción en la publicación y circulación de la literatura dentro de un contexto cultural determinado, ya que las decisiones del traductor y las estrategias que lleve a cabo pueden adaptar, matizar o incluso modificar aspectos fundamentales del texto. Estas estrategias pueden alterar núcleos temáticos esenciales de la obra, como ocurre en la novela de Flaubert, lo que plantea más preguntas sobre los límites entre fidelidad y adaptación. En consecuencia, la traducción no solo transmite contenido, sino que también redefine la recepción de las obras literarias, convirtiendo al traductor en una figura clave que influye directamente en cómo una cultura percibe e interpreta la producción literaria de otra.

Por otro lado, el estudio de la recepción crítica demuestra que, a pesar de la censura impuesta y la resistencia ideológica frente a sus contenidos más polémicos, una parte significativa de los lectores y críticos reconoció el talento estilístico plasmado en la novela de Flaubert y valoró positivamente sus aportaciones a la renovación narrativa. Este contraste queda reflejado en diversos escritos contemporáneos, en los que la obra aparece simultáneamente como objeto de admiración literaria y de debate moral. La influencia posterior de Madame Bovary en distintos autores confirma el impacto decisivo de la obra en la evolución de la narrativa española y en la introducción de nuevas formas de representación literaria.

A partir de los resultados obtenidos, puede confirmarse la hipótesis inicial de este trabajo y afirmarse que la traducción al español de *Madame Bovary* realizada por Amancio Peratoner responde a un proceso de mediación cultural e ideológica condicionado por las expectativas y valores morales de la España decimonónica, y no al de una simple transferencia lingüística. En definitiva, este trabajo ha permitido comprender cómo la traducción no solo transmite textos, sino que también los transforma y condiciona la manera en que una obra es interpretada y asimilada.

8. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES CONSULTADAS

Álvarez Balbuena, F. (2021). *Ideas sobre la política del siglo XIX español*. [Archivo PDF]. https://www.rade.es/imageslib/PUBLICACIONES/ARTICULOS/V6N1-02-BALBUENA-ideas%20pol%C3%ADticas%20del%20siglo%20XIX.pdf

Aubert, P. (2002). *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*: Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (1994-1995).

Baker, M. (2011). *In Other Words: A Coursebook on Translation.* Routledge.

Bigot, C., (1877). Correspondencia de París. *Revista Contemporánea,* vol. 9, 112.

Bosquejos literarios. (21 de octubre de 1886). *La lucha: órgano del partido liberal de la provincia de Gerona.*

Botrel, J. F. (s.f.). *Pueblo y Literatura. España, siglo XIX.* https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_008.pdf

Calvelo, C. (2023). *Fortunata y Mme Bovary.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/fortunata-y-mme-bovary-1217031/

Carballeda, A. (2011). *Naturalismo, realismo literario y la explicación de los fenómenos sociales.* SEDICI. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/116834

Cardozo González, (s.f.) *La trasgresión de la realidad en Madame Bovary de Gustave Flaubert.* https://revistas.ut.edu.co/index.php/ergoletrias/article/download/1673/1296

Castilho, S., Resende, N. (2022). Post-Editese in Literary Translations. *Information,* 13(2), 66. https://doi.org/10.3390/info13020066

Clarín. (23 de febrero de 1882). Duverdy. *Gil Blas.*

Cotoner, L. (s.f.) *Peratoner y Almirall, Amancio*. Diccionario Histórico de la Traducción en España. https://phte.upf.edu/dhte/castellano-siglo-xix/peratoner-y-almirall-amancio/

Crespo, J. (2007*). Traductores y Traducciones de Literatura y Ensayo.* Editorial Comares.

Culler, J. D. (2007). The realism of "Madame Bovary" (Flaubert). *MLN*, 122(4), p. 683–696. Johns Hopkins University Press. https://www.researchgate.net/deref/https%3A%2F%2Fdoi.org%2F10.1353%2Fmln.2008.0007?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19

Flaubert, G. (1857). *Madame Bovary, moeurs de province.* M. Lèvy frères.

