

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA ECONÓMICAS, A. C.



DIFUNDIR EL DESENCANTO
EL ROMANTICISMO FRANCÉS EN EL CATÁLOGO DE
EUGÈNE RENDUEL, 1827-1840

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA INTERNACIONAL

PRESENTA

MIGUEL ÁNGEL PALMA BENÍTEZ

DIRECTORA DE LA TESIS: DRA. CLARA GARCÍA AYLUARDO

CIUDAD DE MÉXICO

OCTUBRE, 2018

Para los editores

Una novela tiene dos utilidades: una material y la otra espiritual, si tal expresión puede utilizarse con una novela. La utilidad material es, en primer lugar, unos cuantos miles de francos que entran en el bolsillo del autor y le lastran de manera que el diablo o el viento no se lo lleven; para el editor es un hermoso caballo de raza que piafa y salta con su cabriolet de ébano y acero, como dice Fígaro; para el vendedor de papel, una fábrica más sobre un riachuelo cualquiera y, a menudo, la manera de echar a perder un hermoso paisaje; para el impresor, algunas toneladas de palo de Campeche para ponerse color en el gáznate una vez a la semana; para el gabinete de lectura, un montón de centavos muy proletariamente sucios de cardenillo, y tal cantidad de grasa que si se recogiera y se utilizara de manera adecuada volvería inútil la pesca de la ballena. La utilidad espiritual es que, mientras se leen novelas, se duerme y no se leen los periódicos útiles, virtuosos y progresistas, u otras drogas indigestas y embrutecedoras.

THÉOPHILE GAUTIER,
Prólogo a *Mademoiselle de Maupin*, 1834

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	1
<i>Introducción</i>	3
I. EL EDITOR	16
1. Una vieja idea de la edición	16
2. Surgimiento y consolidación del editor en Francia	20
3. Eugène Renduel	30
4. Editores del romanticismo en París	37
II. PARÍS DESPUÉS DE 1830	45
1. La Revolución de Julio	45
2. La oposición literaria al gobierno de Luis Felipe	50
3. La vida de la capital y la expansión del consumo	59
4. El romanticismo después de la revolución	67
III. EL ROMANTICISMO FRANCÉS EN UN CATÁLOGO	71
1. Reconstruir un catálogo	71
2. Editar a los románticos	73
3. Los primeros años	83
4. Cuentos fantásticos y novelas históricas	86
5. Romanticismo y traducción	93
6. Difundir el desencanto	98
<i>Conclusiones</i>	103
<i>Anexo I. Catálogo de Eugène Renduel</i>	107
<i>Anexo II. Primeras ediciones de Eugène Renduel, 1825-1840</i>	113
<i>Bibliografía</i>	114

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES, CUADROS Y GRÁFICAS

<i>Figura I.</i> Paul Gavarni, “L’éditeur”, 1842	8
<i>Figura I.1.</i> Auguste de Châtillon, Retrato de Eugène Renduel, 1836	32
<i>Figura II.1.</i> Eugène Delacroix, <i>Le 28 Juillet. La Liberté guidant le Peuple</i> (<i>28 Juillet 1830</i>), detalle, 1830	49
<i>Figura II.2.</i> Charles Philipon, “La Charte est une vérité... donc, la presse est parfaitement libre!”, detalle, 1831	54
<i>Figura II.3.</i> Charles Philipon y Honoré Daumier, “Les poires”, 1831	55
<i>Cuadro III.1.</i> Primeras ediciones de Eugène Renduel, 1825-1840 (resumen)	75
<i>Cuadro III.2.</i> Ocupaciones de los autores vivos en el catálogo de Eugène Renduel	76
<i>Gráfica III.1.</i> Edad promedio de los autores vivos en el catálogo de Eugène Renduel	77
<i>Gráfica III.2.</i> Edad de los autores vivos al momento de aparecer por primera vez en el catálogo de Eugène Renduel	79

RESUMEN

Esta investigación reconstruye y analiza el catálogo de Eugène Renduel, un editor activo en la ciudad de París entre 1827 y 1840. En contraste con algunas posturas historiográficas que cuestionan la existencia de editores comprometidos con la defensa del romanticismo en la década de 1830, la tesis demuestra que el catálogo de Renduel es una de las síntesis más coherentes de un momento cumbre de ese movimiento y, por lo mismo, que este editor fue uno de sus más activos difusores. Aunado a ello, la investigación sugiere que la formación de ese catálogo editorial sólo fue posible gracias a una cierta libertad de imprenta y comercio que, tras la Revolución de 1830, permitió la difusión y la lectura de libros entre un público sofisticado y cada vez más inmerso en un entorno de consumo. Así, aunque la tesis no deja de lado la figura de Renduel, se enfoca sobre todo en el proyecto intelectual que construyó en su catálogo bajo el supuesto de que, al hacerlo, es posible estudiar el romanticismo francés no tanto a partir de lo que los historiadores han rescatado de él, sino de la forma en que era percibido por los contemporáneos.

AGRADECIMIENTOS

Los resultados de esta investigación deben mucho a la División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas que en los últimos dos años han encabezado Luis Felipe Barrón Córdova y Catherine Andrews, y a la coordinación del programa de la maestría en Historia Internacional que en el mismo periodo ha dirigido Emma Nakatani Sánchez, con la asistencia de Adriana García Palafox y Adriana Vázquez Marín. Deben mucho también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que no sólo apoyó los estudios del programa en México, sino también la estancia de investigación en París que ayudó a enriquecer el trabajo durante el tercer semestre de la maestría.

A lo largo de la misma tuve la oportunidad de participar en diversos seminarios que resultaron siempre formativos. Agradezco a José Juan López-Portillo y Michael Bess por sus comentarios a mis avances de investigación y, muy especialmente, a Jean Meyer y Michael J. Sauter por sus iluminadores cursos sobre la historia de Europa y los métodos de la historia. Gracias también a los compañeros que leyeron mis borradores y me ofrecieron su ayuda de distintas formas: Alia Mondragón Moreno, Andrés Alba Bajatta, Ania Deikun, Julián Efrén Camacho Martínez, Eduardo Núñez Mayeya, Mariana Gómez Villanueva y Adriana Islas Govea. Un agradecimiento muy especial a Gilles Bataillon en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, y a Constantinos Teocharides, Pavlos Kassotakis y Maria Spoto por la hospitalidad que me brindaron durante mi estancia de investigación, así como a los amigos que me han acompañado a lo largo de estos años: David Rodríguez Jacoinde, Paula Lizeth Mora Castillo, Rodrigo Rico Zaldivar y José Manuel Betancourt Linares.

Dado que mi interés por la historia de las relaciones entre autores y editores, y por la historia de la literatura misma, comenzó a gestarse hace casi una década, cuando toqué las puertas del Fondo de Cultura Económica, me gustaría dejar constancia de mi profunda gratitud hacia las personas que me recibieron entonces con amabilidad y cariño y que, a veces sin saberlo, me formaron con su ejemplo: Martí Soler, Omega Martínez Jiménez, Max Gonsen Hinojosa, Adela Isabel de la Cabada Gallegos y, muy en especial, Juan Carlos Rodríguez Aguilar, hoy gerente editorial del Fondo. La sabiduría y la generosidad de este hombre

extraordinario no sólo me han llevado a valorar la edición y la traducción como las actividades modestas pero indispensables que son para la difusión de la literatura, sino que además han orientado mis pasos desde que tuve la fortuna de coincidir con él.

Tengo una deuda de gratitud hacia Hernán Lara Zavala, quien, con la sencillez que sólo tienen los grandes creadores, se ha tomado el tiempo de compartir conmigo sus conocimientos, leer y comentar los resultados de esta investigación y apoyar mis proyectos fuera de la academia, y, más aún, hacia Clara García Ayluardo, quien desde el inicio del programa tuvo la gentileza de dirigir un proyecto de investigación un tanto extraño que hoy llega a feliz término. La vocación docente de Clara, las incontables lecturas de mis avances, la riqueza de su conversación y su gran sentido del humor alentaron en todo momento mi estancia en el CIDE e hicieron más llevaderos los momentos de zozobra.

Finalmente, buena parte de estas páginas es fruto de largas pláticas de sobremesa con Aurora Esperanza López López, gran editora y traductora. En Nicosia y en la Ciudad de México, Aurora ha compartido conmigo su amor por la literatura griega moderna y ha visto florecer, y a veces marchitarse, un puñado de mis proyectos. Además de leerme y escucharme con espíritu crítico, su inagotable alegría, su valentía y su solidaridad fueron determinantes para que el entusiasmo por esta investigación, y por las que estuvieron a su alrededor, no decayera nunca.

INTRODUCCIÓN

I

En abril de 1835, el poeta Théophile Gautier se presentó ante el editor Eugène Renduel con un “enorme y magnífico volumen de versos” bajo el brazo; a su juicio, se trataba de la mejor compilación de poesía en francés después de las *Feuilles d’automne* [Hojas de otoño] de Victor Hugo, quien por entonces era el líder moral e intelectual del romanticismo en París. El manuscrito, agregó Gautier, era una brillante muestra de su poesía y, dada su calidad, era digna de incorporarse a su “célebre catálogo”.¹ Ese catálogo es el tema de estas páginas. En contraste con algunas posturas historiográficas que ponen en duda la existencia de editores comprometidos con la defensa del romanticismo en la década de 1830,² yo sostengo que el catálogo de Renduel constituye una de las síntesis más completas de un momento cumbre de ese movimiento y, en consecuencia, que el editor puede considerarse como uno de sus más activos difusores. Aunado a ello, sostengo que la formación de ese catálogo sólo fue posible gracias a una cierta libertad de comercio que, tras la Revolución de 1830, permitió la difusión y la lectura de libros entre un público sofisticado y cada vez más inmerso en un entorno de consumo. A través de las publicaciones de Renduel, sugiero, puede entreverse la llegada de una cierta modernidad a la edición francesa que se refleja en las relaciones entre autor y editor, y en algunas formas de difusión que perdurarían por lo menos durante un siglo en Europa. Aunque la tesis no deja de lado la figura de Renduel, se enfoca ante todo en el proyecto intelectual que construyó en su catálogo bajo el supuesto de que, al hacerlo, es posible estudiar el romanticismo no tanto a partir de lo que los historiadores han rescatado de él, sino de la forma en que era percibido por los contemporáneos.

¹ Théophile Gautier a Eugène Renduel, 2 de abril de 1835, en Théophile Gautier, *Correspondance générale*, t. I, Claudine Lacoste-Veysseyre, editora (Ginebra/París: Droz, 1985), 45-46.

² Élisabeth Parinet, “Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle”, *Revue d’Histoire littéraire de la France* 107, núm. 4, *Éditeurs et écrivains aux XIX^e et XX^e siècles* (octubre-diciembre de 2007): 796.

II

Al momento de encontrarse con su editor, Gautier era un poeta de 24 años que unos meses atrás había publicado con él una novela peculiar, *Les Jeunes France*.³ Compuesta por una serie de cuadros más o menos autobiográficos, la novela se alimenta de las reuniones que el mismo Gautier compartió, a inicios de la década de 1830, con un pequeño grupo de jóvenes poetas y artistas nacidos alrededor de 1810 y que, como él mismo, se sentían herederos de los primeros románticos franceses —y en especial de Victor Hugo, a quien reverenciaban como su maestro—. *Le Figaro*, el periódico que en su momento hizo popular el término “Jeunes France”, ofrece desde el primer artículo que les dedicó un retrato satírico de su apariencia (traje abotonado hasta el cuello, pantalón medio roto, botas cubiertas de polvo, cara pálida y sucia), y critica su manera de escribir y sus contradicciones: jóvenes patriotas y “republicanos” que “defienden al pueblo, pero que no se visten, ni comen, ni hablan como el pueblo”.⁴ Algo de cierto había en esas críticas, aunque su apariencia y su modo de vida, un tanto extravagante, terminarían por consolidarse como la imagen arquetípica del autor romántico.⁵ A decir de los historiadores, estos poetas contemplaron con horror lo que, tras la Revolución de Julio (1830), vieron como el triunfo de los valores burgueses, el utilitarismo y el consumo, aunque ellos mismos formaran parte de esa burguesía y se negaran a tomar parte activa en la política y a integrarse en una nueva sociedad cuyas profesiones les resultaban, en el mejor de los casos, demasiado vulgares.⁶ “La ambición no era cosa de nuestra edad, y la ávida disputa de entonces por posiciones y honores nos alejaba de las esferas de actividad posibles”, dice el narrador de *Sylvie*, la obra maestra de Gérard de Nerval, evocando a esos jóvenes autores para quienes el único refugio era “aquella torre de marfil de los poetas, por donde subíamos siempre más arriba para aislarnos de la multitud [...]”⁷ Si el catálogo de Renduel era “célebre” a ojos de Gautier era porque hacia 1835 el editor no sólo había publicado a Hugo, sino a los poetas y

³ Théophile Gautier, *Les Jeunes France. Roman goguenards* (París: Renduel, 1833).

⁴ Véase “Les Jeunes Frances” y la sección “Théâtre de Vaudeville”, que reseña la “primera representación de *Marionette*, parodia en 5 actos de *Marion Delorme*”, donde estos poetas son identificados como “el escuadrón romántico”. *Le Figaro* 6, núm. 242 (30 de agosto de 1831): 1-2.

⁵ Mary Gluck, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris* (Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2005), 27.

⁶ Paul Bénichou, “Jeune-France et Boussingots: essai de mise au point”, *Revue d'histoire littéraire de la France* 71-3 (mayo-junio de 1971): 439-462. Véase también, Max Milner, “Romantics in the Fringe (Les Romantiques marginaux)”, en Donald G. Charlton, editor, *The French Romantics*, vol. 2 (Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 1984), 382-394.

⁷ Gérard de Nerval, *Sylvie*, trad. de Luis María Todó (Barcelona: Acantilado, 2002), 9.

artistas que compartían con él su desencanto, y a quienes 40 años después todavía recordaba con nostalgia.⁸

¿Quiénes eran esos jóvenes? Junto a Gautier y Nerval, que en un arranque de locura terminaría por suicidarse en las calles de París, los historiadores de la literatura suelen colocar a Pétrus Borel como los tres pilares de ese efímero grupo.⁹ Los mismos historiadores subrayan a menudo la actitud desafiante de su imagen,¹⁰ junto a una cierta sensación de “ambición fracasada” que permea sus obras y que llegaría a los grandes autores de la generación posterior —y en especial a Charles Baudelaire y Gustave Flaubert—. Más aun, señalan que para estos poetas el fracaso y el desencanto no sólo fueron tema constante en sus obras sino “una realidad personal”: ninguno de ellos, salvo Gautier por un breve periodo, logró alcanzar reconocimiento en vida ni la talla de los grandes nombres de la literatura francesa del siglo XIX.¹¹ Y sin embargo, su efímera existencia “marca el momento culminante de la revolución romántica”, el momento en que el choque entre un futuro idealizado y el triunfo de una sociedad “totalmente opuesta a los sueños de sus poetas” (la sociedad burguesa), sacó a la luz la esencia del romanticismo francés: la necesidad de afirmar la condición casi divina del artista por encima de todo.¹² Ahora bien, si, como se ha sostenido, la actitud de Gautier, Nerval, Borel y sus amigos “ha sido la de toda una juventud”, de la que ese pequeño grupo de autores fue “intérprete y al mismo tiempo inspirador”, si su imagen y sus temas —“frenesí de las pasiones, odio al burgués, culto del arte, divinización del poeta”— gozaron de una amplia difusión y fueron imitados por otros jóvenes autores de los que nada ha perdurado,¹³ entonces se puede deducir por lo menos una cierta visión del editor y de sus decisiones que, a la larga,

⁸ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques, et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868* (París: Charpentier, 1874), 1-14.

⁹ Entre las reuniones aludidas por Gautier había otros tres poetas hoy menos conocidos: Philothée O'Neddy, que sólo publicó un libro de poesía en 1833, Auguste Maquet, luego colaborador de Alexandre Dumas, y Joseph Bouchardy, un libretista de gran éxito en la década de 1830, y tres artistas: Celestin Nanteuil, el grabador que diseñó varias de las viñetas que acompañaban los libros de Renduel (entre ellas la que abre *Les Jeune France*), el pintor Napoleon Thomas y el escultor Jehan Du Seigneur.

¹⁰ Son famosos el cabello largo y el chaleco rojo con que Gautier se presentaba en el teatro para elogiar las obras de Hugo, la langosta que Nerval sacaba a pasear por las calles de París amarrada a una cuerda rosa, y el seudónimo que Borel adoptó desde 1832: “el licántropo”.

¹¹ Gluck, *Popular Bohemia*, 2-4.

¹² Paul Bénichou, “1830 y los Jeune France”, en *La coronación del escritor, 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, 2ª ed., trad. de Aurelio Garzón del Camino (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 400-402.

¹³ Louis Maigrón, “Le goût de l'exotisme”, en *Le romantisme et les mœurs. Essai d'étude historique et sociale d'après des documents inédits* (París, Honoré Champion, 1910), 7-32, y Bénichou, *La coronación del escritor*, 412-414.

terminaron por dar forma a un fragmento del romanticismo francés, ese movimiento que a veces fue visto como una renovación de los modelos literarios y a veces como la degeneración de las formas consagradas por la tradición, en el centro de un gran debate sobre la apertura a la literatura extranjera donde se posicionan, a favor o en contra de él, la mayor parte de los autores de Renduel.

III

Este último era un editor de 36 años que, a comienzos de la década de 1830, ya era elogiado por sus autores como “uno de nuestros editores más inteligentes”.¹⁴ En las memorias del poeta y novelista Arsène Houssaye, quien en 1835 era un escritor de 19 años, muy cercano a Gautier, que luchaba por abrirse paso en el mundo de las letras, Renduel aparece retratado como parte de la élite de los editores de París, esos “autócratas que sólo publicaban los libros que les daba la gana”, aunque en la década de 1830, antes de la popularización de la novela serial, eran los únicos capaces de dar a conocer a un escritor en ciernes. Houssaye recuerda que Renduel era uno de los más visitados por los jóvenes y ambiciosos escritores que muchas veces llegaban a él, como Gautier, con un manuscrito bajo el brazo, y a quienes, después de escuchar cómo intentaban convencerlo de publicar sus obras, “desarmaba de inmediato con una sonrisa burlona”.¹⁵ Pero, por supuesto, Renduel no siempre había sido parte de esa élite y, en realidad, su carrera como editor puede leerse como una historia de ascenso y éxito empresarial; breve quizá, pero exitosa a fin de cuentas.

Los historiadores han señalado que los editores franceses más sobresalientes del siglo XIX provenían, en general, de dos medios: o del mismo negocio de la edición, cuya responsabilidad se transmitía de padres a hijos, o bien de la pequeña y mediana burguesía de París y sus alrededores.¹⁶ A diferencia de ellos, Renduel era el hijo de un posadero que había llegado a la capital francesa hacia 1821 desde Clemecy, una región de provincia al sur de

¹⁴ Charles Nodier, “Du fantastique en littérature”, *Revue de Paris* 20 (noviembre de 1830): 224. Véase también Heinrich Heine, *Obras*, trad. por Manuel Sacristán (Barcelona: Vergara, 1964), 352, y la carta de Gustave Planche a George Sand, fechada en diciembre de 1832, en Maurice Regard, *L'adversaire des romantiques. Gustave Planche. Correspondance, II* (París: Nouvelles Editions Latines, 1955), 61.

¹⁵ Arsène Houssaye, *Les confessions: souvenirs d'un demi-siècle 1830-1880*, t. I (París: Dentu, 1885), 289-290.

¹⁶ Christophe Charle, “Le champ de la production littéraire”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin, coordinadores, *Histoire de l'édition française*, vol. 3 (París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1982), 145.

París, con una educación más bien elemental, aunque con los años llegó a conocer a detalle el negocio de la edición. “El señor Renduel [...] pertenece a una familia honesta, pero poco afortunada, así que su formación ha sido descuidada y no ha tenido estudios”, dice un testimonio en el expediente que acompaña su registro como editor en 1825; sin embargo, “esto lo ha suplido con su inteligencia natural, [pues] conoce muy bien el negocio que abraza”.¹⁷ Ciertamente, para entonces el futuro editor se había formado primero como asistente de notarios y abogados, y luego en el taller de dos librereros e impresores: Jean-Baptiste-Pierre-Louis Touquet, “el editor liberal de los filósofos ilustrados durante la Restauración”, famoso por sus pequeñas ediciones de Voltaire y su difusión de panfletos contra la monarquía, y Herménégilde-Honorat Hauteœur, un editor especializado en ilustraciones y mapas; con ambos se desempeñó como asistente¹⁸ hasta que logró establecer su propia librería en 1827 en el barrio latino de París, junto a buena parte de los librereros y editores de la época. Ahí, Renduel comenzó publicando algunos textos de literatura administrativa y jurídica hasta 1829, cuando se volcó por completo a la edición literaria, que desde entonces se convirtió en su principal, y casi único, campo de producción, el más difícil y arriesgado para cualquier editor, según dejan ver los testimonios de la época.¹⁹

Ser, como Renduel, un editor de literatura en 1835 significaba, por una parte, tener el suficiente tiempo para leer los manuscritos que llegaban a sus manos y el suficiente dinero para pagar por aquellos que quisiera publicar; por otra, contar con los vínculos necesarios con impresores, reseñistas, librereros y dueños de gabinetes literarios, dentro y fuera de París, que eran necesarios para publicar los libros, difundirlos y hacerlos llegar a un público lector potencialmente amplio y, como se verá, cada vez más sofisticado. La primera característica se refleja maravillosamente en la ilustración de Paul Gavarni que acompaña el artículo de Élias Regnault en *Les Français peints par eux-mêmes* (1841) [Los franceses pintados por sí mismos];²⁰ en ella, el editor aparece ataviado como un burgués de la época, sentado en su

¹⁷ AN F18. Expediente Renduel.

¹⁸ James Smith Allen, *Popular French Romanticism. Authors, Readers, and Books in the 19th Century* (Nueva York: Syracuse University Press, 1981), 121.

¹⁹ Frédéric Soulié, “La librairie à Paris”, en *Le livre des cent-et-un*, vol. 9 (París: Ladvocat, 1832), 320-321. Para este autor romántico, a quien Renduel también publicó en 1832, la edición de París se dividía entonces “en partes muy distintas entre sí que no se confunden casi nunca”. Había editores que arriesgaban su capital de panfleto en panfleto cuyo éxito no duraba más que 15 días, mientras que otros consagraban sus fondos en obras amplísimas. La edición “puramente literaria” era la más difícil porque en ella “el editor debía saber pagar el valor de un nombre —por ejemplo, Chateaubriand o Lamartine— y calcular la originalidad de un anónimo”.

²⁰ Élias Regnault, “L’éditeur”, en *Les Français peints par eux-mêmes*, t. IV (París: Curmer, 1841), 322-334.

escritorio con la frente recargada en la palma de su mano izquierda, leyendo atentamente un manuscrito, rodeado de libros, manuscritos y pliegos impresos. La segunda característica, la del editor como creador de vínculos sociales y comerciales con otros actores del mundo del libro, es la que se sintetiza en su catálogo, aunque por lo común ésta sea la parte menos estudiada de su historia.

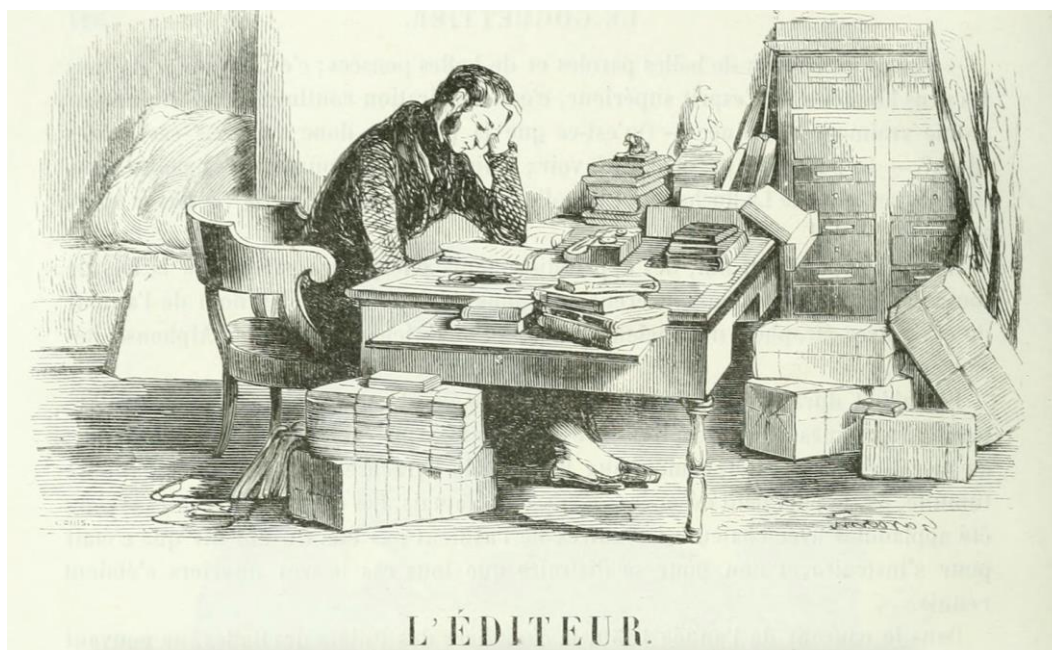


FIGURA 1. “L’éditeur”. Grabado de Paul Gavarni, en Élias Regnault en *Les Français peints par eux-mêmes*, t. IV (París: Curmer, 1841), 322.

Renduel no es la excepción: hasta hoy, su trayectoria editorial ha sido analizada principalmente a partir de la relación que sostuvo con unos cuantos de sus autores más importantes, desde un enfoque biográfico,²¹ si bien su catálogo se menciona de vez en cuando

En las últimas décadas la ilustración se ha rescatado a menudo en los estudios sobre la edición del siglo XIX francés, aunque por lo común para ilustrar el contraste entre el editor (que lee el manuscrito original) y la figura del librero (que vende el libro ya impreso). Véase, por ejemplo, Pascal Durand y Anthony Glinoe, *Naissance de l'éditeur: L'édition à l'âge romantique* (París/Bruselas: Les Impressions Nouvelles, 2005), 15, y en especial Christine Haynes, *Lost Illusions: The Politics of Publishing in Nineteenth-Century France* (Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2010), 19-22. Véase también Michel Melot, “Le texte et l’image”, y Ségolène La Men, “La vignette et la lettre”, en Chartier y Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, vol. 3, 329-368.

²¹ Adolphe Juillen, *Le romantisme et l'éditeur Renduel* (París: Eugène Fasquelle, 1897); Louis P. Betz, “Henri Heine et Eugène Renduel”, *Revue d'histoire littéraire de la France* 3, núm. 3 (1896), 449-452; Henri Bachelin, “Un éditeur romantique: Eugène Renduel, 18 novembre 1798-19 octobre 1874”, *Mercure de France* 38, núm. 697 (1 de julio de 1927), 41-65; Odile Martin y Henri-Jean Martin, “Le monde des éditeurs”, en Chartier y Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, vol. 3, 182-184; Frédéric Barbier, “Eugène Renduel, éditeur de Heinrich Heine”, *Henri Heine. Poésie et histoire. Revue Germanique Internationale* 9 (1998), 103-114.

como uno de los más sobresalientes de la época aunque nadie parece haberlo conocido en su totalidad. Las únicas excepciones que conozco son los trabajos del historiador de la literatura francés Marius Gérin y, en especial, la tesis doctoral de Ilaria Biondi. El primero realizó en 1929 el primer intento de reunir el catálogo del editor, aunque sin incluir sus primeras publicaciones y con algunas omisiones evidentes.²² La segunda investigadora llevó a cabo en fechas recientes un análisis exhaustivo del más grande proyecto de Renduel: la traducción y edición de los cuentos del narrador y gran figura del romanticismo alemán E. T. A. Hoffmann.²³ Además de ofrecer un detallado perfil del traductor de los cuentos, Adolphe Loève-Veimars, un personaje muy activo y cercano a Renduel en la década de 1830, y un complejo análisis traductológico de su trabajo, Biondi dedica amplias partes de su investigación a la figura del editor e intenta dar cuenta de su trayectoria a partir de un puñado de documentos de archivo. Sin embargo, a pesar de sus aciertos, el panorama de la historia editorial de Renduel que la autora presenta resulta incompleto.²⁴ Su error, como el de la historiadora francesa Élisabeth Parinet, ha sido deducir toda una trayectoria editorial a partir de un solo documento. Esta última investigadora ha ido incluso más lejos. Parinet ha señalado que hacia 1834 Renduel era un editor sin un enfoque editorial definido porque, al igual que sus colegas editores del romanticismo, estaba mucho más interesado en los “beneficios inmediatos” del negocio y, por tanto, en renovar sus temáticas de manera constante antes que en la conformación de un catálogo coherente.²⁵ Esta afirmación, como se verá, resulta muy imprecisa, aunque el tema de su trabajo —los editores de literatura— y el énfasis que pone en la figura del editor participa de una tendencia más o menos visible entre los historiadores desde la década de 1980.

IV

En esa década el “papel clave” de los editores comenzaba a hacerse visible gracias a los trabajos de algunos investigadores, aunque su evolución “como una figura diferenciada” del

²² Marius Gérin, “Eugène Renduel, 1798-1874, éditeur romantique”, *Mémoires de la Société académique du Nivernais* 31 (1929): 1-31.

²³ Ilaria Biondi, *Dai Werke ai Contes fatastiques: Loève-Veimars traduttore di Hoffmann*. Tesis de doctorado en literatura comparada (Bologna: Universidad de Bologna, 2007).

²⁴ Ilaria Biondi, *Dai Werke ai Contes fatastiques*, 323 y ss.

²⁵ Parinet, “Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle”.

impresor y del librero, señalaba Robert Darnton, aún estaba por estudiarse.²⁶ A partir de los documentos producidos por los editores, “la fuente más rica para la historia del libro”, Darnton pensaba que los futuros historiadores podían arrojar luz sobre sus múltiples actividades, situadas en el cruce de la historia social, económica y política,²⁷ y, por lo tanto, sobre los avances de la modernidad y el surgimiento de nuevos actores sociales (como la burguesía). Quienes coordinaron la *Histoire de l'édition française* —que por entonces se gestaba en Francia— dieron un paso más y subrayaron su importancia al señalar que la edición era “el proceso fundamental sin el que la circulación y la comunicación de los textos seguiría confinada en sus estrechos límites”.²⁸ Si lo que guía la historia del libro en su sentido más amplio es el trabajo de edición —es decir, el proceso de selección y manejo de los textos que, con los avances tecnológicos y el perfeccionamiento de la filología, llegaría a abarcar no sólo la fijación de un manuscrito sino su composición tipográfica y su proceso de impresión, difusión y venta— esa historia podría leerse como la “historia de la afirmación progresiva y de la diferenciación de la figura del editor”,²⁹ un personaje que durante siglos se difumina y se mezcla con otros —el copista, el tipógrafo, el impresor, el librero— hasta que en el tránsito del siglo XVIII al XIX, gracias a una serie de cambios en la legislación de los impresos, de avances tecnológicos en la imprenta y de transformaciones en la sociedad francesa que llevaron a la aparición de nuevos lectores, comienza a diferenciarse y a adquirir paulatinamente un carácter más o menos especializado que terminaría por otorgarle el primer lugar en la jerarquía de los oficios del libro.

Ese tránsito del “erudito que traducía, compilaba, corregía, anotaba e introducía la obra de un autor (por lo común ya muerto)” al capitalista “que asume el riesgo de producir la obra de un autor (vivo o muerto)”³⁰ también ha sido abordado por los historiadores con distintas conclusiones. En la *Histoire de l'édition française*, la aparición del editor se interpreta como el

²⁶ Robert Darnton, “¿Qué es la historia del libro?”, en *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*, trad. de Emma Rivas Mata y Abel Ramos Soriano (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010), 135. A los trabajos citados por Darnton podría añadirse uno anterior: Edda Ziegler, *Julius Campe. Der Verleger Heinrich Heines*, Hamburgo, Hoffmann und Campe, 1976. Véase además Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, 3ª ed., trad. de Agustín Millares Carlo (México: Fondo de Cultura Económica, 2005).

²⁷ Darnton, “¿Qué es la historia del libro?”, 135-136.

²⁸ Roger Chartier y Henri-Jean Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, t. I. *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle* (París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1982), 7.

²⁹ Chartier y Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, t. I, 7.

³⁰ Haynes, *Lost Illusions*, 16-17; Chartier y Martin, “Introduction”, en *Histoire de l'édition française*, t. III, 5-7.

resultado de los avances tecnológicos de la imprenta y del paulatino avance de la alfabetización que, junto a una nueva legislación favorable al comercio de productos impresos, condujeron a lo que se ha llamado la “segunda revolución del libro” durante la década de 1830, cuyas principales consecuencias serían una mayor capacidad para producir tirajes cada vez más amplios y la disminución paulatina del precio de los libros.³¹ Tales condiciones, se argumenta, permitieron que el editor comenzara a mover los hilos del mundo del libro mediante una mezcla de intuición literaria —la habilidad para encontrar nuevos talentos—, especulación financiera y estrategias editoriales que lograron otorgarle cierta identidad en el mercado.

Sin embargo, esta explicación ha sido puesta en duda por historiadores como Christine Haynes, quien, fuera de la academia francesa, ha señalado que la misma sitúa al editor “como resultado de innovaciones que en realidad fueron promovidas por él en su preocupación por desarrollar nuevos productos para nuevos mercados”.³² La aparición del editor, señala, fue mucho más una consecuencia de la Revolución francesa que, al decretar la libertad de prensa, abolió los privilegios de los gremios de impresores y libreros y dejó el camino libre para el surgimiento de nuevos actores,³³ y no el resultado de una revolución en el comercio del libro que, además, sólo pudo tener lugar en las décadas de 1860 y 1870 —y no en la de 1830, como piensan los historiadores franceses—, cuando se adoptaron las prensas rotativas y se perfeccionaron las técnicas para producir papel a partir de la madera. Además, aunque los nuevos editores hicieron su entrada en las décadas de 1810 y 1820, su aparición no va de la mano con ningún cambio significativo en la producción general del libro. En realidad, dice Haynes, tampoco revolucionaron el contenido de la literatura tanto como suele pensarse. “Aunque su nombre se asociaba con la publicación de novedades, en la práctica más bien se dedicó a reeditar clásicos”, y aunque los editores publicaran a autores “nuevos” también producían “incontables reediciones, resúmenes, traducciones, antologías y colecciones de obras ya existentes”: en la cúspide del romanticismo francés “el mercado literario estaba

³¹ Roger Chartier, “L’envol de la production”; Maurice Crubellier, “L’élargissement du public”; Odile Martin y Henri-Jean Martin, “Le monde des éditeurs”, en Chartier y Martin, coords., *Histoire de l’édition française*, t. III, 11-14, 15-41 y 176-244.

³² Haynes, *Lost Illusions*, 25.

³³ Véase al respecto Carla Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris* (Berkeley: University of California Press, 1991), y Brigitte Louichon, “Éditer un roman à succès (1800-1830)”, *Eighteenth-Century Fiction* 14, núms. 3-4 (abril-julio de 2002): 757-770.

saturado de clasicismo”.³⁴ En el caso de Renduel, como se verá, esta afirmación tampoco puede sostenerse.

V

Sin embargo, aunque es bien sabido que en el terreno de la literatura París constituyó uno de los núcleos del romanticismo gracias al impulso de algunos editores que, a sabiendas o no, contribuyeron a su difusión, los catálogos que éstos formaron han recibido menos atención. No sin razón, porque, salvo en casos muy excepcionales, a menudo resulta prácticamente imposible tener una imagen exacta de las obras publicadas por un editor durante la década de 1830. Lo que hoy conocemos como un catálogo histórico —la síntesis más precisa de la historia editorial de un editor— es una invención mucho más cercana al siglo XX.³⁵ En los años de actividad de Renduel, lo más común eran las pequeñas selecciones de su catálogo que los editores mandaban a imprimir para anunciar sus novedades (una estrategia comercial que parece surgir en ese periodo) o sus títulos más representativos —y que, por lo mismo, no siempre resultan precisas—. La única forma de conocer los catálogos completos de los editores que, como Renduel, tuvieron una historia más bien breve, es reconstruirlos, y eso es justamente lo que he hecho para esta investigación.³⁶ Puede decirse que la historia editorial de Renduel está formada por un conjunto de fragmentos que fue necesario ubicar, ordenar e interpretar a partir de las fuentes disponibles, a manera de un rompecabezas que sólo ofrece una imagen nítida si se reconstruye en su totalidad. Algo parecido ha sido subrayado por Anne Simonin, aunque la investigadora se concentra en la edición francesa del siglo XX, en un sugerente artículo que, además, ha llamado la atención sobre un detalle que suele pasar desapercibido: desde su entrada a la arena del comercio del libro, a los editores casi nunca les ha interesado dar a conocer su catálogo completo y, por lo mismo, reconstruirlos y analizarlos

³⁴ Haynes, *Lost Illusions*, 7, 34-36.

³⁵ Una excepción es el *Catalogo cronologico di tutte le produzioni della stamperia Cominiana dall' anno 1717. in cui fu istituita, tin al Maggio del 1756* (1757), algo así como la historia editorial de la imprenta de Giuseppe Comino, que ha sido caracterizado como el “ejemplo más serio de un editor del siglo XVIII por dejar un registro permanente y autorizado de sus actividades”. Archer Taylor, *Book Catalogues: Their Varieties and Uses* (Chicago: Newberry Library, 1957), 85.

³⁶ Sobre las fuentes y limitaciones de este procedimiento, véase el inicio del capítulo III. Véase también el catálogo en cuestión, que se incluye como Anexo I.

no sólo puede arrojar grandes descubrimientos sino ofrecer una visión diferente de las prácticas culturales de toda empresa editorial.³⁷

Con todo, vale la pena preguntarse qué relevancia puede tener el catálogo de un editor francés de la primera mitad del siglo XIX si se considera de forma aislada. En principio, una simple lista de títulos y autores podría dar una idea de los gustos del público lector durante la década de 1830 en París, dado que el editor intenta responder a ellos, aunque resulta prácticamente imposible conocer el alcance real que tuvieron en su época los títulos que Renduel publicó. Sin embargo, cuando es posible rastrear el número de edición, la temática, el género, el nombre del impresor, el idioma original y el nombre del traductor, el nombre del ilustrador y, en su caso, del coeditor, el formato, el número de volúmenes y pliegos, las páginas, el precio de venta al público y, en la medida de lo posible, los tirajes, el catálogo se convierte en una amplia red de relaciones que involucra prácticamente a todos los actores del comercio del libro en París. Analizar a detalle semejante red sobrepasa los límites de este trabajo, pero a partir de ella pueden sacarse algunas conclusiones sobre el perfil del editor, sobre los debates intelectuales en los que sus autores estaban inmersos y, especialmente, la manera en que los contemporáneos entendían el romanticismo.

VI

El título de esta investigación alude, por supuesto, a la obra de Paul Bénichou, *La escuela del desencanto*.³⁸ En su prólogo, el mismo autor dejó constancia del origen de la expresión, acuñada por Honoré de Balzac en 1831 para referirse a algunos autores contemporáneos, y en especial al narrador y bibliotecario Charles Nodier, de quien Renduel publicó los 10

³⁷ Anne Simonin, “Le catalogue de l’éditeur, un outil pour l’histoire. L’exemple des Éditions de Minuit”, *Vingtième siècle. Revue d’histoire* 1, núm. 81 (2004): 119-129. En la historia de la edición son relativamente pocas las investigaciones que se han centrado en el estudio de catálogos editoriales. Los trabajos de Christian Coppens y Antony Griffiths sobre su aparición y evolución en Inglaterra, “A Checklist of Catalogues of British Print Publishers c. 1650-1830”, *Print Quarterly* 1, núm. 1 (1984), pp. 4-22; “A Census of Publishers’ and Booksellers’ Catalogues up to 1600: Some Provisional Conclusions”, *The Papers of the Bibliographical Society of America* 102, núm. 4 (2008), pp. 557-565, y los de Jean-François Botrel y Raquel Sánchez García en España, “Los librerías y las librerías. Tipología y estrategias comerciales: La especialización y los catálogos”, y “Los catálogos y las señas de identidad editorial”, en *Historia de la edición en España, 1836-1936*, Jesús A. Martínez Martín, coord. (Madrid: Marcial Pons, 2001), 157-162, 241-268, son algunas excepciones.

³⁸ Paul Bénichou, *L’École du désenchantement* (París: Gallimard, 1992), recientemente publicada en español: *La escuela del desencanto: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*; trad. de Alejandro Merlín (México: Fondo de Cultura Económica, 2017).

volúmenes de sus *Œuvres*. Bénichou quiso designar con el mismo término a “una familia de espíritus desilusionados que fue más o menos contemporánea de la gran generación romántica” —la de Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny y Victor Hugo— y cuyas figuras más visibles fueron, además de Nodier, Charles-Augustin Sainte Beuve, Alfred de Musset, Gérard de Nerval y Théophile Gautier. El mismo historiador aclaró que ese grupo en realidad nunca fue una *escuela* propiamente dicha. A su juicio, entre esas figuras no había el tipo de relación que se perfila en un círculo literario; eran, más bien, “espíritus diversos que convergen en la misma dirección [...]”.³⁹ Y, sin embargo, todos ellos se encuentran también, de una u otra forma, en el catálogo de Renduel: *La Fée aux miettes* de Nodier; *Les Jeunes-France* y *Mademoiselle de Maupin* de Gautier; *Volupté*, *Pensées d’Août* y *Port-Royal* de Sainte-Beuve, y *Un spectacle dans un fauteuil* de Alfred de Musset, por citar sólo un puñado de ejemplos que hoy forman parte de la historia de la literatura francesa, vieron por primera vez la luz gracias a este editor, aunque su nombre rara vez se menciona como parte de *La escuela del desencanto*.

Sin duda esas obras sólo son la parte más visible de una literatura romántica amplísima, en su mayoría desconocida para nosotros; sin embargo, al resaltar la figura de un editor que dedicó su breve carrera a difundirla, he querido destacar esa labor que la historia suele dejar un poco de lado. Me gustaría pensar que las siguientes páginas pueden ayudar a recordar que fueron los editores, junto a una amplia red de colaboradores anónimos, quienes en estricto sentido transformaron los manuscritos y los pliegos en páginas impresas que todavía se leen con agrado.

VII

La investigación se divide en tres capítulos. Comienza con una reflexión sobre una idea de la edición que, a mi juicio, tiene sus orígenes en la década de 1830 y que hoy prácticamente ha dejado de existir: la del editor individual que publica y difunde a un conjunto de autores con quienes entabla una relación no sólo económica sino también intelectual, y que poco a poco constituye un catálogo que delinea su perfil. Luego analiza el surgimiento de la figura del editor como personaje autónomo en Francia y, a partir de la trayectoria de Renduel, estudia

³⁹ Bénichou, *La escuela del desencanto*, 18-19.

cuál era el proceso por el que tenía que pasar cualquier persona que, en el marco de la ley, deseara publicar hacia 1830 en París y cuál era el panorama de la edición en la capital francesa.

Dado que, argumentado, un editor con las características de Renduel sólo pudo triunfar en un entorno urbano, la segunda parte de la tesis se concentra en la ciudad de París. Así, analiza, por una parte, los cambios que trajo consigo la Revolución de Julio y la oposición al gobierno de Luis Felipe que surgió en la capital poco después de su llegada al poder en agosto de 1830; por otra, la formación de una “moderna” cultura de consumo en la que la prensa y los editores tuvieron una participación esencial. Por lo mismo, en este capítulo se estudian también las formas de difusión que el editor aprovechó para fomentar la venta y la lectura de sus libros en medio de las tormentas literarias del romanticismo.

