

APROXIMACIÓN A LA SIMBOLOGÍA ANIMAL EN LA OBRA NARRATIVA DE BARBEY D'AUREVILLY

Jesús Sandoval López

Dr. en Filología Francesa. IES Vega del Táder. Molina de Segura

J. Hernández Serna

Universidad de Murcia*

Abstract: The symbolism serves as a link between the real and the supernatural, and the profusion of supernatural events, horrible pictures, strange scenes constitutes one of the most surprising characteristics in the creation narrative of Barbey d'Aurevilly. The images, metaphors, symbols, the many parallelisms..., related to the animal world, are repeated insistently; an universe that emphasizes the savagery of the characters, giving to the lowest instincts of the animal species. But through procedures of dissimulation, the brutality is concealed, and it is true that felines, reptiles, horses, rapacious animals... they are numerous and they occupy a prominent place in the work.

Resumen: La simbología sirve de nexo entre lo real y lo sobrenatural, y la profusión de eventos sobrenaturales, de cuadros horribles, de escenas extrañas constituye una de las características más sorprendentes en la creación narrativa de Barbey d'Aurevilly. Las imágenes, las metáforas¹, los símbolos, los abundantes paralelismos..., relacionados con el mundo animal,

* **Dirección para correspondencia:** Avda. Gutiérrez Mellado, 13-15. 30500 Molina de Segura-Murcia. ☎ 968/610761 Fax 968/612981.

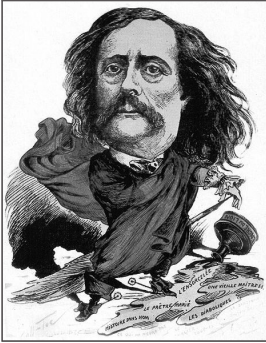
E-mail: jesus.sandoval63@yahoo.es

jhserna@um.es

¹ Philippe Berthier explica lo atractivo de la metáfora animal: "Elle sert d'abord à dépsychologiser le conflit passionnel en insistant sur le caractère premier, mobilisateur des poussées les plus incontrôlables, des instincts qui s'y exercent, et se dissimulent volontiers derrière des diagnostics "d'me" destinés à masquer leur brutalité. De plus, elle le déculpabilise: on n'en saurait vouloir à un félin, à un rapace, d'être ce qu'ils sont". BERTHIER, P.: *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Ginebra, Droz, 1978, pág. 224.

se repiten con insistencia; un universo que subraya el salvajismo de los personajes, entregándose a los más bajos instintos de la especie animal. Pero mediante unos procedimientos de disimulación, se encubre la brutalidad, y es verdad que felinos, reptiles, caballos, rapaces... son innumerables y ocupan un lugar preponderante en la obra.

BIOGRAFÍA



Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), extravagante escritor francés decimonónico, nació en Saint-Sauveur-le-Vicomte, pueblo francés situado en el departamento de la Mancha, en la región de la Baja-Normandía. La figura de Barbey d'Aurevilly se sitúa hacia la mitad del siglo XIX, entre el romanticismo de la acción frenética de 1830 y el decadentismo de la inercia de 1880; entre la época del predominio literario del hombre fatal, que encarnaban bien los héroes de Byron, y la época en que hallamos el ascenso de la figura de la mujer fatal, una mujer que por condición o exuberancia física se sitúa ante el hombre como la mantis religiosa ante el macho.

La mezcla de sexos es una realidad en la obra del escritor, pero también concurren elementos híbridos: humanidad y animalidad. Los narradores tienen una óptica fisiológica para describir a las heroínas y clasificarlas como especies de animales maléficos, y esta perspectiva se evidencia en *Le Dessous de Cartes*:

“[...] si l'on jetait sur la comtesse de Stasseville un de ces bons regards *physiologistes*, –comme vous en avez, vous autres médecins, et que les moralistes devraient vous emprunter,– il est évident que tout, dans les impressions de cette femme, devait *rentrer, porter en dedans*, comme cette ligne *hortensia passé* qui formait ses lèvres tant elle les rétractait; comme ces ailes du nez”².

Felinos



Los felinos son enigmáticos y observadores, de ahí que la expectación sea vital. Las denominadas “mujeres-panteras”, relevantes por su flexibilidad física, las componen: Hauteclair, la duquesa de Sierra-Leona y Vellini.

La estructura espacial de la pequeña ciudad de Valognes, en *Le Bonheur dans le Crime*, sirve de escenario para la coexistencia de dos mundos diferentes. De una parte, el público ordinario del “Jardin des Plantes”, sometido a las reglas, y de otra, los seres fuertes

2 PETIT, J.: *Notes et variantes*, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1964, tomo II, pág. 154. Todas las referencias remiten a *Oeuvres romanesques complètes*, presentación y notas bajo la dirección de Jacques Petit, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1964 y 1966, 2 volúmenes.

que transgreden las normas como los dos amantes. También la impasible y poderosa pantera negra pertenece simbólicamente a una región exótica, la isla de Java, isla no civilizada, que no tiene nada en común con el París de mediados de siglo:

“[...] le pays du monde où la nature est le plus intense et semble elle-même quelque grande tigresse, inapprivoisable à l’homme, qui le fascine et qui le mord dans toutes les productions de son sol terrible et splendide. À Java les fleurs ont plus d’éclat et plus de parfum, les fruits plus de goût, les animaux plus de beauté et plus de force que dans aucun autre pays de la terre, et rien ne peut donner une idée de cette violence de vie à qui n’a pas reçu les poignantes et mortelles sensations d’une contrée tout à la fois enchantante et empoisonnante, tout ensemble Armide et Locuste!”³

La pantera constituye para los curiosos lo que Hauteclair y el conde representan para los habitantes de Valognes, los dos amantes comparten más afinidades con la pantera que con el resto de la humanidad: “Voici l’équilibre rétabli entre les espèces!”⁴ Barbey nos invita a desvelar la equivalencia y el equilibrio entre el mundo animal y el humano:

“Étalée nonchalamment sur ses élégantes pattes allongées devant elle, la tête froide, ses yeux d’émeraude immobiles, la panthère était un magnifique échantillon des redoutables productions de son pays [...]. Quand on se retournait de cette forme idéale de beauté souple, de cette force terrible au repos, de dédain impassible et royal, vers les créatures humaines qui la regardaient timidement, qui la contemplaient, yeux ronds et bouche béante, ce n’était pas l’humanité qui avait le beau rôle, c’était la bête”⁵.

