

LA FICCIÓN OLVIDADA: LA NOVELA GÓTICA ESPAÑOLA (1801-1834) HISTORIA, ORÍGENES, TEORÍAS

TESIS DOCTORAL
DE ANA ISABEL BONACHERA GARCÍA

DIRIGIDA POR Dr. D. FRANCISCO DIEGO ÁLAMO
FELICES Y Dr. D. JOSÉ FRANCISCO FERNÁNDEZ
SÁNCHEZ

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS
HUMANAS Y SOCIALES
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN SOBRE ESTUDIOS DE
LENGUA Y LITERATURA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

DICIEMBRE, 2020



LA FICCIÓN OLVIDADA: LA NOVELA GÓTICA
ESPAÑOLA (1801-1834)

HISTORIA, ORÍGENES, TEORÍAS

THE FORGOTTEN FICTION: THE SPANISH GOTHIC NOVEL (1801-1834)

HISTORY, ORIGINS, THEORIES

TESIS DOCTORAL

DE ANA ISABEL BONACHERA GARCÍA

DIRIGIDA POR Dr. D. FRANCISCO DIEGO ÁLAMO FELICES Y

Dr. D. JOSÉ FRANCISCO FERNÁNDEZ SÁNCHEZ



PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN SOBRE ESTUDIOS DE LENGUA Y

LITERATURA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA



DICIEMBRE, 2020

I perceive you have no idea what Gothic is; you have lived too long amidst true
taste, to understand venerable barbarism.

(Walpole, 1833: 209)

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. These facts few psychologists will dispute, and their admitted truth must establish for all time the genuineness and dignity of the weirdly horrible tale as a literary form. Against it are discharged all the shafts of a materialistic sophistication which clings to frequently felt emotions and external events, and of a naïvely insipid idealism which deprecates the aesthetic motive and calls for a didactic literature to «uplift» the reader toward a suitable degree of smirking optimism. But in spite of all this opposition the weird tale has survived, developed, and attained remarkable heights of perfection; founded as it is on a profound and elementary principle whose appeal, if not always universal, must necessarily be poignant and permanent to minds of the requisite sensitiveness.

(Lovecraft, 1973: 12)

*A Martín C. Gallardo, Francisco D.
Álamo y José F. Fernández, quienes me
han llenado de amor y sabiduría*

Agradecimientos

Me gustaría expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a mi tutor, el Dr. D. Francisco

D. Álamo, por su inquebrantable apoyo, atención y motivación. No solo eres un mentor extraordinario, sino también una persona brillante y un amigo bueno y de confianza. Gracias de todo corazón por todos estos años de dedicación, por ayudarme a caminar por este paraje yermo y por iluminarme cuando andaba a tientas.

Asimismo, me gustaría agradecer al Dr. D. José F. Fernández su extraordinaria, generosa y profunda ayuda. Gracias por darme la oportunidad de formar parte de su grupo de investigación, Lindisfarne, del que espero no solo colaborar en futuras investigaciones, sino ante todo conseguir buenos amigos.

Por último, pero no menos importante, me gustaría dar las gracias a mi pareja, Martín C. Gallardo, mis hermanos, M^a. del Mar Bonachera, Guillermina Cortés y José Belmonte, y mi madrina, Filomena Collado, por su apoyo incondicional, amor y confianza. Gracias por enseñarme lo que realmente importa en esta vida.

Os estaré eternamente agradecida.

«La felicidad puede hallarse hasta en los más oscuros momentos, si somos capaces de usar bien la luz» (Cuarón, 2004)

ÍNDICE

RESUMEN.....	19
--------------	----

ABREVIATURAS.....	21
-------------------	----

INTRODUCCIÓN

LA JUSTIFICACIÓN, LA HIPÓTESIS, LOS OBJETIVOS Y LA METODOLOGÍA ..	23
---	----

1. La justificación	23
2. La hipótesis.....	42
3. Los objetivos	43
3.1. Los objetivos generales	43
3.2. Los objetivos específicos.....	46
4. La metodología investigadora. El concepto <i>histórico/ideológico</i> de la noción de literatura y la <i>intertextualidad</i> como estrategias de trabajo.....	51
4.1. La noción de <i>literatura</i> . Trayectoria histórica. Concepciones del objetivo literatura.....	51
4.2. Otras concepciones de base materialista	56
4.3. La <i>intertextualidad</i>	59

CAPÍTULO I

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN. LA NOVELA GÓTICA: ORÍGEN, EVOLUCIÓN, PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS, Y AUTORES Y OBRAS MÁS DESTACADAS. UN BREVE RECORRIDO.....	61
---	----

1. La definición del término <i>gótico</i>	61
2. El nacimiento de la novela gótica: <i>El castillo de Otranto</i> (1764), de Horace Walpole.....	63

3. La actitud crítica frente a la novela gótica.....	66
4. Los estudios críticos e históricos sobre la ficción gótica.....	68
5. La historia de la novela gótica. Desarrollo, principales características, y autores y obras más destacados.....	72
5.1. El <i>terror</i> y el <i>horror</i>	74
5.2. La novela gótica <i>racional</i> (o <i>sentimental</i>) y la novela gótica <i>irracional</i> (o <i>sobrenatural</i>).....	76
5.2.1. La novela gótica <i>racional</i> o <i>sentimental</i>	76
5.2.2. La novela gótica <i>irracional</i> o <i>sobrenatural</i>	79
5.3. Las parodias y las sátiras	81
5.4. La narrativa gótica <i>psicológica</i>	83
5.5. El cénit y el «fin» de la novela gótica	83
5.6. La génesis de la literatura fantástica y de la novela criminal: la novela gótica ...	85
5.6.1. La literatura fantástica	85
5.6.2. La novela criminal.....	86
5.7. El renacer de la novela gótica.....	87
5.8. El <i>doble</i>	89
5.9. El nacimiento del relato vampírico: <i>Drácula</i> (1897), de Bram Stoker	91
6. Hacia una teoría de la novela gótica.....	94
6.1. El narrador.....	95
6.2. Los tipos de personajes.....	96
6.2.1. El villano gótico	96
6.2.2. La <i>femme fatale</i>	98
6.2.3. El héroe valiente.....	98
6.2.4. La heroína virtuosa.....	99
6.2.5. Otros personajes góticos.....	100
6.3. El espacio narrativo y el tiempo narrativo. La dimensión espacio-temporal de las ficciones góticas.....	100
6.3.1. El espacio narrativo	101
6.3.2. El tiempo narrativo.....	111
6.4. La trama gótica. La lógica narrativa y los motivos más recurrentes.....	114
6.4.1. La lógica narrativa.....	114
6.4.2. Los motivos recurrentes	115

CAPÍTULO II

EL CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIOLOGICO Y ESTÉTICO-LITERARIO EN ESPAÑA (1788-1834)..... 119

1. El contexto histórico. La censura y el Siglo de las Luces en España	119
1.1. El principal obstáculo para la importación, la producción y la publicación de la novela gótica: la <i>censura</i>	119
1.1.1. La censura <i>gubernativa e inquisitorial</i> . Edictos y novela en España.....	123
1.1.2. La introducción y circulación de la novela gótica en España. <i>Admisión y clandestinidad</i>	135
1.2. El Siglo de las Luces en España	156
1.2.1. La Ilustración española.....	156
1.2.2. El Antiguo Régimen. Carlos IV y la <i>desilusión ilustrada</i>	157
1.2.3. La Ilustración española: <i>tardía, tímida y limitada</i>	164
1.2.4. La Ilustración española: <i>cristiana y moderada</i>	165
1.2.5. La Ilustración española: <i>transformación social y fe en el futuro</i>	167
1.2.6. La Ilustración y la naturaleza humana: <i>felicidad individual y bien general</i>	168
1.2.7. Los éxitos de la Ilustración en España	171
1.2.8. Las principales características de la literatura de la Ilustración española	172
1.2.9. La novela gótica	180
2. El contexto sociológico. La recepción de la novela gótica en España	184
2.1. La publicación de novelas góticas inglesas, francesas, alemanas y españolas. Historia editorial.....	190
2.1.1. La novela gótica inglesa	194
2.1.2. La novela gótica francesa	208
2.1.3. La novela gótica alemana	217
2.1.4. La novela gótica española	219
2.2. La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica.....	228
2.2.1. La edición y la publicación de novelas góticas inglesas traducidas-adaptadas al castellano	260

2.2.2. La edición y la publicación de novelas góticas francesas traducidas- adaptadas al castellano	268
2.2.3. La edición y la publicación de novelas góticas alemanas traducidas- adaptadas al castellano	278
2.2.4. La edición y la publicación de novelas góticas españolas.....	
2.3. El público lector de novela gótica en España.....	279
2.3.1. El nuevo público lector español. De la aristocracia europea a la nueva clase burguesa española	298
2.3.2. El público lector <i>femenino</i>	309
2.4. La recepción crítica de la novela gótica	327
2.4.1. La recepción <i>positiva</i>	332
2.4.2. La recepción <i>negativa</i>	352
3. El contexto estético-literario. Lo gótico sublime: el <i>terror deleitoso</i>	375
3.1. La estética gótica: lo <i>sublime</i> y lo <i>lúgubre</i>	376
3.1.1. Los antecedentes literarios de la novela gótica: la lírica medieval (el romance y la balada), William Shakespeare y la poesía sepulcral o nocturna inglesa	378
3.1.2. La estética de lo sublime: el <i>horror deleitoso</i>	404
3.1.3. Las teorías acerca de lo sublime en los ensayos filosóficos y estéticos de los autores españoles.....	412
3.2. Los principios estéticos del género novelesco en España: <i>didactismo</i> , <i>moralidad</i> y <i>verosimilitud</i>	416
3.2.1. La novela didáctica y moral, y la novela gótica.....	421
3.2.2. La novela realista y verosímil, y la novela gótica	426
3.3. Lo lúgubre en otros géneros literarios: la literatura popular, el teatro terrorífico y la poesía.....	440
3.3.1. La literatura popular: la comedia de magia, el cuento literario, maravilloso y de crímenes, y el pliego de cordel.....	441
3.3.2. El teatro terrorífico	448
3.3.3. La poesía	453
3.4. Otras manifestaciones artísticas y culturales de lo lúgubre: la pintura, los espectáculos populares y los artículos de divulgación.....	461
3.4.1. Lo <i>sombrío</i> y lo <i>funesto</i> en la pintura goyesca.....	462
3.4.2. Lo siniestro en los espectáculos populares: la <i>fantasmagoría</i>	493

3.4.3. Lo terrorífico en los artículos de divulgación: el padre Feijoo y su <i>Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes</i> (1726-1740) y <i>Cartas eruditas y curiosas</i> (1742-1760).....	496
---	-----

CAPÍTULO III

EL ESTUDIO DE CAMPO. EL NACIMIENTO DE LA NOVELA GÓTICA ESPAÑOLA	503
1. La primera etapa: la novela española con tintes góticos	506
1.1. <i>El café</i> (1772-1774), de Alejandro Moya.....	508
1.2. <i>Noches lúgubres</i> (1789-1790), de José Cadalso.....	509
1.3. <i>El Valdemaro</i> (1792), de Francisco V. Martínez Colomer	514
1.4. <i>El Rodrigo. Romance épico</i> (1793), de Pedro Montengón.....	519
1.5. <i>La Leandra. Novela original que comprehende muchas</i> (1797-1807), de Antonio Valladares de Sotomayor	523
1.6. <i>La noche entretenida</i> (1798), de Juan Idarroc.....	526
1.7. <i>El evangelio en triunfo, o Historia de un filósofo desengañado</i> (1798-1799), de Pablo de Olavide	527
1.8. <i>Lecturas útiles y entretenidas</i> (1800-1817), de Atanasio Céspedes y Monroy (pseudónimo de Pablo de Olavide)	530
1.9. <i>Novelas morales</i> (1804), de Vicente Martínez Colomer	539
1.10. <i>El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia</i> (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo	539
1.11. <i>La Eumenia, o La Madrileña. Teatro moral</i> (1805), de Gaspar Zavala y Zamora.....	544
2. La segunda etapa: las novelas góticas extranjeras. La traducción como reescritura..	546
2.1. La novela gótica extranjera en España. Traducción-adaptación	557
2.1.1. La portada: título y subtítulo	557
2.1.2. Los prólogos, las advertencias, las introducciones y los prolegómenos ..	560
2.1.3. Las ilustraciones.....	588
2.1.4. Las características formales. Reescritura del texto original.....	600

2.2. La <i>Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas</i> (1831)	610
2.2.1. El debate. La lucha por la autoría de la <i>Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas</i> (1831).....	613
2.2.2. La parodia: <i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> (1820), de J.R.P. Cuisin	625
2.2.3. El título y los subtítulos.....	630
2.2.4. El «Prolegómeno del autor a los lectores» y la «Introducción analítica».	632
2.2.5. <i>Originalidad, efectismo, impacto e instrucción</i> a través de las láminas ..	641
2.2.6. Las historias trágicas, de espectros y de sombras ensangrentadas.....	649
3. La tercera etapa: la novela gótica española (1801-1834)	679
3.1. La portada: Título y subtítulo.....	687
3.2. Prólogos, advertencias, introducciones y prolegómenos.....	691
3.2.1. Moralidad y didactismo.....	692
3.2.2. Verosimilitud.....	709
3.2.3. Sentimentalismo	716
3.2.4. La autoría oculta y otras pistas que apuntan hacia el género gótico	717
3.3. Las ilustraciones góticas.....	720
3.4. Análisis de las características literarias en la novela gótica española (1801-1834). Una aproximación	731
3.4.1. El tipo de narrador.....	731
3.4.2. La configuración de los personajes principales del relato: el <i>villano gótico</i> , el <i>héroe valiente</i> y la <i>heroína virtuosa</i>	732
3.4.3. Las coordenadas espacio-temporales. La ambientación <i>espacial</i> (lugares exóticos, lo terrorífico arquitectónico y el espacio estético) y la ambientación <i>temporal</i> (la Edad Media).....	774
3.4.4. La trama gótica. La lógica narrativa: el <i>suspense narrativo</i> y la <i>superposición de historias</i>	799
3.4.5. La trama gótica. Los motivos recurrentes: el <i>dolor</i> y la <i>muerte</i> . La imagen macabra, la estructura del melodrama y la morbosidad.....	802
3.4.6. La función didáctico-moral. La virtud recompensada, los efectos de una buena y una mala educación y el tratamiento de lo sobrenatural (explicado y no explicado).....	815

3.4.7. El principio neoclásico de verosimilitud literaria. Los vínculos con la novela histórica y la pérdida del historicismo: la novela gótica española con tintes históricos.....	851
3.4.8. La combinación de la novela gótica con otros subgéneros narrativos: la novela sentimental y la novela histórica	862
3.4.9. El <i>anticlericalismo</i> y el <i>antiinquisitorialismo</i> como motivos literarios y estéticos	863
3.4.10. La cuestión del <i>Yo</i> y el <i>Otro</i> . Lo exótico en la ficción gótica española ..	879

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES.....	883
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	897
--------------------	-----

1. Fuentes clásicas (hasta el siglo XX).....	897
2. Fuentes contemporáneas (a partir del siglo XX)	924

APÉNDICE

EL CATÁLOGO DE NOVELAS ESPAÑOLAS CON TINTES GÓTICOS, NOVELAS GÓTICAS EXTRANJERAS TRADUCIDAS-ADAPTADAS Y NOVELAS GÓTICAS ESPAÑOLAS	971
---	-----

1. Las novelas españolas con tintes góticos.....	972
2. Las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas.....	976
2.1. Las novelas góticas inglesas.....	976
2.2. Las novelas góticas francesas.....	988
2.3. Las novelas góticas alemanas.....	1001
3. Las novelas góticas españolas	1003

Resumen

La presente tesis doctoral consiste en el estudio de la novela gótica española (1801-1834), tratándose de una investigación minuciosa acerca del origen, el desarrollo, las principales características y los autores más destacados de la novela gótica dentro del contexto histórico, político, social, cultural y estético de España. Emplearemos una metodología heterogénea, pero intencionalmente complementaria, para llevar a cabo este estudio. Dicha metodología nos servirá como medio para combinar dos capítulos interrelacionados: un capítulo teórico-descriptivo — *Estado de la cuestión*—, que nace tras el análisis de las investigaciones realizadas por Miriam López Santos, David Roas, María José Alonso Seoane y Luis Alberto de Cuenca, entre otros, y otro capítulo que surge a raíz de la lectura y el análisis de un corpus de novelas góticas españolas—*Estudio de campo*—. De este modo, pretendemos demostrar que sí existió la novela gótica en España en los últimos años del Antiguo Régimen, sacando a la luz obras que han permanecido en el olvido durante casi dos siglos, pero que creemos firmemente que nos ayudan a configurar la evolución de la literatura española y a entender mejor las obras sucesivas, concediéndole a estas predecesoras el reconocimiento que se les ha negado hasta ahora.

Abstract

The present doctoral thesis focuses on the study of the Spanish gothic novel (1801-1834), being a detailed research on the origins, the development, the main characteristics and the most prominent writers of the gothic novel within the historical, political, social, cultural and aesthetic context of Spain. A heterogeneous, but intendedly

complementary methodology will be used in order to carry out this research. This methodology will serve as a means to combine two interrelated chapters: a theoretical-descriptive chapter —*State of the Art*—, which arose from the analysis of the researches carried out by Miriam López Santos, David Roas, María José Alonso Seoane and Luis Alberto de Cuenca, among others, and another chapter that arose from the reading and the analysis of a corpus of Spanish gothic novels —*Field Study*—. Thus, we hope to demonstrate that the gothic novel did indeed exist in Spain during the last years of the Old Regime, bringing to light works that have been neglected for nearly two centuries, but we firmly believe that they help us to map the development of the Spanish literature and to understand better the successive works, granting to these predecessors the recognition which until now has been denied to them.

Abreviaturas

a.C. (Antes de Cristo)

art. (artículo)

BC (Biblioteca de Cataluña)

BL (British Library)

BNE (Biblioteca Nacional de España)

BnF (Bibliothèque nationale de France)

B.N.U.TO. (Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino)

BSB (Bayerische Staatsbibliothek)

ca. (lat. *circa*; «aproximadamente»)

cit. (cita)

Comp. (Compañía)

coord. (coordinador)

coords. (coordinadores)

dib. (dibujante)

dir. (director)

DNB (Deutsche National Bibliothek)

ed. (editor)

eds. (editores)

et al. (lat. *et alii*; «y otros»)

Fr. (Fray)

gr. (grabador)

Ibíd. (lat. *Ibidem*; «en el mismo lugar»)

Impr. (Imprenta)

Libr. (Librería)

núm. (número)

Ofic. (Oficina)

pág. (página)

págs. (páginas)

prol. (prologuista)

RAE (Real Academia Española)

RB (Real Biblioteca)

reimpr. (reimpreso)

rs. (reales)

S. (San)

s.a. (sin año)

s.e. (sin editor)

s.f. (sin fecha)

s.l. (sin lugar de edición)

S.M. (Su Majestad)

s.n. (sin editorial)

SS. AA. (Sus Altezas)

Sr. (Señor)

Sra. (Señora)

Sres. (Señores)

Srio. (Secretario)

s.p. (sin página)

trad. (traductor)

trads. (traductores)

vid. (lat. *vide*; «véase»)

vol. (volumen)

vols. (volúmenes)

VV.AA. (varios autores)

Introducción

LA JUSTIFICACIÓN, LA HIPÓTESIS, LOS OBJETIVOS Y LA METODOLOGÍA

1. La justificación

La ficción gótica española ha permanecido sumida hasta hace aproximadamente dos décadas en un injusto olvido, pues una parte importante de la crítica, sometida a una concepción realista de la literatura y el arte, ha tardado en considerarla un objeto digno de estudio.

Desde finales del XIX, los investigadores se habían centrado específicamente en analizar el componente realista de la literatura española, excluyendo todo aquello que no respondía a las normas fijadas por la preceptiva realista, como la literatura gótica y otras literaturas de carácter inverosímil y maravilloso, como la literatura fantástica, vistas como un género menor, totalmente ajenas a la literatura nacional. Uno de los principales defensores de esta tesis fue Ramón Menéndez Pidal (1918: 228), quien consideró el realismo como la característica principal de la literatura española, como expresión «de ese invencible desvío que la inventiva ibérica siente por las quimeras fantásticas».

Dámaso Alonso (1946), Juan L. Alborg (1972) y Fernando Lázaro (1990) también afirmaron la ausencia de literatura gótica y fantástica en España. Bajo su punto de vista, fueron muy pocos los escritores españoles, la mayoría de ellos desconocidos, los que cultivaron obras fantásticas, y además de tan baja calidad que ni tan siquiera merecen ser recordadas.

No obstante, desde finales del siglo XX, se ha ido despertando una especial y progresiva fascinación por los orígenes, desarrollo y recepción de la ficción gótica y

fantástica dentro del contexto histórico, social, literario, estético y cultural de España¹. Localizamos algunos investigadores, quienes, en menor o mayor medida, de forma esporádica o en profundidad, han presentado y analizado esta cuestión gótica y fantástica: Juan I. Ferreras (1972, 1973 y 1991), Guillermo Carnero (1973 y 1983), Rafael Llopis (1974 y 1988), Russell P. Sebold (1974, 1993a, 1993b y 1998), Joan Estruch (1982), Iris M. Zavala (1983, 1984, 1987 y 1995), Luis A. de Cuenca (1985, 1995a, 1995c y 2010), David T. Gies (1988), Julia Barella (1992), Nigel Glendinning (1994 y 2000), Guillermo Serés (1994), Leonardo Romero (1995 y 2001), Federico Castro Morales (1996), Enrique Rubio (1997b), David Roas (1997, 1999, 2000, 2006, 2011 y 2012), Montserrat Trancón (2000), Francisco Larubia-Prado (2002), José Amícola (2003), Daniel Muñoz (2005), Miriam López Santos (2008b, 2009a, 2009b, 2010c, 2010d, 2010e, 2011a, 2011b, 2011c, 2012 y 2015), Lola López Martín (2009), José M.^a Merino (2009), Helena Establier (2010 y 2012), Rosa E. Montes (2010), Abigail Lee Six (2010 y 2012), M.^a Geada (2011), Antonio Ferraz (2012), Ana González-Rivas (2013) y Pere Gifra-Adroher (2015).

Dentro de España, la crítica literaria ha negado en reiteradas ocasiones la existencia de una *auténtica* novela gótica española. Aseveraciones, como la citada a continuación de Rafael Llopis (1974: 97), son las que nos encontramos cuando tratamos de rastrear la presencia de producción gótica en España durante el período de entresiglos (1788-1834): «Desde el romanticismo acá, los cuentos de miedo que se leen en España son, en general, o traducciones o imitaciones de un estilo extranjero. [...] La tendencia negra, por su truculencia y su mal gusto, es la que menos predicamento alcanzó en nuestra patria y también la que más perseguida fue por la censura. Era pura imitación de los tenebrosos prerrománticos ingleses, y, por lo tanto, careció de raíz popular». De hecho, este investigador parte desde el período romántico para sostener

¹ En la actualidad, existe en España un Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF), dirigido por David Roas y formado por investigadores de la Universidad Autónoma de Barcelona, la Universidad de Alcalá, la Universidad de Barcelona, la Dublin City University (Irlanda), la University of Nottingham, la Uniwersytet im. Adama Mickiewicza de Poznan y la Universidad Marie Curie-Sklodowska de Lublin (Polonia). Los objetivos principales de este grupo están relacionados con el estudio de lo fantástico en todas sus manifestaciones (narrativa, teatro, poesía, cine, cómic, televisión y videojuegos) y desde una perspectiva multidisciplinar, que incluye la teoría de la literatura, la literatura comparada, la crítica la historia literaria, los estudios audiovisuales, la historia y la teoría de la representación teatral, la teoría de videojuegos, los estudios sobre cibercultura, la filosofía y la estética. Asimismo, este grupo cuenta con una revista desde 2013, *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, también dirigida por David Roas, donde se van publicando en línea diversos artículos relacionados con el estudio de lo fantástico en sus diversas manifestaciones artísticas, como acabamos de mencionar, en cualquier lengua o país a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. En el siguiente enlace, se puede acceder a toda la información sobre la actividad investigadora de dicho grupo: <http://www.lofantastico.com/>

sus afirmaciones y no considera la posibilidad de la existencia de novela gótica, extranjera y nacional española, en el país con anterioridad a dicho período. Pero no solo Rafael Llopis llega a este tipo de conclusión, también otros investigadores contemporáneos han intentado hallar las causas de la inexistencia de ficción gótica nacional en el período en que situamos esta investigación. José F. Montesinos (1980: 72-73) alegó la tardía llegada del género a España, de modo que este no llegó a arraigar con fuerza entre el público y los escritores españoles de aquellos años. Juan I. Ferreras y Guillermo Carnero aducen como principal motivo la escasa idoneidad del contexto sociocultural español para el desarrollo de la novela gótica española:

Digamos cuanto antes que en la España del siglo XIX no se produjo una auténtica novela de terror, a pesar de que podamos encontrar, con muy buena voluntad, más de un título y más de un autor. Si la novela de terror es una novela ruptural, romántica, por medio de la cual un grupo «toma sus distancias» y se purga ante una revolución triunfante, es claro que esta novela no podía producirse en España, donde la revolución no triunfó ni siquiera en 1868. Entiendo por novela de terror, o gothic tale, la nacida o mejor producida en la Inglaterra de finales del XVIII; novela de origen aristocrático –incluso cultivada por aristócratas– que se opone al racionalismo triunfante y burgués, y exalta ante él la sinrazón, la muerte, las fuerzas oscuras y misteriosas, etc. [...] El gothic tale, novelar romántico materializa al nivel del tema, las determinaciones de un universo-sujeto, irreal y que, lógicamente, nunca puede aparecer «realmente» materializado al nivel de la novela. Nos encontramos así ante el arte de la sugestión, de la alusión, ya que el autor no puede describir «exactamente» el universo irracional. [...] La novela negra [...] [nació] en la Inglaterra del XVIII, único país donde un grupo social no burgués, tomó conciencia del nuevo mundo que aparecía y que también tomó conciencia, del viejo mundo que empezaba a desaparecer; este viejo mundo que era su mundo, encontrará también al nivel del universo novelesco, su representación y su catarsis: castillos, cementerios, subterráneos, etc. [...] La novela de terror es ante todo una pura creación novelística romántica inglesa. [...] En España, para empezar y que yo sepa, el grupo aristocrático o la nobleza, que se encuentra en el origen de esta novela, no sufrió ninguna decadencia, no necesitó, pues, purgarse con artística catarsis de una revolución burguesa que le arrebatara el universo. Recordemos, inmediatamente que de la misma manera que en la España del XIX tenemos que esperar a la revolución, frustrada, del 68 para encontrarnos con una auténtica novela realista; la aristocracia supo superar todos los baches históricos y conservar no solamente las bases físicas de su clase, la tierra, los latifundios, sino también su conciencia de clase, que logrará incluso una revancha y hasta un triunfo en la época restauradora. [...] Si la novela negra es de origen aristocrático, como supongo, la novela negra no pudo florecer en España. Y de hecho no ha florecido. (Ferreras, 1973: 243-245)

En la España del siglo XVIII, la muy relativa libertad de expresión, el control del teatro (el género literario de mayor audiencia) y la escasa entidad de un pensamiento revolucionario y anticlerical no favorecieron obviamente la

implantación del goticismo. Las traducciones brillaron por su ausencia, o fueron escasas, clandestinas y tardías². (Carnero, 1997a: 155)

José B. Monleón (1995: 19-25) realiza una hipótesis de carácter socio-económico para justificar la inexistencia de literatura fantástica en el siglo XIX que también es aplicable a la novela gótica española:

Lo fantástico presupone el emplazamiento de una epistemología dominante basada en los principios de la razón burguesa y con dos puntos de apoyo fundamentales. Por un lado, requiere que exista un concepto de universo donde tanto la naturaleza como la sociedad se encuentran regidas por leyes objetivas, por principios ajenos a designios arbitrarios, por otro lado, este mismo universo es visto como conducido por el tren del progreso: la Historia se ha puesto definitivamente en marcha. Estas dos premisas resultan imprescindibles. Sin ellas lo fantástico no puede ingresar en la imaginación social ni como aparente ruptura del orden ni como amenaza futura a la estabilidad, a la sobrevivencia de ese orden. En este sentido, la literatura fantástica adoptará un significado histórico concreto: vista su trayectoria a lo largo del siglo XIX, servirá de espacio metafísico donde registrar las amenazas y los desafíos de la sociedad burguesa, los ataques surgidos y producidos por las propias contradicciones del capitalismo. Lo fantástico articuló unas tensiones sociales y confirmó un espacio estético en el que apropiarse y conjurar los miedos generados por los distintos procesos revolucionarios de índole tanto política como económica. Consecuente, lo fantástico ayudó a re-producir, en los parámetros ideológicos europeos, mecanismos para la defensa del orden imperante: hizo viable la alternativa de un discurso de la sinrazón. [...] Sin el asentamiento en el poder de una economía capitalista y una epistemología burguesa —condiciones necesarias para la gestación de la problemática articulada por la literatura fantástica—, el panorama literario español de las primeras décadas del ochocientos ofrecía un desolado muestrario de obras fantásticas.

Isabel Román (1988: 115) afirma que no podemos hablar de la existencia de una auténtica novela gótica, «no sólo porque falta el elemento de irracionalidad que ésta conlleva en su origen, sino también porque existe una clarísima intención moralizante como fin primordial en función de la cual se organiza el sistema narrativo», de manera que, en su trasvase a España, la novela gótica pierde ese poder de herramienta de denuncia y transgresión que tuviera en su país de nacimiento.

David Roas (2000: 353), aunque sí localiza un número considerable de novelas góticas extranjeras (inglesas, francesas y alemanas) traducidas-adaptadas publicadas en

² No obstante, Guillermo Carnero (1997a: 155) aboga por la incorporación de los conceptos de novela y drama gótico a los estudios de literatura española, aun cuando considera que la producción es escasa y siempre que nos limitemos a hablar de literatura española con elementos góticos. Así pues, dicho investigador no acepta la existencia de literatura gótica en España, pero sí de algunas obras españolas que contenían elementos característicos de la estética gótica.

España desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX³, sin embargo, apenas halla alguna novela gótica autóctona u original española⁴, aunque sí cita algunas novelas españolas de finales del siglo XVIII que contienen ciertos elementos góticos: *El café* (1772-1774), de Alejandro Moya; *Noches lúgubres* (publicada por entregas en *El Correo de Madrid*, entre el 16 de diciembre de 1789 y el 6 de enero de 1790⁵), de José Cadalso; *El Valdemaro* (1792), y *Novelas morales* (1804), de Francisco V. Martínez Colomer; *El Rodrigo. Romance épico* (1793), de Pedro Montengón; *La Leandra. Novela original que comprehende muchas* (1797-1807), de Antonio Valladares de Sotomayor; *La noche entretenida* (1798), de Juan Idarroc; *El evangelio en triunfo, o Historia de un filósofo desengañado* (1798-1799), y *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817), de Atanasio Céspedes y Monroy (pseudónimo de Pablo de Olavide); *El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia* (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo; y *La Eumenia, o La Madrileña. Teatro moral* (1805), de Gaspar Zavala y Zamora (Roas, 2000: 354). Se tratan, pues, de novelas españolas sentimentales, morales e históricas donde se incluyen y se entremezclan elementos característicos de la ficción gótica (podríamos calificarlas de novelas españolas con tintes góticos). Dichos elementos que aparecen en estas novelas se reducen a descripciones ambientales lúgubres y muertes violentas, y no hallamos en estas obras elementos sobrenaturales al estilo de las novelas irracionales de Horace Walpole o Matthew G. Lewis, sino más bien estos elementos góticos aparecen ligados a los motivos propios de la novela gótica de corte racional o sentimental, donde el componente irracional queda reducido a una pesadilla o es racionalmente explicado al final de la historia, de manera que nos aproximamos al estilo gótico de Ann Radcliffe o Clara Reeve.

Otras novelas españolas del siglo XIX que David Roas (2000: 355-359) califica como novelas españolas sentimentales, morales o históricas con tintes góticos son: *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de

³ En el apéndice de su investigación, se puede localizar un listado con las novelas góticas inglesas, francesas y alemanas traducidas-adaptadas y publicadas al castellano desde finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX (Roas, 2000: 738-750).

⁴ David Roas (2000: 359) señala como posible «novela» gótica española la colección de 24 narraciones tenebrosas que conforman la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida, corregida y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez. Y acaba por afirmar que esta colección no es estrictamente «una novela gótica sino una recopilación de narraciones breves de carácter gótico» (Roas, 2000: 364).

⁵ En 1798, se publicó por primera vez en formato libro, llevado a cabo por la Impr. de Sastres (Barcelona).

Manuel B. Aguirre; *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá; *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez; *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas; y *El monje negro* (1857), de Torcuato Tárrego y Mateos.

David Roas (2000: 371-372) manifiesta que las causas precisas del escaso o nulo cultivo de la novela gótica en España son difíciles de localizar. No halla una razón exacta que justifique por qué si las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y publicadas durante las primeras tres décadas del siglo XIX tuvieron tanto éxito entre el público lector de aquella época, sin embargo, no llamaron poderosamente la atención de los autores españoles como para animarlos a componer sus propias novelas góticas. El principal motivo que ofrece David Roas para justificar la inexistencia de novela gótica española es que, mientras dicho género triunfaba en el resto de Europa, el contexto histórico, social, político y cultural en España no era el más adecuado para la creación literaria por aquel entonces: la censura, la moralidad imperante, el peso de la religión, etc., pudieron afectar la producción de novelas góticas españolas. Sin embargo, todo ello no afectó la oleada de publicaciones de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano que tuvo lugar en el primer tercio del siglo XIX. Entonces, David Roas (2000: 371) sitúa otra posible causa en un problema de autocensura de los propios escritores españoles, quienes pudieron sentirse especialmente incómodos con este tipo de literatura inverosímil y subversiva.

Al realizar esta investigación, advertimos que estas declaraciones, más allá de negar la existencia de buenas traducciones-adaptaciones de novelas góticas, de novelas góticas con alto contenido sobrenatural o de producción gótica autóctona y auténtica, no contaban con pruebas sólidas que respaldaran lo que afirmaban. No encontramos en la mayoría de sus análisis una comprobación de las fuentes, un retorno a los orígenes, una exploración minuciosa y una nueva observación de aquellas historias góticas que se transformaron en clásicos literarios y a todos los imitadores que, con más o menos suerte, surgieron en la literatura española. También encontramos que en algunas de las investigaciones antes señaladas existe cierta problemática a la hora de definir exactamente qué es la novela gótica, lo que conduce a diversos investigadores a caer en profundos errores de base, pues su definición o concepción del género gótico, a veces, ciertamente limitada, los lleva a negar la existencia de una auténtica novela gótica en España durante el período ilustrado.

Durante el período que nos situamos (1788-1834), las novelas solían estar sujetas a los principios estéticos de moralidad y verosimilitud impuestos por la preceptiva neoclásica. Además, la novela gótica compartió espacio con otras manifestaciones literarias mejor aceptadas por la crítica, como lo son la novela histórica y la novela sentimental. Sin embargo, será la ficción gótica uno de los impulsos más importantes del movimiento romántico; en otras palabras, en la novela gótica se halla gran parte del sustrato del sentir romántico:

Lo que era el escándalo de los neoclásicos iba a ser la delicia de los románticos y sin este complejo viraje moral ni aún se habría llegado a concebir la posibilidad de obras como *la Galería fúnebre de Espectros y sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza, en el subgénero narrativo [...] en la primera de estas obras el autor resumía en la forma más concisa posible la nueva moralidad romántica: «el crimen tiene su heroísmo». (Sebold, 1983: 153)

En efecto, tal y como confirma Victor Sage (1990), la novela gótica fue el comienzo de una inicial sensibilidad romántica. David T. Gies (1988: 60) resalta que:

El gusto por la fantasía macabra y por lo gótico en los años inmediatamente anteriores al pleno florecimiento del romanticismo marca toda la época y deja profundas huellas en el período siguiente. Este interés, claro está, no apareció de repente en los albores del romanticismo, pero es evidente que la creciente división entre el control racional ilustrado y la libertad emocional romántica llega a ser una de las características más notables de esta coyuntura histórico-estética⁶.

Igualmente, Luis A. de Cuenca (1995c: 145) destaca que no es difícil apreciar «un gusto muy marcado por la fantasía y el terror en las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX. Se trata de una especie de prelude de lo que será más tarde el Romanticismo en su época de pleno florecimiento. La transición del lenguaje poético ilustrado al discurso romántico pasa por un idioma intermedio que podríamos llamar ‘gótico’».

La aparición del Romanticismo se produjo, de acuerdo con la mayoría de los investigadores, con el declive del reinado del rey Fernando VII; las obras que se publicaron durante este momento adelantaron muchos de los rasgos que predominarían en el período posterior, el Romántico, ya que se sitúan en un momento anterior y previo

⁶ David T. Gies (1988: 67) asegura que «El lenguaje romántico, como todos los lenguajes, no descendía de la inteligencia del pueblo, sino que ascendía del pueblo a la cultura. Comenzó a difundirse a través de obras populares, de escaso mérito literario, y solo más tarde, ya resplandecería, elaborado y refinado, en las obras que con razón todavía se estudian y que constituyen las merecidamente llamadas obras maestras de nuestra literatura romántica».

a este, aunque aún nos hallamos lejos del auténtico sentir romántico. Situar el nacimiento de la novela gótica en el período romántico, significa distanciarla de un momento histórico, el período ilustrado, que justifica su origen y que le otorga todas esas características que la hacían única. Hablar de que no hubo novela gótica previa al movimiento romántico es negarle a esta toda la riqueza y diversidad que alberga, pues esta representa a la perfección el espíritu ilustrado: una lucha a pulso entre la luz y la oscuridad, la razón y lo irracional, el presente y el pasado, la modernidad y lo atávico. Así pues, estas novelas están más cerca del espíritu ilustrado, pues sus características se fijaron teniendo en cuenta en todo momento la estética dieciochesca. Su problemática era la del Siglo de las Luces, por lo tanto, son herederas indiscutibles de la Ilustración. La novela gótica española hizo gala de la función de utilidad y social de la literatura. Esta se mantuvo fiel a las normas exigidas por la preceptiva neoclásica de moralidad, didactismo y verosimilitud que la coloca más próxima al ideal ilustrado, aunque tampoco dejó de lado el sentimentalismo. El error se produce cuando se simplifica un movimiento tan complejo como lo fue el de la Ilustración a un estricto racionalismo, pues la sensibilidad y el sentimentalismo, junto a la búsqueda y análisis de la naturaleza humana, son también particularidades del período ilustrado. Es más, teóricos y ensayistas como José Marchena y Ruiz de Cueto (o el Abate Marchena) y Alberto Lista consideraron la estética romántica no como una violación de las leyes del arte clásico, sino como un continuum en el desarrollo de la literatura, una continuidad y evolución de la estética neoclásica⁷. Pese a que en los últimos años del reinado de Fernando VII fuese poco a poco introduciéndose el movimiento romántico en el país, esto no es motivo para asignar a las novelas góticas un período que no les corresponde: «La literatura gótica no es romántica, aunque algunos escritores románticos hayan reacentuado buena parte de sus temas, personajes e imágenes⁸» (Zavala, 1995: 18).

Mientras que en otros países el género gótico ha sido fructíferamente recuperado y reconocido (cada vez son más numerosos los trabajos, seminarios, congresos, etc., sobre la cuestión gótica), dentro del contexto español aún nos encontramos con un páramo yermo, pues pocos son los investigadores que se paran a contemplar la

⁷ Es más, algunos investigadores califican el período ilustrado como prerromántico: «Considerar la Ilustración como un movimiento prerromántico, o arrebatarse lo más interesante de su evolución estética para concedérselo al Romanticismo me parece menospreciar un movimiento que tiene por sí mismo enorme coherencia» (Rodríguez, 2004: s.p.).

⁸ Robert D. Hume (1969) distinguió a la perfección lo gótico de lo romántico, señaló las características de cada uno y apuntó que comparten una serie de características, aunque las diferencias entre ambos son más numerosas al ser el movimiento romántico una evolución del gótico.

producción novelística lúgubre del período de entresiglos (1788-1834); todo ello ensombrecido y mitificado por tópicos (como los expuestos en las citas anteriores), la gran mayoría injustificados. Localizamos algunos artículos, capítulos y ensayos, donde se aborda, en mayor o menor medida, la cuestión de la novela gótica en España durante el período que estudiamos, pertenecientes a los investigadores que citábamos al comienzo de este apartado (pág. 24). Miriam López Santos (2010d) es sin duda la pionera y, actualmente, la única en realizar una auténtica labor de investigación, rastreo y análisis de la novela gótica (extranjera traducida-adaptada al castellano y autóctona española) publicada en España durante el período de entresiglos (1788-1834). Dicha investigadora ha podido probar lo desafortunada que estuvo la crítica, pues no solo ha demostrado que existió un número considerable de novelas españolas con elementos góticos y de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano circulando por España durante el período de entresiglos (1788-1834), sino que también existieron unos cuantos escritores españoles que crearon auténticas novelas góticas en el período comprendido que va desde la publicación en 1801 de la primera novela gótica española, *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición*, de Luis Gutiérrez⁹, hasta finales del siglo ilustrado, con la última publicación en 1834 de la novela gótica española, *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original*, de Narciso Torre-López y Ruedas. Y es que, por más que pensemos en la censura y en la Inquisición como principales obstáculos para el arraigo y la proliferación del género gótico en España, resulta casi imposible que los escritores españoles se hubieran mantenido completamente al margen y «no hubieran intentado probar fortuna en este género literario que a sus contemporáneos de otros países de Europa gratificaba tanta fama y provecho» (Brown, 1953: 9).

Desde el ascenso al poder de Carlos IV, en 1788, hasta finales del reinado de Fernando VII, en 1833, el estancamiento político y social que se vivió en España frenó todo desarrollo artístico, cultural y literario. El atraso en la adaptación de las nuevas ideas que venían desde fuera, debido, principalmente, a la presencia de una severa censura gubernativa e inquisitorial¹⁰, condicionó, que no impidió, la adaptación de la novela gótica en España.

⁹ Ha existido cierta controversia acerca de la auténtica autoría de *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición*. La confusión la creó la edición de Londres de 1819, pues la novela apareció publicada bajo la autoría de Fermín Araújo. Tras las ediciones de Gérard Dufour (2005b) y Juan I. Ferreras (1994), se pudo confirmar finalmente que Luis Gutiérrez, ex fraile, es su único y auténtico autor.

¹⁰ A pesar de que el país se encontraba en plena difusión de las luces, la Inquisición continuó ejerciendo presión en España y, aunque perdió parte del poder del que se vanaglorió en otras épocas,

La *refracción* es clave para comprender el modo en que operó la novela gótica en España y también para entender las fuerzas que actuaron bajo la novela gótica española. En términos científicos, la refracción es la modificación en la dirección y velocidad de una onda al cambiar el medio en que se propaga. Si aplicamos este concepto a cualquier otro medio y tratamos de darle una explicación en términos sencillos: «we would conclude that it implies the bending of something because it is in a different means as it is customary» (Redondo, 2006: 36). Asimismo, podemos aplicar dicho concepto para explicar la situación de la novela gótica en España durante el período que estudiamos (Fig. 1, pág. 33). Cuando la novela gótica, originaria de Inglaterra, llegó a España a finales del siglo XVIII, esta adquirió un nuevo significado al encontrarse en un medio o entorno diferente al acostumbrado. Esto es, se produjo un cambio (de dirección) en el significado original (dejó de ser entendida como un medio de subversión, de rebelión, transgresiva y opuesta al pensamiento ilustrado), primeramente, porque la novela gótica ya no estaba en su país natal, Inglaterra, las circunstancias (literarias, históricas, políticas, culturales, etc.) que halló en su nuevo país eran diferentes y, por tanto, adquirió otros significados en este nuevo entorno, fruto todo ello de un largo proceso de adaptación y de reestructuración que explicaremos más adelante. Una vez en España, y como resultado de ese proceso de adaptación, renació en el país una novela gótica que destaca por la importancia que se le da al componente moral y la lección edificante, la elevación y la preservación de la fe, y la búsqueda de la verosimilitud literaria y del realismo, junto con la presencia incesante del elemento macabro y de aquellas características que forman parte de la fórmula base del género y que sirven para distinguirlo.

Al hablar de novela gótica irlandesa, francesa, alemana, española, etc., nos remitimos directamente al término *subgénero literario*, el cual manifiesta una fuerte

continuó siendo un pilar fundamental que impidió o retrasó cualquier plan de modernización del país. Para los ilustrados más progresistas, la Inquisición solo era una prueba más de aquellos años oscuros y atávicos de España. En el siglo XVIII, la Inquisición se ocupó de la ideología y la cultura de los españoles, por tanto, fue tarea primordial la inspección de los libros que se iban a publicar.