Finalmente, el tercer capítulo presenta, a grandes rasgos, cuál fue el procedimiento que seguí para reconstruir el catálogo de Renduel (que aparece como anexo tras las conclusiones de esta tesis), y luego ofrece un panorama general de sus obras, temáticas y géneros, así como del perfil de sus autores, en el ánimo de demostrar que Renduel fue un editor esencialmente literario y completamente vinculado al romanticismo francés. Dado que, como ha sido advertido por algunos historiadores, la historia de la edición no puede prescindir del contenido de los libros cuya circulación intenta estudiar, a partir de un puñado de las obras que integran el catálogo presento también algunas reflexiones sobre la manera en que se abordó en ellos el romanticismo y la apertura a la literatura extranjera en la época. Tanto en esta sección como a lo largo de todo el trabajo, a menos de que se indique el crédito correspondiente, todas las traducciones son mías.

I. EL EDITOR

I. UNA VIEJA IDEA DE LA EDICIÓN

Un editor se define ante todo por su catálogo, dice con convicción François Maspero en *On vous parle de Paris*, el documental que Chris Marker le dedicó al editor francés en 1970; no sólo el catálogo de los libros que ha publicado sino también, “y en mi caso, mucho más importante, el de los libros que nunca publiqué”.⁴⁰ Maspero no estaba solo: unos años antes Kurt Wolff, el gran editor de Franz Kafka, había esbozado en sus ensayos sobre la edición una idea semejante, y en las memorias y biografías de un puñado de grandes editores europeos del siglo XX, todos ellos respaldados por un enorme y riquísimo catálogo de autores, a menudo se encuentra la misma convicción.⁴¹ Y aunque la manera en que cada uno de ellos conformó su propio catálogo es variada y compleja, todos parecen coincidir en un punto: como editores se preocuparon siempre por publicar no sólo los libros que el público quería leer, sino los que, a su juicio, el público debía leer (Wolff es especialmente enfático en esto), aun cuando las ventas no compensaran la inversión destinada a cada título, como a menudo sucedía. En todo caso, la elección de cada texto destinado a integrarse a su catálogo puede leerse como la pieza

⁴⁰ Chris Marker, “On vous parle de Paris: Maspero, les mots ont un sens” (1970). Debo el conocimiento de este documental al artículo de Anne Simonin, “Le catalogue de l’éditeur, un outil pour l’histoire. L’exemple des Éditions de Minuit”, *Vingtème siècle. Revue d’histoire*, 1-81 (2004): 119-129.

⁴¹ Me refiero a Gaston Gallimard (Gallimard, Francia), Siegfried Unseld (Suhrkamp Verlag, Alemania), Giulio Einaudi (Einaudi, Italia), Roberto Calasso (Adelphi, Italia), Jorge Herralde (Anagrama, España), Mario Muchnik (Muchnik Editores, España), Esther Tusquets (Lumen, España), André Schiffrin (The New Press, Estados Unidos) y Sylvia Beach (Shakespeare and Company, Francia). Siegfried Unseld, “The Responsibilities of a Literary Publisher”, en *The Author and His Publisher*, trad. de Hunter Hannum y Hildegard Hannum (Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1980), 1-44; Pierre Assouline, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d’édition française* (París: Balland/Seuil, 1984); Roberto Calasso, “La edición como género literario”, en *La locura que viene de las ninfas*, trad. de Teresa Ramírez Vadillo (México: Sexto Piso, 2008), 93-103; Jorge Herralde, *Opiniones mohicanas* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2001) y *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos* (Barcelona: Anagrama, 2006); Mario Muchnik, *Oficio editor* (Barcelona: El Aleph Editores, 2011); Esther Tusquets, *Confesiones de una editora poco mentirosa* (Barcelona: Ediciones B, 2014); André Schiffrin, *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*, trad. de Eduardo Gonzalo (México: Era, 2001); Sylvia Beach, *Shakespeare and Company* (Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1956); Kurt Wolff, “The Publisher’s Profession” y “On Publishing in General and the Question How Do an Author and Publisher Come Together?”, en Michael Ermarth, ed., *Kurt Wolff. A Portrait in Essays and Letters*, trad. de Deborah Lucas Schneider (Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1991), 5-21.

de un mosaico que aspiraba a ser coherente y armónico, aunque naturalmente su formación muchas veces estaba determinada por el azar. Si las condiciones eran adecuadas, si la efervescencia intelectual resultaba propicia, entonces el *gusto* y el *tacto* del editor podían dar como resultado una selección que respondía a las exigencias de la época y que también podía moldear el interés del público lector, o que, al menos, aspiraba a lograrlo. ¿Qué puede entenderse por gusto y tacto? Por una parte, “la capacidad de juzgar y de detectar la calidad de una obra literaria”; por otra, la capacidad de presentar esa misma obra con unas características físicas que sean adecuadas para su temática.⁴² Entendida de esta forma, la edición podía caracterizarse como un arte —o como un género literario, según la definición de Roberto Calasso—, “en el que el primero y el último criterio es [...] la capacidad de dar forma a una pluralidad de libros como si fueran los capítulos de un único libro”.⁴³

Ésta es, a grandes rasgos, la idea de la edición que comparten todos los grandes editores mencionados, una idea que, a mi juicio, hunde sus raíces en la gran tradición editorial del siglo XIX, aquella que comenzó a entender al editor como un personaje autónomo que aspiraba a construir un catálogo de autores vivos (o al menos vivos en su mayoría), y que en cada uno de sus libros imprimía su sello como una marca de agua (invisible a simple vista, pero única y distintiva), un personaje cuyas cualidades fundamentales eran la “curiosidad intelectual”, el interés por influir en el ambiente intelectual de su época, por ser un “agitador” o “mediador” cultural, y el amor por los libros en toda su complejidad, desde el diseño y la tipografía hasta las estrategias de difusión.⁴⁴ Todavía al inicio de la década de 1960 el mismo Kurt Wolff podía decir que “como regla general, aunque existen excepciones, los libros de los grandes escritores nunca han sido publicados por grandes compañías, y los movimientos literarios importantes han sido apoyados y desarrollados por pequeñas empresas —es decir, por editores individuales—”.⁴⁵ Tenía razón, aunque con justicia podría argumentarse que en realidad este tipo de trabajo editorial tiene sus orígenes en el Renacimiento italiano, y particularmente en Venecia, que, para algunos estudiosos, “inventó la edición moderna como industria”. También

⁴² Wolff, “De la labor del editor en general y de la cuestión: ¿qué une a autores y editores?”, en *Autores, libros, aventuras. Observaciones y recuerdos de un editor*, trad. de Isabel García Adánez (Barcelona: Acantilado, 2010), 14-15.

⁴³ Calasso, *La locura que viene de las ninfas*, 96.

⁴⁴ Frédéric Barbier, “Eugène Renduel, éditeur de Heinrich Heine”, *Henri Heine. Poésie et histoire. Revue Germanique Internationale* 9 (1998), 103-114; Pascal Durand y Anthony Glinoe, *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique* (Paris/Bruselas: Les Impressions Nouvelles, 2005), 15. Véase también Herralde, *Opiniones mohicanas*, 190-191.

⁴⁵ Wolff, *A Portrait in Essays and Letters*, 5.

podría argumentarse que basta con recordar los nombres de Nicolaus Jenson, a quien a veces se le reconoce como el fundador de la actividad editorial en Italia en 1470, y, en especial, de Aldo Manuzio, para fijar los orígenes de la edición que Wolff defiende. Fue Manuzio quien publicó a dos autores vivos, amigos suyos, que alcanzaron cierto “éxito popular”: Pietro Bembo y Erasmo de Rotterdam; fue también uno de los primeros en publicar un *Catálogo* (en 1498) y quizá —porque esto aún se discute— en integrar dos innovaciones en el mundo del libro: la letra itálica y el libro en octavo (un antecedente de los modernos libros de bolsillo).⁴⁶ Sin embargo, si se observan los títulos que Manuzio publicó entre 1494 y 1515, se notará de inmediato que la proporción de autores vivos frente a los clásicos grecolatinos resulta ínfima; era natural, dado que el Renacimiento intentaba difundir a esos autores; por el contrario, la noción de catálogo que defienden los grandes editores aludidos —y el mismo Eugène Renduel, aunque no de forma explícita— es la de un grupo quizá heterogéneo pero con indudables nexos entre sí, un conjunto de autores vivos y vinculados con el editor más allá de una relación puramente contractual o comercial.

Si esta noción puede remontarse a las primeras décadas siglo XIX es porque entonces la publicación y difusión de autores vivos se convirtió en un fenómeno nuevo en el mundo de la edición.⁴⁷ Tal fenómeno puede leerse, en el plano intelectual, como resultado de un aumento en el número de autores y de la consolidación del prestigio del escritor dentro de la sociedad que, en Francia, dio inicio a mediados del siglo XVIII y trajo consigo mejores condiciones legales y económicas para los nuevos autores —y una cierta independencia de la Iglesia y del Estado—; al mismo tiempo, puede leerse como resultado de la consolidación del editor como un individuo ya no sólo preocupado por el valor mercantil de sus productos sino, además, interesado en consagrar a sus escritores.⁴⁸ Por su parte, en el plano material puede leerse como resultado de los avances de la alfabetización y la cultura, junto a una serie de

⁴⁶ Neil Harris, “The Italian Renaissance Book: Catalogues, Censuses and Survival”, en Malcolm Walsby y Graeme Kemp, *The Book Triumphant. Print in Transition in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Leiden/Boston: Brill, 2011), 28-31; Martin Lowry, *The World of Aldus Manutius. Business and Scholarship in Renaissance Venice* (Cambridge/Oxford: Cornell University Press, 1979), 109-179. El argumento de que Manuzio fue el inventor del libro en octavo ha sido refutado por Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2010).

⁴⁷ James Smith Allen, *Popular French Romanticism. Authors, Readers, and Books in the 19th Century* (Nueva York: Syracuse University Press, 1981), 119.

⁴⁸ Al respecto, véase Bénichou, *La coronación del escritor*; 2ª ed., trad. de Aurelio Garzón del Camino (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 33-84.

perfeccionamientos técnicos en el terreno de la imprenta.⁴⁹

En todo caso, entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX ya puede hablarse de un cambio en la manera de concebir la edición en Francia; fue entonces cuando gradualmente pasó de ser una actividad orientada a la difusión de textos clásicos (o canónicos) a ser una actividad preocupada por dar a conocer a autores vivos e impulsar los “movimientos literarios” —desde el romanticismo hasta el surrealismo— que Wolff menciona. Y es esta última idea de la edición, que algunos llamarán “tradicional”, la que se mantuvo constante durante poco más de un siglo.

A finales de la década de 1990, el gran editor André Schiffrin ya veía, aunque no era el único, una transformación “radical” en el mundo de la edición en inglés, y advertía que sus efectos no tardarían en extenderse a otras lenguas —como ha sucedido en el terreno de la edición en español— y darían como resultado la desaparición de esa edición “tradicional”, en buena medida gracias al surgimiento de enormes grupos, especialmente en el terreno de los medios de comunicación, que lentamente absorbían a las pequeñas empresas, cada vez más incapaces de sobrevivir.⁵⁰ “Hasta hace bien poco la edición era esencialmente una actividad artesanal, a menudo familiar, a pequeña escala, que se contentaba con modestas ganancias procedentes de un trabajo que todavía guardaba relación con la vida intelectual” de la comunidad en que surgía, escribió Schiffrin. En contraste, desde hacía pocos años había iniciado una suerte de absorción sistemática de las pequeñas editoriales por parte de los grandes grupos internacionales, y uno de sus más lamentables resultados había sido el empobrecimiento de los catálogos, cuyos títulos y autores más importantes (aunque casi siempre menos rentables) habían terminado por desaparecer.⁵¹ En otras palabras, para Schiffrin la noción de catálogo como obra total, coherente y de alta calidad, había sido paulatinamente sustituida por la búsqueda de ganancias a partir de ciertos títulos de venta segura (por ejemplo, un libro de fotografías de la muñeca Barbie o las memorias de un “grotesco especulador

⁴⁹ Ivan T. Berend, *An Economic History of Nineteenth-Century Europe. Diversity and Industrialization* (Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 2013), 95-98.

⁵⁰ Hoy Lumen, Aguilar, Alfaguara, Debate, Plaza & Janés, Taurus, Sudamericana y Vergara, todas ellas editoriales emblemáticas de la literatura en español del siglo XX, pertenecen a Penguin Random House, quizá el más grande productor de libros en el mundo, que a su vez forma parte de Bertelsmann, el enorme conglomerado de medios de comunicación con sede en Alemania. Por su parte, editoriales como Joaquín Mortíz, Seix Barral, Espasa, Tusquets, Ariel, Crítica, Alianza, Península, en su momento con total independencia económica y, por tanto, con mayor libertad en la toma de decisiones, hoy forman parte del Grupo Editorial Planeta.

⁵¹ Schiffrin, *La edición sin editores*, 13.

inmobiliario neoyorkino” llamado Donald Trump⁵²), una noción compartida por la mayor parte de los editores que comenzaron sus andanzas de forma individual, en la vieja tradición del siglo XIX.⁵³

A la distancia, hoy es posible darle la razón a quienes a finales del siglo XX afirmaban que ese tipo de edición había terminado. Una prueba de ello, escribió el editor alemán Lothar Menne, era que las noticias sobre el comercio del libro pertenecían ya a la sección de economía y no al suplemento cultural, “porque las editoriales sólo sobreviven cuando hacen bien el cálculo para que las ofertas sean rentables, las empaican bien y las venden refinadamente”.⁵⁴ Sin embargo, para ser justos, hay que decir que los primeros editores del siglo XIX también se vieron obligados a realizar los cálculos de pérdidas y ganancias y a inventar nuevas formas de publicidad para que sus productos dieran algunos frutos.

2. SURGIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DEL EDITOR EN FRANCIA

Si los catálogos editoriales en un sentido comercial comenzaron a aparecer en el transcurso del siglo XVIII al XIX,⁵⁵ fue porque en ese momento también el editor comenzó a adquirir sus rasgos distintivos. La mejor definición de este personaje la dio Pierre Bourdieu hace algunos años: el editor, escribió, es “aquel que tiene el poder totalmente extraordinario de asegurar la *publicación*, es decir, de hacer entrar al texto y al autor en la existencia *pública* [...]”;⁵⁶ es un individuo consagrado por el catálogo que ha construido en el pasado —a su vez un “conjunto de autores más o menos consagrados”— y que tiene el poder de consagrar a otros al

⁵² Schiffrin, *La edición sin editores*, 48.

⁵³ En 2011, la editora española Esther Tusquets incluso se aventuraba a escribir que esa idea de catálogo ya era prácticamente inexistente. Su lugar había sido ocupado por las novedades y los best sellers, y lo que ella llamaba el “editor vocacional”, aquel que sustentaba su catálogo en una “relación de recíproca fidelidad con sus autores”, era a sus ojos una especie en peligro de extinción (si no extinta): “Mi problema al vender Lumen a una multinacional no fue, como temía, que me vetaran títulos tildándolos de poco comerciales, sino la alegre celeridad con que los descatalogaban. Autores como Samuel Beckett, Hermann Broch, Virginia Woolf o incluso James Joyce eran sacrificados sin parpadear. [...] El libro se edita, se distribuye, está dos o tres meses en librerías, y, si la venta no se dispara, se suprime del catálogo y se destruyen los ejemplares sobrantes”. Esther Tusquets, *Confesiones de una editora poco mentirosa*, 78.

⁵⁴ Lothar Menne, “Börse der Gockel”, *Die Woche* (9 de octubre de 1998), citado en Peter Weidhaas, *Una historia de la Feria de Fráncfort*, trad. de Claudia Baricco (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 263.

⁵⁵ Algunos debates al respecto pueden consultarse en Nicole Felkay, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837, essai sur la librairie romantique* (París: Promodis/Cercle de la Librairie, 1987), 13-17; Anne Simonin, “Le catalogue de l’éditeur, un outil pour l’histoire. L’exemple des Éditions de Minuit”, 122.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, “Une révolution conservatrice dans l’édition”, *Actes de la recherche en sciences sociales* 126-127. *Édition, Éditeurs* (marzo de 1999), 3. La cursivas son del autor.

integrarlos en él. De ella pueden desprenderse dos conceptos que acompañarán desde el siglo XIX a la idea moderna del editor: autonomía y profesionalización.⁵⁷ Autonomía porque, como se verá, se separa de los dos grandes personajes que han estado involucrados en la producción del libro desde la invención de la imprenta: el impresor y el librero, en buena medida porque su solvencia económica se lo permite. El editor es una figura independiente de ambos aunque pueda —y deba— tener al menos una mínima idea de sus secretos (así, éste puede ser también un librero o un impresor, pero que no lo sea no altera en nada su carácter de editor).⁵⁸ Y profesionalización en el sentido más elemental de la palabra: “dar carácter de profesión” a una actividad, y también “convertir a un aficionado en un profesional” de la misma (en este caso, de editar), sin que sea una institución la que necesariamente otorgue ese carácter. Puede decirse que el “poder” del editor al que se refiere Bourdieu se ha construido a través del tiempo sobre esos dos conceptos, aunque no sin dificultades y confusiones.

En la interpretación de Roger Chartier, la paulatina diferenciación del editor tiene tres grandes momentos: en el primero —desde los siglos II y III d.C. hasta la aparición de la imprenta— editar significa publicar “mediante la lectura en voz alta”, como sucedía en las universidades y las cortes de la Edad Media; en el segundo, tras la invención de la imprenta en 1450 y hasta inicios del siglo XIX, editar significa cubrir las demandas comerciales del librero, quien mueve los hilos de lo que se publica y se alimenta del intercambio de los títulos que imprime, o manda a imprimir si no tiene su propio taller tipográfico, con otros libreros; en el tercero —desde las primeras décadas del siglo XIX hasta por lo menos mediados del XX— editar es ante todo el resultado de las decisiones del editor —desde la elección del manuscrito hasta las características tipográficas— como personaje autónomo.⁵⁹ Si el inicio de este largo proceso puede fecharse en los siglos II y III d.C. es porque entonces el código comenzó a sustituir paulatinamente al rollo de papiro y condujo a que los seres humanos “volvieron a aprender totalmente el uso del libro”.⁶⁰

⁵⁷ Sugeridos por Roger Chartier en una de las conversaciones que se integran en *Cultura escrita, literatura e historia*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 59-69.

⁵⁸ El *Elsevier's Dictionary of the Printing and Allied Industries*, 2ª ed. (Amsterdan: Elsevier, 1983), 477, define al editor como la “persona o compañía que publica y vende libros, revistas o periódicos”. Y añade: “un editor no necesariamente es un impresor o un encuadernador”. En este sentido, *publisher*, *éditeur*, *Verleger/Herausgeber*, *uitgever*, *editor* y *editore* son términos sinónimos en inglés, alemán, holandés, español e italiano, respectivamente.

⁵⁹ Chartier. *Cultura escrita, literatura e historia*, 60-61.

⁶⁰ Roger Chartier, “De la historia del libro a la historia de la lectura”, en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, trad. de Mauro Armijo (Madrid: Alianza, 1993), 23.

Algunos eruditos han defendido, sin embargo, que la noción de “libro escrito” como hoy se concibe surgió en realidad entre los muros de la biblioteca de Alejandría, fundada en el siglo III a.C. por Ptolomeo I (367-283 a.C.), dado que los sabios alejandrinos fueron los primeros en “tratar de garantizar la corrección del texto del autor, facilitar su conservación, permitir su multiplicación y el acceso a la lectura en cualquier lugar y tiempo”.⁶¹ Aun así, puede decirse que tanto en aquellas ediciones críticas como a lo largo de la Edad Media, publicar un libro era un proceso que, a muy grandes rasgos, significaba poner en circulación un texto —en uno o más ejemplares—, a veces bajo la responsabilidad de su autor y a veces bajo la de alguien encargado por él (e incluso sin su permiso). En otras palabras, editar equivalía a sacar a la luz “un ejemplar corregido y fiel de un texto”, aun cuando esto no siempre se cumpliera.⁶²

A comienzos del siglo XVI nadie hablaba de editores, aunque la palabra estaba a punto de aparecer en el francés de la boca del rey Francisco I. La historia cuenta que en julio de 1530 el rey esperaba la llegada de Leonor de Austria en su refugio de Burdeos; con ella llegarían sus dos hijos, el delfín Francisco y su hermano Enrique, duque de Orleans, quienes habían permanecido como rehenes en España por cuatro años como garantía de que su padre cumpliría el Tratado de Madrid (1526) —que no cumplió—. Su nerviosismo le llevó en algún momento a hincarse ante el crucifijo de su habitación e invocar la ayuda de “Dios eterno [...] *editor* de todo”. Quizá no se imaginaba que al hacerlo introducía por primera vez la palabra *éditeur* en el francés, aunque el rey tan sólo recogiera una de las acepciones del latín *edĕre* —“dar a luz”, crear— para honrar a Dios como creador de todas las cosas.⁶³ Dos siglos después, el *Dictionnaire de Trévoux*, la gran síntesis compilada por los jesuitas antes de la aparición de la *Enciclopedia* en Francia, definía en 1742 al editor como el “autor u estudioso que tiene a su cuidado la edición de la obra de otro y por lo común de un autor antiguo, pues no se llama editor al obrero impresor ni al autor que imprime sus propias obras”,⁶⁴ aunque lo cierto es que

⁶¹ Por ejemplo, Hipólito Escobar Sobrino, *La Biblioteca de Alejandría* (Madrid: Gredos, 2001), 8.

⁶² Chartier y Martin, *Histoire de l'édition française*, t. 1 (París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1982), 17-18; Agustín Millares Carlo, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), 67-68.

⁶³ La historia se recoge en “L'Entrée de la Reyne et de Messieurs les Enfans de France à Bourdeaux”, en Edouard Fournier, *Variétés historiques et littéraires*, t. VIII (París: Jannet, 1857), 247 y ss. Entrada “éditeur”, *Trésor de la langue française* (versión en línea: cnrtl.fr/definition/éditeur). Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª ed. (Madrid: Gredos, 1973), 224.

⁶⁴ Entrada “éditeur”, *Dictionnaire de Trévoux* (versión en línea disponible en cnrtl.fr). Según sus compiladores, un ejemplo paradigmático era el joven Erasmo (1466-1536), editor de Plutarco (ca. 46-120) y san

en la Francia de mediados del siglo XVIII se hablaba indistintamente de *libraires*, *libraires-imprimeurs* o *entrepreneurs* —al igual que en Inglaterra se hablaba de *book-sellers* y *publishers* y en el mundo alemán de *Buchhändler*— para nombrar al encargado de publicar un libro en el sentido más comercial del término.⁶⁵

Este embrollo de conceptos es un reflejo del sistema contradictorio y complejo que por entonces caracterizaba el comercio del libro en París. Para comenzar a aclararlo un poco podría decirse que, desde mediados del siglo XVII, el librero “era más o menos editor” e incrementaba sus recursos a partir de la publicación de libros; él era el encargado de elegir textos, entablar relaciones con autores (si era el caso), adquirir el papel necesario para imprimir, elegir a los tipógrafos y, sobre todo, “procurar la rápida distribución de las ediciones que hacía imprimir y velar porque su tienda estuviese provista de todas las obras demandadas por la clientela”.⁶⁶ Un siglo después, los libreros de París seguían cumpliendo, en general, con las mismas funciones y, además, tenían el monopolio de la impresión legal de libros en la capital (que era el mercado más amplio) gracias al apoyo del Estado.⁶⁷ Sin embargo, para entrar en detalles quizá valga la pena recuperar el testimonio de Denis Diderot, quien dejó un panorama de la edición parisina en su *Carta sobre el comercio de libros* de 1764.

Esa carta le había sido encargada por los libreros de París, quienes formaban un gremio desde 1618.⁶⁸ En 1764 estos señores se encontraban muy inquietos debido a las decisiones del

Jerónimo (ca. 340-420), aunque esta visión idealizada del humanista del Renacimiento como erudito y gran propagador de los clásicos ha sido puesta en duda por algunos estudiosos que encuentran imposible hablar de un alto desarrollo de la filología en el siglo XVI. Para Josep Alsina, por ejemplo, los humanistas del Renacimiento realizaron una labor de conservación que se “manifiesta mejor en la búsqueda de manuscritos que en la excelencia de la edición. Sus trabajos carecían de una labor crítica y filológica, que sólo se iniciará seriamente en el siglo XIX”. El humanista, al editar un texto, “lo que hacía era escoger un manuscrito de entre los que tenía a su disposición —el que le parecía ‘mejor’— y lo imprimía”. Josep Alsina, “La transmisión de la literatura griega”, en *Teoría literaria griega* (Madrid: Gredos, 1991), 77.

⁶⁵ Robert Darnton, *El negocio de la Ilustración. Historia editorial de la Encyclopédie, 1775-1800*, trad. de Mária Averbach y Kenya Bello (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), xxvii; John Feather, *A History of British Publishing*, 2ª ed. (Londres/Nueva York: Routledge, 2006), 1-5; 82-83; Pamela Eve Selwyn, *Everyday Life in the German Book Trade: Friedrich Nicolai as Bookseller and Publisher in the Age of Enlightenment, 1750-1810* (University Park: The Pennsylvania State University, 2000), 4.

⁶⁶ Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, 3ª ed., trad. de Agustín Millares Carlo (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 154-155.

⁶⁷ Darnton, *El negocio de la Ilustración*, 63. Carla Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris* (Berkeley: University of California Press, 1991), 10 y ss.

⁶⁸ Véase Denis Diderot, *Carta sobre el comercio de libros*, ed. y trad. de Alejandro García Schnetzer (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 31, nota 1. Sobre los privilegios y su papel en la literatura antes de la Revolución, véase además Robert Darnton, *Edición y subversión. Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, trad. de Laura Vidal (Madrid/México: Turner/Fondo de Cultura Económica, 2003), 36-38, y Roger Chartier, *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth*

Consejo del Rey, que, en 1761, resolvió otorgar a los descendientes de Jean de La Fontaine el “privilegio” para editar sus *Fábulas*, una obra clásica de la literatura universal, en detrimento del gremio. Que los descendientes o herederos de un autor tuvieran el derecho de comerciar sus obras tras su muerte hoy puede parecer lo más natural del mundo, pero en aquel momento la decisión del Consejo era más bien extraña y resultaba casi un agravio hacia los libreros, y como tal la tomaron. Su molestia se explica si se considera que cuando Diderot escribía su *Carta* un libro sólo podía circular legalmente⁶⁹ si quien lo producía contaba con el privilegio para hacerlo —es decir, si contaba con el “derecho exclusivo” otorgado por el rey para editar el texto—. Los libreros trataban de defender ese régimen de privilegios y que se reconociera el “carácter perpetuo de su propiedad” (la obra literaria), así que le pidieron a Diderot que los ayudara. El resultado no les gustó, porque, aunque los defendía, enfatizaba el derecho de los autores a tener la propiedad de sus obras.⁷⁰ Sin embargo, hoy su *Carta* permite conocer algunos detalles sobre la relación entre autores y libreros, y comprender un poco mejor el comercio del libro en París antes de la Revolución.

Dado que Diderot era a la vez autor y librero, tenía la autoridad para afirmar que el primero necesitaba casi siempre del segundo para dar a conocer sus obras, porque publicar un libro era un trabajo que el 99% de los autores nunca querrían hacer y, si lo hicieran, “lo detestarían”. “Nada se concilia peor con la vida activa del comerciante que la vida sedentaria del hombre de letras”,⁷¹ escribe Diderot, así que lo único que podía esperar un autor es que sus obras fueran más o menos bien retribuidas (algo que no sucedía muy a menudo).

Si bien el autor era “dueño de su obra”, al momento de entregarla al librero éste entraba en posesión de ella “del mismo modo en que fue poseída por el autor, y se encuentra en el derecho incontestable de obtener el partido que mejor le convenga para sus sucesivas ediciones”.⁷² Ahora bien, a pesar de que “había pocos países de Europa en que las letras fueran tan enaltecidas”⁷³ como en Francia, la realidad era que los comienzos de un autor desconocido siempre eran difíciles. Éste tenía dos opciones: aliarse con el librero para publicar su obra —

Centuries, trad. de Lydia G. Cochrane (Stanford: Stanford University Press, 1994), 32-35.

⁶⁹ Otra cosa era la circulación de libros prohibidos, muy abundante en esta época según ha mostrado con precisión Robert Darnton. Véase en especial *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución*, trad. de Antonio Saborit (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 23-136.

⁷⁰ Véase el “Estudio preliminar” de Roger Chartier, en Diderot, *Carta sobre el comercio de libros*, 24.

⁷¹ Diderot, *Carta sobre el comercio de libros*, 80.

⁷² Diderot, *Carta sobre el comercio de libros*, 76.

⁷³ Diderot, *Carta sobre el comercio de libros*, 109.

“un mal negocio”, según Diderot, porque implicaba tener mucha confianza en el otro, lo que nunca podía resultar bien para ninguna de las partes— o “cederle definitivamente la propiedad de su trabajo” con pocas ganancias, dado que el precio del mismo se fijaba a partir de los resultados esperados, y para el librero era mejor calcular que los resultados serían negativos para pagar lo menos posible por el manuscrito.⁷⁴ En el mejor de los casos, si el autor tenía éxito, entonces el mismo librero, u otro, podía comprarle un segundo manuscrito a mejor precio y así comenzar a abrirse paso en el mundo de las letras.

Semejante visión del autor que intenta vivir de su pluma resulta, como ha sido señalado,⁷⁵ muy idealizada para la época, pero la defensa de los libreros parisinos tenía para Diderot una importancia crucial: si los privilegios desaparecían, o si se les otorgaban a los descendientes de un autor en lugar de a los libreros —como sucedió con La Fontaine—, su negocio estaba destinado a desaparecer y, con él, la poca autonomía del autor. Era así porque lo que sostenía “el comercio y la fortuna de un librero” era su fondo editorial, “un número más o menos considerable de libros apropiados para los diferentes estamentos de la sociedad, y surtido de tal manera que la venta más lenta de unos se compense con la venta más rápida de otros”,⁷⁶ y sin el privilegio para editar a sus autores no había posibilidad de que se mantuvieran a flote, ellos que finalmente, junto a los impresores, “hacían que la literatura sucediera”.⁷⁷ Y si a este escenario se le sumaba la censura, que a ojos de Diderot resultaba inútil porque lo único que hacía era promover la venta de obras ilegales en lugar de detenerlas, nada bueno podía esperarse.

Por una parte, como los libreros de París habían sido de cierta manera consentidos por la corona desde el siglo XVII y ostentaban el privilegio exclusivo para imprimir los textos legales en la capital, los libreros e impresores de provincia a menudo trataban de hacerles frente con ediciones piratas que introducían en París ilegalmente y que resultaban más baratas para el comprador final.⁷⁸ Por otra, el régimen de privilegios y la protección que el gobierno otorgaba a los libreros sólo tenían eficacia dentro de Francia, de tal forma que fuera de los límites del reino cualquiera que tuviera posibilidades podía imprimir las obras en francés que quisiera y cuando quisiera. Si un librero francés con privilegio denunciaba que su obra había sido

⁷⁴ Darnton, *Edición y subversión*, 35.

⁷⁵ Chartier, “Estudio preliminar”, en Diderot, *Carta sobre el comercio de libros*, 23.

⁷⁶ Diderot, *Carta sobre el comercio de libros*, 38 y 82.

⁷⁷ Darnton, *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución*, 28-29.

⁷⁸ Darnton, *El negocio de la Ilustración*, 63.

pirateada, la única medida que podía tomarse era el cierre de fronteras y la confiscación de los libros en las aduanas que intentaran llegar a París de forma ilegal. Pero, aun así, los libros terminaban por entrar.⁷⁹ Dicho de otra manera, el régimen de privilegios mantenía de cierta forma la seguridad del gremio de libreros de París y, con él, las tensiones con otros libreros dentro de Francia; al mismo tiempo, fomentaba la piratería y ayudaba a construir “una industria multimillonaria fuera del reino de la ley”. Para Diderot, los verdaderos libros ilícitos eran los que sustentaban esa industria clandestina: los libros “que se imprimen fuera de nuestro país y que nosotros adquirimos del librero extranjero cuando deberíamos poder conseguirlos por nuestros impresores”.⁸⁰

De todo lo anterior se desprende que los privilegios eran, ante todo, una manera de mantener el control sobre las obras que, en la lógica del gobierno de la época, socavaran “la autoridad del rey, de la Iglesia o de la moral”. Esas obras podían ser panfletos contra la monarquía y obras pornográficas, muy difundidas entre las clases populares, o la misma *Encyclopédie*, el gran emblema de la Ilustración, cuya primera edición sólo llegó a los lectores “ricos y de buena familia” diseminados por Europa.⁸¹ Eran, también, reflejo de una sociedad estratificada y organizada en gremios que, en el caso de las obras impresas, terminaron por limitar el acceso de un gran número de autores al mundo de las letras, cuya honorabilidad se basaba en los privilegios, y “donde cada uno progresaba como podía dentro de un laberinto de instituciones barrocas”.⁸² De una sociedad, finalmente, en la que los mismos libreros buscaban sobrellevar las imposiciones del Estado y hacer dinero mientras fuera posible.⁸³ Y, pese a todo, algunos hicieron mucho aunque terminaran en la ruina.

Por ejemplo, Charles-Joseph Panckoucke, uno de los grandes protagonistas del libro francés de la segunda mitad del siglo XVIII y el responsable de la *Encyclopédie méthodique*, quien muy a menudo se ha visto como el prototipo del editor moderno,⁸⁴ aunque ese título

⁷⁹ Darton, *El negocio de la Ilustración*, 28-29. Véase además la “Introducción” a *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución*, 11-21.

⁸⁰ Diderot, *Carta sobre el comercio de libros*, 129.

⁸¹ Véase Darnton, *Edición y subversión*, 15-57, 91-140, y *El negocio de la Ilustración*, 17. Sobre la difusión de “poemas” contra la monarquía transmitidos de forma oral y perseguidos por la misma policía de París que trataba de contener las obras impresas, véase además Darnton, *Poetry and the Police. Communication Networks in Eighteenth-Century Paris* (Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2010).

⁸² Darnton, *Edición y subversión*, 37.

⁸³ Darnton, *El negocio de la Ilustración*, 25.

⁸⁴ Darnton, *El negocio de la Ilustración*, 17-18 y 484-491; Christine Haynes, *Lost Illusions: The Politics of Publishing in Nineteenth-Century France* (Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2010), 21-22. Arianne Baggerman, *Publishing Policies and Family Strategies. The Fortunes of a Dutch Publishing House in the 18th*

podría compartirlo con otros personajes de la época en Europa.⁸⁵ Por una parte, para la década de 1770 se había convertido en un especialista de las finanzas de la edición de libros que al mismo tiempo podía pelear por los escritos de Voltaire y Rousseau, coordinar la edición de la *Encyclopédie* y dirigir una amplia red de periódicos en Francia. Por otra, no se limitó a resolver sus preocupaciones como empresario sino que incluso llegó a introducirse en las “discusiones científicas” del momento y a movilizar “a los mayores talentos de su época” para editar la *Encyclopédie*, que ha sido caracterizada como “la mayor empresa en la historia de la edición”.⁸⁶ En otras palabras, Panckoucke actuó como empresario y como hombre de letras al mismo tiempo,⁸⁷ y esas características representan un punto de transición. De ser un “erudito que traducía, compilaba, corregía, anotaba e introducía la obra de un autor (por lo común ya muerto)”, el término editor comenzó a adquirir en esos años un nuevo significado: “el capitalista que asume el riesgo de producir la obra de un autor (vivo o muerto)”.⁸⁸

Pese a ello, fue necesario esperar a que, tras la Revolución francesa, se decretara la libertad de prensa y la abolición de los privilegios para que los editores, con ese título y no con el de “libreros” o “libreros-impresores”, pudieran aparecer paulatinamente en la arena del comercio del libro. La prensa fue libre por decreto el 26 de agosto de 1789; un año después se suprimió la antigua administración del comercio del libro y, por último, en marzo de 1791 se disolvió el monopolio del gremio de libreros e impresores.⁸⁹ Para ser justos con esos viejos

and Early 19th Centuries (Leiden/Boston: Brill, 2014), 257. Para otros investigadores, sólo con los hermanos Michel y Calmann Lévy, quienes fundaron una de las editoriales más importantes de la segunda mitad del siglo XIX en París, puede hablarse de los inicios de la “edición moderna”, o, en otras palabras, de la edición como una actividad comercial con rasgos completamente definidos, en la que el editor es una especie de director de orquesta que coordina las actividades, a su vez bien delimitadas, de todos los implicados en la creación de un libro (el corrector que sólo corrige, el impresor que sólo imprime, el librero que sólo vende), actividades que, además, parten de la decisión del editor de arriesgar su dinero en un manuscrito que ha tenido tiempo de leer, asimilar y visualizar entre el público lector más allá del mero éxito comercial, aunque sin descuidarlo. Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann-Lévy ou la naissance de l'édition moderne, 1836-1891* (Paris: Calmann-Lévy, 1984), 481-483.

⁸⁵ Por ejemplo, Friedrich Nicolai en Alemania y John Murray (1737-1793) en Inglaterra. Selwyn, *Everyday Life in the German Book Trade*, y Feather, *A History of British Publishing*, 77 y ss.

⁸⁶ Darnton, *El negocio de la Ilustración*, 17-18, 467-489.

⁸⁷ En realidad no era el único, dado que se ha sugerido que en Alemania el escritor Friedrich Nicolai (1733-1811) cumplía al mismo tiempo con una función parecida. Como Panckoucke, Nicolai participó en los debates de su tiempo y procuró construir una red de colaboradores cuyos puntos de vista fueron importantes en sus decisiones. Éstos le recomendaban autores y manuscritos y, junto a él, supervisaban la impresión de los mismos, corregían las pruebas y escribían reseñas sobre los títulos ya publicados. Véase al respecto Pamela Eve Selwyn, *Everyday Life in the German Book Trade...*, 83-87.

⁸⁸ Haynes, *Lost Illusions*, 16-17; Chartier y Martin, *Histoire de l'édition française*, t. III, 5-7.

⁸⁹ Carla Hesse, “Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793”, *Representations* 30, *Law and the Order of Culture* (primavera de 1990): 117.

libreros, hay que señalar que para entrar en el gremio antes de la revolución se requería contar con cierta formación que era evaluada por los maestros del gremio y de la Universidad de París.⁹⁰ El limbo que se formó tras la disolución del gremio de libreros, y hasta 1810, cuando Napoleón reguló finalmente el comercio del libro, permitió que todo aquel que tuviera los medios y los recursos para imprimir un libro —incluso si no sabía leer— pudiera hacerlo. Y el resultado fue, de acuerdo con los historiadores, una avalancha de personas que se volcaron a la edición y la impresión de textos sin conocer el negocio. James Smith Allen ha estimado que entre 1793 y 1808, unos 500 nuevos libreros abrieron sus tiendas en París (una cifra considerable si se toma en cuenta que en 1788 el gremio estaba constituido por 241 impresores y libreros); los más preocupados por la competencia desmedida que provocó esta situación, y los que, en consecuencia, solicitaron que el emperador regulara el comercio del libro, fueron precisamente los viejos impresores.⁹¹

Dado que el decreto de febrero de 1810 sentó las bases legales de la edición por lo menos hasta el final de la Monarquía de Julio (1848), vale la pena detenerse un poco en sus disposiciones. A grandes rasgos, estableció que un director general (el *Directeur général de l'imprimerie et de la librairie*) sería el encargado de todo lo relacionado con la edición y estaría bajo las órdenes del ministro del Interior, quien sería el responsable de autorizar todas las licencias que, desde 1811, regularían las actividades de libreros e impresores (quienes, a partir de entonces, quedaron limitados a 60 en París). Para obtener su licencia, tanto libreros como impresores debían demostrar capacidad para el oficio, una vida honorable y la “adhesión a la patria y al emperador”. Si la licencia era autorizada por el ministro del interior entonces debía registrarse en el tribunal civil del lugar de residencia del petionario, quien, para obtenerla finalmente, debía “prestar juramento de no imprimir nada contrario a los deberes con el soberano y los intereses del Estado”. Una vez obtenida, todo impresor estaba obligado a presentar al director general una copia de cada obra que deseara imprimir para ser censurada antes de su publicación. Si este proceso no se cumplía, la impresión o la circulación de la obra podía ser detenida y, en su caso, confiscada (y el impresor, junto con el autor, podía ser condenado desde 6 días hasta 9 meses de prisión). El oficio de impresor podía combinarse con

⁹⁰ Carla Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris* (Berkeley: University of California Press, 1991), 10-11, y Darnton, *Los best sellers prohibidos en Francia...*, 27-28.

⁹¹ Allen, *Popular French Romanticism*, 116; Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris*, 10. Haynes, *Lost Illusions*, 7-8.

el de librero siempre que se obtuviera la licencia para cada uno de ellos.⁹²

La *Ley sobre la libertad de prensa* de 1814, ya con Luis XVIII en el poder, ratificaba el régimen de licencias establecido por el decreto de 1810 y establecía que todo impreso por encima de los 20 pliegos (más o menos la extensión de un libro de 320 páginas en octavo) podía imprimirse sin censura previa, salvo en casos excepcionales, aunque endurecía las penas económicas para quienes imprimieran obras sin licencia y sin declararlas ante el director general de la imprenta.⁹³ A medida que el reinado de Luis XVIII avanzó, el lento proceso de secularización que se desarrolló con Napoleón —que ya no castigaba los ataques impresos contra “el rey, la Iglesia y las buenas costumbres” como antes de la Revolución, sino contra la integridad del Estado y del emperador— comenzó a revertirse y se endurecieron los castigos contra todo aquel impreso que, a ojos de la policía, atentara contra la persona del rey y la familia real, y luego otra vez contra la Iglesia y la moral.⁹⁴

Ahora bien, aunque a lo largo de esas leyes la palabra “editor” aparece ocasionalmente, y a menudo como sinónimo de “librero”, ninguno de sus apartados contempla su regulación. Ese fue el vacío legal que los nuevos editores aprovecharon para ingresar al comercio del libro y que, de forma comprensible, suscitó las reacciones negativas tanto de los impresores como de los libreros. Dado que el Estado sólo exigía la obtención de licencias para el impresor (que imprimía) y el librero (que vendía) y no para el editor “mientras no participara en la manufactura o distribución de sus productos”, durante las primeras décadas del siglo XIX no fueron pocos los que se escudaron en el término “como una forma de evadir la ley” para permanecer en el negocio, mientras fuera posible, sin licencia.⁹⁵ Por lo mismo, una de las quejas más frecuentes de la época fue que esos editores habían degradado un título que hasta antes de su llegada designaba a hombres “eruditos y respetables” para llegar a convertirse “en sinónimo de empresarios sin educación y de mala fama”.⁹⁶

⁹² “Décret du 5 février 1810”, en François Antoine Pic, ed., *Code des imprimeurs, libraires écrivains et artistes ou Recueil et concordance des dispositions législatives qui déterminent leurs obligations et leurs droits* (París: Corby, 1826), 333-340.

⁹³ “Loi relative à la Liberté de la Presse (21 de octubre de 1814)”, en Pic, ed., *Code des imprimeurs, libraires écrivains et artistes...*, 343-346.

⁹⁴ *Code des imprimeurs, libraires écrivains et artistes...*, 346-375.

⁹⁵ Por ejemplo, Joseph-Raymond Plassan (17¿?-18¿?), uno de los impresores más activos en París hasta mediados de la década de 1830, señalaba en 1839 que los nuevos editores “eran gente hábil en el arte de evadir la ley; por medios intrincados se introducen a sí mismos en el comercio del libro, donde se mantienen en un estado de flagrante violación de la ley al negarse a cumplir una de las principales condiciones del derecho a ejercer la profesión: la obtención de una licencia”. Cit. en Haynes, *Lost Illusions*, 30.