El animal, por su actitud despreciativa, induce a olvidar que está en una jaula, detenta el maleficio: “Nulle tache fauve n’étoilait sa fourrure de velours noir, d’un noir si profond et si mat que la lumière, en y glissant, ne la lustrait même pas, mais s’y absorbait, comme l’eau s’absorbe dans l’éponge qui la boit...”⁶ La fiera se exhibe de un modo ambiguo, el animal se halla bajo el signo de una muerte lenta, prefigura, contra las apariencias, a la noble y orgullosa Delphine. La pantera es objeto de curiosidad: “Nous étions arrêtés à regarder la fameuse panthère noire, qui est morte, l’hiver d’après, comme une jeune fille de la poitrine”⁷. Para reforzar su carácter materno y, potencialmente, peligroso, la pantera adopta su pose tradicional, refugiada y protegida, con las garras siempre sacadas. La primera descripción de Hauteclair imita a la de la pantera que sirve de simbolismo a la animalidad de la heroína: “Noire, souple, d’articulation aussi puissante, aussi royale d’attitude, –dans son espèce, d’une beauté égale et d’un charme encore plus inquiétant,– la femme, l’inconnue, était comme une

3 Op. cit., tomo II, pág. 84.

4 Id., pág. 84.

5 Id., pág. 84.

6 Id., pág. 84.

7 Id., págs. 83-84.

panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipse⁸. Esta comparación atribuye al personaje central un carácter salvaje y agresivo, que, junto a la pantera, comparten cualidades comunes: belleza, fuerza, orgullo y superioridad. El duelo entre ambas protagonistas es ineludible, el escritor acumula paralelismos que anuncian el inicio de la acción: “[...] deux personnes scindèrent tout à coup le groupe amoncelé devant la panthère et se plantèrent justement en face d'elle⁹”. Hauteclair no sólo se impone a los curiosos, sino que es superior a la pantera, desarrolla su poder fascinante desde su primera aparición en el “Jardin des Plantes”, lugar de confrontación, de encaros entre la pantera negra y ella, quedando la pantera consternada por la mirada fatal de la protagonista:

“Quant ses yeux, je n'en pouvais juger, fixés qu'ils étaient sur la panthère, laquelle, sans doute, en recevait une impression magnétique et désagréable, car immobile déjà, elle sembla s'enfoncer de plus en plus dans cette immobilité rigide, à mesure que la femme, venue pour la voir, la regardait; et –comme les chats à la lumière qui les éblouit– [...] la panthère, après avoir cligné quelque temps, et comme n'en pouvant pas supporter davantage, rentra lentement, sous les coulisses tirées de ses paupières, les deux étoiles vertes de ses regards. Elle se claquemurait¹⁰”.

La provocación adquiere visos de salvajismo y crueldad con la finalidad de subyugar a su modelo, con lo que la “pantera humana” eclipsa, humilla a la “pantera animal”, y no sólo golpea con su guante el hocico de su rival, sino que Serlon manifiesta una verdadera adoración por este miembro invencible: “il le baisa, ce poignet, avec emportement¹¹”; en realidad, tanto la pantera como él, son literalmente domados y dominados por esta mujer.

Los felinos son instintivos y ponen de manifiesto su crueldad, en *Le Plus Bel Amour de Don Juan*, la marquesa posee esta cualidad, pero no puede ser cruel, sus garras, que imagina tener, fracasan cuando las necesita: “C'est avec du velours qu'elle égratignait¹²”. La heroína de *La Vengeance d'une Femme* merece el sobrenombre de pantera, cuyos juegos eróticos atraen la imaginación del creador y son de una fervorosa ferocidad:

“Mais, vraiment, c'était quelque chose de si fauve et de si acharné, qu'on aurait dit qu'elle voulait laisser sa vie ou prendre celle d'un autre, dans chacune de ses caresses. En ce temps-là, ses pareilles à Paris, qui ne trouvaient pas assez sérieux le joli nom de “lorettes” que la littérature leur avait donné et qu'a immortalisé Gavarni, se faisaient appeler orientalement des “panthères”. Eh bien! aucune d'elles n'aurait mieux justifié ce nom de panthère... Elle en eut, ce soir-là, la souplesse, les enroulements, les bonds, les égratignures et les morsures¹³”.

8 Id., pág. 86.

9 Id., pág. 84.

10 Id., págs. 85-86.

11 Id., pág. 86.

12 Id., pág. 71.

13 Id., pág. 240.

En *Les Diaboliques*, los felinos no abarcan exclusivamente a las mujeres, sino también a los hombres. La actitud de Marmor evoca el poder de las fieras con “une vigueur de souplesse endormie, comme celle du tigre dans sa peau de velours”¹⁴, Ydow emite “un miaulement étranglé de chat sauvage”¹⁵, Mesnilgrand comparte las características de un león con la cara “fatigué de lion en repos”¹⁶; y su padre, “aussi énigmatique qu’un chat qui fait ronron au coin du feu”¹⁷, se caracteriza por estar domesticado.

Por las reacciones de Vellini en *Une Vieille Maîtresse*, las alusiones a las metáforas de la jungla son reiterativos, en que la heroína podría servir de paradigma, es una “nerveuse et souple panthère”¹⁸ con “les yeux de tigre, faux et froids”¹⁹, sugiriendo fuerza y dominio. Sus movimientos tan felinos presentan cierta consanguinidad: “elle s’en venait autour de moi, avec son regard luisant et étrange, et ses mouvements de jeune jaguar”²⁰. Los felinos son animales voluptuosos y delicados, rasgos que la heroína comparte, cuya vida transcurre como la de las leonas del desierto, entre el adormecimiento y la voluptuosidad furiosa del amor, y lame a su hija como una fiera:

“C’étaient des cris, des frénésies, presque des lèchements de bête fauve... Elle suçait ces grands yeux qui la regardaient sans rien comprendre à toutes ces furies maternelles. Elle mordait amoureusement toute cette jeune et délicate chair où filtraient les premières fraîcheurs de la vie. Spectacle agitant pour mon âme!”²¹

La crueldad, poderosa en los carnívoros, es horrorosa en los seres humanos, sobre todo cuando es independiente del instinto. Proсны advierte a Ryno sobre la fiera de la amante, ignorando su capacidad para la domesticación. La mirada de Ryno es también fiera, y la imagen que lo caracteriza es la del león: “Sa grâce à lui, est le souple mouvement de sa force. Il a quelque chose de si mâle, de si *léonin*”²², pero frente a él, su oponente Vellini dispone de las mismas armas aún más temibles y más diversificadas. Ryno considera que sus ojos tienen la falsedad y la frialdad del tigre, pero no es óbice para conocer el secreto de sus caricias de tigresa enamorada. Desde un prisma temático, pertenecen a la misma raza, por ello, se destruyen mutuamente.