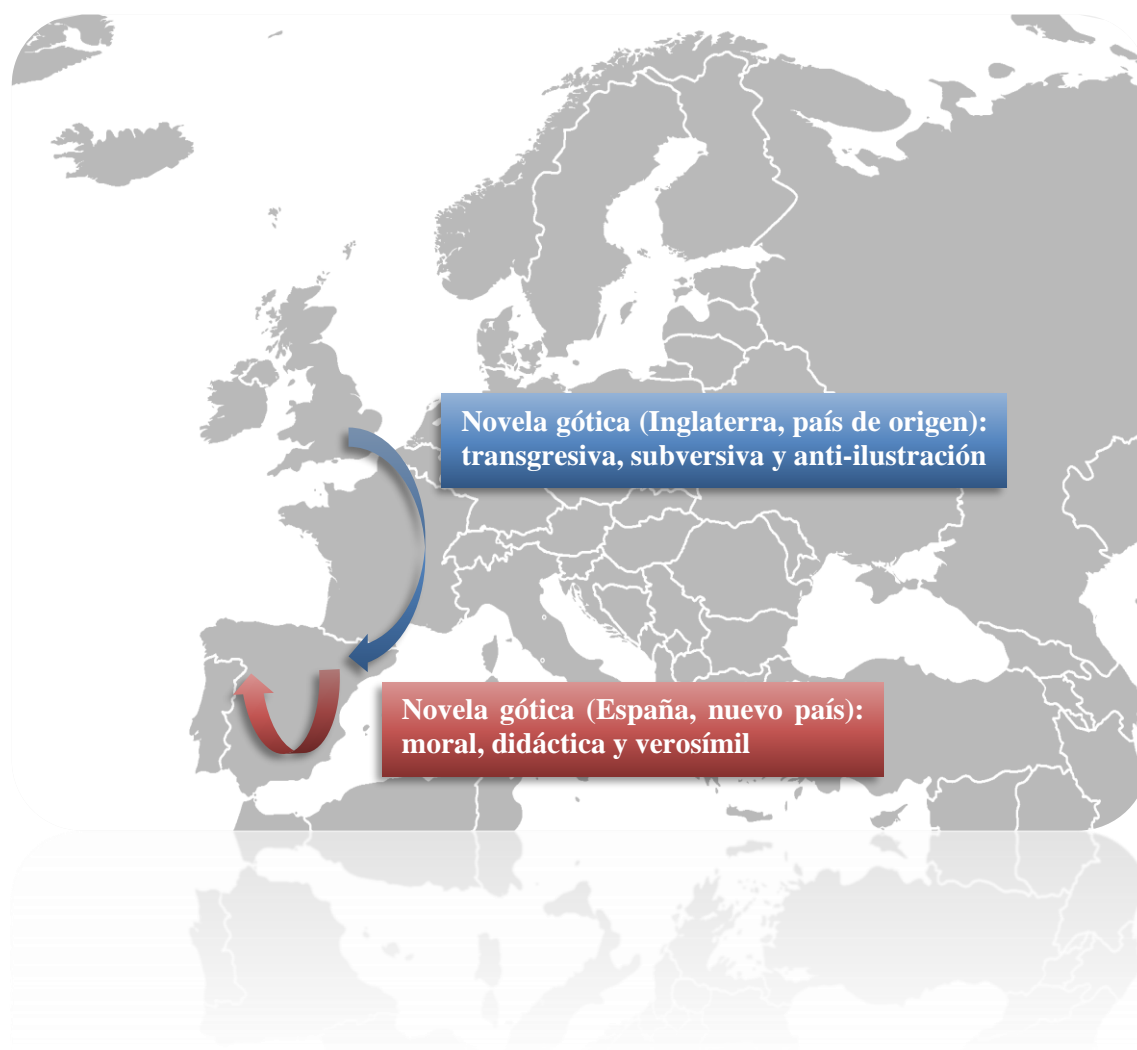


Fig. 1. Explicación gráfica del principio de refracción aplicado a la novela gótica

dependencia de la fórmula base u original. Es más, el éxito de todo subgénero se apoya precisamente en la repetición indefinida de una estructura base que nos recuerda toda la parafernalia que Horace Walpole inventó. Esta debe estar presente en sucesivos trabajos relacionados con el género gótico, configurando un corpus que se apoya principalmente en la repetición de fórmulas y elementos. No obstante, como advirtió Tzvetan Todorov (1970), esta repetición reiterada de la fórmula puede devaluar el mismo género y llevarlo hacia la extinción. Si lo que se pretende es conseguir que el género subsista, este, como un ente vivo, debe evolucionar y adquirir otra serie de matices. Esta evolución intrínseca responde tanto a las propias exigencias impuestas por el género como a la adaptación a la literatura del país al que se traslada, de modo que aparece envuelto en unas circunstancias socioculturales nuevas y diferentes a las que lo motivaron en su país natal. Entonces, el resultado que obtenemos es un subgénero gótico que es identificado porque remite a la fórmula original, pero que a su vez es un género renovado ya que adquiere características nuevas aportadas por el nuevo país receptor dentro de su propia literatura.

Dentro del nuevo país, los nuevos matices que forman parte del armazón estructural enriquecen el género en su trasvase a la literatura española, al separarse de las circunstancias espacio-temporales que lo impulsaron en su configuración, otorgándole un carácter original y dando como resultado un nuevo producto nacional. El subgénero literario evoluciona a raíz de las diversas transformaciones en el sistema literario, en los contextos culturales, sociales e ideológicos, en las intenciones del escritor o en los gustos del público lector. De hecho, es aquí donde reside la riqueza de los géneros literarios:

Unos géneros decaen, algunos desaparecen, los hay que se transforman (sirva como ejemplo el caso de la épica y la novela) y otros se revalorizan. Estos cambios genéricos, para Fowler, contribuyen a perfilar los cánones del gusto y, en consecuencia, de lo que llama el «canon asequible»; [...] será la relación dialéctica entre el cambio en el gusto —que a su vez viene determinado por factores de múltiple índole: social, política, económica...— y el canon literario lo que provoca el cambio genérico. (Rodríguez Pequeño, 1995: 40)

Inglaterra fue cuna del género gótico, pero al trasladarse este género a otros países, la adaptación se convirtió en una condición necesaria para que pudiera subsistir y evolucionar. Por lo tanto, la novela gótica tuvo una estructura base estable (lo que conocemos como la fórmula gótica de Horace Walpole), pero al mismo tiempo tuvo una

estructura híbrida, progresiva y global, como resultado de la evolución e incorporación a otras formas literarias (Botting, 1996: 14) y de la adaptación a otros contextos sociales, políticos y culturales. Conservará su estética original, aunque evolucionará al adquirir una amplia gama rica en matices. En definitiva, el gótico se trata pues de un fenómeno cultural o estético (Miles, 1993) e histórico y cultural (Botting, 1996) en cuya configuración influyen factores literarios (la noción de obra de arte), culturales (la religión) y políticos (el nacionalismo y la censura) del país receptor (España, en nuestro caso).

La novela gótica fue un género importado en España, eso es cierto. Sin embargo, una vez llegó al país desde Inglaterra, principalmente, a través de traducciones francesas¹¹, esta se asimiló como propia. Los escritores españoles renovaron la fórmula base establecida por Horace Walpole y añadieron nuevos elementos que la hicieron diferente al país que la vio nacer. Hasta llegar a configurarse como producto nacional, la novela gótica hubo de pasar por un profundo proceso de adaptación, dividido en tres etapas de desarrollo o momentos evolutivos que Miriam López Santos (2010d) desarrolla en su trabajo¹².

Sin embargo, antes de entrar a explicar en qué consiste cada una de las etapas de desarrollo, hemos de aclarar que, cuando revisamos la propuesta de Miriam López

¹¹ Antonio Ferraz (1997: 606) señala que: «Dado el papel de puente que ejercía Francia desde el siglo XVIII entre la cultura española y la europea, fue moneda corriente que las novelas escritas originariamente en otras lenguas, además de conocidas gracias a las versiones francesas, fueran traducidas al castellano a partir de estas últimas».

¹² El listado de novelas españolas con elementos góticos, novelas góticas extranjeras y novelas góticas españolas que se muestra a continuación ha sido elaborado principalmente a raíz de las investigaciones llevadas a cabo por David Roas (2000 y 2006) y Miriam López Santos (2008b, 2009a, 2009b, 2010c, 2010d, 2010e, 2011a, 2011b, 2011c, 2012 y 2015). También hemos localizado novelas góticas publicadas en España desde finales del siglo XVIII hasta la tercera década del siglo XIX en nuestra búsqueda por distintas bibliotecas, por ejemplo, Biblioteca de la Universidad de Granada, Biblioteca de la Universidad de Jaén, Biblioteca Universitaria Maimónides de la Universidad de Córdoba, Biblioteca de la Universidad de Málaga, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Biblioteca CRAI de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, Biblioteca de la Universidad de Huelva, Biblioteca de Universidad Complutense de Madrid, BNE, RB, BC, BnF, BL y DNB. Igualmente, hallamos algunos ejemplares citados en *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (1795), *Minerva. Biblioteca Británica, o Colección extractada de las obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de la sociedades y academias de la Gran Bretaña, de Asia, de África y de América...* (1807), Francisco Blanco (1891), Edgar A. Peers (1940), Reginald F. Brown (1953), José F. Montesinos (1980), Juan I. Ferreras (1973, 1979, 1987a, 1987b, 1991), M.^a Socorro Suárez (1978), Guillermo Carnero (1983, 1988, 1997b y 2009), M.^a José Alonso Seoane (1989, 1991, 1992, 1995, 1999, 2002a y 2002b), Joaquín Álvarez Barrientos (1991, 1995d y 1998a), Francisco Aguilar (1991 y 1996), Nigel Glendinning (1994), Francisco Lafarga (1997 y 2000), M.^a Luisa Vicente (1999), Daniel Muñoz (2005) y Helena Establier (2010 y 2012). Aunque David Roas (2000 y 2006) y Miriam López Santos (2010d) ofrecen un catálogo más extenso, que abarca todo el siglo XIX, nosotros solo hemos insistido en aquellas novelas que fueron publicadas desde 1788 hasta 1834, período que abarca este estudio, pues incluir obras y fechas que abarcan más allá de 1834, significaría adentrarnos en otro período distinto, el Romanticismo. Además, incluir novelas que fueron publicadas después de la fecha estipulada no hace sino engrosar la lista y distorsionar la realidad.

Santos (2010d), advertimos que, aunque es bastante acertada, no dejaba de provocarnos cierta confusión. Esta investigadora, como dijimos en el párrafo anterior, habla de tres momentos evolutivos o etapas de desarrollo en el nacimiento de la novela gótica española: la primera etapa da inicio con la publicación de un conjunto de novelas españolas, que contienen ciertos elementos provenientes de la estética gótica, a finales del siglo XVIII; la segunda etapa da comienzo con la llegada y la publicación de novelas góticas extranjeras (inglesas, francesas y alemanas) traducidas-adaptadas al castellano durante las tres primeras décadas del siglo XIX; y, finalmente, la tercera etapa se inaugura con el nacimiento y publicación de un grupo de auténticas novelas góticas autóctonas, pertenecientes a escritores españoles, durante los últimos años del siglo ilustrado, publicándose la gran mayoría a partir de la tercera década del siglo XIX. El desarrollo de cada etapa es conveniente, pero nuestra preocupación vino cuando observamos que, aunque es cierto que la mayoría de obras están situadas dentro de la fase que le corresponde, algunas novelas que pertenecen a una etapa determinada, sin embargo, su fecha de publicación las enmarca dentro de una etapa anterior y/o posterior. Es decir, localizamos tres novelas de la primera etapa¹³ cuya fecha de publicación las sitúa dentro de la segunda, unas pocas novelas de la segunda etapa cuya fecha de publicación las coloca dentro de la primera¹⁴ y la tercera¹⁵, y tres novelas de la tercera etapa cuya fecha de publicación las ubica dentro de la segunda¹⁶. De modo que Miriam

¹³ *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817), de Atanasio Céspedes y Monroy (pseudónimo de Pablo de Olavide); *El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia* (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo; y *La Eumenia, o La Madrileña. Teatro moral* (1805), de Gaspar Zavala y Zamora.

¹⁴ *Luisa, o La cabaña en el valle* (1797), de Elizabeth Helme; *El subterráneo, o La Matilde* (1795), de Sophia Lee; *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1785), y *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1788), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis); *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1798), de François-Guillaume Ducray-Duminil; y *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray.

¹⁵ *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), y *Los misterios de Udolfo* (1832), de Ann Radcliffe; *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa* (1832), de Elizabeth Helme; *Clermont* (1831), de Regina M.^a Roche; *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer; *Alfonso, o El hijo natural* (1832), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis); *Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrado, una imitación del inglés de Ann Radcliffe* (1831), de la Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nardouet); *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), y *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt); y *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), y *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin.

¹⁶ *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White.

López Santos (2010d) no delimita de forma apropiada estas etapas, ni tan si quiera aclara el por qué estas se solapan, creando cierta confusión. Nuestra propuesta es que, en lugar de hablar de compartimentos o bloques herméticos en el recorrido efectuado por la novela gótica, podemos hablar más bien de un *continuum* o proceso en el que en cada etapa predomina unos contenidos determinados, pero que también contiene elementos de la(s) etapa(s) previa(s) y/o anterior(es).

El primer momento (*primera etapa*) da comienzo con el primer intento de asimilación de la nueva estética importada, la estética burkeana de lo sublime, que quedó plasmada en un conjunto de novelas españolas de finales del siglo XVIII. En estas novelas, la mayoría de corte sentimental, didácticas, morales e históricas, hallamos elementos característicos de la novela gótica, como la escenografía lúgubre de oscuridad, cementerios, tormentas, etc. Leonardo Romero (1994: 366) advierte que:

No faltan, con todo, desde fines del XVIII textos españoles que incorporan elementos compositivos y ornamentales de la novela gótica europea: secuencias descriptivas de la célebre palinodia de Olavide *El Evangelio en triunfo* reiteradas en sus novelas editadas póstumamente en 1828 en Nueva York [...], la tragedia de Quintana *El Duque de Viseo* cuya dependencia de *The Castle Spectre* de Lewis ya fue advertida por [Edgar A.] Peers, [...], las escenografías macabras de piezas teatrales, traducidas u originales, de la segunda y tercera década del siglo a que se ha referido con alguna detención Ermanno Caldera [...]; todo ello constituye la excitación tímérica a la que Mesonero habría de referirse como la literatura de «tumba y hachero» y que todos los estudiosos encuentran en los rasgos más superficialmente llamativos del romanticismo español.

En Inglaterra y Francia, las novelas y obras de teatro fueron impregnadas por «el cultivo sistemático de lo terrorífico» (Carnero, 1983: 117). Podemos hallar elementos góticos en las siguientes novelas españolas: *El café* (1772-1774), de Alejandro Moya; *Noches lúgubres* (publicada por entregas en *El Correo de Madrid*, entre el 16 de diciembre de 1789 y el 6 de enero de 1790¹⁷), de José Cadalso; *El Valdemaro* (1792), y *Novelas morales* (1804), de Francisco V. Martínez Colomer; *El Rodrigo. Romance épico* (1793), de Pedro Montengón; *La Leandra. Novela original que comprehende muchas* (1797-1807), de Antonio Valladares de Sotomayor; *La noche entretenida* (1798), de Juan Idarroc; *El evangelio en triunfo, o Historia de un filósofo desengañado* (1798-1799), y *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817), de Atanasio Céspedes y Monroy (pseudónimo de Pablo de Olavide); *El emprendedor, o Aventuras de un*

¹⁷ *Ibíd.* cit. 5, pág. 27.

español en el Asia (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo; y *La Eumenia, o La Madrileña. Teatro moral* (1805), de Gaspar Zavala y Zamora.

A pesar de que no pueda hablarse de una colección de novelas góticas, en el sentido estricto de la palabra, sino más bien de novelas con tintes góticos, los primeros contactos con el género gótico demuestran que el gusto por este comenzó a producirse con las manifestaciones novelescas (y otras manifestaciones artísticas como la poesía, la pintura, las obras de teatro, etc.) de finales del siglo XVIII. En estas obras españolas queda reflejada la lucha entre respetar las normas ilustradas y abrirse a la nueva estética gótica, una lucha entre la razón y lo irracional. Estas novelas continuaron subordinadas a las normas ilustradas de mesura y precisión que veían en toda narración una finalidad didáctica, instructiva y adoctrinadora de conciencias, pero al mismo tiempo estas se acercaron también a la estética burkeana de lo sublime.

El segundo momento de desarrollo (*segunda etapa*) tiene lugar con la publicación masiva de novelas góticas inglesas, francesas y alemanas traducidas-adaptadas al castellano durante las tres primeras décadas del siglo XIX. Esta segunda etapa heredó muchos de los elementos que habían comenzado a formarse en la etapa anterior, como la racionalización de lo sobrenatural, o su eliminación, y el predominio de escenarios y situaciones tétricas. Las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y publicadas en España durante esta etapa son las que siguen:

a) Novelas góticas inglesas: *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini* (1819), *El confesionario de los penitentes negros* (1821), *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), y *Los misterios de Udolfo* (1832), de Ann Radcliffe; *El sepulcro* (1825), de un autor anónimo; *Las visiones del castillo de los Pirineos* (1828), de Catherine Cuthbertson; *La abadía de Grasvila* (1828), de George Moore; *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica* (1804), *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (1807), y *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa* (1832), de Elizabeth Helme; *Los niños de la abadía* (1807), y *Clermont* (1831), de Regina M.^a Roche; *El subterráneo, o La Matilde* (1795), de Sophia Lee; *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre* (1806), de Thomas Isaac Horsley Curties; *La caverna de la muerte* (1827), de un autor anónimo; *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis; *La abadesa* (1822), de

William H. Ireland; *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer¹⁸; y *El vampiro* (1824), de John W. Polidori.

b) Novelas góticas francesas: *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1785), *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1788), y *Alfonso, o El hijo natural* (1832), de Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest (Condesa de Genlis); *El fruto de la ambición* (1800), de Pierre Blanchard; *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1804), de Anne-Jeanne-Félicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Félicité MÉRARD de Saint-Just); *Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrad, una imitación del inglés de Ann Radcliffe* (1831), de la Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nardouet); *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C**** (1829), de un autor anónimo; *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1798), de François-Guillaume Ducray-Duminil; *El solitario* (1823), *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), y *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt); *La caverna de Strozzi* (1826), y *El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia* (1810), de Jean-Joseph Regnault-Warin; *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray; *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), y *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin¹⁹; *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-

¹⁸ No hemos podido encontrar más información acerca del autor, desconocido hasta la fecha. En la BNE hemos accedido al ejemplar en castellano (referencia completa disponible en el subapartado 2.1, «Las novelas góticas inglesas», del apéndice final de este estudio) y en la BnF a la traducción en francés, *Le château mystérieux, ou L'héritier orphelin* (1798), traducida del inglés por P.F. Henry (Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-22493; vol. 1. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-22494; vol. 2). En la BL hemos encontrado la versión original en inglés, *The Mystic Castle, or the Orphan Heir. A Romance* (1796).

¹⁹ Ambas colecciones son traducciones-adaptaciones de dos obras de J.R.P. Cuisin, quien parodió los motivos más recurrentes de la novela gótica en sus dos novelas: *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), y *Les fantômes nocturnes, ou Les terreurs des coupables...* (1821). La primera obra del escritor francés se tradujo al castellano en dos ocasiones: en 1830, fue traducida-adaptada y aumentada por Basilio S. Castellanos y Julián Anento, publicándose en 4 vols. bajo el título de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*. En 1831, Agustín Pérez Zaragoza Godínez también la tradujo, la adaptó y la aumentó, llegando a imprimir en 12 vols. bajo el título de *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*. La segunda obra de J.R.P. Cuisin fue traducida y aumentada por Basilio S. Castellanos y Julián Anento en 1830. Se publicó en 4 vols. como *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*, la cual ya hemos mencionado.

Maubailarcq; y *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán* (1823), de Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun).

c) Novelas góticas alemanas: *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (1800), de Heinrich Zschokke; *La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P...* *Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos* (1806), de Cajetan Tschink; y *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania* (1807), de Christiane Benedikte Naubert.

Estas novelas góticas sufrieron un profundo proceso de adaptación que se manifiesta desde las páginas iniciales de los libros, a través de los prolegómenos, en los que sus nuevos autores justificaron y defendieron sus obras, y las adaptaron a los preceptos ilustrados de moralidad y de verosimilitud literaria, y a las exigencias del decoro y la cultura española. Los elementos sobrenaturales y el componente anticlerical de este tipo de ficción fueron sustituidos o suavizados por un relato de carácter moralista y tendencia instructiva, más cercano a la novela gótica sentimental (o de corte racional) de Ann Radcliffe, Sophia Lee o Regina M.^a Roche. Sin embargo, se mantuvieron inalterados la sensación de constante terror, cacería, asalto y confinamiento, así como las escenas lúgubres y lo terrorífico arquitectónico, pues esto aseguraba la atención y la admiración de los escritores y lectores, y la identificación del género.

Tras el éxito de las traducciones, unos pocos escritores españoles se lanzaron a componer sus propias novelas góticas, produciéndose un tercer, y último, momento de desarrollo (*tercera etapa*) en el que asistimos al nacimiento de las primeras novelas góticas españolas que, a excepción de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición*, publicada en 1801, tuvo lugar en los últimos años del siglo ilustrado, publicándose la inmensa mayoría de obras góticas españolas a partir de la tercera década del siglo XIX. Los escritores españoles que compusieron novela gótica, divididos entre la razón y lo irracional, el escepticismo y la creencia, lo atávico y la modernidad, supieron ver todo el potencial de este tipo de narrativa; el medio perfecto donde plasmar esta cadena de dualismos sinfín.

Las siguientes novelas góticas españolas combinan las estructuras ya preestablecidas, que conforman la fórmula base del género gótico, y los nuevos motivos, los cuales comenzaron a desarrollarse en las dos etapas anteriores y que alcanzaron su punto álgido en esta última etapa: *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del*

Tribunal de Inquisición revelados a los españoles (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White²⁰; *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre; *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá; *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; y *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas.

Aunque la mayoría de las novelas góticas extranjeras traducidas al castellano fueron de corte racional, pues fue esta vertiente del gótico la que mayor aceptación tuvo, fue la otra vertiente, la irracional, por la que se decantaron gran parte de los escritores españoles a la hora de componer sus historias de terror. A excepción de las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez arriba citadas, el peso de la producción nacional recayó sobre la vertiente irracional del gótico. Al estilo gótico de Matthew G. Lewis, algunas novelas góticas españolas de corte irracional están teñidas de puro anticlericalismo, con una fuerte perspectiva anti-inquisitorial.

Las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, las cuales se aproximan a los escritos góticos de Ann Radcliffe, buscan provocar el miedo, el cual se esconde ingeniosamente tras el falso subtítulo de «novela histórica». En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original*²¹ (1834), se reconoce la estética gótica de lo sublime, junto con toda la parafernalia gótica clásica, propia del gótico temprano (o inicial) de finales del siglo XVIII, como los castillos, los pasadizos subterráneos laberínticos, las prisiones y los manicomios, con exteriores tenebrosos e interiores aún más escalofriantes y perturbadores. En estas tres novelas se presentan: el villano vil y demoníaco (el protagonista gótico), la mujer virtuosa que sufre las calamidades del

²⁰ Vicente Llorens (1979) y Salvador García Castañeda (1987) pusieron en duda la autoría de José M.^a Blanco-White. Sin embargo, la mayor parte de la crítica identifica a este escritor como el auténtico autor de la novela. En esta investigación no pretendemos esclarecer y adentrarnos en un tema ya discutido y que se escapa del límite de este estudio, de modo que nos aproximaremos a *Vargas: A Tale of Spain*, aceptando, de acuerdo a las sólidas pruebas de varios investigadores, como Rubén Benítez (1995), que es obra original de José M.^a Blanco-White. Un resumen actualizado de las diferentes posturas acerca del auténtico autor de la novela se puede encontrar en la obra de Fernando Durán (2005).

²¹ Esta novela gótica, tras caer en un injusto olvido por parte de la crítica, gracias a su valor literario, ha sido recuperada por Miriam López Santos (2010d) y Luis A. de Cuenca (2010).

villano, el héroe bondadoso y valiente, los paisajes sublimes de los que hablaba Edmund Burke (1757) en su tratado filosófico sobre lo sublime, los castillos, las abadías, los secretos que poco a poco se van desvelando a lo largo de la trama y los acontecimientos que, aunque al principio parecen ser obra de algún tipo de ente sobrenatural, resultan tener una explicación lógica, siendo producto de una mera ilusión. Todo ello se une a las nuevas características que adquirieron dentro de España, como la importancia que se le dio al componente moral, la lección instructiva, la elevación de la fe cristiana y la búsqueda de verosimilitud literaria y de realismo.

En cuanto a las novelas góticas españolas de corte irracional (o sobrenatural), estas ahondan en todo aquello que de irracional existe en el mundo y en el ser humano. No existe control para la desmesura, por el contrario, se recrean en el placer del horror. No hay una explicación racional para los acontecimientos sobrenaturales y prefieren jugar con la angustia y el sufrimiento, por lo que la lección moral se desvanece entre sus páginas.

La novela gótica española fue deudora de la fórmula gótica original, pero también adquirió características peculiares y propias, otorgándole una nueva razón de ser. Aunque fue un género importado, una vez que traspasó las fronteras de España, se amoldó a las nuevas circunstancias sociales, políticas, culturales y literarias del período de entresiglos (1788-1834). La aportación de la ficción gótica a la historia literaria española va más allá de la presencia de unos pocos elementos macabros en algunos textos españoles de aquella época. Con todo ello, este estudio pretende esclarecer y recuperar un período y un género mal comprendido e ignorado, y que resulta primordial para configurar el progreso de la literatura española y para comprender mejor las obras posteriores.

2. La hipótesis

El desconocimiento de la literatura gótica española, así como de otras literaturas de carácter inverosímil, como el género fantástico, ha empobrecido toda la historia de la literatura española.

Esta investigación trata de demostrar que existió un número considerable y trascendental de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y de novelas góticas autóctonas españolas circulando por España desde los albores del

reinado de Carlos IV hasta el ocaso del reinado de Fernando VII, desechando así antiguas aserciones, como las citadas al comienzo de este capítulo introductorio, y sacando a la luz obras, autores y aspectos que hasta hace más de dos siglos se han visto sistemáticamente marginados y olvidados por ser considerados como algo ajeno a ese gusto institucionalizado por el realismo.

Un género, el gótico, que, pese a que ser importado, una vez que traspasó las fronteras españolas, se amoldó a las nuevas circunstancias sociales, políticas, culturales y literarias de aquel período. La aportación de la ficción gótica a la historia literaria española va más allá de la presencia de unos pocos elementos macabros en algunos textos españoles de aquellos años. Es más, como vimos en el apartado anterior, sin este movimiento sería prácticamente imposible dar explicación a los movimientos literarios posteriores, pues el repudio al mundo circundante provocó el estallido del movimiento artístico, de acuerdo con la crítica, más frenético e hiperbólico: el Romanticismo.

3. Los objetivos

3.1. *Los objetivos generales*

Este estudio ofrece un análisis detallado sobre las características específicas de la novela gótica española, su vinculación con la novela gótica inglesa y su auténtica trascendencia entre el público español. De este modo, rescataremos una parte de la producción novelística española que fue incomprendida, arrinconada y olvidada, y la ligaremos al fenómeno universal de la ficción gótica. Una novela gótica deudora de la fórmula gótica original, pero que también adquiere características peculiares y propias, otorgándole una nueva razón de ser. Todo ello siempre desde factores políticos, culturales, sociológicos, teóricos y literarios precisos que distinguen la época en que emergió esta corriente.

Al final del apartado primero de este capítulo, mencionamos a un grupo reducido de investigadores que han sacado a la luz un número considerable de ficciones góticas circulando por España en las postrimerías del siglo XVIII y los primeros treinta años del siglo XIX. Gracias a sus investigaciones, hemos podido elaborar un corpus, breve, hasta la fecha, pero sí bastante significativo, de diez novelas góticas españolas que abarcan el período comprendido desde 1801 hasta 1834, es decir, desde la publicación de la

primera novela gótica española, *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición*, de Luis Gutiérrez, en el año 1801, hasta finales del siglo ilustrado, con la última publicación en 1834 de la novela gótica española, *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original*, de Narciso Torre-López y Ruedas.

Una vez llegado el Romanticismo a España, la novela gótica sufrió diferente suerte en el campo de la traducción y de la creación. No encontramos tras 1834 ninguna novela gótica española. La razón más plausible a la que llegamos, al igual que David Roas (2000: 371), para explicar esta ausencia pudiera ser que una vez acaba la Década Ominosa (1823-1833), con una mayor libertad cultural y editorial, los autores españoles ya no sintieran deseo por componer novelas góticas, pues su interés se dirigió a otros géneros en pleno auge, que sí hemos localizado, como la novela histórica, la cual contiene algunos elementos góticos, mayormente en lo relacionado con la escenografía. Lo que sí es cierto es que, a partir de los años 30 del siglo XIX, como bien aclara David Roas (2000: 371-372), se popularizaron las narraciones góticas breves²², publicadas la mayoría en la prensa periódica. Pese a que tras el período ilustrado encontramos escritores que emplearon muchos de los elementos y tópicos propios de la fórmula gótica, como apunta Miriam López Santos (2010d: 49), sus obras revelan «un pensamiento y unos esquemas que responden más a la filosofía del Romanticismo que a los principios del movimiento Ilustrado»; por este motivo, y pese a que es cierto que sus trabajos pueden ser interesantes para localizar los verdaderos límites del gusto por lo gótico en España, traspasan la frontera establecida y se sitúan en un período donde se entremezclan los géneros y movimientos que pueden conducir a profundas confusiones.

Únicamente Miriam López Santos (2010d) ofrece un auténtico y profundo trabajo, libre de prejuicios canónicos, en *La novela gótica en España (1788-1833)*, donde demuestra no solamente que existieron bastantes novelas góticas extranjeras circulando por España en las tres primeras décadas del siglo XIX, como también trataron de probar con anterioridad M.^a José Alonso Seoane (1985, 1989, 1991, 1992, 1995, 1996a, 1996b, 1997, 1999, 2002a, 2002b, 2007 y 2010), Guillermo Carnero (1973, 1983, 1988, 1990, 1991, 1994, 1995, 1997a, 1997b, 2009 y 2010), Luis A. de Cuenca (1985, 1995a, 1995b, 1995c y 2010) o David Roas (2000 y 2006), sino que

²² Algunos de los cuentos terroríficos españoles más conocidos son: «Padre en vida y testigo en muerte» (1825), de José de Urcullu; «La cruz del diablo» (1860), y «El Monte de las Ánimas» (1861), de Gustavo Adolfo Bécquer; «La mujer alta: cuento de miedo» (1882), de Pedro Antonio de Alarcón; o *La resucitada* (1908), de Emilia Pardo Bazán. Para conocer más relatos góticos escritos por autores españoles, puede consultarse *El panteón del gótico español. Antología de castillos sombríos, espectros, diablos y pesadillas* (2016), de VV.AA.

también existieron algunos escritores españoles que se embarcaron en esta empresa y que crearon auténticas novelas góticas españolas entre 1801-1834, llegando, finalmente, a un corpus de diez novelas góticas españolas, las cuales analiza detalladamente al final de su investigación. Su trabajo fue uno de los principales motivos de este estudio, el cual nos ha animado a continuar profundizando en este fascinante tema.

A lo largo de este estudio presentaremos y analizaremos las circunstancias sociológicas e históricas que rodearon la circulación y producción de novela gótica en la España del período comprendido entre 1788 y 1834; todos esos factores culturales, políticos, sociológicos, teóricos y literarios que son importantes para entender el devenir de la novela gótica española. Antes de comenzar a especificar las características de la novela gótica española, debemos conocer previamente qué es lo que ocurrió hasta que se forjó finalmente como producto nacional.

Teniendo en consideración y a raíz del estudio iniciado por Miriam López Santos (2010d), aportaremos nuevos datos; reorganizaremos el material existente hasta la fecha para presentar de manera más clara y concisa los resultados hallados hasta el momento. Si bien es cierto que esta investigadora presenta al final de su estudio las características de la novela gótica española, objetivo principal de este estudio, hemos advertido que la presentación de estos rasgos se estructura únicamente bajo la división de dos grupos: novelas góticas españolas racionales, por un lado, y novelas góticas españolas irracionales, por otro, presentándolas en casi cien páginas sin ningún tipo de indicación o especificación. Por tanto, hemos decidido ser más precisos a la hora de presentar y analizar cada una de las peculiaridades de la novela gótica española, dividiendo la sección destinada para ello en distintos subapartados que anuncien cada una de las características, sin perder de vista, por supuesto, las que ya destaca Miriam López Santos (por ejemplo, la importancia del componente moral y la lección edificante, la elevación y la preservación de la fe católica, la búsqueda de la verosimilitud literaria y del realismo, y la presencia incesante del elemento macabro), pero profundizando aún más en cada una de ellas y añadiendo nueva información que esta investigadora pasa por alto, como, por ejemplo: la influencia de la historia y de la política de España en la ficción gótica española; el carácter de denuncia y de crítica hacia el anticuado Estado español; la presencia de la preocupación u obsesión española que está íntimamente relacionada con el miedo de los ilustrados españoles a perder sus posesiones y a ser desterrados, encarcelados o asesinados por el Santo Oficio; la atracción de los escritores españoles hacia la superstición, lo oculto y lo sobrenatural

para eliminar los elementos de la vieja sociedad española; y la representación de los ministros eclesiásticos como seres monstruosos (anticlericalismo); entre otra serie de nuevas características únicamente presentadas en esta investigación.

3.2. *Los objetivos específicos*

Los objetivos específicos de esta investigación son los siguientes:

1. Plantear cuestiones generales como el origen, el desarrollo, las teorías, las principales características, y los autores y las obras más destacadas del género gótico.

2. Analizar el contexto histórico, sociológico y literario-estético por el que circularon las novelas góticas inglesas, francesas, alemanas y españolas dentro de España entre 1788-1834, lo cual nos ayudará a comprender mejor su alcance, los cambios a las que fueron sometidas y el nuevo significado que adquirieron dentro del nuevo contexto:

2.1. Analizar la censura como el principal obstáculo para la importación, la producción y la publicación de la novela gótica en España, y el Siglo de las Luces en España.

2.2. Examinar la acogida por parte del público español y de la crítica especializada de la novela gótica inglesa, francesa, alemana y española. En este segundo apartado, observaremos la acogida que le deparó el público lector al género gótico, el cual tuvo un éxito notable tanto fuera como dentro de España (especialmente durante el Trienio Liberal, 1820-1823, y la Década Ominosa, 1823-1833). Con todo esto, nos proponemos profundizar en el conocimiento de la novela gótica extranjera (inglesa, francesa y alemana) y de la novela gótica española (producto original fruto de unos pocos escritores españoles). Este estudio de la recepción de la novela gótica nos permitirá conocer cómo y por quién fue comprendida, estimada y cultivada dentro del país.

Siendo un género literario de éxito reconocido en Europa, resulta casi imposible que España, pese a sus especiales circunstancias históricas, sociales, políticas y culturales, se mantuviera completamente al margen. Debió existir un público que se sintiera atraído por este nuevo género y que lo demandase. Tan solo con examinar el número de ediciones de novelas góticas que se publicaron, resulta del todo lógico pensar que había alguien que solicitaba su comercialización en el país. Entonces, como apunta Miriam López Santos (2010d: 40), debemos buscar «las verdaderas razones [...]

en las circunstancias sociológicas, desde el lector al editor, pasando por la crítica. De hecho, es bien sabido que el éxito o fracaso de un movimiento o autor concreto dependen en buena medida de lo que en dicho momento histórico público y crítica valoren como innovador, censurable, atrayente, provocativo, paraliterario o canónico». He aquí la clave para conocer qué tipo de respuesta generó en el español ilustrado la ficción gótica: el lector, es decir, los editores, los escritores y la crítica especializada (el lector activo²³) y los demás lectores (el lector pasivo²⁴). Hans-Robert Jauss (1971) sostuvo que la historia literaria en realidad debería ser la historia sobre la acogida de las obras literarias por parte de los lectores. Hallamos en su aseveración un matiz relevante que había sido desdeñado injustamente en los estudios literarios: la función del lector. De acuerdo con Hans-Robert Jauss (1987: 59), al lector le corresponde una función histórica determinante, puesto que «la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras».

2.2.1. Examinar el número de ediciones de novelas góticas (inglesas, francesas, alemanas y españolas) que se publicaron en España desde 1788 hasta 1834. Con esta compilación y análisis de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y de novelas góticas autóctonas españolas no solo pretendemos elaborar un análisis cuantitativo de las obras que se imprimieron en el país, sino también conocer cuáles fueron los títulos góticos publicados y los autores que se leyeron, de manera que podamos conocer qué vertiente del gótico tuvo mayor aceptación entre el público español, si la vertiente irracional de Matthew G. Lewis o la vertiente racional de Ann Radcliffe, una cuestión que también es importante para comprender la respuesta de la crítica y de los escritores españoles ante este género importado. En el segundo y tercer

²³ David Roas (2000: 7) define como lectores «activos» a aquellos lectores (escritores y críticos literarios) que comunican explícitamente (en la prensa y en los volúmenes) sus valoraciones acerca de la literatura gótica, actuando como mediadores entre la pieza literaria y el público lector. Esta crítica nos hace conocer cuál fue el público español que consumió novela gótica. Aunque no representen a la mayoría de lectores «pasivos» (el público lector no especializado), a través de las numerosas críticas que hemos localizado, podemos inferir que este género atrajo la atención de la crítica de la primera mitad del siglo XIX, siendo objeto de estudio.

²⁴ David Roas (2000: 6) califica de lectores «pasivos» a aquellos que únicamente «se limitan a leer y no comunican las impresiones causadas por la lectura». No obstante, esta clasificación no significa que dichos lectores no tengan ninguna impresión derivada de la lectura del texto, puesto que todos los lectores la tienen. De ahí que entrecomillemos el vocablo *pasivos*, pues estos lectores simplemente no comparten su impresión abiertamente o de manera explícita.

apartado del «Apéndice» de esta investigación, hemos elaborado un catálogo detallado con las novelas góticas (extranjeras y autóctonas españolas) que se publicaron en España desde 1788 hasta 1834, tanto en prensa como en volúmenes, con el número de ediciones que hubo y las distintas editoriales que las promocionaron. Este catálogo ha sido elaborado principalmente a raíz de las investigaciones llevadas a cabo por David Roas (2000 y 2006) y Miriam López Santos (2008b, 2009a, 2009b, 2010c, 2010d, 2010e, 2011a, 2011b, 2011c, 2012 y 2015²⁵).

2.2.2. Examinar las editoriales que promocionaron el género gótico. Su papel es importante, puesto que son los principales inversores y difusores de la novela gótica. Es más, la oferta y la demanda de novela gótica fue tan dilatada en las tres primeras décadas del siglo XIX que forzaron a los editores a un despliegue propagandístico que anunciara eficazmente la puesta en venta de las obras. Los compradores podían así conocer cuándo saldría un nuevo título con tan solo leer las noticias en prensa o los carteles publicitarios que se colgaban en las calles.

2.2.3. Analizar cuál fue el tipo de lector que más se sintió atraído por la novela gótica y, por tanto, demandaba con más ímpetu esta literatura de imaginación. El público lector (el lector pasivo), expuesto a este nuevo género, fue uno de los motivos principales por los que los editores y los escritores se unieron a esta nueva empresa de componer y difundir novelas góticas. También fue motivo primordial por el que la crítica alababa o infravaloraba el género gótico; este fue un verdadero problema para aquellos que solamente aceptaban una literatura de corte exclusivamente realista y moralista.

2.2.4. Estudiar cuál fue el veredicto de la crítica especializada, los escritores y los editores, en otras palabras, el lector activo, sobre estos relatos góticos. En lo que respecta al examen de las valoraciones críticas, de esa polémica que siempre acompañó a la difusión o la censura de la novela gótica en España, inspeccionaremos las valoraciones positivas y negativas que aparecieron principalmente en los periódicos de la época y en las advertencias (y prólogos) de las novelas, y la influencia que estas críticas tuvieron en la producción nacional de novela gótica.

2.3. Abordar diversas cuestiones importantes relacionadas con la estética del terror.

2.3.1. Analizar los antecedentes literarios de la novela gótica (la lírica medieval, William Shakespeare y la poesía sepulcral o nocturna inglesa); los tratados de los tres

²⁵ *Ibíd.* cit. 12, pág. 35.

grandes teóricos del momento, Longino (o Pseudo-Longino) (1770), Joseph Addison (1712) y Edmund Burke (1757), los cuales examinaron extensamente el término *sublime* y cuyos trabajos influenciaron de sobremanera el pensamiento y las obras de muchos artistas posteriores; y las teorías acerca de lo sublime que aparecieron en los ensayos filosóficos y estéticos de autores españoles, como Gaspar de Molina y Zaldívar (Marqués de Ureña) (1785), Esteban de Arteaga (1789), Gaspar M. de Jovellanos (1790-1801, y 1832) y Alberto Lista (1840).

2.3.2. Estudiar los principios estéticos del género novelesco en España: didactismo, moralidad y verosimilitud. De esta manera, podremos ver con exactitud cómo el género gótico, una vez llegó a España, evolucionó y aunó los principios estéticos de la preceptiva neoclásica (la importancia del componente moral y la lección edificante, la elevación y la preservación de la fe católica, y la búsqueda de la verosimilitud literaria y del realismo) y del horror (la presencia incesante del elemento lúgubre) en una sola composición artística: la novela gótica.

2.3.3. Examinar otros géneros literarios donde también se manifestó la recreación de lo lúgubre: la literatura popular (la comedia de magia, el cuento literario, maravilloso y de crímenes, y el pliego de cordel), el teatro terrorífico y la poesía.

2.3.4. Analizar otras manifestaciones artísticas y culturales de lo lúgubre: la pintura goyesca, los espectáculos populares (la fantasmagoría) y los artículos de divulgación (*Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, 1726-1740, y *Cartas eruditas y curiosas*, 1742-1760, de Benito J. Feijoo). Estas otras manifestaciones literarias y artísticas ofrecieron al público español de aquella época un material diferente con el que experimentar con el terror y lo sobrenatural, preparándolos, desde luego, para la buena acogida de la expresión máxima de ambos: la ficción gótica.

3. Analizar un corpus formado por novelas españolas con tintes góticos de finales del siglo XVIII, novelas góticas extranjeras (traducidas-adaptadas al castellano y publicadas, la mayoría, durante las tres primeras décadas del siglo XIX) y novelas góticas españolas²⁶ (1801-1834).

²⁶ *Ibíd.* cit. 12, pág. 35.

3.1. Examinar un grupo de novelas españolas de finales del siglo XVIII²⁷, con el fin de encontrar aquellos elementos góticos presentes en estas manifestaciones literarias²⁸.

3.2. Analizar, con especial atención a los prolegómenos, las novelas góticas extranjeras (inglesas, francesas y alemanas) traducidas-adaptadas al castellano y publicadas en España entre 1788 y 1834²⁹, con el objetivo de conocer cuáles fueron los cambios a las que fueron sometidas y el nuevo significado que adquirieron en su transferencia al país³⁰.

3.3. Analizar un corpus de diez novelas góticas españolas³¹, el cual, pese a no ser muy extenso, ha sido muy revelador. El objetivo principal de esta sección será el de observar cuáles fueron las características que la novela gótica española compartió con el resto de novelas góticas y cuáles fueron los elementos específicos que la hicieron única y diferente. Así, finalmente, podremos hablar de la existencia de una auténtica novela gótica española, la cual combina estructuras preestablecidas y nuevos motivos, desde las postrimerías del siglo XVIII hasta la eclosión del movimiento Romántico.

4. Presentar un cuarto capítulo que contendrá las conclusiones o los resultados más importantes descubiertos a lo largo de esta investigación.

5. Mostrar un apéndice final o listado bibliográfico (autor, título y fecha de publicación original, título en castellano, fecha de las distintas publicaciones, editorial y lugar de publicación) de las novelas presentadas y analizadas en el tercer capítulo de esta investigación: las novelas españolas con tintes góticos de finales del siglo XVIII, las novelas góticas extranjeras (inglesas, francesas y alemanas) traducidas-adaptadas al

²⁷ Vid. apartado 1., «La justificación», de este capítulo introductorio, donde aparece el listado de novelas españolas con tintes góticos (pág. 27). Asimismo, también se puede consultar dicho listado en el apartado 1., «Las novelas españolas con tintes góticos», del Apéndice.

²⁸ Sin embargo, estas novelas españolas no son las únicas en las que podemos hallar la influencia del género gótico. Hemos escogido estos ejemplos por ser obras en las que claramente queda reflejado el gusto por la estética gótica (un gusto que se fue fraguando en las postrimerías del siglo XVIII, antes de la oleada de novelas góticas extranjeras en la segunda década del siglo XIX) y también por ser obras bastantes conocidas por el público español. Para configurar este listado, hemos recurrido a los trabajos de M.^a José Alonso Seoane (1995) y Miriam López Santos (2010d).

²⁹ A excepción de la novela *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1785), de Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest (Condesa de Genlis), el resto de publicaciones de novelas góticas se sitúan entre 1788 y 1834.

³⁰ Vid. apartado 1., «La justificación», de este capítulo introductorio, donde aparece el listado de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas (págs. 38-39). Asimismo, también se puede consultar dicho listado en el apartado 2., «Las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas», del Apéndice.