⁹⁶ Haynes, *Lost Illusions*, 41-42.

La verdadera batalla, sin embargo, parece residir entre dos maneras de entender el comercio del libro: el libre mercado, la competencia y la no regulación del Estado que defendían los nuevos editores, y la exigencia de que el Estado regulara y protegiera el comercio del libro que demandaban los libreros e impresores, quienes “descendían biológicamente de los miembros de los antiguos gremios” y, por tanto, seguían viendo en esa organización gremial la única forma de convivir en el negocio.⁹⁷ Se trata también de una batalla entre la gran tradición encarnada en los libreros y la innovación de los nuevos editores que, a su vez, da cuenta de los cambios en la sociedad francesa, y europea, en la que París comenzó a transformarse en la capital cosmopolita, epicentro de la gran explosión literaria, núcleo de la moda y el consumo. Renduel se sitúa en medio de esos dos bandos, así que de su carrera quizá puedan sacarse algunas conclusiones generales sobre el mundo de la edición en París hacia 1830.

3. EUGÈNE RENDUEL

La vida de este hombre atravesó prácticamente todos los grandes periodos de la historia del siglo XIX francés: su acta de nacimiento, todavía en el calendario republicano francés, está fechada el 29 brumario del año VII (18 de noviembre de 1798) en la comuna de Lormes, departamento de Nièvre, a unos 250 kilómetros al sur de París.⁹⁸ Desde entonces, Renduel sería sucesivamente testigo del ascenso y la caída de Napoleón, la Restauración borbónica, la Monarquía de Julio, la revolución de 1848, la segunda República, el segundo Imperio de Napoleón III y aun de los inicios de la tercera república francesa. Sus padres eran propietarios de un pequeño negocio (en los documentos a veces se menciona una taberna, a veces un café), cuya clientela era más bien escasa.⁹⁹ No parece haber registros de sus primeros años en Lormes y el mismo Renduel no dejó ningún testimonio de su infancia y juventud, aunque aprendió a leer y a escribir sin haber recibido nunca una educación formal, y a los 12 años se convirtió en aprendiz de un notario; luego se desempeñó como asistente de abogado y se alistó en el ejército francés por un breve tiempo. De su incursión en el mundo editorial, que tuvo

⁹⁷ Haynes, *Lost Illusions*, 8-9, 16-47.

⁹⁸ Cit. en Henri Bachelin, “Un éditeur romantique: Eugène Renduel, 18 novembre 1798-19 octobre 1874”, *Mercure de France* 38, núm. 697 (1 de julio de 1927), 43.

⁹⁹ Bachelin, “Un éditeur romantique: Eugène Renduel, 18 novembre 1798-19 octobre 1874”, 45.

lugar hasta su llegada a París en 1819, quizá se conservarían menos detalles de no ser por Adolphe Jullien, un historiador del teatro y crítico de música amigo del editor y de su esposa que en 1870 lo visitó en su castillo de Beuvron, donde Renduel pasó los últimos años de su vida, y logró escribir algunos cuadros biográficos que en su momento publicó en la *Revue des deux mondes*.¹⁰⁰ Como a menudo pasa con los editores, no se conservan registros de su contabilidad ni de sus apuntes; sus cartas, diseminadas en las ediciones críticas de las correspondencias de sus autores más importantes, o esparcidas en archivos inaccesibles, son más bien escasas y breves, aunque los testimonios de la época permiten delinear un perfil más o menos detallado de su personalidad.

Su aspecto físico se conoce, sobre todo, gracias al cuadro que Auguste de Châtillon, un joven pintor romántico muy cercano a Gautier y a Hugo, pintó en mayo de 1836 y que se conserva en el Museo Carnavalet de la ciudad de París (véase la figura I.1).¹⁰¹ El cuadro, muy vinculado al retrato de Théophile Gautier que Châtillon pintaría en 1839, lo representa vestido completamente de negro, mirando al espectador de frente, recargado en un mueble cubierto con un elegante mantel, ataviado con guantes de seda, rostro blanco, casi pálido, y expresión seria y profunda, como un típico burgués de la época. Aunque para ese momento la trayectoria de Renduel estaba cerca de terminar, su reputación editorial ya estaba consolidada.

¹⁰⁰ Adolphe Jullien, “I. Eugène Renduel et Victor Hugo”, “II. Petrus Borel, Lamennais, Alfred et Paul de Musset, Sainte-Beuve”, “III. Eugène Renduel et Gérard de Nerval - Théophile Gautier”, *Revue des deux mondes* 132 (1895). Luego reunidos como *Le romantisme et l'éditeur Renduel* (París: Eugène Fasquelle, 1897).

¹⁰¹ Existe, además, una litografía de 1832 de Jean-François Gigoux, y un medallón de su rostro que Jehan Du Seigneur esculpió en la década de 1830, ambos también en el museo Carnavalet de París.



FIGURA I.1. Auguste de Châtillon (1813-1881), Retrato de Eugène Renduel (1836), oleo sobre tela, 136 x 82 cm. Museo Carnavalet, París.

Esa reputación había comenzado a forjarse 17 años antes. Los documentos disponibles no permiten saber con precisión cómo ingresó al negocio de la edición, pero sí que comenzó su carrera bajo la tutela de Jean-Baptiste-Pierre-Louis Touquet, un excoronel del ejército imperial francés convertido a librero e impresor. Touquet es recordado por sus panfletos contra la monarquía, sus ediciones de Voltaire y, en especial, de la *Carta constitucional* de Luis XVIII (1814), que hizo imprimir en letras minúsculas en las tapas de una tabaquera “a fin de que los consumidores tuvieran siempre ante sus ojos y por escrito los derechos de los ciudadanos franceses”, una medida de oposición a la monarquía que gozó de gran popularidad.¹⁰² Ahí

¹⁰² La medida fue respondida por las facciones leales a Luis XVIII con la fabricación de otras tabaqueras que

Renduel se desempeñó como viajante de comercio (a grandes rasgos, el encargado de llevar las novedades de París al público de provincia), y más tarde como asistente de librero en los negocios de Marie-Anne-Amélie Masson, que se especializaba en la edición de obras de teatro, y de Herménégilde-Honorat Hauteceœur, entonces conocido por sus ediciones de mapas y estampas.

Ser asistente de librero era una forma de aprender los detalles del mundo de la edición y de entablar buenas relaciones con otros librerías e impresores, dos requisitos imprescindibles para acceder al negocio dado que, hacia 1824, cuando Renduel solicitó por primera vez su título de librero, el régimen de licencias que he señalado líneas arriba seguía siendo básicamente el mismo: la petición formal ante el ministerio del Interior debía acompañarse de un “constancia de buena conducta” avalada por el síndico o alcalde de la comunidad de residencia, quien atestiguaba la calidad moral del individuo, y de una “constancia de capacidad” firmada por tres o cuatro colegas librerías que daban testimonio de las habilidades del solicitante para desarrollar el oficio. Dado que la ley sólo permitía acceder al puesto de librero cuando otro dejara vacante su lugar, el peticionario debía presentar, además, la licencia y la declaración de quien le precedía. Con todo ello, los inspectores de policía verificaban la información y daban fe de su buena o mala reputación. Si el candidato a librero era aceptado, antes de que finalmente le fuera otorgado su título debía pagar 50 francos, prestar juramento al rey y comprometerse a no imprimir ninguna obra que atentara contra la monarquía.¹⁰³

Renduel siguió al pie de la letra todos estos pasos en tres ocasiones. La primera, en septiembre de 1824, solicitaba ser admitido en el lugar que dejaba libre Jean-Joseph Laurens, un modesto impresor y librero que primero se convirtió en una suerte de tutor para Renduel, y luego en su suegro en 1827; su carta de petición señala que para entonces ya había realizado “todos los arreglos para sustituirlo en su negocio de librero”,¹⁰⁴ pero Laurens decidió al final

incluían el testamento de Luis XVI y su retrato. Jullien, *Le romantisme et l'éditeur Renduel*, 14-15. Un indicio de los alcances de estas ediciones puede encontrarse en la primera parte de *Los miserables* de Victor Hugo, donde el narrador señala, al inicio del libro III, que “en 1817 dos cosas eran populares: el Voltaire-Touquet y la tabaquera de la *Carta*” (París: Hetzel, 1862), 160. Una biografía apologética de Touquet, con algunos detalles sobre las ediciones de Voltaire y de la *Carta*, es la de Jean-Claude-Hippolyte Méhée de La Touche, *Touquetiana ou Biographie pittoresque d'un grand homme, en réponse à cette question: Qu'est-ce que monsieur Touquet?* (París: Coge, 1821).

¹⁰³ Ilaria Biondi, *Dai Werke ai Contes fantastiques: Loève-Weimars traduttore di Hoffmann*. Tesis de doctorado en literatura comparada (Bologna: Universidad de Bologna, 2007), 1110; Felkay, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837*, 25-35.

¹⁰⁴ AN F18, Expediente Renduel.

transmitir su título a un joven escritor llamado Honoré de Balzac, que inició entonces su breve y desastrosa aventura en el mundo de la edición.¹⁰⁵ De acuerdo con sus cartas, Renduel nunca supo las razones por las que Laurens cambió de opinión, pero esto no lo desanimó y nueve meses después intentó adquirir su licencia otra vez. En su carta del 3 de junio de 1825, solicitaba ser considerado para sustituir a una misteriosa Mademoiselle Lebrasseur, pero esta vez el ministerio del Interior decidió favorecer a uno de los hermanos Perisse, que por entonces conformaban una gran familia de impresores en distintas regiones de Francia. Finalmente, el 25 de abril de 1827 envió una tercera petición:

A su excelencia,
el señor ministro
secretario de Estado del Departamento del Interior

Señor,
tengo el honor de comunicar a su excelencia que, habiendo adquirido el establecimiento de librero del señor Imbert, residente en París, rue de Grenelle St. Honoré, núm. 29, y cumplidas todas las formalidades requeridas para ser sustituido en su lugar y puesto, Imbert desea, señor, entregar su dimisión en mi favor.

Adjunto, en apoyo de mi petición:

1. mi constancia de buenas costumbres firmada por el señor alcalde de mi distrito¹⁰⁶
2. mi constancia de capacidad,¹⁰⁷ cuyas firmas [] la atención de su excelencia
3. mi certificado de nacimiento¹⁰⁸
4. y la dimisión del señor Imbert¹⁰⁹

¹⁰⁵ Sobre Balzac, véase Felkay, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837*, y Alfred Fierro, “Balzac imprimeur”, en Chartier y Martin, coords, *Histoire de l'édition française*, t. III, 90-91.

¹⁰⁶ Este documento falta en el expediente de Renduel en los Archivos Nacionales.

¹⁰⁷ El blanco entre corchetes indica una laguna en el documento. El texto de la constancia de capacidad dice: “Nosotros, los que suscribimos, libreros titulados y jurados de la ciudad de París, certificamos que el señor Pierre Eugène Renduel, residente en París, quai des Augustins, núm. 47, reúne todas las capacidades necesarias para ejercer la profesión de librero, y que reconocemos en él una adhesión sincera hacia el gobierno y la dinastía real de los Borbones, en fe de lo cual firmamos el presente para hacerle justicia. París, 14 de septiembre de 1824”. AN F18. Biondi, *Dai Werke ai Contes fantastiques*, 275. No he podido identificar los nombres y actividades de quienes firmaron el documento.

¹⁰⁸ Puede leerse una copia en Bechelin, “Un éditeur romantique: Eugène Renduel, 18 novembre 1798-19 octobre 1874”.

¹⁰⁹ La dimisión señalaba: “El que suscribe certifica entregar [sic] la dimisión de mi título de librero, con domicilio en París, a favor del señor Renduel (Pierre-Eugène), en fe de lo cual firmo el presente para servirle. París, el 2 de abril de 1827. Imbert, librero, rue de Grenelle Saint-Honoré, núm. 29”.

Me atrevo a esperar, señor, que la conducta irreprochable que he demostrado hasta hoy, la confianza que me otorga el negocio y mis conocidos sentimientos de sumisión y adhesión al gobierno del rey, traerán hacia mí su benevolencia.

Tengo el honor de ser,
señor, con el más profundo respeto,
de su excelencia,
el más humilde y más obediente servidor,
Renduel
rue des Grands Augustins, núm. 22
París, 25 de abril de 1827¹¹⁰

Durante algunos meses la policía de París se puso a trabajar. Salvo por un pequeño detalle —la excesiva alegría que, según un testimonio de sus vecinos, Renduel demostró ante el rechazo en 1827 del proyecto de *Ley de justicia y amor* que intentaba restringir la libertad de prensa—,¹¹¹ todos los reportes y testimonios que se conservan tienden a subrayar la buena reputación que el editor tenía entre sus cercanos:

[...] Desde hace 18 meses que el señor Renduel es conocido en el número 22 de la rue des Grands Augustins por ejercer la profesión de editor con el sr. Chauveau, abogado y redactor del *Journal des avoués*, y desde mucho tiempo atrás, en la rue Pavée, núm. 9, donde permaneció varios años en calidad de viajante de comercio, [...] no ha dejado de distinguirse por la bondad de su comportamiento que, se dice, es irreprochable en todos los aspectos, y de mostrar un compromiso absoluto a la causa real.¹¹²

¹¹⁰ AN F18. Biondi, *Dai Werke ai Contes fantastiques*.

¹¹¹ Dos informes de la policía fechados en junio de 1827 señalan: “los primeros datos mostraban al señor Renduel como si hubiera estallado de alegría cuando se rechazó el proyecto de ley sobre la regulación de la prensa. Sin embargo, se deduce de nueva información que, si en interés de su negocio se mostraba satisfecho de este acontecimiento, por lo menos no lo ha manifestado en ningún acto exterior; por el contrario, se asegura que está completamente entregado a la causa real”. Y el otro: “[...] Cuando tuvo conocimiento de que el proyecto de ley de la libertad de prensa fue rechazado, no se le vio demostrar ninguna alegría particular, sólo parecía satisfecho en lo relacionado con su interés comercial, pero no lo demostró personalmente [...]”. AN F18, Biondi, 278-279.

¹¹² AN F18, Expediente Renduel; Biondi, *Dai Werke ai Contes fantastiques: Loève-Weimars traduttore di Hoffmann*, 278-279.

Después de algunos meses, el Ministerio del Interior decidió por fin entregarle a Renduel su título de librero, el mismo que recibían todos aquellos autorizados para integrarse al negocio legal de la edición:

BREVET DE LIBRAIRE.

AU NOMME DU ROI,

Nous, Ministre secrétaire d'État au département de l'Intérieur

Vu l'article 11 de la loi du 21 octobre 1814,

Avons accordé et accordons au sieur Renduel (Pierre-Eugène), né le 18. Novembre 1798, *en remplacement du Sr. Imbert, démissionnaire, le present Brevet de **Libraire**, à la résidence de Paris, département de la Seine, a la charge par ledit Sieur Renduel de le faire enregistrer au Tribunal de la première Instance de son arrondissement, après y avoir prêté le serment prescrit par la Loi.*

Délivre à Paris, le sept août, mil huit cent vingt sept.

Le Ministre secrétaire d'État au département de l'Intérieur,

Corbière

Le Chef de la Librairie,

G. de la Corbière

En nombre del rey,

nosotros, ministro secretario de Estado del departamento del Interior,

en vista del artículo 11 de la ley del 21 de octubre de 1814,

hemos concedido y concedemos al señor Renduel (Pierre-Eugène), nacido el 18 de noviembre de 1798, en reemplazo del señor Imbert, quien dimite, el presente título de librero, con residencia en París, departamento del Sena, a expensas del susodicho señor Renduel de hacerlo registrar en el tribunal de primera instancia de su distrito, después de prestar en él el juramento prescrito por la ley.

Concedido en París, el siete de agosto de mil ochocientos veintisiete.

El ministro secretario de Estado del departamento del Interior,

[firmado] Corbière

con copia para el jefe de la Librería

G. de la Corbière¹¹³

Pero Renduel no estaba solo. El mundo de la edición al que entraba era un escenario agitado, conflictivo y con ciertos riesgos: a las crisis económicas más o menos regulares se añadía la censura, la piratería, las críticas de los autores y, por supuesto, la competencia con otros editores.

4. EDITORES DEL ROMANTICISMO EN PARÍS

Una parte de ese mundo lo dejó ver Stendhal al analizar su gran novela *Rojo y negro* (1830), la obra clásica sobre el reinado de Carlos X en Francia. En octubre de 1832 Stendhal comenzó a escribir una larga carta dirigida a su amigo Vincenzo Salvagnoli, una suerte de reseña sobre la recepción de su libro que deseaba publicar en italiano, sin lograrlo, y que terminó por ser un panorama de la edición en el centro del romanticismo.

Stendhal comienza su texto dejando implícito que la lectura de novelas era por entonces una actividad esencialmente femenina. Aunque esta idea ha sido refutada,¹¹⁴ Stendhal no se equivocaba al señalar que la novela era una de las mayores distracciones del público de París y de provincia y, por lo mismo, su consumo era cada vez mayor. Dado que a inicios de 1830 el precio promedio de una novela impresa en París era de 7.50 francos por volumen —más o menos una quinta parte del salario mensual de un obrero parisino de la época—,¹¹⁵ esa lectura se realizaba sobre todo a través de los gabinetes de lectura. Éstos eran pequeños establecimientos que, mediante el pago de una cantidad de dinero, permitían la lectura de periódicos y libros dentro de sus muros o el préstamo a domicilio, bajo diferentes esquemas (un volumen podía rentarse por día o se podía pagar una suscripción por mes o por año). Hacia 1830, en París existían 463 de esos establecimientos repartidos en sus 12 distritos, y

¹¹³ AN F18, Expediente Renduel; Biondi, *Dai Werke ai Contes fatastiques: Loève-Weimars traduttore di Hoffmann*, 281.

¹¹⁴ Véase por ejemplo, James Smith Allen, *In the Public Eye. A History of Reading in Modern France, 1800-1914* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 55.

¹¹⁵ Lo del sueldo del obrero se basa en los cálculos de Françoise Parent, “Les cabinets de lecture dans Paris: pratiques culturelles et espace social sous la Restauration”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 34-5 (1979): 1017. El precio de venta dependía del formato del libro, de sus ornamentos (como las viñetas) y de los tirajes de cada obra.

especialmente en las zonas de la École de Medicine y del Palais Royal.¹¹⁶ Aunque esos gabinetes a menudo eran muy modestos y no contaban más que con algunos cientos de títulos, constituían uno de los principales mercados para la mayor parte de los editores, quienes producían novelas en varios volúmenes dirigidos específicamente para ellos, “quienes los rentaban a tanto por volumen, cuanto más volúmenes mejor”.¹¹⁷ Si, como se ha sostenido, durante la Monarquía de Julio eran suficientes diez céntimos —una cantidad accesible para la mayor parte de los obreros y artesanos parisinos— “para pedir prestado un libro o un periódico en algunas secciones de París”,¹¹⁸ puede entenderse que Stendhal considerara la lectura de novelas como una especie de fiebre: “no hay mujer que no lea cinco o seis volúmenes al mes, muchas leen hasta 15 o 20, y no hay ciudad de provincias que no tenga dos o tres gabinetes de lectura”.¹¹⁹ Cuando la novela era de algún autor famoso, dice Stendhal, su renta dejaba una ganancia de entre dos y tres *sous* al día en cada uno de esos gabinetes.¹²⁰ Si llevaba grabados de Tony Johannot, uno de los más famosos dibujantes de la época y quien también diseñó para Renduel varias de las viñetas de sus portadas, y si, además, había sido bien anunciada y reseñada en los periódicos, el dueño del gabinete “corta en dos cada volumen de la novela y renta cada mitad a tres *sous* por día”, aunque para lograr semejante reconocimiento era indispensable que la novela estuviera impresa en octavo, como sucedió con *Rojo y negro*.¹²¹

Ahora bien, no todas las lectoras tenían la misma educación, y esta diferencia se refleja en los dos tipos de novela que dominaban el mercado: la “novela de servidumbre” y la “novela de los salones”. La primera por lo general está editada por “un librero de París que antes de la crisis comercial de 1831 había ganado medio millón haciendo llorar a los hermosos ojos de

¹¹⁶ Parent, “Les cabinets de lecture dans Paris: pratiques culturelles et espace social sous la Restauration”, 1022-1023.

¹¹⁷ En el caso de Renduel se pueden encontrar novelas de hasta 4 volúmenes.

¹¹⁸ James Smith Allen, *In the Public Eye*, 45; Harry E. Whitmore, “Readers, Writers, and Literary Taste in the Early 1830s: The ‘Cabinet de lecture’ as Focal Point”, *The Journal of Library History* 13, núm. 2 (primavera de 1978), 119-130.

¹¹⁹ “Stendhal analiza *Rojo y negro*”, en Stendhal, *Rojo y negro*, trad. de Pilar Ruiz Ortega, Akal, Madrid, 2008, p. 596. Esta afirmación de Stendhal puede parecer exagerada. Se debe tener en cuenta que las novelas de las que habla a menudo estaban formadas por libros en doceavo (de aproximadamente 8 x 11 cm), con grandes márgenes y espacios en blanco, a veces con interlineados muy abiertos y una tipografía amplia, de tal forma que la cantidad real de texto era más bien breve y su lectura podía llevarse a cabo rápidamente.

¹²⁰ Un *sou* equivalía a la vigésima parte de un franco de la época.

¹²¹ “Stendhal analiza *Rojo y negro*”, en Stendhal, *Rojo y negro*, trad. de Pilar Ruiz Ortega (Madrid: Akal, 2008), 597. En términos generales, un libro en octavo de la época era aquel cuyas dimensiones aproximadas eran de 11 x 16 cm.

provincia”: Nicolas-Alexandre Pigoreau (1765-1851); la segunda puede identificarse por los nombres de dos editores: Alphonse Levavas seur —quien publicó *Rojo y negro*— y Charles Gosselin —el más conocido editor de Walter Scott—. A decir de Stendhal, los autores que recurrían a ellos buscaban, ante todo, “el mérito literario” que se desprendía del nombre del editor. Renduel coeditó obras con los tres, aunque sin problemas puede decirse que sus obras están mucho más cercanas a los últimos dos que a Pigoreau.

Tales diferencias en la lectura de la capital y las provincias dieron como resultado que algunos autores que habían publicado “más de 80 novelas” en París fueran completamente desconocidos en la capital —como Étienne-Léon de Lamothe-Langon, un autor que hoy nadie recuerda pero que en su momento fue uno de los más leídos—, y resultaran un éxito en provincia, mientras que las novelas editadas por Levavas seur o Gosselin sólo a veces se leían en provincia, sin que la gente “las entienda del todo”, pero eran bien conocidas en la capital. Las únicas excepciones, dice Stendhal, son Walter Scott y Manzoni, que eran leídos por igual en París y en provincia. La gran diferencia entre una y otra novela es que las lectoras de provincia eran más bien ingenuas y sólo buscaban escenas que las hicieran “llorar a mares, sin importar los medios” mientras que las mujeres de París eran lectoras sofisticadas y severas que buscaban una buena trama más allá del reconocimiento del héroe.

De esta forma, el testimonio de Stendhal da cuenta de un mercado editorial variado y competitivo del que Renduel formaba parte; da cuenta también de un público lector amplio, heterogéneo y, en algunos casos, prácticamente nuevo, como es el caso de las mujeres y los obreros, a quienes los editores “veían por primera vez como un mercado significativo y distintivo que ofrecía nuevas oportunidades de ganancias y, por tanto, requería nueva estrategias” para llegar a él.¹²²

Gosselin y Levavas seur hoy siguen siendo dos de los grandes editores del romanticismo francés. El primero, activo desde 1822, fue descrito por uno de sus colegas como un “editor inteligente que hizo aparecer con un inmenso éxito las obras de Walter Scott traducidas por Defauconpret”.¹²³ Y, junto a Scott, en su catálogo se encuentran las ediciones de Lamartine, Balzac, Alfred de Vigny y George Sand. El segundo, Levavas seur, fue uno de los editores más famosos de la capital hasta bien entrada la década de 1830, en especial por sus ediciones de

¹²² Martyn Lyons, *Readers and Society in Nineteenth-Century France. Workers, Women, Peasants* (Nueva York: Palgrave, 2001), 1-10.

¹²³ Edmond Werdet, *De la librairie française. Son passé, son present, son avenir* (París: Dentu, 1860), 95.

Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Michel Masson, Petrus Borel, Joseph Bard, Charles Nodier y Jules Janin —que, en su mayoría, también estaban en el catálogo de Renduel—.

Sin embargo, hacía 1830 París era el escenario de una gran variedad de editores y libreros que, de una u otra forma, se las arreglaban para convivir. Entre los editores literarios que convivieron con Renduel estaba, además de los dos mencionados, Pierre-François Ladvoat, un editor “no muy instruido” pero inteligente, famoso en su momento por sus ediciones de Byron, Shakespeare, Schiller y Chateaubriand.¹²⁴ Fue quizá el editor más conocido bajo la Restauración y, como a menudo ha sido notado, es el prototipo del editor Dauriat que retrata Balzac en *Las ilusiones perdidas*, así como “el modelo de muchas caricaturas en los primeros años del siglo XIX”.¹²⁵ Jules Janin, uno de sus contemporáneos, lo llamó un “faro poético”, una esperanza para todo autor joven que llegaba a su librería del Palais Royal.¹²⁶ Introdujo, además, nuevas formas de publicidad, entre ellas los carteles de sus novedades, con los que cubría los muros.¹²⁷ Y quizá el alcance de sus publicaciones pueda medirse a partir de los nombres que firman el *Livre des cent-et-un*, un libro en 15 tomos con el que sus autores, llenos de gratitud hacia el editor que les había dado fama, intentaron salvarlo de la bancarrota (sin lograrlo) en 1831.

Un segundo editor es Urbain Canel, activo en París desde 1822. Junto a Balzac tuvo la intención (que resultó un fracaso) de publicar ediciones de Molière y Lafontaine. Publicó las *Meditaciones* de Lamartine (1822), *Bug-Jargal* de Hugo (1826) y *Cinq-Mars* (1826) de Vigny, antes de caer en la ruina en 1827, justo cuando publicó *Armance* de Stendhal. Para algunos historiadores, una vez que se alejó del negocio su lugar fue reemplazado por Renduel.¹²⁸ Y por supuesto también estaba Gervais Charpentier, que primero fue viajante de comercio de Ladvoat y no obtuvo “más que mediocres éxitos” hasta 1838. Publicó a Balzac, Alfred de Musset, Charles Nodier, Théophile Gautier y André Chénier. Su nombre se asocia a la Bibliothèque Charpentier, los libros de bolsillo que comenzó a vender en 1838 más o menos a la mitad de lo que hasta entonces costaba una novela (7.50 francos): 3.50 francos.

Si algo hermanaba a esos editores eran las técnicas publicitarias que introdujeron y que

¹²⁴ Werdet, *De la librairie française*, 96.

¹²⁵ Haynes, *Lost Illusions*, 14, 22.

¹²⁶ Jules Janin, “Histoire d’un libraire (Ladvoat)”, en *Critique, portraits et caracteres contemporains* (Paris: Hachette, 1850): 223-235.

¹²⁷ Odile Martin y Henri-Jean Martin, “Le monde des éditeurs”, en Chartier y Martin, coords., *Histoire de l’édition française*, t. 3, 182.

¹²⁸ Martin y Martin, *Histoire de l’édition française*, t. 3, 182.

entonces resultaban desconocidas —suscripciones, catálogos, anuncios en la prensa—. En contraste con el librero, que se limitaba a vender el producto terminado, el editor hacía promoción de sus obras en los periódicos, a veces con reseñas que mandaba a escribir expresamente para elogiar sus títulos. Cada editor intentó crear una suerte de marca distintiva —mediante las cubiertas de sus libros o las viñetas que los acompañaban—, agrupando los libros en series o colecciones dirigidas en especial a la naciente pequeña burguesía. Y, por supuesto, con la aparición del editor los autores pudieron obtener una compensación económica por su trabajo¹²⁹ y cierto prestigio literario que emanaba del nombre de quien los editaba.

Entre las nuevas técnicas de publicidad estaban los fragmentos de catálogo. Renduel también se valió de ellos y hoy todavía pueden consultarse esos documentos bellamente impresos que a veces incluía en el último pliego de sus libros o hacía imprimir en las revistas literarias de París. A grandes rasgos, sus características coinciden con la definición de catálogo que brinda el *Dictionary of the Printing and Allied Industries*: “un cuadernillo, pero más grande y con muchas más páginas. Puede ser encuadernado (en tapas duras) o en hojas sueltas, y por lo común incluye una lista ilustrada de productos, con o sin precios”.¹³⁰

No es exactamente a esas listas de títulos y autores a las que se refieren los editores cuando hablan de sus catálogos, sino al prestigio y a la repercusión social que se desprende de la calidad y homogeneidad de ese conjunto, más allá de su soporte material. Es así porque el orgullo comercial y el esfuerzo por formarse una imagen propia, dos características fundamentales de la idea de catálogo editorial que menciono al inicio de este capítulo, ya comenzaba a formarse, al menos en Francia, en la década de 1830.¹³¹ Pese a ello, en sentido estricto la conformación de un catálogo editorial distintivo podría parecer más o menos difícil

¹²⁹ Haynes, *Lost Illusions*, 37-40.

¹³⁰ “Catalogue”, en *Elsevier’s Dictionary of the Printing and Allied Industries*, 2ª ed. (Amsterdam: Elsevier, 1983), 111. Una definición complementaria puede encontrarse en las páginas del *Dictionnaire encyclopédique du livre*; ahí el catálogo se entiende al mismo tiempo como una “lista de objetos [...] a menudo acompañada de una descripción que permite identificarlos, y ordenada según una clasificación metódica que ayuda a elegirlos y a encontrarlos en el conjunto del que forman parte”, y como una “lista descriptiva y ordenada del conjunto de documentos que componen los fondos [...] que permite al lector localizarlos y obtenerlos a partir de claves de búsqueda (o “puntos de acceso”), como el autor, el editor, el título o el tema”. Pascal Fouché, Daniel Péchoin y Philippe Schuwer, coords., *Dictionnaire encyclopédique du livre*, vol. I (Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 2002), 467. Cit. en Concepción Rodríguez Parada, “Los catálogos e inventarios en la historia del libro y de las bibliotecas”, *Textos universitaris de biblioteconomia i documentació* 18 (junio de 2007), 4.

¹³¹ Élisabeth Parinet, *Une histoire de l’édition à l’époque contemporaine. XIXe-XXe siècle* (Paris: Seuil, 2004), 151-152.

si se toma en cuenta que, durante las primeras décadas del siglo XIX en Francia, los autores eran mucho más libres de lo que suele pensarse para cambiar de editor; la idea de fidelidad y permanencia en las relaciones entre autor y editor es algo que sólo aparecerá tiempo después. Para Christine Haynes, el gran novelista Honoré de Balzac es la prueba más visible de ese comportamiento; “abandonó a un editor tras otro, a la menor disputa u ofensa, en el curso de una carrera de 13 años”;¹³² pero por supuesto no fue el único. Los autores que la tradición ha consagrado en el catálogo de Eugène Renduel —Victor Hugo quizá sea el mejor ejemplo— compartieron a menudo varios editores a la vez y sus relaciones no estaban exentas de roces que incluso podían llegar a los tribunales.¹³³ Por ello, vale la pena preguntar si es posible hablar de catálogos editoriales y, específicamente, de catálogos de literatura, entre las décadas de 1820 y 1830. Es una pregunta que, de forma indirecta, se hizo Élisabeth Parinet hace algunos años —cuando se refiere a “editores literarios”, en el sentido de un personaje que se especializa en un campo (en este caso la literatura) y dedica sus esfuerzos a dar coherencia y difusión a sus autores—. Si por editores literarios se entiende a quienes publican “especialmente literatura”, entonces la respuesta es sí; si el término se refiere a “editores comprometidos con la defensa de un movimiento literario como el romanticismo”, resulta más dudoso afirmarlo, señala Parinet. Su argumento se basa en el análisis de un puñado de catálogos de editores considerados “románticos”, que, a su juicio, son abundantes en ejemplos.¹³⁴ Y vale la pena detenerse un momento en ellos.

El fondo Q10B de la Biblioteca Nacional de Francia resguarda una enorme colección de esos documentos que, ciertamente, ofrecen al investigador un panorama general del escenario editorial del periodo. Ahí se encuentran los catálogos de tres editores que la investigadora recupera y que ya han sido mencionados: Urbain Canel, Charles Gosselin y Pierre-François Ladvocat. Aunque, como se ha visto, a menudo se les recuerda como grandes promotores del romanticismo, de todos ellos puede decirse que sus fondos combinan los nombres de Lamartine, Vigny y Hugo (por citar tres autores canónicos del romanticismo francés) junto a manuales de equitación, tratados de apicultura, diccionarios de química y periódicos de

¹³² Haynes, *Lost Illusions*, 37. En el *Feuilleton du Journal de la Librairie* (París: Pillet, 1839): 3-4, del 19 de enero de 1839 puede verse, por ejemplo, el anuncio de la denuncia que Eugène Sue entabló contra Eugène Renduel por incumplimiento de contrato.

¹³³ Martin y Martin, *Histoire de l'édition française*, t. III, 148-150.

¹³⁴ Élisabeth Parinet, “Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, año 107, núm. 4, *Éditeurs et écrivains aux XIX^e et XX^e siècles* (octubre-diciembre de 2007), 796.

distinto tipo. En todo ello hay que darle la razón a Parinet: como se verá, el mismo Renduel comenzó publicando diccionarios de topografía y textos jurídicos antes de apostar por la literatura. Sin embargo, justamente al hablar de Renduel, la autora argumenta que su catálogo pone en evidencia un rasgo característico de los editores de la época romántica: la ausencia de un proyecto editorial coherente, la poca importancia que prestaron a la constitución de un fondo y una lógica que sólo apuntaba a “la ganancia inmediata y la renovación permanente”. Para la investigadora, lo anterior explica “la relativa delgadez” del catálogo de Renduel, pues, según ella, en 1834 este editor “no tiene más de 50 títulos: algo de historia, algo de literatura y el famoso ensayo de Lamennais, *Paroles d’un croyant*”.¹³⁵

El problema de los documentos en que Parinet basa sus afirmaciones es que a menudo resultan imprecisos. De ahí que a partir de ellos se puedan conocer las directrices que uno u otro editor quería dar a su proyecto editorial, pero casi nunca la forma final de ese proyecto. Para ilustrar lo anterior con un ejemplo preciso, tengo frente a mí uno de los catálogos de Renduel, también de 1834, que pueden consultarse en el fondo mencionado. En él se enlistan con especial cuidado las obras completas de Victor Hugo, Charles Nodier, Paul Lacroix y E. T. A. Hoffmann, unos sesenta títulos publicados (en su mayor parte de literatura) y 26 obras de 16 autores por publicarse. Sin embargo, hacia 1834 Renduel había publicado, en realidad, al menos un centenar de obras, muchas de las cuales no se enuncian en el catálogo aludido.¹³⁶

En este punto quizá podría volver a plantearse la pregunta de si es posible hablar de catálogos editoriales y ofrecer una respuesta alternativa a la que Élisabeth Parinet esboza en su investigación. Si se reconstruyen los catálogos, se analizan las cartas y los contratos entre un editor y sus autores, quizá pueda tenerse una idea más apropiada de la conformación de un fondo, una más coherente y justa. Para el caso de Renduel, pensar que sus decisiones se basaban en la simple búsqueda de ganancias equivale a pensar que el editor publicó todo lo que podía siempre que obtuviera recursos de vuelta y no, como parece ser más bien el caso, que basaba sus elecciones en una suerte de observación del gusto literario, y en su capacidad de anticipación sobre lo que tenía cierto potencial de convertirse en una obra que, con el tiempo, sería recordada por su valor intelectual. Por supuesto que Renduel no hizo esto con todos sus autores, pero sí con un grupo más o menos visible, a veces identificado como la

¹³⁵ Parinet, “Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle”, 797.

¹³⁶ Véase el catálogo anexo.

segunda generación del romanticismo francés que estaría por aparecer tras la Revolución de Julio.

II. PARÍS DESPUÉS DE 1830

1. LA REVOLUCIÓN DE JULIO

Aunque la Revolución de Julio a menudo ha sido vista como un capítulo menor en comparación con las revoluciones de 1789 y 1848, o en todo caso de menor violencia y repercusión intelectual, 1830 constituye un punto de inflexión en la vida de la sociedad francesa,¹³⁷ el momento de la consolidación de una burguesía parisina que tras siglo y medio llegó a convertirse en una clase social “con intereses en común y un fuerte sentido de su propia identidad”.¹³⁸ A partir de entonces, y por lo menos durante medio siglo, serían los comerciantes, banqueros y funcionarios civiles, aceptados de buena o mala gana por una aristocracia relegada del poder, quienes llevarían el rumbo de Europa.¹³⁹ Junto al triunfo de la burguesía, tras la Revolución de 1830 comienza a consolidarse en París lo que se ha llamado una “cultura moderna de consumo” alentada por la prensa periódica, la expansión de la publicidad y la formación de vínculos de sociabilidad alrededor de distintos puntos de la capital: desde los cafés y los gabinetes de lectura hasta las galerías del Palais Royal.¹⁴⁰ El gran incremento de la publicidad editorial —incluidos los anuncios que Renduel y sus colegas mandaban a imprimir en las revistas literarias de París— forma parte de ese ambiente en el que los nuevos editores participaron y, de cierta forma, ayudaron a moldear.¹⁴¹ Por supuesto,

¹³⁷ Paul W. Schroeder, *The Transformation of European Politics, 1763-1848* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 666.

¹³⁸ David Garrioch, *The Formation of the Parisian Bourgeoisie, 1690-1830* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 1-16 y 189-263; Deirdre N. McCloskey, *The Bourgeois Virtues. Ethics for an Age of Commerce* (Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2006), 68-78; Jeremy D. Popkin, *Press, Revolution, and Social Identities in France, 1830-1835* (University Park: The Pennsylvania State University, 2002), 5-22. Para Popkin, 1830 marca además el surgimiento de una cierta idea de clase entre los obreros y los trabajadores, quienes paulatinamente se convierten en una fuerza potencialmente revolucionaria con intereses distintos a los de la burguesía, y cuyos dilemas llegan por primera vez a la literatura en 1835 con la publicación de *La révolte de Lyon, ou La fille du prolétaire*, una novela anónima —quizá la “primera novela social” en Francia— que intenta retratar, desde la perspectiva de los obreros, las revueltas de los tejedores de seda de 1834 en Lyon, uno de los dos grandes movimientos de oposición que enfrentó la Monarquía de Julio en sus primeros años.

¹³⁹ Peter McPhee, *A Social History of France 1789-1914* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004), 108-127.

¹⁴⁰ H. Hazel Hahn, *Scenes of Parisian Modernity. Culture and Consumption in the Nineteenth Century* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009), 3, 15-16, 32-33.

¹⁴¹ Véase al respecto Frédéric Barbier, “Libraires et colporteurs”, en Chartier y Martin, coords., *Histoire de*

nada de eso hubiera sido posible sin las concesiones a los editores, libreros e impresores que, entre 1830 y 1835, otorgó la Monarquía de Julio, una medida política que intentaba reparar el agravio que representaron las limitaciones a la libertad de prensa decretadas al final del reinado de Carlos X, y a relajar la efervescencia que los obreros impresores, incluso más que los periodistas y los escritores de oposición, mostraron durante las jornadas de Julio.

Además, después de la Revolución de Julio París no sólo se convierte en la “capital de la revolución”, sino en la capital de la creación literaria por excelencia. Por una parte, sus calles y sus habitantes se convierten en personajes literarios recurrentes;¹⁴² por otra, en sus salones y sus cenáculos se gesta además una transición entre generaciones: es entonces cuando Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny y Victor Hugo, los tres grandes poetas de la Restauración (1815-1830), cuyo romanticismo de tinte católico y partidario de la monarquía fue adquiriendo un tono más liberal en los últimos años del reinado de Carlos X, abren paso a una nueva generación de poetas y artistas que se forman siguiendo sus pasos, y en especial los de Hugo, que se convierte en una especie de maestro y sacerdote. Ahí entran en escena los poetas que, junto a Théophile Gautier y Gérard de Nerval, afirman su identidad en oposición a todo lo que, a su juicio, la nueva sociedad burguesa encarnaba —el triunfo del comercio y el consumo, la búsqueda desesperada de posiciones dentro del nuevo gobierno, la vida moderada y del justo medio—, y también contra el carácter utilitario que hasta entonces quería atribuírsele a la literatura.¹⁴³ A su lado, casi a imitación suya, emerge también un amplio grupo de autores, hoy prácticamente desconocidos, que haciendo uso de los nuevos recursos narrativos y formales de esos grandes autores contribuyen, directa o indirectamente, a la difusión de sus temas.¹⁴⁴ Este cambio a veces se ha leído como una victoria final del romanticismo, o bien como el momento en que el movimiento se convierte en la “literatura del presente” y da lugar una intensa oleada

l'édition française, t. III. (Fayard/Cercle de la Librairie, París, 1982), 260-261.

¹⁴² El caso más emblemático tal vez sea el de Balzac; sin embargo, como se verá, después de 1830 hay también una explosión de novelas históricas sobre la ciudad de París a las que el mismo Renduel dio difusión.

¹⁴³ Allain Vaillant, *Le romantisme* (París: CNRS Éditions, 2012), 267-271. Amplios detalles sobre esta transición y sobre las características del romanticismo francés antes de 1830 pueden encontrarse en Max Milner y Claude Pichois, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire* (París: Flammarion, 1996), 80-90, 276-382, y en Bénichou, *La coronación del escritor*; 265-442, y *Los magos románticos*, trad. de Glenn Gallardo (México: Fondo de Cultura Económica, 2017). Una breve síntesis de los puntos esenciales del romanticismo puede encontrarse en Michèle Hannoosh, “Romanticism: art, literature, and history”, en William Burgwinkle, Nicholas Hammond y Emma Wilson, eds., *The Cambridge History of French Literature* (Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 2011), 450-460.

¹⁴⁴ James Smith Allen, *Popular French Romanticism. Authors, Readers, and Books in the 19th Century* (Nueva York: Syracuse University Press, 1981), 3-20.

de debates.¹⁴⁵ Es una historia bien estudiada que dejó algunos testimonios entre los contemporáneos.¹⁴⁶ Por supuesto, este cambio generacional no significa que después de 1830 los viejos maestros del romanticismo se retiran para siempre; por el contrario, ambas generaciones conviven y participan activamente en las discusiones, aunque cada una con diferentes tonos y enemigos. El detonante de esos cambios fueron las tres jornadas de Julio y, por lo mismo, es necesario detenerse un poco en ellas.

Los historiadores hoy parecen estar de acuerdo en que la Revolución de 1830 fue resultado de una combinación de factores económicos y sociales que no se limitaron a la ciudad de París, antes que una revolución política orquestada por los diputados de la oposición liberal y apoyada por los obreros parisinos que se levantaron contra la opresión de un régimen caduco y hostil.¹⁴⁷ Sin embargo, la idea de una revolución esencialmente burguesa tiene una larga historia que bien puede comenzar con *El 28 de julio. La libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix. El óleo formó parte de la exposición de obras de arte organizada por el Museo del Louvre (entonces llamado Musée Royal) en mayo de 1831, y poco después fue adquirido por Luis Felipe de Orleans, quien lo envió de inmediato al sótano del museo, donde sólo volvió a exhibirse veinte años después.¹⁴⁸ Un agudo espectador contemporáneo, el poeta alemán Heinrich Heine, dejó la siguiente descripción de la pintura en sus reseñas del Salón de 1831: en medio de un grupo de personas se levanta una mujer joven que lleva un gorro frigio en la cabeza, un fusil en una mano y la bandera tricolor en otra; pasa sobre los cadáveres de los combatientes y alienta a quienes le siguen a la lucha. Está desnuda de la cintura para arriba; su cuerpo es hermoso, sus movimientos impetuosos y su rostro, de perfil atrevido, refleja cierto dolor; es, dice el espectador, “una extraña mezcla de Friné, verdulera y diosa de la belleza”, y aunque no hay nada que indique con precisión qué quiso representar el

¹⁴⁵ Paul Bénichou, *Los magos románticos*, 19, 27.