Philippe Berthier garantiza que la temática de las grandes fuerzas naturales, sobre todo la de las fieras, está ligada a la pasión, considerada como un poder de destrucción salvaje²³. El amor que relaciona semejante criatura con Ryno es algo feroz, implacable, una lucha en la que la ternura se expresa en un lenguaje agresivo. Los placeres de estos bellos monstruos se parecen a unos combates a muerte, se aman como se destruyen, en un ritual que recuerda

14 Id., pág. 141.

15 Id., pág. 224.

16 Id., pág. 192.

17 Id., pág. 187.

18 PETIT, J.: *Notes et variantes*, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1964, tomo I, pág. 273.

19 Id., pág. 281.

20 Id., pág. 317.

21 Id., pág. 311.

22 Id., pág. 355.

23 BERTHIER, P.: *BdA et l’imagination*, op. cit., pág. 210.

la danza nupcial de algunos insectos, cuya muerte sigue al amor. En el secreto de una habitación, los amantes se comportan con una ferocidad sobrehumana: “Quand elle entrait, elle bondissait dans mes bras, et c’était avec les mouvements des tigresses amoureuses qu’elle se roulait sur mes tapis en m’y entraînant avec elle”²⁴.

Los actos de la Croix-Jugan, en *L’Ensorcelée*, pertenecen a esta especie, Barbey recurre a imágenes que transforman a este personaje en un hombre-león, y, de cuyos ojos, emerge una luz destructora: “Le sang fauflait, comme un ruban de flamme, les paupières brûlées, semblables aux paupières à vif d’un lion qui a traversé l’incendie. C’était magnifique et c’était affreux!”²⁵ A pesar de la fiereza de estos hombres fuertes, la sombra del sufrimiento los acecha, la Croix-Jugan llora por la frustración de sus esperanzas: “Qu’y a-t-il de plus émouvant que ces lions troublés, que ces larmes tombées de leurs yeux fiers qui vont, roulant sur leurs crinières, comme la rosée des nuits sur la toison de Gédéon!”²⁶

En *Un Prêtre Marié*, Néel y Calixte se reparten perfectamente las funciones, confiriendo al relato su tensión. Néel evoluciona a lo largo del relato: de un antílope dulce se convierte en un joven toro y, finalmente, tiene las mismas atribuciones que los felinos: es un tigre por su piel y un jaguar por su salto. La animalidad de Sombrevail se fundamenta en su vigorosidad, es una fiera por sus ojos felinos, por sus rugidos y por su actuación materna: “Les tigresses croisent ainsi leurs griffes sur leurs petits, quand elles croient qu’on va les leur enlever”²⁷; el escritor intenta expresar la ternura prisionera con una inusitada ferocidad.

En *L’Amour Impossible*, Mme de Gesvres recuerda a la pantera del “Jardin des Plantes”, adversaria de Hauteclair. Mme de Gesvres posee notables rasgos comunes con el gato, que, a pesar de ser un felino de pequeña envergadura, tortura con su coquetería a Maulévrier. Rival de Mme de Anglure, tiene los “yeux câlins et presque faux”²⁸, sin embargo, habitualmente muestra “une physionomie nette et perçante quand elle ne faisait pas la chatte-mitte”²⁹.

Estas narraciones son escandalosas, las heroínas se convierten en un animal fiero e inhumano, cuyo peligro es fascinante; por este motivo, el amor feroz las conduce a la destrucción.

Ofidios



La manifestación de la pantera feroz a la serpiente pérfida expresa la obsesión del autor por el mundo animal. La serpiente representa la flexibilidad, el movimiento sensual de las heroínas o la propiedad de mudar de “piel” que posee dicho animal; aludiendo a la cualidad falsa y engañosa de estos personajes. En Barbey, todas las actividades humanas llevan la impronta de una fatalidad sombría que las predestina al fracaso y al sufrimiento, y la atribución de la serpiente confiere el signo distintivo de esta fatalidad.

24 Op. cit., tomo I, pág. 301.

25 Id., pág. 645.

26 Id., pág. 589.

27 Id., pág. 1218.

28 Id., pág. 47.

29 Id., pág. 69.

La imagen literaria del reptil es una constante en los relatos de Barbey, cuyo origen se remonta a la mitología egipcia e indoeuropea. Para el cristiano, la serpiente supone un signo demoníaco, y le confiere ciertos poderes sobrenaturales, como los tirabuzones de los cabellos de Hauteclaira, comparados metafóricamente a unas serpientes:

“Son déguisement —si tant est qu’une femme pareille pût se déguiser— était complet. Elle portait le costume des grisettes de la ville de V... et leur coiffe qui ressemble à un casque, et leurs longs tire-bouchons de cheveux tombant le long des joues, —ces espèces de tire-bouchons que les prédicateurs appelaient, dans ce temps-là, des serpents, pour en dégoûter les jolies filles, sans avoir jamais pu y parvenir.— Et elle était là-dessous d’une beauté pleine de réserve, et d’une noblesse d’yeux baissés, qui prouvait qu’elles font bien ce qu’elles veulent de leurs satanés corps, ces couleuvres de femelles, quand elles ont le plus petit intérêt à cela...”³⁰

Esta heroína recuerda la figura mitológica de la Medusa o la Gorgona, cuya característica principal es la de poseer cabellos semejantes a la serpiente. El simbolismo de la serpiente se refleja, sobre todo en los personajes femeninos, mujeres fatídicas que poseen los movimientos y los contoneos del animal.