³¹ Vid. apartado 1., «La justificación», de este capítulo introductorio, donde aparece el listado de novelas góticas españolas (págs. 40-41). Asimismo, también se puede consultar dicho listado en el apartado 3., «Las novelas góticas españolas», del Apéndice.

castellano y publicadas entre 1788 y 1834, y las novelas góticas españolas publicadas entre 1801 y 1834.

4. La metodología investigadora. El concepto *histórico/ideológico* de la noción de literatura y la *intertextualidad* como estrategias de trabajo

4.1. *La noción de literatura. Trayectoria histórica. Concepciones del objetivo literatura*

Literatura deriva del término latino *litteratura* (Quintiliano, *Institutiones Oratoriae*, II, 1, 4) cuya raíz es *littera* (letra) y es calco del griego *gramatiké*, de donde pasó a las principales lenguas europeas en formas muy afines (español *Literatura*; francés *Littérature*; italiano *Letteratura*; inglés *Literature*) a finales del siglo XV, siendo más tardía su aparición en alemán (*Literatur*, siglo XVI) y en ruso (siglo XVII): «En latín, *litteratura* significaba instrucción, saber relacionado con el arte de escribir y leer, o también, gramática, alfabeto, erudición, etc. Se puede afirmar que, fundamentalmente, fue éste el contenido semántico de ‘literatura’ hasta el siglo XVIII, ya se entendiese por literatura la ciencia en general, ya, más específicamente, la cultura del hombre de letras» (Aguar e Silva, 1972: 11-12).

Ciertamente, esta fue la primera concepción de la literatura hasta mediados del siglo XVIII, con la irrupción y expansión de la nueva y revolucionaria ideología burguesa que perpetuaría sus nociones hasta nuestros días. Lo cierto es que, tal y como señalan Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (1986: 246):

En sus orígenes, pues, parece que la idea de la literatura está ligada a la escritura, a la capacidad de manipulación de la palabra en los códigos culturales sometidos al *ars* de la escritura: la gramática, la retórica y la estilística, la competencia que dimana de la posesión de las reglas tradicionales de la escritura. La antigüedad tiene el culto de la literalidad como técnica específica de la elaboración formal, de tal manera que sería inconcebible una idea de la literatura ajena, por ejemplo, a la retórica y a la calificación de los géneros.

Sin olvidar, además, las primigenias diferencias que pueden establecerse entre lo que fue el folklore oral y la propia literatura³². Por otra parte, entre el siglo XVII y segunda mitad del siglo XVIII lo que hoy es *literatura* se conocía como *poesía*:

³² Para Fernando Lázaro (1978: 144), «La Literatura procede de remotas fuentes folklóricas, pero, al constituirse como tal Literatura, lo que hizo fue ir afirmando una personalidad propia en un largo proceso de secesión, mediante el cual estableció una diferencia cualitativa respecto del Folklore».

Poesía es palabra aureolada por el prestigio que proviene de ser producto de la actividad creadora del hombre inspirado por las musas. *Literatura* pertenece a una tradición que hace referencia más bien al dominio de las técnicas de escribir y a una preparación intelectual, a una retórica, en suma [...]. De todas maneras, la doble vertiente (cuestión de estética, cuestión de técnica) sigue siendo objeto de interés por cuantos se preocupan por el (los) fenómeno(s) literario(s). (Garrido Gallardo, 2000: 21)

Fue en la segunda mitad del siglo XVIII cuando el vocablo *literatura* pasó de significar *saber y cultura*, a designar una actividad específica y su producción resultante: «ya no designa una cualidad de un sujeto, sino que se refiere a un objeto o conjunto de objetos que se pueden estudiar» (Aguiar e Silva, 1972: 12).

Existe, por lo demás, una estrecha e indisoluble relación entre la literatura y la historia de la ideología burguesa, la cual nos ha depositado la literatura tal y como hoy aparece, con lo que constitutivamente conformada en nuestro inconsciente cultural (escolar/universitario), nos resulta fácil diferenciar entre una obra literaria y otra que no lo es. Como producto ideológico, por consiguiente:

Llamamos literatura a una serie de discursos caracterizados ante todo por: a) Ser obras de un autor, esto es, *un objeto construido por un sujeto*. La ideología hoy hegemónica (hoy: quiero decir, a partir del siglo XVIII) considera por supuesto que no sólo los discursos literarios, sino también cualquier otro tipo de discursos (los «teóricos» en general, los «científicos» en sentido estricto, los «políticos» en su amplísima gama, como también las «obras artísticas», etc.) son asimismo y ante todo *objetos construidos por un sujeto*. Lo que diferenciaría, pues, a los textos literarios de todos estos otros discursos sería precisamente el hecho de que en tales textos se expresaría mejor que en ninguna otra parte *la propia verdad interior, la propia intimidad del «sujeto/narrador» de la obra*. En consecuencia, el *sujeto literario* –y por lo mismo «su» texto– no nos aparecería así como un sujeto sin más, sino como aquél en estricto que «habla» o se «expresa» en nombre siempre de su propia verdad interna [...] b) Todas estas categorías son las que se han considerado esencialmente como las que justificarían la existencia de una literatura «eterna»: 1) la supuesta *existencia* puramente de un *sujeto/autor de «su» propia obra*, expresando en ella su propia verdad autónoma e interior; y 2) a la inversa: la creencia en que paralelamente ha tenido también una existencia «eterna» ese tipo de discurso. (Rodríguez Gómez, 1974: 5-6)

Entre 1759 y 1765, Gotthold E. Lessing publicó sus *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, en donde el término *Literatur* designa un conjunto de obras literarias. La evolución culmina, en este proceso de especialización conceptual, cuando hacia el fin del tercer cuarto del siglo XVIII, *literatura* ya recoge y abarca el conjunto de las obras literarias en un país.

A finales del siglo XVIII, ese significado, ya casi moderno, de la literatura, como una específica producción nacional, gira un poco más y el término pasa a concebirse, tal y como se ha heredado y transmitido desde los estamentos escolares y academicistas, como una «creación estética, como específica categoría intelectual y forma específica de conocimiento. Este es el significado en el título de la obra de Marmontel, *Elements de littérature* (1787), o en el de la obra de Mme. De Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les sociales* (1800)» (Aguilar e Silva, 1972: 12-13).

Ciertamente, es difícil definir y exponer con cierta precisión y unanimidad los rasgos específicos de la literatura y de la denominada *literariedad*, con lo que, de nuevo, la noción-concepto de literatura se nos vuelve:

huidiza y no posee contornos nítidos y definidos. Cualquiera historia literaria al uso recoge obras dispares cuyo denominador común se nos antoja inexistente: poema, crónicas de sucesos reales, relatos de ficción, mediaciones espirituales, teatro, autobiografías e incluso cartas constituyen un conjunto heterogéneo, recubierto, sin embargo, por un marbete identificador –el de «literatura»- que anula la diversidad real de los objetos agrupados. (Senabre, 1994: 147)

Es así como, dentro de este apartado de teorización literaria, se alternan muy distintas concepciones del hecho literario motivadas todas ellas por las particulares caracterizaciones que tales autores o escuelas tengan de lo literario y de la paralela y diferenciada delimitación sobre los presupuestos de la noción de *literariedad*.

Por otro lado, frente al dominio de anteriores teorías estructural-inmanentistas, sociológico-mecanicistas, estilístico-intuicionistas, etc., se abre paso, y se asienta, la consideración de la literatura como un *acto de comunicación*³³, con lo que la respuesta a los interrogantes clásicos del tipo qué es lo que caracteriza al discurso literario frente a otros tipos de discurso, como lo plantean, por ejemplo, Franco Brioschi y Constanzo Di

³³ Ricardo Senabre (1994: 147-148) apuntó que «no hace falta insistir en que de nada sirve atenerse cerradamente a la etimología y aceptar que denominamos ‘literarios’ las obras que recibimos fijadas mediante los escritores, convertidas en ‘letras’. En primer lugar, porque nos llegan muchos escritos que de ningún modo incluiríamos en la órbita de la literatura, desde prospectos de medicamentos hasta publicidad enviada por correo; en segundo, porque no podemos olvidar que muchas obras que hoy leemos fueron compuestas para ser oídas –y así ocurrió durante siglos– desde los villancicos o los romances hasta los poemas épicos. [...] Tampoco sirve adherirse a la idea dieciochesca de la literatura como campo privilegiado de las ‘bellas letras’ –dada la relatividad de la noción de belleza y sus manifestaciones históricas–, ni pensar que las obras consideradas literarias ofrecen un conjunto de ideas y conocimientos especialmente rico y profundo. [...] la literatura es un fenómeno de comunicación. Una obra es un mensaje verbal que, como cualquier tipo de mensaje, parte de un emisor –que en literatura se conoce con el nombre específico de ‘autor’– y se dirige a un destinatario –lector u oyente– que lo recibe y descifra».

Girolamo (1988), cuando, también desde esa concepción de lo *comunicativo*, hablen de que el problema de la especificidad de la literatura no se encuentra en lo referente a sus contenidos, sino en sus modalidades formales, atendiendo a sus cualidades específicas como hecho comunicativo; de este modo, lo que habrá que definir son qué usos lingüísticos caracterizan al lenguaje literario, qué diferencias existen entre éste y la lengua común, esto es, cómo funciona la literatura, por consiguiente, concebida así en tanto que *sistema modelizante* secundario que se va a articular sobre los tres ejes básicos de la comunicación literaria: emisor (autor), mensaje (texto) y receptor (público).

A continuación, veamos cómo desde el pensamiento teórico contemporáneo, se ha atendido al análisis de los factores que intervienen en la consideración del concepto de *literatura* y del proceso de *comunicación literario* (Estébanez, 1999: 631-633):

- En las últimas décadas la Estética de la Recepción, la Semiótica y la Ciencia Empírica de la Literatura atribuyen al *público* receptor un papel decisivo a la hora de determinar qué textos deben considerarse como literarios: «Ahora bien, esto ocurre porque el mencionado texto posee unas ‘calidades’ que justifican su ‘idoneidad’ para ser considerado por esa comunidad como literario. Estas calidades atañen especialmente al discurso lingüístico, que, al margen de su contexto original, está siendo considerado ya ‘como literatura’» (Estébanez, 1999: 631).
- De aquí enlazamos con el otro concepto: el *mensaje*. La obra literaria presenta una forma determinada de mensaje verbal, y es, en el plano de la expresión verbal, donde se manifiesta más propiamente el carácter de *literariedad* del texto considerado como poético en relación con el lenguaje cotidiano, y, en este caso, la disputa se centra en discernir entre *lenguaje poético* y *lengua común* en la que encontramos dos posiciones encontradas: «La primera entiende que la lengua literaria presenta un tipo de estructura, procedimientos y recursos lingüísticos peculiares que la convierten en un lenguaje específicamente diferenciado, ya que se trata de un *desvío* [...] o apartamiento de la norma seguida en el lenguaje de uso común, cuya función primordial es la comunicación. La segunda corriente, partiendo de la teoría lingüística de Hjemlev, niega esta diferenciación específica de la lengua literaria respecto de la común» (Estébanez, 1999: 632). Los formalistas rusos, en cambio, subrayan el valor «autónomo» de ese lenguaje poético que

trasciende la pura finalidad práctica de comunicación que caracteriza a la lengua cotidiana. Este valor autónomo radica en el realce que toma la «forma» de la expresión poética cuya abundancia de artificios o recursos técnico-literarios *desautomatizan* y convierten a esa expresión en el centro del discurso. De esta orientación hacia el mensaje radica, según Roman Jakobson (1988: 16), la *función poética*.

- Otro criterio de diferenciación entre texto/lenguaje literario y el que no lo es proviene de su carácter de *ficcionalidad*. El tema de la *ficcionalidad* tiene una importante reflexión teórica, ya que ha sido tratado por representantes de la Pragmática como John L. Austin, John R. Searle y Richard Ohmann; por otros como Siegfried J. Schmidt, Paul Ricoeur, Félix Martínez Bonati, Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y José M.^a Pozuelo. La *ficcionalidad* se presenta como una condición fundamental del lenguaje literario y un elemento clave para entender la estructura del texto artístico³⁴, y es que, como indica José M.^a Pozuelo (1993: 66): «la ficcionalidad no es una zona más de la teoría literaria sino un eje que está incidiendo sobre los diferentes lugares. Afecta por un lado a la ontología: qué es la literatura; por otro a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de un modo medular a una teoría de los géneros».
- Otros aspectos significativos del lenguaje literario a resaltar serían, entre los más significativos, por ejemplo, la *plurisignificación*, concepto que maneja Ph. Wheelwright, para indicar que el discurso poético frente al científico, por ejemplo, se caracteriza por ser portador de distintos valores semánticos; la

³⁴ Aunque, para la perspectiva marxista de Etienne Balibar y Pierre Macherey, la cuestión debe plantearse desde otros términos emanados desde una lectura histórico-ideológica de la literatura, y así entienden que «cuando se habla de la ficción en literatura, del modo más corriente, es en primer lugar para designar ciertos ‘géneros’ literarios privilegiados como obras de ficción: así la novela, el cuento, la novela corta; o más ampliamente, para designar lo que, no importa en qué ‘género’ tradicional, puede volver a incluirse en el relato novelesco, por el hecho de ‘contar una historia’, ya sea la de otros o la suya propia, la de un individuo o la de una idea. En este sentido, la idea de ficción se convierte alegóricamente en definición de la literatura *en general*, porque todo texto literario comporta una fábula o una intriga, figurada o abstracta, que ordena en un ‘tiempo’ verosímil o inverosímil, lineal o casi lineal, una sucesión de acontecimientos coherentes o incoherentes (que pueden, en una literatura formalista, reducirse a putos acontecimientos verbales. [...] La literatura no es ficción, imagen ficticia de lo real, porque no puede definirse simplemente como figuración, como apariencia de una realidad, y en absoluto (jamás se insistirá demasiado en esto) de una realidad autónoma, original, sino de una realidad material, y también producción de un cierto efecto social [...] La literatura no es pues ficción, sino más bien *producción de ficciones*, o mejor: *producción de efectos de ficción* (y en primer lugar medios materiales para producir efectos de ficciones)» (Balibar y Macherey, 1975: 37-38).

connotación: «Los trabajos de Bally (1905) sobre los valores expresivos del lenguaje o de Lotman (1970) sobre el carácter figurativo de los signos artísticos –ligado a los materiales extrasistémicos (ideología, cultura, valores, norma)–, que reconvierten en sistema modelizador secundario el lenguaje natural o primario, también valoran la connotación y la plurisignificación, frente al privilegio de la denotación en otros lenguajes, se erigen en rasgos primordiales del lenguaje literario. El espacio abierto en tal sentido por la dimensión connotativa de este lenguaje –que se manifiesta del modo más violento y palpable en los *tropos*– a la cooperación interpretativa del lector es especialmente relevante» (Valles, 2008: 138) y el carácter *no fungible* del texto literario, destinado a su reproducción literal (Lázaro, 1980a y 1980b).

- El armazón sobre el que se sostiene el texto literario, en tanto que, hecho de la comunicación, se completa con el *emisor* o *autor*, y si bien la intencionalidad artística del escritor no es un criterio muy válido o fiable para categorizar literariamente a un texto, no debe olvidarse, sin embargo, que dicha «intención» es angular para la enunciación del mensaje.

4.2. Otras concepciones de base materialista

Algunos críticos, partiendo de una concepción radical acerca de la historicidad del hecho literario (de clara formulación marxista althusseriana) postulan otras bases alternativas al estudio y concepción de la literatura y de lo literario y que se presentan, además, como cuestionadoras y alternativas a los parámetros constitutivos de muchas de las teorías lingüístico-inmanentistas expuestas con anterioridad.

Etienne Balibar y Pierre Macherey (1975), tras señalar que la concepción marxista inscribe a la literatura dentro del sistema de las prácticas sociales, en el nivel de la *superestructura ideológica* en tanto que es una forma ideológica entre otras y que se corresponde, por tanto, con una base de relaciones sociales de producción históricamente determinadas y ligada, como consecuencia, a otras formas ideológicas, afirman, como primer escalón a considerar, que:

Es preciso pensar que literatura e historia no están constituidas *exteriormente* la una a la otra (incluso bajo la forma de una historia *de la* literatura de un lado y de una historia social y política de otra), sino que están de entrada en una relación de *imbricación* y de *articulación*, condición de existencia histórica de algo como una

literatura. Tal relación interna es la que plantea de forma general, la definición de la literatura como forma ideológica. (Balibar y Macherey, 1975: 28)

No obstante, esta consideración solamente cobra sentido si la relacionamos con las implicaciones que se segregan de la misma: «La existencia objetiva de la literatura es pues inseparable de ciertas prácticas en cierto A.L.E³⁵. Más precisamente [...], la literatura es inseparable de determinadas *prácticas lingüísticas* [...]; y es inseparable de las *prácticas escolares*, que no definen solamente los límites de su consumo, sino los límites internos de su producción misma» (Balibar y Macherey, 1975: 28).

Estando, para estos autores, constituida la literatura, desde la época burguesa, como un conjunto de hechos de lengua e insertado este en un proceso general de escolarización para la reproducción de la ideología dominante: «la objetividad de la literatura es su intervención necesaria en el proceso de determinación y de reproducción de las prácticas lingüísticas contradictorias de una lengua común, donde se realiza la eficacia ideológica de la escolarización burguesa» (Balibar y Macherey, 1975: 31).

De extracción paralela es el desarrollo crítico-histórico que de la noción de *literatura* y posterior reelaboración de la misma realiza, en el marco hispánico, Jenaro Talens (1985: 523), quien articula su tesis insistiendo que:

De entrada deberíamos tener una mínima garantía de poder llegar a teorizar la aplicación correcta del término, y su ausencia, es decir, la posibilidad de incluir/excluir un objeto determinado en el interior del conjunto *literatura* [...]. Con el término «literatura» nos encontramos, por otra parte, en un proceso constante de ampliación de significado, hasta el punto que resulta difícil no aplicar el calificativo de *literario* a determinados guiones cinematográficos o de cómic, o incluso a determinadas películas de «autor».

Jenaro Talens realiza, en primer lugar, un interesante barrido cronológico del concepto/noción de *literatura* para sustentar lo que él considera su imprescindible historicidad a la hora de intentar analizarlo, denotarlo o definirlo. Señala que no hay aún una historia completa de la palabra en todas las épocas y todas las lenguas, y así, cita,

³⁵ Jenaro Talens (1989: 36) destaca que: «Louis Althusser proponiéndose hacer avanzar un tanto más la teoría marxista del Estado, en su trabajo 'Ideología y aparatos ideológicos del Estado' distingue no solo entre *poder de Estado* y *aparato de estado*, 'sino también una realidad distinta que está manifiestamente del lado del aparato (represivo) del Estado, pero que no se confunde con él'. Se trata de los Aparatos Ideológicos de Estado (AIE) concepto de origen gramsciano y acuñado por J. Rancière que se definen estructuralmente por oposición al Aparato Represivo de Estado (ARE). Estos AIE se podrían determinar de un modo empírico como 'el AIE religioso (el sistema de diferentes 'Escuelas', públicas y privadas), el AIE familiar, el AIE jurídico, el AIE político (el sistema político, con los diferentes Partidos), el AIE sindical, el AIE de la información (prensa, radio, televisión, etc.), el AIE cultural (letras, bellas artes, deportes, etc.)».

para la tradición grecorromana, a Cicerón, literatura a veces equivale a «escritura alfabética» y en otros autores latinos posteriores posee el significado de «ciencia» o «erudición» en sentido amplio, como en Tertuliano, o simplemente de «alfabeto» caso de Tácito. Refiere, después, que en el campo del romance subsisten los términos *letradura* con que D. Juan Manuel aludía en el siglo XIV al concepto de Tertuliano, y *literatura* que Joan Corominas data a finales del mismo siglo. Por otra parte, en alemán se va a emplear desde el siglo XVI *Literatur* con un doble sinónimo, *Dicktkunst* y *Schrifitum*. La primera significa, literalmente, «arte de la escritura».

Recurriendo a datos lexicográficos, Jenaro Talens (1985: 524) reproduce que el *DRAE* y el *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares remiten la cuestión literaria al «espacio tan sublime e intangible como poco delimitado de lo bello», cuando nos dice que de lo que se trataría es de poder definir el arte en términos no necesariamente estéticos. Culmina este recorrido refiriéndose al ambiguo sentido moderno que subyace a la palabra, destacando que, por lo que atañe a Europa, la noción es relativamente tardía, pues las primeras formulaciones literarias surgen con el ascenso de la burguesía en el Renacimiento y sus teorizaciones oscilan entre finales del XVIII y principios del XIX, en tanto que, en otras lenguas, no incorporan ni siquiera existe un término equivalente que designe la producción literaria, con lo que sanciona lo siguiente: «No puede hablarse, pues, del carácter *natural* de la literatura» (Talens, 1985: 526).

Toda esta problemática de conceptualización y de márgenes lleva a Jenaro Talens a considerar que, recientemente, los autores se plantean la posibilidad para salir de la conflictiva relación que la literatura mantiene con sus intentos de definición de sustituir la aproximación, que dirían ellos, ontológica, por otra de tipo epistemológico, esto es, cambiar la cuestión de *qué es la literatura* por *cómo puede la literatura ser definida y clasificada*, que es, por lo demás, la perspectiva que ampara los más recientes trabajos teóricos desde el punto de vista semiótico, como los de Yuri M. Lotman (1970a y 1970b), Maria Corti (1976) y Fernando Lázaro (1976), entre otros.

Como conclusión, el profesor Jenaro Talens (1985: 526) postula este aserto globalizador de la cuestión:

Desde la antigüedad hasta finales del siglo XVIII la definición que, implícita o explícitamente, subyace en los escritos teóricos occidentales es de tipo estructural y se basa en la articulación de dos nociones básicas: 1) la literatura es una imitación hecha por medio del lenguaje (verbal), y 2) la literatura es ficción. Por lo que atañe

a la primera, resulta hoy evidente que el término *imitación*, al presuponer una exterioridad a la que tender, dejaría fuera toda aquella parte de las producciones llamadas literarias que no imitan nada exterior, que sólo en tanto remiten a sí mismas pueden *producir* esa exterioridad a la que se articularían como *síntoma* [...]. Otro tanto ocurre con el término *ficción*, cuya ambigüedad se ha puesto reiteradamente de manifiesto.

Para concluir estas aportaciones de base materialista, Antonio Chicharro (1987), tras analizar los trabajos que Walter Mignolo y Jenaro Talens desarrollan acerca de la significación y funcionamiento de la literatura y lo literario, ofrece como hipótesis de trabajo dos afirmaciones previas: a) la literatura es una práctica histórica y no tiene por tanto un carácter natural; b) en cualquier aproximación a ella debemos distinguir entre la realidad literaria y la noción que de la misma tengamos ya que una cosa son los *hechos* y otra cuestión en la *noción* de los mismos. Entendiendo por *noción*: «la unidad deducida analíticamente en una práctica que aún no es científica. Las nociones no dan explicaciones pues son ellas mismas las que deben ser explicadas por medio de un nuevo trabajo teórico» (Chicharro, 1987: 96).

4.3. *La intertextualidad*

A grandes rasgos, en lo que respecta al procedimiento metodológico que guiará nuestra investigación, y teniendo en cuenta todas las cuestiones presentadas a lo largo de este capítulo introductorio, esta parte de la asunción de la consideración del género gótico como un fenómeno vivo, que se halla en continuo desarrollo, como la literatura misma: en constante movimiento e independiente de clasificaciones artificiales (lícitas didácticamente, pero que se deslindan de la realidad cultural).

La metodología escogida para este estudio ha sido el modelo formulable A y B, es decir, aquella que integra la literatura de partida (A) y la literatura de llegada (B) en un sistema dinámico o activo de *intertextualidad*³⁶. A través de este planteamiento

³⁶ La *intertextualidad* es la relación que se establece entre un texto y otros textos preexistentes, contemporáneos o históricos. Este tipo de relación incrementa las probabilidades interpretativas de cualquier texto. De este modo, en literatura, las obras con las que vincula explícitamente un texto concreto conforman una serie de datos *contextuales* que intervienen tanto en la elaboración de sentido del texto en cuestión como en ocasional decodificación por parte del público lector. Los orígenes del concepto deben indagarse en la obra del teórico ruso Mijaíl Bajtín (1979), quien, durante el segundo tercio del siglo XX, publicó diversas investigaciones que transformaron la teoría literaria. En estos trabajos, Mijaíl Bajtín meditó acerca del carácter dialógico que todo discurso posee; según este teórico, todo emisor ha sido anteriormente receptor de otros textos, los cuales retiene en su memoria antes de producir el suyo, así pues, este último se basa en los otros textos que le preceden. Con estos textos previos, se establece un diálogo, de manera que en un discurso no solo se oye la voz del autor, sino que también conviven las voces de los otros autores de los textos anteriores, superpuestas y dependientes unas

sistemático, lo que esta investigación muestra es cómo la literatura receptora (la española) vuelve la mirada hacia la literatura de origen (la inglesa) para reformularla, bien con propuestas de nuevos cánones, bien con reinterpretaciones de lo ya conocido y recreado. Así pues, el método utilizado para esta tesis figura una hermenéutica donde se coteja no solo una determinada lectura, sino también su disposición y naturaleza a la hora de establecer un determinado imaginario de la literatura inglesa en el mundo hispano.

Dado la complejidad de la aproximación (implícita y explícita) que se produce entre literaturas, inglesa y española, es necesaria una sistematización del estudio. En esta investigación se han seguido diferentes escuelas y modelos teóricos, que, de manera conjunta, nos han auxiliado a la hora de plasmar la complejidad de las relaciones entre la novela gótica inglesa y la novela gótica española. Puesto que hablamos de un diálogo entre literaturas, en muchos casos se han asumido ideas propias de la estética de la recepción; no podemos olvidar que los escritores góticos españoles son también lectores, y concretamente, lectores de los escritores góticos ingleses. En lo que concierne a los contactos entre obras, se han tenido en cuenta las teorías sobre la *intertextualidad* como la desarrollada por Gérard Genette³⁷ (1989) a partir de los presupuestos de Mijaíl Bajtín³⁸ (1979) y Julia Kristeva³⁹ (1978).

de otras. Como ejemplo de ello, Mijaíl Bajtín propuso la cita, el diálogo interior, la parodia y la ironía. Ahora bien, el término *intertextualidad* tal y como lo conocemos actualmente, fue acuñado en 1969 por la teórica búlgara Julia Kristeva (1978). Esta apunta que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (1978, tomo I: 190). Para esta teórica, la intertextualidad es la superposición de múltiples significantes que se produce en el seno de un texto. A raíz de esto, este concepto se transformó en una herramienta necesaria para la teoría literaria y para el estudio del discurso.

³⁷ En 1981, Gérard Genette trató dicha cuestión en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, un manual que se ha transformado en un clásico de las relaciones literarias y lo que se ha designado como «intertextualidad» (Bajtín, 1979; Kristeva, 1978). En este ensayo, Gérard Genette distinguió cinco tipos de relaciones *intertextuales*: la *intertextualidad* («Copresencia textual, muy frecuentemente la referencia o inclusión de partes de un texto en otro de forma más o menos patente»), la *paratextualidad* («Conexión del texto con el entorno textual, principalmente editorial: cubierta, título, epígrafes, ilustraciones, prólogo, etc.), la *metatextualidad* («Relación esencialmente crítica entre un texto y sus metatextos»), la *architextualidad* («Ligazón del texto con las categorías generales: géneros literarios, tipos de discurso, modos de enunciación, de las que depende) y la *hipertextualidad* («Vinculación que une al texto a otro anterior –hipotexto– en el que se basa por transformación o imitación»; Álamo, 2013d: 8). Cada una expresa un tipo de relación, un acercamiento literario que posteriormente origina una extensa red de obras y autores interdependientes, sin la cual no podría existir la literatura.

³⁸ *Ibíd.* cit. 36, págs. 59-60.

³⁹ *Ibíd.*

Capítulo I

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN. LA NOVELA GÓTICA: ORÍGEN, EVOLUCIÓN, PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS, Y AUTORES Y OBRAS MÁS DESTACADAS. UN BREVE RECORRIDO

1. La definición del término *gótico*⁴⁰

The Gothic novel developed the imaginative range of the genre, going beyond realism and moral instruction. It explored extremes of feeling and imagination.
(Carter y McRae, 2001: 88)

La Ilustración, que instauró las máximas y los modelos de la cultura moderna, también provocó el nacimiento del género gótico. Precursora del Romanticismo, la literatura gótica nació a la sombra de la razón, opuesta a los movimientos estéticos y filosóficos reinantes por aquel entonces, a saber, el Neoclasicismo, el Racionalismo y la Ilustración. Resucitar las ideas recogidas por los escritores griegos y romanos se convirtió en una medida eficaz para paliar los excesos del Barroco. Así pues, la tradición clásica se asoció con lo civilizado, lo humano y la cultura cívica educada; sus valores morales y estéticos prevalecieron como base del comportamiento virtuoso, las relaciones sociales armoniosas y las prácticas artísticas maduras. Los escritores del siglo XVIII emplearon el término *moderno* para referirse a su presente y diferenciarlo así de la antigüedad clásica y el pasado feudal, recordado este último como una etapa bárbara y primitiva. Dicha remodelación general de los valores culturales requirió de una extensa reescritura de la historia.

⁴⁰ Vid. Alfred E. Longueil (1923), David Punter y Glennis Byron (2004), Clive Bloom (2012) y Robin Sowerby (2012).

Y es aquí, en el siglo ilustrado, donde el término *gótico* adquiere un poderoso, y negativo significado, puesto que condensa una variedad de elementos históricos opuestos a las categorías establecidas en el siglo XVIII. Por consiguiente, como destacó Alfred E. Longueil (1923: 453-454), la historia real del género gótico comenzó en el siglo XVIII, cuando pasó a significar un pasado bárbaro, medieval y sobrenatural. La proyección del presente en un pasado gótico ocurrió como parte de un amplio proceso de agitación política, económica y social; la emergente clase burguesa, la revolución industrial, la filosofía ilustrada y las opiniones seculares crearon una creciente fascinación gótica por la hidalguía, la violencia, los comienzos mágicos y los aristócratas malévolos del pasado.

El rechazo de la barbarie feudal, la superstición y la tiranía fue necesario para que una cultura se definiera en términos diametralmente opuestos: el progreso, la civilización y la madurez dependió de la distancia que se estableciera entre los valores del presente y del pasado. La consideración bajo un único término, *gótico*, de todo lo que se devaluó en el período Augusto proporcionó así un punto discontinuo de consolidación y diferenciación cultural.

Durante el siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, el término *gótico* poseyó connotaciones negativas que habían derivado de una visión histórica desfavorable de los godos⁴¹, quienes fueron juzgados como los padres de la barbarie. La etapa histórica de este pueblo escandinavo resultó muy atractiva para muchos escritores, siendo muy significativa la obra del historiador romano Jordanes, *Origen y gestas de los Godos (De origine actibusque Getarum)* (551 d. C.), que los identifica con los *getica*, prestigioso pueblo tracio. Entre los estudios modernos destaca *La Historia de la decadencia y caída del Imperio romano (The History of the Decline and Fall of the Roman Empire)* (1776-1788), de Edward Gibbon.

En *Las Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri)* (1550), Giorgio Vasari aplicó por primera vez el adjetivo *gótico* a la arquitectura, refiriéndose al estilo que predominó desde el siglo XII al XV d.C., y que perduró en Inglaterra hasta bien entrado el Renacimiento. Este artista italiano aprovechó

⁴¹ Los godos fueron uno de los grupos pertenecientes a los pueblos germánicos que logró saquear Roma y contribuyó a la caída del Imperio Romano. Estos, cuyo origen los sitúa en Götaland (actual sur de Suecia), se asentaron en la región de Vístula (Polonia en la actualidad) en el siglo I a. C. Desde entonces hasta el siglo III d. C. se movilizaron hacia el Mar Negro y el Mar Jónico para luego arremeter contra los romanos, logrando penetrar en Roma y asaltar la ciudad en el 410 d. C. Para un análisis más detallado, se puede consultar el trabajo de David Punter y Glennis Byron (2004).

las connotaciones peyorativas del término *gótico*, que designó como un estilo monstruoso, bárbaro y sin ninguna armonía. En el siglo XVIII, y respondiendo a las tendencias culturales anticlasicistas y al deseo de recuperación de la Edad Media, apareció el estilo neogótico que recreaba un mundo medieval de castillos majestuosos y abadías tétricas. Finalmente, para el público del siglo XVIII los términos *godo* o *gótico* fueron sinónimos de *germano*. Al respecto, Robin Sowerby (2012: 34) manifiesta que:

The loose association of Goths, Getae, and Scythians suggested a general northern identity for which, before the widespread use of the generic adjective «Germanic» or «Teutonic», «Gothic» was the favored term. We might not associate the Angles, the Saxons and the Jutes loosely with Teutons; but these peoples might easily have been thought by early antiquarians to be related to the Goths. Jutes, Gutes, Getae, Goti, look and sound rather similar and might easily be confused.

En consecuencia, el término *gótico* pasó a identificarse con todo lo medieval, opuesto al gusto clásico. Aparecieron así tensiones conceptuales como armonioso/caótico, control/exceso y norma/transgresión, presentados por los escritores del gótico desde la ambigüedad. Maggie Kilgour (1995: 14) subraya que: «while the term gothic could thus be used to demonise the past as a dark age of feudal tyranny, it could also be used equally to idealise it as a golden age of innocent liberty. Its meaning was the territory for a political battle between the ancients and the moderns over the nature of the past and its relation to the present».

2. El nacimiento de la novela gótica: *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole

Año 1764, en la zona de Strawberry Hill (Londres, Inglaterra), a la sombra de la cegadora luz del Siglo de las Luces, tenía lugar el nacimiento de la precursora de un largo y exitoso número de obras que llegarían a formar parte del ámbito literario bajo el vibrante título de *novela gótica*, la cual hubo de pasar por un largo proceso de aceptación que perduró durante siglos hasta ser reconocida como auténtica literatura de prestigio. El gótico, etiquetado como *algo* relacionado con los godos y la barbarie, se convertiría en un fenómeno popular tras la publicación de la célebre novela *The Castle of Otranto* (*El Castillo de Otranto*) de Horace Walpole, IV conde de Orford, en 1764. (Álamo y Bonachera, 2016: 298)

Horace Walpole logró dar vida a un nuevo género, creando toda una serie de elementos que constituyen el núcleo central del gótico (una fórmula base): los acontecimientos sobrenaturales, los sucesos terroríficos, las escenas apasionadas, las meditaciones acerca de la religión y, ocasionalmente y en un segundo plano, las intrigas

amorosas; el miedo, la muerte y la transgresión; un alto nivel de suspense y misterio que mantiene la tensión narrativa; la arquitectura terrorífica conformada por espacios cerrados (y, en numerosas ocasiones, en ruinas), casi siempre de estilo gótico y con interiores laberínticos (por ejemplo, los castillos y las abadías) y habitualmente situados en países católicos del sur como España e Italia; una trama que repetidamente incluye una historia de usurpación, de herencias, de relaciones incestuosas, de locuras, de persecuciones y de encarcelamientos, todo ello dominado por un pasado tenebroso que se descubre al final de la historia, junto con el restablecimiento del orden quebrantado; el villano gótico con rasgos del Satán de John Milton (1735) (el auténtico protagonista de la historia), la heroína virtuosa (principal víctima del villano) y un héroe valeroso (posiblemente de ascendencia noble⁴²). Todo ello se enmarca en una realidad maniquea, donde el bien y el mal son dos entes dispares retratados en una lucha perpetua. Así pues, Horace Walpole destapó con su novela un mundo alternativo de terror, de aturdimiento psíquico y social cuya presencia había sido negada por el sistema de valores neoclásico. Esplendor en ruinas, bello desorden, atrayente decadencia, representación terrible y extravagancia sobrenatural se transformaron en los rasgos distintivos de una nueva estética que halló en el desahogo de la debilidad emocional su culminación artística. El recinto funesto, alegoría central del gótico, ayudó al objetivo implícito del género como una respuesta a la incertidumbre religiosa y política de un período conmocionado.

Horace Walpole logró aunar en *El castillo de Otranto* (1764) dos aspectos importantes, el medieval y el de su presente, en una única unidad estética. En palabras de este escritor y político inglés:

It was an attempt to blend two kinds of Romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old Romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days, were as unnatural as the machines employed to put them in motion. (1764: vi)

Con especial atención a los prólogos de la primera y segunda edición de *El castillo de Otranto* (1764), Andrew Smith (2007: 19) señala que, mientras que la novela

⁴² La trama gótica también incluye a otros personajes secundarios como el eclesiástico envilecido, la *femme fatale* y el padre despótico, todos ellos bastante estereotipados, principalmente, en la etapa inicial del gótico.

fue presentada como un romance medieval en el prefacio de la primera edición, el autor nos invita a reflexionar sobre la realidad que subyace bajo su obra en el prefacio de la segunda. Horace Walpole abordó cuestiones relevantes de su época, tales como la política, la religión, la familia y el género. La ambición, la codicia y el abuso de poder también fueron representados en su novela. Estas cuestiones reaparecieron en los escritos góticos de autores posteriores, como Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis, quienes adaptaron el género a los problemas más urgentes de su tiempo y, en consecuencia, lo reinventaron y lo engrandecieron.

Andrew Smith (2007: 23) apunta que la novela de *El castillo de Otranto* (1764) «is both pro- and anti-aristocratic in its central political narrative relating to lineage». En el siglo XVIII, el poder económico de la aristocracia fue disminuyendo poco a poco y las nuevas economías, derivadas del comercio internacional, fueron ganando terreno gracias al apoyo de la clase media. De manera que, como anota Andrew Smith (2007:23), *El castillo de Otranto* (1764) puede ser leído como una alegoría del declive político en el que la restauración de una forma de legitimidad no devuelve el poder a la aristocracia.

La religión también fue otra de las cuestiones abordadas por Horace Walpole. Este puso de relieve dos posiciones divergentes: los protestantes y los católicos, cuya confrontación fue extensamente representada en las novelas góticas posteriores. Otros temas que también se afrontaron fueron la familia y el papel del género, que luego se materializaron en los escritos de los novelistas góticos posteriores, siendo Ann Radcliffe la figura más destacable.

Publicada, en un principio, como una traducción de un manuscrito italiano medieval por William Marshall y escrita por un tal Onuphrio Muralto, y reconocida, después, como trabajo original de Horace Walpole, esta novela no escapó del ojo crítico. Estaban, por un lado, aquellos críticos, los menos, que la exaltaron, calificándola de fascinante y entretenida, y, por otro lado, aquellos otros, los más, que la catalogaron de *subliteratura*, sin ningún tipo de cualidad que la catapultara al olimpo de la literatura canónica.

3. La actitud crítica frente a la novela gótica

Take – An old castle, half of it ruinous.
A long gallery, with a great many doors, some secret ones.
Three murdered bodies, quite fresh.
As many skeletons, in chests and presses.
An old woman hanging by the neck, with her throat cut.
Assassins and desperadoes, quant. suff.
Noises, whispers, and groans, threescore at least.
Mix them together, in the form of three volumes, to
be taken at any of the watering-places before going to
bed. (Anónimo, 1797: 229)

La novela gótica, pese a sus célebres antecedentes literarios (la lírica medieval, William Shakespeare y la poesía sepulcral o nocturna inglesa⁴³), fue arrinconada, pues se encontró con la oposición férrea de una buena parte de la crítica que trató de desprestigiarla, llegando a censurarla, coartarla y sancionarla, pues no tenía cabida en la racional y moderna Inglaterra.

Y es que la Ilustración, que predicaba el culto a la razón, hubo de tener su antagonista, a raíz del cual nació el género gótico, puesto que es de esperar que, ante tanto rechazo a lo ilógico y lo oculto, aflorase también esta otra parte del ser humano que se siente atraída por lo sobrenatural, lo irracional y lo siniestro. La excesiva racionalidad, los ensayos políticos y las lecciones edificantes acabaron por saturar a lectores y artistas, quienes decidieron ahondar en nuevos temas, volviendo la mirada hacia lo inexplicable, lo lúgubre y lo siniestro, en otras palabras, lo gótico. Horace Walpole (1939, vol. III: 260) le confesó a Marie de Vichy-Chamrond, marquesa du Deffand, que, harto ya de la excesiva y deslumbrante luz de la Ilustración: «j'ai laissé courir mon imagination; les visions et les passions m'échauffaient. Je l'ai fait [(*Otranto*)] en dépit des règles, des critiques, et des philosophes; et il me semble qu'il n'en vaille que mieux⁴⁴». El Capricho 43, «El sueño de la razón produce monstruos» (perteneciente a la colección de los *Caprichos*, 1799, de Francisco de Goya) viene a sintetizar lo que aquí nos venimos refiriendo. Liberados del yugo de un excesivo racionalismo, los libros de ficción comenzaron a poblarse de seres sobrenaturales,

⁴³ Esta cuestión será presentada y analizada en el subapartado 3.1.1., «Los antecedentes literarios de la novela gótica: la lírica medieval (el romance y la balada), William Shakespeare y la poesía sepulcral o nocturna inglesa», del segundo capítulo de este estudio.

⁴⁴ Trad. propia: «he dado rienda suelta a mi imaginación hasta que me inflamé con las visiones y sentimientos que despierta. La he compuesto [(*Otranto*)] en desafío a las reglas, los críticos y los filósofos, y por esa mismísima razón me parece aún mejor».

lugares encantados e historias terroríficas. La literatura se convirtió en terreno fértil para el cultivo de lo lúgubre y el regreso de lo reprimido (excesos, pasiones desbordadas, temas tabús, pesadillas, visiones, etc.).

Desde su aparición en la segunda mitad del siglo XVIII, con la publicación de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, la novela gótica estableció ciertas analogías con otras modalidades discursivas, como la novela sentimental⁴⁵ y la novela histórica⁴⁶. Este proceso de ósmosis entre lo terrorífico, lo romántico y lo histórico es simplemente parte de lo que ocurrió en la ficción del siglo XVIII; hibridación más que fructífera y que ha llegado hasta nuestros días. El género gótico incluyó algunos elementos de otros géneros literarios a los que impuso sus propias características, sobresaliendo como un movimiento transgresor que se lanzó a la tarea de explorar aquellas zonas remotas de la consciencia humana (por ejemplo, temas tabús como la sexualidad, las pasiones extremas, los deseos ocultos...) donde otros géneros no se atrevían a acercarse porque se habían considerado prohibidas o inadmisibles. Por tanto, es importante destacar, entre todas las características que posee el género gótico, la impresión del gótico como *contra-discurso* (pues es innegable que existe un claro sentido de subversión y de rebeldía en los escritos góticos), *anti-Ilustración* y *opositor a la tradición literaria*. Entonces, no es de extrañar que este género se encontrase con la oposición de la crítica, a la cual le siguió también la censura, el desprecio y el vacío por parte de los preceptistas ilustrados, quienes tenían su propia concepción de literatura canónica basada en la exaltación de la racionalidad.

La crítica, el peso del canon establecido por los ilustrados y la falta de calidad de algunas de las obras redujeron el éxito, la trascendencia y el carácter universal de la novela gótica, negándole, en un primer momento, su peso en la historia de la literatura, siendo objeto de burlas como la cita que presentábamos al inicio de este tercer apartado, la cual apareció en el ensayo anónimo «Terrorist Novel Writing», publicado en 1797 en el vol. 1 de *The Spirit of the Public Journals*, donde el género fue desvalorizado y descrito como una receta vulgar, tediosa e insípida⁴⁷.

⁴⁵ La novela gótica y la novela sentimental contienen grandes dosis de melodrama y un final trágico. Sin embargo, mientras que la novela gótica se recrea en el terrible poder de la oscuridad, la novela sentimental alaba la virtud y la redención.

⁴⁶ Al igual que la novela histórica, la novela gótica puede incluir acontecimientos históricos, pero el género gótico puede reorganizar los eventos, mostrando, en reiteradas ocasiones, cierto anacronismo.

⁴⁷ Esta receta es un ejemplo claro de que lo que Emma J. Clery (1995: 147) denomina como: «‘demonology of novel-reading’ [...] whereby the addicted consumer becomes a cog in the fashion machine, internalising the code only to spew it out again in a novel of her own». Emma J. Clery subraya

4. Los estudios críticos e históricos sobre la ficción gótica

The Gothic is cast as the opposite of Enlightenment reason, as it is the opposite of bourgeois literary realism. Gothic writing is thus placed within a large family of nonrealistic, fabulous, or 'fantastic' texts, from which there is no pressing need to distinguish it. (**Baldick y Mighall, 2012: 273**)

Los estudios críticos e históricos sobre la ficción gótica han sido elaborados bajo una innecesaria maldición. Ya, desde el tono burlón con el que William Wordsworth menospreció los romances de Ann Radcliffe, la mayoría de los investigadores sobre la cuestión gótica se han visto obligados a trabajar bajo el veredicto desdeñoso de una crítica que catalogaba el género gótico de *subliteratura*, indigna de estar a la altura de la literatura de prestigio (o canónica).