Flaubert, G. (1875). *¡¡Adúltera!! (Madame Bovary) Novela filosófico-fisiológica.* (Trad. Amancio Peratoner). José Miret. (Trabajo original publicado en 1875).

García Fernández, S., Gómez-Cáneba, F., Guerrero García, B. Placidi, F. Savchenkova, Schoer-Granado, S. (2025). *Traducción y Sostenibilidad Cultural II: Retos y Nuevos Escenarios.* Ediciones Universidad de Salamanca.

Garrido, V. (2023). La autodestrucción de Madame Bovary: hacia una economía política del goce. *Co-Herencia,* 20(38), 273–295. https://doi.org/10.17230/co-herencia.20.38.1

Godínez Romo, A. (2021). *El absurdo quijotesco en Madame Bovary y El proceso*. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8030669

Hernández-Guerrero, M. J. (2016). *Retraducción y calidad: el caso de Madame Bovary.* [Universidad de Málaga]. Repositorio RIUMA. https://riuma.uma.es/rest/api/core/bitstreams/be20f2a9-171a-4253-9712-202295663f00/content

Hernández Guerrero, M. J. (2019). *Historia de las primeras traducciones al español de Madame Bovary (1875 1935)*. Çédille: Revista de Estudios Franceses, 15, p. 253 281. https://portaldelainvestigacion.uma.es/documentos/62e4b74c87bd337eb3d0e54a

Hernández-Guerrero, M. J. (2025) *Catálogo comentado de traducciones de Madame Bovary al español peninsular.* Repositorio RIUMA. https://riuma.uma.es/entities/publication/8a3c92e4-f8c9-4c4d-979d-0f4da63d08c8

Jauss, H. 2013. *La historia de la literatura como provocación.* Gredos.

Kvas, K. (2019). *The Boundaries of Realism in World Literature.* Lexington Books.

Lachat, C. (2003) *Estrategias y problemas de traducción.* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Digibug. https://digibug.ugr.es/handle/10481/13898

Lafarga, F. (1995). Sobre la recepción de la literatura francesa en España. *Revista de Filología Francesa,* 8. Servicio de Publicaciones Univ. Complutense. https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/download/THEL9595330031A/34093/35254

Larra, M. J. (30 de abril de 1833). En este país. *La Revista Española*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-este-pais--0/html/ff793348-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

Leonardi, V. (2008). *Power and Control in Translation: Between Ideology and Censorship*. https://hdl.handle.net/11392/1378593

[Listado de obras prohibidas por la Sagrada Congregación del Índice] (2 de julio de 1864). *El Pensamiento Español.*

Llibres rebuts. (10 de octubre de 1881). *La Ilustració Catalana*.

López Quintáns, J. (2007*). El movimiento naturalista en España: los autores de la segunda mitad del XIX ante Zola*. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2355144

Maazouz, S. (2020). La Regenta: la crítica novelada de Madame Bovary. *Altralang Journal,* 2(1), 247-258. https://asjp.cerist.dz/en/article/123374

Mainer, J. Pontón Gijón, G. (2013). *Historia de la literatura española.* Crítica.

Marín Gutiérrez, I. (2014). Gustav Flaubert. *Cannabis Magazine,* 94-99. https://www.researchgate.net/profile/Isidro-Marin-Gutierrez/publication/335665096_Gustav_Flaubert/links/61d5a6e3da5d105e551d7bb5/Gustav-Flaubert.pdf

Martínez Linares, M. A., Santamaría Pérez, M. I. (s.f.). *El siglo XIX.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-siglo-xix-1/html/00f4c886-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

McLaughlin, M., Muñoz-Basols, J. (2016). Ideology, censorship and translation across genres: past and present. *Perspectives: Studies in Translatology,* Vol. 24, No. 1, 1–6. http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2016.1095579

Molchan, M. (2016). Metodología para el análisis traductológico de grandes corpus de textos literarios. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción*, 9(2), 267–285. https://doi.org/10.17533/udea.mut.325389

Moreno Pavón, E. (2007). *Introducción Al Realismo y Naturalismo En La Novela del Siglo XIX.* Lulu.