Tentada desde el origen por la serpiente, la mujer se toma una revancha en el universo “aurevillien”; en realidad, no es ella la que se venga, sino Satán, que toma su cuerpo para manifestar a los hombres este “instinct tentateur qui dort si peu au cœur des femmes”³¹. Esta nueva obsesión se traduce en una diversificación de términos variados que constituyen un rico campo semántico —basilisco, sierpe, áspid, víbora, culebra, serpiente, así como los adjetivos: viperina, sibilante... *Une Vieille Maîtresse* es la novela que mejor transmite esta heterogeneidad en la persona de Vellini: “la nuit de sa laideur ressaisissait, redévorait Vellini en silence, et restait lourdement sur elle, —comme un froid basilic se couche à la place où il a tout englouti...”³² La heroína, comparada peyorativamente a una víbora y a una culebra, se manifiesta desafiante ante Mme de Mendoza: “[Vellini] mince et fièrement cambrée, qui, comme une vipère dressée sur sa queue, comme la guivre du blason des Sforza, lui lançait deux yeux d’escarboucles, opiniâtement dévorants”³³. El propio protagonista la asocia a una culebra: “Je la pris et je me sauvai dans le salon, l’emportant liée et tordue en spirale autour de moi, comme une couleuvre”³⁴, “dont il avait si longtemps senti, autour de lui, les replis”³⁵. Sus brazaletes “s’enroulaient comme des aspics autour de ses bras olivâtres”³⁶; las enroscaduras, los nudos, los envolvimientos, los retorcimientos del reptil alrededor de una presa simbolizan la confusión. Bonine sentía los anillos que le había ofrecido Vellini “tortiller autour de ses doigts comme de petites et sibilantes vipères”³⁷. Ryno experimenta una

30 Op. cit., tomo II, pág. 102.

31 Op. cit., tomo I, pág. 320.

32 Id., págs. 236-237.

33 Id., pág. 347.

34 Id., pág. 329.

35 Id., pág. 418.

36 Id., pág. 272.

37 Id., pág. 542.

situación idéntica de estrangulación por la incomprensión de su mujer: “La conviction qu’il avait de n’être pas compris le reprenait, le repleyait, le retordait, lui et ses pensées, comme un inextricable nœud de serpents”³⁸.

Los enredos de Mme de Scudemor evitan también una posible deserción de su víctima en la persona de Allan en *Ce qui ne meurt pas*: “Contre l’air brumeux des marais qui s’élevait elle avait entortillé son cou et ses épaules de cette fourrure qu’on appelait alors un boa, et ce boa de martre, replié autour d’elle, ressemblait au serpent, qui s’était endormi autour de sa victime sans avoir pu s’en détacher...”³⁹ La imagen de los reptiles ofidios simboliza el avasallamiento de toda pasión en el universo “aurevillien”, Allan lo sufre con Camille: “Et, quand Allan passait son bras autour de la taille de couleuvre de l’onduleuse Camille, était-ce comme le lierre autour de l’arbre qu’il étroit sans rien réchauffer?... ”⁴⁰

En *L’Amour Impossible*, la metáfora de la culebra es introducida por las dos heroínas: Mme de Gesvres y Mme de Anglure: “On eût dit deux charmantes couleuvres s’enlaçant sur un tapis de fleurs et se caressant de leurs dards sans oser encore se blesser”⁴¹. Si la comparación física es relevante, el movimiento sinuoso sugiere envolvimiento y deslizamiento, así como la espalda de Mme de Gesvres “[qui] se balançait avec une ondulation de serpent, sur des reins d’une cambrure hardie”⁴².

El autor tiene predilección por los seres con doble naturaleza: “Quand on voyait [Vellini] comme je la voyais alors, étendue par terre sur ces gerbes déliées, avec des torpeurs de couleuvre enivrée de soleil, je ne pouvais m’empêcher de penser à tous ces êtres merveilleux, rêvés par les poètes comme les symboles des passions humaines indomptables; à ces Mélusines, moitié femme et moitié serpent, à ces doubles natures, belles et difformes, qu’on dit aimer d’un amour difforme et monstrueux comme elles”⁴³.

La dualidad femenina, seductora pero aterradora, implica la destrucción de la serpiente. Las dos novelas, análogas en cuanto a su temática, revelan la aniquilación del animal. En *Le Cachet d’Onyx*, el narrador advierte: “S’il avait pu la scier en deux, comme on coupe un serpent, il eût été moins barbare, car du moins une moitié n’aurait pas vécu”⁴⁴, y en *À Un Dîner d’Athées*: “La Pudica, terrassée, était tombée sur la table où elle avait écrit, et le major l’y retenait d’un poignet de fer, tous voiles relevés, son beau corps à nu, tordu, comme un serpent coupé, sous son étreinte”⁴⁵.

La obsesión, por la mutilación de la serpiente, la sufre también Clotilde Maudit en *L’ensorcelée*: “A côté de son fauteuil, on voyait son bâton d’épine durcie au four sur lequel elle appuyait ses deux mains, quand, avec des mouvements de serpent à moitié coupé qui tire son tronçon en saignant, elle se traînait jusqu’ ce jeu de tourbe de sa cheminée”⁴⁶.

38 Id., pág. 509.

39 Op. cit., tomo II, pág. 488.

40 Id., pág. 387.

41 Op. cit., tomo I, pág. 99.

42 Id., pág. 47.

43 Id., pág. 520.

44 Id., pág. 20.

45 Op. cit., tomo II, pág. 226.

46 Op. cit., tomo I, pág. 635.

La figura híbrida de la mujer-serpiente es interesante en la medida en que expresa la ambigüedad de la mujer, convirtiéndose en fascinante, y en que voluptuosidad y muerte se confunden. La reflexión del narrador, en *Le Cachet d'Onyx*, ratifica esta argumentación: “quand on a étalé un corps virginal et dévoilé sous les enlacements du serpent, toutes les chances de bonheur que présentait la vie ont disparu d'une haleine”⁴⁷.