Hasta los años 30 del siglo XX, la mayor parte de los estudios sobre la ficción gótica coincidían en afirmar que el gótico era solo una mera curiosidad indistinguible de la evolución literaria y que, por tanto, no merecía un tratamiento académico de sus fuentes, influencias, contextos biográficos y características genéricas. A raíz de aquellos años, sin embargo, la pasión por las antigüedades abrió paso a la defensa de una tradición gótica; numerosos partidarios reclamaron su auténtico valor literario, intentando arrojar sobre esta las reflexionadas glorias del Romanticismo literario y de las tradiciones políticas de la Revolución Francesa (1789-1799). Fortalecida por el dominante anti-realismo de la estética modernista y de la teoría post-estructuralista, la literatura gótica ha sido capaz de rebatir la larga tradición crítica del desprecio, asumiendo el papel de proscrito radical, acusando a los críticos de ignorar, incluso de reprimir, los méritos de los modos ficcionales en defensa de un realismo ortodoxo.

En la década de los años 30 del siglo XX, la crítica gótica emergió de la confluencia de dos aspectos antitéticos del Romanticismo moderno: por un lado, el revolucionario modernismo del padre del Surrealismo, André Breton y, por otro lado, el medievalismo reaccionario de Montague Summers. Aunque ambos se sitúan en lados opuestos del espectro político, no obstante, heredaron cierta asunción romántica de que el sueño, o la fantasía, es el enemigo del racionalismo materialista liberal burgués.

la percepción de la producción gótica como un género «feminizado» integrado en el mundo de la moda, del consumo y de la imitación.

Previos a los estudios de Montague Summers y André Breton, en la década de 1920, comenzaron a aparecer los primeros análisis críticos de cierta envergadura sobre el género gótico: *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance* (1921), de Edith Birkhead; *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism* (1927), de Eino Railo; y *The Northanger Novels: A Footnote to Jane Austen* (1927), de Michael Sadleir. Estos investigadores analizaron los relatos góticos desde una perspectiva histórica y temática. En el ensayo «The Abbé Prévost and the English Novel», publicado en 1927, en el vol. 42, núm. 2, de *PMLA (Modern Language Association of America)*, James R. Foster estudió la conexión entre la novela gótica y la novela de corte realista del siglo XVIII. Otra investigación a destacar es: «Were the ‘Gothic novels’ Gothic?», publicada en 1921, en el vol. 36, núm. 4, de *PMLA*, donde Clara F. McIntyre analizó el contexto histórico de las novelas góticas. La culminación de esta tradición académica fue el tratado *The Popular Novel in England, 1770-1800* (1932), de Joyce M. S. Tompkins.

A partir de 1930, la crítica gótica dejó de lado los conocimientos previos de estos académicos. Esta nueva crítica desconectó la novela gótica de las formas tempranas de la ficción burguesa y enfatizó sus afinidades con las formas superiores de la poesía (los poetas de cementerio y el Romanticismo visionario de Samuel T. Coleridge y Percy B. Shelley). Al mismo tiempo, la mayoría de la crítica reivindicó una continuación directa espiritual entre la novela gótica de finales del siglo XVIII y las catedrales góticas del siglo XII. En efecto, la crítica desechó las dificultades del enfoque literario-histórico (el modo dominante del estudio literario hasta la década de los años 30) y se decantó por las convicciones simples de la intuición psíquica, convirtiendo la novela gótica en un resurgir poético del sentimiento medieval. Como ya hemos apuntado, las principales figuras críticas de esta década fueron André Breton (1936) y Montague Summers (1938).

André Breton (1936) reclamó a Horace Walpole como un precursor de los surrealistas y aclamó a los novelistas góticos por recurrir de forma espontánea a los sueños y a la fantasía y, por lo tanto, sondear las profundidades secretas de la historia que son inaccesibles a la Razón (Sage, 1990: 112-115). Este interpretó las tensiones centrales de la ficción gótica en términos freudianos como una lucha entre Eros y Thanatos, dos instintos básicos que actúan en el hombre: la vida y la muerte. Tales preocupaciones psicológicas pueden coexistir con percepciones históricas más distintivas. Como afirma André Breton, los edificios en ruinas que aparecen en las

novelas góticas expresan: «the collapse of feudal period; the inevitable ghost which haunts them indicates a peculiarly intense fear of the return of the powers of the past» (1936; citado en Sage, 1990: 113).

La respuesta de Montague Summers (1938: 397) hacia André Breton se basó en el esnobismo, expresada en la afirmación de que la novela gótica es: «an aristocrat of literature». Para este fue desconcertante que André Breton y sus seguidores sugirieran que la novela gótica era anti-aristocrática, revolucionaria o, incluso, anticatólica. A la interpretación de André Breton de la ficción gótica como una representación de la huída de la tiranía de un pasado feudal hacia un presente ilustrado, Montague Summers (1938: 398) respondió que: «one may be excused for remarking that the peace and plenty, the culture and stability of the past, seem to many of us entirely preferable to the turmoil, the quarrels, the artistic sterility and chaotic depression of the present». En cuanto a la asociación surrealista del gótico con impulsos revolucionarios, la palabra «revolución» tuvo para Montague Summers un significado poco grato que no soportó ver vinculado a su género predilecto. Después de todo, él insistió en que los líderes del gótico fueron anti-revolucionarios: Horace Walpole, IV conde de Orford, hubiera mirado el socialismo con disgusto; Ann Radcliffe era profundamente conservadora; Matthew G. Lewis fue un dueño de esclavos capitalista; y Charles R. Maturin fue un oponente declarado del radicalismo godwiniano (Baldick y Mighall, 2012: 270).

Para Montague Summers (1938), el efecto que produce leer una novela gótica se asemeja al mismo placer que se siente cuando se observa una catedral gótica. Opinión que también compartió Devendra P. Varma (1957: 207-212), quien afirmó que la novela gótica: «was animated by the spirit of Gothic art. [...] It evokes in us the same feelings that the Gothic cathedrals evoked in medieval man». La construcción de Montague Summers (1938) y Devendra P. Varma (1957) de la ficción gótica como un resurgimiento gótico de la fe (o asombro medieval) persiste en trabajos como *Le roman «gothique» anglais, 1764-1824* (1968), de Maurice Lévy; *The Gothic imagination: expansion in Gothic literature and art* (1982), de Linda Bayer-Berenbaum; y *The Rise of the Gothic novel* (1995), de Maggie Kilgour. En este último trabajo citado, Maggie Kilgour (1995:11) sostiene que:

The gothic is symptomatic of a nostalgia for the past which idealises the medieval world as one of organic wholeness, in which individuals were defined as members of the «body politic», essentially bound by a symbolic system of analogies and correspondences to their families, societies, and the world around them. This

retrospective view of the past serves to contrast it with a modern bourgeois society, made up of atomistic possessive individuals, who have no essential relation to each other. While the medieval individual was defined by his relation to other groups and the world outside of himself, modern identity is defined in terms of autonomy and independence.

Esta idea que acabamos de exponer no acaba por poner de acuerdo a la crítica, pues, como señalan Chris Baldick y Robert Mighall (2012: 272), la mayoría de las novelas góticas poco tienen que ver con el mundo medieval: «especially not an idealized one; they represent the past not as paradisaic but as ‘nasty’ in its ‘possessive’ curtailing of individual liberties; and they gratefully endorse Protestant bourgeois values as ‘kinder’ than those of feudal barons».

En la década de 1980, David Punter reanuda en su trabajo, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present* (1980), la idea de una concepción más romántica y menos feudal (o medieval) de la novela gótica. Chris Baldick y Robert Mighall (2012: 272-273) destacan que:

Insistence upon the nostalgic medievalism of Gothic fiction is commonly followed by attempts to align the Gothicists as closely as possible with the mainstreams of poetic romanticism. The standard account of Gothic fiction for the last thirty years, David Punter's *The Literature of Terror* (1980, revised 1996) represents in most respects a huge advance upon the eccentric muddles of the Summers/Varma tradition, but it retains their assumption that the Gothic embodies an essentially romantic and poetic project. [...] Attempted alignments of Gothic fiction with romantic and pre-romantic poetry serve not only to make the school of Walpole and Lewis appear more serious and respectable, but also to place it centrally within a familiar cultural history of a romantic or proto-romantic «revolt» or reaction against what Summers condemned as the shallow materialism of the Augustan age.

Junto al trabajo de David Punter (1980), sobresale también *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), de Rosemary Jackson. Tanto David Punter como Rosemary Jackson no se centran en el análisis exclusivo del género gótico, sino que se mueven en un marco más amplio e integran la ficción gótica con otros géneros similares, como la literatura fantástica. Chris Baldick y Robert Mighall (2012: 273-274) aducen que esto se debe en parte a que la crítica ha venido encontrando dificultades a la hora de delimitar el género gótico. En la mayoría de los casos, ambos investigadores aseguran que la definición de la naturaleza de la ficción gótica se ha elaborado a través de la negación.

A partir de la década de 1990 destacan los siguientes trabajos sobre el género gótico: *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (1995), de Anne Williams; *Fictions of Loss*

in the Victorian Fin de Siècle (1996), de Stephen Arata; *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800* (1995), de Emma J. Clery; y *Gothic Writing. 1750-1820. A Genealogy* (1993), y *Ann Radcliffe: The Great Enchantress* (1995), de Robert de Miles. Otros investigadores destacados son: Mary A. Favret (1993), Anne Williams (1995), Fred Botting (1996, 1999, 2008 y 2012), James Watt (1999), Michael Gamer (2000), Dani Cavallaro (2002), Douglass H. Thomson (2002a y 2002b), Angela Wright (2007), Andrew Smith (2007) y Clive Bloom (2007, 2010 y 2012), entre un amplio abanico de investigadores que aparecen citados en el apartado bibliográfico de este estudio.

5. La historia de la novela gótica. Desarrollo, principales características, y autores y obras más destacados

I perceive you have no idea what Gothic is; you have lived too long amidst true taste, to understand venerable barbarism⁴⁸.
(Walpole, 1833: 209)

El género gótico plasmó a la perfección las reivindicaciones de un gusto y una estética que ya venían desarrollándose a lo largo del siglo XVIII, a través de la poesía sepulcral o nocturna inglesa, los grabados de Johann Heinrich Füssli y de Francisco de Goya, el concepto de lo sublime teorizado en diversos tratados filosóficos y estéticos, etc. Una vez que la razón expulsó todo lo atávico, monstruoso e inverosímil que había en el mundo tangible, todo esto regresó a través de la narrativa. Los escritores lo plasmaron en sus libros, se atrevieron a desafiar a la preceptiva ilustrada y jugaron con la teoría burkeana de lo sublime. Así, los lectores pudieron, desde la seguridad de sus hogares, gozar y estimular su sensibilidad, recordando que todo lo que se relataba no era real, que en cuanto cerrasen el libro, todo acabaría. Sin embargo, hasta que esto sucedía, mientras leían estas historias góticas, se sumergían de lleno en cada historia relatada y disfrutaban de este terror literario.

Con Horace Walpole y su novela gótica, *El castillo de Otranto* (1764), se desplegó en la narrativa toda una galería de lances trágicos, espectros y sombras funestas que transgredieron las normas fijadas por los principios estéticos de la preceptiva neoclásica. Frente a la razón, los escritores del gótico exploraron lo

⁴⁸ Carta CCXLVI, con fecha del 27 de abril de 1753, de Horace Walpole dirigida a Horace Mann.

inverosímil y, ante la necesidad de encontrar nuevas fuentes de inspiración y nuevos espectadores, acudieron al terror.

A la novela de Horace Walpole le siguieron *Bertrand* (1773), de John Aikin y Anna L. Aikin (Mrs. Barbauld), donde encontramos los elementos recurrentes del cuento gótico (por ejemplo, un noble, una dama, un castillo encantado, misterio, suspense, muertes y resurrecciones); y *Vathek, cuento Árabe* (*Vathek, conte arabe*⁴⁹) (1782), de William T. Beckford. Este último escritor se sirvió de los cuentos orientales para combinarlos con el gótico en una obra completa:

Beckford, well read in Eastern romance, caught the atmosphere with unusual receptivity; and in his fantastic volume reflected very potently the haughty luxury, sly disillusion, bland cruelty, urbane treachery, and shadowy spectral horror of the Saracen spirit. His seasoning of the ridiculous seldom mars the force of his sinister theme, and the tale marches onward with a phantasmagoric pomp in which the laughter is that of skeletons feasting under arabesque domes. (Lovecraft, 1973: 37)

Una vez llegó el Romanticismo, los escritores, sin dejar de lado los avances de la ciencia, supieron aprovechar todo lo que escapaba a la razón, es decir, todo aquello que de irracional, oculto y misterioso existía en el mundo y en el ser humano. Los escritores del Romanticismo llevaron a cabo una meditación mucha más profunda sobre la mente humana; los monstruos no se situaban en el exterior físico, de manera que no eran reconocibles a simple vista, puesto que estos se encontraban dentro de uno mismo.

Durante este período, la producción de novelas góticas no cesó, sino todo lo contrario, florecieron una gran cantidad de historias lúgubres, siendo la década de 1790 la más prolífera⁵⁰.

Aunque, por encima de toda esta producción novelística gótica, sobresalen los trabajos góticos de Ann Radcliffe y de Matthew G. Lewis, quienes emergieron como las nuevas figuras más importantes dentro de la tradición gótica. Tras sus trabajos surgieron dos líneas de desarrollo, de modo que las novelas góticas se agruparon en torno a dos temas bien diferenciados: la *novela de terror* (también conocida como *novela gótica racional* o *novela gótica sentimental*) que fue presentada como una novela gótica

⁴⁹ Fue originalmente publicado en francés y posteriormente traducido al inglés por Samuel Henley como *Vathek, an Arabian Tale* (1786).

⁵⁰ Mary E. Snodgrass (2005) ofrece una fantástica guía sobre la vida y las obras de los escritores del gótico. En esta enciclopedia, se puede consultar un gran número de novelas góticas. Asimismo, también se pueden consultar los trabajos de los siguientes investigadores: Edith Birkhead (1921), Montague Summers (1938), Devendra P. Varma (1957), Robert D. Hume (1969), David Punter (1980), Victor Sage (1990), Robert Miles (1993 y 1995), Maggie Kilgour (1995), David H. Richter (1996), James Watt (1999), Rictor Norton (2000), Michael Gamer (2000), Douglas H. Thomson (2002a), Andrew Smith (2007), Angela Wright (2007) y Clive Bloom (2010).

tradicional, doméstica y educativa; y la *novela de horror* (también conocida como *novela gótica irracional* o *novela gótica sobrenatural*), que continuó con el espíritu subversivo e irracional de Horace Walpole. La novela de terror estuvo fuertemente marcada por los escritos góticos de Ann Radcliffe y la novela de horror estuvo representada por las novelas góticas de Matthew G. Lewis.

5.1. *El terror y el horror*

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them. (Radcliffe, 1826a: 149)

La distinción entre *terror* y *horror* en la literatura, establecida por la preceptiva neoclásica, fue clave para la censura moral del género gótico. Pese a que dicha distinción se aplicase, en un primer momento, al ámbito teatral, también se pudo trasladar a la narrativa.

Los preceptistas se postularon a favor del terror como sentimiento conveniente en la dramaturgia, tal y como ya hizo Aristóteles en *El arte poético* (*Ars Poética*) (IV a. C.), para que, a través de la representación de diversas escenas que suscitaban el terror y la compasión del auditorio, se lograra purgar y frenar las pasiones. No obstante, no todas las manifestaciones del terror eran moralmente aceptables, por lo que se estableció una clara diferencia entre aquellos episodios que suscitaban terror, y aquellos estéticamente y moralmente vituperables (lances cargados de auténtico horror). Por consiguiente, como ya destacó Santos Díez González (1793: 105-106), «en cualquiera clase de tragedia se debe huir de presentar a vista de los espectadores en el teatro escenas atroces, y sanguinarias que los horroricen; y también lances increíbles [...]. Pero nunca será bien hecho el herir o matar atrozmente a vista de los espectadores».

En torno a los términos *terror* y *horror* han surgido diversos estudios donde los investigadores han tratado de definir y establecer las diferencias entre ambos. Ann Radcliffe (1826a), quien también se unió a la defensa que los preceptistas neoclásicos hicieron del terror, fue una de las primeras en trazar una línea divisoria en medio de este género emergente. Para Ann Radcliffe (1826a: 149), el terror y el horror son términos opuestos: «the first expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them». Así pues, la diferencia entre terror y horror es medida según el grado de miedo que provoque en el lector: el terror

hace que una persona reaccione ante la amenaza, mientras que el horror provoca pavor, rigidez o parálisis, no existe tiempo a reaccionar. Tal y como Fred Botting (1996: 74-75) expone:

What is important is that terror activates the mind and the imagination, allowing it to overcome, transcend even, its fears and doubts, enabling the subject to move from a state of passivity to activity. [...] Terror enables escape; it allows one to delimit its effects, to distinguish and overcome the threat it manifests. [...] Horror, however, continually exerts its effects in tales of terror. Horror is most often experienced in underground vaults or burial chambers. It freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body. [...] Horror marks the response to an excess that cannot be transcended.

Devendra P. Varma (1957) fue uno de los primeros críticos en aprovecharse de esta distinción. Describió el terror como una aprehensión terrible, con Ann Radcliffe como su única representante, y el horror como una realización repugnante, con Matthew G. Lewis, William Godwin, William T. Beckford y Mary Shelley como sus figuras más destacadas. Robert D. Hume (1969) también adopta esta diferenciación, aunque en términos ligeramente diferentes, pues argumenta que en la novela de horror los detalles físicos ambiguos de la novela de terror son sustituidos por una moraleja más perturbadora y una ambigüedad psicológica. Ante tal afirmación, y refutando a Robert D. Hume, Robert L. Platzner (1971) cuestiona las rígidas categorías de terror y horror, citando *Los misterios de Udolfo* (1794), para demostrar que incluso Ann Radcliffe, con frecuencia, cruza la línea entre ambos términos. Este investigador reclama un enfoque mucho más metódico, y orientado al texto, para la caracterización de la novela gótica.

5.2. *La novela gótica racional (o sentimental) y la novela gótica irracional (o sobrenatural)*

Tras Walpole, Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis emergieron como las figuras más importantes dentro de la tradición gótica. Tras sus trabajos surgieron dos líneas de desarrollo, de modo que las novelas góticas se agruparon en torno a dos temas bien diferenciados: la novela de horror, que continuó con el espíritu subversivo de Walpole, y la novela de terror, que fue presentada como una novela gótica tradicional, doméstica y educativa. La primera estuvo representada por las novelas góticas de Lewis y la segunda, la novela de terror, estuvo fuertemente marcada por los escritos góticos de Radcliffe. (Bonachera, 2015: 20-21)

Anteriormente, mencionábamos que la novela de terror y la novela de horror también son calificadas, en otros términos: la novela de terror también es conocida como *novela gótica racional o novela gótica sentimental*; y la novela de horror también es conocida como *novela gótica irracional o novela gótica sobrenatural*. Estos dualismos, terror/horror, racional/irracional, sentimental/sobrenatural, sirven para diferenciar las dos vertientes en las que se escindió el género gótico.

5.2.1. *La novela gótica racional o sentimental*

La novela gótica racional (también novela gótica sentimental) tiene como rasgo primordial la racionalización de lo fantástico o lo sobrenatural. Su máximo exponente se encuentra en el trabajo gótico de Ann Radcliffe y Clara Reeve. En este tipo de relatos de carácter moral, según lo expuesto por Roas (2000: 72), «se describe el proceso de iniciación del protagonista a los secretos y dolores de la vida, un camino que finalmente conducirá al autoconocimiento y al perfeccionamiento moral». Asimismo, la justificación racional de los acontecimientos ficticios o sobrenaturales estaba más que admitido. De acuerdo con Roberto Cueto (1999: 16), «del mismo modo que las heroínas deben aprender a dominar sus delirios, han de percibir correctamente la realidad, entenderla dentro de los esquemas racionalistas de causa-efecto y abandonar los corruptores vuelos de la fantasía provocados por la superstición y la ignorancia. Así, este tipo de ficción pone en evidencia los oscuros rincones de la experiencia para iluminarlos con el resplandor de la Razón».

El culto a la razón y el excesivo sentimentalismo de este tipo de ficciones fueron reprobadas por algunos críticos. En enero de 1798, un autor anónimo (1798: 325) criticó

el estilo racional y sentimental de Ann Radcliffe en un artículo titulado «Romans de Mistress Radcliffe», publicado en el diario francés *Le Spectateur du Nord*: «Mais aussi quoi de plus froid que cette explication très-longue et très –embrouillée, par laquelle l’Auteur veut prouver à la fin du roman que tout est naturel dans ses miracles⁵¹?». Howard P. Lovecraft (1973: 27) halagó la prosa energética y las impresionantes descripciones de Ann Radcliffe; le fascinó su estilo, pero no la resolución racional de sus novelas, pues, según este escritor, Ann Radcliffe tenía: «a provoking custom of destroying her own phantoms at the last through labored mechanical explanations».

Entre los escritos góticos de corte racional destacan: *El viejo barón inglés* (*The Old English Baron: A Gothic Story*⁵²) (1778), de Clara Reeve; *El refugio* (*The Recess, or A Tale of Other Times*) (1785) de Sophia Lee; *Los castillos de Athlin y Dunbayne* (*The Castles of Athlin and Dunbayne*) (1789), *Un romance siciliano* (*A Sicilian Romance*) (1790), *El romance del bosque* (*The Romance of the Forest*) (1792), *Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho. A Romance*) (1794), *El italiano, o El confesionario de los penitentes negros* (*The Italian, or The Confessional of the Black Penitents*) (1797), y *Gaston de Blondville, or The Court of Henry III* (1826), de Ann Radcliffe; *Los niños de la abadía* (*The Children of the Abbey. A Tale*) (1796), y *Clermont* (*Clermont. A Tale*) (1798), de Regina M.^a Roche; *La abadía de Grasvila* (*Grasville Abbey. A Romance*) (1797), de George Moore; *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (*Albert, or The Wilds of Strathnavern*) (1799), de Elizabeth Helme; y *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre* (*Ethelwina, or The House of Fitz-Auburne*) (1799), de Thomas Isaac Horsley Curties.

A. El gótico femenino⁵³

Si prestamos atención a la producción novelística gótica de finales del siglo XVIII, la mayoría de las ficciones góticas pertenecieron a mujeres. De hecho, la labor de Ann Radcliffe en el campo de la ficción gótica fue bastante reconocida. A esta

⁵¹ Trad. propia: «¿Qué es más frío que esta explicación tan larga y confusa, por la cual que el autor quiere demostrar al final de la novela que todo es natural en sus milagros?».

⁵² Publicada por primera vez en 1778, aunque apareció de manera anónima un año antes, en 1777, bajo el título de *El campeón de la virtud: una historia gótica* (*The Champion of Virtue: A Gothic Story*).

⁵³ Vid. Alison Milbank (1992), Robert Miles (1995), Anne Williams (1995), Andrew Smith y Diana Wallace (2004) y Ellen Moers (2004).

escritora le siguieron otras autoras del gótico de reconocido prestigio, como Mary W. Shelley, Regina M.^a Roche, Sydney Owenson o M.^a Edgeworth.

Desde finales de la década de 1970, los teóricos de la novela gótica han venido insistiendo en la existencia de un tipo de gótico *femenino*. Ellen Moers (2004: 123), en su faceta de pionera, publicó un trabajo sobre literatura escrita por mujeres, *Literary Women* (1976), donde abordó la cuestión gótica femenina, definida, en palabras de esta investigadora, como: «[...] the work that women writers have done in the literary mode [...], since the eighteenth century». Ellen Moers destacó que el enfoque del gótico femenino en las oportunidades para el avance social sugiere un optimismo sobre las posibilidades de cambio. Es más, el gótico se ganó la apatía de los neoclásicos. Convertido en una adicción para la mayoría de las mujeres y de los jóvenes, la novela gótica fue censurada por los homólogos masculinos, quienes no vieron con muy buenos ojos este tipo de lecturas, pues consideraron que estas enturbiaban la mente con pensamientos extraños que podían conducir a las jóvenes a establecer lazos afectivos equívocos: «Defenders of the domestic sphere expressed alarm about the message this fiction was sending to its principal readership of women. It seemed to ‘teach’ young women to abandon the hearth, develop an exquisite quasi-poetic sensibility, and expect the reward of an appreciative husband above one’s station in life» (Thomson y Frank, 2002: 35).

A Ellen Moers le siguieron otros investigadores que también examinaron la cuestión del gótico femenino. En *Ann Radcliffe: The Great Enchantress* (1995), Robert Miles aborda dicho asunto y afirma que, tras leer *Un romance siciliano* (1790), de Ann Radcliffe, descubre que el gótico femenino con frecuencia retrata a una heroína en busca de una madre ausente y perseguida por un padre vil. También aparece en su trabajo una nueva referencia, el gótico *masculino* (ejemplificado por la novela *El fraile*, 1796, de Matthew G. Lewis), que, de acuerdo con Robert Miles, se centra en la transgresión de los tabúes sociales. Anne Williams (1995) asegura que ambos términos, *masculino* y *femenino*, son utilizados como fórmulas para establecer las diferencias en el tratamiento de las narrativas góticas: las técnicas, los personajes, la trama, lo sobrenatural y lo macabro. Esta investigadora destaca que el gótico femenino generalmente afronta cuestiones relacionadas con la sexualidad y la política. La heroína representa la pureza, la inocencia, la nobleza y la bondad, pero también encarna los valores establecidos por la sociedad, como el decoro, el gusto por las formas y la respetabilidad. Este personaje se mueve desde la inocencia primera hacia la experiencia,

lo que significa que el tiempo que pasa en la naturaleza o en los castillos sirve para demostrar que ha madurado y ya no depende únicamente de la figura masculina. Es más, muestra un perfecto autocontrol para enfrentar o resolver cualquier tipo de problema. La historia se caracteriza a menudo por la presencia del terror, la sensibilidad y lo sobrenatural, aunque se resiste a un final ambiguo, o que no sea feliz, y tiende a la explicación de lo irracional. Por el contrario, Anne Williams aclara que el gótico masculino se apoya en el mito de Edipo. Esta clase de gótico contiene escenas de sexo interrumpido y horror gráfico donde una mujer es acosada y sufre las perversiones del villano. Al contrario que el gótico femenino, en las historias góticas masculinas no se dan explicaciones racionales a los acontecimientos sobrenaturales.

Esta distinción entre escritos góticos *femeninos* y *masculinos* parece insinuar que el gótico femenino se limita exclusivamente a recoger aquellas obras escritas exclusivamente por mujeres y el gótico masculino a reunir las obras compuestas únicamente por hombres. Sin embargo, esto no es así y no debemos caer en este error. De hecho, Alison Milbank (1992) acaba con la correlación entre la trama y el género del escritor, pues se percató de que también existen novelas góticas femeninas escritas por hombres. A través del análisis de *La dama de blanco* (*The Woman in White*) (1860), de William Wilkie Collins, Alison Milbank (1992: 52) descubre que esta novela contiene tanto elementos del gótico femenino como del gótico masculino; dicha obra se caracteriza por: «[an] interest in the destabilisation of female identity, and in the secularisation of the domestic house, combined with a social and quasi-religious determinism [which] marks him as the descendent of Lewis and Maturin». Sin embargo, Alison Milbank (1992: 53) también advierte que la novela de este escritor pierde la sensación de una culpa particularmente masculina, por lo que queda excluido del gótico masculino. Esta investigadora descubre que William Wilkie Collins reutiliza elementos específicos del gótico de Ann Radcliffe, lo que plantea cuestiones relacionadas con el género sobre el reciclaje de los elementos de la tradición gótica femenina a manos de un escritor masculino.

5.2.2. La novela gótica *irracional* o *sobrenatural*

Al gótico racional se opone la novela gótica sobrenatural (o la novela gótica masculina o de corte irracional), cuyo mejor ejemplo lo hallamos en *El fraile* (1796), de

Matthew G. Lewis. Esta vertiente del gótico no se sirve de explicaciones racionales para dar sentido a los acontecimientos sobrenaturales, ocurren sin más.

De acuerdo con Howard P. Lovecraft (1973: 15), en un relato verdaderamente sobrenatural debe estar presente una cierta atmósfera irrespirable y un miedo inexplicable al exterior: «Unknown forces must be present; and there must be a hint expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of the most terrible conception of the human brain –a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and daemons of unplumbed space».

David Roas (2000: 73) añade que el género fantástico «es una evidencia ‘real’ y no un simple error de percepción (o un truco malintencionado), es la expresión de una concepción fatalista y trágica del ser humano y del mundo, en la que el contacto con lo sobrenatural conduce ineludiblemente a la condenación del individuo, aniquilado física y moralmente por sus fracasados intentos de satisfacer unas pasiones inalcanzables». En los relatos de corte irracional, nos encontramos con personajes atormentados, enzarzados en una lucha constante contra su siniestro yo interior; una lucha que, en la mayoría de los casos, acaba por fracasar, conduciendo a un final trágico donde no hay posibilidad de redención. Se describen episodios que se recrean en el placer del horror, dando rienda suelta a la imaginación y a la monstruosidad, donde se juega con la desesperación y donde apenas existe una lección moral.

Entre las novelas góticas de corte irracional también destacan: *El fraile (The Monk)* (1796), de Matthew G. Lewis; *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa The Mystic Castle, or, Orphan Heir. A Romance* (1796), de Mr. Singer; *La Abadesa (The Abbess. A Romance)* (1799), de William H. Ireland; *Etelvina, o La casa de Fitz-Auburne* (1799), de Thomas Isaac Horsley Curties; *El vampiro (The Vampyre)* (1819), de Joseph S. Le Fanu; y *Melmoth, el errabundo (Melmoth, the Wanderer)* (1820), de Charles R. Maturin.

Pese a las diferencias que hemos destacado entre estas dos vertientes del género gótico, en todas estas novelas la imaginación se sale de los moldes aristotélicos, dejando de lado toda idea ilustrada del decoro y del buen gusto para ir más allá de los dominios de la razón humana. Los escritores de la ficción gótica se encargaron de ahondar en aquellos aspectos más siniestros y oscuros de la realidad que la razón ilustrada no se atrevía o no podía aclarar.

5.3. Las parodias y las sátiras

Many cultural forces informed the sharp turn against the Gothic at the end of the [eighteenth] century, not the least its own tendency toward self-parody as its plots grew all the more extravagant and mannered and as a spate of less skilled imitators, [...], glutted the bookstalls with «shilling shockers» and the like. [...] Clearly, any number of cultural forces, including counterrevolutionary and francophobic feelings, stood poised to belittle the Gothic, and Austen's *Northanger Abbey* was only one, if far and away the best, of the many parodies aimed at the distressing popularity of Gothic literature. (Thomson y Frank, 2002: 35)

Dentro de la producción novelística gótica, cabe mencionar también las parodias y sátiras que se compusieron sobre los clichés del género. Douglas H. Thomson y Frederick S. Frank (2002: 39) destacan que, entre 1790 y 1820, la publicación de novelas góticas alcanzó un alto nivel de saturación. Los estantes de librerías y puestos de periódicos estaban repletos, en su mayoría, de obras absurdas, carentes de la más mínima calidad artística. Estas obras eran usualmente baratas y se desechaban una vez leídas. La novela gótica *St. Leon, a Tale of the Sixteenth Century* (1799), de William Godwin, fue parodiada en *St. Godwin; a Tale of the 16th, 17th, and 18th Century, by Count Reginald de St. Leon* (1800), de Edward Dubois. *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis, halló su parodia en *The Harp of Erin* (1807), de Thomas Dermody; y en *The New Monk* (1798), de R.S. Las novelas góticas de Ann Radcliffe fueron parodiadas en: *More Ghosts!* (1798), de Mrs F.C. Patrick; *Rosella, or Modern Occurrences. A novel* (1799), de Mary Charlton; *Romance Readers and Romance Writers* (1810), de Sarah Green; y *The Heroine, or Adventures of Cherubina* (1813), de Eaton S. Barrett. Esta última obra asimismo sigue la línea de la ficción también burlesca de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes. En esta novela se presenta a Cherry Wilkinson quien, tras leer gran cantidad de novelas, descubre que no se encuentra a gusto con su actual posición en la clase media y decide crearse una identidad nueva, renaciendo como Cherubina De Willoughby, hija ilegítima de un noble que abandonó su hogar en busca de aventuras. La novela de Eaton S. Barrett parodia el mundo literario de su tiempo, destacando las novelas de Ann Radcliffe y de Sydney Owenson (también conocida como Lady Morgan).

Las parodias más exitosas fueron *La abadía de Northanger* (*Northanger Abbey*⁵⁴), (1817), de Jane Austen; y *Abadía Pesadilla* (*Nightmare Abbey*) (1818), de Thomas L. Peacock. Jane Austen supo hacer una crítica bien merecida hacia todos aquellos escritores que comerciaban con lo irracional. Douglas H. Thomson y Frederick S. Frank (2002: 36) señalan que Jane Austen no pretendió eliminar la novela gótica o prohibir su lectura, sino que en realidad lo que deseaba era criticar a aquellos que hacían mal uso del género gótico y denunciar los excesos del mismo.

La abadía de Northanger (1817) nos presenta a Catherine Morland, una joven admiradora de las novelas de Ann Radcliffe, cuya imaginación tan exaltada le hace creer que realmente vive en una de las novelas que tanto le gusta. Waldo S. Glock (1978: 37) describe los dos primeros capítulos del tomo I de la novela como:

a parodic introduction to *Northanger Abbey*. They have the effect of establishing the substantial and inescapable fact of life's general commonness, and of defining both the moral milieu in which Catherine must learn to exist and the extent of Isabella's deviation from that world. The point of the Gothic scenes at Northanger, in fact, is to emphasize by contrast that Catherine cannot find happiness in fantasy and romantic retreat from reality; it can only be found in the acceptance of the general ordinariness of life, as epitomized by the witty and original, yet totally unromantic Henry Tilney.

En *Abadía Pesadilla* (1818) aparecen representados los escritores más exitosos del momento: Percy B. Shelley, encarnado por la figura Scythrop Glowry; Lord Byron, representado por el personaje Mr Cypress; y Samuel Taylor Coleridge, representado por la figura de Mr Ferdinando Flosky. Philip W. Martin (1998: 199) señala que: «each [Romantic figure] is pilloried for the Gothic humours they exhibit: Shelley for his enthusiastic indulgence in 'metaphysical romance and romantic metaphysics'; Byron for his morbidity; Coleridge for his visionary mystifications».

⁵⁴ Fue compuesta a finales del siglo XVIII, pero no fue publicada hasta diciembre de 1817, y de forma póstuma, aunque al final de la portada aparezca el año 1818. Junto a esta obra aparece publicada otra novela de la misma escritora, *Persuasión* (*Persuasion*).

5.4. *La narrativa gótica psicológica*

En contraste con la escasa validez de las populares novelas por entregas, la narrativa gótica psicológica de calidad intelectual sería mantuvo la buena salud del gótico durante la década de 1820. (Solaz, 2003: s.p.)

Lucía Solaz (2003: s.p.) destaca que durante el período romántico también apareció un tipo particular de novela gótica psicológica de gran calidad intelectual, como *Frankenstein, o El moderno Prometeo* (*Frankenstein, or The Modern Prometheus*) (1818), de Mary W. Shelley; *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin; y *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*) (1824), de James Hogg. La riqueza simbólica y filosófica de estas novelas destaca el papel trascendental que tuvo el género gótico en la producción novelística del siglo XIX, «activando los oscuros sueños de muchos grandes escritores que recurrirán a esta escritura para poder realzar así el carácter trágico de su arte» (Solaz, 2003: s.p.).

5.5. *El cénit y el «fin» de la novela gótica*

Melmoth the Wanderer [...] (1820) [was] the last great gothic novel of the Romantic era, and perhaps, the last truly gothic novel, which after going underground for 70 years emerged again triumphant in the pages of *Dracula*, by [...] Bram Stoker. (Bloom, 2010: 81)

La fecha de 1820 es señalada por varios investigadores como el momento cumbre y fin de la novela gótica. En este año se sitúa la publicación de *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin, considerada como la gran novela gótica con la que el género alcanzó su cénit, hasta el resurgimiento del mismo con la publicación de la novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Howard P. Lovecraft (1973: 32) calificó la obra de Charles R. Maturin como una auténtica pieza gótica maestra:

At various points in the endless rambling there is felt a pulse of power undiscoverable in any previous work of this kind –a kinship to the essential truth of human nature, an understanding of the profoundest sources of actual cosmic fear, and a white heat of sympathetic passion on the writer’s part which makes the book a true document of aesthetic self-expression rather than a mere clever compound of artifice. No unbiased reader can doubt that with *Melmoth* an enormous stride in the evolution of the horror-tale is represented. Fear is taken out of the realm of the conventional and exalted into a hideous cloud over mankind’s very destiny. Maturin’s shudders, the work of one capable of shuddering himself, are of the sort

that convince [...]. Without a doubt Maturin was a man of authentic genius, and he was so recognized by Balzac, who grouped *Melmoth* with Moliere's *Don Juan*, Goethe's *Faust*, and Byron's *Manfred* as the supreme allegorical figures of modern European Literature.

Tras esta publicación, parece que la producción novelística gótica cesó. David Roas (2012: 15-17) halla dos principales motivos para ello. El principal motivo que aduce es que el lector se había aburrido ya de los excesos góticos: «Con el paso del tiempo, ya fuese en su forma sobrenatural o sentimental, la novela gótica empezó a cansar a sus lectores, sobre todo por culpa de la enorme profusión de obras que se dedicaban a repetir hasta la saciedad, y sin ingenio, los clichés que caracterizaban dicho género. Una reiteración argumental y escénica tan evidente que incluso provocó numerosas bromas» (Roas, 2012: 15), como la que apareció en el ensayo anónimo «Terrorist Novel Writing», publicado en el vol. 1 de *The Spirit of the Public Journals* (1797: 229) y que citamos anteriormente. David Roas (2012: 16-17) añade que «ese cansancio de los lectores, unido a la irrupción de nuevas formas de explorar el terror y lo sobrenatural (como el cuento fantástico romántico), provocó que la novela gótica entrase en crisis en la segunda década del xix y dejase de ser cultivada en Inglaterra, su país de origen, hacia 1820».

No obstante, más que hablar del «fin» del género gótico, nosotros preferimos hablar de un declive del mismo. Es cierto que la gente se vio saturada por los excesos góticos y buscó, en su deseo por satisfacer sus ansias literarias, nuevas fuentes de entretenimiento. Pero esto no frenó del todo la producción novelística gótica, puesto que continuaron componiéndose y publicándose novelas góticas tras la salida a la venta de la novela de Charles R. Maturin; aunque el número de publicaciones era infinitamente menor en comparación con las décadas anteriores (especialmente a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, que fue cuando se produjo la oleada de novelas góticas), por los motivos antes señalados.

5.6. *La génesis de la literatura fantástica y de la novela criminal: la novela gótica*

Los géneros no son algo ni autónomo ni estático. Sus rasgos y características evolucionan, desaparecen, cambian, se mezclan, en ocasiones de un género se desprende una rama que a su vez acaba por producir un género nuevo y modifica por tanto los contenidos del género madre. (**García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 237**)

A pesar de que la novela gótica alcanzó su cénit a la altura 1820, y comenzó su declive desde entonces, este subgénero novelesco no desapareció por completo, pues de este renacieron otros subgéneros literarios que aún gozan de una enorme popularidad en la actualidad: la literatura fantástica y la novela criminal (también llamada policíaca, detectivesca o *thriller*).

5.6.1. **La literatura fantástica**⁵⁵

Desde el estudio sistemático del género fantástico iniciado con Tzvetan Todorov (1970), se ha afirmado que el origen de la literatura fantástica, entendida tal y como la dependencia directa de «la idea de realidad del receptor» (Roas, 2009: 105), se sitúa en la novela gótica, la cual nació en pleno seno del siglo ilustrado donde todo aquello que atañía a toda clase de proezas extraordinarias (supersticiones, seres sobrenaturales o milagros) fue desterrado por completo de la vida cotidiana. Por consiguiente, se buscó una nueva vía por la que introducir de nuevo en la sociedad todos estos portentos, ahora a través de la literatura, transgrediendo las normas neoclásicas del buen gusto. Guillermo Carnero (1983: 117-118) asegura que:

La novela Gótica aportó o refundió una serie de elementos que suponen el grado más extremo del gusto dieciochesco en el terreno de la sensibilidad. El cultivo sistemático de lo terrorífico, ya se trate de lo terrorífico maravilloso o de lo terrorífico moral (frailes, bandidos, asesinos, entregados al sexo y al sadismo, como el Ambrosio de *El fraile* o el Schedoni de *El italiano* (1797) de Ann Radcliffe). Usó del exotismo histórico, generalmente medieval, aunque no siempre. Describió la Naturaleza embravecida y sublime, utilizó elementos macabros, lúgubres y funerales (cadáveres, esqueletos), y lo que podríamos llamar lo *terrorífico arquitectónico*: espacios cerrados y separados del mundo por la lejanía y obstáculos naturales (laberintos, subterráneos, castillos, conventos, criptas, panteones, pasadizos secretos), oscuros, de grandes dimensiones y en estado

⁵⁵ Vid. Guillermo Carnero (1983), Francisco J. Rodríguez Pequeño (1995), David Roas (2000, 2001, 2006, 2009 y 2012), Clive Bloom (2007) y Miriam López Santos (2010b) para un análisis más detallado acerca de la novela gótica como germen de la literatura fantástica.

ruinoso, que anonadan a quien cae en ellos al sumirlo en la soledad, la reclusión y la indefensión.

La relación de dependencia entre el género gótico y el género fantástico no es del todo clara, pues si bien existe una idea generalizada y extendida entre gran parte de la crítica especializada de que «la literatura de terror no es más que uno de los diversos géneros de la literatura fantástica» (Rodríguez Pequeño, 1995: 142), otros investigadores afirman que la literatura gótica es el germen de la literatura fantástica. Clive Bloom (2007: 2) garantiza que: «Other genres owe much to Gothic concerns and neither detective fiction nor science fiction can be separated in their origins from such an association». En la misma línea que Clive Bloom, David Roas (2012: 17) sostiene que el aporte de la ficción gótica «fue fundamental tanto para el desarrollo de lo fantástico como para la evolución de los gustos literarios y estéticos en general en los siglos xviii y xix». Del mismo modo, Miriam López Santos (2010b: 116) asegura que la narrativa gótica, «partiendo de lo maravilloso y legendario y apoyada en la pugna entre la preeminencia del irracionalismo o la persistencia en la razón, se configuró como género madre susceptible de escindirse en renovados géneros literarios con estructuras ya perfectamente fijadas y delimitadas, gracias a la riqueza de su problemática y, al mismo tiempo (y derivado de esta), a la escasa consistencia de sus mecanismos».

5.6.2. La novela criminal⁵⁶

En cuanto a la génesis de la novela criminal, Fereydoun Hoveyda (1967) fue uno de los primeros investigadores en afirmar que la novela policíaca, como relato compuesto a raíz de acontecimientos fantásticos, tiene un evidente precursor en la novela gótica. Y es que el género gótico influyó enormemente la novela policial, puesto que aporta el suspense y el tema de la habitación sellada que tanto abunda en el género policíaco. Es más, las historias pioneras del género policíaco, como *Un asunto tenebroso* (*Une tenebreuse affaire*) (1841), de Honoré de Balzac; «Los crímenes de la

⁵⁶ Existen diversos manuales que ofrecen información prolija acerca del origen del relato policíaco: *Estética de la novela policial* (*Esthétique du roman policier*) (1947), y *Una máquina de leer: la novela policíaca* (*Une machine à lire: le roman policier*) (1975), de Thomas Narcejac; *Breve historia de la novela policíaca* (1962), de Alberto del Monte; *La novela policial* (*Le roman policier*) (1964), de Pierre Boileau y Thomas Narcejac; *La novela criminal* (1970), de Román Gubern; *La novela de intriga* (1970), de Carlos Rodríguez Joulia Saint-Cyr; *Ficción y géneros literarios: los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra* (1995), y *Géneros literarios y mundos posibles* (2008), de Francisco J. Rodríguez Pequeño; y *Autopsia de la novela negra: todo lo que necesita saber para escribir género negro* (2007), de Víctor Bolívar.

calle Morgue» («The Murders in the Rue Morgue») (1841), de Edgar A. Poe; o *El proceso Lerouge (L'affaire Lerouge)* (1866), de Émile Gaboriau, fueron compuestos por autores con una vasta experiencia en la tradición gótica y, por tanto, desde un enfoque heterogéneo, de manera que encajan perfectamente en las características de ambos géneros literarios. Francisco D. Álamo y José R. Valles (2002: 207) destacan que:

La novela criminal se caracteriza por su tema relativo a un delito (y su investigación o búsqueda de los criminales), su acumulación de funciones cardinales relativas a la investigación de un delito o comisión de crímenes, la redistribución actancial de personajes como el detective y el criminal y fuerzas como el crimen y la justicia, la organización secuencial básica crimen-búsqueda/no búsqueda – localización/no localización en un nivel proairético y la de enigma – investigación racional– solución lógica en el hermeneútico y la codificación de la ideología jurídica. Pese a que hay numerosas fórmulas constructivas concretas (así, en Estados Unidos, se diferencian básicamente la *hard-boiled novel*, la *tough store* y la *crook store* dentro del propio *thriller*), en realidad existen dos tendencias fundamentales, la novela de enigma y la novela negra, cada una con sus modalidades de relato protagonizado por un investigador o delincuente.