¹⁴⁶ Véase por ejemplo, Charles Louandre, “Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis 15 ans”, *Revue des deux mondes* 20 (1847).

¹⁴⁷ Patrice Higonnet, *Paris. Capital of the World*, trad. de Arthur Goldhammer (Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2002), 63. La obra clásica y hasta hoy no superada sobre la Revolución de Julio es la de David H. Pinkney, *The French Revolution of 1830* (New Jersey: Princeton University Press, 1972). Las pocas investigaciones que se han escrito después de este libro suelen mantenerse en la misma línea de interpretación. Entre ellas, quizá la de Pamela Pilbeam sea la única que ha sugerido una perspectiva más amplia. Para esta investigadora la revolución es un proceso que se extiende desde 1820 hasta 1835 y no tanto una serie de elementos focalizados en 1830, como aparece en el libro de Pinkney. Véase Pamela Pilbeam, *The 1830 Revolution in France* (Londres: Macmillan, 1991), 1-12.

¹⁴⁸ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Royal* (París: Vinchon, 1831), 39. Pilbeam, *The 1830 Revolution in France*, 84. Roger Magraw, *France, 1800–1914. A Social History* (Londres: Longman, 2002), 332-333.

artista con ese personaje femenino, tal vez se trate de una alegoría de “la fuerza brutal del pueblo que se libera por fin de una funesta carga”.¹⁴⁹ Esa funesta carga es, por supuesto, la monarquía de los Borbones. Heine no dice mucho sobre los personajes que flaquean a esa “diosa de la libertad” —a su derecha, un hombre joven ataviado con un sombrero de copa que lleva una bayoneta entre las manos, y a su izquierda un niño indigente que observa al espectador con mirada exaltada mientras apunta una de sus pistolas al aire—, pero en ellos se perfila una imagen de la revolución que el mismo Delacroix tal vez no tuvo consciencia de crear.¹⁵⁰ La mayor parte de los observadores han subrayado que el cuadro es la representación más acabada de una revolución burguesa; otros afirman que, en realidad, el papel protagonista de los obreros es visible para todo aquel que pueda notar que el uso del sombrero no estaba limitado a la burguesía en ese momento.¹⁵¹

A decir de David Pinkney, entre la multitud que, del 27 al 29 de julio, levantó las barricadas en París, que desde entonces se convirtieron en el símbolo de la revolución, la proporción de indigentes y pobres fue más bien escasa, y “la burguesía fue casi inmune a las balas o estuvo ausente de la línea de combate”. Entre los 211 ciudadanos muertos cuyos datos se preservan y los 1327 heridos que recibieron una compensación del Estado, menos de 300 eran peones y sólo 85 practicaban una profesión relacionada con la burguesía, entre ellos 54 comerciantes, un doctor y un maestro. En la lista de combatientes fallecidos no hay registro de banqueros, abogados, diputados, editores ni periodistas, aunque entre los heridos se encontraban ocho profesores, cuatro doctores y un abogado. Por el contrario, casi 1000 combatientes eran obreros y “trabajadores calificados”: carpinteros, ebanistas, albañiles, zapateros, cerrajeros, joyeros, impresores y sastres.¹⁵²

¹⁴⁹ Heinrich Heine, “Peintres français. Salon de 1831. Delacroix”, en *De la France*, ed. de Gerard Höhn y Bodo Morawe (París: Gallimard, 1994), 238-239. Friné fue una cortesana (hetera) de gran belleza que, según la tradición, fue musa de Praxíteles, el famoso escultor del siglo IV a.C. de la Venus de Cnido. Heine la vincula especialmente por el detalle del pecho desnudo que, según las *Cartas* de Alcifrón, suscitó la compasión de los magistrados que la absolvieron del delito de impiedad.

¹⁵⁰ La ficha del cuadro en el Louvre rescata un fragmento de la carta que Delacroix envió a su hermano en octubre de 1830 sobre el tema de su obra: “Elegí un tema moderno, una barricada, y si no pude pelear por la patria, al menos pintaré para ella. Esto me pone de buen humor”.

¹⁵¹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya (Barcelona: Crítica, 2001), 34-35.

¹⁵² Pinkney, *The French Revolution of 1830*, 252-273. Información aún más detallada sobre la composición de los combatientes aparece en Pinkney, “The Revolutionary Crowd in Paris in the 1830s”, *Journal of Social History* 5, núm. 4 (verano de 1972): 512-520. Los datos de los combatientes se conocen gracias a la Comisión nacional de recompensas, el órgano establecido tras la Revolución de Julio para registrar e indemnizar a los heridos, y a los familiares de los combatientes fallecidos que así lo solicitaran.



FIGURA II.1. Eugène Delacroix, *Le 28 Juillet. La Liberté guidant le Peuple* (28 Juillet 1830) [detalle], 2.60 x 3.25m. Museo del Louvre, París. Fotografía del autor (octubre de 2017)

Si la revolución fue llevada a cabo por personas cuya situación no era particularmente desesperada, ¿por qué luchaban? Los testimonios escritos de los combatientes son más bien escasos, dado que muchos de ellos no estaban familiarizados con la escritura o eran iletrados. Los que se conservan, sin embargo, no ofrecen una respuesta clara a esa pregunta esencial.¹⁵³ Así, los historiadores han intentado dirigir la mirada hacia los registros de los combatientes que, luego de solicitar una compensación económica del Estado, dejaron testimonio de los motivos que los llevaron a unirse a la lucha (sólo 58 de 1142). Muy pocos alegaron motivos económicos o falta de empleo (13). Mucho más importante, al parecer, fue el rechazo hacia el

¹⁵³ David H. Pinkney, "The Revolution of 1830 Seen by a Combatant", *French Historical Studies* 2, núm. 2 (otoño de 1961): 242-246.

gobierno de los borbones, la defensa de “sus derechos”, de “su libertad” y de “la patria”, la lucha contra los “asesinos de la nación” y el “cumplimiento de sus deberes como ciudadanos”.¹⁵⁴ Así, más que ser el resultado de los cambios sociales del siglo XIX, la Revolución de Julio puede leerse como “una expresión atemporal de quejas económicas, de lealtades dentro de los oficios tradicionales, del resentimiento popular contra los símbolos del antiguo régimen” y de cierto potencial que las ideas de “libertad, igualdad y fraternidad” seguían manteniendo en una parte de la población.¹⁵⁵

Sin embargo, las quejas contra la monarquía ciertamente no eran del todo infundadas. En el terreno económico, entre 1827 y 1832 Francia experimentó una disminución en la producción de vino y, sobre todo, un periodo de malas cosechas de trigo y papa que se reflejó en el incremento gradual del precio del pan, la base de la dieta de los obreros y trabajadores parisinos; junto a ello, las tasas de desempleo aumentaron en la capital debido a los efectos de la crisis bancaria que inició en Londres en 1826 y terminó por repercutir en la industria y el comercio de Francia.¹⁵⁶ En la arena política, el conflicto entre la mayoría parlamentaria liberal, que a lo largo de la década de 1820 no dejó de crecer, y el gobierno ultra monárquico de Jules de Polignac, el primer ministro de Carlos X, condujo a una crisis parlamentaria que se transformó en una situación potencialmente revolucionaria gracias a dos factores: la inconformidad de los artesanos parisinos con la situación vulnerable a la que los condujo la crisis económica y las llamadas ordenanzas de Saint Cloud que limitaban la libertad de prensa.¹⁵⁷

2. LA OPOSICIÓN LITERARIA AL GOBIERNO DE LUIS FELIPE

El lunes 26 de julio de 1830 los ciudadanos franceses encontraron esas ordenanzas en *Le Moniteur universel*, el órgano oficial de la monarquía, que fueron publicadas sin la aprobación de la cámara de diputados, cuya mayoría liberal, aunque difusa y preocupada por defender los

¹⁵⁴ Pilbeam, *The 1830 Revolution in France*, 63; Pinkney, *The French Revolution of 1830*, 264-273.

¹⁵⁵ Pinkney, *The French Revolution of 1830*, 273.

¹⁵⁶ Pamela Pilbeam, *The Middle Classes in Europe, 1789-1914. France, Germany, Italy and Russia* (Londres: Macmillan, 1990), 244-256.

¹⁵⁷ Pamela Pilbeam, “Upheaval and continuity, 1814-1880”, en Malcolm Crook, editor, *Revolutionary France, 1788-1880* (Oxford/Nueva York, Oxford University Press: 2002), 36-41; Pilbeam, *The French Revolution of 1830*, 37-79.

intereses “de una élite pequeña y rica”, era hostil a las restricciones a la libertad de prensa.¹⁵⁸ Según el rey y sus ministros, en los últimos meses la prensa se había dedicado a socavar la autoridad del monarca y a poner en riesgo los intereses del Estado, llevando al desorden y a una “confusión de principios” de la sociedad que se prestaba a “las tentativas más funestas”; por lo tanto, las ordenanzas estipulaban que la libertad de prensa periódica quedaba suspendida desde ese momento, que ningún periódico podría imprimirse en todo el reino sin la autorización real, y que todo libro por debajo de veinte pliegos debería someterse a la autorización del ministro del Interior.¹⁵⁹ Aunque las ordenanzas tenían como objetivo principal frenar la prensa periódica, también lograron detener la actividad de los librereros, editores (en el caso de Renduel, de julio a septiembre) y periodistas. La reacción de estos últimos es bien conocida: el mismo día que se promulgaron las ordenanzas, 44 periodistas se reunieron en la sede de *Le National* y redactaron una protesta que apareció al día siguiente en algunos periódicos, entre ellos *Le Globe*, *Le National* y *Le Temps*, que se negaron a acatar la prohibición del rey. Aunque las estimaciones de los contemporáneos pueden parecer exageradas (el editor Pierre-François Ladvoocat hablaba de 5 000 impresores que combatieron en las calles de París),¹⁶⁰ es indudable que no fueron los editores ni los periodistas —que más bien parecían estar desorganizados y temerosos— sino los obreros impresores quienes por azar o por convicción ayudaron a construir las barricadas.¹⁶¹

Si las ordenanzas de Saint Cloud habían suscitado tal descontento, era necesario que el nuevo gobierno hiciera ciertas concesiones a todos los involucrados en la prensa y el comercio del libro. Así, comenzó por asentar en la *Carta constitucional*, promulgada el 9 de agosto, que “todos los ciudadanos tenían el derecho de publicar y de hacer imprimir sus opiniones conforme a las leyes” y, naturalmente, que “la censura no podía volver a ser establecida”.¹⁶² Luego intentó aliviar la mala situación de las imprentas, que llevó a la ruina a varios librereros e

¹⁵⁸ Pilbeam, *The French Revolution of 1830*, 187.

¹⁵⁹ *Le Moniteur universel* (26 de julio de 1830), 813-814. Pilbeam, *The 1830 Revolution in France*, 62. Un libro de 20 pliegos equivalía a 320 páginas de un volumen en octavo.

¹⁶⁰ “Una vez que los principales editores de París retiraron lo que se estaba componiendo en las imprentas, los jefes de esos establecimientos los mandaron a cerrar. Así, todos los obreros impresores, un total de 5 000, se esparcieron por París, provocaron aglomeraciones y formaron la primera semilla que llegó a engrosar casi toda la clase obrera de la capital”. La nota de Ladvoocat se recupera en Paul Chauvet, *Les ouvriers du livre en France*, vol. 2 (París: Rivière, 1956), 647, cit. en Nicole Felkay, *Balzac et ses éditeurs: essai sur la librairie romantique* (París: Promodis/Cercle de la Librairie, 1987), 82.

¹⁶¹ Felkay, *Balzac et ses éditeurs*, 82. Pilbeam, *The 1830 Revolution in France*, 61.

¹⁶² Pierre Caselle, “Le régime législatif”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin, coordinadores. *Histoire de l'édition française*, t. III (París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1982), 42-48.

impresores, ordenando la producción de algunas obras a sus expensas con el fin de mantener activos a los trabajadores. Poco después, en octubre de 1830, anunció que el gobierno destinaria un préstamo de 30 millones de francos a las actividades comerciales e industriales que se habían visto mermadas por la fase armada de la revolución (y las de los impresores y libreros lo estaban); al enterarse, los miembros del comercio del libro de inmediato le recordaron al ministerio del Interior que, dado que ellos representaban el 10% de las actividades comerciales de París, merecían por lo menos el 10% de los fondos que el gobierno destinara a la recuperación. Del bienestar del comercio del libro dependían unas 35 000 personas, señalaba su petición, así que sería “una enorme imprudencia que se dejara en la inacción a una clase activa, valiente, inteligente, a la que se le debe en gran medida el triunfo de la causa de la libertad en la última revolución”.¹⁶³ Finalmente, en diciembre de 1830 el nuevo gobierno redujo a 2 400 francos el monto de la garantía que cualquiera que deseara publicar un periódico debía pagar al gobierno, 50% menos de lo que debía pagarse en 1828.¹⁶⁴ Todas estas medidas buscaban recuperar la economía y mantener más o menos en paz tanto a la oposición liberal y republicana, como a los obreros del libro; su efecto fue, sin embargo, el incremento de las críticas al gobierno de Luis Felipe en la prensa y en la literatura.

Los observadores de la época hablan, por una parte, de la debilidad del gobierno para contener el descontento y la “situación desesperada del bajo pueblo de París”, que sólo espera cualquier detonante “para producir un movimiento más amenazante de lo que hemos visto hasta hoy”,¹⁶⁵ como los obreros de Lyon ya habían dejado ver en noviembre de 1831, cuando lograron tener el control de la ciudad durante una semana, y como lo volverían a hacer en 1834.¹⁶⁶ Por otra parte, señalan un cambio en la actitud del monarca, que de presentarse como un “rey ciudadano” se había convertido paulatinamente en un rey a secas. Esa transición del monarca instituido por derecho divino al monarca ciudadano quedó bien ejemplificada en los mismos retratos oficiales. Hasta Carlos X, la representación del monarca evocaba el conocido cuadro de Luis XIV de Hyacinthe Rigaud (1701), en el que el rey, de pie y ataviado con su ropa de coronación, se apoya en su cetro enmarcado por un elegante cortinaje rojo, con un

¹⁶³ Haynes, *Lost Illusions*, 103 y ss., 248. Felkay, *Balzac et ses éditeurs*, 87. *Journal des Débats* del 19 de octubre de 1830. De las 440 peticiones que fueron enviadas al ministerio del Interior, sólo se aceptaron 74 (42 libreros, entre ellos Renduel, 26 impresores y 2 fabricantes de papel).

¹⁶⁴ Pierre Caselle, “Le régime législatif”, en *Histoire de l'édition française*, t. III, 43.

¹⁶⁵ Heine, *De la France* (París: Renduel, 1833), 34.

¹⁶⁶ Popkin, *Press, Revolution, and Social Identities in France, 1830-1835*, 6-7, 193-228.

fondo majestuoso y frente al trono, “quizá con el fin de subrayar la continuidad dinástica, o para sugerir que los siguientes monarcas eran dignos sucesores de Luis ‘el Grande’”. El retrato oficial de Luis Felipe, por el contrario, lo representa ataviado con el uniforme de la Guardia Nacional y sin manto real,¹⁶⁷ tal como aceptó el título de rey de los franceses en la ceremonia civil del 9 de agosto de 1830, sin ningún tipo de símbolo religioso o real, como una forma de marcar una ruptura con el pasado.¹⁶⁸ A menudo se recuerda que entonces el rey podía burlarse de las ceremonias con que sus antepasados llegaban al trono e incluso subrayar las incomodidades de llevar una corona de oro que “era muy fría en invierno y muy caliente en verano”, y de un cetro tan pesado que resultaba inútil como arma: “un sombrero de fieltro y un buen paraguas eran mucho más útiles” para la época. Un año después, algunos críticos se preguntaban si el rey recordaba sus propias palabras, dado que “ha pasado algún tiempo desde la última vez en que se paseó con su sombrero y su paraguas por las calles de París”.¹⁶⁹ Menos amables fueron las críticas de escritores como Pétrus Borel, un autor entonces menor y cuyos *Contes immoraux*¹⁷⁰ se consideran hoy una pieza fundamental de la literatura francesa, para quien tras la Revolución de Julio habían llegado al poder unos gobernantes que se comportaban como comerciantes, “especuladores estúpidos y vendedores de fusiles”, y un monarca que llevaba “por leyenda y epígrafe: ‘¡alabado sea Dios, y mis tiendas también!’”.¹⁷¹ Y aunque en teoría la libertad de prensa estaba garantizada por la constitución, la oposición al régimen nunca dejó de ser perseguida.

El 19 de enero de 1832, por ejemplo, *La Tribune*, uno de los periódicos de la oposición republicana que se negó a acatar las ordenanzas de Carlos X, señalaba que, hasta ese momento, el diario mantenía abiertos 32 procesos judiciales en su contra y tres de sus redactores estaban en prisión. “¿Hasta cuándo el odio del ministerio de justicia se detendrá?”, se preguntaban los periodistas. En el mismo número, *La Tribune* recuperaba la primera colaboración de Heine para la *Allgemeinen Zeitung* [Gaceta general] de Augsburgo, un periódico liberal dirigido por Johann Friedrich Cotta, el editor de Goethe y Schiller, de la que por entonces Heine era corresponsal en París. En su artículo, de tono moderado en realidad, el

¹⁶⁷ Peter Burke, *Visto y no visto*, 34-35.

¹⁶⁸ En otro retrato de la época, Luis Felipe aparece representado de la misma forma, aunque su mano, sin guantes, se posa sobre la *Carta* de 1830, en el gesto de protegerla.

¹⁶⁹ Heinrich Heine, “París, 28 de diciembre de 1831”, *De la France* (París: Renduel, 1833), 35-36.

¹⁷⁰ Pétrus Borel, *Champavert. Contes immoraux* (París: Renduel, 1832).

¹⁷¹ Pétrus Borel, *Rhapsodies* (París: Levavasseur, 1832), xiv.

poeta alemán recordaba que todos los intentos de los tribunales por frenar las críticas hacia Luis Felipe sólo conseguían aumentar la oposición al monarca, y que el rostro del rey se había convertido en un recurrente tema de escarnio, como evidenciaban las caricaturas de Charles Philipon, quizá el más célebre caricaturista de oposición a la Monarquía de Julio.¹⁷²

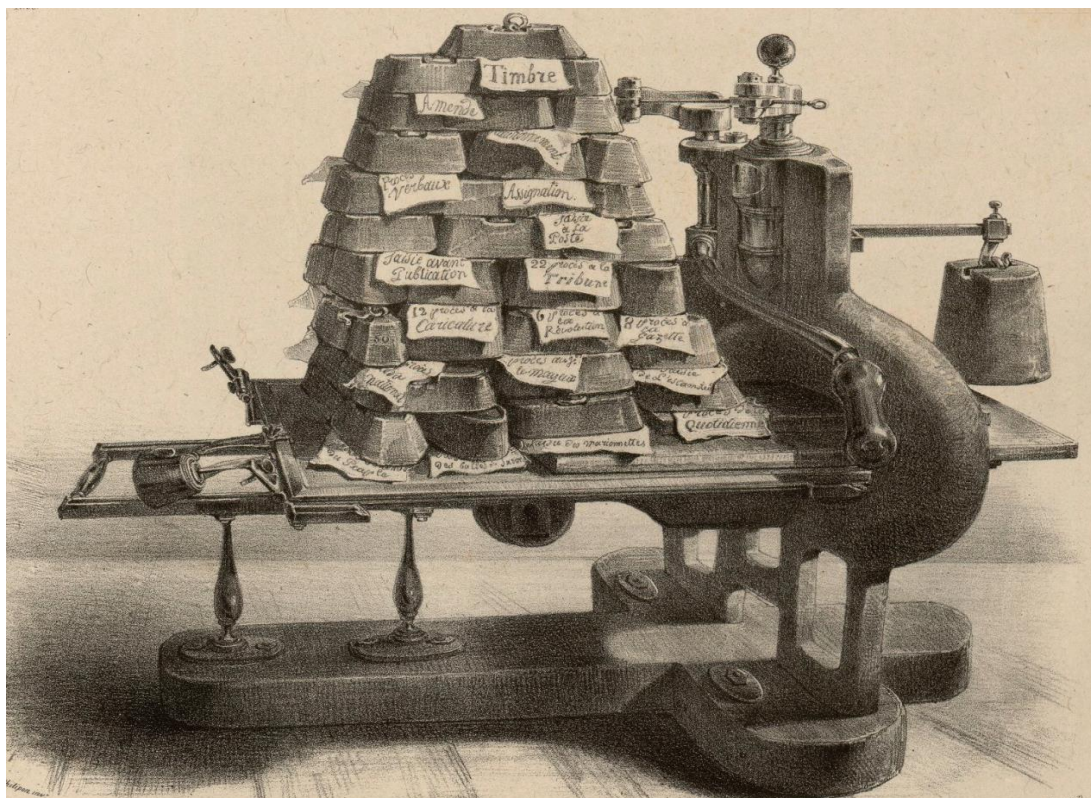


FIGURA II.2. “La Charte est une vérité donc, la presse est parfaitement libre!” (detalle), 1831, litografía, 20 x 26 cm. Biblioteca Nacional de Francia, departamento de estampas y fotografías, QB-370 (94)-FT4. Collection de Vinck. Un siècle d’histoire de France par l’estampe, 1770-1870, vol. 94 (pièces 11897-12077), Monarchie de Juillet.

Por ejemplo, en “La Charte est une vérité... donc, la presse est parfaitement libre !” [La Carta es una realidad... por tanto, ¡la prensa es completamente libre!], que apareció el 24 de noviembre de 1831 en *La Caricature*, periódico fundado por el mismo Philipon junto a Balzac, la prensa es retratada como una imprenta cubierta de pesos —y por tanto incapaz de funcionar— que representan las “multas”, los “embargos” y los “procesos judiciales” que el

¹⁷² El texto traducido del alemán se recupera en “Devant les assises”, en Heine, *De la France* (París: Gallimard, 1994), 387. El número de *La Tribune* fue incautado a causa del artículo de Heine y se abrió un nuevo proceso judicial en su contra.

gobierno había iniciado contra los periódicos de oposición (entre ellos, *La Tribune*).

Sin embargo, quizá la oposición a la Monarquía de Julio tuvo su emblema más visible y memorable en la publicación de “Les poires” [Las peras], la famosísima litografía de Honoré Daumier, basada en un diseño del mismo Philipon, que representa la gradual transformación de Luis Felipe en una simpática pera, y que, junto a la enorme popularidad que generó, motivó otro proceso judicial en su contra. Otro, porque en ese momento Philipon ya era objeto de un proceso tras la aparición de “Le replâtrage” [El revoque], una caricatura que muestra a un albañil con el rostro de Luis Felipe en la tarea de revocar un muro de la rue du 29 du Juillet donde aún quedaban pintas, rastros, de la Revolución de Julio.



FIGURA II.3. Honoré Daumier, “Les poires”, 1831. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, reserve QB-201 (165)-FOL

Al ser acusado de insultar al rey, Philipon se defendió argumentando que los procesos judiciales contra las caricaturas eran ridículos por la simple razón de que quien quisiera encontrar en ellas cualquier parecido con el rostro de Luis Felipe lo encontraría siempre que quisiera, sin importar de qué imagen se tratara, de tal suerte que nadie estaba exento de ser acusado de fomentar el desprecio o el odio contra el rey, como bien probaban “Les poires”: si se aceptaba que el primer diseño tenía un parecido con Luis Felipe, entonces de ahí se seguía que el segundo era parecido al primero, el tercero al segundo y el cuarto al tercero, de tal forma que, en la lógica del gobierno, incluso dibujar una pera era motivo de censura.¹⁷³

Como otros opositores al gobierno, Philipon se movía en la delgada línea de lo tolerable y era consciente de que sus caricaturas eran ampliamente conocidas en París.¹⁷⁴ Pero, naturalmente, ninguna monarquía, por muy constitucional que fuera, podía sobrevivir así, y Luis Felipe terminó por cansarse más o menos pronto: en septiembre de 1835 decretó que “toda provocación a atentar contra el rey, toda ofensa contra el rey, todo ataque contra el gobierno, por vía de la imprenta, periódica o no, constituía un atentado contra la seguridad del Estado”.¹⁷⁵ Las “leyes de septiembre”, como también se les llamó, se integraron a la literatura como un punto de inflexión en los límites de la libertad de prensa. Para la oposición, constituían un retroceso de las libertades alcanzadas en 1830; para los partidarios de la monarquía, se trataba de leyes demasiado suaves: “yo querría tribunales militares para amordazar a los periodistas y arrastrarlos, a la menor insolencia, ante un consejo de guerra”, dice uno de ellos en *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, como un reflejo de las divisiones políticas entre intelectuales que trajeron consigo esas medidas.¹⁷⁶ Lo cierto es que las limitaciones también se vieron reflejadas en las publicaciones de Renduel, que disminuyeron significativamente desde finales de ese año. Hasta entonces, el editor había sabido aprovechar la tolerancia de la monarquía y sortear sus limitaciones. Pudo, por ejemplo, publicar el mismo artículo de Heine por el que *La Tribune* había sido censurado y procesado eliminando las partes más delicadas del texto (en especial toda alusión al rostro del rey y al tema de las peras).¹⁷⁷ Cuando la apertura de la Monarquía de Julio comenzó a limitarse,

¹⁷³ “Devant les assises”, en Heine, *De la France* (París: Gallimard, 1994), 390.

¹⁷⁴ Heine, *De la France*, 390.

¹⁷⁵ Pierre Caselle, “Le régime législatif”, en *Histoire de l'édition française*, t. III, 43.

¹⁷⁶ Gustave Flaubert, *La educación sentimental*, trad. de Miguel Salabert (Madrid: Alianza, 1981), 231-232.

¹⁷⁷ La censura de Renduel puede verse en Heine, *De la France*, 36 y 40. En la primera página, el editor insertó una nota sobre la supresión de un párrafo completo en el que Heine daba cuenta del proceso contra

Renduel también decidió retirarse poco a poco del mundo de la edición. Por lo mismo, su gran contribución a la literatura y a los debates intelectuales podría enmarcarse en los años que van de 1830 a 1835. Fue entonces cuando el editor supo difundir el desencanto de una parte de la oposición a Luis Felipe que, tras su llegada al poder, generaron los acontecimientos políticos de París,¹⁷⁸ aunque esa oposición adquirió distintos rostros.

Uno, el más periodístico, puede verse en las contribuciones de Heine ya citadas que Renduel decidió reunir y traducir en 1833. Otro fue el que delinearon algunos de los grandes autores del romanticismo, y que puede ejemplificarse en la respuesta que Victor Hugo dio a la censura de *Le roi s'amuse* [El rey se divierte], una obra prohibida en noviembre de 1832 por su carácter “inmoral”. Si en agosto de 1831 el poeta había celebrado la abolición de la censura y la nueva era de libertad que se abría para el “arte verdadero, riguroso y sincero” (es decir, el arte romántico),¹⁷⁹ en el agudo prólogo que acompaña al libro, Hugo cuestionaba la legalidad de la censura de su pieza con un razonamiento lógico lleno de sarcasmo: toda “supresión ministerial de una obra de teatro atenta contra la libertad” por la simple razón de que “eso que se llama *Carta constitucional* afirma que ‘los franceses tienen el derecho de publicar’” y que “la censura no podrá jamás ser restablecida”; así, al tratar de prohibir una obra de teatro el gobierno de Luis Felipe era el primero en violar la “ley fundamental” sobre la que se sustentaba su legitimidad.¹⁸⁰ Por lo demás, lejos de detener la fama de la obra, la censura y la respuesta de Hugo contribuyeron de inmediato a su difusión.¹⁸¹

Una tercera forma de oposición apareció en los textos de los jóvenes autores que encarnaron un “descontento romántico, exacerbado y más original”, que rechazaban las “ilusiones utópicas” de los autores más moderados y veían en la Monarquía de Julio la encarnación de la vulgaridad y la mediocridad.¹⁸² Por ejemplo, en noviembre de 1830 el periodista y novelista Antoine Rey-Dussueil publicó un libro, mitad novela, mitad panfleto

Philipon: “Aquí se suprime un relato que podría tener mucho interés para los alemanes, pero que no tiene ninguno para los franceses, a quienes *la pera*, cuyo proceso es el tema aquí, se ha vuelto insípido de tanto que se repite. Todos los puntos que se encontrarán en lo sucesivo sólo reemplazan pasajes parecidos”. Y en efecto, las oraciones o los párrafos eliminados se indican mediante líneas de puntos.

¹⁷⁸ Véase Pamela Pilbeam, “The Emergence of Opposition to the Orleanist Monarchy, August 1830-April 1831”, *The English Historical Review* 85, núm. 334 (enero de 1970): 12-28

¹⁷⁹ Victor Hugo, *Marion Delorme* (París: Renduel, 1831), xi-xii.

¹⁸⁰ Victor Hugo, *Le roi s'amuse* (París: Renduel, 1832), iii-xxiii.

¹⁸¹ *Revue de Paris* 44 (noviembre de 1832): 271; *Journal des débats* (30 y 3 de diciembre de 1832); *Le Figaro* (15 de noviembre, 1, 3 y 6 de diciembre de 1832); *Revue des deux mondes* 8 (octubre de 1832): 372.

¹⁸² Koenraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France* (Dordrecht: Springer, 1964), 72-76.

político, titulado *La fin du monde* [El fin del mundo]. A su juicio, habían bastado sólo tres meses para darse cuenta de que la “soberanía popular” que legitimaba el gobierno de Luis Felipe había resultado ser “una quimera”. “El porvenir nunca ha sido más oscuro”, dice el narrador, y después de analizar todas las querellas políticas y sociales de la época, termina por concluir que sólo la caída de un cometa podría resolver los problemas de la sociedad francesa.¹⁸³ El libro fue bien recibido por el público¹⁸⁴ y el mismo autor dio cuenta de ello en el prefacio que escribió un año después para su secuela, *Le monde nouveau* [El mundo nuevo], un libro en el que sus personajes lamentan que los sueños de libertad “se hubieran esfumado”, que “las más solemnes promesas” hubieran sido traicionadas y que en París reinara una “estupidez doctrinaria”.¹⁸⁵

Más radicales eran las posturas de quienes, como Eugène de Monglave, uno de los grandes traductores del portugués en ese momento, veían en el suicidio la única salida coherente para una realidad llena de miseria. *Le bourreau* [El verdugo] es un largo relato que rescata las supuestas memorias de un hombre que, ante la desesperación provocada por la vida de la capital, unos meses antes se ha suicidado en los bosques que rodean París. Antes de hacerlo, el autor se tomó la molestia de dejar una suerte de testamento en el que, luego de lamentarse por su desgracia, solicitaba que todo el dinero de su casa, su ropa y sus pertenencias se distribuyeran entre los pobres, “los únicos parientes que tengo en el universo”.¹⁸⁶ La elevación del pobre a la categoría de héroe en la literatura no era algo nuevo. Unos años antes, el extraordinario ensayista Charles Lamb había publicado en Londres su *Lamento por la decadencia de los mendigos de la metrópoli*, un breve relato en el que el indigente es exaltado como “el único hombre libre en el universo” y, al mismo tiempo, como un emblema de la ciudad de Londres que “la escoba de la reforma social” ahora intentaba barrer.¹⁸⁷ Y, es cierto, desde mediados de la década de 1820 Londres se encontraba inmersa en una campaña de embellecimiento como la que París experimentaría muy poco tiempo después. El primer

¹⁸³ Antoine François Marius Rey-Dussueil, *La fin du monde. Histoire du temps présent et des choses à venir* (París: Renduel, 1831), vi-xv.

¹⁸⁴ *Le Figaro* (23 de octubre, 11 de noviembre de 1830); *Revue de Paris* 20 (octubre de 1830): 176; *Journal des débats* (22 de noviembre de 1830).

¹⁸⁵ Antoine François Marius Rey-Dussueil, *Le monde nouveau, histoire faisant suite à La fin du monde* (París: Renduel, 1831), 294. Véase también el Prefacio, iv-v.

¹⁸⁶ Maurice Dufresne, *Le bourreau* (París: Renduel, 1831), 3-6.

¹⁸⁷ Charles Lamb, “Lamento por la decadencia de los mendigos de la metrópoli” [1822], en *Sobre la melancolía de los sastres*, trad. de Rafael Vargas (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 27-41.

volumen de 1825 de la *London Magazine*, donde Lamb solía publicar sus ensayos, subrayaba la importancia de mejorar la apariencia de una ciudad que no sólo era la capital de Inglaterra sino del Imperio británico, un imperio que por su potencial económico e intelectual “no tenía comparación con ningún otro, antiguo o moderno”. Aunque los parisinos decían al mismo tiempo cosas parecidas de su capital, las diferencias entre ambas ciudades quedaban subrayadas en la misma revista: a diferencia de Londres, decían sus redactores, en “París [...] todo el mundo vive amontonado, como en un nido de hormigas: es el lugar más sociable del mundo”.¹⁸⁸ Tenían razón: París era por entonces una ciudad llena de contrastes en la que las tiendas de lujo convivían con las habitaciones atestadas de los obreros de la capital, y que, al mismo tiempo, atraía a artistas y escritores de todo tipo. Al igual que en Londres, donde los nuevos editores comenzaban a aparecer y el público lector esperaba con avidez las novedades de una industria editorial cada vez más desarrollada, París llegaría a consolidarse como una de las capitales más importantes de Europa en términos de producción de libros poco después de 1830.¹⁸⁹

3. LA VIDA DE LA CAPITAL Y LA EXPANSIÓN DEL CONSUMO

Algo de la vida citadina se vio retratada en la literatura, como los historiadores a menudo se han encargado de subrayar. Las obras de Balzac, por ejemplo, reflejan “una compleja taxonomía social” cuyo elemento central es el conflicto, en una ciudad donde todo el mundo está “atrapado en una carrera por el dinero y el placer”.¹⁹⁰ Era, ciertamente, una ciudad donde hacia 1830 habitaban unas 774 000 personas, 50% más que en 1800. “Hay tanto que decir de esta ciudad inmensa, que se ha convertido en el centro de las artes, las ciencias, las modas, los placeres y, casi podría decirse, de la civilización”, se lee en las primeras páginas de *La grande ville*, uno de los muchos ensayos de la época que retrata la vida y los personajes de París.¹⁹¹ Y

¹⁸⁸ “The Thames Quay”, *The London Magazine and Review* 1 (enero-abril de 1825): 1-6. Véase también Simon P. Hull, *Charles Lamb, Elia and the London Magazine: Metropolitan Muse* (Londres: Pickering & Chatto, 2010), 1-18.

¹⁸⁹ Véase Chartier y Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, t. III; John Feather, *A History of British Publishing*, 2ª ed. (Londres/Nueva York: Routledge, 2006), 71-142; Pinkney, *The French Revolution of 1830*, 67; Hahn, *Scenes of Parisian Modernity*, 32.

¹⁹⁰ Higonet, *Paris. Capital of the World*, 264-265.

¹⁹¹ Paul de Kock, *La grande ville: nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique* (París: Bureau Central des Publications Nouvelles, 1842), 1-6.

Paul de Kock, uno de los autores franceses más prolíficos de esos años, tenía cierta razón. Un visitante de la época podía encontrar en la capital una amplia oferta de cafés, restaurantes y hoteles; podía encontrar también una gran variedad de obras de teatro, óperas y espectáculos nocturnos, gabinetes de lectura y librerías.¹⁹² Las cosas cambiaban un poco si el viajante se alejaba del Louvre, el Palais Royal y los grandes bulevares, hacia los barrios periféricos donde las poblaciones de obreros y trabajadores vivían en condiciones menos favorables y, a veces, deplorables. Una famosa guía turística de la época destinada a los viajeros ingleses subrayaba estos contrastes con cierta delicadeza en 1827:

En esta gran ciudad, que reúne casi a un millón de personas que no se conocen mucho entre ellas, cada uno se establece en el barrio que mejor se adapta a su fortuna o que es más favorable para sus ocupaciones. La mayor parte de la población de cada barrio se compone de una clase particular de habitantes, con modos y costumbres particulares. El parisino activo y refinado del faubourg Saint-Germain o del Chaussée d'Antin es muy distinto del habitante pensativo del Marais, y aún más de los rudos y laboriosos nativos de los barrios del norte.¹⁹³

Así, el viajero podía encontrar a la nobleza, los ministros y los embajadores extranjeros en el faubourg Saint-Germain, en los alrededores de las Tullerías y en el faubourg Saint-Honoré, y a los banqueros, capitalistas y corredores de bolsa en los barrios Faydeau, Chaussée d'Antin y en el bulevar de los italianos. Cerca del Palais Royal, por su parte, vivían los artesanos ricos y los comerciantes, mientras que en el Marais se asentaban los jubilados y “personas de pequeña fortuna”. El barrio Saint-Jacques era un lugar de residencia común para profesores, hombres de letras y estudiantes de derecho y medicina, así como en las cercanías del palacio de justicia se encontraban los abogados y personas relacionadas con las cortes. A medida que el viajero se acercara a los suburbios encontraría a los obreros y las clases trabajadoras: en las orillas del río Bièvre, por ejemplo, vivían los curtidores, tintoreros, cerveceros, tejedores de lana y algodón, y se asentaban fábricas de cerámicas y mantas. En los extremos de esos barrios podían encontrarse terrenos sin cultivar o jardines que proveían flores, vegetales y arbustos para satisfacer “los deseos y los lujos de la metrópoli”.¹⁹⁴ Quizá los contrastes puedan ejemplificarse con una cifra: en 1830 la tasa de mortalidad alcanzó el 35% en París; en los

¹⁹² Hahn, *Scenes of Parisian Modernity*, 46-47.

¹⁹³ Calignani's *New Paris Guide, or; Stranger's Companion Through the French Metropolis* (Paris: Calignani, 1827), 24-25.

¹⁹⁴ Calignani's *New Paris Guide*, 25.

cuatro distritos más pobres la tasa se incrementaba hasta en un 50% más que en los cuatro distritos más ricos. Así, por ejemplo, en la rue Mouffetard, una calle al sureste de Notre Dame azotada por la pobreza, la proporción de niños que morían durante su primer año de vida era el doble respecto de la céntrica y rica rue du Roule.¹⁹⁵

Pese a ello, hacia 1838 las guías de viajes hablan de un progresivo mejoramiento de las condiciones de la ciudad tras la Revolución de Julio. Esas mejoras iban desde el embellecimiento de los jardines y las plazas públicas hasta la ampliación de los muelles y la construcción de nuevos puentes a lo largo del Sena. También se iniciaron amplias obras para mejorar el pavimento y el drenaje de las calles y expandir el alumbrado público con gas a casi toda la ciudad.¹⁹⁶ Para entonces la capital francesa era ya un importante centro de turismo que sólo podía compararse con Londres, pero el mejoramiento de la ciudad y la expansión de los centros de ocio y comercio la convirtieron, además, en un punto central de consumo para los mismos parisinos y para los viajeros ávidos de visitar la gran capital europea.¹⁹⁷ Es bien conocida la atracción que entonces despertaba el Passage des Panoramas, “la vía más concurrida en todo París” y dedicada por entonces al comercio de artículos de lujo y de moda, y las galerías del Palais Royal en el centro de la ciudad. Este último era descrito a veces como un “centro del comercio y de la diversión” en el que podían encontrarse “los vestidos más suntuosos, las modas más recientes y las más hermosas baratijas”,¹⁹⁸ y a veces como un laberinto “confuso, inmundo y algo caótico donde pululaba sin cesar, a través de mil tiendas en desorden, una increíble aglomeración”, y en el que día y noche se paseaban todas las especies de la ciudad y donde podía encontrarse satisfacción para todo tipo de gustos (desde pequeñas casa de apuesta y prostitución hasta teatros y librerías).¹⁹⁹

Algunos historiadores sitúan en la década de 1830, justo a la par de este “embellecimiento” de París, el surgimiento de una “moderna” cultura de consumo cuyos rasgos esenciales fueron la fascinación por lo nuevo (que podía ser un vestido de moda, un perfume o una novela) y la exaltación del ir de compras como “una forma de esparcimiento y sociabilidad urbanas”, en buena medida gracias al auge de la publicidad y de los medios

¹⁹⁵ Pinkney, *The French Revolution of 1830*, 67.

¹⁹⁶ Calignani's *New Paris Guide*, 1838, 134-135.

¹⁹⁷ Hahn, *Scenes of Parisian Modernity*, 45-62.

¹⁹⁸ Calignani's *New Paris Guide*, 26.

¹⁹⁹ Jules Janin, “Histoire d'un libraire (Ladvocat)”, en *Critique, portraits et caracteres contemporains* (Paris: Hachette, 1850), 223-235.

impresos.²⁰⁰ Los nuevos editores también participaron de estos cambios. En una ciudad en la que, según algunos cálculos, hasta el 80% de la población sabía leer,²⁰¹ el auge de los anuncios, las reseñas, los posters impresos en las puertas de los teatros y otros puntos de reunión, además de las ilustraciones y las viñetas en las portadas de los libros eran formas de llegar a un público cada vez más exigente.

Esto explica por qué es tan frecuente encontrar en los periódicos y revistas de la capital los anuncios de los editores parisinos. Renduel no fue la excepción: durante sus años de mayor actividad (1827-1836), sus publicaciones y sus actividades fueron seguidas con atención en la *Revue de Paris*, la *Revue des deux mondes*, *Le Constitutionnel*, *La Presse*, el *Journal des débats* y *Le Figaro*.²⁰² Prácticamente ninguna de sus novedades quedó sin anunciarse en esos periódicos luego de su aparición. Y no eran publicaciones menores. De los últimos cuatro, *Le Constitutionnel* era el de mayor tiraje en Francia, con unos 10 700 ejemplares diarios, aunque los anuncios de Renduel sólo aparecen en 1828 y 1829, al igual que en *La Presse* sólo aparecen notas sobre el editor poco después de su fundación, en 1836. De los restantes, el *Journal des débats* era el de mayor distribución, con un tiraje promedio de 6 011 ejemplares diarios en Francia y 684 en el extranjero, y *Le Figaro* el más modesto, con un promedio de 540 ejemplares diarios en Francia y 58 en el extranjero, aunque, como se verá, la importancia de este periódico en la difusión de las novedades editoriales era mayor de lo que su pequeño tiraje podría hacer creer.²⁰³ Éste, y el de todos los periódicos mencionados, no lo determinaba el número de lectores potenciales sino el de suscriptores, quienes pagaban una cierta cantidad, generalmente por tres, seis o doce meses, para poder recibir sus ejemplares. El mismo esquema seguía tanto la *Revue des deux mondes* como la *Revue de Paris*; la primera contaba con 620 suscriptores en 1832 y era, en palabras de su editor, François Buloz, “indiscutiblemente la principal revista tanto por el número de suscriptores como por la influencia que ejerce”; la segunda representaba una suerte de oposición literaria hasta que el mismo Buloz la adquirió en 1834 y la convirtió en “un bote de defensa para el gran barco de la

²⁰⁰ Hahn, *Scenes of Parisian Modernity*, 3.

²⁰¹ Guillaume de Bertier de Sauvigny, *Nouvelle Histoire de Paris. La Restauration 1815-1830* (Paris: L'Association pour la publication d'une histoire de Paris, 1977), 344, en Hahn, *Scenes of Parisian Modernity*, 20.