No sólo la serpiente resalta la sensualidad de la mujer, sino que muestra, según el simbolismo de este animal, su naturaleza maligna y peligrosa. En *Le Dessous de Cartes*, la naturaleza reptil de Mme de Stasseville es evidente, la condesa es el paradigma de mujer-serpiente cuyo sobrenombre es “*madame de Givre*”, una madre devoradora, abusiva, misteriosa y fría, tan cruel que necesita a alguien para mutilar; pues su hipocresía y su perfidia entrevén el posible asesinato de la niña. Es una mujer a la que también apellidan “Chlore”⁴⁸, su tez verdosa la asimila a una sustancia química nauseabunda, sofocante, asfixiante como el veneno. La heroína es viperina y glacial, de sangre fría: “Elle est de la race des animaux à sang blanc”, répétait son médecin”⁴⁹; posee, además de la prudencia, unas escamas fascinantes, unos labios viperinos sibilantes y una organización contráctil.

Barbey es inequívoco en su descripción, este retrato subraya perfectamente todas sus marcas infernales, y la reacción de la joven Sibylle es significativa cuando escucha al narrador hablar del infierno de los dramas ocultos; por ello, se acerca a su progenitora “avec une crispation de terreur, comme si l'on eût glissé un aspic entre sa plate poitrine d'enfant et son corset”⁵⁰. Pero no sólo se conforma con describirnos su físico y su personalidad parecidos al animal, sino que utiliza aliteraciones del sonido “S” silbante, con el fin de reproducir un sonido onomatopéyico en todo lo relativo a su persona. Su nombre “Stasseville” contiene varios sonidos de este fonema, o frases del tipo “elle passait sa langue vipérine sur ces lèvres sibilantes”⁵¹.

El movimiento de la duquesa de Sierra-Leona, en *La venganza de una mujer*, es lo que atrae principalmente a Tressignies y lo motiva a seguirla. Un andar “sinuoso” y exageradamente arqueado evoca los movimientos de este animal.

Caballos

La mujer-serpiente está relacionada con otra figura híbrida, cuya importancia es manifiesta en la imaginación de Barbey: el hombre y la mujer-caballo.

La silueta del hombre-caballo es representativa en numerosos relatos: el caballo desempeña la función de héroe como la obstinación humana, de este modo lo revelan el cura de la Croix-Jugan o de Le Hardouey en *L'Ensorcelée*, de Néel de Néhou y su compañero Gustave de Orglande en *Un prêtre marié*, de Juste le Breton en *Le Chevalier Des Touches*, o del Criard en *Une vieille maîtresse*.

47 Id., pág. 15.

48 Op. cit., tomo II, pág. 144. Constance Chlore es un emperador romano del IIIº siglo, padre de Constantino. Gibbon ha escrito *Décadence et Chute de l'Empire romain. Notes et variantes*, id., pág. 1318.

49 Id., pág. 148.

50 Id., pág. 133.

51 Id., pág. 154.



Desde su primera aparición, en *Un prêtre marié*, e incluso antes de haber sido mencionado, Néel de Néhou es designado por el sintagma “ce jeune homme à cheval”⁵². Néel “dont le cœur hennissait dans les liens respectés du devoir” es un hombre-caballo: “Depuis qu’il savait sangler un cheval et en rattacher les gourmettes, Néel avait toujours aimé à courir par monts et par vaux. [...] Quand on le croyait à chasser le loup ou le sanglier sur un point éloigné de la presqu’île, tout à coup il apparaissait sur un autre”⁵³. Ostentando el don de la ubicuidad y relacionado con la caza, es un ser fabuloso, mitológicamente emparentado a la raza de los Centauros. Al principio del relato, el protagonista posee el poder negativo del centauro salvaje e indomable. Néel fusiona su cuerpo con su montura, encarna la agresividad, incluso la crueldad. Cuando eleva su fusta, hace acto de violencia, y representa como el Centauro la violencia brutal, la bestialidad, un ser “dominado por los instintos salvajes incontrolados”⁵⁴.

Los caballos de Mellerault representan la violencia brutal y salvaje, y Néel exacerba este instinto embriagándolos, vertiendo dos botellas de vino en la avena: “Parti de bonne heure de Néhou afin d’viter l’il et peut-être les ordres de son père, il avait résolu de mettre à exécution une pensée à laquelle certainement tout le monde, à Néhou, se serait opposé. C’était de faire boire à ses chevaux un breuvage qui les rendît sauvages”⁵⁵.

El protagonista instiga a su extremo la violencia cuyo corazón relincha de impaciente ardor, el fragmento que proponemos evidencia tal hecho y conviene leerlo en toda su extensión para vivirlo con el dinamismo con que lo experimentan sus protagonistas:

“Des chiens errants le long des routes furent trouvés coupés par la moitié du corps et gisants sur le sol le lendemain. Ils n’avaient pu fuir. Un *limonier*, attelé à une charrette, qui ne se dérangea pas assez vite devant cette furie, fut atteint par le moyeu de la roue et eut le poitrail emporté. Enfin un taureau effaré et pris de peur se jeta sur le char lancé, et la roue, l’implacable roue, toujours tournant, lui cassa les cornes dans ses irrésistibles rayons! Partout ce fut dégât et désastre! car ce Mazeppa à deux chevaux, que sa volonté seule liait à leurs croupes, n’avait pas les steppes infinies du désert pour s’y enfoncer. De toutes parts, résistances et obstacles! Il trouvait des arbres qu’il cognait et dont il arrachait l’écorce; des haies qu’il trouait; des barrières dont il renversait les poteaux! Il traînait après lui des débris de toute sorte dont les chemins restaient jonchés quand il était passé. Les chevaux fumants, écumants, toujours plus fouettés, toujours plus rapides, devinrent de plus en plus fous. Ils couraient et marchaient dans leur propre écume, ruisselante autour

52 Op. cit., tomo I, pág. 914.

53 Id., pág. 919.

54 CHEVALIER, J. et GHEENBRANT, A.: *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1969, tomo I, pág. 299.

55 Op. cit., tomo I, pág. 1030.

d'eux; dans leur propre sang qui commençait de rouler sur leur musculature déchirée aux buissons et de pourprer leur jais profond d'un rouge sinistre"⁵⁶.

En este fracaso, los caballos se personifican por los gritos que proliferan, precipitándose sobre los peldaños de granito, cuyo resultado es que “[l]’un s’était éventré sur l’angle d’un soubassement et perdait ses entrailles. L’autre était fourbu pour jamais”⁵⁷. El episodio acaba con la imagen del caballo vencido, siempre relacionado con el motivo de la destrucción.