Nastasescu, D. (2021) *El bovarismo en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud.* https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8950685

Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall.

Núñez, E. (2012). *Proceso y teoría de la traducción literaria.* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/proceso-y-teoria-de-la-traduccion-literaria/

Pardo Bazán, E. (1989). *La cuestión palpitante*. Anthropos. (Trabajo original publicado en 1882).

Patiño Gutiérrez, C. (2013). *Madame Bovary y el proceso judicial contra Flaubert: implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derech*o [Trabajo de fin de grado, Universidad de Sinaloa]. Dialnet. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4659315

Pegenaute, L. (2004). *La época realista y el fin de siglo. Historia de la traducción en España*, 397-478. https://www.academia.edu/download/5313955/029644_0131.pdf

Penas, E. (2017). *Los prólogos de Emilia Pardo Bazán a novelas extranjeras: entre la crítica y el comparatismo literarios*. https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-prologos-de-emilia-pardo-bazan-a-novelas-extranjeras-entre-la-critica-y-el-comparatismo-literarios-786105/

Pinard, E. (1873). *Pièces du procès de Madame Bovary: Le ministère public contre M. Gustave Flaubert. Centre Gustave Flaubert*. https://flaubert.univ-rouen.fr/qui-%C3%A9tait-flaubert/dossiers-documentaires/une-carri%C3%A8re-d%C3%A9crivain/flaubert-face-%C3%A0-la-justice-et-%C3%A0-la-censure/le-proces-bovary/proc%C3%A8s-de-madame-bovary/

Pstrocki-Sehovic, S. (2014). Fiction as a medium of social communication in 19th century France. Exchanges: The Warwick Research Journal. https://exchanges.warwick.ac.uk/index.php/exchanges/article/download/104/103

Rest, J. (1991). *Conceptos de literatura moderna.* https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-de-buenos-aires/literatura/rest-jaime-conceptos-de-literatura-moderna/39379892

Riba, C., Sanmartí, C. (2020). La recepción de George Sand en España: Traducciones y censura (1836-1975). *Quaderns. Revista de Traducció*. (27). https://revistes.uab.cat/quaderns/article/view/v27-riba-sanmarti/3-pdf-es

Rivas Hernández, A. (2001). *A vueltas con la censura en el siglo XIX: Un nuevo drama inédito y reprobado.* Anuario de Estudios Filológicos, 24, 397–408 https://produccioncientifica.usal.es/documentos/5e64332c2999527e0176cb5a?lang=en

Ruiz Fernández, P. (2012). *Una lectura erótica de los tratados divulgativos de Amancio Peratoner*, 517-548. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4044334

R.R, L.L. (19 de marzo de 1925). De Arte. *La Prensa.*

Sánchez Martínez, A. (2024). *En torno a Revista de España (1868-1895): debates sobre un nuevo ideario literario en la España de la segunda mitad del siglo XIX.* Bibliographica, vol. 7 núm. 1, 109-132. https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2024.1.47

Santaemilia, J. (2009). *The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s)*. Érudit. https://doi.org/10.7202/037497ar

Sobejano, G. (s.f.) *«Madame Bovary» en «La Regenta»*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/madame-bovary-en-la-regenta-0/html/0230c7cc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

Sotelo Vázquez, A. (s.f.) *De la recepción del realismo francés en las letras españolas (1857-1874).* p. 547-561. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-recepcion-del-realismo-frances-en-las-letras-espanolas-1857-1874/

Stendhal. (2019). Le Rouge et le Noir. Larousse. (Trabajo original publicado en 1830).

Ten Domenéch, M. (2023). Marriage and women in 19th century Spain: A legal vision framed in realist literature. *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad,* (24). https://e-revistas.uc3m.es/index.php/EUNOM/en/article/view/7657

Velasque Chavez, N. (2021). *El Realismo de Gustave Flaubert*. [Monografía, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle]. Repositorio Universidad Nacional de Educación. https://repositorio.une.edu.pe/entities/publication/2a8155e8-cc4e-4171-a6e8-f658c5532c3d