²⁰² No he podido consultar los números de *Le Temps* ni de *La Quotidienne* que también incluyeron en su momento algunos anuncios del editor. No encontré ningún tipo de mención en otros periódicos entonces en circulación, como *Le National*, *Le Courier français* o *L'Écho français*.

²⁰³ Gilles Feyel, “La diffusion nationale des quotidiens parisiens en 1832”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 34, núm. 1 (ene-mar. de 1987): 31-65. Véase también Smith Allen, *In the Public Eye*, 323-327.

Revue des deux mondes”.²⁰⁴ Ambas eran, sin embargo, las revistas literarias más importantes de la capital en la década de 1830 y en sus páginas pueden encontrarse todos los nombres, mayores y menores, del romanticismo francés.

A grandes rasgos, los anuncios y las menciones del editor que se encuentran en esas publicaciones podrían clasificarse en cuatro grupos: 1) breves notas que anuncian la publicación de un texto —el mismo día o en fechas recientes—; 2) anuncios en módulo que destacan uno o varios títulos específicos, y que, además de aparecer en las planas de un periódico, podían colocarse en sitios públicos; 3) noticias sobre el éxito comercial de un título y sobre las actividades del editor (por ejemplo, la compra de algún manuscrito o las batallas legales en las que se veía involucrado), y 4) reseñas de ciertos libros, que a veces eran de dos párrafos y a veces de varias páginas.

Las “breves notas” eran textos, casi siempre anónimos, que anunciaban la publicación de una obra y en ocasiones ofrecían unos cuantos datos sobre la misma. En la edición del 30 de noviembre de 1832 del *Journal des débats* puede leerse un ejemplo que da cuenta de la prohibición de *Le roi s’amuse* de Victor Hugo:

— *Le roi s’amuse*, drama del señor Victor Hugo, será publicado el lunes por el librero Eugène Renduel. Un gran número de ejemplares ya se encuentran apartados. Las representaciones de esta obra han sido suspendidas por la autoridad.²⁰⁵

De la misma forma, la edición de julio de 1834 de la *Revue de Paris* anunciaba la pronta aparición de una obra que había suscitado grandes expectativas:

— VOLUPTÉ, la novela de [Charles Augustin] Sainte-Beuve, anunciada desde hace mucho tiempo y esperada con tanta impaciencia, se pondrá a la venta el martes 15 de julio en la librería de Eugène Renduel.²⁰⁶

De la mano con estas breves notas iban los anuncios en módulo que el editor mandaba a insertar en los periódicos, generalmente compuestos con una tipografía y un puntaje especiales para lograr atraer la atención de los lectores. Un ejemplo de los mismos se puede encontrar en

²⁰⁴ Nelly Furman, *La Revue des deux mondes et le romantisme, 1831-1848* (Ginebra: Droz, 1975), 17-20.

²⁰⁵ *Le Journal des débats* (30 de noviembre de 1832): 1.

²⁰⁶ *Revue de Paris, nouvelle série* 7 (julio de 1834): 71.

la edición del lunes 7 de diciembre de 1829 de *Le Constitutionnel*, que daba a conocer la reciente aparición de los *Contes fantastiques* de E. T. A. Hoffmann:²⁰⁷

EN VENTE :

**CONTES
FANTASTIQUES,**
DE E. T. A. HOFFMANN.
TRADUITS DE L'ALLEMAND PAR LOÈVE-VEIMARS ,
Et précédés d'une Notice historique sur Hoffmann ,
PAR WALTER SCOTT.
Quatre volumes in-12 , papier satiné , avec une vignette.
PRIX , 12 FR.
Chez EUGÈNE RENDUEL , rue des Grands-Augustins , n. 22.

A LA VENTA:

**CONTES
FANTASTIQUES,**
DE E. T. A. HOFFMANN.
TRADUCIDOS DEL ALEMÁN POR [ADOLPHE] LOÈVE-VEIMARS,
Y precedidos de una reseña histórica sobre Hoffmann,
POR WALTER SCOTT.
Cuatro volúmenes en 12º, papel satinado, con una viñeta.
PRECIO, 12 fr[ancos]
Por EUGÈNE RENDUEL, rue des Grands-Augustins, núm. 22.

Más significativos resultan los textos publicados en *Le Figaro*. Este periódico contaba con una página de anuncios (por lo común, la 4) y, en ocasiones, con un suplemento titulado *Petites affiches du Figaro* [Pequeños anuncios del *Figaro*] que informaba a sus lectores acerca de las novedades literarias. En la parte superior, la hoja de anuncios señalaba que, además de repartirse entre los suscriptores, se colocaba “tres veces por semana” como cartel “en la puerta de todos los teatros y en los 300 lugares más visibles de la capital”.²⁰⁸ El uso de carteles para

²⁰⁷ *Le Constitutionnel* (7 de diciembre de 1829): 3.

²⁰⁸ Véanse, por ejemplo, *Le Figaro. Supplément. Petites affiches du Figaro* 94 (12 de diciembre de 1832): 5-8, y los “Annonces du Figaro”, *Le Figaro* (23 de mayo de 1833): 4.

promover los libros de un editor no era una práctica desconocida —a menudo se recuerda al editor Ladvocat como uno de los primeros en utilizar este recurso—,²⁰⁹ pero es, sobre todo, el reflejo de un fenómeno mayor: el de la consolidación de la publicidad como una forma de ejercer influencia con motivos comerciales.²¹⁰ Gracias a los carteles, un lector potencial que no tenía suficientes recursos para suscribirse a un periódico podía, sin embargo, conocer las novedades literarias al caminar por algunas calles de París. Así, el 3 de febrero de 1833 este lector pudo enterarse de que el editor Eugène Renduel acababa de publicar la más reciente obra de Paul de Musset, *Samuel*, y unas semanas después, hacia el 23 de marzo de 1833, pudo saber que el mismo editor acababa de publicar la más reciente obra de Charles Nodier, *Le dernier banquet des Girondins*.²¹¹

Librairie d'Eugène Renduel,
Rue des Grands-Augustins, n. 22.

PUBLICATION NOUVELLE :

LE DERNIER BANQUET

DES

GIRONDINS,

PAR CHARLES NODIER.

Un volume in-8. Prix : 7 fr. 50 c.

Œuvres complètes du même Auteur, belle édition in-8°.

Jean Sbogar, 4 vol.—Le Peintre de Saltzbourg, Adèle, Thérèse Aubert, 4 vol.—Smarra, Trilby, Les Tristes, Hélène Gillet, 1 vol.—La Fée aux Miettes, 1 vol.—Réveries littéraires, morales et fantastiques, 4 vol.—Mademoiselle de Marsan, le Nouveau Faust et la Nouvelle Marguerite, ou comment je me suis donné au diable, Le Songe d'or, 1 vol.—Le dernier Chapitre de mon roman, demi-vol.—*Sous presse* : — Monsieur Cazotte, 4 vol.—Contes en prose et en vers, 4 vol.—Souvenirs et Portraits de la Révolution, 4 vol.—Souvenirs de Jeunesse, 1 vol.—Chaque volume se vend séparément 7 fr. 50 c. (516)

Un tercer tipo de textos son las noticias sobre el éxito comercial de un título. El 15 de enero de 1833, *Le Figaro* anunciaba la publicación de “la nueva novela del sr. [Charles-Victor

²⁰⁹ Haynes, *Lost Illusions*, 22.

²¹⁰ Hahn, *Scenes of Parisian Modernity*, 17-18.

²¹¹ *Le Figaro* (3 de febrero de 1832): 4, y *Le Figaro* (23 de marzo de 1833): 4.

Prévot, vizconde] d'Arlincourt, *Les Écorcheurs*”, cuya primera edición ya estaba vendida por adelantado.²¹² Quince días después, el 1 de febrero, daba a conocer que la tercera edición de la misma obra acababa de salir de la imprenta.²¹³ Al mismo tiempo, en su número de febrero de 1833, la *Revue de Paris* incluía una curiosa nota sobre el mismo título:

Les Écorcheurs, del conde D'Arlincourt, alcanzó la tercera edición desde hace ocho días. El editor Eugène Renduel creía que el único comprador iba a ser el mismo autor, pero el público corrió como turba y se dice que el sr. Renduel le pidió a Arlincourt una indemnización para cubrir los gastos imprevistos de un cuerpo de guardia municipal que se vio obligado a estacionar frente a su puerta.²¹⁴

Un mes después, la *Revue de Paris* anunciaba:

El éxito de *Les Écorcheurs*, del señor vizconde D'Arlincourt, sigue sobrepasando el de sus obras anteriores. Cuatro ediciones de este libro audaz no han logrado satisfacer la curiosidad del público y el editor ha preparado una quinta. *Les Écorcheurs* no sólo se lee en París y en los departamentos [de Francia], sino también en los países extranjeros: se ha traducido al inglés, al español, al alemán y al italiano. Se trata de un éxito europeo en el auténtico sentido de la palabra.²¹⁵

Finalmente están las reseñas, que, como hoy, eran una buena forma de impulsar la lectura y la venta de un libro o, por el contrario, de desalentar, al menos en teoría, su lectura. Las de menor extensión eran, al igual que las notas antes mencionadas, casi siempre anónimas; las más amplias y detalladas salían de las plumas de los grandes críticos de la década de 1830: Jules Janin, Gustave Planche y Charles Augustin Sainte-Beuve. De los tres, sólo Sainte-Beuve ha pasado a la historia de la literatura como prototipo del crítico literario moderno.²¹⁶ Por el contrario, Janin hoy sólo resulta conocido entre los historiadores de la literatura y a Planche se le menciona como el principal enemigo de Sainte-Beuve y de la literatura romántica. A menudo se recuerda, con justicia, que fue uno de los grandes detractores de Hugo. De *Notre*

²¹² *Le Figaro* (15 de enero de 1833): 3.

²¹³ *Le Figaro* (1 de febrero de 1833): 3.

²¹⁴ *Revue de Paris* 47 (febrero de 1833): 74.

²¹⁵ *Revue de Paris* 48 (marzo de 1833): 88.

²¹⁶ Wellek, *Historia de la crítica moderna, 1750-1950*, t. III, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt (Madrid: Gredos, 1972), 61-107.

Dame de Paris llegó a escribir que sus principales personajes no eran seres humanos sino “piedras y telas”, y a sus obras de teatro las llamó “pueriles hacinamientos de escenas imposibles” y “actos de locura”.²¹⁷ ¿Pero qué entendían los contemporáneos por romanticismo?

4. EL ROMANTICISMO DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN

Este movimiento a menudo fue leído por los contemporáneos franceses como una “revolución literaria” cuya fase más intensa inició en 1825. Esa revolución era, en esencia, una lucha entre dos visiones contrarias de la literatura: una que invocaba la “autoridad de la tradición” (clásica) y otra que reclamaba una “libertad sin límites” (romántica). A decir del historiador y crítico Charles Louandre, el debate alcanzó su punto más álgido en 1834 y cuatro años después, en 1838, todo había vuelto a la normalidad: los antiguos revolucionarios “se sentaban fraternalmente en los sillones académicos junto a sus antiguos rivales”.²¹⁸ Un reflejo de ese choque de visiones se encuentra en las famosas definiciones del romanticismo que salieron de las plumas de Stendhal y Victor Hugo durante la década de 1820. Para el primero, “el *romanticismo* es el arte de dar a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus costumbres y de sus creencias, son susceptibles de proporcionarles el mayor placer posible. El *clasicismo*, por el contrario, les da la literatura que más gustaba a sus bisabuelos”.²¹⁹ Para el segundo, “el romanticismo, tan a menudo mal definido, no es en el fondo [...] más que el liberalismo en la literatura: la libertad en el arte; la libertad en la sociedad [...] Ya hemos salido de la vieja fórmula social, ¿por qué no hemos de salir de la vieja fórmula poética?”.²²⁰ En todo caso, hacia 1829 en las librerías de París convivían autores abiertamente opuestos a lo que entonces se consideraba una moda pasajera,²²¹ críticos moderados que se esforzaban por

²¹⁷ Gluck, *Popular Bohemia*, 2-64; Wellek, *Historia de la crítica moderna, 1750-1950*, 39-41. Las reseñas de Planche se publicaron, sobre todo, en la *Revue des deux mondes*. Véanse algunos ejemplos en el número 8 (1832): 567-581; 1 (enero-marzo de 1833): 376-398, y 3 (1833): 455-465.

²¹⁸ Charles Louandre, “Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis 15 ans”, *Revue des deux mondes* 20 (1847), 670-680.

²¹⁹ Citado en Roger Picard, *El romanticismo social*, 2ª ed., trad. de Blanca Chacel (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 17.

²²⁰ Victor Hugo, *Cromwell* (París: Dupont, 1828), xxxvi-xxxvii.

²²¹ Por ejemplo, Jean Pons Guillaume Viennet (1777-1868), diputado, miembro de la Academia francesa y elegido par de Francia por Luis Felipe. En 1829 Renduel publicó dos “epístolas” suyas de tinte político, bastante malas a juzgar por los comentarios de sus analistas, entre ellos el mismo Janin: la *Epître aux mules de Don*

comprender y hasta defender al romanticismo como una renovación de los valores intelectuales²²² y autores que después la tradición consagraría como los grandes nombres de la literatura romántica europea.²²³

Casi todos ellos coincidían en algo: el romanticismo había llegado a París como un estilo importado de Alemania e Inglaterra que ahora se esforzaba por adquirir rasgos propios. Por una parte, había llegado a renovar las reglas de la literatura y la vieja poesía francesa —era, como decía una crítica de *Charles X* de Jules Lacroix, “una infracción a las reglas acordadas y consagradas por tantos años”—,²²⁴ y por lo mismo “una puerta abierta al genio”,²²⁵ aun cuando sus detractores asociaran al autor romántico con cierto aspecto enfermo, melancólico y de mal gusto, especialmente después de 1830. Cuando Jean Pons Guillaume Viennet, uno de los grandes críticos de la literatura romántica de la época, tuvo la oportunidad de conocer a uno de ellos en un salón de París, lo describió como un hombre “de aire tierno y melancólico”, de ojos “apenas abiertos y mirada oblicua” que parecía arrancar sus versos “del fondo de su pecho”, versos que, por lo demás, estaban llenos de enigmas e hipérboles y a menudo resultaban incomprensibles.²²⁶

Aun así, la idea de que el romanticismo iba de la mano de la revolución estaba muy presente entre los contemporáneos: para Hugo, sólo después de que la “revolución social” se completara podía terminar también “la revolución del arte” que encarnaba el romanticismo.²²⁷ Sólo que esa revolución a menudo podía traducirse en una vorágine de excesos que trastocaban “los cuatro puntos cardinales del arte de escribir: divertir, interesar, instruir y corregir”. Así se entiende que el historiador y dramaturgo Georges Touchard-Lafosse pudiera calificarse de romántico si por romanticismo se entendía “la ampliación de la esfera intelectual” antes que la explotación de los temas más sórdidos y extraños.²²⁸

Miguel y la Épître aux convenances, ou Mon apologie.

²²² Me refiero a Georges Touchard-Lafosse (1780-1847), historiador y dramaturgo, y Jean-François-Didier d’Attel de Lutange (1787-¿1859?), matemático, novelista y miembro de la Sociedad de anticuarios de Francia.

²²³ En especial, el gran narrador alemán E. T. A. Hoffmann y el historiador, bibliógrafo y novelista Paul Lacroix, conocido entonces como le Bibliophile Jacob.

²²⁴ Jules Lacroix, *Charles X* (París: Renduel, 1831). Véase la reseña en la *Cronique littéraire, Le Mercure du dix-neuvième siècle* 32 (París: Barbier, 1831), 181-183.

²²⁵ Jean-François-Didier d’Attel de Lutange, *L’épouse, ou Mystère et fatalité* (París: Renduel, 1829), xvii.

²²⁶ Jean Pons Guillaume Viennet, *Épître aux muses sur les romantiques* (París: Ladvocat, 1824), 7-8.

²²⁷ Hugo, *Marion Delorme*, xi-xii.

²²⁸ Touchard-Lafosse, *Les marionnettes politiques*, xx.

En todo caso, la singularidad del romanticismo francés fue subrayada por los contemporáneos extranjeros que, como Heine, veían hacia 1833 las diferencias entre cierto romanticismo alemán —que en el terreno literario era un renacimiento de la poesía cristiana medieval y en el terreno político una reacción contra los ideales de la Revolución francesa—,²²⁹ y el romanticismo francés cuyas motivaciones e intereses eran, sobre todo, estéticos y sociales. Los historiadores y estudiosos de la literatura le han dado la razón: el romanticismo en Francia adquirió un talante más estético que político porque ahí “se manifestaron fuerzas equilibradoras, sobre todo una cierta tradición racionalista que no existía en Alemania”.²³⁰ Lo que, para algunos investigadores, caracterizaba al romanticismo francés en todas sus vertientes era “un fondo común de pensamientos” en el que destacaron los ideales de “libertad, progreso, santidad del ideal, dignidad de la ciencia, fe en la providencia y religión del porvenir humano”.²³¹ Así, hoy la historia de la literatura suele interpretar la aparición del romanticismo francés como una reacción casi natural al clasicismo reinante de los siglos XVII y XVIII, dado que Francia fue la cuna de ese movimiento. A diferencia de la tradición inglesa y alemana, de las que, sin embargo, se alimenta, el romanticismo francés se desarrolla más en el terreno de la estética, “como si se tratara de concebir una forma de arte y de poesía que fuera capaz de sustituir a la antigua y, en suma, de imponerse como el clasicismo del mundo moderno”.²³² De ahí que en su prefacio a *Cromwell* (1827), a menudo considerado como el manifiesto del romanticismo francés,²³³ el mismo Victor Hugo vea a Molière como un revolucionario: el primero que incorpora “el principio moderno, el principio dramático, lo grotesco, la comedia” a la literatura de Francia. El romanticismo era para Hugo la llegada de la modernidad a la poesía, una modernidad que era, en realidad, la disolución de la barrera de los géneros literarios. Y, por lo mismo, a ojos de Hugo lo romántico era algo que podía rastrearse a lo largo de la historia.

Para seguir avanzando, me gustaría, sin embargo, rescatar dos puntos que, entre la enorme bibliografía sobre el romanticismo, puede orientar la idea de lo que aquí se entiende por ese movimiento. El primero es que, a pesar de que podía cambiar de un autor a otro, como a

²²⁹ Heinrich Heine, *Obras*, trad. de Manuel Sacristán (Barcelona: Vergara, 1964), 575.

²³⁰ Mosse, *La cultura europea del siglo XIX*, 41.

²³¹ Paul Bénichou, *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, 2ª ed., trad. de Aurelio Garzón del Camino (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 16.

²³² Allain Vaillant, *Le romantisme* (París: CNRS Éditions, 2012), 267.

²³³ Al igual que el prólogo a las *Baladas líricas* de Wordsworth en Inglaterra y *Lucinde* de Friedrich Schlegel en Alemania se consideran las obras fundacionales del movimiento en esos países.

menudo sucedió, y mezclarse con ideas políticas muy distintas, tenía una base ideológica explícita: “otorgaba la máxima importancia a las emociones y a la imaginación”.²³⁴ Esto es algo que comparte la gran mayoría de los románticos franceses. El segundo es que el romanticismo fue ante todo un momento de explosión literaria que sentó las bases de la crítica moderna, de una intensa relación, estrecha y conflictiva, entre autores, editores y críticos,²³⁵ y de la consolidación del poeta como una especie de nuevo sacerdote dentro de la sociedad: “el escritor inspirado reemplaza entonces, como sucesor del sacerdote, al filósofo de la época precedente”.²³⁶ Buena parte de estos rasgos se encuentran sintetizados en el catálogo de Renduel, que será el protagonista de las siguientes páginas.

²³⁴ Mosse, *La cultura europea del siglo XIX*, 42.

²³⁵ Wellek, *Historia de la crítica moderna*, 11-17.

²³⁶ Bénichou, *La coronación del escritor*, 265.

III. EL ROMANTICISMO FRANCÉS EN UN CATÁLOGO

1. RECONSTRUIR UN CATÁLOGO

¿Qué significa reconstruir un catálogo editorial de la década de 1830? A grandes rasgos, saber qué títulos publicó el editor *realmente*, de qué tipo y más o menos cuándo. Este “más o menos” no es retórico: un libro podía anunciarse “en imprenta” en 1832 y aparecer en 1834 (o no aparecer nunca, como a menudo sucedió). Eso fue lo que noté cuando hace tiempo intentaba conocer la historia editorial de un libro publicado en París en 1835 —*De l'Allemagne*, de Heinrich Heine—, y di con la *Bibliographie de la France*, el órgano que Napoleón ordenó crear hacia 1811 para registrar en él todos los títulos impresos legalmente en el territorio francés y tener cierto control sobre lo que se publicaba en sus dominios.²³⁷ En sus páginas supe que el libro en cuestión, editado por Renduel, se publicó oficialmente el domingo 25 de abril de 1835, en dos volúmenes en octavo formados por 44 pliegos, que habían salido de la imprenta de madame Poussin, ubicada en el número 9 de la antigua rue de la Tabletterie —hoy desaparecida— y cuyo precio de venta fue de 15 francos. Todos los registros de la *Bibliographie de la France* ofrecen, por lo general, los mismos datos de cada libro publicado, aunque, a pesar de su gran utilidad, tienen sus limitaciones: además de omitir algunos títulos y duplicar registros, no especifican créditos de traductores o coeditores, ni señalan el número de páginas de los libros, ni la inclusión de prefacios, introducciones o advertencias preliminares.

Para resolver esos problemas, en sus estudios sobre la producción de libros, los investigadores a menudo han utilizado las declaraciones de los impresores de París, hoy resguardadas en los Archivos Nacionales de Francia. Estas declaraciones, que las autoridades exigían a todos los impresores antes de la publicación de un libro, indican el nombre del impresor, el título de la obra, su formato, el número de volúmenes y de pliegos y el tiraje. Serían una gran fuente para reconstruir el catálogo de un editor que desarrolló sus actividades

²³⁷ Para ser más precisos, la *Bibliographie de la France* adquirió este nombre sólo hasta 1814. Entre noviembre de 1811 y 1814 se publicó como *Bibliographie de l'Empire français*.

en la década de 1830 de no ser por sus lagunas:²³⁸ el registro de 1830 está incompleto y los registros que van de 1835 a 1837 están perdidos. Algunos de estos problemas podrían resolverse mediante la consulta de los “extractos de catálogo”, esos pequeños cuadernillos que Renduel mandaba a imprimir para dar a conocer a los lectores sus últimas publicaciones y sus obras en imprenta,²³⁹ de no ser también porque esos documentos a menudo incluyen novedades y obras que nunca se publicaron y omiten ciertos títulos. Pese a ello, tanto los catálogos como la información de la *Bibliographie de la France* y las declaraciones de los impresores de París proporcionan, en su conjunto, suficiente información para comenzar a analizar la historia editorial de Renduel. Si esa información se contrasta con las publicaciones periódicas de la época, ya mencionadas en el capítulo anterior, donde casi siempre se anunciaron sus novedades, se puede tener una idea mucho más precisa de su catálogo.

Dicho lo anterior, declaro sin ambages que no he tenido la intención de brindar un catálogo completo, aunque sí el más completo que ha podido presentarse hasta hoy. Declaro, además, que es muy probable que los datos que recojo en él tengan un cierto margen de error e imprecisión: algunos de los títulos que incluí no aparecen en la *Bibliographie de la France*, pero tengo la seguridad de que existen porque he podido consultarlos; de otros que sí aparecen en ella no logré encontrar evidencia material, pero los indicios de la época (reseñas, críticas, testimonios en las correspondencias de ciertos autores) me llevaron a pensar que el libro en cuestión sí se publicó y que es probable que en alguna biblioteca del mundo, pública o privada, se conserve al menos un ejemplar. Algunos más, una minoría, pudieron existir, pero desaparecieron del mundo sin dejar rastro alguno y por tanto decidí no incluirlos.

El registro termina en 1840 porque en ese momento Renduel dejó de publicar oficialmente. Un año después, Louis Hachette —quien hoy le da nombre al inmenso emporio de las comunicaciones que controla más de 150 sellos editoriales dentro y fuera de Francia— compró sus fondos.²⁴⁰ Todavía en 1842 apareció el segundo volumen de *Port-Royal* de Sainte-Beuve con el sello de Renduel, pero para entonces él ya no estaba en París sino en su castillo

²³⁸ Sobre los problemas de ambas fuentes, la síntesis más ilustrativa aparece en Martyn Lyons, “Les best sellers”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin, coordinadores. *Histoire de l'édition française*, vol. III (París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1982), 410-414.

²³⁹ Los interesados pueden darse una idea del fondo Q10B de la Biblioteca Nacional de Francia, donde se conservan esos catálogos, en *Catalogues de libraires et d'éditeurs, 1811-1924: inventaire*, Jean-Philippe Adon, Muriel Soulié, Sarah Tournerie, editores (París: Bibliothèque nationale de France, 2003). Véase el extracto en *Arthur* (París: Renduel, 1837), páginas sin numerar.

²⁴⁰ Sobre Hachette, véase Jean-Yves Mollier, *Louis Hachette* (París: Fayard, 1999).

de Beuvron cultivando su jardín.²⁴¹

Como se verá, en la trayectoria de este editor pueden verse los distintos rostros que tomó el romanticismo durante la década de 1830. Por una parte, la tesis que afirma que junto a la literatura romántica hoy consagrada por la tradición hubo otro romanticismo menos conocido y, sin embargo, mucho más popular entre los lectores contemporáneos puede, en líneas generales, sostenerse.²⁴² Por otra, quienes afirman que en esa misma década de 1830 no puede hablarse de editores comprometidos con la defensa del romanticismo y que, además, lo que prevaleció entonces fue una ola de clasicismo fomentada por los nuevos editores carece de sustento en el caso de Renduel.²⁴³ Es indudable, sin embargo, que casi ninguno de los editores que dedicaron sus esfuerzos a difundir la literatura francesa de vanguardia comenzó publicando textos literarios sino obras mucho más cercanas a las demandas de la época.

2. EDITAR A LOS ROMÁNTICOS

Si a lo largo de la década de 1830 la edición resultaba una actividad “riesgosa” y “especulativa”, la edición literaria era vista por los contemporáneos como la más difícil de sostener: una de las mejores formas de obtener prestigio y fortuna y, también, la mejor manera de irse a la ruina.²⁴⁴ ¿Por qué? Porque el editor podía tener ante sus ojos un manuscrito de gran potencial económico sin darse cuenta de ello y, por el contrario, apostar por otro que, a su juicio, sería un éxito, pero que no lograra despertar el más mínimo interés del público.

Renduel, no obstante, parece haberlo logrado. La evolución de sus primeras ediciones se ilustra en el Anexo II de esta investigación, cuya versión abreviada aparece en el cuadro I. La disminución del número de títulos entre 1830 y 1831 es un reflejo de las consecuencias que,

²⁴¹ Lo de cultivar su jardín tampoco es retórico: tras retirarse de París, Renduel se dedicó a la agricultura y fue alcalde de Beuvron en dos ocasiones, cuya población lo estimaba especialmente por lograr la construcción de vías transitables. Su biógrafo recuerda que uno de esos caminos, el que va de Clamecy a Brinon-lès-Allemands, fue llamado por un buen tiempo “le chemin de Renduel” (el camino de Renduel). Adolphe Juillen, *Le romantisme et l'éditeur Renduel* (París: Eugène Fasquelle, 1897), 90.

²⁴² Véase, en especial, James Smith Allen, *Popular French Romanticism. Authors, Readers, and Books in the 19th Century* (Nueva York: Syracuse University Press, 1981).

²⁴³ Élisabeth Parinet, “Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle”, *Revue d'Histoire littéraire de la France* 107, núm. 4, *Éditeurs et écrivains aux XIX^e et XX^e siècles* (octubre-diciembre de 2007): 796. Haynes, *Lost Illusions*, 7, 34-36.

²⁴⁴ Frédéric Soulié, “La librairie à Paris”, en *Le livre des cent-et-un*, vol. 9 (París: Ladvocat, 1832), 320-321. Frédéric Barbier, “Una production multipliée”, en Chartier y Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, t. III, 118.

como se ha visto, trajo consigo la Revolución de Julio en el comercio del libro (y en la actividad comercial de París en general). Los años más fecundos del editor, los que van de 1832 a 1835, coinciden también con el periodo de tolerancia y apertura hacia la prensa durante los inicios de la Monarquía de Julio que ya he mencionado.²⁴⁵ Después de 1835 el número de obras del catálogo disminuye de forma gradual y cinco años después el editor se despediría con un solo título: el primer volumen de *Port Royal*, una historia del monasterio de Port-Royal des Champs, que, con el paso de los años, se convertiría en una historia de la literatura y en la obra más extensa de Charles Augustin Sainte-Beuve.²⁴⁶

Era una buena forma de terminar para un editor que construyó un catálogo esencialmente literario. En él se integran 128 autores: 87 de ellos estaban vivos al momento de ser publicados por primera vez por el editor y 14 habían fallecido ya; de los 27 restantes no he encontrado datos que me permitan identificar su condición. 6 eran mujeres (4.6%) y 122 hombres (95.4%). La proporción de mujeres dedicadas a la escritura no es sorprendente, aunque tal vez podría representar un ligero incremento de su participación con respecto al estado de la capital a mediados del siglo XVIII, si se toma como punto de comparación las investigaciones de Robert Darnton. Según este historiador, entre 1748 y 1753 la policía de París se propuso dar con todos los autores en la capital francesa —es decir, con cualquier persona que hubiera publicado algo—. De los 501 que encontró, sólo 16 eran mujeres (3.19%), un dato que le sirve a Darnton para concluir que a pesar de la “enorme influencia en la vida literaria” que tuvieron las mujeres “como lectoras, anfitrionas de salones y árbitros del buen gusto”, sólo una pequeña proporción de la población de escritores era femenina.²⁴⁷ Ciertamente hacia 1830 la situación no había cambiado mucho: las mujeres seguían siendo las grandes anfitrionas de los salones de París, y lectoras críticas y cuidadosas, aunque su lugar como autoras literarias todavía era considerablemente menor al de los hombres.

²⁴⁵ Véase la segunda sección del capítulo II de esta investigación.

²⁴⁶ Sainte Beuve, *Port-Royal*, vol. I (París: Renduel, 1840). Sobre la obra y su importancia, véase René Wellek, *Historia de la crítica moderna*, 71-74.

²⁴⁷ Robert Darnton, “La revolución literaria de 1789”, en *El coloquio de los lectores*, trad. de Antonio Saborit (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 175.

CUADRO III.1. Primeras ediciones de Eugène Renduel, 1825-1840 (resumen)

<i>año</i>	<i>número de obras</i>
1825	1
1826	2
1827	2
1828	9
1829	14
1830	23
1831	18
1832	31
1833	29
1834	25
1835	24
1836	16
1837	12
1838	10
1839	5
1840	1
total	222

Fuente: elaboración propia

¿Es posible tener un balance general del lugar que ocupa el romanticismo en el catálogo de Renduel? Tras una revisión de sus temáticas, influencias y vínculos intelectuales, podría decirse que de los 87 autores vivos que Renduel publicó, por lo menos 77 pueden llamarse románticos. Si se quiere saber a qué se dedicaban estos autores las cosas son menos sencillas: insertarlos en una sola categoría es, en la mayor parte de los casos, prácticamente imposible, dado que muy a menudo estaban involucrados en más de una actividad. Quizá algunos casos puedan servir de ilustración: Alfred de Vigny tenía el título de conde y era a la vez poeta, novelista, traductor de Shakespeare, dramaturgo, dibujante, y terminó sus días sentado en la Academia francesa (a la que accedió en 1845). Adolphe Loève-Weimars era crítico literario, periodista, historiador de la literatura, traductor de Heine y Hoffmann, y al mismo tiempo era un diplomático de alto nivel. Además de ser una autora exitosa de libros para jóvenes, Amable Tastu era también poeta, pedagoga y traductora de Harriet Martineau y Daniel Defoe.

CUADRO III.2. Ocupaciones de los autores vivos en el catálogo de Eugène Renduel

<i>actividad</i>	<i>número de autores</i>
nobleza con título, sin cargo	8
clero secular	1
milicia, marina	1
consejero de la corte, jurista	2
cargos públicos legislativos (diputado)	2
administrador o funcionario público	4
abogado, magistrado	5
historiador	4
arqueólogo	3
pintor	1
sociólogo	1
economista	1
farmacéutico	1
matemático	1
actividades literarias (novelista, poeta, dramaturgo, periodista, libretista, crítico y traductor)	52
	87

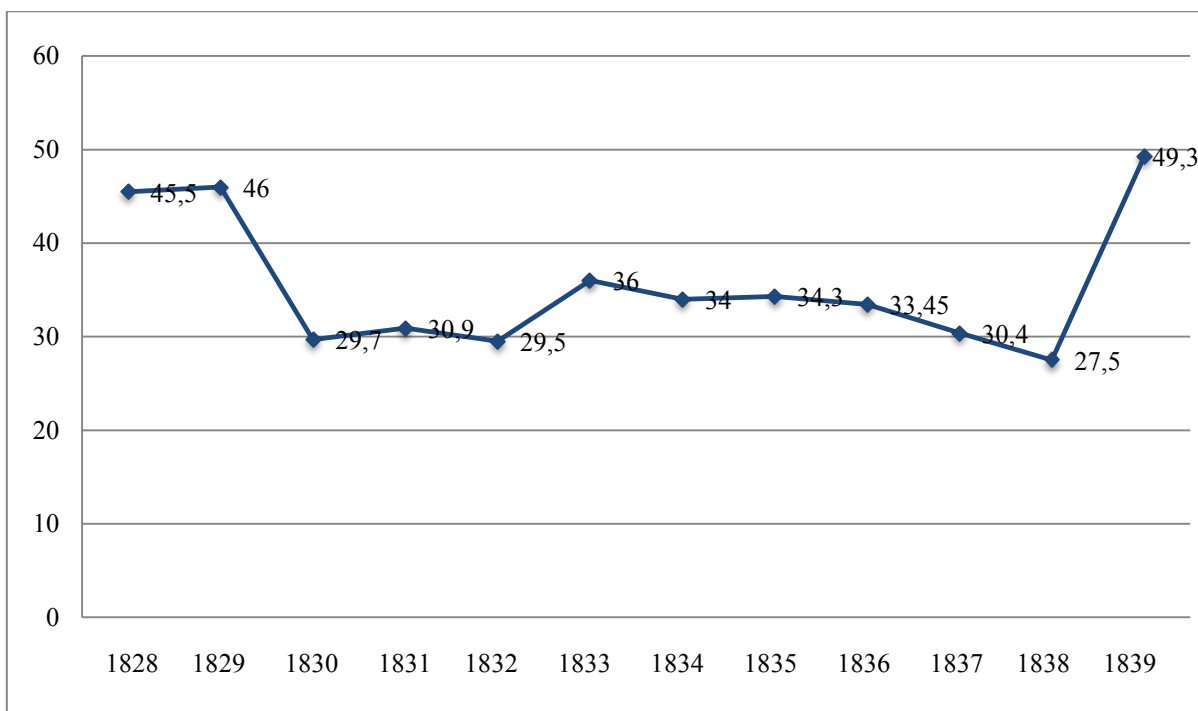
Fuente: elaboración propia

La división que ofrezco en el cuadro II muestra la gran proporción de autores dedicados a las actividades literarias e ilustra bien una tendencia de la época: “la afirmación de la profesión del hombre de letras” entre 1820 y 1840. En esos veinte años, tal como muestra el cuadro, la proporción de la gente que, bien o mal, vivía de la escritura se incrementó, “y muy particularmente en los autores ‘románticos’, entre quienes el porcentaje de hombres de letras, escritores de profesión, es de 42% en ese periodo de 20 años”. De ahí, dice Chartier, “las agrias disputas entre los autores y sus editores”. De acuerdo con el historiador francés, quienes no pudieron, o no se atrevieron, a dedicarse por completo a la escritura se volcaron principalmente a la función pública.²⁴⁸

Ciertamente, tras la Revolución de Julio se dio una enorme sustitución de personal administrativo en París que dio lugar a la “ávida disputa [...] por posiciones y honores” de la

²⁴⁸ Roger Chartier, “La génération romantique”, en Chartier y Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, t. II, 799-800.

que habla Gérard de Nerval en *Sylvie*.²⁴⁹ Sin embargo, ni él ni sus jóvenes colegas vieron con buenos ojos la participación activa en la monarquía. Es un rasgo que los distingue de los grandes poetas románticos de la Restauración como Alphonse de Lamartine —un hombre político activo antes y después de 1830— y Victor Hugo —que, además de sus orígenes cercanos al entorno de Napoleón, llegaría a ser diputado hacia 1848—.²⁵⁰ En buena medida el catálogo de Renduel se alimentó de esos jóvenes autores que después de 1830 intentarían vivir de su pluma, aunque cabría preguntarse qué tan jóvenes eran en realidad.



GRÁFICA III.1. Edad promedio de los autores identificados por año. Promedio de edad general: 34.8

Para responder, la gráfica I ilustra la edad promedio de los 87 autores vivos publicados por año entre 1828 y 1839 —omito 1827 y 1840 dado que en esos extremos sólo hay un autor—. En ella se aprecia una cierta constancia de edad, entre los 30 y los 35 años, para el periodo de 1830 a 1837. Por su parte, la gráfica II intenta dar una idea más precisa del rango de edades que esos mismos autores tenían al momento de aparecer por primera vez en el catálogo de

²⁴⁹ David H. Pinkney, *The French Revolution of 1830* (New Jersey: Princeton University Press, 1972), 277; Jeremy D. Popkin, *Press, Revolution, and Social Identities in France, 1830-1835* (University Park: The Pennsylvania State University, 2002), 4; Gérard de Nerval, *Sylvie*, trad. de Luis María Todó (Barcelona: Acantilado, 2002), 9.

²⁵⁰ Al respecto, Bénichou, *Los magos románticos*, 27-46, 87-90.

Renduel. Se apreciará que 55 de ellos (63.2%) tenían menos de 35 años. Esto concuerda con una tendencia de la época: el rejuvenecimiento, alrededor de 1830, de la población general de autores. Ahora bien, si se considera que la edad promedio de esa población disminuyó de 47 a 41 años entre 1820 y 1830, como han demostrado los historiadores, puede decirse que Renduel publicó a autores más jóvenes que el promedio. “El auge del romanticismo y la multiplicación de autores jóvenes van de la mano”,²⁵¹ y esto mismo se verá representado en un tránsito entre dos grupos del romanticismo francés. Ciertamente, Renduel comenzó a publicar cuando la llamada “gran generación” del romanticismo francés —la de Lamartine, Hugo y Vigny— se encontraba en su punto más álgido (1825) y se retiró cuando la gran explosión de los jóvenes románticos de la siguiente ya había pasado a la historia.

La precisión del término “generación” ha sido cuestionada y analizada ampliamente por los historiadores y no me detendré en ella.²⁵² Es indudable que existe, no obstante, un rasgo generacional entre ambos. Mientras los maestros habían nacido entre 1790 y 1802, los nuevos escritores lo hicieron alrededor de 1810; ambos confluyen en 1830, justo cuando Renduel inicia su ascenso en el mundo de la edición de París.

Ahora bien, ¿cuál era el proceso de edición que seguían sus obras? A grandes rasgos, toda primera edición partía de la lectura de un manuscrito que a veces llegaba a manos del editor —recuérdese la imagen de Gautier visitando a Renduel para entregarle sus poemas— y a veces era necesario salir a buscar. Algunos historiadores hablan de editores que visitaban diariamente a los posibles autores, “incluso antes de que despertaran”, en el ánimo de ofrecer la mejor oferta para tener algo de ventaja sobre los competidores.²⁵³ “Era la época dorada de la gente de letras”, dice Edmond Werdet, autor de las memorias más detalladas sobre el comercio del libro durante el romanticismo francés, y todos los editores “se disputaban a precio de oro a los autores de su predilección, pagando, sin pestañear, de 2 mil a 4 mil francos por una obra inédita [...]”.²⁵⁴ Por supuesto, no siempre resultaba tan sencillo. En el acto de obtener manuscritos de calidad, el editor realizaba una labor muy parecida a la del minero que saca

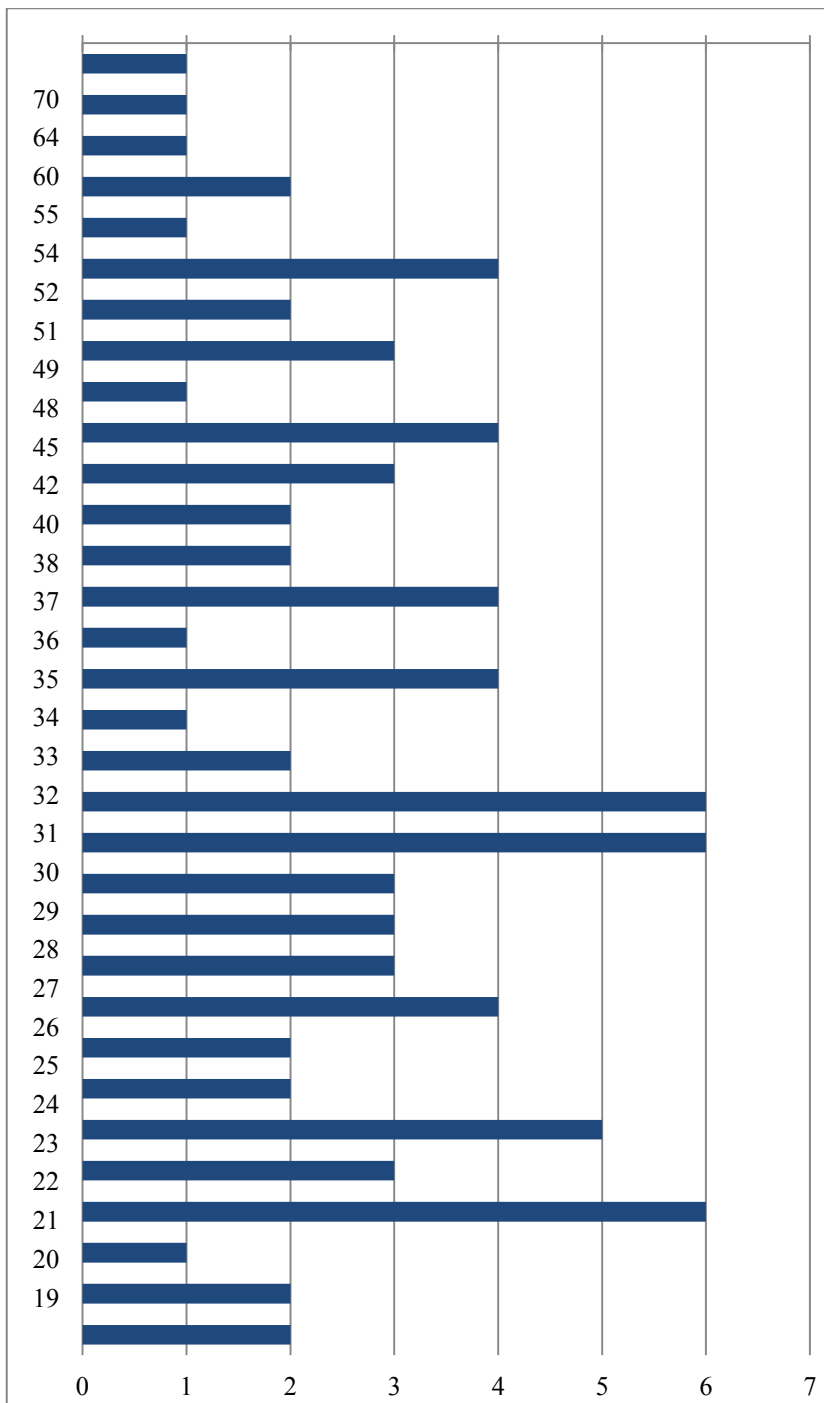
²⁵¹ James Smith Allen, *Popular French Romanticism. Authors, Readers, and Books in the 19th Century* (Nueva York: Syracuse University Press, 1981), 121; Chartier, “La génération romantique”, Chartier y Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, t. II, 800.