L’Ensorcelée ofrece un ejemplo a la inversa: Le Hardouey, anteriormente al encuentro con los pastores, atraviesa la landa: “son cheval [marche] d’un bon pas”⁵⁸, trotta. Por el momento no lo podemos asimilar a un hombre-caballo. Sin embargo, tras el descenso a los Infiernos por medio del espejo y el enfrentamiento con su inconsciencia, Thomas Le Hardouey, cayendo “s’empêtra dans les rênes de son cheval, qu’il retint ainsi du poids de son corps”⁵⁹. La situación inicial es modificada, y el hombre renace centauro: “force de tâtonnements dans ces ténèbres, l’homme enfourcha el cheval qui emporta le cavalier comme une tempête emporte un fêtu”⁶⁰. El caballo domina al jinete, y el final del capítulo XI propone una asimilación progresiva del hombre y del animal. El herrero insiste sobre esta metamorfosis: “Vous soufflez, vous et la jument, comme le grand soufflet de ma forge”⁶¹. Y Le Hardouey desaparece como el rayo y “comme si l’eau-de-vie qu’il avait lampée eût passé dans le ventre de son quevâ”⁶². Constatamos una simbiosis absoluta, la fusión de los dos componentes del animal mitológico se pone en evidencia y el protagonista desaparece de la escena social. Thomas Le Hardouey se convierte en enigma, y su desaparición misteriosa contribuye a cambiar su naturaleza: pasa del ámbito social al ámbito fantástico.

Tanto el caballo como la velocidad son explícitamente asociados a la fuga del tiempo. Existe una simbología en numerosos cuentos o mitos⁶³. Dos ejemplos son particularmente indicativos con respecto a este tema. En *L’Ensorcelée*, el cura Jéhoël de la Croix-Jugan es un jinete infernal; a lo largo de la novela, recorre la landa con su caballo negro. En el capítulo VI, “il montait une pouliche qui semblait avoir le feu sous



56 Id., págs. 1031-1032.

57 Id., pág. 1034.

58 Op. cit., tomo I, págs. 672-673.

59 Id., págs. 679.

60 Id., pág. 680.

61 Id., pág. 680.

62 Id., pág. 681.

63 Jacques Bril comenta que “les harpies qui sont parfois représentées avec une crinière de cheval, monstrueuses juments, à l’étreinte de Zéphir, deviennent mères de chevaux. A Xanthos l’Alezan, l’un des chevaux d’Achille, elles transmettent le don de prophétie; d’ailleurs prophétie de mort: “Le jour fatal est proche de toi” dit à Achille le cheval doté de parole par les Erynnies gardiennes de l’Enfer”. BRIL, J.: *Lilith ou la mère obscure*. Payot, Paris, 1984, pág. 107.

le ventre”⁶⁴. Más tarde, cuando halla a la Clotte agonizando, “il avait traversé la lande de Lessay sur sa pouliche, noire comme ses vêtements”⁶⁵. La alusión al negro y al fuego pone en evidencia el carácter infernal de la cabalgada, galopando por caminos de perdición. Un conjunto de símbolos hacen del cura un jinete fúnebre, un jinete de la muerte, que aterroriza a todos los espíritus.

En *Une vieille maîtresse*, la leyenda del Criard, que vaticina el infortunio, ratifica esta simbología. Si es verdad que la leyenda existe realmente en la región, y que Barbey es particularmente sensible a los cuentos y a las supersticiones, no extraña que el narrador interrumpiera el relato para explicar:

“Le Criard est une superstition de ces rivaux. Ils racontent que le veille de quelque tempête, –un homme dont jamais personne n’a vu le visage, enveloppé dans un manteau brun et monté sur le dos nu d’un cheval noir, à tous crins, parcourt les mielles et les rochers, en les emplissant de cris sinistres”⁶⁶.

Esta imagen concentra los rasgos negativos del grito, de la velocidad y de las tinieblas. Además, las herraduras del caballo son rojas como “s’ils sortaient d’une forge infernale”. Personaje esencial, el Criard es un fantasma, es una obsesión, y conforma el hombre-caballo, un ser híbrido asociado al devenir.



El tema devorador es común a todas las representaciones del bestiario “aurevillien”, y, en *Une Vieille Maîtresse*, Ryno cuenta: “Nos chevaux se choquaient, se mordaient”⁶⁷. La figura de la mujer-caballo es la del centauro o de la amazona y, en estos términos, Vellini es comparada a “la femelle d’un Centaure qui monte à cheval comme la plus habile écuyère du Cirque”⁶⁸. Philippe Berthier ha demostrado hasta qué punto “la bella guerrera” fascina a Barbey y que su presencia es frecuente. Hermangarde, para adaptarse al paisaje salvaje de Carteret, actúa como amazona, pero esta conversión es ambigua y fluctuante en tanto y en cuanto la joven desempeña más el papel de víctima que el de una guerrera triunfadora. Cuando la marquesa de Flers

se marcha y abandona a su nieta, se resigna a pensar que es una amazona: “Cette grande personne avait, pour ce jour-là, revêtu une amazone de velours noir [...]. On eût dit qu’elle était sculptée dans cette mise équestre et sévère qui touche au costume de l’homme, mais qui ne l’est pas. Il fallait la voir, le corsage emprisonné sous les boutons de jais de cette

64 Op. cit., tomo I, pág. 622.

65 Id., pág. 709.

66 Id., pág. 414.

67 Id., pág. 289.

68 Id., pág. 550.

amazone qui prenait le ferme contour de la poitrine comme une armure noire”⁶⁹. La imagen de amazona no se confirma por dos motivos: en primer lugar, Ryno la ayuda a montar a caballo, y en segundo lugar, cabalgan juntos cogidos de la mano. Sin embargo, a pesar de estas negaciones, la figura de la amazona triunfa, Vellini es una “amazone grenat”⁷⁰, tan viril como Ryno, tan amenazadora por su comportamiento como por el objeto que sujeta en la mano. El duelo ecuestre entre ambos protagonistas desencadena el tema de la agresión: “Un aveuglant coup de cravache, qui me fit voir mille éclairs, me tomba à travers la figure et me la marqua d’un sanglant sillon”.⁷¹

Otro estereotipo de mujer-amazona es Hauteclair que, junto a Vellini, son jineteras dominadoras y guerreras, pero lo que realmente nos remite al arquetipo de amazona son: el arco, la lanza, la espada y los gestos de mutilación y de ceguera.