5.7. *El renacer de la novela gótica*

It was in «bloods», «peny dreadfuls» and «shockers» that the vampire and the madman, the werewolf and the spectral monk would live again, and if they had not been reinvented in the popular press the genre may well have died out. (Bloom, 2010: 100)

A la altura de 1840, el gótico era un artificio y un estilo arquitectónico respetable. Sin embargo, para la mayor parte de la crítica literaria, este género no era más que una moda ya pasada, que más merecía ser recordada que leída:

Horace Walpole had written his «Castle of Otranto» merely as a burlesque; but hitting the tone of the day, it had been read and relished as an admirable transcript of feudal times and Gothic manners; and his success taught Mrs Radcliffe and others to harp—and far from unpleasantly—on the same string. [...] nothing went down but «Udolphos» and «Romances of the Forest», «Sicilian Bravos», and «Legends of the Hartz Mountains»; corridors and daggers, moonlight and murdering, ruined castles and sheeted spectres, gauntleted knights and imprisoned damsels. [...] M. G. Lewis [...] was a high priest of the intense school. Monstrous and absurd, in many things, as were the writings of Lewis, no one could say that they were deficient in interest. Truth and nature, to be sure, he held utterly at arm's-length; but, instead, he had a life-in-death vigour, a spasmodic energy, which answered well for all purposes of astonishment. He wrote of demons, ghouls, ghosts, vampires, and disembodied spirits of every kind as if they were the common machinery of society. [...] Like the school of [Erasmus] Darwin, that of Lewis was

destinated to have a day fully as remarkable for its brevity as its brightness. [...] As the sacrifices of the high-priest ceased to ascend, the worshippers gradually deserted the mouldy shrine: the younger devotees—Scott, Southey, Coleridge, and Leyden—took, in the maturity of intellect, to higher and more legitimate courses. (Macbeth, 1851: 18-22)

A mediados del siglo XIX, el gótico quedó reducido a un conjunto de registros genéricos, el cual encontraría a sus lectores ya no entre la clase media, quienes podían pagar los volúmenes más costosos, sino que este llegaría a un número más amplio, y menos alfabetizado, de lectores pertenecientes a la clase trabajadora.

Clive Bloom (2010: 100) señala que este resurgir del género gótico fue posible gracias a que se produjeron una serie de nuevas circunstancias en el sistema de publicación de la mitad del siglo XIX. En primer lugar, había muchos más jóvenes que sabían leer y escribir (gracias a los establecimientos de beneficencia), la población iba en aumento, los «pulp paper» eran más baratos, la prensa de vapor (*stream press*) hizo la publicación más simple y eficiente, la publicación de fascículos permitió que las ventas aumentasen, había emergido una nueva generación de periodistas dispuestos a atender el nuevo mercado de masas, y, sobre todo, las leyes de copyright eran tan laxas que permitían el plagio de casi cualquier autor. El consumo popular (la clase trabajadora) salvó el género gótico al que antes solo había tenido acceso los lectores de clase media o los aristócratas.

Tras este resurgir, el género gótico continuó recurriendo a lo sobrenatural para denunciar las preocupaciones políticas, económicas y sociales de la época: el poder imperial, la sexualidad, la dualidad, la mente irracional contra la mente racional, la decadencia, el estatus social, las cuestiones raciales, el género y el ser humano.

Dentro de este género gótico se visualizaron toda una serie de iconografías: criptas húmedas, paisajes escarpados y castillos encantados habitados por una *femme fatale*, fantasmas, hombres lobo y vampiros. Dentro del paisaje gótico, el narrador trasladó la acción a la ciudad, por lo que podemos encontrar en el relato gótico callejones oscuros, casas de campo, granjas, salones, sótanos y áticos. En la trama gótica, los personajes se hallaron encerrados en sus propias mentes, pero también se vieron capturados por grandes ciudades, familiares y estructuras sociales completamente envilecidas. En las historias de terror, los fantasmas y los monstruos son transferidos gradualmente a la psique. El gótico se adaptó a las preocupaciones y ansiedades de la época, liberando a los demonios internos.

Entre la producción gótica de esta época, es decir, desde mediados del siglo XIX, sobresalen: *Cumbres Borrascosas* (*Wuthering Heights*) (1847), de Emily Brönte; *Carmilla* (1872), de Joseph S. Le Fanu; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*) (1886), de Robert L. Stevenson; *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*) (1891), de Oscar Wilde; y *Drácula* (*Dracula*) (1897), de Bram Stoker.

5.8. *El doble*

Uno de los procedimientos de caracterización de mayor tradición, peso e influencia en el campo de la narración ha sido el *tema del doble*. Partiendo del muestrario de obras ya clásicas en su tratamiento desde el siglo XVIII y XIX (por ejemplo, *Wieland, o La Transformación* (1798) de Ch. B. Brown; *El coronel Chabert* (1832) de Honoré de Balzac; *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* (1824) de James Hogg; *El reatro de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde; *Los elixires del diablo* (1815-6) de E.T.A. Hoffmann; el imprescindible texto de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hyde* (1886) de R.L. Stevenson), hasta el siglo XX (*El Golem* (1915) de G. Meyrink o el propio J.L. Borges en *El Aleph* (1949), su representación literaria sigue vigente por su atractiva repercusión en el ámbito del horizonte de expectativas del lector contemporáneo. (Álamo, 2006: 209)

Otro tema relevante dentro de la tradición gótica es el tema del *doble*. Andrew Smith (2007: 87-94) destaca que el doble es:

one of the most telling characteristics of the Gothic from the 1790s to the 1890s concerns the progressive internalization of 'evil' [...] A new focus on psychology indicated that a predominantly secularised version of 'monstrosity' began to appear [...] [so that] 'evil' seems a misnomer because such 'inner' narratives can be explained in psychological *and* social, rather than strictly theological, terms.

El psicólogo, escritor y profesor Otto Rank abordó el tema del doble en su obra *El Doble* (*Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*) (1914). Este afirmó que el doble surgió originalmente como una defensa que protegía al individuo contra la destrucción de su propio ego.

En el ensayo filosófico «Lo ominoso» («Das Unheimliche⁵⁷») (1919), Sigmund Freud analizó el relato de «El hombre de arena» («Der Sandmann⁵⁸») (1817), de E.T.A.

⁵⁷ Sigmund Freud (1919: 297) señaló que lo ominoso: «zum Schreckhaften, Angst und Grauerregenden gehört» (Trad.: «pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror»; Freud, 2003: 219). El padre del psicoanálisis sacó a la luz diversas cuestiones psicológicas y psicoanalíticas que eran más complejas que la idea de lo *sublime* de Edmund Burke (1757). Ahora la atención se traslada a la vida interior del individuo. Sigmund Freud (1919) describió el hogar como el

Hoffmann, con el fin de examinar y presentar este asunto. Sigmund Freud (1919: 310-311) fue más allá de la propuesta inicial de Otto Rank y añadió que la cualidad de lo ominoso: «kann doch nur daher rühren, das der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals allerdings einen freundlicheren Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden⁵⁹». El doble es descrito como la aparición de la conciencia adulta del individuo cuya finalidad es la de regular el comportamiento. Sin embargo, esta conciencia, que al principio era aparentemente inofensiva, se transforma en un obstáculo peligroso para el desarrollo del *Yo*, por lo que el doble, de acuerdo con Sigmund Freud (1919: 310), se convierte en: «unheimlichen Vorboten des Todes⁶⁰», que destruye al *Yo*. Sigmund Freud destacó que cuando una persona es capaz de reflexionar sobre sí misma, esto es indicativo de que se ha superado el antiguo narcisismo.

E.T.A. Hoffmann también habría abordado con anterioridad este tema del doble en *Los elixires del diablo* (*Die Elixiere des Teufels*) (1815). Francisco D. Álamo (2006: 210) apunta que esta última novela trata sobre la terrible dicotomía interior que ataca la estabilidad personal y emocional del monje Melardus.

Los monstruos y los demonios ahora invaden el mundo interior del individuo, en lugar de permanecer en el mundo exterior. La malignidad se oculta bajo una apariencia humana. La bondad y la maldad convergen en un mismo ser (casi humano, casi un monstruo, reflexivo y destructivo contra sí mismo y el mundo⁶¹). De acuerdo con Francisco D. Álamo y José R. Valles (2002: 315), hablamos del tema del doble cuando:

Existen dos actores con una gran similitud física, sean familiares o no, (El doble de Dostoievski o *El misterio de los hermanos siameses* de Ellery Queen), o bien cuando se produce un desdoblamiento actoral (el desdoblamiento monoactoral en dos identidades y dos actores de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*). Existe desde las primeras formulaciones griegas —mito de Anfitrión— y se mantiene durante toda la historia literaria, siendo reactivado en el Romanticismo por Jean-

lugar donde vive lo ominoso (lo extraño, lo antinatural, lo misterioso, lo extraño o lo inexplicable). El hogar es un lugar siniestro, transformado en un lugar peligroso donde se ocultan los secretos más oscuros.

⁵⁸ Publicado en 1817 en *Cuentos nocturnos* (*Nachtstücke*), de E.T.A. Hoffmann.

⁵⁹ Trad.: «sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios» (Freud, 2003: 236).

⁶⁰ Trad.: «el ominoso anunciado de la muerte» (Freud, 2003: 235).

⁶¹ Lucía Solaz (2003: párrafo 21) afirma que el villano del relato gótico victoriano conserva la naturaleza del ángel caído que proviene de la figura del «atormentador atormentado» perteneciente a la novela gótica del período ilustrado.

Paul y Hoffmann para situarse, desde entonces, sobre todo ligándose a los avances psicoanalíticos, como un tema recurrente de la narrativa contemporánea.

La utilización del doble crea una atmósfera de suspense y terror que captura la atención del lector, al cual también lo deja con una «sensación de ambigüedad de los hechos presentados con el objetivo de una interpretación más libre y abierta» (Álamo, 2006: 210).

Linda Dryden (2003: 146) destaca que la dualidad y el género gótico se expresan a través de la manifestación física de las almas degeneradas. En *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert L. Stevenson, Dr. Jekyll y Mr. Hyde encarnan la bondad y la maldad que convergen en un solo cuerpo: Mr. Hyde representa el lado siniestro de Dr. Jekyll, es decir, el doble que destruye el Yo⁶². En *El retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, la imagen de Dorian Gray es reflejo y testimonio de su depravación moral; como resultado de sus crímenes, el retrato envejece, convirtiéndose en el terrible reflejo del admirable y joven villano. Este retrato sirve para aliviar su conciencia atormentada, pero Dorian Gray acaba finalmente apuñalando a su pintura, poniendo fin a su existencia. Después de este acontecimiento, se revela su aspecto real, que es la misma apariencia horrible que reflejaba su retrato.

5.9. *El nacimiento del relato vampírico: Drácula (1897), de Bram Stoker*

Año 1897, en la Inglaterra victoriana tendría lugar el nacimiento de la obra que encarnaría la esencia misma del vampirismo hasta el punto de transformarse en el epítome del personaje más popular que, incluso hoy en día, continúa siendo un mito que alcanza el grado de universalidad: *Drácula*, del escritor irlandés Bram Stoker⁶³. (Bonachera, 2017a: 278)

La literatura se ha encargado de popularizar un tipo específico de vampiro, como el destacado vampiro creado por John W. Polidori en su relato de *El Vampiro*⁶⁴ (1819),

⁶² De acuerdo con Ronald Carter y John McRae (2001: 152), para la mayor parte de la crítica esta novela es: «one of the best expressions of the Victorian compromise between appearance [(Dr Jekyll)] and reality [(Mr Hyde)]». Igualmente, *El retrato de Dorian Gray* (1891) también expresa el compromiso victoriano entre la apariencia (Dorian Gray) y la realidad (el retrato de Dorian Gray).

⁶³ Aunque bien es cierto que dicha popularidad a escala mundial se debe principalmente a su éxito en los *mass media*. Su primer empujón en éxito de popularidad se produjo en junio de 1924, tras su primera adaptación al teatro a cargo de Hamilton Deane. El impacto teatral impulsaría la difusión del libro, abriéndole las puertas para el cine, y de este a otros medios de difusión como la música, las series de televisión, los cómics, etc.

⁶⁴ Matthew Beresford (2008: 116) destaca que: «Polidori's tale was in essence the first 'vampire story', drawing on elements that were present in folklore, to which were added other ideas, such as the vampire being an aristocratic member of society, that would become central to all later vampire stories».

Lord Ruthwen, cuya caracterización elaborada y su relación física y psicológica con la víctima le hizo ganarse a un número considerable de seguidores e inspirar novelas y relatos cortos tales como «Berenice» (1835), de Edgar A. Poe; «La familia del Vourdalak. Fragmento inédito de las memorias de un desconocido» («La Famille du Vourdalak. Fragment inédit des mémoires d'un inconnu») (1839), de Aleksei Tolstoi; *Varney el Vampiro o El festín de sangre* (*Varney the Vampire, or The Feast of Blood*) (1845-1847⁶⁵), de James M. Rymer; *Carmilla* (1872), de Joseph S. Le Fanu; y *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

A la altura de 1872, destaca la aparición de la figura de una mujer vampiro en la obra *Carmilla*⁶⁶, de Joseph S. Le Fanu. Se trató, pues, de un auténtico relato vampírico protagonizado por dos mujeres: Carmilla, una vampiresa, y Laura, su víctima. Esta última es quien, a través de un filtro delicado y tierno, expone los hechos acontecidos, afrontando temas tabúes relacionados con la sexualidad, como el lesbianismo, el despertar sexual y la identidad emocional.

Sin embargo, no es hasta la publicación de la célebre y magistral obra de Bram Stoker, *Drácula* (1897), que la figura del vampiro se consolida definitivamente dentro de la literatura. El principal mérito de esta obra radica en la agudeza de dicho escritor para crear un mito deslumbrante, cuyas formas varían según la época, materializando todas sus representaciones en una figura evocadora y pintoresca que muestra no solo las inquietudes de su tiempo, sino también algo que es a la vez monstruoso y humano, algo que, de una manera u otra, siempre nos ha turbado y que todavía nos preocupa.

La documentación que Bram Stoker recopiló para la gestación de *Drácula* (*Notes and Data For His Dracula*⁶⁷, que ahora se encuentran en la Rosenbach Foundation de Filadelfia desde 1973) demuestra que llevó a cabo una profunda investigación. Su conocimiento acerca del folclore y las supersticiones de Transilvania lo obtuvo a raíz de un artículo de Emily Gerard, «Transylvanian Superstitions», publicado en 1885 en el vol. 18 de *The Nineteenth Century*. No obstante, también

El trabajo de John W. Polidori resultó ser una de las obras de horror más influyentes (Skal, 2006: 37) o incluso la historia de horror más influyente de todos los tiempos y la primera que logró fusionar con éxito los disparatados elementos del vampirismo en un género literario coherente (Frayling, 1991: 106-108).

⁶⁵ Esta historia se publicó en forma de serie por entregas periódicas conocidas como *penny dreadful*. En 1847, se recopilaron todas las historias en forma de libro.

⁶⁶ Esta historia apareció publicada en *In a Glass Darkly* (1872), junto a otros cuatro relatos cortos: «Green Tea», «The Familiar», «Mr. Justice Harbottle» y «The Room in the Dragon Volant».

⁶⁷ En la bibliografía de este estudio, se puede encontrar la referencia de la edición facsímil manejada para esta investigación: *Bram Stoker's Notes for Dracula: A Facsimile Edition* (2013), de Bram Stoker; editada por Robert Eighteen-Bisang y Elizabeth Miller y con una introducción a cargo de Michael Barsanti.

aprendió todo acerca de los hombres lobo en *The Book of Were-Wolves, Being an Account of a Terrible Superstition* (1869), de Sabine Baring-Gould. En *Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* (1820), de William Wilkinson, Bram Stoker pudo hallar el nombre de *Dracula* (Stoker, 2013). Las historias de *Varney el vampiro* (1845), de James M. Rymer, y *Carmilla* (1872), de Joseph S. Le Fanu, resultaron ser una gran fuente de inspiración. Aparte de estas dos influencias mayores, y de la Biblia (cuyas referencias a esta aparecen a lo largo de la novela), existe un amplio abanico de plausibles y verosímiles fuentes literarias: la *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555), de Olaus Magnus; *La tragedia de Macbeth (The Tragedy of Macbeth⁶⁸)* (1606), de William Shakespeare; el cuento «La muerta enamorada» («La morte amoureuse⁶⁹») (1836), de Théophile Gautier; el relato «Los montes Cárpatos» («Les monts Krapachs⁷⁰») (1849), de Alexandre Dumas; *Lokis. El manuscrito del profesor Wittembach (Lokis. Manuscrit du professeur Wittembach)* (1873), de Prosper Mérimée; *Ella. Historia de aventuras (She. A History of Adventure)* (1887), de Henry R. Haggard; *The Witch of Prague* (1891), de Francis M. Crawford; *El parásito (The Parasite)* (1894), de Arthur C. Doyle; y *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión (The Golden Bough: A Study in Magic and Religion)* (1890), de James G. Frazer.

Mas Bram Stoker no se limitó exclusivamente a copiar los numerosos antecedentes literarios o el folclore balcánico, sino que también remodeló todo el material extraído de sus lecturas, creando un perfil del vampiro bastante original. El vampiro stokeriano se mueve por puro instinto, puede ver en la oscuridad (e incluso atravesar la espesa niebla), es enormemente fuerte (a pesar de que no necesita comer ni beber como los seres humanos, al igual que el protagonista de *Varney el vampiro*), tiene poder sobre los seres de la noche (como las ratas, el murciélago, los lobos, etc.), muestra una actitud ambivalente ante los objetos religiosos (solo le afectan las reliquias más antiguas), tiene un colmillo blanco que puede acortar o alargar a voluntad, no proyecta sombras, no se refleja en los espejos y necesita ser invitado por alguien para poder entrar en un hogar habitado.

El conde Drácula encarna a un ser sobrenatural de naturaleza perversa, un no muerto, que bebe sangre humana. El conde es, en palabras de Montague Summers

⁶⁸ Representada por primera vez en 1606 y publicada en *infolio* en 1623.

⁶⁹ Publicada por primera vez en la *Chronique de Paris*, entre el 23 y 26 de junio de 1836. Luego se incluyó en la colección de relatos de Théophile Gautier, titulada *Une larme du diable* (1839).

⁷⁰ Recogida en el segundo vol. de *Los mil y un fantasmas (Les mille et un fantômes)*, de Alexandre Dumas.

(1960: 6): «a pariah among the fiends». A pesar de ser una criatura abominable, no por ello deja de ser irresistiblemente atractivo, pues nos hace caer en una especie de dulce ensoñación, entregándonos al delirio del éxtasis y de la pasión⁷¹.

Es indiscutible el éxito y la enorme aportación de esta novela al género gótico (pues no hubo otro trabajo igual tras la publicación de la exitosa novela *Melmoth, el errabundo*, de Charles Robert Maturin, publicada en 1820) y especialmente al género vampírico y a otros *mass media*.

6. Hacia una teoría de la novela gótica

Las teorías a las que ha dado lugar apuntan en la dirección de una novela abundante en matices y en la que cada elemento del escenario y de la acción es introducido para contribuir a crear la impresión de ilimitado terror y de suspense palpitante. Solo desde esta perspectiva nos es posible comprender, entonces, la riqueza de estas novelas: sus atormentados personajes, el tratamiento dado a la mujer, el espacio literario, el vampirismo o el punto de vista del narrador. (López Santos, 2008a: 188)

Si prestamos atención a la cita que aparece al comienzo del tercer apartado de este capítulo (pág. 66), perteneciente a un autor anónimo, puede parecer que componer una obra gótica resulte una tarea sencilla. La novela gótica quedó reducida a una ridícula fórmula, sin ningún tipo de calidad y valor artístico y literario. Sin embargo, la existencia de una gran cantidad de escritos góticos en la actualidad demuestra todo lo contrario. La gran complejidad estructural y la diversidad temática de la novela gótica, así como los diversos ensayos teóricos que existen sobre la cuestión gótica, sacan a relucir un subgénero literario de gran valor.

Sin olvidar que el género gótico es rico y variado en matices, Miriam López Santos (2008a) presenta las características comunes que determinan la novela gótica (el narrador, el punto de vista, los tipos de personajes, el espacio narrativo, el tiempo narrativo y la trama) con el fin de «establecer y fijar con mayor precisión las fronteras con respecto a géneros cercanos y paralelos en nacimiento (la novela sentimental y la novela histórica), así como sentar las bases para posteriores análisis de novelas concretas» (López Santos, 2008a: 187)

⁷¹ Para más información acerca de las diversas formas y técnicas de caracterización del personaje vampírico, se pueden consultar las investigaciones de Ana I. Bonachera (2013 y 2017a). Asimismo, en *Dracula's Crypt: Bram Stoker, Irishness, and the Question of Blood* (2002), de Joseph Valente; y «Análisis de las características literarias en la novela gótica irlandesa (1760-1897). Una aproximación» (2016), de Francisco D. Álamo y Ana I. Bonachera, se puede acceder a una información más detallada sobre diversas cuestiones importantes relacionadas con esta novela de Bram Stoker.

6.1. *El narrador*

Dans les histoires fantastiques, le narrateur dit habituellement «je». C'est un fait empirique que l'on peut vérifier facilement⁷². (Todorov, 1970: 87)

El narrador es la entidad creada por el autor de la historia que relata los acontecimientos, ya sea en calidad de observador (*narrador heterodieético* o *narrador omnisciente*), como un personaje que participa en la historia (*narrador homodieético*) o como un personaje que participa en la historia y además es el protagonista (*narrador autodieético*⁷³).

Tzvetan Todorov (1970: 87) señaló que la característica principal de las historias sobrenaturales es el uso de la voz en primera persona: «la première personne 'racontante' est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom 'je' appartient à tous⁷⁴» (Todorov, 1970: 89).

El tipo de narrador más habitual de la novela gótica es el narrador heterodieético (o narrador omnisciente), quien controla el desarrollo de los acontecimientos. La focalización en este caso es de tipo cero (*focalización cero*), lo que significa que el narrador posee más información sobre los acontecimientos que los propios personajes (este tipo de narrador puede conocer los pensamientos y los sentimientos de los personajes e incluso adelantar cierta información acerca de su destino). Ahora bien, aunque posea toda la información, esta no es revelada al principio, sino a lo largo de la historia, creando una atmósfera de suspense que se va acrecentando conforme nos vamos acercando al clímax y momento final de la historia, en el que ya todos los misterios son revelados. De esta manera, el narrador se asegura la atención de los lectores, quienes deben prestar atención y leer todo el relato si desean descubrir todas las incógnitas.

⁷² Trad. propia: «En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona. Es un hecho empírico fácilmente verificable».

⁷³ La distinción entre *narrador heterodieético*, *narrador homodieético* y *narrador autodieético* fue establecida por Gérard Genette (1966, 1969 y 1972).

⁷⁴ Trad. propia: «la primera persona 'narradora' es la que más fácilmente permite la identificación del lector al personaje, ya que, como sabemos, el pronombre 'yo' pertenece a todos».

6.2. *Los tipos de personajes*

[El *tirano gótico* es] [...] laico o eclesiástico, inhumano, fiero, cruel, vesánico y lujurioso; ejerce sin límite ni medida un poder que detenta por abuso de autoridad, por usurpación de una posición social que no le corresponde o por uso indebido de las prerrogativas de su *status* o su cargo. Practica con placer el asesinato, la tortura, los castigos corporales y los abusos sexuales, y en ocasiones es víctima de su propia exaltación, que lo conduce al suicidio. (Carnero, 1997a: 145)

6.2.1. **El villano gótico**

Predecesor del héroe byroniano (*Byronic hero*) (Praz, 1960; Thorslev, 1965), el villano es el auténtico protagonista del relato gótico y, como tal, tiene un alto grado de conexión con los eventos, así como un alto grado de participación en la historia (Álamo, 2009: 37).

El villano gótico puede provocar pasiones extremas, tales como el sufrimiento y el placer, el miedo y la valentía. Este personaje disfruta haciendo sufrir a los demás y, aunque posee todo el poder y la fuerza para hacer felices a los demás, no lo hace. Es cruel, fuerte, déspota, narcisista, egoísta, violento y peligroso, es decir, es un personaje faustiano de contradicciones monumentales. Entre los villanos góticos más destacables, hallamos a Aubert de *Los misterios de Udolfo* (1794), y a Schedoni de *El Italiano* (1797), de Ann Radcliffe; a Ambrosio de *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis; y a Monçada de *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin.

Mario Praz (1968: 33) consideró al villano gótico como uno de los componentes primordiales del relato gótico y estableció sus rasgos más definitorios. En general, su origen es foráneo, con frecuencia del mediterráneo católico. Este personaje suele tener un pasado más bien oscuro, misterioso e ilustre que normalmente es revelado gradualmente a lo largo de la historia o al final de esta. Seguidor del mismísimo Belcebú, sus acciones con frecuencia lo conducen hacia el abismo. Este ser diabólico encarna la ruptura de los valores establecidos por la sociedad.

El primer villano gótico fue Manfredo, el antagonista de la primera novela gótica iniciadora del género, *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Juan García Iborra (2007) establece tres fases en la configuración del villano gótico:

1. La primera fase agrupa las primeras novelas góticas donde el villano aparece como «señor del castillo todopoderoso» (García Iborra, 2007: 56), quien domina toda la escena. Por lo general, suele acosar a una mujer de la que se encapricha, la heroína del

relato en la mayoría de los casos. El villano suele vivir en un castillo que se encuentra en algún lugar remoto, como en *Los castillos de Athlin y Dunbayne* (1789), de Ann Radcliffe; *El castillo de Mowbray* (*The Castle of Mowbray*) (1788), de Mrs. Harley; *El castillo de Wolfenbach* (*The Castle of Wolfenbach*) (1793), de Eliza Parsons; *La vieja casa del señorío* (*The Old Manor House*) (1793), de Charlotte Smith (García Iborra, 2007: 57).

2. La segunda fase coincide con el apogeo mismo del género gótico donde el villano es transformado frecuentemente en un miembro eclesiástico (García Iborra, 2007: 57). El modelo de monje perverso es representado por Ambrosio, el villano de la novela gótica *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis. Podemos encontrar otros monjes corruptos y demoníacos en *The Monk of the Grotto: Or, Eugenio and Virginia* (1800), de un autor anónimo; *Montcliffe Abbey: A Tale of the Fifteenth Century* (1805), de Sarah Wilkinson; *Gondez, the Monk: A Romance of the Thirteenth Century* (1805), de William H. Ireland; *The Monk of Udolpho: A Romance* (1807), de T.J. Curties; y *The Monks of Cluny: Or, Castle-acre Monastery. An Historical Tale* (1807), de un autor anónimo (García Iborra, 2007: 57).

3. La tercera fase aglutina aquellas novelas que conforman la recta final del género (el cual alcanzó su cénit con la pieza gótica de Charles R. Maturin, *Melmoth, el errabundo*, 1820) donde el villano sufre diversas transformaciones, pues este personaje es mucho más elaborado y complejo. Podemos hallar al villano vampírico del relato de *El vampiro* (1819), de John W. Polidori, un ser sobrenatural sin alma⁷⁵. Y también podemos encontrar a la criatura hija de la ciencia de la novela *Frankenstein, o el moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley, donde el papel de Dios es asumido por el ser humano, en este caso, por Víctor Frankenstein, padre del monstruo. El carácter complejo de la criatura, cómo va aprendiendo y adquiriendo conocimientos por sí misma, para conocer cómo es el mundo y qué papel juega en este, es ciertamente extraordinaria; ahora es el turno del villano, quien deja ver más de cerca sus emociones y sus pensamientos, y, si al final no logra la aceptación y la admiración de todo el mundo, en ocasiones consigue que sintamos cierta empatía por él⁷⁶.

Estos villanos góticos de la última fase logran crear sentimientos ambivalentes de amor-odio por su fuerte desarrollo interno. El hecho de que el autor exponga al público sus emociones, la perspectiva del villano, logra generar tales sentimientos que

⁷⁵ Vid. Ana I. Bonachera (2013) para un análisis más detallado de este personaje.

⁷⁶ Vid. Genara Pulido (2005-2006, 2012, 2017), quien ofrece una extensa e interesante investigación acerca del *Frankenstein, o el moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley.

no logran crear los primeros villanos góticos, personajes más planos con respecto a estos últimos. Es la complejidad interna del personaje-villano la que logra generar todo tipo de sentimientos en el lector: miedo-confianza, odio-amor, apatía-empatía; le otorga al relato gótico un status y una riqueza estructural y argumental inigualables.

6.2.2. *La femme fatale*

En contraposición a la mujer que Howard P. Lovecraft (1973: 25) describió como: «the saintly, long-persecuted, and generally insipid heroine who undergoes the major terrors», se erige la *femme fatale*.

El villano gótico también puede ser representado por una figura femenina. Esta mujer es seductora, diabólica y dominante, capaz de causar la desgracia a cualquiera que se cruce en su camino. La *femme fatale* aparece para tentar a los hombres y así evitar su desarrollo personal (López Santos, 2008a: 200). La villana puede ser una abadesa corrupta, como la que aparece en la novela *La abadesa* (1799), de William H. Ireland, o un ser sobrenatural, como las tres hermosas y perversas vampiras de la novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

Al igual que el villano gótico, este personaje también encarna la ruptura de los valores establecidos por la sociedad. La mujer pasa de ser la víctima de algún personaje masculino, para convertirse en el verdugo; el mal deja de ser exclusivamente representado por la figura masculina.

6.2.3. **El héroe valiente**

En oposición al villano gótico, nos encontramos con el héroe del relato gótico, quien encarna en todo su ser el bien, las buenas virtudes y los buenos sentimientos, acatador de las normas y salvaguarda de las buenas y sanas costumbres. Por norma general, el desarrollo de este personaje en los relatos góticos no es muy acusado como en el caso del villano gótico, también quizás porque los escritores del gótico se centraron más en sus villanos, los auténticos protagonistas de sus historias, y en crear todo un mundo saturado de escenas de terror. Como apunta Guillermo Carnero (1997a: 145):

Los héroes o personajes positivos carecen de la fuerza y la entidad de los malvados; son inhábiles para triunfar y restablecer la justicia. El castigo de aquéllos se debe a una fuerza de la Naturaleza (que actúa como instrumento de la cólera divina), a una reacción de arrogancia autodestructiva cuando pierden toda esperanza, o a la intervención como *deus ex machina* de una de las supremas magistraturas del Estado. La inoperancia del héroe es necesaria para que alcance toda su magnitud el ejercicio del mal, espectáculo esencial en el ámbito de lo gótico literario.

La función principal del héroe, heredada de los personajes de los libros de caballerías y romances, es la de salvaguardar a la heroína, de la que se enamora casi de forma instantánea al comienzo de la historia, aunque a veces es posible que nos encontremos al inicio del relato con el romance ya en curso. Arriesga su vida en más de una ocasión para proteger su honor y su virtud, así como la de sus seres queridos. Un ejemplo de este tipo de personaje lo encontramos en el héroe Vivaldi de la novela gótica *El Italiano* (1797), de Ann Radcliffe.

6.2.4. La heroína virtuosa

La heroína del relato gótico personifica la bondad y el virtuosismo más puro. Este personaje «es el principal resorte de las emociones que pretende suscitar este tipo de literatura» (Carnero, 1997a: 145).

La evolución de este personaje con respecto al héroe sí es bastante notable. Al inicio del género, las acciones de la heroína se reducían básicamente a protegerse de los ataques del villano gótico y a esperar la ayuda del héroe, colocándola en una postura de sujeto totalmente pasivo, «de manifiesta inferioridad ante el poder masculino, actitud heredada en parte de Richardson y su visión de la virtud recompensada» (García Iborra, 2007: 54). Esta mujer es víctima del acoso sexual o el deseo de venganza de algún malvado; capturada y encerrada en un lugar aislado e inhóspito; expuesta a toda serie de calamidades, torturas y terrores; asustada por entes y supuestos misterios y prodigios; atrapada en subterráneos, mazmorras, cavernas o laberintos.

Con las novelas góticas de Ann Radcliffe, la situación de la heroína cambió, pues esta escritora le otorgó un papel mucho más activo y más importante que sus predecesoras. Esta heroína es poseedora de una relativa libertad para decidir sobre sus actos. Su actitud es más beligerante, pues es capaz de enfrentarse a la voluntad paterna, oponiéndose a aceptar matrimonios concertados, y a los acosos sexuales del villano. Hallamos este tipo de heroína en las figuras de Adeline de *El romance del bosque*

(1792), Emily St. Aubert de *Los misterios de Udolfo* (1794) y Ellena de *El italiano* (1797), de Ann Radcliffe; y de Antonia de *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis.

A través de la figura de la heroína, se representaron los temores y las ansiedades de las mujeres de la época, pues no olvidemos que la mayor parte de los escritores del género gótico eran mujeres, de tal manera que este personaje se ganó el afecto de las lectoras, su público más adepto, de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

6.2.5. Otros personajes góticos

En el relato gótico, también podemos encontrar otros personajes, como ladrones, marginados, ermitaños o bandidos, cuyo papel se reduce al de personaje secundario.

También aparecen otro tipo de personajes como seres sobrenaturales, que logran acrecentar aún más la atmósfera de terror: gigantes, fantasmas, cadáveres resucitados, demonios, etc. Junto a la presencia de estos seres suelen actuar toda clase de sonidos misteriosos, prodigios, falsas ilusiones, etc.

6.3. *El espacio narrativo y el tiempo narrativo. La dimensión espacio-temporal de las ficciones góticas*

Las coordenadas espaciotemporales en las narraciones góticas tienden [...] al fragmento y a la deformación, lo que conlleva que acaben por infringir la ley de la claridad, relacionada directamente con el hasta entonces irrefutable principio aristotélico de verosimilitud. Sin embargo, [...] dentro de la categoría de la literatura gótica, [...] serán verosímiles los acontecimientos que se desarrollen en el marco de estas distorsionadas coordenadas espaciotemporales. (López Santos, 2008a: 204)

El espacio narrativo fue considerado como algo separado e independiente del tiempo. Sin embargo, Mijaíl Bajtín (1989) unió el espacio y el tiempo bajo la noción de *cronotopo*⁷⁷, el cual se aplicó a la teoría literaria.

El espacio y el tiempo de los textos narrativos no pueden analizarse de manera separada, puesto que el espacio no existe por sí solo, necesita del tiempo para poder materializarse y desarrollarse en la obra literaria (López Santos, 2008a: 204). Al tratar de demostrar la afinidad, conexión y dependencia entre el espacio y el tiempo, Mijaíl

⁷⁷ Mijaíl Bajtín (1989: 238) definió el cronotopo como «la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo».

Bajtín (1989) se propuso dar una explicación a los límites entre géneros y el origen de nuevos subgéneros literarios, puesto que «el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo» (Bajtín, 1989: 238). Su meditación abrió el camino para la consideración del subgénero literario que aquí estudiamos: la novela gótica, la cual pudo nacer gracias a la especial unión entre el espacio y el tiempo, es decir, «de la conjunción de un tiempo histórico pasado y del castillo como el nuevo espacio en el que transcurren los acontecimientos de la narración» (López Santos, 2010a: 274).

La coordinada espacio-temporal de la novela gótica tiende a la fracción y a la desproporción, encontrándonos con la repetición continua de un tiempo circular, la intromisión de tiempos paralelos o la deformación de un tiempo que pasa fugazmente o se paraliza. Igualmente, el espacio no siempre es el mismo, es decir, que pueden aparecer diversos lugares o un único espacio que, incluso en ocasiones, no es identificado como un espacio físico, sino más bien psicológico; el personaje puede verse atrapado no por muros, laberintos o prisiones, sino por su propia mente que le suele jugar más de una mala pasada, creando visiones terribles que solo buscan atormentarle. Así pues, la novela gótica se desplazaba por senderos que teóricos y críticos dieciochescos no podían entender; este subgénero literario no era claro y, por tanto, se alejaba de los esquemas lógicos establecidos por el principio aristotélico de verosimilitud literaria.

No obstante, siguiendo los estudios de Julia Barella (1994), dentro de la narrativa gótica, lo que es aparente inverosímil, tiene su lógica dentro del mundo creado por el escritor gótico. Y esto puede ser igualmente aplicable a cualquier otro género literario, por ejemplo, la narrativa fantástica, cuyos lances y seres resultan del todo inverosímiles, vistos desde fuera del texto, pero que resultan totalmente verosímiles dentro del mundo de fantasía creado por el escritor.

6.3.1. El espacio narrativo

M^a. del Carmen Bobes (1985) definió el espacio narrativo como el marco físico (o espacio físico) donde tiene lugar la historia. No obstante, el espacio también se utiliza para dar forma a los rasgos psicológicos de los personajes, al influir en sus comportamientos, erigiéndose este espacio, en determinadas circunstancias, como artífice y determinante de la obra literaria. El espacio literario en la ficción gótica puede interpretarse como un sistema donde pueden construirse diferentes mundos, incluido

modelos éticos. Es posible dotar a los personajes de una identidad moral dependiendo del tipo de espacio literario al que pertenezcan; los personajes buenos pertenecen al mundo de la heroína y del héroe, mientras que los villanos pertenecen al mundo gótico. Entonces, este espacio literario se transforma en una metáfora espacio-ética.

En la ficción gótica, el espacio pasa a ser el escenario donde queda representada la tirantez entre la sublimidad de la naturaleza y la limitación del espíritu humano (López Santos, 2008a: 188). Los novelistas góticos imaginaron un mundo de pesadillas donde los edificios no son un refugio para los personajes, sino algo totalmente distinto. Estos recintos, espacios cerrados o construcciones, son lugares oscuros, lúgubres y peligrosos que asustan más que el mundo exterior. Al respecto, Howard. P. Lovecraft (1973: 25) señaló que la parafernalia gótica consistió lo primero de todo en el Castillo gótico: «with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and daemonic fright».

La descripción del espacio en la novela gótica es de enorme importancia puesto que sin este se perdería tanto la verosimilitud y la ensambladura de la microestructura (Garrido Domínguez, 1993: 216), como la enorme trascendencia de su significación primera.

A continuación, trataremos dos aspectos importantes a la hora de presentar y de analizar el espacio gótico, atendiendo: A) a sus funciones y B) a los dos edificios más significativos y representativos de la novela gótica: el castillo y el convento, siguiendo el esquema presentado por Miriam López Santos (2010a).

A. Las diversas funciones del espacio gótico

El período ilustrado trajo consigo diversos cambios en todos los ámbitos; en el caso del ámbito literario, y especialmente el género narrativo, este comenzó a establecer sus propias bases. Durante este proceso, la novela adquirió una serie de características y funciones «hasta entonces impensables y aunque resulta constatable que otros componentes narrativos apenas consiguieron desprenderse de ‘males’ pasados, no le sucedió lo mismo al componente espacial que dejó de verse como un mero elemento ornamental» (López Santos, 2010a: 277). Los escritores del género gótico comenzaron a conceder al espacio nuevas funciones.

Desde el punto de vista estético, Edmund Burke (1757) fue quien estableció y fijó los rasgos más representativos y definatorios del espacio gótico, y que utilizaron no solo los escritores del gótico, sino otros autores de otros géneros y subgéneros literarios. La inmensidad, la infinidad, la oscuridad, la soledad o la violencia, elementos integrantes de lo sublime, generaban una atracción difícil de repeler. Dichos componentes delimitan el espacio de la novela gótica; un espacio que podríamos definir como espacio estético. Los autores de ficción gótica no solo pretendieron que los lectores percibieran más fácilmente los sucesos relatados, sino que también trataron que estos participaran de la sublimidad y la grandeza del espacio. Igualmente, Immanuel Kant (1764) definió como espacio terrorífico aquel espacio poblado de lúgubres encinas, bosques oscuros, sombras siniestras y luces misteriosas, todo ello envuelto por un manto oscuro y gélido⁷⁸. Esta escenografía sería posteriormente explotada por los escritores románticos.

Ann Radcliffe (1826a) citó varios escenarios de la novela gótica, recurriendo para ello a las figuras ilustres de William Shakespeare y John Milton, los únicos capaces, en su opinión, de crear en sus novelas paisajes tan magníficos como para provocar ese efecto de sublimidad. Y es que Ann Radcliffe fue la escritora del género gótico que más interés puso en la descripción de paisajes sublimes: «Mrs. Radcliffe's visual imagination was very strong, and appears as much in her delightful landscape touches—always in broad, glamorously pictorial outline, and never in close detail⁷⁹—» (Lovecraft, 1973: 27). Esta escritora le otorgó gran importancia al espacio, deteniéndose en cada momento para ofrecer al lector la descripción más sublime y analizar el efecto de este espacio sobre los personajes que lo contemplan asombrados. En *Los misterios de Udolfo* (1794), el narrador describe al espectador la primera impresión que el paisaje de los Apeninos causó en Emily; este dibuja un escenario donde queda plasmado a la

⁷⁸ En esta escenografía, se advierte el influjo de los grabados del pintor italiano Giovanni Battista Piranesi. Mario Praz (1960) afirmó que el panorama de una de sus cárceles, imagen en la que aparece un trofeo coronado por un gran yelmo con plumas colocado sobre los hombres de abajo, pudo ser lo que inspiró a Horace Walpole para crear la visión del enorme yelmo que aparece en su novela, *El castillo de Otranto* (1764). El efecto tétrico y espantoso de las estampas de Giovanni Battista Piranesi se debe a la creación de un espacio enorme donde se introducen diversas figuras de diversas proporciones. Estas prisiones son de un tamaño considerable, formando auténticas ciudades lúgubres y oscuras, donde sus huéspedes aparecen bajo una amenaza constante. Además, este espacio se encuentra formado por una serie de pasillos, pasarelas y laberintos interminables que se entrecruzan entre sí, proyectando una imagen de confinamiento, miedo y desesperación.

⁷⁹ Aileen Dever (2007: 61) sostiene que, aunque la obra de Ann Radcliffe podría resultar algo pesada y previsible, hay que reconocer el valor de su técnica en la creación de atmósferas peculiares y en el dibujo de paisajes, claros precursores de la atmósfera romántica.

perfección la tensión existente entre la grandeza de la naturaleza y el límite del alma humana:

Towards the close of the day, the road wound into a deep valley. Mountains, whole shaggy steeps appeared to be inaccessible, almost surrounded it. To the east, a vista opened, and exhibited the Apennines in their darkest horrors; and the long perspective of retiring summits, rising over each other, their ridges clothed with pines, exhibited a stronger image of grandeur, than any Emily had yet seen. [...] Silent, lonely and sublime, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign (Radcliffe, 1794, tomo II: 169-171).

Además de una clara función estética, el espacio en las novelas góticas también tenía una intencionada función social⁸⁰, pues no olvidemos que el género gótico trató de rememorar, aunque de manera difusa, un pasado feudal de una atávica sociedad aristocrática⁸¹. Se plasmó en estos relatos la angustia de una clase social que veía como su poder y sus bienes iban disminuyendo considerablemente, perdiendo su pasada gloria⁸². La novela de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, puede leerse, por ejemplo, como una alegoría del declive político en el que la restauración de una forma de legitimidad no vuelve a otorgar poder a la aristocracia.

La ansiedad, la angustia, el terror, etc. fueron representados en escenarios idóneos para ello, siendo los países de habla latina (especialmente los terrenos cercanos al Mediterráneo) los más aptos, pues en estos se aunaban todos los temores de la vieja aristocracia anglosajona, la cual halló en este espacio la fúnebre sombra de un pasado terrorífico. Fueron especialmente recurrentes aquellos países donde imperaba un extremado catolicismo, como España e Italia; lugares donde, con la Santa Inquisición a la cabeza, daban a los escritores del gótico la posibilidad de presentar, explorar y

⁸⁰ Demetrio Estébanez (1999: 362) presenta a través de diversos ejemplos lo que es el «espacio social»: «El espacio es, no solo el ámbito de desarrollo de la acción, sino, también, el condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes [...], así como de ciertos modelos de conducta y de la propia incardinación del personaje en el estrato social correspondiente».

⁸¹ M.^a Teresa Ramos (1988: 145) manifiesta que el espacio de las ficciones góticas no representa la cotidianidad, sino una realidad añorada o ansiada: «No se mide en kilómetros, sino en angustias y alegrías: de la misma manera que los jardines románticos se componían de rincones que significaban distintos estados de ánimo, el relato de trasgresión va pasando de unos lugares a otros, con las repercusiones psicológicas pertinentes. Mansiones, cavernas, pasillos, bosques, castillos, torres, conventos o subterráneos, antes de ser simples decorados donde la acción tiene lugar, la determinan de alguna manera, señalan la colaboración de lo que allí va a acontecer».