²⁵² Véase por ejemplo James Smith Allen, “Y a-t-il eu en France une ‘génération romantique de 1830?’”, *Romantisme* 28-29, *Mille huit cent trente* (1980): 103-118.

²⁵³ Smith Allen, *Popular French Romanticism*, 111.

²⁵⁴ Edmond Werdet, *De la librairie française. Son passé, son présent, son avenir* (París: Dentu, 1860), 119.

lenta y penosamente bloques de carbón de las entrañas de la tierra.²⁵⁵



GRÁFICA III.2. Edad de los autores vivos al momento de aparecer por primera vez en el catálogo de Renduel

²⁵⁵ Werdet, *De la librairie française*, 330-331.

“Extraer del cerebro del escritor” un puñado de hojas manuscritas era “la cosa más difícil del mundo”, dice Werdet, y aunque Renduel también se vio obligado a lidiar con esos problemas,²⁵⁶ los testimonios de la época lo pintan más bien como un editor frecuentado por los jóvenes autores que deseaban dar a conocer sus obras y quienes lo veían como uno de los pocos capaces de lograr cierto éxito para sus autores.²⁵⁷

Tras la lectura del manuscrito, el editor establecía las condiciones de la publicación de la obra mediante un contrato que, por lo común, estipulaba una fecha de entrega del texto final por parte del autor —que rara vez se cumplía—, la contraprestación que el editor daría a cambio (lo más común era una cierta cantidad de dinero, aunque también podía retribuir al autor con una parte del tiraje de la obra),²⁵⁸ el tiempo en que el editor se comprometía a publicar el texto, las características físicas que debía tener el libro (número de volúmenes, formato y tiraje) y el tiempo que el editor tenía derecho a explotar la obra. En general, los contratos de edición de la época pueden dividirse en dos tipos: de cesión y de concesión. El primero involucraba la venta de un manuscrito al editor, quien era libre de explotarlo a su gusto por un tiempo indefinido bajo ciertas condiciones. Un ejemplo es el contrato que el editor firmó con el poeta Heinrich Heine el 26 de diciembre de 1833. Vale la pena citar los primeros tres artículos para ilustrar lo dicho hasta aquí:

Entre los abajo firmantes, sr. Henri Heine, con domicilio en París, rue des Petits-augustins, núm. 4, Hotel d’Espagne, por una parte,

y el sr. Pierre Eugène Renduel, librero-editor, con domicilio en París, rue des Grands-augustins, núm. 22, por otra, se ha acordado y convenido lo siguiente:

²⁵⁶ Es bien conocido el caso de las *Confessions de deux gentilshommes périgourdiens*, la novela de Gérard de Nerval y Théophile Gautier cuyo manuscrito compró Renduel por 1 600 francos en julio de 1836 aunque nunca se escribió. A menudo se recuerda como ejemplo de las conflictivas relaciones entre autores y editores. El contrato de la obra puede verse en Théophile Gautier, *Correspondance générale*, t. I, Claudine Lacoste-Veysseyre, editora (Ginebra/París: Droz, 1985), 69. Véase al respecto Christophe Charle, “Le champ de la production littéraire”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin, coords., *Histoire de l’édition française*, vol. 3 (París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1982), 156, y Juillen, *Le romantisme et l’éditeur Renduel*, 216.

²⁵⁷ Véase por ejemplo Arsène Houssaye, *Les confessions: souvenirs d’un demi-siècle 1830-1880*, t. I (París: Dentu, 1885), 289-290.

²⁵⁸ Esto último fue lo que sucedió, por ejemplo, con la primera edición de las *Paroles d’un croyant* del abad Félicité de Lamennais en 1834: el autor recibiría, una vez publicada la obra, 20% de un tiraje de 1 500 ejemplares, aunque en realidad sólo se produjeron 1 357. Véase al respecto, la carta de Lamennais a Charles de Caux, 21 de mayo de 1834, en *Correspondance générale*, vol. 6, ed. de Louis Le Guillou (París: Armand Colin, 1977), 101-102.

Artículo 1o. El señor Henri Heine vende y cede en toda propiedad al sr. Renduel, quien acepta, una obra titulada *De l'Allemagne* que debe formar dos, cuatro o seis volúmenes en octavo de veinticinco pliegos cada uno.

Artículo 2. Esta venta se realiza mediante la cantidad de 2 000 francos por los primeros dos volúmenes, que se imprimirán de inmediato, y de 1 250 francos por cada volumen siguiente, pagaderos durante los siguientes seis meses a su puesta en venta, en iguales cantidades cada mes.

Artículo 3. La primera edición de esta obra tendrá un tiraje de mil ejemplares, y por la segunda y tercera, que serán impresas en igual número, se le pagará al sr. Heine 600 francos por volumen, *tras lo cual no tendrá ya ningún derecho sobre la dicha obra, que pasará a ser por este hecho propiedad exclusiva del sr. Renduel.*²⁵⁹

Este tipo de contratos, a pesar de todo, podían revertirse. Cuando Renduel ya no estaba activo en París, el poeta le pidió que renunciara a sus derechos como editor y propietario de su libro mediante el pago de 500 francos; de esta forma, Heine estaría en condiciones de publicar su obra con otro editor.²⁶⁰ Renduel aceptó, dijo, para demostrarle al poeta que era “el hombre de negocios más sencillo del mundo y el más conciliador”.²⁶¹ Tenía razón: que los autores se reservaran la propiedad de su obra era la característica esencial del contrato de concesión, aunque generalmente estaba limitado a los escritores de mayor renombre en el mercado literario. En agosto de 1831, el crítico literario Gustave Planche intentó negociar con Renduel, sin lograrlo, la publicación de una obra por la que pedía 1 500 francos: 300 de inmediato, 600 más tras la entrega del manuscrito dos meses después y otros 600 a pagarse en febrero de 1832, a condición de que después de un año volviera a tener los derechos sobre su obra.²⁶² Pero sin duda el ejemplo más ilustrativo de este tipo de contrato es Victor Hugo, quien podía darse el lujo de limitar los tirajes y el tiempo de explotación de sus obras y solicitar, además, condiciones económicas mucho más favorables que la gran mayoría de los autores.²⁶³ Por

²⁵⁹ Contrato de edición entre Heinrich Heine y Eugène Renduel, 26 de diciembre de 1833, *Heine-Säkularausgabe*, vol. XXI, Fritz H. Eisner *et al.*, eds. (Berlín/París: Akademie Verlag/Éditions du CNRS, 1975), 72-73. Las cursivas son mías.

²⁶⁰ Heinrich Heine a Eugène Renduel, 11 de marzo de 1841, *Heine-Säkularausgabe*, vol. XXI, 395-396.

²⁶¹ Eugène Renduel a Heinrich Heine, 15 de marzo de 1841, en *Heine-Säkularausgabe*, vol. XXV, 310 y 313. Ocho días después Renduel le envió al poeta el documento por medio del cual le devolvía los derechos sobre su obra. El texto está fechado en Beuvron el 23 de marzo de 1841 y señala: “Autorizo que el señor Henri Heine imprima como juzgue conveniente, sin ningún reclamo de mi parte, su obra *De l'Allemagne*. Renduel”.

²⁶² Gustave Planche a Eugène Renduel, 30 de agosto de 1831, en Maurice Regard, *L'adversaire des romantiques, Gustave Planche. Correspondance* (París: Nouvelles Éditions Latines, 1955), 43-45.

²⁶³ Robert Bied, “Le monde des auteurs”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin, coords., *Histoire de*

ejemplo, en mayo de 1837 se firmó el contrato por el que Hugo autorizaba la reedición de 4 de sus obras mediante el pago de 11 000 francos en los siguientes términos:

1. Las *Odes et ballades*, en dos volúmenes en 8º, en setecientos cincuenta ejemplares.
2. *Les Orientales*, en un volumen en 8º, en mil doscientos cincuenta ejemplares.
3. *Les feuilles d'automne*, en un volumen en 8º, en mil doscientos cincuenta ejemplares.
4. *Les chants du crepuscule*, en un volumen en 8º, en mil doscientos cincuenta ejemplares.

Además, el sr. Hugo entrega mediante el presente contrato al sr. Renduel, un volumen de *poesía* que lleva por título *Les voix interieures*, en un tiraje de dos mil quinientos ejemplares.

[...]

Las obras arriba mencionadas se entregan al señor Renduel por dieciocho meses a partir de la puesta en venta de cada una de ellas; pasado este plazo, el sr. Hugo volverá a tener pleno derecho sobre su propiedad.²⁶⁴

Aunque no siempre resulta posible conocer los tirajes precisos para cada obra que Renduel publicó, como en el caso de Hugo, algunos datos permiten sacar ciertas conclusiones sobre el número de ejemplares que, en promedio, el editor manejaba para sus obras. Sin mucho problema puede decirse que su proporción se mantuvo bajo los estándares de lo que los historiadores han llamado la “economía tradicional” de la edición durante la década de 1830, es decir, tirajes que iban de “unos cientos” hasta 3 000 ejemplares.²⁶⁵ Casi ninguna primera edición de Renduel superó este último número —su promedio puede situarse en los 1 500 ejemplares—, aunque algunas reimpressiones lo hicieron con creces. Por ejemplo, el editor fue uno de los primeros en publicar en septiembre de 1834 una edición “popular” de 20 mil ejemplares de las *Paroles d'un croyant* de Félicité de Lamennais, a 1.25 francos el ejemplar o, en otras palabras, unas 6 veces más barato que el precio promedio de un volumen impreso en la capital, lo que en la práctica significaba con un tamaño y una calidad menores a la edición en octavo, pero casi al mismo costo que una hogaza de pan de 2 kilos.²⁶⁶ El tiraje estaba destinado “a repartirse entre todas las clases que leen [...] las clases inferiores, trabajadoras y

l'édition française, t. II. *Le livre triomphant, 1660-1830* (París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1990), 780.

²⁶⁴ Fonds Victor Hugo, II, Œuvres. *Les Voix intérieures*, 150r-150v. BNF, Département des manuscrits, NAF 13359-13440, NAF 13361.

²⁶⁵ Chartier y Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, t. III, 122-123.

²⁶⁶ “Edición popular” es el término con el que se anuncia la aparición de esta nueva edición de la obra en *Le Journal des débats* (18 de septiembre de 1834): 4.

pobres, ávidas de una palabra a la vez ardiente y consoladora”.²⁶⁷ Otras obras de Victor Hugo, como *Le roi s’amuse*, alcanzaron primeras ediciones de 4 000 ejemplares.

3. LOS PRIMEROS AÑOS

A la distancia hay algo de ironía en el hecho de que la “literatura oficial”, los documentos producidos por las distintas instituciones gubernamentales (en especial de derecho y administración pública), fuera responsable de algunos éxitos “efímeros” en las librerías de París antes y después de la Revolución de Julio. Los historiadores han encontrado que durante los años electorales, las estanterías se veían inundadas de los discursos y los manifiestos de los candidatos a algún puesto legislativo, y, de igual forma, que la aprobación de nuevas leyes daba lugar a ediciones, por lo general comentadas y anotadas, dirigidas a un público no especializado. Por lo mismo, la publicación de ese tipo de documentos era un campo relativamente abierto para cualquier joven editor, y tan abierto que su abundancia a veces era satirizada en los periódicos literarios de París.²⁶⁸

Quizá esto explica por qué el primer libro en el catálogo de Eugène Renduel, el primero en el que su nombre aparece impreso, fue una compilación de los cinco códigos legales establecidos por Napoleón entre 1804 y 1810, que publicó en 1825 junto a otro editor de nombre Charles Froment,²⁶⁹ con quien un año después reeditaría una amplia novela epistolar de Philippe-Louis Gérard —un autor de obras morales y filosóficas de la segunda mitad del siglo XVIII—. ²⁷⁰ De la misma forma, cuando en 1827 se promulgó el *Code forestier*, la ley que regulaba la explotación de los bosques en Francia, Renduel publicó de inmediato una edición ampliamente comentada por Adolphe Chauveau, un abogado de Poitiers que había llegado a París en 1822 o 1823, donde poco después se convirtió en abogado de la corte real y en director del *Journal des avoués* [Periódico de los procuradores], una empresa en la que, según sus biógrafos, había puesto todos sus esfuerzos (y su dinero) para hacerla prosperar.

²⁶⁷ *Revue de Paris* (septiembre de 1834): 216.

²⁶⁸ Martyn Lyons, “Les best-sellers”, en *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture* (París: Promodis/Cercle de la Librairie, 1987), 88-89. Algunos comentarios satíricos sobre la edición de los *Cinq codes* de Renduel aparecen, por ejemplo, en *Le Figaro* (20 de junio de 1836): 3.

²⁶⁹ *Les cinq codes, avec indication des leurs dispositions correlatives* (París: Charles Froment/Eugène Renduel, 1825).

²⁷⁰ Philippe-Louis Gérard, *Le comte de Valmont ou Les égarements de la raison*, 6 vols. (París: Charles Froment/Eugène Renduel, 1826).

Que una obra tan especializada, y con un público en apariencia tan restringido, tuviera para sus contemporáneos “una utilidad totalmente práctica” que la destinaba “a un inmenso éxito comercial”²⁷¹ habla de las posibilidades económicas, al menos potenciales, de esa literatura oficial que era, al mismo tiempo, un vehículo de información entre el gobierno y la población. Pese a ello, el *Journal des avoués* no tuvo el éxito que se esperaba y en el catálogo de Renduel sólo se encuentran algunos números a lo largo de 1828. Sin embargo, la edición del periódico pudo otorgarle beneficios más allá de lo económico si se recuerda que, como todos sus colegas, el editor estaba obligado a demostrar cierta rectitud y buen comportamiento ante el Ministerio del Interior, la autoridad encargada de expedir el título necesario para ejercer su oficio.²⁷² Un periódico de derecho dirigido por un abogado que, según sus colegas, siempre tuvo gran cuidado en “no tener ningún libro contrario al gobierno” en los últimos años del reinado de Carlos X (1824-1830) era una buena carta de presentación ante las autoridades, que, se recordará, terminaron por entregarle su título en 1827.²⁷³

A lo largo de 1828 Renduel publicó sobre todo literatura legal y de administración pública,²⁷⁴ diccionarios y libros de texto.²⁷⁵ También continuó con la práctica de reeditar obras de autores “clásicos” con la compilación de obras de Ponce-Denis Écouchard-Lebrun, un poeta de finales del siglo XVIII muy famoso por sus epigramas y a quien los periódicos de la época llamaban “el Píndaro francés”, en una edición que fue elogiada por el cuidado de su

²⁷¹ Henri Rozy, *Chauveau Adolphe: sa vie, ses oeuvres, son enseignement* (París/Toulouse: Ernest Thorin/Armaing, 1870), 11-12, 60, 81. Para entender la temática del *Journal* quizá valga la pena anotar aquí su subtítulo: “Compendio general de leyes, decretos imperiales, decisiones del Consejo de estado y de los ministerios, fallos y juicios que fijan un punto del procedimiento civil, criminal y comercial”. El periódico se anuncia como un “texto indispensable” para los procuradores en la breve reseña publicada en *Le Constitutionnel* 131 (10 de mayo de 1828): [3].

²⁷² Haynes, *Lost Illusions*, 54.

²⁷³ Expediente Renduel, AN F18. Biondi, *Dai Werke ai Contes fantastiques: Loève-Weimars traduttore di Hoffmann*, 276-279.

²⁷⁴ Felix Ragon, *Des faillites et leurs abus, ou les Intrigues du syndicat dévoilées* (París: Renduel, 1828); Guillaume Routhier, *De l'organisation du Conseil-d'Etat en cour judiciaire* [Sobre la organización del Consejo de Estado en la corte judicial] (París: Renduel, 1828).

²⁷⁵ Julien Rémy Pesche, *Dictionnaire topographique, historique et statistique du département de la Sarthe* [Diccionario topográfico, histórico y estadístico del departamento de Sarthe] (París: Renduel, 1828), que fue la obra más conocida de este periodista y magistrado, y cuya publicación se extendió hasta 1829; Desiré-Raoul Rochette, *Course d'Archéologie* [Curso de arqueología] (París: Renduel, 1828), un curso denostado por su estilo seco y “sin vida”, pero reconocido por estar al alcance de un público amplio gracias a su precio y su publicación por entregas —véase al respecto, “Cours d'Archeologie”, *Le Figaro* (11 de julio de 1828): 1—, y una *Nouvelle grammaire italienne* [Nueva gramática italiana] de Clement Pantini (París: Renduel, 1829). En los siguientes años, sólo aparecerán dos textos de derecho más en su catálogo: Adrien Vervoort, *Les tarifs en matière civile, commerciale et criminal* [Las tarifas en materia civil, comercial y criminal] (París: Renduel, 1829), y Alexandre Arnaud Bost y Ovide Onésime Saphy Daussy, *Législation et jurisprudence des tribunaux de simple police* [Legislación y jurisprudencia de los tribunales de simple policía] (París: Renduel, 1830).

impresión.²⁷⁶ A finales de ese año Renduel dio, sin embargo, un giro importante: comenzó a centrar su atención en las obras literarias de autores contemporáneos y, en su mayor parte, vivos, que desde entonces se convertiría en uno de sus rasgos distintivos, con la novela de Eustache-Louis-Joseph Toulotte, *L'homme blanc des rochers, ou Loganie et Délia* [El hombre blanco de las rocas, o Loganie y Délia], una obra en 4 volúmenes, hoy olvidada, que tuvo una sola reseña positiva²⁷⁷ y varias opiniones mucho menos favorables, incluida la de Jules Janin, el célebre crítico francés, que la calificó de “insoportable”.²⁷⁸

En ese momento los contemporáneos estaban inmersos en un intenso debate sobre el estado de la literatura en Francia, la apertura hacia el extranjero y la imitación de sus modelos. Para bien o para mal, señalan, hasta inicios del siglo XIX los franceses estaban cerrados a la literatura de sus vecinos. Mientras que un siglo antes Corneille, Racine y Molière, los tres grandes poetas del siglo XVII francés, leyeron las obras maestras de la literatura española e italiana, los franceses contemporáneos desconocían esas tradiciones y en realidad desconfiaban de la literatura que no tenía a Francia como escenario.²⁷⁹ Por una parte, el libro de Madame de Staël, *Alemania* (1810, 1813)²⁸⁰ marcó un cambio en esta tendencia al revelar un “mundo desconocido” ante los lectores franceses —el de la literatura en alemán—; por otra, con la introducción de Walter Scott en París los lectores no sólo comenzaron a interesarse por “las costumbres de la Edad Media”, sino a tratar de imitar los relatos históricos del autor escocés. En 15 años —es decir, más o menos desde los inicios de la Restauración (1815)—,

²⁷⁶ Ponce-Denis Écouchard-Lebrun, *Œuvres choisies*, vol. 1, *Odes*; vol. 2, *Élégies. Épîtres. Les Veillées du Parnasse. La Nature. Épigrammes* (París: Renduel: 1828). Tras la publicación del libro, a Renduel se le identifica durante algunas semanas como “el editor de la hermosa edición de las *Œuvres choisies* de Lebrun” —véase, por ejemplo, *Le Figaro* (13 de marzo de 1828): 4—. Véase también la reseña de la obra, “Œuvres choisies de Lebrun”, en *Le Figaro* (19 de marzo de 1828): 1-2.

²⁷⁷ En el *Journal general de la littérature de France* 32 (1829): 52.

²⁷⁸ “La palabrería más insípida que se haya escrito bajo el sol”, añadió. ¿Cómo era posible que Renduel, “hombre de ingenio y buen gusto”, hubiera podido publicar semejante “basura”?, le llegó a escribir al editor: Jules Janin a Eugène Renduel, en Adolphe Jullien, *Le romantisme et l'éditeur Renduel* (París: Eugène Fasquelle, 1897), 189. Fueron semejantes los comentarios de otro reseñista, que le auguraba “un mediocre éxito”: “Trois romans”, *Le Figaro* (25 de enero de 1829): 1-2.

²⁷⁹ Eugène de Mongrave, “Introduction”, en José de Santa Rita Durão, *Caramuru, ou le Découverte de Bahia*, trad. de Eugène de Monglave (París: Renduel, 1829), 1-12.

²⁸⁰ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, 2ª ed., 2 vols. (Londres: John Murray, 1813). El libro, que se publicó por primera vez en Francia en 1810, suscitó la molestia de Napoleón y luego de publicarse la primera edición (que había sido censurada en varios pasajes), el ministro de policía, Jean-Marie-René Savary, ordenó la destrucción del tiraje completo y solicitó a su autora abandonar Francia, diciéndole que, a su juicio, “el aire de este país no le conviene en absoluto”. Tres años después Madame de Staël publicó la segunda edición en Londres con un sentido prólogo que detalla lo anterior. Sobre la importancia del libro, véase John Clairborne Isbell, *The Birth of European Romanticism. Truth and propaganda in Staël's De l'Allemagne, 1810-1813* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

los imitadores de Scott construyeron una especie de Parnaso en el que, junto a él, habitaban Shakespeare, Lord Byron, Thomas Moore y Thomas Gray entre los ingleses, y Friedrich Schiller, Christoph Martin Wieland y Goethe entre los alemanes. ¿Qué resultó de esa mezcla de estilos? Un torrente de obras que se caracterizaban por sus excesos y su poca claridad.²⁸¹ Se referían a la literatura del romanticismo, que entonces era percibida como la importación de una moda extranjera con distintas implicaciones.

4. CUENTOS FANTÁSTICOS Y NOVELAS HISTÓRICAS

Hacia 1829 la literatura del romanticismo se instaló en el catálogo de Renduel de la mano de dos grandes autores: E. T. A. Hoffmann y Walter Scott. Aunque muy distintos entre sí, ambos llevaron a la literatura francesa dos géneros que tuvieron gran resonancia entre los contemporáneos: el cuento fantástico y la novela histórica, respectivamente. Y ambos coincidieron, también, en uno de los grandes proyectos de Renduel.

Hoffmann era conocido en Francia por lo menos desde 1823, aunque sólo en 1828 aparecieron las primeras traducciones de sus obras.²⁸² Antes de que Renduel comenzara a publicar sus cuentos, la *Revue de Paris* había sido el principal medio de su difusión: ahí aparecieron las traducciones de Saint Marc Girardin y Adolphe Loève-Veimars, germanistas y colaboradores recurrentes de la revista,²⁸³ y ahí también se publicó un fragmento del ensayo de Walter Scott sobre la literatura fantástica que, a manera de prólogo, Renduel incluyó más tarde en su edición.²⁸⁴

Los primeros cuatro volúmenes de los *Contes fantastiques*, publicados en noviembre de 1829, tuvieron una buena recepción entre los críticos²⁸⁵ y lo mismo sucedió con los siguientes

²⁸¹ Georges Touchard-Lafosse, “Où sommes-nous?”, en *Les marionnettes politiques. Moeurs contemporaines* (París: Renduel, 1829), xiii-xv.

²⁸² Biondi, *Dai Werke ai Contes fatastiques*, 26-27.

²⁸³ Véase por ejemplo, “Contes fantastiques d’Hoffmann. Traduction d’un extrait du pot d’or”, trad. de Saint-Marc Girardin, *Revue de Paris* 2 (mayo de 1829): 65-73; E. T. A. Hoffmann, “Gluck. Souvenirs de 1809”, trad. de Adolphe Loève-Veimars, *Revue de Paris* 3 (junio de 1829): 65-78; E. T. A. Hoffmann, “Souvenir du siège de Dresden (1813)”, *Revue de Paris* 4 (julio de 1829): 121-128 [sin crédito de traductor].

²⁸⁴ Walter Scott, “Du merveilleux dans le roman”, *Revue de Paris* 1 (abril de 1829): 25-33. Tanto éste como el prólogo mencionado fueron tomados del artículo que el novelista escocés publicó anónimamente en 1827: “On the Supernatural in Fictitious Composition, and in Particularly in the Works of Ernst Theodore William Hoffman” [sic], *The Foreign Quarterly Review* 1 (julio 1827): 60-98.

²⁸⁵ Véase, por ejemplo, “Contes fantastiques d’Hoffmann, traduites de l’allemand par Loève-Veimars”, *Le Figaro* (3 de diciembre de 1829): 1-2, y la reseña incluida en la *Revue de Paris* 8 (noviembre de 1829): 236-237.

16, cuya publicación se extendió hasta 1831. A esto se sumó, además, una selección de cuentos para niños que Renduel publicó en diciembre de 1832.²⁸⁶ El editor estaba particularmente orgulloso de su edición de Hoffmann, así que la sostuvo con una fuerte campaña de publicidad y la defendió siempre que pudo: cuando en febrero de 1830 comenzó a circular otra edición de las *Œuvres complètes* de Hoffmann publicadas por el editor Jules Lefebvre, Renduel insertó en algunos de sus títulos un anuncio en el que señalaba que cualquier edición aparte de la suya que se anunciara en el mercado “sólo podría estar incompleta o ser inventada”, y rogaba, además, que “el público, los libreros y los propietarios de gabinetes de lectura” tuvieran “la más escrupulosa atención a fin de evitar cualquier sorpresa”.²⁸⁷ De la misma forma, cuando un periódico editado en Pas de Calais, *Le Propagateur*, decidió publicar en 1830 los cuentos de Hoffmann, Renduel entabló de inmediato una demanda por piratería.²⁸⁸ Menos pudo hacer contra las ediciones piratas publicadas en Bruselas que circularon sin mucho problema durante la década de 1830.²⁸⁹ Aun así, cuando los historiadores se refieren a que la noción de “fantástico” fue “popularizada en Francia por el título que se le dio, en 1829, a una traducción de los cuentos de Hoffmann”, y que en 1830 “lo fantástico estaba de moda con la influencia de Hoffmann y sus cuentos”, recién conocidos en Francia, se refieren, sin nombrarla nunca, a la edición de Renduel.²⁹⁰ Algunos contemporáneos vieron con cierto horror esa moda que había llegado a poblar la literatura francesa de fantasmas, espectros e historias en las que nunca se sabía qué iba a ocurrir.²⁹¹ Otros, como el bibliófilo y narrador Charles Nodier, trataron de dotarla de una explicación histórica y casi filosófica, y realizaron, además, sus propias contribuciones al género.²⁹²

²⁸⁶ E. T. A. Hoffmann, *Contes aux enfants*, trad. de Adolphe Loève-Veimars (París: Renduel, 1832). Sobre la publicación del libro, véase *Le Figaro* (16 de diciembre de 1832): 4.

²⁸⁷ Véase el anuncio al final de Paul Lacroix, *Les deux fous, histoire du temps de François Ier, 1524* (París: Renduel, 1830), páginas sin numerar.

²⁸⁸ Véase *Le Figaro* (19 de julio de 1830): 4.

²⁸⁹ Puede verse un ejemplo en la edición de *Contes et fantaisies* (Bruselas: Louis Hauman et Cie., 1834).

²⁹⁰ Véase la entrada “Fantastique”, en Allain Vaillant, *Le romantisme* (París: CNRS Éditions, 2012); Bénichou, *La escuela del desencanto*, 76.

²⁹¹ Véanse los comentarios de Jean-François-Didier d’Attel de Lutange, en *L’épouse, ou Mystère et fatalité* (París: Renduel, 1829), xv. Cuando se comienza a leer un libro de Hoffmann, dijo Isaiah Berlin en sus conferencias sobre el romanticismo, “nunca sabemos lo que va a ocurrir”. Por ejemplo, “hay un gato en el salón. El gato puede ser un gato, pero también, por supuesto, puede ser un ser humano transformado. Ni el propio gato lo sabe bien; él nos dice que no lo sabe; y esto crea un aire de incertidumbre sobre todo lo que ocurre”, que es por supuesto intencional. *Las raíces del romanticismo*, trad. de Silvana Nari (Madrid: Taurus, 2000), 155.

²⁹² Bénichou, *La escuela del desencanto*, 76.

Para Nodier la literatura fantástica, y el romanticismo en Europa, era reflejo de las agitadas condiciones políticas y un resultado natural en la literatura tras la revolución; así, era fruto de la época “de decadencia o de transición que hemos alcanzado”, cuya corrupción y mediocridad llevaban al artista a escapar de ambas refugiándose en un mundo de fantasía,²⁹³ como en otros periodos de la historia ya antes había sucedido. Renduel fue el responsable de publicar, entre 1832 y 1837, la amplia edición de las *Œuvres* de Nodier, en uno de los periodos más fecundos del narrador.²⁹⁴ En ella se integró *La Fée aux miettes* [El hada de las migajas], a menudo señalado como el cuento “mejor conocido y más querido” por el público de Nodier.²⁹⁵ Antes había publicado otros relatos fantásticos: *Smarra, ou les démons de la nuit* [Smarra, o los demonios de la noche] (1821) y *Trilby, ou le lutin d’Argail* [Trilby, o el duende de Argail] (1822), que luego reunió en el volumen III de sus *Œuvres*. En el primero, el mismo Nodier subrayaba que toda la esencia de las creaciones de las épocas pasadas siempre se encontraba “en la fantasía”: los “grandes seres humanos de los pueblos antiguos regresan, como los ancianos, a los juegos de los niños”, a lo fantástico y a los sueños.²⁹⁶ En el segundo, el autor reconocía sus deudas con Walter Scott, cuyo tema —la historia de un duende enamorado de la esposa del hogar que habitaba en Escocia— estaba tomado “de un prefacio o de una nota” del autor escocés.²⁹⁷ Ciertamente, a comienzos de la década de 1830 Walter Scott era quizá el fenómeno literario más visible en París. Y lo había sido a lo largo de toda la década de 1820.

Ya en su estudio sobre el estado de la literatura en 1828, el periodista y crítico Philarète Chasles había señalado que de las 48 traducciones del inglés que se publicaron ese año, 20 habían sido de Walter Scott y “3 de sus imitadores”.²⁹⁸ Y quienes han estudiado la recepción de Scott en Francia coinciden en señalar que entre 1822 y 1828 la demanda de libros del autor escocés en las librerías parisinas fue “extremadamente alta”.²⁹⁹ Renduel nunca publicó ninguna obra completa de Walter Scott, pero su figura aparece una y otra vez entre los títulos

²⁹³ Charles Nodier, “Du fantastique en littérature”, *Revue de Paris* 20 (noviembre de 1830): 209-210; Koenraad W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France* (Dordrecht: Springer, 1964), 74.

²⁹⁴ Bénichou, *La escuela del desencanto*, 67.

²⁹⁵ Hilda Nelson, *Charles Nodier* (Nueva York: Twayne Publishers, 1972), 88. Charles Nodier, *La Fée aux miettes* (París: Renduel, 1832).

²⁹⁶ Charles Nodier, “Smarra, ou les démons de la nuit”, en *Œuvres*, vol. III (París: Renduel, 1832), 9.

²⁹⁷ Nodier, “Trilby ou le lutin d’Argail”, en *Œuvres*, vol. III, 183-184.

²⁹⁸ Philarète Chasles, “Statistique littéraire et intellectuelle de la France pendant l’année 1828”, *Revue de Paris* 7 (1829): 239.

²⁹⁹ Martin Lyons, “The Audience for Romanticism: Walter Scott in France, 1815-1851”, *European History Quarterly* 14 (1984), 27.

que publicó, a veces como personaje, a veces como referencia.

El editor decidió incluir el ensayo de Scott sobre la literatura fantástica y Hoffmann que he mencionado antes. A la distancia podría parecer una decisión extraña: el ensayo, muy editado y abreviado para su versión en francés, era en realidad bastante crítico con lo que, a su juicio, eran los excesos de un género que sólo pudo surgir en los bosques alemanes y que tenía a Hoffmann como su principal exponente. Scott compara al autor alemán con William Wordsworth: en ambos, dice, sus creaciones son la expresión de “una sensibilidad extrema” que se ve estimulada hasta por los menores incidentes. La diferencia radica en que en el poeta inglés esos incidentes “provocan reflexiones agradables, dulces y consoladoras” mientras que en Hoffmann tienden a lo “horrible” y lo “desgarrador”. Es así porque la literatura fantástica sólo estaba sujeta a las vicisitudes de la imaginación de sus creadores, mientras que en otras formas “de abordar lo sobrenatural” el autor se veía limitado por ciertas reglas de composición.³⁰⁰ A decir de sus estudiosos, Scott sentía poca simpatía por “las exageraciones y el sentimentalismo” de Hoffmann, pero un “gran respeto” por su inmensa creatividad.³⁰¹ A su vez, los franceses sentían el mismo respeto por las obras de Scott. Y su enorme popularidad explica el éxito del libro de Paul Lacroix, *Les soirées de Walter Scott à Paris* [Las veladas de Walter Scott en París], publicado por Renduel unos meses antes de los primeros volúmenes de Hoffmann.

Esta curiosa obra partía de un acontecimiento real: la visita de Walter Scott a París en noviembre de 1826. Acompañado por uno de sus editores, Charles Gosselin, el escritor recorrió entonces durante 15 días las bibliotecas y los museos de la capital francesa en busca de material para su historia sobre Napoleón. La noticia fue anunciada, entre otros medios, por el *Journal de Paris* y *Le Globe*, y a juzgar por los testimonios, su presencia causó gran admiración entre los parisinos, quienes lo seguían por todas partes a pesar de que su rostro y su figura no se parecían en nada a los retratos que se conocían de él.³⁰²

Como a Scott le resultaban más bien desagradables sus admiradores franceses, hoy resulta un poco irónico leer la explicación que el protagonista de las *Soirées*, un viejo bibliófilo

³⁰⁰ Walter Scott, “Sur Hoffmann et les compositions fantastiques”, en E. T. A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, vol. I (París: Renduel, 1829), v-xxxv.

³⁰¹ Iain Williams, *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction* (Londres: Routledge, 1968), 8.

³⁰² Paul Lacroix [le Bibliophile Jacob], *Les soirées de Walter Scott à Paris* (París: Renduel, 1829), 18. Maurice Samuels, “Scott Comes to France”, en *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France* (Ithaca/Nueva York: Cornell University Press, 2004), 151 y ss. Richard Maxwell, *The Historical Novel in Europe, 1650-1950* (Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 2009), 104-108.

llamado Jacob (suerte de alter ego de Lacroix), ofrece al inicio de su obra: su amigo, el célebre traductor Auguste Jean-Baptiste Defauconpret, que para entonces ya había vertido al francés varias novelas de Scott, lo visitó un día y le informó sobre la presencia del autor escocés en París. Jacob le pregunta si le sería posible conseguir un autógrafo y, para salir del problema, Defauconpret se ofrece a llevarlo a la casa de madame M (ese es su nombre) donde Scott dormirá al siguiente día. Así se hace: llega la noche, la anfitriona le presenta al autor escocés y, poco después, Jacob le pide un autógrafo en una edición de 1559 de Jean Froissard, el gran cronista francés del siglo XIV, que ha llevado por error, creyendo que se trataba de Jean Scott (“famoso doctor de la Universidad de París del siglo XIV”, dice). Pero, para sorpresa del autor, y de todos, Scott firma el libro con las siguientes palabras: “He aquí a mi maestro. Walter Scott”. Como nadie en el salón sabe nada del tal Froissard, Scott sólo encuentra digno platicar con el viejo Jacob, a quien le confiesa que las semillas de la novela histórica, cuya invención le atribuían los franceses, las encontró “en el viejo Froissard”; todo lo que hizo, dice, fue “llevarme a mi país los bienes que nacieron en el suyo”.³⁰³ Más aun, Scott reconoce que los viejos historiadores franceses le enseñaron la manera de retratar a los personajes históricos. La novela, dice el escritor escocés, es “una hija natural de la historia”, y para probar que esta última está llena de hechos “curiosos y poco conocidos”, bien podría dar un ejemplo de los que ha encontrado en sus propias investigaciones. Así, durante el resto de la velada, y durante las siguientes noches, Scott se dedica a narrar esas pequeñas crónicas francesas que el viejo Jacob escucha con atención y luego intenta plasmar en papel. Ese es el origen de *Les soirées de Walter Scott à Paris*, cuyo éxito permitió a su autor a publicar, primero, un segundo volumen en 1831,³⁰⁴ y luego otras novelas históricas, entre 1830 y 1836, que repasaban la historia de Francia durante los reinados de Carlos VII, Luis XII, Francisco I, Luis XIV, el Imperio napoleónico y la Restauración,³⁰⁵ así como una exploración del tema de la danza

³⁰³ Paul Lacroix, *Les soirées de Water Scott à Paris* (París: Renduel, 1829), 15-29.

³⁰⁴ Véase la reseña de *Le Figaro* (11 de mayo de 1829): 4; *Les soirées de Walter Scott*, vol. II (París: Renduel, 1831). El viejo bibliófilo Jacob se presenta siempre como “editor”, no como autor, de las *Soirées*, y a menudo se refiere a la “modesta calidad” que lleva consigo esta profesión.

³⁰⁵ Se trata, respectivamente, de Paul Lacroix, *Les francs-taupins. Histoire du temps de Charles VII, 1440* (París: Renduel, 1833); *Le roi des ribauds. Histoire du temps de Louis XII* (París: Renduel, 1831); *Les deux fous. Histoire du temps de Francois Ier, 1524* (París: Renduel, 1830); *La folle d'Orleans. Histoire du temps de Louis XIV* (París: Renduel, 1835), y Pignerol. *Histoire du temps de Louis XIV. 1680* (París: Renduel, 1836); *Un divorce. Histoire du temps de l'Empire, 1812-1814* (París: Renduel, 1831); *Vertu et temperament. Histoire du temps de la restauration, 1818-1820-1832* (París: Renduel, 1832).

macabra inspirada en Durero y Holbein,³⁰⁶ una recopilación de narraciones cortas, poesía y teatro,³⁰⁷ y una autobiografía de su personaje, el bibliófilo Jacob, todas ellas bien recibidas entre los críticos.³⁰⁸

Lacroix, sin embargo, no fue el único que cultivó la novela histórica. El género, alimentado por la popularidad de Scott entre los franceses, tuvo un gran auge durante la década de 1830. A lo largo de la misma, además de las obras de Lacroix, Renduel publicó al menos otras 20 novelas que pueden catalogarse como “históricas”. Hoy pueden resultar muy lejanas las historias sobre los últimos días de la República de Venecia (1797) que se retratan en *Venezia la bella*, una novela muy elogiada en su momento por sus vivas descripciones de la ciudad italiana,³⁰⁹ las aventuras de las bandas armadas de bohemios, ladrones y estudiantes que recorrían las provincias y los alrededores de París cometiendo toda clase de desórdenes en el siglo XIV, protagonistas de *Les mauvais garçons* [Los chicos malos],³¹⁰ o el convulso año de 1418 en Francia que se retrata en *Les écorcheurs, ou l’Usurpation et la peste* [Los desolladores, o la usurpación y la peste], una novela que alcanzó cuatro ediciones en menos de un año, que se tradujo casi de inmediato al inglés, al alemán, al italiano y al español, y que fue vista como “un éxito europeo en el auténtico sentido de la palabra”.³¹¹ Otras historias, como *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, se identifican de inmediato como parte del género, aunque casi nunca se recuerda que Renduel fue el encargado de publicar en 1832 la primera edición completa —“tal como el autor la había soñado”, según el testimonio del poeta— de esa gran novela.³¹² La obra, que le había sido solicitada a Hugo como una historia “a la moda de Walter Scott” por el editor Charles Gosselin, terminó por convertirse en un emblema del romanticismo francés y en un éxito de venta que alcanzó reimpresiones de hasta 11 000 ejemplares.³¹³ La publicación de *Notre Dame de Paris* también puede leerse como un símbolo

³⁰⁶ Paul Lacroix, *La danse macabre. Histoire fantastique du XV^e siècle* (París: Renduel, 1832).

³⁰⁷ Paul Lacroix, *Mon grand fauteuil* (París: Renduel, 1836).

³⁰⁸ Paul Lacroix, *Quand j’étais jeune. Souvenirs d’un vieux* (París: Renduel, 1833). Véase, por ejemplo, *Revue des deux mondes* 1 (1831): 260-261; *Revue de Paris* 30 (septiembre de 1831): 272; *Revue de Paris* 29. *Nueva serie* (mayo de 1836): 282-284.

³⁰⁹ Alphonse Royer, *Venezia la bella* (París: Renduel, 1834). Véase una crítica de la novela en la *Revue des deux mondes* 1. *Tercera serie* (enero de 1834): 394-396.

³¹⁰ [Alphonse Royer y Henri Auguste Barbier], *Les mauvais garçons* (París: Renduel, 1832), xiii.

³¹¹ Charles Victor Prévôt, vicomte d’Arlincourt, *Les écorcheurs, ou l’Usurpation et la peste* (París: Renduel, 1833), vii-xvi. Sobre el éxito de la obra, véase la *Revue de Paris* 48 (marzo de 1833): 88.

³¹² Véase la “Note ajoutée à la présente édition”, en Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, vol. I (París: Renduel, 1832), iii-iv.

³¹³ *Le Journal des débats* (21 de noviembre de 1835): 4.

de la llegada de la novela, que desde entonces fue desplazando paulatinamente a la poesía y al teatro hasta convertirse en el género más leído a mediados del siglo XIX.

¿Cómo explicar este cambio? La pregunta se la hicieron los mismos contemporáneos. Para el historiador Charles Louandre, el auge de la novela era resultado del surgimiento de una población urbana que tenía el dinero suficiente para permitirse algunas horas de ocio pero que, sin embargo, era “muy poco rica para tomar parte en los placeres onerosos”, de tal forma que las únicas opciones para remediar su aburrimiento eran las caminatas y la lectura de novelas. La abundancia y la variedad de estas últimas respondían a la necesidad de despertar la curiosidad de esa población que leía “con la intención de no aprender nada y con la firme resolución de jamás fatigarse en pensar”.³¹⁴ En realidad, la novela histórica sólo fue la punta de lanza de una enorme variedad de temáticas. Según el mismo Louandre, en la década de 1830 convivían en las librerías de París novelas republicanas, filantrópicas, cínicas, católicas, licenciosas, militares, conyugales y marítimas que trataban de atrapar a un público ávido de novedades. Varias de ellas encontraron su espacio en las publicaciones de Renduel, como sucedió con Eugène Sue, quien después sería el autor más vendido durante la década de 1840 en Francia y tal vez en toda Europa. Renduel publicó *Plik et Plok*,³¹⁵ el título común que agrupó las dos novelas que hoy se reconocen como los primeros ejemplares de “novela marítima” y que en su momento resultaron grandes éxitos, y fue uno de los editores de *Atar-Gull*, la primera novela que vincula la esclavitud africana en el Atlántico con la situación de los obreros de París, y la primera con un mensaje antiesclavista a decir de los historiadores.³¹⁶ Aunque al final autor y editor terminarían pelados en los tribunales, las temáticas de Sue reflejan otro rostro de la apertura a la literatura extranjera que entonces se vivía en el ambiente intelectual y que, entre otras cosas, llevó a una serie de cambios en el oficio de la traducción.

³¹⁴ Charles Louandre, “Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis 15 ans”, *Revue des deux mondes* 20 (1847), 680-683. James Smith Allen, *In the Public Eye. A History of Reading in Modern France, 1800-1914* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 45.

³¹⁵ Eugène Sue, *Plik et Plok* (París: Renduel, 1831).

³¹⁶ Eugène Sue, *Atar-Gull* (París: Renduel, 1831). Christopher L. Miller, *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade* (Durham/Londres: Duke University Press, 2008), 294.