En *L’Ensorcelée*, la madre de Jeanne, Louisine à la Hache, se asocia al arquetipo de Amazona⁷². Consiguiendo un estatus privilegiado en el castillo de Haut-Mesnil, acompaña a Rémy de Sang d’Aiglou en sus cacerías, y el narrador precisa: “Il aimait à la voir abattre un sanglier aussi bien que lui, et monter avec l’adresse hardie d’une Cotentinaise les chevaux les plus jeunes et les plus fringants”⁷³. La imagen de la amazona-cazadora, que subyuga, es más explícita, en tanto que Louisine es también una asesina de hombres que mató de un golpe de hacha a un bandolero, después de cegarle tras arrojarle sopa hirviendo. Las Amazonas tenían costumbre de cegar o mutilar a los niños, y Jeanne-Madelaine se identifica con esta figura mítica, maître Tainnebouy la recuerda en estos términos: “Il fallait la voir revenant du marché de Créance, sur son cheval bai, un cheval entier, violent comme la poudre, toute seule, ma foi! comme un homme; son fouet de cuir noir orné des houppes de soie rouge à la main, avec son justaucorps de drap bleu et sa jupe de cheval ouverte sur le côté et fixée par une ligne de boutons d’argent! Elle brûlait le pavé et faisait feu des quatre pieds, Monsieur!”⁷⁴ En este cuadro, hallamos el arquetipo de la mujer guerrera e intrépida, cuyo látigo simboliza el poder mutilador. Pero finalmente ambas heroínas rompen con la simbología: Louisine muere pisoteada por un caballo furioso y Jeanne es absorbida por el agua del lavadero; su hermosa melena, emblema de guerrera, es cercenada por el pastor.

Sin embargo, a pesar de las negaciones, la mujer-caballo, castradora, triunfa en la obra. Hay que recordar a Vellini y Hauteclair, ambas son el estereotipo de mujer-amazona, jineteras belicosas, asociadas a Artémis⁷⁵; pero también sus armas son las que realmente nos remiten al arquetipo de amazona. Se ha atribuido a Hauteclair el calificativo de “mujer-espada” debido a su onomástica, pero también por su curiosa función de esgrimidora. En cuanto a Vellini, posee el atributo de látigo o espada, y el tema ecuestre está relacionado en lo que concierne a una salvajería feroz.

69 Id., pág. 400.

70 Id., pág. 286.

71 Id., pág. 289.

72 La imagen es dilucidada por el mismo narrador: “La jeune fille en elle voilait l’amazone de ses timidités rougissantes” Op. cit., tomo I, pág. 614.

73 Id., pág. 614.

74 Id., pág. 617.

75 P. Grimal sostiene que las Amazonas reverenciaban esencialmente a la diosa Artémis.

GRIMAL, P.: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986, pág. 31.

Aves

Uno de los motivos permanentes de la imaginación del autor es el instinto predatorio que algunos personajes desarrollan. La Clotte, de camino hacia el entierro de Jeanne, sostiene su bastón como una presa entre sus dientes: “[...] comme elle était brisée dans son corps et qu’elle tombait affaissée, ne voulant pas être retardée par sa chute, l’héroïque volontaire se mit à marcher sur les mains, à travers les pierres, tenant dans ses dents le bâton dont elle ne pouvait se séparer et qu’elle mordait avec une exaspération convulsive...”⁷⁶ La Clotte tiene los dedos parecidos a las garras “d’un oiseau de proie”⁷⁷, mientras que en otro pasaje, es descrita como un halcón. Amiga de Jeanne y de Jéhoël, pájaro aristocrático a quien se le ha cortado las alas, asegura la relación temática entre ella y Jéhoël por compartir ciertas cualidades: “S’il était aigle, elle était faucon”⁷⁸. La heroína ostenta la mirada de un ave rapaz: “Jeanne avait les regards de faucon de sa race paternelle”⁷⁹, pero será destruida precisamente por pertenecer a la misma raza que su fascinador.

En *Une Vieille Maîtresse*, las mismas imágenes se repiten haciendo alusión al ave rapaz con ciertas connotaciones. Ryno, apesadumbrado con la heroína, trae a la memoria que, en cierta ocasión, había herido a un águila con su escopeta; los ojos de su amante le recuerdan aquella situación: “Ses yeux d’aigle blessée tombaient d’aplomb sur moi”⁸⁰. Vellini expresa su soledad a través del repliegue de sus alas: “Tu es bien heureux! mais moi, ta vieille maîtresse, ta vieille aigle plumée par la vie, [...] a fermé l’empan de ses ailes”⁸¹.

Hemos aludido a las garras de la Clotte; Mme de Anglure también las extiende, en *L’Amour Impossible*, con un desaire de preponderancia: “Celle-ci, soulagée des contraintes de la soirée par ce qu’elle venait de décider, tendit encore une fois sa petite main gantée à la marquise, qui, peut-être, sentit alors la griffe d’abord si bien cachée, et elle sortit avec un air d’aiglone qui remporte sa proie à son nid”⁸².

Efectivamente, en toda la obra de Barbey, las mismas metáforas coinciden. El crítico Jacques Petit distingue, en el salón, un mundo hermético, cerrado, comparándolo con una jaula donde sus habitantes se identificarían como pájaros raros. Es posible que, en *Le Chevalier Des Touches*, estas imágenes sean más abundantes: Des Touches es un águila o un pájaro marino, Mlle de Percy es una golondrina, una cacaúta; las señoritas de Touffedelys son gaviotas, cisnes o incluso ocas, y los personajes secundarios son pinzones, flamencos, garzas... El narrador se recrea poniendo en escena todo el grupo social y perpetra la caricatura de estas especies: “De ce cercle, l’abbé était l’aigle et d’ailleurs dans tous les mondes, il en eût été un quand même le cercle, au lieu de ce vieux héron de Fierdrap, de ces oies candides de Touffedelys et de cette espèce de cacatoës huppé qui travaillait à sa tapisserie, aurait été composé, en fait de femmes charmantes et d’hommes rares, de flamants roses et d’oiseaux de paradis”⁸³.