⁸² El nacimiento de la novela gótica se sitúa en el último tercio del siglo XVIII, Inglaterra, el único país donde la aristocracia tomó conciencia de que su poder económico estaba disminuyendo poco a poco y de que las nuevas economías, derivadas del comercio internacional, iban ganando terreno gracias al apoyo de una cada vez más empoderada clase media. Juan I. Ferreras (1973: 245) afirma que la aristocracia inglesa sufrió «una insalvable decadencia y necesitaba purgarse con artística catarsis de una revolución burguesa que le arrebatara el universo».

experimentar con los horrores más inimaginables. La facilidad y la variedad de elementos góticos que ofrecían estos países para crear todo un mundo de auténtica pesadilla, gracias sobre todo a la presencia de esta santa institución y de sus miembros, son muy valiosos. Una de las historias góticas más destacadas del género, *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis, está ambientada en España, concretamente en Madrid; un Madrid que se torna siniestro: «a city where superstition reigns with such despotic sway» (Lewis, 1796, tomo I: 11).

B. Los edificios más emblemáticos del espacio gótico: el *castillo* y el *convento*

Miriam López Santos (2010a: 280) habla de una función doble del espacio: a) como espacio de dominio, donde los personajes sufren una angustia y un miedo constante provocado por ese medio terrorífico, y b) como espacio de salvación, donde los personajes sienten estar protegidos contra las fuerzas malignas del exterior, refugio para sus desahogar angustias y combatir sus terrores.

El *castillo* y el *convento*⁸³, que con frecuencia solían rememorar un pasado ilustre y feudal, fueron los emblemas más representativos del espacio gótico. Ambas construcciones son espacios cerrados, casi herméticos, que dificultan la huida de sus huéspedes. Dentro de estos lugares, parece no existir ninguna salida, presentándose ante el lector como espacios asfixiantes. Es más, a esta característica de asfixia, se añade esta otra: la estructura puede cambiarse a lo largo de la historia, alargando e intensificando la sensación de angustia y de miedo de los personajes del relato. Dentro de estas enormes estructuras, los lectores hallan espacios que incrementan la tensión dramática, como son los calabozos, los subterráneos y las criptas.

El castillo medieval, casi siempre en ruinas y situado en lugares aislados y desolados, está presente en la mayoría de las primeras novelas góticas de finales del siglo XVIII. Dentro de este espacio limitado, donde todo es confuso y aterrador, los personajes se encuentran atrapados, tanto física como psicológicamente, bajo esta gran estructura. El castillo gótico, que se erige sobre la cima de una colina como una estructura sublime, es silencioso y misterioso, prisión de mentes y de almas. Esta

⁸³ En Inglaterra no existían los conventos, de modo que la imagen que de ellos se tuviera provenía o bien de la parodia *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758-1768), del Padre Isla, o bien de las obras de los escritores franceses François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud y Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle (López Santos, 2010a: 280).

edificación se empleó para invocar sentimientos de miedo, temor, atrapamiento e impotencia tanto en los personajes y como en los mismos lectores.

El primer castillo lo encontramos en la primera novela gótica, iniciadora del género, *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, cuyo título otorga al castillo un papel y una función más importante que el de los mismos personajes. El castillo, espacio gótico, escenario de todo tipo de situaciones inverosímiles y escalofrantes, dirige e influye sobre el comportamiento de los personajes y el devenir de los acontecimientos de la historia.

Además, el castillo no es un simple decorado sobre el que se desarrolla los acontecimientos; este espacio resultó ser «exponente de determinados valores, dado que pretendía simbolizar la opulencia, la hegemonía y la superioridad de un poder feudal venido a menos, así como la opresión con que se sujetaba al súbdito, especialmente a la mujer y a los considerados inferiores» (López Santos, 2010a: 282). Un espacio casi hermético, extracto del aislamiento feudal y emblema de la diferencia entre un pasado ilusorio y el presente vigente del relato, que se convirtió en el escenario idóneo para desencadenar todo tipo de prodigios.

Entonces, el castillo pasa a transformarse en un lugar de confinamiento, en una prisión donde el protagonista (normalmente una mujer) está cautivo, por lo que este espacio acaba por convertirse en una expresión metafórica de este personaje. Este espacio opresor provoca un sentimiento de angustia que se alcanza «gracias a la capacidad semántica del espacio, cuyas coordenadas sirven de proyección de las relaciones y conductas de los personajes con sus consiguientes contenidos significativos» (López Santos, 2010a: 282). La correlación espacio-personaje se produce a un nivel tan profundo que esta provoca una identificación sémica entre ambos. Entonces, el castillo gótico es asociado a las emociones y experiencias personales de los personajes, «como dos caras de la misma moneda, por la que el tiempo anímico se transmuta en un espacio simbólico» (Amícola, 2003: 52). Este recinto es el lugar donde se manifiestan con mejor precisión la angustia y el conflicto social de la época: «las incertezas que provocan la aparición de la New Woman, las nuevas normativas en materia de propiedad, herencia y riqueza, los avances técnicos en un mundo que, no obstante estar iluminado por la razón y la gramática de la cronología (o precisamente por eso), ha perdido el sentido espiritual de la existencia» (Negroni, 2003: 42). Julia Kristeva (1980: 58-59) identifica el castillo como una metáfora de la

mente humana, cuya estructura interior de bóvedas, subterráneos y prisiones pueden identificarse fácilmente con la represión de nuestros deseos y miedos más profundos.

En *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, Isabella, la heroína virtuosa, quien es acosada por el villano gótico, Manfredo, de repente se ve a sí misma en una prisión, y no en un hogar, que la asfixia y de la que no puede escapar: «That lady, whose resolution had given way to terror the moment she had quitted *Manfred*, continued her flight to the bottom of the principal staircase. There she stopped, not knowing whither to direct her steps, nor how to escape from the impetuosity of the Prince. The gates of the castle she knew were locked, and guards placed in the court» (Walpole, 1765: 21). Dentro de este espacio terrorífico y sofocante se hallan: «damp corridors, unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling leyends [...], strange lights, damp trap-doors, extinguished lamps, mouldy hidden manuscripts, creaking hinges, shaking arras, and the like» (Lovecraft, 1973: 25-26). Toda esta parafernalia sirvió para aumentar aún más la tensión narrativa.

La estructura en forma de laberinto es muy frecuente hallarla en el espacio gótico. Caos, desorden e infinitud son las características más destacables de las estructuras laberínticas, formadas por subterráneos, pasillos, pasadizos, cementerios, etc., donde el largo camino recorrido por los personajes no parece conducir a ningún lado, provocando abatimiento y confusión en sus estados. Y, mientras los protagonistas recorren este laberinto construido para enfermar incluso a las mentes más fuertes, estos se encuentran en este lugar con las más terroríficas representaciones: fantasmas, aparecidos, cadáveres, etc. La descripción de la cripta del convento de Santa Clara en la novela de *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis, es sobrecogedora: «melancholy place in the middle of night, surrounded by the mouldering bodies of my deceased companions, and expecting every moment to be torn in pieces by their ghosts who wander about me, and complain, and groan, and wail in accents that make my blood run cold Christ Jesus!» (Lewis, 1796, tomo II: 136). En el interior castillo de Otranto, podemos encontrar un complejo laberinto subterráneo que sirve para aumentar la sensación de confusión y de terror. Isabella, en su intento por escapar de Manfredo, se interna en estos oscuros, fríos y siniestros subterráneos:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloysters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which

grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror;—yet more she dreaded to hear the wrathful voice of *Manfred* urging his domestics to pursue her. She trod as softly as impatience would give her leave,—yet frequently stopped and listened to hear if she was followed. (Walpole, 1765: 22-23)

La importancia de este componente narrativo es tal que incluso en situaciones específicas llega a transformarse en un actante más del relato, llegando a adquirir un papel o función principal en los momentos de más tensión dramática, erigiéndose como protagonista (López Santos, 2010a: 285). Este espacio se transformará en un cliché del género, que se repetirá una y otra vez en las novelas góticas y que será rescatado y explotado por los escritores románticos. El espacio gótico no es un elemento narrativo del que se pueda prescindir a la ligera; la inversión de los escritores en confeccionar este espacio tendrá luego una enorme transcendencia en el efecto terrorífico que se le quiera dar a los acontecimientos descritos dentro del relato.

A lo largo del siglo XIX, el espacio gótico cambió y la acción se trasladó a la ciudad donde el castillo fue reemplazado por edificios, fincas y casas de campo. Los personajes del relato son más cercanos jerárquicamente y socialmente a los lectores y el nuevo espacio gótico ya no se restringe a un pasado lejano, sino que avanza en el tiempo hasta alcanzar un tiempo más cercano y contemporáneo al público lector. La principal razón para trasladar la acción a un nuevo escenario, como puede ser una mansión o un edificio, puede ser que el castillo, elemento demasiado recurrido, aburriese al público del siglo XIX, de modo que los escritores del gótico tuvieron que buscar nuevos y novedosos espacios con los que atraer y entretener a unos lectores ávidos de nuevas emociones. Ahora los fantasmas y toda serie de prodigios y situaciones terroríficas se sucedían en los nuevos y cada vez más amplios espacios urbanos. Este espacio, que podríamos definir como *gótico-urbano*, se puede encontrar en numerosas novelas góticas del siglo XIX, como *Frankenstein, o El moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley; *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin; y *Drácula* (1897), de Bram Stoker, que citamos por ser las novelas más representativas de este género. En la siguiente cita, tomada de la novela *Frankenstein, o El moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley, queda retratada con acertada precisión este cambio en el espacio gótico: «This part of the Rhine, indeed, presents a singularly variegated landscape. In one spot you view rugged hills, ruined castles overlooking tremendous precipices, with the dark Rhine rushing beneath; and, on the sudden turn of a promontory, flourishing vineyards, with green sloping banks, and a

meandering river, and populous towns, occupy the scene» (Shelley, 1818, tomo III: 14-15). En la novela de Bram Stoker, *Drácula* (1897), pese a que es cierto que recuperó el castillo⁸⁴, la mayor parte de la acción se traslada a la ciudad londinense, observándose ese cambio de escenario: el paso de un castillo en ruinas y misterioso, situado al borde de un acantilado en medio de un bosque salvaje y siniestro de los Cárpatos, a la bulliciosa y moderna ciudad de Londres.

Otro edificio emblemático del espacio gótico es el convento, en sus más diversas variedades de monasterio, hermandad, abadía o iglesia. Esta construcción adquirió un nuevo significado con la novela gótica de *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis.

Este espacio puede ser un lugar de descanso y de protección. Normalmente, los personajes acosados suelen recurrir a estos espacios para protegerse del mal del mundo exterior. En *El castillo de Otranto* (1764), Isabella piensa en encerrarse en la Iglesia de San Nicolás para escapar de la maldad de Manfredo, pues en ese lugar le sería difícil poder llevársela. Y si así no lograra liberarse de su acoso, Isabella baraja incluso la posibilidad de encerrarse en un convento para siempre:

Yet where conceal herself! How avoid the pursuit he would infallibly make throughout the castle! As these thoughts passed rapidly through her mind, she recollected a subterraneous passage which led from the vaults of the castle to the church of St. *Nicholas*. Could she reach the altar before she was overtaken, she knew even Manfred's violence, would not dare to profane the sacredness of the place; and she determined, if no other means of deliverance offered, to shut herself up for ever among the holy virgins, whose convent was contiguous to the cathedral. (Walpole, 1765: 22)

El convento adquirió una nueva función y un nuevo significado con la publicación de la novela *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis, transformándose este espacio en un lugar de confinamiento donde tienen lugar las escenas más espantosas. El convento, que se supone que debería ser un lugar de protección y de paz, se torna en un lugar más peligroso que el mundo exterior, convirtiéndose en un mundo infernal del que es prácticamente imposible escapar. La maldad del mundo exterior ha sobrepasado los muros de este espacio sagrado, los personajes ya no hallan consuelo ni tan siquiera en estos lugares contruidos originalmente para salvaguardar a sus huéspedes. En el

⁸⁴ Fred Botting (1996: 95) manifiesta que: «In the setting of *Dracula* stock features of the Gothic novel make a magnificent reappearance: the castle is mysterious and forbidding, its secret terrors and splendid isolation in a wild and mountainous region form as sublime a prison as any building in which a Gothic heroine was incarcerated. [...] Throughout the novel ruins, graveyards and vaults —all the macabre and gloomy objects of morbid fascination and melancholy— signal the awful presence of the Gothic past».

convento de los Capuchinos, de la novela *El fraile* (1796), los moradores de ese lugar sufren un terror, una angustia y una agonía constantes, puesto que se hallan atrapados y oprimidos por ese horrible lugar. Antonia, que se halla encerrada en uno de los calabozos del convento, llora su penosa y angustiosa situación:

With a despondent eye did I examine this scene of suffering: when I reflected that I was doomed to pass in it the remainder of my days, my heart was rent with bitter anguish. I had once been taught to look forward to a lot so different! [...] Now, all was lost to me. Friends, comfort, society, happiness, in one moment I was deprived of all! Dead to the world, dead to pleasure, I lived to nothing but the sense of misery. [...] As I threw a look of terror round my prison, as I shrunk from the cutting wind which howled through my subterraneous dwelling, the change seemed so striking, so abrupt, that I doubted its reality. (Lewis, 1796, tomo II: 184)

Otro componente destacable en este tipo de espacio es el silencio, que Miriam López Santos (2010a: 287) señala como un «rasgo caracterizador del escenario narrativo, sea este el del castillo o el del convento». El silencio aumenta el suspense y la tensión narrativa, incrementando la experiencia terrorífica que viven los personajes. En *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe, el silencio que reina en las estancias prohibidas del castillo incrementa todavía más sus temores:

With light and hasty steps she passed through the long galleries, while the feeble glimmer of the lamp she carried only shewed the gloom around her, and the passing air threatened to extinguish it. The lonely silence, that reigned in this part of the castle, awed her; now and then, indeed, she heard a faint peal of laughter rise from a remote part of the edifice, where the servants were assembled, but it was soon lost, and a kind of breathless remained. (Radcliffe, 1794, tomo II: 242-243)

La noche también es otro elemento que sirve para crear el efecto terrorífico ansiado. En los espacios oscuros, es imposible conocer el tamaño de dicho espacio; las sensaciones, la paranoia, la fantasía, los terrores, etc., todo ello se intensifica gracias a la oscuridad. Sin la luz, los personajes se sienten perdidos, pues estos han de fiarse más que nunca de su percepción que en la mayoría de los casos les juega más de una mala pasada. Con la llegada del día, de la luz y de la claridad, los prodigios parecen detenerse y se impone la razón. Una fórmula que será frecuente encontrada en numerosas ficciones góticas. En *Los misterios de Udolfo* (1794), los sentimientos de terror de Emily afloran durante la noche y se disipan durante el día: «She trembled to look into the obscurity of her spacious chamber, and feared she knew not what; a state of mind, which continued so long, that she would have called up Annette, her aunt's woman, had

her fears permitted her to rise from her chair, and to cross the apartment» (Radcliffe, 1794, tomo II: 155). «Daylight dispelled from Emily's mind the glooms of superstition» (Radcliffe, 1794, tomo II: 210).

En definitiva, nos hallamos frente a un escenario cuya estructura se antoja compleja y cuya función es fundamental y concluyente.

6.3.2. El tiempo narrativo

En la ficción, el tiempo se define como un *pseudo-tiempo* que el autor inventa, crea y maneja a voluntad. Podemos distinguir entre el *tiempo real*, donde los eventos se suceden de forma secuencial, y el *pseudo-tiempo* (o el tiempo de la ficción), donde los eventos se pueden presentar de manera no secuencial. Los minutos, las horas, los días, las noches, las semanas, los meses, los años o los momentos se pueden reducir a unos pocos segundos, minutos u horas (o a unas pocas líneas, párrafos o páginas), pero este tiempo es medido «solo técnicamente en los límites de cada una de las aventuras» (Bajtín, 1989: 243).

La novela gótica rompe con la continuidad natural del tiempo y, por consiguiente, el tiempo interno de la historia se presenta de manera inconexa; surge así el «hiperbolismo fantástico del tiempo» (Bajtín, 1989: 306). El tiempo no es presentado de forma lineal, y, en ocasiones, llega a ser, de acuerdo con Juan A. Molina Foix (2003: 18), contradictorio, puesto que «se invoca con tal fuerza la tiranía del pasado (maldiciones familiares, supervivencia de despotismo y superstición) que se acaba por reprimir las esperanzas del presente [...] y haciendo estallar la dimensión temporal en que se inscribe, afirma un presente inmóvil: el tiempo se paraliza, se anula, se abstrae, se hace espacio cerrado».

Miriam López Santos (2010a: 289) recuerda que «la losa del pasado, que determina y estructura el relato, pone de relieve la recuperación del castillo no solo como elemento espacial, sino, y de acuerdo con la teoría de Bajtín, como componente primordial que influye en el elemento espacial». El castillo, espacio recurrente y protagonista de muchas historias góticas, aparece «impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir de tiempo del pasado histórico» (Bajtín, 1989: 396). El castillo nos recuerda otro tiempo, otra vida pasada, leyendas, costumbres y hechos del pasado.

Antonio Garrido Domínguez (1993: 158) afirma que este uso del tiempo narrativo es causado por el *tiempo psicológico*, que es el tiempo que cada personaje experimenta o siente de manera diferente, es decir, cada personaje concebirá el tiempo de forma totalmente distinta, dependiendo del grado de conexión con los acontecimientos:

Los días tienen las mismas horas en todas partes y, sin embargo, su duración no es sentida de la misma manera por todos. Dentro de la fraseología popular se han ido acuñando una serie de expresiones —hay días que parecen años, los minutos se eternizan, los cursos se van sin enterarse, etc.— que ponen claramente de manifiesto que la vivencia del tiempo varía de un individuo a otro según su estado de ánimo o según sea la huella que determinados hechos han dejado en la conciencia. Así, pues, el tiempo psicológico o interior tiene como correlato el tiempo físico, aunque su elemento regulador lo constituyen factores de índole preponderantemente emotiva y, en general, todo lo que tiene que ver con la idiosincrasia individual. De acuerdo con ellos el tiempo se expande o se concentra, adquiere espesor o se diluye (realidad de la que ha sabido sacar provecho la novela a partir, especialmente, del movimiento realista).

M.^a T. Ramos (1988: 150) señala que los sueños premonitorios y las apariciones fantasmales también distorsionan el tiempo. Así, el futuro y el pasado convergen en el presente (el futuro puede aparecer en el presente a través de sueños premonitorios —*prolepsis*⁸⁵— y el pasado puede manifestarse en el tiempo presente por medio de apariciones fantasmales, visiones o descripciones —*analepsis*⁸⁶—).

Debemos, pues, considerar esta manera especial de concebir el tiempo en los relatos góticos, de lo contrario no podremos hallar un esclarecimiento placentero y coherente para muchas de las supuestas rarezas que podemos encontrar en muchos de estos textos (López Santos, 2010d: 190). Si entendemos el tiempo de la manera antes señalada, podremos comprender el motivo o los motivos por el que tiempo queda, en ocasiones, suspendido, da saltos hacia delante y hacia atrás, pasa de manera fugaz o se prolonga más allá de lo lógicamente posible, transformándose el tiempo de la novela gótica en el protagonista, promotor y causante de la transgresión.

⁸⁵ *Prolepsis*. Las historias relatadas en primera persona (como las autobiografías) normalmente hacen uso de la prolepsis. Esta figura sirve para anticipar los acontecimientos que se relatarán más tarde.

⁸⁶ La *analepsis* (o *flashback*) es la inserción de un evento que debería haber sido mencionado con anterioridad (Álamo, 2009: 39). El *flashback* se puede utilizar para proporcionar información relevante de tal forma que podamos entender la historia o recordar hechos pasados.

A. El componente histórico en la novela gótica

La novela gótica no solo fue germen de la literatura fantástica o la novela policíaca, sino que su trascendencia llegó incluso a otros subgéneros literarios con mayor prestigio por aquel entonces, como es la novela histórica.

Pese a que la disposición del tiempo en la novela gótica no sigue el mismo rigor, ni se ajusta estrictamente a la realidad como en la novela histórica, lo verdaderamente importante para los novelistas góticos fue la imagen que recrearon en sus obras desde la posición que adoptaron desde su tiempo:

Este incipiente «historicismo», tan *sui generis* y tan rudimentario, apenas es detectable en un principio; se reduce a una mera actitud hacia la Historia, amparada en esa tendencia a la evocación del pasado que Walter Scott habría de transformar en una forma literaria distinta y renovadora. [...] la literatura gótica y la novela histórica [...] participan del espíritu común de una época en la que la clase social que domina la economía intenta buscar una justificación histórica para su propia existencia. (Álvarez Rodríguez, 1984: 211)

La Edad Media era la época que más curiosidad despertaba en los escritores góticos. Sus miras casi siempre estaban puestas en pasados remotos, especialmente en los tiempos más oscuros del ser humano y que otorgaban a sus obras ese terror ansiado. La novela gótica *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, por ejemplo, está ambientada en una época pretérita, en la que su autor trató de sacar a la luz los mecanismos más siniestros por los que parecía regirse la sociedad feudal.

No obstante, estos autores no pudieron comprender el espíritu de ese tiempo, el cual trataron de mitificar, y, pese a que insistieron en que los hechos relatados tuvieron lugar en siglos anteriores (algunos incluso pasan por alto señalar exactamente en qué época se desarrollan los acontecimientos), lo verdaderamente cierto es que sus personajes son reflejo de sus coetáneos, los momentos descritos se refieren a su misma realidad y no a acciones o problemas que ocurrieron bastantes décadas atrás. Estos novelistas no trataron de interpretar el pasado, sino su propio presente. Creemos que la ambientación en épocas alejadas y oscuras permitía a los escritores del gótico dar a sus obras ese toque de terror y de misterio que se quería lograr, al mismo tiempo que la manipulación de la realidad histórica les sirvió para poder hacer crítica de las cuestiones importantes de su tiempo de forma indirecta para evitar así posibles represalias. No olvidemos que los textos góticos son auténticas obras transgresivas con una fuerte

crítica histórica, política, social, etc. Estas obras presentaban, analizaban y criticaban aspectos de la vida que otros escritores contemporáneos no se atrevían a atacar: la corona, la política, la situación de la mujer, la sexualidad, etc. Eso sí, la mayoría de los estos escritores los ocultaban tras el tupido velo de ficciones ambientadas en épocas pasadas.

La manipulación de los hechos históricos tal y como realmente ocurrieron es frecuente en los relatos góticos. Los escritores tienden a mostrar una realidad adulterada, presentándola de manera parcial o cómo debería haber sido. En relación a este último asunto, Fredric Jameson (1981: 86) manifiesta que la historia con frecuencia nos hiere y nos aísla. Sin embargo, el ser humano tiene la capacidad de imaginar otra realidad mejor y diferente, que es la narrativa, especialmente la narrativa fantástica, la cual ofrece soluciones imaginativas a los problemas reales.

6.4. *La trama gótica. La lógica narrativa y los motivos más recurrentes*

[Consideramos] dos principios que [...] [son] indispensables en el complejo entramado de la novela gótica: la lógica narrativa y los motivos recurrentes (López Santos, 2008a: 189).

6.4.1. **La lógica narrativa**

Los personajes tienen que lidiar con una serie de sucesos extraños, y con frecuencia terroríficos, a lo largo de la historia. Estos misterios son revelados a través de visiones, sueños o apariciones que tienen lugar a lo largo del relato.

La lógica narrativa consiste en retrasar la revelación final que clausura la historia (López Santos, 2008a: 190). Hasta entonces, el autor mantiene un aura de terror, misterio y suspense⁸⁷ hasta el final de la trama. Cuando el miedo desaparece, la razón se impone y la historia termina.

La complejidad narrativa se basa en una serie de historias que se superponen (historias dentro de historias), provocando cierta sensación de caos. Con frecuencia, estas historias, que a primera vista no parecen estar directamente vinculadas, son el resultado de lo que constituye la esencia misma del gótico: la búsqueda de exceso (el exceso gótico). Esta tendencia hacia el exceso (como la repetición obsesiva de historias

⁸⁷ El suspense narrativo es un efecto bastante común en las historias de terror que sirve tanto para mantener la atención del lector como para provocar un estado de miedo y asombro.

y acontecimientos terribles) es, de hecho, el resultado de un intento de aumentar la tensión narrativa.

6.4.2. Los motivos recurrentes

Los escritores del gótico trataron de provocar en el lector un estado de miedo mediante el uso de algunos motivos recurrentes. El terror es el motivo principal de la novela gótica. Recordemos la teoría de Edmund Burke (1757) acerca de lo sublime, donde el terror es prerequisite para alcanzar lo sublime y lo excelente, provocando en el espectador un estado de asombro.

El *dolor* y la *muerte* son dos elementos que más conmocionan y provocan miedo en el lector.

A. El miedo relacionado con el dolor: el miedo al dolor

En el siglo XVIII, los horrores de la guerra y de la Inquisición dieron lugar a toda una galería de imágenes saturadas de los terrores más abyectos e inhumanos; existía un miedo monumental, que a veces incluso rayaba lo irracional, al castigo y al dolor, expresados y representados por artistas, escritores y compositores a través de la pintura, la literatura, la música, etc. Así pues, los escritores del gótico se valieron de este miedo en sus obras para despertar el miedo del público, enfrentando a los lectores a sus propios temores. Además, el público lector también podía identificar este miedo porque ya lo había experimentado, o bien porque conocía a alguien que le había ocurrido un suceso terrible similar o bien porque lo había soñado o leído en algún sitio.

Mediante el uso de dolor físico, el escritor logra crear escenas horribles dentro de la narrativa gótica. Los lectores pueden presenciar actos verdaderamente violentos como homicidios, torturas o peleas. No obstante, por respeto a la sensibilidad del lector o porque existían ciertos temas que eran preferibles no mostrar ante el público, precisamente por la dureza de los mismos, con frecuencia hallamos que el asesinato es descrito o presenciado antes y después de que este suceda, de manera que es tarea del lector o del espectador imaginarse los fatídicos sucesos acaecidos en ese momento no descrito o representado.

Los autores de la narrativa gótica también abordaron cuestiones que otros de sus coetáneos no se atrevieron a tratar por ser considerados tabú, como la homosexualidad,

el incesto y la infidelidad, por ejemplo, en *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *El romance del bosque* (1792), de Ann Radcliffe; *Carmilla* (1872), de Joseph S. Le Fanu, y *El retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde.

B. El miedo relacionado con la muerte: el miedo a la muerte

La actitud del ser humano frente a la muerte, tal y como lo expresó Sigmund Freud (1919: 315), poco ha variado a lo largo de la historia:

Denken und Fühlen seit den Urzeiten so wenig verändert, ist das Alte unter dünner Decke so gut erhalten geblieben, wie in unserer Beziehung zum Tode. [...] Da fast alle von uns in diesem Punkt noch so denken wie die Wilden, ist es auch nicht zu verwundern, daß die primitive Angst vor dem Toten bei uns noch so mächtig ist und bereit liegt, sich zu äußern, sowie irgend etwas ihr entgegen kommt. Wahrscheinlich hat sie auch noch den alten Sinn, der Tote sei zum Feind des Überlebenden geworden und beabsichtige, ihn mit sich zu nehmen, als Genossen seiner neuen Existenz⁸⁸.

El ser humano ha tratado de pasarla por alto, negarla, aceptarla, dominarla o transformarla. Y para mejor muestra de ello, disponemos de un amplio abanico de relatos ficticios, especialmente el relato gótico, donde el ser humano ha tratado la cuestión de la muerte. Y es el miedo a la muerte precisamente el punto de partida de la novela gótica (López Santos, 2010e).

A partir de los años 60 del siglo XX, la crítica especializada (Peter Penzoldt, 1952; Devendra P. Varma, 1957; Alice Killen, 1967; o Maurice Lévy, 1968) ha reconocido este miedo a la muerte como una exigencia misma del género gótico. Es más, en las investigaciones actuales, son diversos los teóricos del género gótico los que se apoyan en este aspecto en el momento de definir las características principales del género. Frederick Frank (1987: 437), por ejemplo, presenta un listado de elementos comunes y unificadores del género gótico que se aglutinan bajo un único elemento superior: el miedo a la muerte. Tras la persecución, el encarcelamiento, las apariciones sobrenaturales, los objetos inanimados que cobran vida, los pactos con el Diabolo, las

⁸⁸ Trad.: «Otro ámbito en que nuestro pensar y sentir hayan variado tan poco desde las épocas primordiales, y en que lo antiguo se ha conservado tan bien bajo una delgada cubierta, como en el de nuestra relación con la muerte [...]. Puesto que, y casi todos nosotros seguimos pensando en este punto todavía como los salvajes, no cabe maravillarse de que la angustia primitiva frente al muerto siga siendo tan potente y esté presta a exteriorizarse no bien algo la solicite. Es probable que conserve su antiguo sentido: el muerto ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevárselo consigo para que lo acompañe en su existencia» (Freud, 2003: 241-242).

posiciones, los artefactos de hechicería y demoníacos, la posible victoria del mal sobre el bien, etc., existe un miedo inherente al ser humano y es el miedo a la muerte.

Este miedo que asola al ser humano desde tiempos inmemoriales es también motivo de una extraña fascinación del ser humano por esta. La muerte, algo desconocido, nos asusta: «the oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown» (Lovecraft, 1973: 12). No obstante, en lugar de eludir cualquier asunto relacionado con la muerte, más bien es todo lo contrario, algunos pocos tratan de experimentar qué es estar cerca de la muerte y eludirla en el último momento y la mayoría se complace en leer o contemplar todo lo relacionado con esta, es decir, experimentarla desde la posición segura que les otorga ser lectores o espectadores. Este miedo-atracción por la muerte fue muy bien explicado por Edmund Burke (1757), quien afirmó que existía cierta relación entre la muerte o el dolor y el placer. Habló acerca del deleite, que definió como ese placer relativo que alcanzamos cuando logramos escapar de algún peligro inminente o librarnos de un dolor cruel: «We have found them in a state of much sobriety, impressed with a sense of awe, in a sort of tranquility shadowed with horror» (Burke, 1757: 7).

Ahora bien, como adelantamos en el párrafo anterior, Edmund Burke (1757: 14) estableció que para que ese deleite antes descrito pudiera darse, era necesario que existiera una cierta distancia desde la que poder contemplar los sucesos espantosos. Es ese relativo distanciamiento lo que volvía más atractivo al texto o la obra representada, pues las personas podían experimentar con ciertos sucesos terroríficos desde la seguridad que le daba sus posiciones como meros observadores.

Miriam López Santos (2010e) aclara que el intenso miedo a la muerte, que provocó la popularidad del género gótico, debe buscarse en la presión que ejerció el extremo racionalismo sobre las estructuras religiosas y sus prácticas, que acabó transformando la muerte en un tema tabú entre la población⁸⁹. La Ilustración quiso aislar todas estas cuestiones, inverosímiles a todas luces, relacionadas con la muerte; el más allá, espíritus, demonios, etc., no tenían cabida en la mente racional y nada podían

⁸⁹ Emma J. Clery (1995) estudia la relación del gótico con la presión que ejerció el racionalismo. Dicha investigadora señala que el miedo a la muerte pudo renacer gracias a la existencia de sociedades secretas que tenían una estrecha relación con grandes instituciones como la Inquisición. Emma J. Clery (1995: 31) apunta la relevancia que tuvieron el nacimiento y el desarrollo de un gran número de hermandades y sociedades ocultas, destacando la secta de los Iluminati, fundada en 1776 en la Universidad de Ingolstadt (Múnich, Alemania). La aparición de esta secta reabrió el debate acerca de la muerte, cuestionando las teorías racionalistas; la posibilidad de trascender la muerte y el sentido de esta eran algunos de los principios básicos de esta sociedad. No obstante, su rápido desarrollo y expansión por distintas sociedades causaron un verdadero terror; un miedo que desembocó incluso en un odio hacia la religión, como el anti-catolicismo, y hacia las instituciones religiosas.

ayudar al plan ilustrado de hacer avanzar a la sociedad hacia el futuro y dejar atrás viejas supercherías y falsas creencias. Sin embargo, esta parte irracional del ser humano que se sentía atraída por los asuntos más inverosímiles no se podía extirpar del todo; el sueño ilustrado de arrancar todo lo irracional de la sociedad no llegó a completarse del todo, pues gran parte de la población, si bien no creía en igual medida que en tiempos pasados en cuentos de brujas, entes del más allá, vida tras la muerte, etc., aún se sentía fuertemente atraída por dichos asuntos.

Los novelistas góticos supieron aprovecharse de todas estas cuestiones relacionadas con la muerte y lo emplearon en sus obras. Cuestiones que habían sido desdeñadas por los ilustrados, pero que fueron empleadas por estos escritores, sabedores de que sus lectores se sentirían fuertemente atraídos por estos temas. La mayoría de escritores y lectores se sentían cansados ya de la excesiva racionalidad, los ensayos políticos y las lecciones edificantes que acabaron por saturarlos, de modo que buscaron nuevas fuentes de entretenimiento, nuevas formas de escapar por un momento de la realidad circundante, y la novela gótica supo satisfacer todas sus necesidades, todas sus inquietudes literarias y estéticas.

Es importante señalar que el género gótico es, por su propia naturaleza, un género genéricamente inestable y, como tal, la crítica con frecuencia ha tenido ciertas dificultades a la hora de sistematizar dicho género. Aunque al principio podemos observar que una amplia gama de novelas góticas comparte elementos comunes, establecidos por Horace Walpole y, más tarde, por Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis, al mismo tiempo también podemos advertir que se diferencian entre sí, por ejemplo, en temas. A cada país que se importó el género gótico desde su país natal, Inglaterra, este sufrió una serie de cambios que se tradujo en la adquisición de unas características propias que le hicieron alejarse de la fórmula inicial, respetándola en la medida de lo posible, pero adaptando este género a las nuevas circunstancias políticas, socioculturales y literarias de los países que lo recibieron. El carácter universal del género gótico hizo que la fórmula base de Horace Walpole no fuera tan estricta, pues se adaptó a otras literaturas nacionales que acabaron por adoptarlo y hacerlo propio.

Capítulo II

EL CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIOLÓGICO Y ESTÉTICO-LITERARIO EN ESPAÑA (1788-1834)

1. El contexto histórico. La censura y el Siglo de las Luces en España.

1.1. *El principal obstáculo para la importación, la producción y la publicación de la novela gótica: la censura*

Con el rey y la inquisición, chitón, chitón.
(Gutiérrez, 1801: 4)

Un aspecto importante a tener en cuenta a la hora de llevar a cabo esta investigación fue la cuestión de la censura en España. Las razones son más que obvias: en primer lugar, porque el peso de la censura en España fue bastante notorio y eludirla es imposible, o, mejor dicho, inadmisible, pese a que ya se haya hablado sobre la censura española en incontables ocasiones⁹⁰. En segundo lugar, y aquí es donde entra la parte más importante de este apartado, porque nos ayuda a conocer de primera mano cuándo, dónde y cómo se introdujeron las novelas góticas en España, valorando en su justa medida las traducciones de ficciones góticas que se

⁹⁰ Ángel González Palencia (1934), José L. Molina Martínez (1998), Pedro Gómez Aparicio (1967), Marcelin Defourneaux (1973), Juan A. Llorente (1980-1981), Emilio La Parra (1984), Lucienne Domergue (1995, 1996), Gérard Dufour (2005a y 2005b) y Daniel Muñoz (2008) han estudiado la Inquisición y las prácticas censoras en España (siglos XVIII y XIX), escudriñando en el sistema administrativo y la doctrina oficial en materia de censura, y analizando las repercusiones de este fenómeno en la vida cultural de los españoles.

difundieron dentro de fronteras españolas desde finales del siglo XVIII hasta la década de 1830⁹¹.

En materia de censura, la situación en España era mucho más oscura porque el país ya padecía un retraso económico y cultural bastante grande, existía un alto índice de analfabetismo entre la población y la Iglesia ejercía un dominio absoluto que infundía un mayor oscurantismo y una visión negativa de todo aquello que pudiera sonar a progreso, ciencia, criticismo y modernidad⁹². Para mantener el inmovilismo cultural, ideológico, político, social, etc., la Iglesia se inmiscuyó en la vida de todos los españoles (actos públicos, educación, ocio, etc.). También dispuso de la fuerza represiva que le concedió la predicación y el dominio sobre las conciencias a través de la confesión. Es más, la Iglesia contaba con el respaldo del Santo Oficio que, a través de su sistema inquisitorial, aplicaba una política de terror. Entonces, su mera existencia pesaba como una espada de Damocles sobre los españoles⁹³.

Ante los supuestos peligros que amenazaban las buenas costumbres y tradiciones españolas, el gobierno se mostró mucho más intransigente y decidió cerrar España a cualquier contacto con el exterior, resultando la censura su arma más «efectiva» y disuasoria frente al aluvión de ideas perniciosas que llegaban, principalmente, a través de panfletos, periódicos y libros importados. La censura, endurecida tras la Revolución Francesa (1789-1799), se lanzó contra el racionalismo revolucionario de Francia que amenazaba con acabar con el Antiguo Régimen establecido y, por extensión, con el nacionalismo español, de modo que todo lo francés era mirado con un cauteloso y exacerbado recelo. Ante esta medida, el ámbito cultural fue el que quedó más afectado puesto que, al bloquear el contacto con otras culturas, la cultura española no tuvo la oportunidad de enriquecerse de las nuevas ideas ilustradas. De hecho, dentro de la producción literaria del país, la novela fue la más afectada, pues, como veremos en la sección 1.1.1., «La censura *gubernativa e inquisitorial*. Edictos y novela en España», de este capítulo, esta fue vista por los censores como una amenaza que atentaba contra el Estado español, la moral y las buenas costumbres de los españoles.

⁹¹ En el segundo apartado de este capítulo, veremos cuáles fueron las novelas góticas que entraron en España y el número de veces que fueron editadas, las editoriales que apostaron por esta nueva empresa, el público que mejor recibió este género y las críticas (positivas y negativas) en materia de ficción (especialmente, la gótica).

⁹² Benito J. Feijoo y Montenegro (conocido como el padre Feijoo) denunció el freno del progreso de España a manos de los eclesiásticos en «Causas del retraso que padece España en orden a las ciencias naturales» (carta 16 del tomo II de *Cartas eruditas y curiosas*, 1745).

⁹³ *Vid.* Gonzalo Anes (1969), José A. Maravall (1991) y Gérard Dufour (1996) para más información sobre el poder e influencia de la Iglesia y las trabas que puso para la correcta moderación española.

Todo texto impreso (comedias, novelas, periódicos, poesía, panfletos, etc.) fue objeto de escrutinio. El número de novelas extranjeras y autóctonas españolas censuradas en el siglo XIX constituye una prueba de la presión selectiva y sistemática que ejercieron los altos cargos encargados para ello; un factor recurrente ya desde el siglo XVIII. En esta larga historia represiva, abundan los registros a editoriales, periódicos y bibliotecas. Fue bastante conocido el caso de *El Censor*, uno de los periódicos más importantes de la Ilustración española, que fue perseguido y suspendido en reiteradas ocasiones, hasta que fue definitivamente prohibido y su editor, Luis M.^a García del Cañuelo y Heredia (1744-1802), denunciado al Tribunal Inquisitorial. Abundan las denuncias a editores y el motivo más común es la «subversión». Es más, la literatura de imaginación resultó ser un peligro potencial precisamente por su carácter subversivo (Zavala, 1987). Al control ideológico, se unió una censura moral, llevada a cabo por el Santo Oficio (con su Inquisición como arma de contención) y estética, que, en materia literaria, solo permitió la publicación de aquellas obras que tuvieran como objetivos principales la instrucción, la virtud y la verosimilitud de los hechos relatados, es decir, aquellos dogmas defendidos por los idearios ilustrados españoles.

La novela gótica, que llegó desde Inglaterra, Francia y Alemania, no encajaba precisamente con lo que acabamos de describir, pues, en España, que aún se encontraba bajo el oscurantismo, este tipo de narrativa, con sus relatos inverosímiles, no haría sino afianzar aún más las supersticiones que recorrían cada rincón del país. En tales circunstancias, esto explicaría la escasez de novelas góticas en España, pues el control ejercido por la censura debió frenar la publicación de muchas novelas de renombre, como *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, y *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin, por ser los casos más conocidos⁹⁴. A esta censura, como luego detallaremos, también hay que achacarle la manera en que se comprendió y se desarrolló el género gótico en España, donde lo inverosímil no tenía cabida.

Cuando el género gótico llegó a España, primero, a través de tímidas pinceladas en algunas novelas españolas de finales del siglo XVIII, y luego, a través de las traducciones al castellano de novelas góticas extranjeras en los treinta primeros años del siglo XIX, este se topó de frente con la Inquisición, la cual estableció una censura

⁹⁴ David Roas (2006: 78) añade que no solo la censura fue la responsable del número limitado de novelas góticas publicadas en España (la mayoría eran novelas de corte racional, con finalidad moral e instructiva), sino que también achaca el problema a una cuestión de autocensura de los escritores españoles, quienes dejaron de lado cierto tipo de obras (aquellas novelas de vertiente irracional o sobrenatural) porque eran conscientes de que luego no pasarían el control inquisitorial.

previa para detectar cualquier asunto en cuestión de herejía y amenaza nacional, llegando a prohibir su publicación si así lo dictaba.

Aunque el gobierno era el que impuso la censura, el verdadero poder se encontraba aún en manos de las órdenes eclesiásticas que ejercieron un control inquisitorial supremo. La censura era, pues, una cuestión política-religiosa. Con la ascensión de Carlos IV al trono en 1788, retornó la temida Inquisición de los siglos anteriores, la cual se vio endurecida bajo el mandato de Fernando VII. Sin embargo, este regreso inquisitorial quedó reducido a la censura y la prohibición de libros perniciosos para la Iglesia y el gobierno. Si los eclesiásticos encargados del control de los libros decidían que algún texto atentaba contra los dogmas de la Iglesia, estos podían decidir que no se publicase y el gobierno solo se encargaría de aplicar las normas existentes, sin cuestionar la decisión Inquisitorial. Hubo un Juez de Imprentas, encargado máximo de la censura en España tras la ley de Imprenta de 1805, quien, antes de mandar las obras a los censores, las enviaba al Vicario eclesiástico. Este último encomendaba el escrutinio de los libros a personas de su propia confianza y, tras recibir los comentarios oportunos, de nuevo regresaba al Juez las obras para que se las enviara a los censores (González Palencia, 1934: XIV).

Esta atmósfera opresiva, resultado de la coalición Estado-Iglesia, se volvió aún más asfixiante según se acercaba el siglo XIX, puesto que, ante las nuevas ideas revolucionarias de afuera, se hizo necesario una actuación y unas medidas más severas, lo que en el fondo no hace sino demostrar la fragilidad de los cimientos sobre los que se sustentaba el Antiguo Régimen.

Ante lo expuesto, cabe preguntarnos, como acertadamente plantea Miriam López Santos (2010d: 39):

¿pudieron lograr la Inquisición y la censura gubernativa con su sistema de vigilancia y su red de tribunales e inspectores impedir la difusión de esta corriente literaria plagada de ideas revolucionarias, de imágenes subversivas, y lo que es más importante, de una ideología contraria a la fe católica? ¿Pudieron superar el auténtico fenómeno de masas que ya se había generado en torno a esta tendencia en el grueso continente europeo? ¿En qué medida estos libros que no traspasaron las fronteras inquisitoriales consiguieron vencer la dificultad de las fronteras geográficas? o, dicho de otra manera, ¿aqueel, en apariencia, implacable «filtro» constituido por los organismos oficiales era realmente efectivo?

Todas estas cuestiones serán respondidas a lo largo de este subapartado.

1.1.1. La censura gubernativa e inquisitorial. Edictos y novela en España

En líneas generales, podemos destacar que las obras reprobadas fueron aquellas que contenían, de acuerdo al art. 12 de la Ley XLI, dictada el 11 de abril de 1805 por el monarca Carlos IV, «cosa contraria á la Religion, buenas costumbres, leyes del Reyno y á [...] regalías» del monarca. Además, se examinó «con reflexion, si la obra será útil al Público, ó si puede perjudicar por sus errores en materias científicas, ó por los vicios de su estilo y language⁹⁵» (*Novísima recopilación de las Leyes de España. Libros VIII-IX*, 1805: 146).

A raíz la Revolución Francesa (1789-1799), la situación general del país empeoró y, en octubre de 1792, el gobierno institucionalizó la colaboración Estado-Iglesia, estableciendo en las fronteras una doble inspección: los revisores reales y los comisarios de la Inquisición actuaron juntos contra la introducción de ideas revolucionarias y perjudiciales para la nación española.

Desde el reinado de Carlos IV hasta finales del reinado de Fernando VII, se retomó la ley de 27 de julio de 1752 que obstaculizó la libre difusión de libros. La ley XXII dictaba que ningún impresor podía publicar una obra sin licencia del Consejo o el Juez privativo y Superintendente general de Imprentas, pues de lo contrario, y de acuerdo a lo expuesto en el art. 1, el desacato se pagaría bajo una pena de dos mil ducados y seis años de destierro (*Novísima recopilación de las Leyes de España. Libros VIII-IX*, 1805: 133). El art. 13 marcaba que los libreros no podían vender o introducir libros y obras romances de autores españoles que se habían impreso fuera de España sin la Real licencia, bajo pena de muerte o confiscación de bienes (*Novísima recopilación de las Leyes de España. Libros VIII-IX*, 1805: 134).