5. ROMANTICISMO Y TRADUCCIÓN

Renduel publicó a lo largo de su carrera 38 traducciones de seis idiomas extranjeros: 27 del alemán,³¹⁷ 5 del inglés,³¹⁸ 2 del italiano,³¹⁹ 2 del portugués,³²⁰ 1 del ruso,³²¹ y 1 del polaco.³²² Que el alemán y el inglés ocupen las primeras posiciones no tiene nada de extraño, dado que desde finales del siglo XVIII constituían las dos principales lenguas de importación en el mercado francés.³²³ Menos comunes eran las últimas cuatro, a pesar de sus riquezas. En su traducción del *Palmerín de Inglaterra*, por ejemplo, Eugène de Monglave se atrevía a señalar que esta obra le había dado a Europa “su primera épica moderna” —como Homero le dio su primera épica clásica—, mucho antes de que el francés alcanzara su más grande esplendor.³²⁴ Sin embargo, la ausencia de traducciones, y el desconocimiento del portugués, le impedían al público darse cuenta de ello. Por lo mismo, se proponía traducir 13 títulos clásicos de literatura portuguesa y brasileña que Renduel publicaría, aunque el proyecto fracasó casi de inmediato.³²⁵ A pesar de ello, el editor parece participar, y en cierta medida contribuir, quizá

³¹⁷ Además de los 21 volúmenes de cuentos de E. T. A. Hoffmann, me refiero a Friedrich Schlegel, *Tableau de l'histoire moderne*, 2 vols., trad. de Joël Cherbuliez (París: Renduel, 1830); Ludwick Tieck, *Le sabbat des sorcières*, traductor desconocido (París: Renduel, 1833); Heinrich Heine, *De la France*, trad. de Adolphe Specht (París: Renduel, 1833), *Reisebilder. Tableaux de voyage*, trad. de Adolphe Specht y traductor desconocido (París: Renduel, 1834) y *De l'Allemagne*, trad. de Adolphe Loève-Veimars (París: Renduel, 1834), y Wilhelm Hauff, *La mendicante du pont des arts*, trad. de Léon Astoin (París: Renduel/Félix Astoin, 1834) y *Le portrait de l'empereur*, trad. de Léon Astoin (París: Renduel/Félix Astoin, 1834).

³¹⁸ Philip Bennett Power, *Le secret du roi. Roman historique*, trad. de Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret (París: Renduel, 1831); George Payne Rainsford James, *De l'orme. Histoire du temps de Louis XIII*, trad. de Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret (París: Renduel, 1833) y *Les frères d'armes*, trad. de Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret (París: Renduel, 1833); George William MacArthur Reynolds, *Le jeune imposteur*, trad. de Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret (París: Renduel, 1836), y Claire Clairmont, *Vladimir et Zara, ou Les kirguises* (París: Renduel/Gosselin/Bossange, 1835).

³¹⁹ Tomasso Grossi, *Marco Visconti. Histoire du XIVe siècle*, trad. de Carlo Bellerio (París: Renduel, 1835), y la recopilación de obras de Davide Bertolotti, Lorenzo Magalotti y Mateo Bandello, *Le tombeau sur la montagne, et autres nouvelles*, trad. de P. F. Maulvault (París: Renduel/Dentu, 1839).

³²⁰ El *Palmerín de Inglaterra* de Francisco de Moraes, trad. de Eugène de Monglave (París: Renduel, 1829) y la famosa novela de José de Santa Rita Durão, *Caramuru, ou le Découverte de Bahia*, trad. de Eugène de Monglave (París: Renduel, 1829).

³²¹ La novela de Mikhail Nikolaevich Zagoskin, *Rosslawlew, ou Les russes en 1812*, trad. de Jean Cohen (París: Renduel, 1834).

³²² El *Livre des pèlerins polonais* de Adam Mickiewicz, trad. de Charles de Montalembert (París: Renduel, 1833), que inspiró la escritura de las *Paroles d'un croyant* de Lamennais.

³²³ La población alemana en París era la más grande de todas las colonias extranjeras y para 1840 había alcanzado unos 60 000 miembros.

³²⁴ Francisco Moraes, *Palmerin d'Angleterre, chronique portugaise*, vol. I, trad. de Eugène de Monglave (París: Renduel, 1829), 29.

³²⁵ Véase el anuncio de la “Collection des meilleures romans portugais et brésiliens, traduites par la première fois...”, impreso al final del *Palmerin d'Angleterre*, vol. III (París: Renduel, 1829), 1-6.

sin saberlo del todo, de una renovación del acto de traducir que se produjo en las primeras décadas del siglo XIX.

Los estudios sobre la traducción suelen referirse a los siglos XVII y XVIII en Francia como la época de las *belles infidèles* [bellas infieles] por la abundancia de traducciones libres que se esforzaban por brindar un texto “agradable de leer” antes que una versión fiel al estilo del autor. Si bien no puede hablarse de una tendencia general y completamente aceptada, los ejemplos conservados dejan ver una inclinación de los traductores a adaptar al estilo literario francés, y a la moral de la época, los textos originales, “censurándolos”, “corrigiéndolos” o “mejorándolos”, siempre que fuera necesario.³²⁶ A lo largo del siglo XVIII, dicen los eruditos, el interés por los autores clásicos griegos y latinos parece decaer en favor de la cultura inglesa, y en menor medida de la alemana, con lo cual se fueron sentando las bases de una nueva concepción de la traducción que, durante el romanticismo, haría énfasis en el apego al texto original.

Madame de Staël fue, otra vez, una de las primeras en señalar las nuevas directrices. En 1816 publicó un ensayo canónico, en su momento dirigido al público italiano, en el que luego de elogiar a la traducción como “el servicio más eminente que puede prestarse a la literatura”, y de afirmar que toda nación que se limitara a conocer sólo sus propias obras estaría condenada a la pobreza, Staël subrayaba que no era necesario teñir todo lo que se traducía con un “color local” —es decir, adaptar a las costumbres del público receptor los textos originales, como hacían sus compatriotas del siglo XVIII— y que, más bien, debía evitarse.³²⁷ Los historiadores de la literatura afirman que su texto marca un punto de inflexión: desde entonces, “la más grande cualidad sería un respeto escrupuloso del fondo y de la forma, y el más grande error sería la falta de fidelidad al original”.³²⁸ Por supuesto, esta nueva idea de la traducción daría lugar a un cambio gradual en la literatura francesa en el que 1830 representa también una fecha decisiva. Ese año, una traductora y educadora de nombre Madame G. M. de Rochmondet publicó sus *Études sur la traduction de l'anglais* [Estudios sobre la traducción del inglés], un texto que suele pasar desapercibido aunque sus “principios sobre la traducción”

³²⁶ Myriam Salama-Carr, “French Tradition”, en Mona Baker y Gabriela Sladanha, editoras, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2ª ed. (Londres/Nueva York: Routledge, 2009), 406-407.

³²⁷ Madame de Staël, “De l'esprit des traductions”, *Oeuvres complètes*, 389-390.

³²⁸ Jacques G. A. Bereaud, “La traduction en France à l'époque romantique”, *Comparative Literature Studies* 8-3 (septiembre de 1971): 228; Myriam Salama-Carr, “French Tradition”, en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 408.

se separan casi por completo de la tradición anterior y, puede decirse, marcan el inicio de una idea completamente moderna de la traducción. Ante todo, dice madame Rochmondet, “la traducción debe dar el sentido y *producir [en el lector] el mismo efecto que el original*”. Traducir es “transportar de una lengua a la otra las ideas de una composición e imitar las formas de las que esa composición se encuentra revestida”; esas ideas “jamás deben ser alteradas” y cualquier cambio sólo puede realizarse “en favor del conjunto de la composición”. Por ejemplo, las “expresiones figuradas” rara vez pueden traducirse de forma literal (y en realidad es preferible no hacerlo) y deben adaptarse a la lengua de llegada. En suma, una buena traducción consiste en “trasladar el pensamiento del autor de una lengua a otra sometiéndose en la medida de lo posible” a las exigencias de la traducción literal —aunque por “literal” aquí hay que entender la traducción que aspira a ser “fiel”—.³²⁹

Para comprender qué tan cercano resulta todo lo anterior quizá sirva recordar la célebre definición de la traducción que hace algunos años brindó Umberto Eco. Traducir, señaló, es “decir *casi* lo mismo”, lo que, en términos más técnicos, significa “entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual [...] que pueda *producir efectos análogos* en el lector”.³³⁰ Como pienso que buena parte de los lectores occidentales hoy puede compartir esta forma de entender la traducción, la idea de que al comprar una obra traducida se espera encontrar un texto que “pueda decirme lo mejor posible lo que estaba escrito en el original” resulta muy cercana. Más aun: es posible compartir con Eco la indignación de saber que en esa hipotética traducción abundan las supresiones de fragmentos o capítulos completos, el enojo por los errores “evidentes” del traductor, o la incredulidad al descubrir que éste “ha hecho que un personaje diga o haga (por impericia o por deliberada censura) lo contrario de lo que había dicho o hecho”.³³¹ Pues bien, justamente esos criterios, censurables hoy en día, eran los que guiaban —aunque conviene repetir: siempre hubo excepciones— la traducción en francés desde el siglo XVII y hasta las primeras décadas del XIX.³³²

³²⁹ Madame G. M. de Rochmondet, *Études sur la traduction de l'anglais, ou Lessons on the French Translation* (París: Bauli, Calignani y la autora, 1830), 265-267. Hay una versión actualizada (Ottawa: Les presses de l'Université d'Ottawa, 2009), editada por Benoit Léger. Las cursivas son mías.

³³⁰ Umberto Eco, *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, trad. de Helena Lozano Miralles (Barcelona: Lumen, 2008), 14-15, 23. Las cursivas son mías.

³³¹ Eco, *Decir casi lo mismo*, 29.

³³² Hoy puede haber consenso en aceptar que una adaptación no es una traducción. Eco recuerda que en su infancia leyó una adaptación para niños de *Los miserables* de Victor Hugo; en ella, un personaje de la novela,

Sin embargo, ¿es posible tener una idea más o menos precisa del alcance real de esos cambios? Esto fue lo que se preguntó hace algunos años el investigador Jacques Béreaud. Para poder ofrecer una respuesta se dedicó a analizar, en orden cronológico, algunas traducciones de quien fue el más prolífico traductor del inglés del romanticismo francés —a quien el mismo Renduel le encargó todas sus traducciones de esta lengua—: Auguste Jean-Baptiste Defauconpret. Además de ser bien conocido por sus traducciones de Walter Scott y James Fenimore Cooper, Defauconpret parece haber sido lo suficientemente famoso para aparecer como personaje de Jules Lacroix, y para recibir los elogios de Eugène de Monglave, que no conocía el inglés, y las críticas de Eugène Sue, que había leído con atención a Cooper y, por ello, podía juzgar algunas de sus traducciones como deficientes.³³³

Béreaud sustentó su ensayo en la traducción de cuatro novelas de Walter Scott que Defauconpret tradujo entre 1817 y 1835, de las que contó los errores de interpretación y de lenguaje, las expresiones mal vertidas al francés, la omisión de palabras y de párrafos y las adiciones injustificadas al texto. A su juicio, en el transcurso de 18 años el traductor pasó de brindar versiones desastrosas —como *Les puritans d’Ecosse* (1817)— a ofrecer muy buenas traducciones —como *Tom Jones* (1835)—: mientras la primera abunda en faltas de lenguaje, es “poco fiel al espíritu del texto” y omite hasta 160 párrafos, en la segunda los mismos errores y omisiones se han reducido considerablemente.³³⁴ En este sentido, Béreaud ve en el traductor más célebre de la época el claro ejemplo de los cambios que poco a poco fueron integrándose en la manera de entender el arte de la traducción (muy cercano a como hoy se entiende).

Defauconpret fue de los pocos que pudieron vivir de la traducción cuando el oficio gozaba de una imagen un tanto negativa —la de un campo lleno de charlatanes—.³³⁵ La traducción

Javert, “en lugar de matarse —lo que ocurre en la versión original—, dimitía”. Como se trataba de una adaptación, dice Eco, no se sintió agraviado cuando años después leyó la novela original, “pero si un episodio de este tipo ocurriera en una traducción que se presenta como tal, hablaría de vulneración de un derecho mío”. En 1681, un tal Achille de la Valterie publicó en París una “traducción” en prosa de Homero que era, en realidad, una adaptación a la lógica de los tiempos: los “antiguos hábitos” se habían adaptado al público francés en los estrictos límites de lo “propio”. El traductor justificó su decisión en un comentario que acompañaba a su traducción diciendo que estaba siendo fiel a Homero, porque éste seguramente “nunca intentó ofender a sus lectores”. Eco, *Decir casi lo mismo*, 29; Salama-Carr, “French Tradition”, en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 407.

³³³ Eugène Sue, *Plik et Plok* (París: Renduel, 1831), prólogo. El halago de Monglave está en el prólogo al *Palmerín de Inglaterra* de Francisco de Moraes (París: Renduel, 1829).

³³⁴ Jacques G. A. Béreaud, “La traduction en France à l’époque romantique”, 241.

³³⁵ Edouard de la Grange, “Les traducteurs”, en *Le livre des cent-et-un*, vol. 11 (París: Ladvocat, 1832), 219-

cumplía, pese a todo, la labor de difundir las literaturas extranjeras que le estaban vedadas a la mayor parte de los lectores. Renduel participó, de una u otra forma, de esa empresa. Todavía en 1979 la editorial Flammarion de París seguía publicando la traducción de Adolphe Loève-Veimars de los cuentos de Hoffmann,³³⁶ aunque es indudable que con el paso del tiempo ésta y otras traducciones editadas por Renduel han quedado superadas. En su momento, sin embargo, lograron abrirse paso y expandir la literatura más allá de las fronteras de París. El caso de Heine quizá sea el que más se relaciona con América Latina. Por ejemplo, su libro *De l'Allemagne* fue conocido en España muy poco después de su primera edición: entre 1835 y 1838 el periodista Josep Andreu Fontcuberta publicó, en cinco artículos, la traducción (un plagio en realidad) de la cuarta sección del libro en la revista *El propagador de la libertad*, y en julio de 1836 el escritor Mariano José de Larra recomendaba la lectura de “la excelente obra crítica del profundo Henry Heine, titulada *De l'Allemagne* [...] obra interesante por su erudición, exacto criterio y filosofía”.³³⁷ Cuando a finales del siglo XIX se emprendieron las primeras traducciones del libro al español, lo que se recató fue, en su gran mayoría, los textos que integran la primera edición de Renduel, a partir de los cuales se realizaron las ediciones que todavía en la década de 1960 resonaban en el panorama literario de México.³³⁸

En ese mismo libro, Heine daba cuenta de que “Loève-Veimars y Eugène Renduel han presentado [a Hoffmann] al público francés y le han hecho alcanzar una inmensa reputación en Francia”.³³⁹ En otra de sus obras, el poeta alemán señalaba que entonces, en 1836, los franceses ya habían logrado derribar “el sistema clásico” en la música, en la pintura y en la poesía gracias a los “jóvenes franceses de la escuela de Renduel”:³⁴⁰ los mismos que en 1830 habían defendido el *Hernani* de Victor Hugo durante su primera representación en la Comédie Française.

229.

³³⁶ E. T. A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, trad. de Adolphe Loève-Veimars, 3 vols. (París: Flammarion/Garnier, 1979).

³³⁷ Citado en Heinrich Heine, *Relatos*, trad. de Carlos Fortea (Barcelona: Crítica, 1992), 85-86.

³³⁸ Por ejemplo, Heinrich Heine, *Alemania* (México: UNAM, 1960).

³³⁹ Heinrich Heine, *De l'Allemagne*, vol. II (París: Renduel, 1835), 72.

³⁴⁰ Heinrich Heine, *Noches florentinas*, en *Obras*, trad. de Manuel Sacristán (Barcelona: Vergara, 1964), 352.

6. DIFUNDIR EL DESENCANTO

Esa representación fue un acontecimiento emblemático y muy comentado en la historia de la literatura. No era la primera obra de teatro romántica que se representaba: un año antes, Alexandre Dumas había puesto en escena en la misma Comédie Française *Enrique III y su corte*, pero la representación de *Hernani* se vio rodeada de una cierta campaña de difusión en la prensa de París³⁴¹ y luego de una especie de mitificación del combate de silbidos y aplausos más o menos violento que se suscitó entre dos sectores de la audiencia que presenciaron la obra el 25 de febrero de 1830: los espectadores más conservadores, ataviados con trajes negros y cabello corto, y el batallón de los jóvenes partidarios de Victor Hugo que defendían al poeta e intentaban desafiar a gritos las reglas de la literatura “clásica” y algo envejecida que por entonces dominaba todavía la escena de París.

¿Quiénes fueron esos poetas? Los testimonios de la época los retratan como “una banda de seres ariscos y extraños, barbudos, melnudos, vestidos de todas las formas posibles, excepto a la moda [...] llevando todos los siglos y todos los países sobre la espalda o la cabeza en pleno París”. En realidad se trataba de un grupo de poetas, pintores, escultores, músicos e impresores que los tres admiradores de Hugo ya mencionados —Gérard de Nerval, Théophile Gautier y Pétrus Borel— se dedicaron a reclutar.³⁴² A decir de los historiadores, la defensa que realizaron de la obra “fue organizada con la pericia y la precisión de una campaña militar”.³⁴³ Su apoyo se extendió a las más de treinta representaciones que alcanzó la obra y luego se incorporó a la historia del romanticismo francés con el título de “la batalla de *Hernani*”. Su importancia, en realidad, fue mucho más simbólica que efectiva. La misma obra no marcaba ninguna ruptura clara con la literatura que quería superar, como subrayaron los críticos literarios de la época. Tanto en su tema (una historia de amor ambientada en 1519 entre un bandido aragonés de nombre Hernani y una noble llamada doña Sol de Silva) como en su estructura “aún estaban presentes las viejas formas dramáticas” y un método de composición

³⁴¹ Unos días antes del estreno, *Le Globe* subrayaba que la obra había levantado ya tantas pasiones que corría el riesgo de convertirse “en un campo de batalla” entre dos bandos opuestos. Por su parte, el 24 de febrero *La Quotidienne* anunciaba que “los amigos del autor” estaban haciendo su mejor esfuerzo por convertir la puesta en escena en un éxito, dado que veían “este asunto como una cuestión de vida o muerte para el romanticismo”. Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (Bruselas/Leipzig: A. Lacroix, Verboeckhoven et cie.: 1863), 307-308; Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques, et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868* (París: Charpentier, 1874), 7.

³⁴² Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, 307-308.

³⁴³ Gluck, *Popular Bohemia*, 26.

que obedecía a las antiguas normas.³⁴⁴ Y justamente la poca originalidad de la obra y el apoyo efusivo de cierta parte del público es lo que reportan los periódicos en los días posteriores a la primera representación.³⁴⁵ Lo que no reportaban era que, la noche misma de su estreno, el editor Louis Mame, entonces bastante conocido, se acercó a Victor Hugo y le ofreció 6 000 francos por la edición de su obra, en un contrato que se escribió, se firmó y se pagó afuera del teatro.³⁴⁶ Pese al carácter más o menos mítico de este acuerdo, en realidad no había nada de extraño en él: una obra que había contado con una fuerte campaña de publicidad, directa o indirecta, y que además había sido defendida por cierta parte del público auguraba muy buenas ventas. Con la publicación de la obra, el éxito de *Hernani* quedaría sellado: por una parte, se convertiría en una obra canónica que sintetizaba un momento clave del romanticismo; por otra, la imagen de los nuevos artistas y poetas del romanticismo comenzaría a moldearse ahora entre el público lector y no sólo entre los espectadores de la obra.

Hugo acompañó la edición de *Hernani*, que apareció en marzo de 1830, con un breve prólogo en el que agradecía a esa “poderosa juventud que le dio su apoyo y su fervor a la obra de un joven sincero e independiente como ella”; era, decía el poeta, una élite “de jóvenes, inteligente, lógica, consecuente, verdaderamente liberal tanto en literatura como en política, noble generación que no se niega a abrir los ojos a la verdad”.³⁴⁷ Esa noble generación se integraría a las filas del romanticismo como la vanguardia intelectual tras la Revolución de Julio que estalló cinco meses después de la primera representación de *Hernani*. Desde entonces, Gautier y sus amigos se concentraron en rechazar el triunfo de los valores burgueses aunque ellos mismos formaran parte de la burguesía y se negaran a integrarse en una nueva sociedad demasiado vulgar.³⁴⁸ Con ellos se gesta, además, un cambio en la percepción del

³⁴⁴ Philarète Chasles, “Hernani, par Victor Hugo”, *Revue de Paris*, 202-212; *Le Figaro* (27 de febrero de 1831), 3.

³⁴⁵ La crítica de *Le Figaro*, por ejemplo, señalaba que ningún estreno había sido “tan sostenido y aplaudido con tanto fervor como por la audiencia que se encontraba ahí reunida”.³⁴⁵ El *Journal des débats* resaltaba que “el éxito, como la afluencia del público”, había sido “prodigioso”, y que los silbidos que de vez en cuando suscitaba la obra eran rechazados de inmediato con aplausos. Más críticos fueron *Le Constitutionnel*, que resaltaba de forma irónica que el autor había puesto más atención en la composición de su público que en la de su obra, y *Le drapeau blanc*, el periódico más cercano a la monarquía, que hablaba de una “obra maestra del absurdo” que obtuvo un éxito “frenético”, y comparaba a los partidarios del poeta con un grupo de locos que se habían soltado de sus cadenas. *Le Figaro* (27 de febrero de 1831): 3.

³⁴⁶ Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, 315-316. Sobre Louis Mame, véase Nicole Felkay, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837, essai sur la librairie romantique* (París: Promodis/Cercle de la Librairie, 1987), 139-160.

³⁴⁷ Victor Hugo, *Hernani, ou l'honneur castillan* (París: Mame et Dellaunay-Vallée, 1830), vi.

³⁴⁸ Paul Bénichou, “Jeune-France et Boussingots: essai de mise au point”, *Revue d'histoire littéraire de la*

autor romántico: mientras que los grandes autores de la primera generación —entre ellos el mismo Hugo— fueron identificados ante todo por sus obras, los poetas de 1830 llegarían a ser conocidos “no tanto por lo que hacían sino por la manera en que lucían”,³⁴⁹ en parte porque ellos mismos se esforzaron por crearse una imagen distintiva, y en parte porque la prensa y algunos editores franceses, que comenzaban a expandirse como nunca antes,³⁵⁰ fijaron esa imagen para la posteridad.

Fue entonces cuando surgió la figura del “poeta maldito”.³⁵¹ Y fue entonces también cuando apareció la imagen del autor romántico que encuentra su máxima expresión en Gautier y sus amigos, y que *Le Figaro* comenzó a perfilar en una serie de retratos satíricos sobre su apariencia y sus hábitos cotidianos, publicados entre agosto y diciembre de 1831.

Según éstos, el poeta romántico era, naturalmente, un hombre joven —por ningún motivo mayor de los 30 años— que podía distinguirse por su vestimenta: traje abotonado “desde el epigastrio hasta las carótidas maxilares”, pantalón medio roto, botas cubiertas de polvo, cara pálida y sucia, siempre cubierta de barba. Por las mañanas se le encontraba en el Café Tortoni —que entonces y después fue un punto de reunión de artistas y escritores—, durante el día deambulaba por las Catacumbas de París o por el cementerio del Père Lachaise, y por la noche se le podía ver en los estrenos de las piezas teatrales románticas de moda o en los salones literarios, donde era bien recibido. Amaba la música y muy a menudo se emborrachaba. Era patriota, “a veces republicano”, y defendía al pueblo porque el pueblo era “espontáneo, bruto, dramático, sincero, extremadamente colorido y barbudo”, pero no se vestía, ni comía, ni hablaba como el pueblo. No quería a los periodistas porque, a diferencia de él, “no producían nada”, y porque además eran una suerte de asesinos que primero formaban y sostenían carreras y luego las destruían. Su manera de escribir era rebuscada, cuando no incomprensible. Y, sin embargo, su estilo y su apariencia habían generado ya una moda entre las generaciones más jóvenes, que a los 15 años querían vestirse como ellos y escribir como ellos. En el artículo del 2 de diciembre de 1831, *Le Figaro* llegaba a advertir a los padres que tuvieran mucho

France 71-3 (mayo-junio de 1971): 439-462. Véase también, Max Milner, “Romantics in the Fringe (Les Romantiques marginaux)”, en Donald G. Charlton, editor, *The French Romantics*, vol. 2 (Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 1984), 382-394.

³⁴⁹ Mary Gluck, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris* (Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2005), 27.

³⁵⁰ H. Hazel Hahn, *Scenes of Parisian Modernity. Culture and Consumption in the Nineteenth Century* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009), 20-28.

³⁵¹ Véase el prólogo de Tzvetan Todorov a Paul Bénichou, en *La escuela del desencanto*, 13.

cuidado de que sus hijos no cayeran “en el fuego del verso y de la prosa” de esos artistas, y sobre todo, que cuidaran de que no pretendieran escribir antes de que hubieran aprendido a leer, como había sucedido con quienes trataban de imitar.³⁵²

El “escuadrón romántico”, como a veces se identificó a esos poetas, era en su conjunto una mezcla ridícula “de vestimentas, de opiniones literarias e incluso de costumbres, pero no de afectos políticos”.³⁵³ Sin embargo, decía *Le Figaro*, todos convivían sin problemas en el catálogo de Eugène Renduel. Ciertamente lo hacían. Renduel reeditó algunas de las obras previas de Charles Nodier y, como he mencionado páginas atrás, publicó todas sus novedades de la década de 1830; de Sainte-Beuve, el gran crítico de la época, el editor publicaría sus estudios literarios³⁵⁴ y sus incursiones en la novela³⁵⁵ y la poesía,³⁵⁶ de Pétrus Borel, el más radical y singular de todos,³⁵⁷ daría a conocer sus *Contes immoraux* [Cuentos inmorales];³⁵⁸ de Alfred de Musset, editaría su colección de poesía, *Un spectacle dans un fauteuil* [Un espectáculo en un sofá], y, finalmente, de Théophile Gautier, la figura más sobresaliente de ese pequeño grupo, publicaría *Les Jeunes-France* y *Mademoiselle de Maupin*, cuyo prólogo, quizá más célebre que la novela misma, hoy se sigue leyendo como un manifiesto literario y una defensa de la literatura, y de las humanidades, frente a los avances de la tecnología y el utilitarismo.³⁵⁹

Esos poetas, que hoy reposan en el panteón de la literatura francesa, ¿en realidad fueron en su momento tan leídos? Esa es la pregunta que hace unas cuatro décadas se hizo la historia social de la literatura. A decir de James Smith Allen, todos ellos fueron conocidos sólo por una élite reducida. Lo que en realidad llegó a los ojos de los lectores fue un romanticismo digerido a través de autores que hoy nadie recuerda —por ejemplo, el ya citado Georges Touchard-

³⁵² Véase *Le Figaro*, artículos del 30 de agosto, 1, 2, 3, 5, 10 y 12 de septiembre; 4, 19 y 24 de octubre, 2, 5 y 10 de diciembre de 1831.

³⁵³ *Le Figaro* (10 de septiembre de 1831).

³⁵⁴ Sainte-Beuve, *Critiques et portraits littéraires*, vols. I-III (París: Renduel, 1832-1836), y *Port Royal*, vol. I (París: Renduel, 1840).

³⁵⁵ Sainte-Beuve, *Volupté* (París: Renduel, 1834).

³⁵⁶ Sainte-Beuve, *Les consolations* (París: Renduel, 1834); *Pensées d'août* (París: Renduel, 1837).

³⁵⁷ Sus poemas, dice Bénichou, son “el lamento de un hombre que se ve frustrado en todo, paría que lanza invectivas contra los ricos, los afortunados en el amor, los poetas del gran mundo, los bien provistos de todo género”. *La coronación del escritor*; 415.

³⁵⁸ Pétrus Borel, *Contes immoraux* (París: Renduel, 1833).

³⁵⁹ Théophile Gautier, *Les Jeunes-France* (París: Renduel, 1833); *Mademoiselle de Maupin, double amour*, 2 vols. (París: Renduel, 1836), 5-76. Hay una edición en español traducida por Carlos de Arce (Barcelona: Debolsillo, 2008). Un ejemplo conocido y reciente de los alcances de este prólogo puede leerse en Nuccio Ordine, “Théophile Gautier: ‘Todo lo que es útil es feo’, como ‘las letrinas’”, *La utilidad de lo inútil*, trad. de Jordi Bayod Grau (Barcelona: Acantilado, 2014).

Lafosse o el olvidado André Imberdis—,³⁶⁰ quienes se alimentaron de sus temas y tradujeron sus innovaciones a un lenguaje que estaba “más acorde con los lectores de París”.³⁶¹

Si podemos medir la repercusión del editor a partir de las carreras literarias que impulsó, puede decirse, por una parte, que Renduel dio voz a las nuevas obras de los poetas de la gran generación romántica en París —y, en especial, a Victor Hugo—, a quienes impulsó y, de cierta forma, consagró; por otra, que al mismo tiempo dio a conocer a una nueva generación de autores que, desde muy distintos enfoques, enriquecieron la literatura de la época, aunque no siempre fueran bien apreciados. Su lugar se encuentra justamente entre la consagración de los “magos románticos” y la difusión de la “escuela del desencanto” a los que Paul Bénichou dedicó los últimos dos títulos de su tetralogía sobre el romanticismo francés.

³⁶⁰ André Imberdis, *Cri de l'âme*, intr. de Félicité de Lammenais (París: Renduel, 1836). Sobre el mismo, véase Yves Chastagnaret, “Un romantique républicain méconnu: André Imberdis”, *Revue d'Histoire littéraire de la France* 104, núm. 2 (abril-junio de 2004): 485-493.

³⁶¹ Smith Allen, *Popular French Romanticism*, y “French Romanticism and the Origins of Modern Popular Literature in Paris, 1820-1840”, *Popular Culture* XV, núm. 3 (invierno de 1981): 132-143.

CONCLUSIONES

Cuarenta años después de la primera representación de *Hernani*, el poeta Théophile Gautier inmortalizó en su *Historia del romanticismo* las reuniones de ese singular grupo de personajes que a comienzos de la década de 1830 levantaron la voz para protestar contra los valores estéticos y artísticos que surgieron (o se consolidaron) tras la Revolución de Julio en París. Eran, decía Gautier, una “banda de jóvenes que combatieron por la poesía y la libertad del arte con una valentía y una dedicación que hoy resultan desconocidas” y que habían encabezado un movimiento que, a sus ojos, podía equipararse al Renacimiento italiano por sus alcances en la literatura y aun en la vida social francesa.³⁶²

¿Qué quedaba de ese grupo 40 años después? “Apenas unos cuantos veteranos que desaparecen cada año como las medallas de Santa Helena”.³⁶³ Su época de esplendor había sido, en realidad, muy breve: apenas los años que iban de 1825 a 1840, con 1834 como su punto más álgido. Luego de esos años convulsos todo había vuelto a la normalidad: los antiguos combatientes se sentaban ahora juntos en los sillones de la Academia francesa, una institución que a menudo suscitó la burla de los jóvenes escritores de vanguardia.³⁶⁴ Sin embargo, los efectos de ese grupo de autores y obras se dejarían sentir, ciertamente, no sólo en el terreno literario sino en el ámbito social años después; todavía en 1965, en sus famosas conferencias sobre los orígenes del romanticismo, Isaiah Berlin se refería a éste como el movimiento intelectual más reciente que transformó para siempre “la vida y el pensamiento del mundo occidental”.³⁶⁵ No se refería, por supuesto, exclusivamente al romanticismo francés, sino a los romanticismos europeos en su conjunto, donde los franceses jugaron también su papel. Que esos romanticismos tuvieron facetas muy diversas y hasta contradictorias es algo que ha sido subrayado por los primeros historiadores del romanticismo

³⁶² Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques, et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868* (París, Charpentier: 1874), 1-14.

³⁶³ Gautier, *Histoire du romantisme*, 16.

³⁶⁴ Charles Louandre, “Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis 15 ans”, *Revue des deux mondes* (1847), 680.

³⁶⁵ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, trad. de Silvana Narí (Madrid: Taurus, 2000), 24.

(y que hoy nadie parece poner en tela de juicio).³⁶⁶ El mismo Berlin ilustraba la complejidad del asunto a partir de una serie de cuadros. El romanticismo, señaló,

es lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven. Es el sentido de vida exuberante del ser humano en su estado natural, pero también es palidez, fiebre, enfermedad, decadencia, la *maladie du siècle* [...] Es lo primitivo, lo no sofisticado, [...] y a la vez no deja de ser el dandismo, el deseo de vestirse de etiqueta, los chalecos color carmín, las pelucas verdes, el cabello azul, que los seguidores de gente como Gérard de Nerval llevaron durante cierta época en París. Es la langosta que el mismo Nerval paseó atada a una fina cuerda por las calles parisinas. Es el exhibicionismo descabellado, la excentricidad, la lucha de Hernani, el *ennui*, *el taedium vitae* [...].³⁶⁷

Que unos cuantos nombres hayan sobrevivido al paso del tiempo y se asocien con el romanticismo francés no debe ser motivo de engaño. En este caso, y quizá también en otros, la situación es la misma que enfrenta el viajero que visita por primera vez el cementerio del Père Lachaise en París: le será sencillo encontrar la tumba de Honoré de Balzac, pero quizá la de Gerard de Nerval pase desapercibida ante sus ojos, a pesar de todos sus esfuerzos; identificará la sepultura de Alfred de Musset por su belleza y quizá no logre encontrar la de su hermano, Paul de Musset, cuyo nombre ya no se distingue con claridad en su lápida gris y casi siempre cubierta de hojas; le será muy fácil admirar la tumba de Charles Nodier —“miembro de la Academia francesa y bibliotecario del Arsenal”, como consigna su lápida grabada en mármol—, y tal vez nunca encuentre, como yo nunca encontré, la lápida de Félicité de Lamennais, y todo ello a pesar de que Nerval es el autor de “uno de los libros más bellos que se hayan escrito jamás [*Sylvie*, 1853]” a juicio de uno de sus traductores,³⁶⁸ de que Paul de Musset haya escrito una obra no menos variada y extensa que la de su hermano, y de que Lamennais sea el autor de uno de los libros más vendidos de la Monarquía de Julio (*Paroles d'un croyant*, 1834), como a menudo se recuerda. En Francia —y por Francia aquí hay que entender París— “nada es estable y los grandes hombres se eclipsan muy pronto”, escribió el

³⁶⁶ Heinrich Heine, “État actuel de la littérature en Allemagne. De l'Allemagne depuis Madame de Stael”, *L'Europe littéraire*, París (1 de marzo de 1833), p. 2.

³⁶⁷ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, 26-28.

³⁶⁸ Umberto Eco, “Entrar en el bosque”, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, trad. de Helena Lozano Miralles (Barcelona: Lumen, 1996), 19.

mismo Heine en sus *Confesiones*,³⁶⁹ y así, el nombre de Jacques Marquet de Montbreton de Norvins puede decirle muy poco a un lector contemporáneo, aunque unos años antes de 1830 gozaba de una fama que los grandes maestros hoy consagrados por la tradición rara vez lograron.³⁷⁰ ¿Quién recuerda que la primera edición de *Rojo y negro* de Stendhal tuvo un tiraje de 750 ejemplares? Y, sin embargo, los historiadores señalan que hasta el mismo Norvins estaba fuertemente influido por los tópicos del romanticismo y, como muchos otros autores, se alimentó de los recursos de esos grandes innovadores.

La historia de la edición se ha concentrado en indagar en los autores, las temáticas y las condiciones materiales que permitieron la expansión de esa literatura, especialmente en París. Y aunque los editores románticos han sido objeto de varios estudios, el análisis de sus catálogos como proyecto cultural, o como la realización de sus aspiraciones, no ha sido una constante. Renduel no logró publicar todas las obras que Gautier y sus amigos produjeron, pero su intento de lograrlo prefigura una táctica que será rescatada a partir de la segunda mitad del siglo XIX: la del editor que publica a los pequeños grupos literarios que comparten rasgos específicos. Así, tiempo después se vería a Alphonse Lemerre publicar a los parnasianos, al Mercure de France a los simbolistas, y a los editores Charpentier y Fasquelle a los naturalistas.³⁷¹

Me gustaría pensar que lo dicho hasta aquí refuta las posturas historiográficas que afirman que en las primeras décadas del siglo XIX aún no se puede hablar de “editores comprometidos con la defensa de un movimiento literario” como el romanticismo,³⁷² un rasgo que caracteriza precisamente a la edición moderna. Con toda razón se ha dicho que, junto al teatro, la edición fue, durante la década de 1830, una de las primeras “industrias culturales” en una ciudad como París, centro de vanguardia y producción intelectual.³⁷³ Si es cierto que la idea moderna de la práctica de la literatura se remonta precisamente a los inicios del siglo XIX,³⁷⁴ en la formación de la misma, sugiero, Renduel tuvo un papel principal. ¿En qué consiste esa idea? A grandes

³⁶⁹ Heinrich Heine, *Confesiones*, en *Obras*, trad. de Manuel Sacristán (Barcelona: Vergara, 1971).

³⁷⁰ James Smith Allen, *Popular French Romanticism. Authors, Readers, and Books in the 19th Century* (Nueva York: Syracuse University Press, 1981), 4-6.

³⁷¹ Chartier y Martin, coords., *Histoire de l'édition française*, t. III, 149-150.

³⁷² Élisabeth Parinet, “Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, año 107, núm. 4, *Éditeurs et écrivains aux XIX^e et XX^e siècles* (octubre-diciembre de 2007), 796.

³⁷³ Por ejemplo, Jean-Yves Mollier, *Michel & Calmann Lévy: ou la naissance de l'édition moderne, 1836-1891* (París: Calmann-Lévy, 1984).

³⁷⁴ Jacques Rancière, “The Politics of Literature”, en *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, ed. y trad. de Steven Corcoran, 2^a ed. (Londres/Nueva York: Bloomsbury, 2015), 160 y ss.

rasgos, en la “coronación del escritor” como un sujeto que puede vivir (o intentar vivir) de su pluma, y a veces hasta imponer sus condiciones, gracias a un personaje que, a su vez, tiene la solvencia y el tacto necesarios para arriesgar su dinero en el ánimo de difundir lo que su autor escribe.

Las decisiones de Eugène Renduel contribuyeron, a su manera, a impulsar esa “extraordinaria revolución de las formas, del estilo, de los géneros y de los temas, de todos los principios y hábitos literarios consagrados en Francia e imitados en Europa” que fue el romanticismo.³⁷⁵ En su historia es posible entrever los vínculos entre autor y editor que luego llegarían a consolidarse como una relación de complicidad no carente de conflicto pero con mutuos beneficios.

³⁷⁵ Bénichou, *La escuela del desencanto*, 597.

Anexo I.

Catálogo de Eugène Renduel³⁷⁶

1825

Chauveau, Adolphe, *Les cinq codes, avec indication des leurs dispositions correlatives* (en coedición con Charles Froment)

1826

Gérard, Philippe-Louis, *Le comte de Valmont, ou Les égarements de la raison*, 6 vols. (en coedición con Charles Froment)

Rochette, Désiré-Raoul, *Lettres sur la Suisse écrites de 1819-1825*, vol. 3 (en coedición con Charles Froment)

1827

Chauveau, Adolphe (editor), *Code Forestier, explique par les motifs et la discussion, etc.*

Voltaire, *Lettre à l'Academie francaise sur Shakspeare et son théâtre*

1828

Pesche, Julien Rémy, *Dictionnaire topographique, historique et statistic du departementde la Sarthe*

Chauveau, Adolphe, *Journal des avoués*

Ragon, J. F., *Des faillites et leurs abus, ou les Intrigues du syndicat dévoilées*

Guillaume, Routhier, *De l'organisation du Conseil-d'Etat en cour judiciaire*

Varios, *Les veillées de la campagne. Recueil mensuel d'histoires et anecdotes*

³⁷⁶ Las entradas del catálogo siguen el orden cronológico en el que se publicaron los títulos. Lo asentado entre corchetes corresponde a ciertos datos que no aparecen en los libros impresos ni en las fuentes consultadas durante la recuperación del mismo.

contemporaines

Rochette, Désiré-Raoul, *Course d'Archéologie*
Pantini, Clement y Jme. Monaci. Rev. de G. B. Zannoni, *Nouvelle grammaire italienne*

Le Brun, Ponce-Denis Écouchard, *Œuvres choisies*, vol. 1, *Odes*; vol. 2, *Élégies. Épîtres. Les Veillées du Parnasse. La Nature. Épigrammes*

Toulotte, Eustache-Louis-Joseph, *L'homme blanc des rochers, ou Loganie et Délia*, 4 vols.

1829

Viennet, Jean Pons Guillaume, *Épître aux mules de Don Miguel* (en coedición con Alphonse Levavasseur)

Vervoort, Adrien, *Les tarifs en matière civile, commerciale et criminal*

Touchard-Lafosse, Georges, *Les marionnettes politiques (Mœurs contemporaines)*, 4 vols.

Viennet, Jean Pons Guillaume, *Épître aux convenances, ou Mon apologie*

Durão, José de Santa Rita, *Caramuru, ou le Découverte de Bahia*, trad. del portugués de Eugène de Monglave, 3 vols.

D'Attel de Lutange, Jean-François-Didier, *L'épouse, ou Mystère et fatalité*, 2 vols. (en coedición con Jean-Baptiste-Étienne-Élie Lenormand, Crevot y Delaunay)

Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Les soirées de Walter Scott à Paris*, vol. I

Moraes, Francisco, *Palmerin d'Angleterre, cronique portugaise*, trad. del portugués de Eugène de Monglave, 4 vols.