76 Id., pág. 703.

77 Id., pág. 643.

78 Id., pág. 647.

79 Id., pág. 616.

80 Id., pág. 328.

81 Id., pág. 459.

82 Id., pág. 102.

83 Id., pág. 755.

La lista de caracterizaciones es extensa y, entre los animales secundarios, habría que destacar a los insectos: la esbelta señora de Alcy es asimilada a una avispa en *La Bague d'Annibal*; avispa por su cintura, pero, sobre todo, por su aguijón, mediante el cual transmite el veneno. El mismo estereotipo enfatiza la persona de la señora de Gesvres: “avec ces tailles d'épi tremblant ou de guêpe, d'une insaisissable volupté”⁸⁴.

El autor establece una exhibición zoológica cuyos animales, disfrazados en sujetos y con conciencia, transmiten lo más deplorable de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

Obras consultadas

- ALBIAC, G.: *La muerte, metáforas, mitologías, símbolos*, Paidós, Barcelona, 1996.
- BERTHIER, P.: *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Ginebra, Droz, 1978.
- BRIL, J.: *Lilith ou la mère obscure*. Payot, Paris, 1984.
- CAILLOS, R.: *Images*, Gallimard, Paris, 1959.
- DIEL, P.: *El simbolismo en la mitología griega*, Ed. Labor, Barcelona, 1991.
- ELIADE, M.: *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, col. Idées, Paris, 1967.
- GOMBRICH, E.H.: *Imágenes simbólicas*, Alianza Forma, Madrid, 1983.
- MAURON, CH.: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1963.
- PETIT, J.: *Œuvres romanesques complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1964 y 1966, 2 volúmenes.
- TODOROV, T.: *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977.
- Symbolisme et interprétation*, Col. Poétique, Seuil, Paris, 1978.

Estudios críticos

- BAILBE, J.M.: *Les métamorphoses du portrait féminin chez Barbey d'Aurevilly*. Publications de l'Université de Rouen, 1987, págs. 67-84.
- BONNES, J.P.: *Le bonheur du masque*, Casterman, Paris, 1947, págs. 124.
- BORNECQUE, J. H.: *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'uvre de Barbey d'Aurevilly*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Caen, 1969, págs. 160.
- BOUCHER, J.P.: *Les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly; une esthétique de la dissimulation et de la provocation*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, págs. 154.
- PETIT, J.: *Barbey d'Aurevilly critique*, Les Belles Lettres, 1963, págs. 766.
- PRAZ, M.: *La chair; la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, Ed. Denoël, Paris, 1977.
- TOUMAYAN, A.: *La Littérature et la hantise du Mal. Lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire*, French Forum, Lexington, Kentucky, 1978.

Artículos

- CARDONNE-ARLYCK, E.: “Nom, corps, métaphore dans *Les Diaboliques* de Barbey d’Aurevilly”, *Littérature*, n°54, Paris, mai, 1984, págs. 3-19.
- GILLE, E.: “Étude symbolique du *Chevalier Des Touches* de Barbey d’Aurevilly”, *Recherches sur l’imaginaire XII*, 1985, págs. 57-62.
- GILLE, P.: “L’ambivalence chez Barbey d’Aurevilly, structures, figures et genèse”, *RLM, Barbey d’Aurevilly*, n°8, 1973, págs. 39-74.
- JEAN-LAMARCHE, J.M.: “Image et métaphores chez Barbey d’Aurevilly”, *Le pèlerinage Aurevillyen*, n°52, 1979.
- LÉCUREUR, M.: “Les personnages féminins dans l’oeuvre de Barbey d’Aurevilly”, étude dans J. H. Bornecque: *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l’uvre de B. d’A.*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l’Université de Caen, 1968.
- LEFRANÇOIS, J.J. et PETIT, J.: “Les thèmes physiologiques”, *RLM, Barbey d’Aurevilly*, n° 2, 1967, págs. 33-50.
- MALANDAIN, P.: “Folie polonaise et solidarité, Néel de Néhou”, *Hommages à J. Petit*, 1985, págs. 261-269.
- MIGUET-OLLAGNIER, M.: “Figures mythiques dans *Les Diaboliques*, Mythanalyses”, *Les Belles Lettres*, Annales universitaires de Besançon, Paris, 1992, págs. 99-110.
- PEYLET, G.: “Entre la mythologie romantique et la mythologie fin de siècle, le satanisme”, *Barbey d’Aurevilly cent ans après*, Ginebra, Droz, 1990, págs. 89-100.
- TRANOUEZ, P.: “Fascination et narration dans *La Vengeance d’une femme*, de Barbey d’Aurevilly”, *École des Lettres*, 1988.
- “L’asthénique, l’amazone, l’androgyné”, *RLM, Barbey d’Aurevilly*, n° 10, 1977, págs. 85-113.
- “Portrait de l’artiste en Minotaure”, *RLM, Barbey d’Aurevilly*, n° 11, 1981, págs. 87-104.
- VANNET, G.: “ propos des images animales”, *RLM, Barbey d’Aurevilly*, n° 10, 1977, págs. 35-47.

Diccionarios

- BIEDERMANN, H.: *Diccionario de Símbolos* (trad. Del alemán: Knauer Lexicon der Symbole), Paidós, Barcelona, 1993.
- BRUNEL, P.: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Ed., du Rocher, Paris, 1988.
- ELIADE, M.: *Images et Symboles*, Gallimard, Paris, 1955.
- CHEVALIER, J. et GHEENBRANT, A.: *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1969.
- GRIMAL, P.: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986.
- <http://www.google.es/search?hl=es&q=simbolog%C3%ADa&meta=>
- http://espanol.geocities.com/ornitorrinco13/Simbologia_Romanica/simbologia_romanica.html
- REPRODUCCIÓN DE ILUSTRACIONES FOTOGRÁFICAS

Fotos obtenidas en el museo Barbey d'Aurevilly en Saint-Sauveur-le-Vicomte

*El cura de la Croix-Jugan en *L'Ensorcelée*, pág. 19.

*Encuentro de Vellini y Ryno en el Bois de Boulogne, *Un Prêtre Marié*, pág. 21.

Direcciones electrónicas

*<http://www.romequest.fronteriza.es/imagenes/mujerpantera>, pág. 3.

*<http://www.egitologia.com/images/stories/religi3n/signos-simbolos/serpiente>, pág. 10.

*<http://www.porque.es/imagenes/unicornio>, pág. 16.