Dentro de la legislación vigente, el rey Carlos IV dictó una nueva ley (ley núm. XLI), el 11 de abril de 1805, que ampliaba y completaba la legislación antigua de 1752. Se nombró a un Juez de Imprentas que tuvo bajo sus órdenes a grupo de censores que controlaban las publicaciones de los libros. Los motivos para promulgar esta ley fueron los que siguen:

El abuso que se ha hecho y hace en varios países extrangeros de la libertad de la imprenta con grave perjuicio de la Religion, buenas costumbres, tranquilidad

⁹⁵ A lo largo de esta investigación, se podrán ver citas con faltas de ortografía y errores gramaticales. Estas citas corresponden en su mayoría a fuentes clásicas y han sido copiadas de manera textual.

pública, y derechos legítimos de los Príncipes, exige providencias eficaces para impedir que se introduzcan y extiendan en mis dominios los impresos que tantos males ocasionan. El orden que hasta ahora se ha observado en quanto á las licencias para imprimir, como también para la introduccion de libros extranjeros, no basta á evitar el gran daño que causan las malas doctrinas. [...] El Ministro [...] que tiene la comision del Juzgado de Imprentas y Librerías del Reyno, y sus Subdelegados en las provincias, ocupados en otros negocios, se ven precisados á fiarse de subalternos, cuyo interes privado suele prevalecer al público. De ser inconexas y divididas las Autoridades de quienes dependen las licencias para imprimir, resulta el poder conseguirlas por un conducto, quando justamente se han negado por otro. Como los Censores no tienen premio ni estipendio alguno, se elude la responsabilidad, no se suelen desempeñar estos cargos con el zelo necesario, ó se rehusa admitirlos, mayormente no teniendo la debida libertad para informar imparcialmente, sin comprometerse con los autores, por la falta del sigilo de parte de los subalternos. Para evitar estos y otros graves inconvenientes, simplificar y uniformar el gobierno de un ramo tan importante, facilitar el curso de las obras útiles, é impedir la publicación e introduccion de las perjudiciales; he resuelto, después de una madura deliberacion, que la autoridad relativa á las imprentas y librerías de mis dominios se reuna de hoy en adelante en un solo Juez de Imprentas, con inhibicion del Consejo y demas Tribunales, baxo las reglas siguientes. (*Novísima recopilación de las Leyes de España. Libros VIII-IX*, 1805: 145)

Para crear un auténtico bloqueo nacional en la propagación de las nuevas ideas que provenían de fuera del país, no bastaba con censurar y prohibir una obra una vez había sido publicada, sino que se hizo necesario endurecer aún más las leyes y la censura previa a la impresión del libro fue el resultado de esta mediada coactiva.

El nuevo Reglamento⁹⁶ otorgó diversas responsabilidades repartidas entre los distintos empleados del Tribunal para asegurar la aplicación de la nueva ley sobre materia de impresión de libros (nacionales y extranjeros). Se nombró a un Juez de Imprentas, que ejerció un control absoluto sobre todas las imprentas y librerías del dominio español, responsable mayor de que se hicieran cumplir las normas estipuladas en el Reglamento de la ley de 1805, y de castigar a los impresores y libreros que se opusieran a las normas de imprenta y librerías. El Juez solo respondía ante el monarca y acataba las órdenes que se le comunicaba por la Secretaría de Despacho de Gracia y Justicia, a través de la cual mantenía una comunicación estrecha en materia de censura con el rey Carlos IV. A través de un secretario, el Juez de Imprentas hacía llegar a los censores los decretos, las licencias y los oficios. También había un escribano que era el responsable de anotar los incidentes que pudieran suceder, notificar órdenes y llevar la cuenta de los caudales que entraran al juzgado. Antes de que el Juez de Imprentas

⁹⁶ Vid. *Novísima recopilación de las Leyes de España. Libros VIII-IX* (1805: 145-148) para acceder a la información completa.

remitiera las obras a los censores, este las hacía llegar al Vicario eclesiástico quien las hacía examinar por personas de su confianza.

Los censores, nombrados por el Juez de Imprentas, debían acreditar ciencia, diligencia y honradez. Cada censor, separadamente y sigilosamente, según dictaba la ley y nunca por interés propio, tenía la tarea de examinar las obras que se le remitía para luego devolverlas en el menor plazo posible junto con un dictamen sólidamente fundado sobre las razones para aprobar o reprobar una obra, siendo el Juez de Imprentas el que tenía la última palabra acerca de si dar la licencia para publicar una obra o enviarla a otro censor para que también la evaluase. Es más, según el art. 15, si «El Censor que aprobare alguna obra que contenga cosas contrarias a nuestra Santa Fe, buenas costumbres, leyes del Reyno ó á [...] regalías [(del monarca)], ó algun libelo infamatorio, sátiras personales, calumnias ó imposturas contra algún Cuerpo ó individuo, además de perder su empleo, sufrirá la pena impuesta por las leyes contra los fautores de estos delitos» (*Novísima recopilación de las Leyes de España. Libros VIII-IX*, 1805: 147).

Otro deber del Juez de Imprentas fue el de reconocer y el de hacer examinar los libros que se introducían en la península desde países extranjeros⁹⁷. Para ello, este remitía a la aduana las listas de libros que habrían de llegar y encargaba a los censores más perspicaces el escrutinio cauteloso de los mismos, aconsejándoles que no se fiaran de los títulos y reconocieran aquellas partes (prólogos, notas y disertaciones) que se hubieran añadido a la obra aprobada y que pudieran resultar perjudiciales.

Una vez la obra recibía el dictamen final para su impresión y publicación, los editores debían pagar al Juez de Imprentas, antes de poner a la venta los libros, un 10 por 100 del valor de factura de los mismos. El dinero recaudado serviría para pagar el sueldo del Juez y de los demás empleados.

Cuando los editores presentaban al Juzgado de Imprentas una obra, estos debían entregar 60 rs. vellón por cada volumen, independientemente de que la obra fuera aprobada o reprobada. De nuevo, este dinero serviría para pagar el sueldo del Juez, los censores y el resto de empleados. Incluso, los editores debían pagar la licencia para

⁹⁷ Cuando nos encontramos la referencia «extranjero», esta se refiere a lo francés en la mayoría de los casos, pues Francia resultaba un peligro aún mayor por sus ideas radicales y por su proximidad a España. Miriam López Santos (2010d:28) señala que esta xenofobia a todo lo que fuera francés, y la auténtica causa de la censura de sus libros, se remonta a mediados del siglo XVIII, cuando François-Marie Arouet (más conocido como Voltaire) transformó la lengua francesa en vehículo del pensamiento ilustrado y, por consiguiente, cualquier libro francés era mirado como un instrumento dañino que difundía el ateísmo e ideas revolucionarias.

imprimir y, una vez se imprimía la obra, debían presentar al Tribunal de Imprentas una copia original de la obra para cotejar la obra original y la copia impresa, y así asegurarse de que no se había añadido nada nuevo tras la concesión de la licencia. Si se habían producido nuevos cambios en la obra tras la concesión de la licencia, tanto el autor como el editor serían multados en 50 ducados y obligados a eliminar el nuevo contenido.

La vigilancia y el control eran tan desmesurados, que se llegó incluso a examinar los grabados de los libros, los cuales también debían ser presentados al Tribunal para su aprobación, como constata en el art. 26, y a controlar la extensión de las obras, quedando prohibidas para su impresión las obras de corto y gran volumen (coplas, romances y relaciones en prosa y en verso), a excepción de los papeles de oficio, las cédulas y las órdenes, así como las esquelas, los carteles y otros de naturaleza semejante (*Novísima recopilación de las Leyes de España. Libros VIII-IX*, 1805: 148).

Antes de que los liberales se reunieran durante las Cortes generales en 1812 para decidir, entre otras cuestiones, el destino del Santo Tribunal, podemos localizar diversos escritos sobre censura y libertad de imprenta que conectaban el Santo Oficio con estas y su destino tras 1808. En el tomo IX de la *Napoleaca* (1810), subtitulada *Apología de la Inquisición*, Manuel Freire lanzó una apasionada crítica contra la impresión de libros de su época, señalando a la Inquisición como ejecutora del control censorio. Según Manuel Freire, la imprenta aportaba más pérdidas que beneficios, pues era un medio muy efectivo a la hora de propagar ideas y doctrinas de todo tipo, incluyendo las más dañinas. La circulación de libros en formatos más reducidos había arrinconado a aquellos antiguos y prominentes escritos donde la meditación y la profundidad eran sus rasgos más distintivos. Manuel Freire (1810: 5) creyó que el arte de escribir se había envilecido y que las máximas filosóficas que provenían de «los inmundos cenagales del Sena» se esparcían por España por medio de panfletos y periódicos como «mosquitos imperceptibles, que van zumbando, y que con sus sutilísimos arpones mojados en toda corrupción levantan ronchas y sacan sangre». Este advirtió que todos aquellos que «claman por la libertad de imprenta son otros tantos enemigos de la Inquisición, y todos sus argumentos y exclamaciones son otros tantos tiros no indirectos contra ella» (Freire, 1810: 17). Elogió la tradicional España anclada en el Antiguo Régimen absolutista, enfatizando que «si la Francia triunfa con generales epicúreos, que duermen en siete colchones [...] es porque pelean con naciones tanto o más corrompidas de cuerpo y alma, y si no pudieron subyugar a esta bárbara España, es porque no la tienen aun

enteramente ilustrada» (Freire, 1810: 15). Dicho escritor afirmó que la ruina de las naciones que permanecieron bajo el dominio de Napoleón se debió a que estas decidieron abrazar la Ilustración, que combate principalmente el fanatismo y la barbarie, y abolir la Inquisición. Es más, aseguró que «si España no hubiera debilitado el vigor primitivo de la suya, vive el Señor que se vería hoy libre, y aun bien vengada de los franceses» (Freire, 1810: 20). Entonces, ante tales declaraciones, podemos concluir que la Inquisición no solo era necesaria para mantener a raya los ataques contra la religión y proteger el catolicismo, sino que el Santo Oficio se convirtió en rasgo característico del carácter nacional español. Daniel Muñoz (2012: 291) apunta que el Santo Oficio «se asocia indirectamente con el ánimo heroico gracias al cual ha logrado lo que no consiguieron naciones con más ilustración: plantar cara a Napoleón». La eliminación de la Inquisición solamente desembocaría en la pérdida del carácter nacional y «afeminación⁹⁸» de este (Muñoz, 2012: 291), un término que ya empleó José Cadalso en *Defensa de la nación española contra la «Carta Persiana LXXVIII» de Montesquieu* (1768) (Muñoz, 2012: 291).

Así pues, en los primeros años del siglo XIX permaneció vigente la ley de 1805, aunque luego fue rectificada por una nueva ley el 10 de junio de 1813, reorganizando todo el sistema de registro de libros existentes hasta la fecha⁹⁹.

En la Constitución de 1812 se insistió en la defensa y la conservación única, y exclusiva, del catolicismo apostólico romano (concretado en el art. 173 y art. 212). La herejía continuó siendo castigada. Cuando la Constitución fijó que todos los españoles disponían de libertad para escribir, imprimir y publicar sus trabajos sin revisiones, aprobaciones y licencias (aunque siempre de acuerdo a las restricciones y responsabilidades que establecieran las leyes) (estipulado en el art. 371), el decreto del 22 de febrero de 1813 obligó a los escritores a obtener licencia eclesiástica cuando la obra tratase la cuestión religiosa. Por tanto, la Inquisición no quedó del todo abolida. Es más, los jueces seculares fueron agentes que debían ejecutar lo que dictase el Vicario u Obispo. Así quedó plasmado en el art. II del segundo capítulo de la *Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes generales y extraordinarias* (1813: 217):

⁹⁸ José Álvarez Junco (2000: 38-39) halla frecuentes alusiones a la «afeminación» en las explicaciones sobre la degeneración moral de los godos. Este término, según Daniel Muñoz (2012: 291) significó, en términos políticos y hasta comienzos del siglo XX, la pérdida de vigor y de moderación.

⁹⁹ *Vid.* Anónimo (1813) para una información ampliada.

El R. Obispo ó su Vicario, prévia la censura correspondiente de que habla la ley de la libertad de imprenta, dará ó negará la licencia de imprimir los escritos de religion, y prohibirá los que sean contrarios á ella, oyendo antes á los interesados, y nombrando un defensor cuando no haya parte que los sostenga. Los Jueces seculares, bajo la mas estrecha responsabilidad, recogerán aquellos escritos que de este modo prohiba el Ordinario, como tambien los que se hayan impreso sin su licencia.

Con este decreto no se abolió la Inquisición, más bien lo que se produjo fue una renovación o modificación en su manera de actuar. Gerárd Dufour (2005a: 103) añade que incluso se amplió sus facultades en materia de libros.

En 1814, cuando el monarca Fernando VII regresó al trono, este revocó la Constitución y estableció una censura mucho más radical, pues el espíritu revolucionario y liberal no era compatible con sus propios intereses. Es más, se dio cuenta de que el pueblo ansiaba su restitución como rey absoluto y aprovechó tales circunstancias para su propio beneficio. Como debía acallar a los opositores, trajo de vuelta a las antiguas instituciones represivas, como la Inquisición y el Santo Oficio, persiguiendo, condenando y torturando a sus enemigos más potenciales. El retorno de Fernando VII, trastocó de nuevo la vida de toda la población. Política, cultura, literatura, etc. sufrieron su regreso.

Fernando VII restableció la ley de 1805 y, el 11 de noviembre de 1814, resolvió que el Juzgado de Imprentas volviera a su antiguo ser, a partir de entonces, a cargo de Nicolás M.^a de Sierra¹⁰⁰, ministro de Gracia y Justicia.

Debido al inadecuado uso de la imprenta, que en lugar de servir a «la sana ilustracion del público, ó à entretenerle honestamente, se la emplea en desahogos y contestaciones personales, que no solo ofenden à los sugetos contra quienes se dirigen, sino à la dignidad y decoro de una nacion circumspecta [...]; los escritos que particularmente adolecen de este vicio son los llamados periódicos y algunos folletos» (*Colección de las reales cédulas, decretos y órdenes de su majestad el señor don Fernando VII*, 1815: 121-122), el monarca Fernando VII aprobó el decreto del 25 de abril de 1815, por el cual prohibía todos los periódicos de la relación, a excepción de la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*. Durante los primeros años de su mandato, todo impreso (español y extranjero) sufrió, según lo expuesto por Juan I. Ferreras (1973: 66), «la jurisdicción de una censura y bajo sospecha general de desviacionismo político, de

¹⁰⁰ Jurista ilustrado, Alcalde de Casa y Corte y Fiscal de Crimen de Audiencia, con la invasión francesa participó en la Junta Suprema Central siendo secretario del Despacho de Hacienda en 1810 y secretario del Despacho de Gracia y Justicia entre ese año y 1811. Formó parte del Consejo de Indias.

inmoralidad novelesca, de ateísmo o en el mejor de los casos de heterodoxia». En el edicto del 22 de julio de 1815 se anotaron y condenaron, como opuestas a la religión y al Estado español, las obras y folletos que se habían impreso en los últimos años, los cuales fueron requisados para ser examinados y calificados.

Con la llegada del Trienio Liberal en 1820, se anularon todas estas prohibiciones sobre la impresión y venta de libros. El mercado editorial se tomó un respiro y, como veremos más adelante, apareció una buena oportunidad para publicar un número considerable de novelas góticas. Sin embargo, este período de relativa apertura al exterior solo duró unos pocos años. A partir de 1824, y durante la Década Ominosa (1823-1833), los conflictos ideológicos y políticos, y las preocupaciones de índole moral, supusieron un gran pesar sobre la recepción de la novela que venía de afuera.

La invasión de libros procedentes del extranjero siempre fue un quebradero de cabeza para Fernando VII. Tras el Trienio Liberal, y con el regreso del monarca, los libros publicados desde 1820 hasta 1823 fueron recopilados y confiscados. De nuevo, se puso en marcha todo el sistema de vigilancia y censura de todos los textos impresos. Todo este temor a que se pudiera introducir cualquier idea liberal y revolucionara desde Francia condicionó la reproducción artística-literaria de estos años, influyendo en los movimientos venideros.

El 12 de julio de 1830, Fernando VII dictó otro decreto¹⁰¹ por el cual prohibió «la impresion de todo libro ó papel grande ó pequeño que sea contra nuestra santa y única religion católica, ó en que se abuse de los sagrados textos para materias profanas en cualquier idioma que esté escrito, y lo mismo todos los que sean contra las buenas costumbres, usos legales, forma de gobierno de estos reinos, Regalías de S.M. y leyes no derogadas» (art. 7 de la Real cédula, en *Decretos del rey nuestro señor don Fernando VII...*, 1831: 282). Se prohibieron los textos subversivos que atacasen el catolicismo, la monarquía y la Constitución. Esto incluía «Las sátiras, insultos y papeles sediciosos contra las autoridades constituidas, tribunales, cuerpos, jueces y particulares, sobre todo lo cual se encarga á los jueces y subdelegados de imprentas, y particularmente á los censores, pongan la mas escrupulosa diligencia en no aprobar ni permitir se esparzan semejantes escritos, que son turbativos de la union y tranquilidad pública, de la administracion de justicia y de la seguridad individual» (art. 7 de la Real cédula, en *Decretos del rey nuestro señor don Fernando VII...* (1831: 282).

¹⁰¹ Vid. *Decretos del rey nuestro señor don Fernando VII...* (1831: 278-285) para un examen más detallado.

Aline Vauchelle-Haquet (1985) aclara que los estrictos edictos que pesaban sobre la impresión y la publicación de libros, junto con las trabas que presentaba la censura inquisitorial, provocaron que hasta 1830 no se emprendiera una auténtica empresa editorial que ofreciera un catálogo amplio de obras literarias de distinta naturaleza. Los escritores que no conseguían la licencia para imprimir dentro del país, recurrían a editoriales extranjeras, como las inglesas y las francesas, para publicar sus obras fuera de España, pues en el país no tenían licencia Real para ello.

No obstante, también hemos de aclarar que este vigor e insistencia de los que venimos hablando por cercar el país y protegerlo de unos supuestos ataques venidos de fuera de España, no se mantuvo de principio a fin con la misma intensidad, como veremos en el siguiente subapartado.

A la luz de los numerosos edictos aprobados, algunos de los cuales acabamos de mencionar, en materia de edición, impresión y publicación de libros, debemos preguntarnos cómo afectó todo esto a la producción literaria, especialmente novelística, del país. Al empeño de salvaguardar la religión católica, la moral y los privilegios, se unió una preocupación por lo útil y lo instructivo, una franja bastante limitada en la que solo tenían cabida un número determinado y específico de obras.

De forma muy abreviada, las dos tareas principales de la censura fueron proteger el catolicismo y la atávica tradición española. Así pues, la censura creó y estableció unas determinadas normas literarias, siempre teniendo en mente las dos tareas principales, matizando la forma de producir literatura en España. Por encima de cualquier otro género literario, la novela fue la que más ataques recibió.

La fuerza censoria no permitió el acceso a España de todo lo que viniera cargado de nuevos aires políticos y científicos, por tanto, se acrecentaron sus contenidos purgantes. Con la novela ocurrió algo similar. Los censores vieron en ella una amenaza potencial para el sistema establecido.

En las postrimerías del siglo XVIII, el género novelesco se había transformado, de acuerdo con Donatien Alphonse François de Sade (1997: 31-32), marqués de Sade, en el espejo del corazón, por tanto, la lectura de estos relatos actuaba como una indagación del corazón ajeno que arrojaba la imagen del propio: «C'est donc la nature qu'il faut saisir quand on travaille ce genre, cest le coeur de l'homme, le plus singulier de ses ouvrages [...], ce coeur étonnant, dont la profonde étude est si nécessaire au romancier, et que le roman, miroir fidèle de ce coeur, doit nécessairement en tracer tous

les plis¹⁰²». La empatía emocional de lector con lo que les ocurre a los personajes y los sentimientos que afloran en medio de la lectura de la novela conducían a un estado de reflexión que desembocaba en el análisis y reconocimiento de los propios sentimientos. De aquí, que la lectura de novelas fuera tan nociva a ojos de los censores.

Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez (1981: 176) destacan que el género novelesco, al contar con un número mayor de seguidores, fue el más peligroso porque podía desbaratar el sistema absolutista sobre el que se asentaba el poder del país, al introducir ideas revolucionarias. Perseguida y controlada desde el principio, su constante índice de popularidad e influencia hizo que la situación se descontrolara, así que el gobierno decidió solucionar el problema de raíz y promulgó el edicto de 1799 con el que quedó prohibida terminantemente la impresión y la publicación de novelas, pues estas obras «ponían en peligro las virtudes de la raza, atentaban contra las costumbres típicamente españolas, amenazaban con despertar a la hembra hispánica de su secular estolidez» (Llopis, 1974: 84). No se permitirían «en adelante instancia en que se solicite licencia para imprimir obras de novelas, y para el cumplimiento de esta providencia se pase aviso correspondiente al Señor Juez de las Imprentas» (Álvarez Barrientos, 1992: 217). Dicho decreto condenó de forma tajante todas las novelas porque atentaban contra la moral española. Lucienne Domergue (1996: 13) justificó este control excesivo en los últimos años del siglo XVIII como resultado de una medida desesperada por contener el aluvión de obras que atentaban contra los usos y costumbres de la política y cultura españolas, temiendo los efectos de las Revolución Francesa (1789-1799), justo cuando el pueblo comenzaba a fantasear con algo diferente al despotismo.

A la novela, siempre vista como un peligro a la normativa establecida, se había unido también durante este período el odio contra todo lo extranjero (y fueron los franceses e ingleses los que mayor número de novelas escribían). Los censores designaron la novela con todo tipo de connotaciones negativas, la tacharon de inverosímil, inmoral, libertina, nociva, inútil, vulgar, obscena, etc. La incontestable Regla 7ª del Expurgatorio decía que debían prohibirse aquellos textos que contuvieran elementos lascivos y amoríos, y que debían ser sancionados todos aquellos que tuvieran en su poder tales libros.

¹⁰² Trad. propia: «Es, por tanto, la naturaleza lo que hay que aceptar cuando se trabaja este género, es el corazón del hombre, la más singular de sus obras [...] este corazón asombroso, cuyo estudio profundo es tan necesario para el novelista, y que la novela, espejo fiel de este corazón, debe necesariamente rastrear todos los pliegues».

Toda pasión provocó la censura. Lo ilícito, es decir, todo el lenguaje sobre el placer, el deseo y la satisfacción, que se oponía al matrimonio, la familia y la monogamia, apareció como oposición a la norma (Zavala, 1983). La Inquisición se empeñó en acabar con aquellas obras que propagaban la seducción, la sensualidad y las pasiones, propagadas, especialmente, entre los escritores libertinos, filósofos y enciclopedistas. A pesar de que muchas novelas se anunciaban como ejemplo para ensalzar la virtud y frenar las pasiones, algunas no pasaron el filtro censorio. Gobierno e Iglesia miraron con recelo cualquier obra que pudiera insinuar la sensualidad; la Regla 7ª del Expurgatorio, arriba mencionada, fue muy explícita en este tipo de escritos.

Sin embargo, a pesar de los múltiples intentos por eliminar la novela, no se logró extinguirla. Los editores vieron en ella muchísimas posibilidades de negocio y los lectores no resistieron la atracción que ejercía la descripción de escenas morbosas, macabras y variopintas que en la novela se encontraban, por lo que también solicitaban su comercio. Si no pudieron deshacerse de ella, entonces, sus detractores debieron poner en marcha otra serie de mecanismos de actuación. Los censores del siglo XVIII se preocuparon por la alarmante proliferación de literatura de ficción, puesto que eran conscientes de que a través de estos relatos se podía persuadir y perturbar a los indoctos. La literatura de imaginación, con su carácter subversivo, se convirtió en uno de los medios más peligrosos (Zavala, 1987). Si no podían acabar con su enemigo declarado, propagador de ideas perniciosas para la sociedad, la mejor forma de actuar fue poner la novela de su parte, es decir, se aceptó solamente los relatos de carácter útil y lección edificante que no atentasen contra los dogmas, las buenas costumbres españolas y la fe católica. Así pues, se intentó bloquear la introducción del componente inverosímil. Todo se redujo a un enjuiciamiento moral y utilitario, y no genérico y literario como en Inglaterra y Francia.

A los censores les inquietó la invasión de novelas extranjeras, por el efecto nocivo que pudiera tener en la sociedad. El censor, desde su puesto de lector privilegiado e informador, es decir, de intérprete y de crítico literario (Zavala, 1983 y 1987), fue el que aprobaba o reprobaba una novela para su impresión e incluso podía proponer algunos cambios (matizaciones, supresiones, etc.), alterando el significado original de la obra (aspecto que luego analizaremos con más calma) y resultando más aceptable a sus ojos. Los efectos de la censura sobre la producción de novela en España fueron inmediatos, reduciendo el discurso polisémico al monosémico (Zavala, 1983).

Evidentemente, el censor podía localizar las ideas revolucionarias que figuraban en el texto. A fin de cuentas, las sospechas y el temor de los censores no eran infundadas y, bajo el disfraz de insulsas historias de amor, memorias falsas o relatos verosímiles, se filtraron nuevos presupuestos filosóficos, ideológicos y sociales. Entonces, la ley de 1799 no fue tan efectiva y tan duradera. Además, esta ley tan estricta chocó con algunos intereses económicos. Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 219) anota que, en el comercio de libros, las novelas, los libros religiosos, las comedias y los calendarios, junto a los libros de catecismo, reportaban los mayores ingresos. De modo que es de esperar que, ante tal situación, esta ley no prosperara.

En la defensa para la presencia de la utilidad e instrucción en los textos impresos, se otorgó importancia y superioridad a las regalías del monarca, al dogma y a la estabilidad social. La utilidad, en un marco histórico y conceptual más extenso que el que solo se refiere a los libros, estuvo supeditada a la felicidad pública, la paz social y al bienestar de los individuos que conformaban la sociedad. De aquí que el libro más útil también fuera el que beneficiara a todos y que, por supuesto, no fuera contrario ni al dogma ni a las regalías del rey:

Aunque la verdad, qualquiera que sea, es un bien, no basta para permitir que un libro el que diga la verdad, sino que diga verdades útiles á los lectores, á la Religión, y al Estado. Por poco que qualquiera conozca el mundo, y sepa la fuerza que la verdad tiene en el entendimiento para excitar en los hombres varias pasiones, deseos, y movimientos del ánimo, conocerá que no conviene hacer públicas todas las verdades, y que la noticia de muchas de ellas habia de traer irremediabes daños al Género Humano. Así que por muchas protestas que hagan los autores de que aman la verdad, y que la dicen, no debe permitirse la lectura de aquellos, cuyas verdades publicadas puedan inquietar al pueblo, turbar los ánimos, y quebrantar el vínculo de la sociedad. (Piquer, 1785: 213-214)

Si la presencia de la novela era inevitable, al menos debería ser útil y moral, especialmente cuando fueron los jóvenes, los lectores más acérrimos de este género literario, los más expuestos y los más susceptibles de todo tipo de ideas que aparecían en estos textos. En 1799, un censor rechazó *Cristina, princesa de Suecia* (1800), de Bernardo C. de Salvatierra, porque «Lejos de contribuir a la educación y a la instrucción de la nación, sólo sirven para hacerla superficial y estragar el gusto de la juventud, aficionándola a aventuras amorosas y lances caballerescos, si ganar nada las

costumbres, y, por consiguiente, no se debe permitir la impresión ni publicación de semejantes obras inútiles¹⁰³».

Los censores detectaron en las novelas, especialmente en las sentimentales, un enemigo perjudicial, pues, seguramente, los jóvenes que leían este tipo de relatos tuvieron en ellos su primera experiencia emocional. Descubrieron en estas lecturas el significado de las pasiones, es decir, de los sentimientos, puesto que en estos textos los sentimientos son descritos y analizados. Un censor describió la novela como una pintura «que habla no a los ojos, sino al alma, y que la arrastra hasta ponerla en estado de convicción¹⁰⁴». Por ello, los censores insistieron en el peligro que suponía permitir o no controlar la lectura de novelas, pues, por su proximidad o cercanía a los pensamientos, los sentimientos y el alma de los lectores, despertaba la sensibilidad y la toma de conciencia y reflexión de lo que se siente.

Ávidos lectores, e hijos de la naciente burguesía, la juventud se hartó de la poesía retórica, del arte artificioso, de la falsedad retórica y de escasez intelectual, de modo que encontraron en la novela un nuevo medio con el que satisfacer su curiosidad intelectual. De hecho, Alberto Lista (1822: 26) advirtió del eficaz poder de influencia que la novela tenía sobre la juventud:

Hay un hecho cierto e irremediable. *La juventud lee y leerá las novelas* con preferencia á cualquiera otro libro, porque es el que mas debe divertirla é interesarla. De este hecho se infiere como una consecuencia casi necesaria que la direccion moral de las ideas y sentimientos juveniles ha de ser la que impriman los libros que lee con mas sabor é interes. Desprecie pues el literato cuanto quiera un género que no puede aspirar á la cumbre del parnaso: el moralista y el político cometerán un gravísimo yerro en despreciarle; pues es un medio constante y poderoso de influir sobre la juventud. En vano se prohibirá que los jóvenes lean novelas; los jóvenes las leerán.

La novela solo debía servir para conocerse a uno mismo según las doctrinas de la Santa Iglesia. Además, también debía enseñar a frenar y controlar las pasiones, y así proteger a las generaciones presentes y futuras.

Con la novela en mente como vehículo de ideologías que se contraponen al poder absolutista, era de esperar que fuera prohibida por los defensores del orden establecido.

¹⁰³ Pasaje citado por Juan I. Ferreras (1973: 24).

¹⁰⁴ Pasaje citado por Lucienne Domergue (1985: 497). Se trata de un informe de la censura sobre la novela *Cárta y Polidoro: novela de los tiempos heróicos* (1797) (*Les amours de Carite et Polydore, roman traduit du grec*, 1760), de Jean-Jacques Barthélemy. Para el estudio de las amenazas que los censores veían en la lectura de las novelas, se pueden consultar los trabajos de Lucienne Domergue (1985) y M.^a Jesús García Garrosa (2009).

Es más, incluso sin ser vehículo de ideologías, cualquier novela siempre quedó catalogada como sospechosa. Los censores deseaban que la novela fuera moral y educativa, por un lado, y costumbrista por otro. Esta debía dar ejemplo, educar, premiar la virtud y condenar el vicio.

Dado todo lo expuesto en este subapartado, resulta lógico y comprensible que se haya negado la existencia de novela gótica en España durante el período de entresiglos (1788-1834). Durante esta época, España no parecía reunir los supuestos para acoger esta literatura que no dejaba de triunfar en el resto de Europa. La novela gótica que experimentaba con las pasiones humanas, desplazándose en los límites de lo ilícito, debió ser frenada por el sistema de vigilancia. No obstante, un análisis de los catálogos en las bibliotecas y los estudios de algunos investigadores¹⁰⁵, prueban que hubo novelas góticas circulando por España desde finales del siglo XVIII hasta la década de 1830. Entonces, debemos averiguar cuándo y cómo logró filtrarse este género que, en lugar de instruir a la juventud, agitaba conciencias. Si es cierto que logró traspasar las fronteras españolas, debemos conocer qué es lo que hicieron los escritores para sortear la censura y lograr que las novelas llegasen al lector. Analicemos todas estas cuestiones a continuación.

1.1.2. La introducción y circulación de la novela gótica en España. *Admisión y clandestinidad*

En el subapartado anterior, analizamos la censura, la represión y los cordones sanitarios que se establecieron contra las ideas revolucionarias transmitidas en los textos. No obstante, la censura provocó una contra-respuesta, puesto que se activaron una serie de mecanismos por parte de los editores y de los traductores para que sus obras pudieran ver la luz y alcanzar al mayor número de lectores posibles, a saber: supresión (o corrección) de componentes inadmisibles (ataques a la Iglesia y la Nación española), circulación de obras clandestinas, creación de imprentas clandestinas, pies de imprenta falsos, advertencias (o prólogos) manipulados, publicaciones en editoriales extranjeras (principalmente, francesas e inglesas), y red de librerías y vendedores ambulantes especializados en textos ilegales. Hubiera o no censura, las obras se comercializaron de manera legal o ilegal. Estas novelas se editaron, se reeditaron y se leyeron (en silencio o en voz alta, en salones o en el comedor del hogar) (Zavala, 1978).

¹⁰⁵ *Ibíd.* cit. 12, pág. 35.

En materia de ficción, Iris M. Zavala (1983: 516) indicó que los censores tuvieron especial cuidado con la literatura de imaginación¹⁰⁶, puesto que eran conscientes de que a través de esta se podía seducir a los indoctos. La literatura de imaginación, de puro carácter subversivo, se convirtió en uno de los medios más peligrosos (Zavala, 1987).

En este ambiente caldeado, represivo y asfixiante, la novela gótica tenía una alta probabilidad de fallar en su intento por colarse y difundirse en España, así como lo venía haciendo en el extranjero. La novela gótica aúna lo que más aborrecía al sistema censorio: es una novela y es imaginación. La novela fue considerada laicista y pagana; sus detractores consideraron que la narrativa, especialmente la de imaginación, jugaba con las pasiones humanas más deplorables. La novela gótica es la más transgresora, puesto que agita conciencias y despierta sentimientos, no los frena y los controla. Es decir, la novela gótica representa todo lo contrario a lo que el Antiguo Régimen daba por lícito y correcto (aquellas obras que tienen por objetivo principal la utilidad moral y pedagógica), en otras palabras, la novela gótica era considerada antiespañola. En sus páginas se recoge todo lo opuesto y defendido por la razonable mente ilustrada: la razón y la verosimilitud. Pero es precisamente por su carácter subversivo y por lo inverosímil de los lances presentados, que la ficción gótica, que prometía el goce estético a través del miedo, resultaba más atractiva y, por ello, también más difícil de combatir.

Los censores dieron tres motivos para la condena, censura y prohibición de la novela gótica: la presentación de imágenes e ideas livianas, la excitación de las pasiones humanas y la defensa de la naturaleza como instigador principal del comportamiento humano (Defourneaux, 1973: 140). A ojos de los censores, desde su perspectiva teológica-católica, las ficciones góticas que provenían de fuera del país, contrarias a la

¹⁰⁶ El término *literatura de imaginación* no se refiere a un tipo específico de género literario, es decir, como indica Alberto Chimal (2014: párrafo 2), no es «un tipo homogéneo de historias que nos interese promover: no es un conjunto identificable por sus personajes, sus argumentos y sus escenarios», como las narraciones góticas a la manera de Horace Walpole o las novelas fantásticas al estilo de E.T.A. Hoffmann. Para ser más precisos, este término engloba las narraciones que hacen uso de la imaginación fantástica, es decir, de las historias que emplean la imaginación con la finalidad precisa de relatar sucesos inverosímiles. La literatura de imaginación consigue describir y analizar la realidad al sobrepasar sus límites, como es el caso del género gótico, el género fantástico o el género de ciencia ficción. Alberto Chimal (2014: párrafo 3) anota que este «uso particular de la imaginación proviene de una corriente literaria que desde su comienzo admitió muchos tipos de obras diferentes: el Romanticismo de los siglos XVIII y XIX. Rehechuras de cuentos tradicionales, especulaciones sobre el desarrollo de la ciencia y la tecnología, visiones de horror afincadas en la vida cotidiana y mucho más –incluyendo propuestas sin sucesores ni precursores evidentes, absolutamente inclasificables– ha sido el campo de lo fantástico durante siglos, y el interés por dividir ese terreno en ‘géneros’ como horror sobrenatural, ciencia ficción y otros muchos no reduce la enormidad de las posibilidades narrativas de la imaginación fantástica como recurso: como estímulo creativo».

propia ideología puramente española, que además interfería con lo puramente ético, eran «obras impías [...], libros [...] perniciosos, [...] delirios de volcánicas fantasías» (*El amigo de la religión y de los hombres*, 1836: 19). No obstante, el efecto de lo real también alertó a los censores, pues las consecuencias de la vuelta a la representación de lo particular, bajo la óptica del empirismo y con una trama que se desenvuelve en torno a temas cotidianos y también dentro de un entorno social intermedio, podrían ser catastróficas para la moral (Domergue, 1985: 492). Así lo atestigua un documento de censura de la Vicaría Eclesiástica de Madrid sobre la traducción al castellano de la novela *Felicia de Vilmard. Novela traducida del francés* (1807), realizada por Andrés García de Longoria:

En punto a costumbres, debo decir que veo aquí pinturas vivas de las pasiones sin ver tomados medios para contener éstas. La pintura viva de una pasión hace mucha impresión en los jóvenes, cuyas cabezas se llenan de estas ideas romancescas y se valen después de ellas para seducir a la inocencia; con el pretexto de enseñar virtudes, se enseñan vicios, y basta para prueba el fruto que han producido tantas novelas como hemos visto traducidas, cuyo menor defecto es estropear nuestra lengua castellana¹⁰⁷.

La preocupación por mantener intactos los dogmas de la Iglesia fue una constante en España y motivo más que suficiente para prohibir la novela gótica, la cual destacó precisamente, entre una amplia gama de características, por su carácter anticatólico (y anticlerical).

Ante los supuestos arriba expuestos, hemos de averiguar cómo lograron las novelas góticas entrar en España y difundirse entre los lectores. Puesto que, como tendremos la ocasión de demostrar en el segundo apartado de este capítulo, hubo un público consumidor de este tipo de literatura. Existieron listas de suscriptores, noticias en prensa y críticas en periódicos que dan prueba de ello.

El sistema censorio no fue un monolito rígido y resistente. Los niveles de tolerancia y de apertura al exterior variaron en función de los tribunales, de la época y de los censores, de tal manera que aparecieron diversas oportunidades para actuar, es decir, se produjeron altibajos idóneos en los que el sistema absoluto e inquisitorial flaqueó, o desapareció momentáneamente, y aparecieron períodos de mayor permisividad: el período que va desde 1785 hasta 1805, el asentamiento napoleónico (donde nos encontramos con la libertad de imprenta de 1810), el Trienio Liberal (1820-

¹⁰⁷ Pasaje citado por Lucienne Domergue (1985: 492), con referencia a Ángel González Palencia (1935: 316).

1823) y los últimos años del reinado de Fernando VII (la Década Ominosa que va desde 1823 hasta 1833).

El período que va desde 1785 hasta 1805 estuvo caracterizado por una relativa apertura al exterior, sobre todo a Francia, principalmente por su proximidad, eliminándose casi por completo el control sobre el libro y la prensa, y facilitando la penetración de obras en francés cargadas de ideales revolucionarios liberales. De hecho, Marcelin Defourneaux (1973: 132) apuntó que en una Orden Real (con fecha del mes de enero de 1798) se denunciaba, en un tono afligido, «la facilidad con que algunos libreros de Madrid y del Reino, por un deseo desordenado de lucro, venden todo género de libros prohibidos».

Durante este período de cierta libertad, entraron algunas novelas góticas extranjeras, algunas de las cuales se publicaron durante y tras la aprobación de la ley de 1805. Además, algunas novelas góticas se tradujeron al castellano y se publicaron poco después de que saliera al mercado la primera edición de la obra en versión original¹⁰⁸:

- *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1785¹⁰⁹, 1787 y 1792), y *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1788¹¹⁰, 1791 y 1804), de Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- *El subterráneo, o La Matilde* (1795), de Sophia Lee.
- *Luisa, o La cabaña en el valle* (1797 y 1803), *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica* (1804¹¹¹ y 1808), y *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (1807), de Elizabeth Helme.

¹⁰⁸ En el segundo apartado del «Apéndice» de esta investigación, se puede localizar un listado bibliográfico completo de las novelas góticas extranjeras que se publicaron en España desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. En este listado, podemos encontrar tanto el título y la fecha de publicación original de la obra, así como los nuevos títulos, las editoriales y las fechas en que fueron publicadas en España.

¹⁰⁹ Publicada por primera vez en castellano tres años después de la versión original francesa: *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation* (1782).

¹¹⁰ Publicada por primera vez en castellano seis años después de la versión original francesa: *Les veillées du château, ou Cours de morale à l'usage des enfants* (1782).

¹¹¹ Publicada por primera vez en castellano un año después de la versión original inglesa: *St. Clair of the Isles, or The Outlaws of Barra, a Scottish Tradition* (1803).

- *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1798 y 1804), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray.
- *El fruto de la ambición*¹¹² (1800¹¹³) (también publicada en 1805, como *El sepulcro en el monte*¹¹⁴, y en 1806, como *Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura*), de Jean Pierre Blanchard.
- *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (1800¹¹⁵ y 1802), de Heinrich Zschokke.
- *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1804), de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just).
- *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre* (1806), de Thomas Isaac Horsley Curties.
- *La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos* (1806), de Cajetan Tschink.
- *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania* (1807), de Christiane Benedikte Naubert.
- *Los niños de la abadía* (1807¹¹⁶), de Regina M.^a Roche.

En este período, también podemos encontrar la publicación de la primera novela gótica española *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801, publicada también como *Cornelia Borrorquia* en 1802 y 1804), de Luis Gutiérrez. Esta novela apareció en el índice de libros prohibidos por el Santo Oficio, prohibida desde 1802, incluso para los que tenían licencia para leerla, calificada como sediciosa, herética, blasfema, impía, pagana, inmoral, provocadora, partidaria del tolerantismo y atropelladora de la buena fama de Fernando II, Carlos V y Felipe II. De manera que, hasta la llegada de los

¹¹² Adaptación de Pablo de Olavide localizada en el tomo V de la colección *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817): «Lectura decimocuarta: El fruto de la ambición: parte primera» (págs. 129-244) y «Lectura decimoquinta: El fruto de la ambición: parte segunda» (págs. 244-379).

¹¹³ Publicada por primera vez en castellano seis años después de la versión original francesa: *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura* (1794).

¹¹⁴ Adaptación de Vicente Rodríguez de Arellano localizada en el tomo III de su obra *El decamerón español o colección de varios hechos históricos raros y divertidos* (1805): parte I (págs. 3-86) y parte II (págs. 116-206).

¹¹⁵ Publicada por primera vez en castellano seis años después de la versión original alemana: *Abällino, der grosse Bandit* (1794).

¹¹⁶ Localizada dentro del tomo I de la colección *Minerva. Biblioteca Británica, o Colección extractada de las obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de las sociedades y academias de la Gran Bretaña, de Asia, de África y de América...* (1807) (págs. 251-278).

momentos de mayor permisividad (como el Trienio Liberal, 1820-1823) a España, la única forma de acceder a ella era salir al extranjero o adquirirla de contrabando:

Cornelia Bororquia, segunda edic., revista, corregida y aumentada, impr. en Paris año 1800: por comprendida con igual nota en edicto de 11 de Febrero de 1804, y ademas porque sus adiciones y correcciones son un tejido de calumnias y proposiciones ofensivas en sumo grado al Santo Oficio, impías, escandalosas, sediciosas, erróneas, blasfemas, injuriosas al estado eclesiástico secular y regular, contrarias al estado eclesiástico secular y regular, contrarias á la buena fama de los soberanos católicos, y en especial de los Sres. D. Fernando el Católico, Cárlos V y Felipe II, y por promover en varias partes el tolerantismo. *Decreto de 1.º de Marzo de 1817*. Cornelia Bororquia, nueva edición con una lámina: un tomo en 16.º. – Proh. por el dean y cabildo de Toledo en 12 de Octubre de 1823.–Id por el obispo de Oviedo en 25 de Marzo de 1824. –Id. por los gobernadores eclesiásticos del Obispado de Palencia en 13 de Abril de 1824. –Id. por el Arzobispo de Valencia en 16 de Octubre de 1825. (Carbonero, 1873: 195-196)

Durante el asentamiento napoleónico, se aprobó el decreto del 10 de noviembre de 1810¹¹⁷ que instauró por primera vez en España la libertad de Imprenta. Este decreto refleja perfectamente en su preámbulo esta fundamentación: «Atendiendo las Córtes generales y extraordinarias á que la facultad individual de los ciudadanos de publicar sus pensamientos é ideas políticas, es no solo un freno de la arbitrariedad de los que gobiernan, sino tambien un medio de ilustrar á la nacion en general, y el único camino para llevar al conocimiento de la verdadera opinion pública, han venido en decretar lo siguiente [...]» (*Gaceta de la Regencia*, 1810: 908). Cuando los acontecimientos bélicos en 1810 obligaron a las Cortes Extraordinarias a convocar una reunión en la Isla de León, la Inquisición se hallaba debilitada, debido a su rápida abolición por parte Napoleón y la diseminación de sus jueces, la falta de comunicación entre sus tribunales y la falta de presencia de un inquisidor general, pues Ramón J. de Arce¹¹⁸ (1757-1844) se había afrancesado.

El 10 de junio de 1813, se modificó y ajustó el decreto del 10 de noviembre de 1810. Estas reformas son adiciones, nunca abrogatorias de la ley anterior. De acuerdo a lo expuesto en el art. 3 de este Real decreto (*Semanario cristiano-político de Mallorca*, 1813: 357), los prelados eclesiásticos, los magistrados, los jueces o cualquier otra

¹¹⁷ Vid. *Gaceta de la Regencia* (1810: 908-910) para más información acerca del decreto de las Cortes de 1810.