Guesdon, Alexandre Fursy (Mortonval), *Le Tartufe moderne*, 4 vols.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. I, *Contes fantastiques*, t. 1, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. II, *Contes fantastiques*, t. 2, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. III, *Contes fantastiques*, t. 3, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. IV, *Contes fantastiques*, t. 4, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Castillon, Frédéric de, *La maitresse et la femme mariée*, 2 vols.
- 1830
- Maignaud, Louise, *La fille-mère*, 4 vols.
- Monglave, Eugène de (Maurice Dufresne), *Le bourreau*, 4 vols.
- Bost, Alexandre Arnaud y Ovide Onésime Saphy Daussy, *Législation et jurisprudence des tribunaux de simple police*
- La Thébeaudière, Ch., *Six mois de séjour au château des Rochers de madame de Sévigné, ou Souffrance et repos*, 2 vols. (en coedición con Nicolas-Alexandre Pigoreau, Jacques-Frédéric Lecoite y Corbet)
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. V, *Contes fantastiques*, t. 5, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. VI, *Contes fantastiques*, t. 6, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. VII, *Contes fantastiques*, t. 7, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. VIII, *Contes fantastiques*, t. 8, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- varios, *La sentinelle du peuple, feuille politique*
- Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Les deux fous. Histoire du temps de François Ier, 1524*
- [Royer, Alphonse y Henri Auguste Barbier], *Les mauvais garçons*, 2 vols.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. IX, *Contes fantastiques*, t. 9, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. X, *Contes fantastiques*, t. 10, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XI, *Contes fantastiques*, t. 11, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XII, *Contes fantastiques*, t. 12, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XIII, *Contes nocturnes*, t. 1, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XIV, *Contes nocturnes*, t. 2, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XV, *Contes nocturnes*, t. 3, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XVI, *Contes nocturnes*, t. 4, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Rey-Dussueil, Antoine François Marius, *La fin du monde. Histoire du temps présent et des choses à venir*
- Schlegel, Friedrich, *Tableau de l'histoire moderne*, trad. del alemán de Joël Cherbuliez, 2 vols.
- Vergnies, François-Alexis, *Du vrai principe médical, ou Vues utiles aux progrès de l'art et aux intérêts de l'humanité*
- Droineau, Gustave, *Lettre a monsieur Cauchois Lemaire*
- 1831
- Lacroix, Jules, *Charles X*
- Chapus, Eugène, *Le caprice*, 2 vols.
- Lemesle, Charles (ed.), *Chansonnier du gastronome*, año I
- Sue, Eugène, *Plik et Plok*
- Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Les soirées de Walter Scott à Paris*, vol. II
- Guesdon, Alexandre Fursy (Mortonval), *Don Martin Gil. Histoire du temps de Pierre-le-Cruel*

- Raymond, Michel [Raymond Brucker], *Les intimes*
- Rey-Dussueil, Antoine François Marius, *Le monde nouveau, histoire faisant suite à La fin du monde*
- Sue, Eugène, *Atar-Gull* (en coedición con Ch. Vimont)
- Buessard, Paul, *Les veillées d'amour*
- Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Le roi des ribauds. Histoire du temps de Louis XII*
- Hugo, Victor, *Marion Delorme*
- Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Un divorce. Histoire du temps de l'Empire, 1812-1814*
- Hugo, Victor, *Les feuilles d'automne*
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XVII, *Contes nocturnes*, t. 5, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XVIII, *Contes nocturnes*, t. 6, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XIX, *Contes nocturnes*, t. 7, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Œuvres complètes*, vol. XX, *Contes nocturnes*, t. 8, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- 1832
- Jaucourt, Auguste *Crac! Pchcht!! Baoundh!!!, ou le Manteau d'un sous-lieutenant*, vols. I y II
- Sue, Eugène, *La salamandre*, 2 vols.
- Nodier, Charles, *Œuvres*, vol. I, *Jean Sbogar*
- Martin, Henry, *Minuit et midi, 1630-1649*
- Hugo, Victor, *Œuvres. Romans*, vol. I, *Le dernier jour d'un condamné. Bug-Jargal*
- Hugo, Victor, *Œuvres. Romans*, vol. II, *Bug-Jargal. 1791*
- Musset, Paul de, *La table de nuit, équipées parisiennes*
- Nodier, Charles, *Œuvres*, vol. II, *La peintre de Saltzbourg. Adèle. Thérèse Aubert*
- Charles Augustin Sainte-Beuve, *Critiques et portraits littéraires*, vol. I
- Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *La danse macabre. Histoire fantastique du XV^e siècle*
- Bard, Joseph, *Les mélancoliques* (en coedición con Alexandre Mesnier)
- Bergounioux, Edouard, *Charette*
- Nodier, Charles, *Œuvres*, vol. III, *Smarra. Trilby. Mélanges. Hélène Guillet*
- Vigny, Alfred de, *Les consultations du docteur noir. Stello ou les diables bleus* (en coedición con Charles Gosselin)
- Nodier, Charles, *Œuvres. Le dernier chapitre de mon roman*
- Power, Tyrone, *Le secret du roi. Roman historique*, trad. del inglés de Auguste Jean-Baptiste Defauconpret
- Nodier, Charles, *Œuvres*, vol. IV, *La Fée aux miettes*
- Nodier, Charles, *Œuvres*, vol. V, *Réveries*
- Lassailly, Charles, *Poésie sur la mort du fils de Bonaparte* (en coedición con Henri Fournier)
- Soulié, Frédéric, *Les deux cadavres*
- Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Vertu et temperament. Histoire du temps de la restauration, 1818-1820-1832*
- Hugo, Victor, *Œuvres. Romans*, vol. III, *Notre Dame de Paris*, t. I
- Hugo, Victor, *Œuvres. Romans*, vol. IV, *Notre Dame de Paris*, t. II
- Hugo, Victor, *Œuvres. Romans*, vol. V, *Notre Dame de Paris*, t. III
- Pancatagèle, *Olla-podrida*
- [Joseph Bard], *Le pèlerin (The Pilgrim)*
- Nodier, Charles, *Œuvres*, vol. VI, *Mademoiselle de Marsan. Le nouveau Faust et la nouvelle Marguerite. Le Songe d'or*
- Hugo, Victor, *Le roi s'amuse. Drame*
- Albitte, Gustave, *Un claire de lune. Réverie*
- Albitte, Gustave, *Une vie d'homme. Croquis*
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Aux enfants. Contes de E. T. A. Hoffmann*, trad. del alemán de Adolphe Loève-Veimars
- Luynes, Amédée de, *Simple motifs. Romances, ballades et rondeaux*
- Musset, Alfred de, *Un spectacle dans un fauteuil*

1833

- D'Arlinecourt, Charles Victor Prévôt, *Les écorcheurs, ou l'Usurpation et la peste*, 2 vols.
- Musset, Paul de, *Samuel. Roman sérieux*
- Bignan, Anne, *Mémoires françaises*, 2 vols. (en coedición con Louise-Marie-Julienne Béchet)
- Borel, Pétrus (Le lycanthrope), *Champavert. Contes immoraux*
- Hugo, Victor, *Œuvres. Drames*, t. V. *Lucrece Borgia*
- Chapus Eugène, y Victor Charlier, *Titime? Histoire de l'autre monde*
- Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Quand j'étais jeune. Souvenirs d'un vieux*, 2 vols.
- Mérode, Henri de y Philippe Ernest de Beaufort, *De l'esprit de vie et de l'esprit de mort*
- Lacroix, Jules, *Une grossesse*
- D'Ortigue, Joseph, *Le balcon de l'opera*
- James, George Payne Rainsford, *De l'orme. Histoire du temps de Louis XIII*, 2 vols., trad. del inglés de Auguste Jean-Baptiste Defauconpret
- Mickiewicz, Adam, *Livre des pèlerins polonais (seguido de un himno a Polonia de F. de Lamennais)*, trad. del polaco de Charles de Montalembert
- Nodier, Charles, *Œuvres*, vol. VII, *Le dernier banquet des girondins. Étude historique*
- Hugo, Victor, *Œuvres. Romans*, vol. VI, *Han d'Islande*, t. I
- Hugo, Victor, *Œuvres. Romans*, vol. VII, *Han d'Islande*, t. II
- Heine, Heinrich, *De la France*, trad. del alemán de Adolphe Specht
- Martin, Henry, *Le libelliste, 1651-1652*
- Nodier, Charles, *Œuvres*, vol. VIII, *Souvenirs et portraits*
- James, George Payne Rainsford, *Les frères d'armes*, trad. del inglés de Auguste Jean-Baptiste Defauconpret, 2 vols.
- Gautier, Théophile, *Les Jeunes France*
- Clésieux, Achille du, *L'ame et la solitude*
- Tieck, Ludwig, *Le sabbat des sorcières*
- Chénier, André, *Poésies posthumes et inédites. Nouvelle et seule édition complète*, 2 vols. (en coedición con Gervais Charpentier)
- Chénier, André, *Le jeu de paume. Poème* (en coedición con Gervais Charpentier)
- Loève-Weimars, Adolphe, *La vie de E. T. A. Hoffmann*
- Hugo, Victor, *Œuvres. Drames*, t. VI, *Marie Tudor*
- Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Les francs-taupins. Histoire du temps de Charles VII, 1440*, 3 vols.
- Varios, *L'amulette. Étrennes à nos jeunes amis, 1834* (en coedición con Félix Astoin)
- Pastoret, Amédée-David de, *Raoul de Pellevé. Esquisses du temps de la ligue, 1593-1594*, 2 vols.
- Rollin, Anthelme, *Une fête sanglante, 1632*

1834

- Lechevalier, Jules, *Études sur la science sociale. Anne 1832. Théorie de Charles Fourier*
- Royer, Alphonse, *Venezia la bella*, 2 vols.
- D'Ortigue, Joseph, *La sainte-baume*, 2 vols.
- Bécard, Juliette, *Un accès de fièvre*
- Lacroix, Jules, *Corps sans âme*, 2 vols.
- Berthoud, Henry, *Mater dolorosa*, 2 vols.
- Hugo, Victor, *Œuvres complètes. 1819-1834. Littérature et philosophie mêlées*, 2 vols.
- Lammenais, Félicité de, *Paroles d'un croyant, 1833*
- Ducros, Charles, *Premières pensées. Poésies*
- Raymond, Michel [Raymond Brucker/Michel Masson], *Les intimes*, 3 vols.
- Esquiros, Alphonse, *Les hirondelles*
- Heine, Heinrich, *Œuvres*, vols. II y III. *Reisebilder. Tableaux de voyage*, trad. del alemán de Adolphe Specht
- Charles Nodier, *Œuvres complètes*, vol. IX, *Philologie. Notions élémentaires de linguistique, ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture, pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire*
- Sainte-Beuve, Charles Augustin, *Volupté*, 2 vols.
- Nodier, Charles, *Œuvres complètes*, vol. X, *Souvenirs de jeunesse*
- Zagoskin, Mikhail Nikolaevich, *Rosslawlew, ou Les russes en 1812*, 2 vols., trad. del ruso de Jean Cohen (en coedición con

Félix Astoin)
 Brisset , Mathurin-Joseph, *Les Concini, 1616-1617*, 2 vols.
 Clésieux, Achille du, *Exil et patrie*
 Berquin, Antoine, *Contes*
 Hauff, Wilhelm, *La mendicante du pont des arts*, trad. de alemán de Léon Astoin (en coedición con Félix Astoin)
 Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie*, t. III. *Les orientales*
 Wilhelm Hauff, *Le portrait de l'empereur*, trad. de alemán de Léon Astoin (en coedición con Félix Astoin)
 Mercey, Frédéric, *Tiel le rôdeur; romans et tableaux de genre*
 Musset, Paul de, *La tête et le coeur. Nouvelles équipées*
 Sainte-Beuve, Charles Augustin, *Œuvres. Poésie*, t. II, *Les consolations*

1835

Cabanon, Émile, *Un roman pour les cuisinières*
 Custine, Marquis de [Astolphe de Custine], *Le monde comme il est*, 2 vols.
 Dugué, Ferdinand, *La semaine de pâques*
 [Charles François du Périer Dumouriez], *Memoirs et correspondance inédits du général Dumouriez, publiés sur les manuscrits autographes déposés chez l'éditeur et précédés d'un fac-simile*
 Saint-Simon, Marqués de, *Mémoires complets du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et sur la régence*
 Tastu, Amable, *Education maternelle. Simples leçons d'une mère à ses enfants*
 M. H. de M*** [Charles Gilbert Heulhard de Montigny], *Observations sur l'institution de la chambre des pairs, et sur l'hérédité des titres*
 Heine, Heinrich, *Œuvres*, vols. IV y V. *De l'Allemagne*
 varios, *Magasin des fées, ou Contes de fées, de Perrault, Mme. Leprince de Beaumont*
 Hugo, Victor, *Œuvres, Drame*, t. VII, *Angelo, tyran de Padoue*
 D'Anglemond, Edouard, *Pélerinages*
 Bois, Albert du, *Rodolphe de Francon ou Une conversion au XVI^e siècle*
 Lacroix, Jules, *Une fleur à vendre*, 2 vols.

Maynard de Queilhe, Louis de, *Outre-mer*, 2 vols.
 Spiegel, Henri, *Visions et réalités, ou L'Entrée de la vie*
 Ozaneaux, George, *La mission de Jeanne d'Arc. Chronique en vers*
 E. E. [Gustave de Clausade] y [Eugène de Malbos], *Un voyage d'artiste. Guide dans les Pyrénées* (en coedición con Charles Gosselin)
 Bancal des Issarts, Henriette, *Lettres autographes de Mme. Roland, adressées à Bancal-des-Issarts* (intr. de Sainte-Beuve)
 Guitton, Antoine [M. A. G. de Mériclet], *À cent lieues de Paris. Réveries, nouvelles et voyages*, 2 vols. (en coedición con Charles Furne)
 Tomasso Grossi, Marco Visconti, *Histoire du XIV^e siècle*, trad. del italiano de Carlo Bellerio, 2 vols.
 Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *La folle d'Orleans. Histoire du temps de Louis XIV*
 Berquin, Antoine, *Œuvres complètes* (en coedición con Félix Astoin)
 Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin. Double amour*, 2 vols.
 Clairmont, Claire, *Vladimir et Zara, ou Les kirguises* (en coedición con Charles Gosselin y Hector Bossange)

1836

Brizeux, Auguste, *Marie. Poème* (en coedición con Jean-Baptiste-Alexandre Paulin)
 Dugué, Ferdinand, *Horizons de la poésie*
 Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Pignerol. Histoire du temps de Louis XIV. 1680*, 2 vols.
 Imberdis, André, *Cri de l'âme*, intr. de Félicité de Lammenais
 Sainte-Beuve, Charles Augustin, *Critiques et portraits littéraires*, t. II y III
 Auguste Bouët, *Pirate et corsaire*, 2 vols.
 Chapus, Eugène, *La carte jaune. Roman de Paris*, 2 vols.
 Reynolds, George William MacArthur, *Le jeune imposteur*, trad. del inglés de Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret, 2 vols.

Lacroix, Paul (le Bibliophile Jacob), *Mon grand fauteuil*, 2 vols.
Ewig, Léon, *Compiègne et ses environs*
Lacharière, André de, *De l'affranchissement des esclaves dans les colonies françaises*
Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Romans*, t. IV. *Le dernier jour d'un condamné*, 18...
Nodier, Charles *Œuvres complètes*, t. XI, *Contes en prose et en vers*
Chapus, Eugène, *Les chasses du roi Charles X* [Guttinguer, Ulric], *Arthur*

1837

Guiard, Théodore, *Luccioles* [Dr. François], *Les nuits*
Christ-Charдон, *La christéide*
Volny l'Hotelier, *Amélie, ou Mes dernières illusions*, 2 vols.
Vanauld, Alfred, *Marie Ange*, 2 vols.
Delrieu, André, *Virginité*, 2 vols.
Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie*, t. VI. *Les voix intérieures*
Duquesnel, Amédée, *Histoire des lettres avant le christianisme. Cours de littérature* [Sainte-Beuve, Charles Augustin], *Pensées d'Août*
Lorgues, Roselly de, *Le livre des communes, ou le Presbytère, l'école et la mairie*
Granier de Cassagnac, Adolphe, *Introduction à l'histoire universelle. Première partie. Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises*
varios, *Contes a nos jeunes amis* (en coedición con Félix Astoin)

1838

Dugué, Ferdinand, *Geoffroy Rudel*, 2 vols.
Leroux, Victor, *Tout est bien*
varios, *Moniteur de l'instruction primaire. Bibliothèque des écoles et des familles à l'usage des maîtres et des élèves, des enfants et des adultes puis Journal des écoles et des familles, núm. 1 (abril de 1838)*
Dugué, Ferdinand, *Castille et Leon*
Oreb, Pierre (pseudónimo de Mme. Leluault-

Mancelière), *Abel de Laflaie*
Cavalier, Stanislas, *Les premières feuilles*
Demesmay, Auguste, *Traditions populaires de Franche-Comté*
varios, *Le livre de l'enseignement primaire, journal des écoles et des familles..., mayo-junio de 1838*
Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie*, t. I y II. *Odes et ballades*
Cadilhac, Desiré, *Echoes du coeur*

1839

Monteil, Amans-Alexis, *Histoire des français des divers états aux cinq derniers siècles, XVII^e siècle*
Dugué, Ferdinand, *Le vol des heures*
Coyard, Pierre-Paul, *Croquis de moeurs parisiennes*
Bertolotti, Davide, Lorenzo Magalotti, Mateo Bandello, *Le tombeau sur la montagne, et autres nouvelles*, trad. del italiano de P. F. Maulvault
Naudé, Maurice, *Mauleón de Saint-Pair*, 4 vols.

1840

Sainte-Beuve, Charles Augustin, *Port-royal*, t. I

Anexo II. Primeras ediciones de Eugène Renduel, 1825-1840

	1825	1826	1827	1828	1829	1830	1831	1832	1833	1834	1835	1836	1837	1838	1839	1840	Total
Derecho	1	–	1	3	1	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	7
Gramática	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1
Historia	–	–	–	2	–	1	–	–	1	–	1	–	2	–	1	–	8
Lingüística	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	1
Literatura	–	2	1	2	13	18	18	31	26	23	21	15	9	8	4	1	192
Autobiografía	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	1
Cancionero	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1
Correspondencia	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	1
Cuento	–	–	–	–	4	12	4	3	2	1	2	1	1	–	–	–	30
Diario de viaje	–	1	–	–	–	1	–	–	–	1	2	–	–	–	–	–	5
Ensayo	–	–	1	–	–	–	–	2	4	3	1	3	–	–	–	1	15
Novela	–	1	–	1	7	5	9	19	14	13	10	7	2	2	2	–	92
Periódico literario	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	1
Poesía	–	–	–	1	2	–	3	6	4	5	3	3	6	5	1	–	39
Teatro	–	–	–	–	–	–	1	1	2	–	1	1	–	1	–	–	7
Medicina	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1
Música	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	1
Pedagogía	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	2	–	–	3
Política	–	–	–	–	–	2	–	–	–	–	1	–	1	–	–	–	4
Religión	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	1
Sociología	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	1	–	–	–	–	2
varia/no definida	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	1
Total	1	2	2	9	14	23	18	31	29	25	24	16	12	10	5	1	222

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, Josep. “La transmisión de la literatura griega.” En *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos, 1991.
- Assouline, Pierre. *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, París: Balland/Seuil, 1984.
- Bachelin, Henri. “Un éditeur romantique: Eugène Renduel, 18 novembre 1798-19 octobre 1874”, *Mercure de France* 38, núm. 697 (1 de julio de 1927): 41-65.
- Baggerman, Arianne. *Publishing Policies and Family Strategies. The Fortunes of a Dutch Publishing House in the 18th and Early 19th Centuries*. Leiden/Boston: Brill, 2014.
- Barbier, Frédéric. “Eugène Renduel, éditeur de Heinrich Heine.” *Henri Heine. Poésie et histoire. Revue Germanique Internationale*, núm. 9 (1998): 103-114.
- _____. “Libraires et colporteurs.” En *Histoire de l'édition française*, t. III. Coordinado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 256-302. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Barbier, Frédéric. “Une production multipliée.” En *Histoire de l'édition française*, t. III. Coordinado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 105-130. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Bayer, Jürgen y Leigh Penman. “Printed Autobibliographies from the Sixteenth and Seventeenth Centuries”. En Malcolm Walsby y Natasha Constantinidou, editores. *Documenting the Early Modern Book World. Inventories and Catalogues in Manuscript and Print*. Leiden/Boston: Brill, 2013.
- Beach, Sylvia. *Shakespeare and Company*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1956.
- Belknap, Robert E. *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*. Yale University Press, New Haven/Londres, 2004.
- Bénichou, Paul. *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. París: Gallimard, 1992.
- Bénichou, Paul. “Jeune-France et Boussingots: essai de mise au point.” *Revue d'histoire littéraire de la France* 71, núm. 3 (mayo-junio de 1971): 439-462.
- _____. *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, 2ª ed. Traducido por

- Aurelio Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____. *La coronación del escritor, 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, 2ª ed. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- _____. *La escuela del desencanto: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Traducido por Alejandro Merlin. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Bereaud, Jacques G. A. “La traduction en France à l’époque romantique.” *Comparative Literature Studies* 8, núm. 3 (septiembre de 1971): 224-244.
- Berend, Ivan T. *An Economic History of Nineteenth-Century Europe. Diversity and Industrialization*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 2013.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Traducido por Silvana Nari. Madrid: Taurus: 2000.
- Betz, Louis P. “Henri Heine et Eugène Renduel.” *Revue d’histoire littéraire de la France* 3, núm. 3 (1896): 449-452.
- Bied, Robert. “Le monde des auteurs.” En *Histoire de l’édition française*, t. II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 775-800. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1990.
- Biondi, Ilaria. *Dai Werke ai Contes fatastiques: Loève-Weimars traduttore di Hoffmann*. Tesis de doctorado en literatura comparada. Bolonia: Universidad de Bolonia, 2007.
- Blum, Rudolf. *Kallimachos. The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*. Traducido por Hans H. Wellisch. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.
- Borel, Pétrus. *Rhapsodies*. París: Levasseur, 1832.
- Botrel, Jean-François. “Los libreros y las librerías. Tipología y estrategias comerciales: La especialización y los catálogos.” En *Historia de la edición en España, 1836-1936*, coordinada por Jesús A. Martínez Martín, 157-162. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Bourdieu, Pierre. “Une révolution conservatrice dans l’édition”. *Actes de la recherche en sciences sociales* 126-127. *Édition, Éditeurs* (marzo de 1999).
- Bourgain, Pascale. “L’édition des manuscrits”, en Chartier y Martin, eds., *Histoire de l’édition française*, t. I.
- Briggs, Asa y Peter Burke. *De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Traducido por de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus, 2002, 30-31.

- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Traducido por Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, 2001.
- Calasso, Roberto, “La edición como género literario.” En *La locura que viene de las ninfas*. Traducido del italiano de Teresa Ramírez Vadillo. México: Sexto Piso, 2008, 93-103.
- _____. *La marca del editor*. Traducido por Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Calignani's New Paris Guide, or, Stranger's Companion Through the French Metropolis*. París: Calignani, 1827.
- Caselle, Pierre. “Le régime législatif.” En *Histoire de l'édition française*, t. III, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 42-48. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1982.
- Casiodoro, “Sobre los copistas y el recuerdo de la ortografía.” En *Iniciación a las sagradas escrituras*, Traducido por Pío B. Santiago Amar. Madrid: Ciudad Nueva, 1998, pp. 196-200.
- Catalogues de libraires et d'éditeurs, 1811-1924: inventaire*, Jean-Philippe Adon, Muriel Soulié, Sarah Tournerie, editores. París: Bibliothèque nationale de France, 2003.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. I. México: UNAM, 2016.
- Charle, Christophe. “Le champ de la production littéraire.” En *Histoire de l'édition française*, t. III, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 137-175. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Chartier, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia*, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _____. “De la historia del libro a la historia de la lectura.” En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Traducido por Mauro Armiño. Madrid: Alianza, 1993.
- _____. “Introduction.” En *Histoire de l'édition française*, t. III, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 5-7. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Chartier, Roger. “Introduction.” En *Histoire de l'édition française*, t. I. *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 7-12. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1982.
- _____. “L'envol de la production.” En *Histoire de l'édition française*, t. III, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 11-14. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.

- _____. “La generación romántica.” En *Histoire de l'édition française*, t. II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 799-800. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1990.
- _____. *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Traducido por Lydia G. Cochrane. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Chartier, Roger y Henri-Jean Martin, coordinadores. *Histoire de l'édition française*, t. II. *Le Livre triomphant, 1660-1830*. París: París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Chasles, Philarète. “Statistique littéraire et intellectuelle de la France pendant l'année 1828.” *Revue de Paris* 7 (1829): 191-243.
- Chastagnaret, Yves. “Un romantique républicain méconnu: André Imberdis.” *Revue d'Histoire littéraire de la France* 104, núm. 2 (abril-junio de 2004): 485-493.
- Coppens, Christian. “A Census of Publishers' and Booksellers' Catalogues up to 1600: Some Provisional Conclusions.” *The Papers of the Bibliographical Society of America* 102, núm. 4 (2008): 557-65.
- Cordova, Abraham. “The Romantic Cénacle: An Intellectual Coterie in Search of Status.” *European Journal of Sociology/Archives Européennes de Sociologie/ Europäisches Archiv Für Soziologie* 18, núm. 2 (1977): 335-355.
- Crubellier, Maurice. “L'élargissement du public”. En *Histoire de l'édition française*, t. III. Coordinado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 15-41. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Darnton, Robert. “Los lectores le responden a Rousseau: la creación de la sensibilidad romántica.” En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, 216-267. Traducido por Carlos Valdés. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. *El negocio de la Ilustración. Historia editorial de la Encyclopédie, 1775-1800*. Traducido por Mária Averbach y Kenya Bello. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Darnton, Robert. “¿Qué es la historia del libro?” En *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*, 117-146. Traducido por Emma Rivas Mata y Abel Ramos Soriano. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

- _____. *Edición y subversión. Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*. Traducido por Laura Vidal. Madrid/México: Turner/Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *El coloquio de los lectores*. Traducido por Antonio Saborit. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Traducido por Antonio Saborit. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- _____. *Poetry and the Police. Communication Networks in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2010.
- Diderot, Denis. *Carta sobre el comercio de libros*. Traducido por Alejandro García Schnetzer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Durand, Pascal y Anthony Glinoeer. *Naissance de l'éditeur. L'édition à l'âge romantique*. París/Bruselas: Les Impressions Nouvelles, 2005.
- Eco, Umberto. *El vértigo de las listas*. Traducido por María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2009.
- _____. *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Traducido por Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 2008.
- _____. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Traducido por Helena Lozano Miralles. Lumen, Barcelona, 1996.
- Eisenstein, Elizabeth L. *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. Traducido por Kenya Bello. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Elsevier's Dictionary of the Printing and Allied Industries*, 2ª ed. Amsterdam: Elsevier, 1983.
- Escobar Sobrino, Hipólito. *La Biblioteca de Alejandría*. Madrid: Gredos, 2001.
- Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Royal*. París: Vinchon, 1831.
- Feather, John. *A History of British Publishing*, 2ª ed. Londres/Nueva York: Routledge, 2006.
- Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin. *La aparición del libro*, 3ª ed. Traducido por Agustín Millares Carlo. Introducción de Marcel Thomas. Posfacio de Frédéric Barbier. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Felkay, Nicole. *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837, essai sur la librairie romantique*. París: Promodis/Cercle de la Librairie, 1987.

- Feyel, Gilles. "La diffusion nationale des quotidiens parisiens en 1832." *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 34, núm. 1 (ene-mar. de 1987): 31-65.
- Flaubert, Gustave. *La educación sentimental*. Traducido por Miguel Salabert. Madrid: Alianza, 1981.
- Fouché, Pascal, Daniel Péchoin y Philippe Schuwer, coordinadores. *Dictionnaire encyclopédique du livre*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 2002.
- Fournier, Edouard. *Variétés historiques et littéraires*, t. VIII. Paris: Jannet, 1857.
- Furman, Nelly. *La Revue des deux mondes et le romantisme, 1831-1848*. Ginebra: Droz, 1975.
- Garrioch, David. *The Formation of the Parisian Bourgeoisie, 1690-1830*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Gautier, Théophile. *Correspondance générale*, t. I. Editado por Claudine Lacoste-Veysseyre. Ginebra/París: Droz, 1985.
- _____. *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques, et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868*. Paris: Charpentier, 1874.
- Gérin, Marius, "Eugène Renduel, 1798-1873, éditeur romantique." *Mémoires de la Société académique du Nivernais* 31 (1929): 1-31.
- Gluck, Mary. *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2005.
- Grange, Edouard de la. "Les traducteurs." En *Le livre des cent-et-un*, vol. 11, 219-229. Paris: Ladvocat, 1832.
- Griffiths, Antony. "A Checklist of Catalogues of British Print Publishers c. 1650-1830." *Print Quarterly* 1, núm. 1 (1984): 4-22.
- Gruys, J. A. y Anne E. C. Simoni. "Stock List on Spare Pages: a Neglected Phenomenon." *Quaerendo* 20-4 (1999).
- Hahn, H. Hazel. *Scenes of Parisian Modernity. Culture and Consumption in the Nineteenth Century*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Hannoosh, Michèle. "Romanticism: art, literature, and history." En *The Cambridge History of French Literature*, editada por William Burgwinkle, Nicholas Hammond y Emma Wilson, 450-460. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 2011.
- Harris, Neil. "The Italian Renaissance Book: Catalogues, Censuses and Survival." En

- Malcolm Walsby y Graeme Kemp. *The Book Triumphant. Print in Transition in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 28-31. Leiden/Boston: Brill, 2011.
- Haynes, Christine. *Lost Illusions: The Politics of Publishing in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- Heine, Heinrich, *Heine-Säkularausgabe*, vol. XXI. Fritz H. Eisner, editor. Berlín/París: Akademie Verlag/Éditions du CNRS, 1975.
- _____. *De la France*. Editado por Gerard Höhn y Bodo Morawe. París: Gallimard, 1994.
- _____. *Obras*. Traducido por Manuel Sacristán. Barcelona: Vergara, 1964.
- Herralde, Jorge. *Opiniones mohicanas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001.
- _____. *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Hesse, Carla. “Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793.” *Representations* 30, *Law and the Order of Culture* (primavera de 1990): 109-137.
- _____. *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Higonnet, Patrice. *Paris. Capital of the World*. Traducido por Arthur Goldhammer. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2002.
- Houssaye, Arsène. *Les confessions: souvenirs d'un demi-siècle 1830-1880*, t. I. París: Dentu, 1885.
- Hugo, Adèle. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Bruselas/Leipzig: A. Lacroix, Verboeckhoven et cie.: 1863.
- Hugo, Victor. *Hernani, ou l'honneur castillan*. París: Mame et Dellaunay-Vallée, 1830.
- Isbell, John Claiborne. *The Birth of European Romanticism. Truth and propaganda in Staël's De l'Allemagne, 1810-1813*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Isidoro de Sevilla. “Libro VI. De los libros y oficios eclesiásticos.” En *Etimologías*, vol. I, 2ª ed., Editado y traducido por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- Janin, Jules. “Histoire d'un libraire (Ladvocat).” En *Critique, portraits et caracteres contemporains*, 223-235. París: Hachette, 1850.
- Jullien, Adolphe. *Le romantisme et l'éditeur Renduel*. París: Eugène Fasquelle, 1897.
- Kammitisi, Egli, *L'image de Chypre à travers les auteurs français du xixe siècle. Η εικόνα της*

- Κόπρου μέσα από τους γάλλους λογοτέχνες του 19ου αιώνα*. Edición bilingüe, francés-griego. Iolkos: Atenas, 2015.
- Kenyon, Frederic G. *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, 2ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- Kock, Paul de. *La grande ville: nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*. París: Boureau Central des Publications Nouvelles, 1842.
- Korda, Michael. *Another Life. A Memoir of Other People*. Nueva York: Random House, 1999.
- Lamb, Charles. “Lamento por la decadencia de los mendigos de la metrópoli [1822].” En *Sobre la melancolía de los sastres*, 27-41. Traducido por Rafael Vargas. México: UNAM, 2004.
- Lamennais, Félicité de. *Correspondance générale*, vol. 6. Louis Le Guillou, editor. París: Armand Colin, 1977.
- Lesky, Albin. “La transmisión de la literatura griega”. En *Historia de la literatura griega*, vol. I. *De los comienzos a la polis griega*. Traducido por José María Díaz-Regañón López y Beatriz Romero. Madrid: Gredos, 2009.
- López Winne, Hernán y Víctor Malumián. *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Louandre, Charles. “Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis 15 ans.” *Revue des deux mondes* 20 (1847): 416-446.
- Louichon, Brigitte. “Éditer un roman à succès (1800-1830).” *Eighteenth-Century Fiction* 14, núms. 3-4 (abril-julio de 2002): 757-770.
- Lowry, Martin. *The World of Aldus Manutius. Business and Scholarship in Renaissance Venice*. Cambridge/Oxford: Cornell University Press, 1979.
- Lyons, Martin. “Les best-sellers.” En *Histoire de l'édition française*, t. III. Coordinado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 409-448. París: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Lyons, Martin. “The Audience for Romanticism: Walter Scott in France, 1815-1851.” *European History Quarterly* 14 (1984): 21-46.
- _____. *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture*. París: Promodis/Cercle de la Librairie, 1987.
- _____. *Readers and Society in Nineteenth-Century France. Workers, Women, Peasants*. Nueva York: Palgrave, 2001.

- Magraw, Roger. *France, 1800-1914. A Social History*. Londres: Longman, 2002.
- Maigron, Louis. *Le romantisme et les mœurs. Essai d'étude historique et sociale d'après des documents inédits*. Paris, Honoré Champion, 1910.
- Martin, Odile y Henri-Jean Martin. "Le monde des éditeurs." En *Histoire de l'édition française*, t. III, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 176-244. Paris: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Maxwell, Richard. *The Historical Novel in Europe, 1650-1950*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 2009.
- McCloskey, Deirdre N. *The Bourgeois Virtues. Ethics for an Age of Commerce*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2006.
- McPhee, Peter. *A Social History of France 1789-1914*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Melot, Michel. "Le texte et l'image." En *Histoire de l'édition française*, t. III, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 329-355. Paris: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Men, Ségolène Le. "La vignette et la lettre." En *Histoire de l'édition française*, t. III, editado por Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 356-368. Paris: Fayard/Cercle de la Librairie, 1989.
- Millares Carlo, Agustín. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Milner, Max, "Romantics in the Fringe (Les Romantiques marginaux)." En *The French Romantics*, vol. 2, editado por Donald G. Charlton, 382-394. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 1984.
- Mollier, Jean-Yves. "Éditer au XIX^e siècle." *Revue d'histoire littéraire de la France* 107, núm. 4 (2007): 771-790.
- Mollier, Jean-Yves. "L'histoire de l'édition, Une histoire à vocation globalisante." *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 43, núm. 2 (1996): 329-348.
- _____. *Louis Hachette*. Paris: Fayard, 1999.
- _____. *Michel & Calmann Lévy: ou la naissance de l'édition moderne, 1836-1891*. Paris: Calmann-Lévy, 1984.
- Montana, Fausto. "Hellenistic Scholarship". En Franco Montanari, Stephanos Matthaios y Antonios Rengakos, eds., *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, vol. I. *History*.

- Disciplinary Profiles*. Leiden/Boston: Brill, 2015.
- Montroni, Romano. *Vender el alma: el oficio de librero*. Traducido por Gabriela Romairone. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Mosse, George L. *La cultura europea del siglo XIX*. Traducido por José Manuel Álvarez Florez. Barcelona: Ariel, 1997.
- Muchnik, Mario. *Oficio editor*. Barcelona: El Aleph Editores, 2011.
- Nerval, Gérard de. *Sylvie*. Traducida por Luis María Todó. Barcelona: Acantilado, 2002.
- Nodier, Charles. "Du fantastique en littérature." *Revue de Paris* 20 (noviembre de 1830): 205-226.
- Norris, D. M. *A History of Cataloguing and Cataloguing Methods 1100-1850: With an Introductory Survey of Ancient Times*. Londres: Grafton & Co., 1939.
- Parent, Françoise. "Les cabinets de lecture dans Paris: pratiques culturelles et espace social sous la Restauration." *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 34-5 (1979): 1016-1038.
- Parinet, Élisabeth. "Auteurs et éditeurs de littérature au XIX^e siècle." *Revue d'Histoire littéraire de la France* 107, núm. 4, *Éditeurs et écrivains aux XIX^e et XX^e siècles* (octubre-diciembre de 2007): 791-801.
- _____. *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIX^e-XX^e siècles)*. París: Seuil, 2003.
- Pettegree, Andrew. *The Book in the Renaissance*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2010.
- Phillips, John J. "Atticus and the Publication of Cicero's Works." *The Classical World* 79-4 (marzo-abril, 1986).
- Pic, François Antoine, editor. *Code des imprimeurs, libraires écrivains et artistes ou Recueil et concordance des dispositions législatives qui déterminent leurs obligations et leurs droits*. París: Corby, 1826.
- Picard, Roger *El romanticismo social*, 2^a ed. Traducido por Blanca Chacel. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Pilbeam, Pamela. "The Emergence of Opposition to the Orleanist Monarchy, August 1830-April 1831." *The English Historical Review* 85, núm. 334 (enero de 1970): 12-28.
- _____. "Upheaval and continuity, 1814-1880." En Malcolm Crook, editor. *Revolutionary*

- France, 1788-1880*, 36-62. Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- _____. *The 1830 Revolution in France*. Londres: Macmillan, 1991.
- _____. *The Middle Classes in Europe, 1789-1914. France, Germany, Italy and Russia*. Londres: Macmillan, 1990.
- Pinkney, David H. "The Revolution of 1830 Seen by a Combatant." *French Historical Studies* 2, núm. 2 (otoño de 1961): 242-246.
- _____. "The Revolutionary Crowd in Paris in the 1830s." *Journal of Social History* 5, núm. 4 (verano de 1972): 512-520.
- _____. *The French Revolution of 1830*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- Popkin, Jeremy D. *Press, Revolution, and Social Identities in France, 1830-1835*. University Park: The Pennsylvania State University, 2002.
- Prospectus confidentiel imprimé pour mm. les fondateurs et les rédacteurs de l'Europe littéraire*. Everat: París, 1832.
- Rancière, Jacques. "The Politics of Literature." En *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Steven Corcoran, editor y traductor, 2ª ed., 160-176. Londres/Nueva York: Bloomsbury, 2015 [edición en español: "La política de la literatura". En *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Traducido por Miguel Ángel Palma Benítez. México: Fondo de Cultura Económica, en prensa].
- Rebolledo-Dhuin, Viera. *La librairie et le crédit. Réseaux et métiers du livre à Paris, 1830-1870*. Tesis de doctorado en historia, 3 vols. París: Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2011.
- Regard, Maurice. *L'adversaire des romantiques. Gustave Planche. Correspondance, II*. París: Nouvelles Editions Latines, 1955.
- Regnault, Élias. "L'editeur." En *Les Français peints par eux-mêmes*, t. IV, 322-334. París: Curmer, 1841.
- Rochmondet, Madame G. M. de. *Études sur la traduction de l'anglais, ou Lessons on the French Translation*. París: Bauli, Calignani y el autor, 1830
- _____. *Études sur la traduction de l'anglais, ou Lessons on the French Translation*. Benoit Léger, editor. Ottawa: Les presses de l'Université d'Ottawa, 2009.
- Rodríguez Parada, Concepción. "Los catálogos e inventarios en la historia del libro y de las bibliotecas", *Textos universitaris de biblioteconomia i documentació* 18 (junio de 2007).

- Roemer, Cornelia. "The Papyrus Roll in Egypt, Greece, and Rome", en Simon Eliot y Jonathan Rose, editores. *A Companion to the History of the Book*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2007.
- Rozy, Henri. *Chauveau Adolphe: sa vie, ses oeuvres, son enseignement*. París/Toulouse: Ernest Thorin/ Armaing, 1870.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Traducido por Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets, 2009.
- Salama-Carr, Myriam. "French Tradition." En Mona Baker y Gabriela Sladanha, editoras, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2ª ed, 404-410. Londres/Nueva York: Routledge, 2009.
- Samuels, Maurice. *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca/Nueva York: Cornell University Press, 2004.
- Sánchez García, Raquel. "Los catálogos y las señas de identidad editorial." En *Historia de la edición en España, 1836-1936*, coordinada por Jesús A. Martínez Martín, 241-268. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel, Juan Carlos Marcos Recio y Belén Fernández Fuentes. "Catálogos editoriales: características, funciones, tipología y análisis de contenido." *Revista de Sistemas de Información y Documentación* XI (2006) [Recurso electrónico: http://eprints.sim.ucm.es/7043/1/IBERSID_2006_Catalogos_editoriales.pdf. Consultado el 17 de junio de 2016].
- Schiffrin, André. *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*. Traducido por Eduardo Gonzalo. México: Era, 2001.
- Schroeder, Paul W. *The Transformation of European Politics, 1763-1848*. Oxford, 1994.
- Scott, Walter. "Sur Hoffmann et les compositions fantastiques." En E. T. A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, vol. I, v-xxxv. París: Renduel, 1829.
- Selwyn, Pamela Eve. *Everyday life in the German book trade: Friedrich Nicolai as bookseller and publisher in the age of enlightenment, 1750-1810*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Sharpe, Leslie T. e Irene Gunther, *Editing Fact and Fiction. A Concise Guide to Book Editing*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 1994.
- Simonin, Anne. "Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des Éditions de

- Minuit.” *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, núm. 81 (2004): 119-129.
- Smith Allen, James. “French Romanticism and the Origins of Modern Popular Literature in Paris, 1820-1840.” *Popular Culture* XV, núm. 3 (invierno de 1981): 132-143.
- _____. “Le Commerce du livre romantique à Paris, 1820-1843.” *Revue française d’histoire du livre* 26 (1980): 69-93.
- _____. “Toward a Social History of French Romanticism: Authors, Readers and the Book Trade in Paris, 1820-1840.” *Journal of Social History* 13 (1979-1980): 253-276.
- _____. “Y a-t-il eu en France une ‘génération romantique de 1830’?” *Romantisme* 28-29, *Mille huit cent trente* (1980): 103-118.
- _____. *In the Public Eye. A History of Reading in Modern France, 1800-1914*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- _____. *Popular French Romanticism: Authors, Readers, and Books in the 19th Century*. Nueva York: Syracuse University Press, 1981.
- Soulié, Frédéric. “La librairie à Paris.” En *Le livre des cent-et-un*, vol. 9. 305-327. París: Ladvocat, 1832.
- Staël, Madame de. “De l’esprit des traductions”. En *Œuvres complètes*, t. XVII. París: Treuttel et Würtz, 1821.
- _____. *De l’Allemagne*, 2^a ed., 2 vols. Londres: John Murray, 1813.
- Stendhal. *Rojo y negro*. Traducido por Pilar Ruiz Ortega. Akal, Madrid, 2008.
- Stoppacci, Patrizia. “Herencia clásica y cultura cristiana: Boecio y Casiodoro.” En Umberto Eco, coordinador, *La Edad Media*, vol. I. *Bárbaros, cristianos, musulmanes*. Traducido por Juan Carlos Rodríguez Aguilar y Omar Daniel Alva Barrera. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Suárez de la Torre, Laura, coordinadora. *Tras las huellas de Eugenio Sue. Lectura, circulación y apropiación de los misterios de París, s. XIX*. México: Instituto Mora, 2015.
- Swart, Koenraad W. *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*. Dordrecht: Springer, 1964.
- Taylor, Archer. *Book Catalogues: Their Varieties and Uses*. Chicago: Newberry Library, 1957.
- “The Thames Quay.” *The London Magazine and Review* 1 (enero-abril de 1825): 1-6.
- Tusquets, Esther. *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: Ediciones B, 2014.
- Unsel, Siegfried. “The Responsibilities of a Literary Publisher.” En *The Author and His*

- Publisher*. Traducido del alemán por Hunter Hannum y Hildegarde Hannum. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1980, 1-44.
- Vaillant, Allain. *Le romantisme*. París: CNRS Éditions, 2012.
- Walsby, Malcolm. "Book Lists and Their Meaning". En Malcolm Walsby y Natasha Constantinidou, editores. *Documenting the Early Modern Book World. Inventories and Catalogues in Manuscript and Print*. Leiden/Boston: Brill, 2013.
- Weidhaas, Peter. *Una historia de la Feria de Fráncfort*. Traducido por Claudia Baricco. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, t. III. Traducido por J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Gredos, 1972.
- Werdet, Edmond. *De la librairie française. Son passé, son present, son avenir*. París: Dentu, 1860.
- Whitmore, Harry E. "Readers, Writers, and Literary Taste in the Early 1830s: The 'Cabinet de lecture' as Focal Point." *The Journal of Library History* 13, núm. 2 (primavera de 1978): 119-130.
- Wolff, Kurt. "De la labor del editor en general y de la cuestión: ¿qué une a autores y editores?" En *Autores, libros, aventuras. Observaciones y recuerdos de un editor*. Traducido por Isabel García Adánez. Barcelona: Acantilado, 2010.
- _____. "The Publisher's Profession" y "On Publishing in General and the Question How Do an Author and Publisher Come Together?". En Michael Ermarth, editor. *Kurt Wolff. A Portrait in Essays and Letters*, Traducido por Deborah Lucas Schneider. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1991, 5-21.
- Ziegler, Edda. *Julius Campe. Der Verleger Heinrich Heines*. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1976

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Bibliographie de la France, París, 1825-1840

Revue de Paris, París, 1829-1842

Revue des deux mondes, París, 1831-1838

Journal des débats, París, 1827-1840

Le Figaro, París, 1826-1835

Le Constitutionnel, París, 1828-1830