¹¹⁸ Fue un clérigo ilustrado que ocupó, entre 1797 y 1813, el puesto de arzobispo de Burgos y de Zaragoza, consejero del gobierno, inquisidor general, patriarca de las Indias Occidentales, vicario general de los Ejércitos, y presidente y director de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País. Afrancesado e íntimo amigo de José I Bonaparte, cuando Fernando VII regresó a España en 1814, Ramón J. de Arce renunció a sus cargos y se exilió a Francia. Para más información sobre Ramón J. de Arce, puede consultarse la investigación de José M.^a Calvo (2010: 279- 290).

persona que ejerciera jurisdicción civil y eclesiástica no podían ser miembros de la Junta censora. La libertad de imprenta y la soberanía fueron derechos básicos que partían del convencimiento en el uso independiente y público de la razón, amenazados, por la posibilidad de que se restableciera el Tribunal.

En los años que se prolongó la presencia napoleónica en España (1808-1814), se produjo de nuevo otro período de cierta libertad, propicio para la entrada de obras extranjeras, donde hemos podido localizar la publicación de un par de novelas góticas extranjeras traducidas al castellano¹¹⁹:

- *Luisa, o La cabaña en el valle* (1810), de Elizabeth Helme.
- *El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia* ¹²⁰ (1810, también publicada en 1811 como *El cementerio de la Magdalena*), de Jean-Joseph Regnault-Warin.

También se editó por primera vez en 1812 en España, en Madrid, la novela gótica española *Cornelia Bororquia*, de Luis Gutiérrez, hasta entonces editada fuera del país (tres ediciones, 1801, 1802 y 1804, impresas en París).

A raíz del Trienio Liberal (1820-1823), y también durante la Década Ominosa (1823-1833), se produjo la mayor oleada de novelas góticas, extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y autóctonas españolas, en España. Puesto que la gran mayoría de novelas góticas extranjeras se tradujeron al castellano a partir de traducciones francesas, la entrada de estas dependió también de cómo estuviera la relación con el país vecino. Iris M. Zavala (1983: 526) destacó que «Razón no le faltó a Feijoo cuando escribe, a mediados del setecientos, ‘concepto inglés en pluma francesa’, para definir su época».

En la década de 1820 se recuperaron las relaciones con Francia, resultado de un armisticio entre ambas naciones. El 22 de octubre de 1820, las Cortes expidieron el

¹¹⁹ Nos llama la atención que fuera tan reducido el número de novelas góticas publicadas durante este período, máxime cuando hubo libertad de imprenta y se había abolido el sistema de censura inquisitorial. Es más, se publicaron un mayor número de novelas góticas bajo el reinado de Carlos IV, con las medidas represivas que había, sobre todo contra este tipo de ficción. No hallamos motivo alguno que justifique esta escasa publicación de novelas góticas en el país.

¹²⁰ Miriam López Santos (2010d: 48) apunta que existen unas cuantas particularidades en esta novela (está ambientada en la Revolución Francesa, 1789-1799, y existe un elevado componente de crítica y denuncia social) que la distancian del esquema habitual de novela gótica. No obstante, también señala que, como la novela anterior del mismo autor, *La caverne de Strozzi* (1799), la estética a la que responde esta novela es la propia del género de gótico, por lo que, pese a que David Roas (2000:745) y Miriam López Santos (2010d: 290) no la incluyen en su catálogo, consideramos que debe ser incluida dentro de nuestro catálogo por las razones antes señaladas.

decreto LV¹²¹ para regularizar la libertad de imprenta, sobre la edición, impresión y publicación de libros, desde posicionamientos claramente moderados. De acuerdo al art. 1 del reglamento, «Todo español tiene derecho de imprimir y publicar sus pensamientos sin necesidad de previa censura» (*Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes general y extraordinarias...*, 1820: 234). El mercado editorial acogió a un número más amplio de obras, a excepción de, según lo estipulado en el art. 2 de este decreto, «los escritos que versen sobre la sagrada Escritura y sobre los dogmas de nuestra santa Religion, los cuales no podrán imprimirse sin licencia del Ordinario» (*Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes general y extraordinarias...*, 1820: 234). De hecho, el art. 6 (*Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes general y extraordinarias...*, 1820: 234-235) establece que se abusaba de la libertad de imprenta cuando se publicaban: doctrinas que conspirasen para acabar la religión del Estado español o la Constitución actual de la monarquía (textos calificados de *subversivos*); doctrinas dirigidas a excitar la rebelión o la perturbación de la paz pública (textos calificados de *sediciosos*); sátiras o invectivas que provocasen la desobediencia a alguna ley o autoridad legítima (textos calificados de *incitadores*); escritos obscenos o contrarios a las buenas costumbres (textos calificados de *obscenos o contrarios a las buenas costumbres*); y libelos infamatorios que injuriasen a una o más personas. Incluso se condenaron estos abusos con seis años de prisión para el autor o editor de un texto subversivo o sedicioso; un año de prisión para el autor de un texto incitador que instigue directamente a la desobediencia de las leyes o las autoridades; multa de 50 ducados, o un mes de cárcel si no pudiera hacerse cargo del pago, para el autor de sátiras o invectivas; multa por el valor de 500 ejemplares al precio de venta de un escrito obsceno, o cuatro meses de cárcel si no pudiera pagar, para el autor del mismo; y, para los escritores de libelos infamatorios, tres meses de prisión y una multa de 1500 rs. (para las injurias de primer grado), dos meses de prisión y 1000 rs. de multa (para las injurias de segundo grado) y un mes de prisión y 500 rs. (para las injurias de tercer grado). Si se reincidía, la condena era doble y además se recogían los ejemplares que quedaban por vender o se suprimía parte del impreso que no podía publicarse, imprimiéndose, en este caso, el resto que quedaba libre (*Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes general y extraordinarias...*, 1820: 236-237).

¹²¹ Vid. *Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes general y extraordinarias desde su instalación* (1820: 234-246) para más información sobre el decreto LX del 22 de octubre de 1820.

El 12 de febrero de 1822, se afinó aún más la clasificación de los textos de la ley del 22 de octubre de 1820 y se calificaron como escritos sediciosos aquellos que propagaban máximas o doctrinas, o los textos que, de acuerdo a lo que recoge el art. 2, «refieren hechos dirigidos á escitar la rebelion ó la perturbacion de la tranquilidad pública, aunque se disfracen con alegorías de personajes ó países supuestos, ó de tiempos pasados, ó de sueños ó ficciones, ó de otra manera semejante» (*Diario de las actas y discusiones de las Cortes extraordinarias...*,1822: 4). Este artículo avisaba ciertamente sobre una de las técnicas que más emplearon los editores y autores de novelas para saltar las trabas de la censura y que, como tendremos la ocasión de probar en esta investigación, se intentó en numerosas ocasiones y con bastante éxito, según el número de novelas que salieron al mercado.

Durante el Trienio Liberal (1820-1823) se publicaron las siguientes novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano, algunas incluso se imprimieron unos pocos años antes de 1820:

- *El cementerio de la Magdalena* (1817), de Jean-Joseph Regnault-Warin.
- *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor* (1817 y 1819), de Sophia Lee.
- *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq.
- *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1818), de Regina M.^a Roche.
- *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini* (1819 y 1822), y *El confesionario de los penitentes negros* (1821), de Ann Radcliffe.
- *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1819, 1820, 1821¹²² y 1822), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- *Luisa, o La cabaña en el valle* (1819 y 1823), de Elizabeth Helme.
- *Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura* (1820), de Pierre Blanchard.
- *Aventuras del baroncito de Foblas* (1820, 1821 y 1822), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray.

¹²² Publicada dos veces en el mismo año, la primera en la Impr. de Pillet, París, y la segunda en la Impr. de J. Torner, Barcelona.

- *La abadesa* (1822¹²³), de William H. Ireland.
- *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis.
- *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán* (1823), de Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun).
- *El solitario* (1823¹²⁴), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).

Las novelas góticas españolas publicadas durante el Trienio Liberal fueron *Cornelia Borrorquia* (1819, Londres; 1819, Impr. de Cosson, París [4ª edición]; 1819, Rosa, París [5ª edición]; 1820, Barcelona; 1820, Zaragoza; 1820, Gerona; 1821, Madrid; 1821, Valencia; 1822, Valencia; y 1822, París); *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (tres ediciones en 1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White.

A partir de 1824, entrada ya la Década Ominosa (1823-1833), de los conflictos políticos e ideológicos y de las preocupaciones de índole moral, muchas novelas publicadas durante el Trienio Liberal fueron retiradas y prohibidas, como *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, pues atacan sin ningún tipo de pudor a la religión católica; aunque más que a la religión, los ataques se dirigen contra los miembros eclesiásticos. El componente anticlerical en estos relatos es elevado; las descripciones de las órdenes eclesiásticas, de los sacerdotes y de los obispos distan bastante de retratarlos como santos, pues son representados como déspotas, demonios y monstruos.

Respetar la fe católica, las sanas doctrinas y las costumbres públicas era una máxima a la hora de sancionar o aprobar una obra, y así lo dejó claro Fernando VII cuando aprobó la Real cédula de 12 de julio de 1830¹²⁵. En el art. 7 se recoge lo expuesto a continuación:

¹²³ Publicada dos veces en el mismo año, la primera en la Impr. de Hocquet, París, y la segunda en la Impr. de Albán, Madrid.

¹²⁴ Publicada por primera vez en castellano dos años después de la versión original francesa: *Le solitaire* (1821). Fue publicada dos veces en 1823, la primera en la Impr. de Smith, París, y la segunda en la Impr. de Sancha, Madrid.

¹²⁵ *Vid. Decretos del rey nuestro señor don Fernando VII...* (1831: 278-285) para una información más detallada.

Se prohíbe la impresión de todo libro ó papel grande ó pequeño que sea contra nuestra santa y única religion católica, ó en que se abuse de los sagrados textos para materias profanas en cualquier idioma que esté escrito, y lo mismo todos los que sean contra las buenas costumbres, usos legales, forma de gobierno de estos reinos, regalías de S.M. y leyes no derogadas; las sátiras, insultos y papeles sediciosos contra las autoridades constituidas, tribunales, cuerpos, jueces y particulares, sobre todo lo cual se encarga á los censores, pongan la mas escrupulosa diligencia en no aprobar ni permitir se esparzan semejantes escritos, que son turbativos de la union y tranquilidad pública, de la administración de justicia y de la seguridad individual. (*Decretos del rey nuestro señor don Fernando VII...*, 1831: 282)

La vuelta al poder de Fernando VII tras el Trienio Liberal (1820-1823) no impidió la traducción al castellano y la publicación de novelas góticas extranjeras. Es cierto, como hemos señalado más arriba, que se confiscaron algunas novelas publicadas entre 1820 y 1823, pero se reeditaron algunas novelas de los años anteriores y se publicaron otras nuevas, superando el número de publicaciones de los años anteriores:

- *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán* (1824), de Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun).
- *El vampiro* (1824 y 1829), de John W. Polidori.
- *El sepulcro*¹²⁶ (1825 y 1830), de un autor anónimo.
- *La caverna de Strozzi* (1826 y 1830), y *El cementerio de la Magdalena* (1829 y 1833), de Jean-Joseph Regnault-Warin.
- *La caverna de la muerte* (1827 y 1830), de un autor anónimo.
- *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1826 y 1830), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubaillarcq.
- *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1827, 1828 y 1829), de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just).
- *Luisa, o La cabaña en el valle* (1827 y 1831¹²⁷), *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (1834), *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica* (1828), y *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa* (1832), de Elizabeth Helme.

¹²⁶ Novela apócrifa atribuida a Ann Radcliffe. Quizás se adjudicó a Ann Radcliffe para aprovechar la fama de la escritora y asegurar la venta del libro.

¹²⁷ Publicada dos veces en el mismo año, la primera como *Luisa y Augusto, o La cabaña en el valle de Stanmore. Novela inglesa*, en la Impr. de Francisco Sánchez, Reus, y la segunda como *Luisa, o La cabaña en el valle de Stanmore. Novela traducida del inglés*, en la Libr. de Munaiz y Millana, Madrid.

- *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1828), y *Clermont* (1831), de Regina M.^a Roche.
- *Las visiones del castillo de los Pirineos*¹²⁸ (1828), de Catherine Cuthbertson.
- *La abadía de Grasvila*¹²⁹ (1828), de George Moore.
- *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C***** (1829 y 1834), de un autor anónimo¹³⁰.
- *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini* (1829), *El italiano, o El confesionario de los penitentes negros* (1832), *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830, también publicada en 1833, como *La selva, o La abadía de Santa Clara*), y *Los misterios de Udolfo* (1832), de Ann Radcliffe.
- *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1829 y 1830), y *Alfonso, o El hijo natural* (1832), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), y *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin.
- *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer.

¹²⁸ *Ibíd.* cit. 127, pág. 145.

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰ Miriam López Santos (2010d: 49) aclara que «La lectura del prólogo del editor nos induce a pensar que se trate de una traducción o adaptación, más allá de lo sugerido en el subtítulo [...]. No he encontrado el original, que creo, si fuera así, provendría del francés, por lo que no puedo constatar ciertamente que se trate de una traducción». Juan I. Ferreras (1973: 112) sostiene que se trata en realidad de una novela original de «tendencia sensible o sentimental» que pertenece a Antonio Sarmiento. Al igual que Miriam López Santos, no hemos logrado averiguar si se trata de una traducción o, como señala Juan I. Ferreras, de una obra original. Aparte de este par de referencias, no hallamos la versión original, si la hubiera. Únicamente hemos localizado las versiones en castellano en la BNE y en la BC (referencias completas en el subapartado 2.2, «Las novelas góticas francesas», del apéndice final de este estudio). Ante la falta de datos que nos ayuden a afirmar o desmentir estas declaraciones, catalogamos esta obra, al igual que Miriam López Santos (2010d: 49), por el momento y en vista de futuras investigaciones, como una novela gótica traducida-adaptada al castellano, por ser, las más de las veces, lo que sucedía con las novelas publicadas durante el período ilustrado español.

- *El solitario del monte salvaje* (1830), *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830¹³¹), y *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834¹³²), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).
- *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1824 y 1831), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- *Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrado, una imitación del inglés de Ann Radcliffe*¹³³ (1831, también publicada en 1833 como *Sobremar, o Los fantasmas*), de la Condesa de Ruault de la Haye (Condesa de Nardouet).

Durante esta Década Ominosa (1823-1833) tuvo lugar la publicación de la mayor parte de producción nacional de novela gótica:

- *Historia verídica de la Judit Española (Cornelia Bororquia)* (*edición de Londres de 1825; también publicada en 1830 como *Historia de Cornelia, o La víctima de la Inquisición*), de Luis Gutiérrez.
- *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre.
- *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá.
- *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831 y 1834), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez.

¹³¹ Miriam López Santos (2010d: 289) anota una primera edición en castellano en 1825, el mismo año que la publicación original francesa: *L'Étrangère* (1825). Sin embargo, no hemos podido localizar esta supuesta primera edición en castellano. La primera vez que José F. Montesinos (1980: 156) citó esta obra, anotó lo siguiente: «1830 [...] *La estrangera o La muger misteriosa* (1825), Valencia, Cabrerizo, 2 vols. 16º. (Reseña en Cartas españolas, loc. cit)». El año que anotó entre paréntesis (1825) se trata de la fecha de la publicación original francesa y no de la traducción en castellano. Lo hizo igualmente en todas las obras que citó por primera vez. Creemos que esto pudo conducir a Miriam López Santos a una posible confusión que la llevara a anotar el año 1825 como una primera edición en castellano de la novela de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).

¹³² Publicada por primera vez en castellano el mismo año que la versión original francesa: *Le brasseur roi: chronique flamande du quatorzième siècle* (1834).

¹³³ Miriam López Santos (2010d: 291) la traduce como *Los bandoleros del castillo de Wisegrado, «escrita por Ann Radcliffe»*. Un malentendido que nos hizo pensar en un primer momento que se trataba de otra novela apócrifa de la escritora.

- *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo.
- *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas.

Debemos destacar que, pese a que hubo momentos de relativa libertad o apertura hacia el exterior (libertad de imprenta, decretos más o menos moderados, etc.), esto no fue suficiente, en muchas ocasiones, para que se publicase cualquier novela gótica, pues ni tan siquiera durante los momentos de cierta libertad antes citados, como el Trienio Liberal (1820-1823) o la Década Ominosa (1823-1833), la censura dejó de actuar. Esta narrativa es, en origen, subversiva, transgresora e inverosímil, no fue originalmente creada para educar, frenar las pasiones y condenar los vicios; entonces, no parece que tuviera nada que hacer en un país donde se defendió de manera tan insistente el respeto a la religión, el gobierno y las buenas costumbres españolas, y donde el texto tuviera finalidad útil y didáctica, y los hechos relatados fueran verosímiles. Así pues, los escritores tuvieron que poner en marcha ciertos mecanismos (o estrategias) que posibilitaran la aprobación y la difusión del libro, sobre todo cuando la libertad para publicar era una libertad a medias.

Avaladas ciertas novelas góticas por su fructuoso éxito en el exterior, observamos que la novela gótica más comercializada fue la de vertiente racional (al estilo de Ann Radcliffe, Sophia Lee o Regina M.^a Roche), pues la carga subversiva y los componentes sobrenaturales, si los había, eran más tenues y eran más fáciles de «domesticar» y utilizar en pro de lo establecido. Las novelas góticas que llegaron a España sufrieron un largo proceso de adaptación que cambió el mensaje original (subversivo y transgresor) del texto. Se eliminó o se racionalizó el componente sobrenatural, se suavizó la carga anticlerical o se potenció el predominio de escenarios y situaciones macabras. Estas novelas fueron subordinadas a las normas ilustradas de medida y precisión, que veían en toda narración una finalidad didáctica, instructiva y adoctrinadora de conciencias. No obstante, estas se acercaron también a la estética burkeana de lo sublime, pues se mantuvieron intactos la sensación de miedo constante, cacería, asalto y confinamiento, así como las escenas lúgubres y lo terrorífico arquitectónico, pues esto lo que aseguraba la atención y la admiración del público, y la

identificación rápida del género. Estos cambios facilitaron la publicación de la novela gótica en España¹³⁴.

De acuerdo a los criterios arriba expuestos, resulta casi imposible imaginar que se hubieran publicado ciertas novelas góticas (nos referimos a la vertiente irracional del género gótico) donde la carga subversiva era tan elevada que era casi imposible modificar o eliminar ciertas escenas sin afectar la totalidad del texto, como es el caso de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, y *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin, que nunca llegaron a publicarse en castellano durante el período de entresiglos (1788-1834), pues es evidente la ausencia total de la religión en la primera novela citada y el ataque hacia la Iglesia y los dogmas de la fe católica en la segunda.

La mayoría de los acontecimientos más escabrosos y terribles de estas novelas tienen lugar en países ultracatólicos, como España e Italia, lugares idóneos donde poner al descubierto las atrocidades y los ataques más virulentos perpetrados por aquellos que se hacen llamar ministros de Dios, donde se personifica la malignidad humana representada por los miembros eclesiásticos (obispos, curas y sacerdotes). En este tipo de novelas, cuya naturaleza es claramente protestante, el catolicismo, en la mayoría de los casos, sale mal parado, pues el sentimiento de anti-catolicismo es una de las características más destacadas de la vertiente irracional o sobrenatural del género gótico. Esta aversión hacia lo católico ha creado una gran cantidad de imágenes macabras y horribles (encarcelamientos y torturas en prisiones Inquisitoriales, apariciones demoníacas, etc.). Aquello que en las novelas góticas se representa como algo inverosímil, fruto de épocas pasadas, para los españoles era su realidad. De manera que simplemente no se podían pasar por alto los insultos contra el estamento de la Iglesia y la fe católica; la publicación de estas obras era del todo imposible. El respeto a la religión, al Estado español y a las tradiciones españolas era imprescindible; la subversión y lo inmoral no estaban permitidos.

No obstante, pese a que estas novelas, como las citadas en el párrafo anterior, no fueran aprobadas para ser publicadas en España durante el período que nos ocupa, esto no significa que no fueran leídas en su versión original o, en su defecto, a través de traducciones francesas, de manera clandestina, en el país o en el extranjero. David Roas

¹³⁴ Rafael Llopis (1974: 91) apunta que en España ya llevaba existiendo una extensa tradición de literatura donde lo sobrenatural y lo moralizador se entremezclaban, como en *El conde Lucanor* (1575), de D. Juan Manuel, príncipe de Villena y nieto del rey Fernando III de Castilla; *Sueños y discursos* (1627), de Francisco de Quevedo; y *El burlador de Sevilla, o El convidado de piedra* (1630), de Tirso de Molina.

(2000: 138-139) apunta que *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, pudo leerse en francés (esta novela fue editada en lengua francesa en 1767, 1774 y 1797), pues, pese a que no se tradujo al castellano, encuentra, sin embargo, algunas menciones de Horace Walpole o de su novela en algunos escritos españoles de la época. «El casco gigantesco del *Castillo de Otranto*» apareció citado en un relato, «El maniquí. Una historia inglesa¹³⁵» (publicado en el *Correo de las Damas*), de un autor anónimo (1833: 108). Aunque no sabe bien si este relato se trata de una traducción de un texto inglés. Horace Walpole también apareció en el artículo «Influjo que ha ejercido y está ejerciendo Walter Scott en la riqueza, la moralidad y la dicha de la sociedad moderna», de un autor anónimo (1838: 356):

Ni se diga que raciocinamos sobre una hipótesis, y que esta afición nueva á la edad media resulta de causas ajenas del númen de Walter Scott. Antes de él, y aun en su tiempo, algunos anticuarios muy instruidos, poetas hábiles, escritores que no carecían de instrucción ni de elegancia, procuraban hacer renacer la afición á las viejas costumbres de la literatura moderna. Puédese citar, entre otros, al mordaz *Horacio Walpole*, al sabio *Strutt*, y en Francia á los señores *Chateaubriand* y *Marchangy*.

Y esto, posiblemente, ocurriría con muchas novelas que no llegaron a traducirse, o que se tradujeron de forma tardía, pero que se leyeron de forma clandestina, por aquellos que podían, en francés y, unas pocas veces, en su versión original. Al igual que la novela de Horace Walpole, *El fraile*, de Matthew G. Lewis, también pudo leerse en francés (traducida en 1797 como *Le jacobin espagnol, ou Histoire du moine, Ambrosio et de la belle Antonia sa soeur*) antes ser traducida al castellano en 1822.

Tampoco es completamente cierto que se prohibiera la publicación en España de todas las novelas góticas irracionales o sobrenaturales, pues, se comercializaron en el país los siguientes títulos pertenecientes a la vertiente irracional del gótico: *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis; *La abadesa* (1822), de William H. Ireland; *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer; *El vampiro* (1824), de John W. Polidori; *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1798), de François-Guillaume Ducray-Duminil; *El solitario* (1823), *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), y *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt); *La caverna de Strozzi*

¹³⁵ Aunque no sabe bien si este relato se trata de una traducción de un texto inglés.

(1826), y *El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia* (1810), de Jean-Joseph Regnault-Warin; *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray; *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), y *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin; *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq; y *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán* (1823), de Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun). Ahora bien, como el resto de novelas góticas que se tradujeron en España, se eliminó o se racionalizó el componente sobrenatural, se suavizó la carga anticlerical o se potenció el predominio de escenarios y situaciones macabras. La novela *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis, pese a que fue publicada durante el Trienio Liberal (1820-1823), con la libertad imprenta puesta en marcha, se suprimieron abundantes escenas eróticas y escabrosas, al mismo tiempo que se suavizó el alto componente anticlerical de la novela.

Encontramos que, en el caso del proceso de traducción-adaptación de la novela gótica francesa al contexto español, fue el lado irracional o fantástico del gótico (con algunos matices procedentes del contexto histórico-social de Francia) el que más se divulgó entre los lectores, al contrario de lo que sucedió con la novela gótica inglesa. Ante esta situación, consideramos, como bien apunta Miriam López Santos (2010d: 46), que la «gran parte de las dificultades para abrirse camino en nuestra literatura quizás tengan que ver [...], más que con elemento sobrenatural, [...] con el carácter subversivo, el pródigo componente erótico y la total ausencia de Dios que impide cualquier posibilidad de redención a los personajes de la obra, puesto que ciertas narraciones góticas francesas sí presentaban y se recreaban en aquél elemento». Finalmente, en cuanto a la producción de novelas góticas españolas, también fue la vertiente irracional o sobrenatural del género la que triunfó sobre la corriente racional, pues destacan *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre; *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; y *Virtud, constancia, amor y*

desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas. Estas novelas lograron llegar al mercado editorial gracias a que fueron publicadas durante períodos de mayor permisividad, como el Trienio Liberal (1820-1823) y los últimos años de la Década Ominosa (1823-1833), cuando el sistema absolutista de Fernando VII tocaba a su fin.

Ahora bien, las novelas góticas racionales (de corte realista o sentimental) de Ann Radcliffe, Sophia Lee o Regina M.^a Roche, quienes defendieron los principios de utilitarismo, moralidad, religiosidad y buen proceder, junto a la explicación de lo irracional, no tuvieron problemas serios para pasar la censura. No obstante, la crítica censora no supo ver en estos relatos su intenso respeto a los preceptos ilustrados y a los principios de la Iglesia. Su posicionamiento, incluso ante este tipo de novelas góticas, fue contrario, pese a que, en el caso de Ann Radcliffe, hay redención y Dios representa lo sublime, existe orden en el mundo, los acontecimientos sobrenaturales se deben a una causa lógica y existe una intención moral-didáctica. Entonces, suponemos que estas novelas en parte fueron aceptadas debido al éxito del que gozaban estas escritoras en el extranjero.

Si la novela gótica quería llegar al mercado editorial, esta debería esconder el terror tras el disfraz de lección edificante y aleccionadora¹³⁶ o atreverse a circular al margen de la ley, es decir, en la clandestinidad.

El profundo proceso de adaptación se hace patente desde las páginas iniciales de los libros, a través de títulos, subtítulos y prolegómenos, en los cuales los autores justifican y defienden su obra, afirmando que sus textos han sido adecuadamente adaptados a los preceptos ilustrados de moralidad y verosimilitud literaria, y a las exigencias del decoro y la cultura española. No obstante, lo que verdaderamente pretendían con esta supuesta declaración de intenciones presentadas al inicio de sus obras, era ocultar la auténtica naturaleza del texto, escondiéndolo tras la fachada de otros subgéneros narrativos que gozaban de mayor crédito, a juicio de la crítica, como la novela moral, la novela didáctica, la novela sentimental o la novela histórica. El motivo principal para ocultar el género gótico fue el de eludir a los censores mediante esta estrategia del «cebo¹³⁷»: prólogos que ensalzaban el mensaje moral, el valor didáctico y

¹³⁶ Miriam López Santos (2010d: 37-38) aclara que muchas de las traducciones escaparon de la censura bajo el disfraz español, «como traducciones ad usum hispanorum».

¹³⁷ El art. 2º de la ley del 12 de febrero de 1822 ya avisaba a los censores de que tuvieran especial cuidado con estos supuestos propósitos educativos y moralizadores, pues lo único que pretendían era saltarse la norma establecida. Ley que, como la de 1799, de poco sirvió, dado el número de novelas góticas publicadas y del contenido de algunas de ellas. Con el creciente número de obras publicadas en

el carácter verosímil de la obra; y títulos y subtítulos que no guardaban relación alguna con el mensaje de la obra¹³⁸.

Ya veníamos anunciando que algunas novelas góticas, las prohibidas tajantemente por la censura por su alto contenido subversivo, inmoral, anticatólico, anticlerical e irracional, pudieron circular y leerse al margen de la ley, es decir, de modo clandestino, en su versión original o a través de traducciones francesas, en España o en el extranjero. Iris M. Zavala (1983: 509) definió el término *clandestino* como:

«hecho que se oculta a las autoridades», sea reunión, sea publicación. De un mismo tenor: encubierto, a hurtadillas, subrepticio, a escondidas, furtivamente, en la oscuridad, en la sombra; oculto, ilegal, prohibido. Estas definiciones abarcan buena parte de la literatura innovadora del setecientos. A través de estos registros de connotaciones y denotaciones, y sus derivados de «erotismo», «lascivo», «obsceno», la censura inquisitorial imponía sus normas morales y estéticas.

De acuerdo con Iris M. Zavala (1975: 399), dicho término adquiere entonces «dos acepciones: una puramente legal que significa imprimir sin permiso, tasa y fe de erratas o privilegios cualquier género de obras, ya fueran éstas inocuos breviarios o libros de rezo; y otra acepción de carácter ideológico y político, puesto que en la clandestinidad, en total o parcial anonimato, se publicaba la literatura no oficial y de protesta en la que se perfilaba el germen de una opinión pública en los albores de la Ilustración».

A espaldas del Régimen, circularon aquellas obras que la censura reprobaba. Pese a que deberían haber sido registrados todos los libros cuando llegaban a las fronteras españolas, parece ser que el procedimiento no se aplicó de manera rigurosa. Los libreros tampoco presentaron la lista completa de las obras que llegaban a sus locales. Marcelin Defourneaux (1873: 111) aclaró, sobre la entrada de libros a España, que «no todas las entradas estaban, evidentemente, vigiladas. Algunas de las mismas eran verdaderos pasos de contrabando de libros sin control alguno, como podía ser el caso de Irún en el norte y de Cádiz en el sur». Marcelin Defourneaux (1873) destacó que en Cádiz se movía el mayor número de libros prohibidos o sospechosos extranjeros que circularon de manera clandestina; a esta ciudad llegaban y se exportaban para el

España, cabe esperar que la censura no tuviera el suficiente tiempo para leer todo su contenido y que solo se limitara a leer las advertencias; creemos que confiados en que su sola presencia fuera suficiente para desalentar a los escritores a publicar obras obscenas, oscuras, transgresoras, inmorales o inverosímiles. Aspecto que no fue así, pues el número de novelas góticas publicadas en España, como veremos en el segundo apartado de este capítulo, así lo demuestra.

¹³⁸ Los asuntos más obscenos relacionados con los asuntos religiosos, los miembros eclesiásticos, y las tradiciones y supersticiones más fervorosas eran los que más obligaban a los escritores a afinar aún más el ingenio. Todas estas cuestiones serán analizadas con más detenimiento en el apartado 2., «La segunda etapa: las novelas góticas extranjeras. La traducción como reescritura», del tercer capítulo.

resto de España y América casi todos los libros prohibidos por la Santa Inquisición. Sin embargo, en otras ciudades, los librereros eran más cautos, pese a que los censores no cumplieron correctamente con su labor de vigilancia. El principal motivo para ello es que, como aclara François López (1995: 77), la eficacia del Santo Oficio no residía en su afán por vigilar todo lo que se moviera, sino en el terror que inspiraba su presencia. Entonces, la entrada de obras a España dependía, en cierta medida, de la suerte o de aprovechar el momento idóneo, más que de una rigurosa vigilancia. Las novelas góticas que no pasaron la censura previa, lograron entrar a hurtadillas.

En definitiva, en España, la novela gótica se encontró con la fortaleza del sistema censorio, que albergaba en su interior al gigante de la Inquisición, protegido y apoyado por el Régimen establecido. Esta oposición explica la «insuficiente» divulgación de la ficción gótica y, por consiguiente, las «escasas» novelas góticas españolas producidas y publicadas en el país. El motivo para entrecomillar dichos adjetivos es porque, a pesar de que ciertamente son pocas las novelas góticas que circularon por España en comparación con las elevadas cifras que alcanzaron en otros países, no parece que sea tan escasa e insuficiente la producción novelística gótica en el país si tenemos en cuenta que nos estamos refiriendo a España, donde se dieron unas circunstancias políticas, históricas, culturales, sociales y literarias especiales, que comprenden desde el inicio del reinado de Carlos IV(1788) hasta la finalización del reinado de Fernando VII (1833). Más bien, hay que reconocerles aún más mérito. La presencia y la divulgación de este tipo de género narrativo en España son incluso más significativas que en otros países donde tuvieron fácil acceso y libre publicación. La cuestión de si hubo o no novela gótica en España es un asunto bastante complejo. Si comparamos el número de novelas góticas publicadas en Europa con las que se publicaron en España, en este último caso la cifra disminuye alarmantemente. No obstante, si meditamos sobre la situación que atravesaba el país en aquel entonces, liderado por el Antiguo Régimen que frenaba todo intento de avance y que colaboró junto con la Inquisición para frenar toda idea revolucionaria, entonces, nuestra respuesta adquiere un nuevo matiz, pues la visión que se nos ofrece es bastante positiva, ya que la novela gótica es valorada en su justa medida, elevando aún más su mérito por haber logrado entrar en España dado la situación que acabamos de describir¹³⁹.

¹³⁹ No solo debemos limitarnos a comparar la cantidad de novelas góticas que se tradujeron y produjeron en España con el resto de Europa. Debemos escudriñar más en el propio pasado del país, sopesar las circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales que rodearon la publicación y creación de la novela gótica en España desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, para

Las novelas góticas que lograron pasar el filtro de la censura fueron adaptadas a los preceptos ilustrados de moralidad y de verosimilitud literaria, y a las exigencias del decoro y de la cultura española. Los elementos sobrenaturales y el componente anticlerical fueron sustituidos por un relato de corte moralista y tendencia instructiva. No obstante, se mantuvo la sensación de constante terror, persecución, asalto y confinamiento, así como las escenas lúgubres y lo terrorífico arquitectónico, aceptando parte de la nueva estética. Las novelas góticas que no consiguieron el beneplácito de la censura, entraron a hurtadillas, a escondidas, clandestinamente, desafiando a la censura y, por extensión, al Régimen establecido. Así pues, «la censura matizó la forma de producirse la novela, pero no sirvió de mucho, como era de esperar» (Barrientos, 1991: 220).

Hubiera censura o no, lo cierto es que la ficción gótica logró editarse, publicarse y leerse en España en el período de entresiglos (1788-1834), como tendremos la ocasión de comprobar en el segundo apartado de este capítulo. La prohibición lo único que consiguió fue volver más atractivo el texto a ojos de sus autores y lectores, y disgustar aún más a los censores cuando sintieron que no podían eliminarla o controlarla. Su lectura se promovió gracias sobre todo al negocio clandestino y a las discusiones intelectuales que se mantenían en las tertulias¹⁴⁰ que empezaban a desarrollarse y a tener éxito en aquellos años. Para los que deseaban gozar con el placer de lo ilícito, tuvieron que operar al margen del sistema, todo caracterizado por la fuerte represión intelectual que se vivió en el país. Esta fue la forma más efectiva en el que el nuevo gusto estético pudo sobrevivir en España durante épocas opresivas.

caer en la cuenta de que el número no es tan reducido, como se había creído en un principio, ni su importancia poco trascendental. No hablamos simplemente de novela convencional, de corte exponencialmente racional y al gusto del censor de turno, sino de novela gótica que, con la infinidad de trabajos que han aparecido en los últimos años en torno al género gótico, nos podemos hacer una idea de sus principales características, las cuales resumimos en el primer capítulo de este estudio.

¹⁴⁰ Joaquín Álvarez Barrientos (2004a: 59) apunta que «Las tertulias, salones y cafés, en principio ámbitos de la cultura urbana, son objeto de análisis por sí mismos y por lo que implicaron en la construcción del sistema literario, en tanto que generadores de literatura y de nuevos hábitos de relación».

1.2. *El Siglo de las Luces en España*

¿Qué nos importa la ilustracion y civilizacion de las demas naciones, si al cabo sabemos que está cerrada para ella la puerta del Paraiso? ¡Ah hermano mio! este es el punto esencial en que debemos parar nuestra consideración: hemos nacido para morir, y nos debe importar muy poco que en este valle de lágrimas las cosas vayan bien ó mal.
(Gutiérrez, 1819b: 78)

1.2.1. **La Ilustración española**

«Cuanto más se medita sobre nuestra Historia, más se advierte la desastrosa influencia del siglo XVIII. Nos falta el gran siglo educador» (Ortega y Gasset, 1960: 826). Duras palabras de José Ortega y Gasset, quien retrató un siglo vacío, sin nada que ofrecer. Marcelino Menéndez (1887-1888, tomo I: 16), en un tono similar, describió el Siglo de las Luces como un «siglo de transición, falto en España de carácter propio». Igualmente, Américo Castro (1965: 38) negó la existencia de una Ilustración en España:

En este siglo XVIII, en el que el racionalismo adquiere carta de naturaleza en toda Europa, incluso en la lejana Rusia , en este siglo en el que el continente entero se considera ignorante y se educa con vista a un futuro mejor, España, en la seguridad de su fe, permanece inalterable, se niega a verificar las transformaciones políticas, filosóficas y religiosas que caracterizan la época moderna y, en consecuencia, se sale de este modo de la universal corriente espiritual, continuando sólo por propia voluntad un camino eterno [...]. No existe una Ilustración española porque no existe en España un cuerpo de filósofos y tratadistas políticos imbuidos en las nuevas ideas.

No obstante, pese a que España no logró disfrutar de las ideas ilustradas hasta la saciedad como en otros países europeos, sí consiguió superar la llegada de la monarquía borbónica y el hermetismo de la pasada centuria, entrando también en contacto con las Luces.

Javier Varela (1988: 206) garantiza que las ideas ilustradas habían penetrado en España más de lo que los viejos gobernantes habrían podido imaginar. En efecto, así lo demuestran los viajes que realizaron los ilustrados españoles quienes, como en el resto de países europeos del siglo XVIII, también se sintieron atraídos por otros países como Inglaterra, Francia, Italia, etc. Es más, Edith F. Helman (1953: 618-619) destacó que el viaje de los españoles por su propio país sirvió para «mostrar lo que había sido y lo que era España, tal fue el propósito de los esforzados eruditos y fervorosos peregrinos que

recorrían toda España, explorando archivos, reuniendo documentos, medallas, inscripciones, midiendo monumentos, caminos y puentes, observando el campo y sus plantíos, los pueblos y sus habitantes, apuntando todo lo que veían para luego darlos a conocer». Ahora bien, aunque España entró en contacto con las ideas ilustradas, lo hizo de manera diferente al resto de Europa, como aclararemos a lo largo de este subapartado. Contrariamente a lo que Mariano J. de Larra (1836a: 4) creyó, pues declaró que la juventud ilustrada española ávida «de continuar un movimiento paralizado dos siglos antes, creyó no poder hacer cosa mejor que saltar el vacío en vez de llenarlo, y agregarse al movimiento del pueblo vecino, adoptando sus ideas tales cuales las encontraba. Viose entonces un fenómeno raro en la marcha de las naciones: entonces nos hallamos en el término de la jornada sin haberla andado».

Sin embargo, aunque España «no se incorporó como nación al movimiento enciclopedista, que acaso fue en todas partes actitud de minorías selectas [...], tuvo, como siempre, entre sus hombres los grandes titanes aislados», como, por ejemplo, el padre Feijoo, «encargados de que no se rompiese la línea de continuidad de la civilización» (Marañón, 1996: 133). Jean Sarrailh (1974: 711) subrayó que:

gracias a la virtud de la ciencia y a la reforma de los espíritus y de los corazones, esta España del siglo XVIII creyó asegurar la vuelta a la edad de oro. Si no lo consiguió, ¿quién será capaz de echárselo en cara? Los excesos de la revolución alarmaron en tal medida a su gobierno y a los propios reformadores, que éstos parecen haber suspendido todo progreso. Sin embargo, la simiente está echada y prosperará; prueba de ello son las Cortes de Cádiz. Así, el siglo XVIII tiene derecho a un sitio de honor en la historia de la España liberal. Fue este siglo el que lanzó las grandes ideas que entonces congregaban místicamente a todos los hombres de buena voluntad y que despertaron ecos en todo el país [...]. Este siglo intentó la maravillosa empresa de dar a los españoles el pan y la libertad y de formarlos en una «convivencia» sin la cual no hay paz ni felicidad

Existió, pues, una Ilustración española de cierto interés e importantes efectos.

1.2.2. El Antiguo Régimen. Carlos IV y la *desilusión ilustrada*

En España existieron profundos y arraigados valores históricos, culturales y religiosos que obstaculizaron la difusión de las Luces, de acuerdo con Giovanni Allegra (1980: 13), a raíz de una visión «anti-iluminista, anti-intelectualista y anti-laicista». La creencia en el poder de la fe fue absoluta, se exaltaron las virtudes nacionales y los discursos de índole moral, de manera que solo tuvieron cabida aquellas ideas que no

atentasen contra las creencias tradicionales ni contra la moral española. La monarquía absoluta, junto con la Inquisición, hizo gala de su imperante poder para perseguir, oprimir y desterrar a los intelectuales ilustrados; acción que chocaba con el protestantismo y el libre pensamiento de otros países, como Inglaterra y Francia. Para defender las tradiciones españolas, se rechazó todo lo que procediera del extranjero, lo que impidió que España pudiera sumarse a la verdadera experiencia europea. Una situación que, lejos de animar a los ilustrados españoles, provocó que las mentes más privilegiadas del país se sintieran desilusionadas al ver que, mientras sus países vecinos se enriquecían de todo lo que las Luces tenían que ofrecer, estaban atrapados en el Antiguo Régimen que no hacía sino provocar un retroceso en la vida cultural, artística, política, social e ideológica de los españoles. Así lo expresa Nuño Núñez, el personaje cadalsiano y candidato a ilustrado de las *Cartas Marruecas* (1789¹⁴¹), de José Cadalso, quien, una vez desencantado, afirma que: «Yo nací para obedecer, y para esto basta amar á su Rey y á su patria, dos cosas, á que nadie me ha ganado hasta ahora» (Cadalso, 1793: 30).

Los ilustrados progresistas, como Francisco de Goya, Gaspar M. de Jovellanos y Juan Meléndez Valdés, pese a que en un principio negaron reconocer el fracaso de la aventura ilustrada en España, finalmente sus obras se impregnaron de este sueño frustrado. En Francisco de Goya va surgiendo un mundo ancestral y sombrío que da pie a una serie de estampas que forman parte de su colección de los *Caprichos* (1799), como la temática sobre brujas, unas estampas teñidas de desencanto y aflicción. A modo de ejemplo, podemos destacar la estampa núm. 62, ¡«Quien lo creyera!» (Fig. 2, pág. 159), donde la precipitación de las soberbias brujas al abismo es equiparable a la situación de los administradores del Estado español en la última década del siglo XVIII, la cual provocó en los ilustrados un sentimiento de pérdida de todos los esfuerzos que se habían hecho en las décadas anteriores. Francisco de Goya también retrató a sus compatriotas, como Gaspar M. de Jovellanos, Juan Meléndez Valdés y Leandro Fernández de Moratín, en un estado de desasosiego. Gaspar M. Jovellanos confesó en algunas páginas de sus *Diarios (Memorias íntimas): 1790-1801* (1915) que empezaba a temer que la Razón no fuera lo bastante poderosa como para poder dominar las pasiones o resistir a las fuerzas profundas de unas ansiedades enraizadas a través de las centurias.

¹⁴¹ Publicadas de forma póstuma en *El Correo de Madrid*, entre el 14 de febrero de 1789 y el 25 de julio de 1789. La primera edición en formato libro salió en 1793, publicado por la Impr. de Sancha (Madrid).



Fig. 2. Capricho 62, «¿Quien lo creyera!», de Francisco de Goya

España se complació de su aislamiento, reverenció las tradiciones y con bastante desconfianza examinó cualquier asunto que amenazase con tambalearse los antiguos cimientos sobre los que se asentaba su enorgullecido país. Benito J. Feijoo (1751: 386) ya advirtió acerca del resentimiento que existía contra todo lo que se produjera fuera de los límites españoles: «Fulmina el otro, que cuanto produce como nuevo su compatriota, es tomado de Estrangeros, que ó son Herejes, ó les falta poco para serlo». Lo insólito y lo desmesurado todavía se movían libremente entre ciertas capas de la sociedad, de manera que los intelectuales necesitaron urgentemente revisar el patrimonio español para conseguir que el país avanzase. Sin embargo, esto no quiere decir que se desprendieran fácilmente de todo lo que les era propio, legítimo y auténtico, es decir, de todo aquello que les identificaban y les diferenciaban de otras modas y movimientos extranjeros.

En cada rincón de España aún se creía en toda clase de milagros, hechizos y ritos satánicos investigados por el Santo Oficio, cuyo poder y control sobre la población se mantuvo casi inalterado en el transcurso de cinco siglos. El siglo de la Razón lejos de disipar todo aquello que de atávico, supersticioso e inverosímil había en España, como sucedió en Inglaterra, se encontró con la oposición férrea de la superstición y de la irracionalidad que dejaron al descubierto toda una galería de brujas, espíritus, demonios, posesiones, santos y milagros. Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 100) apunta que este período de la historia española habría sido «el siglo del mesmerismo, de los rosacruces, masones y sectas secretas, junto con todos sus ritos iniciáticos y oscuros».

El ascenso de Carlos IV al trono de España en 1788, unido a los acontecimientos revolucionarios en Francia (1789), frenó todo plan de reformas y cerró las fronteras al exterior, bajo una estrecha vigilancia, para controlar la introducción de las ideas ilustradas y revolucionarias en el país. La explosión de los conflictos bélicos napoleónicos en 1805, con la victoria franco-española de Trafalgar, seguido de la ocupación de Portugal en 1806, llegó a su punto álgido con la contienda del 2 de mayo de 1808. Con Carlos IV destronado, el poder pasó a manos de Napoleón Bonaparte en 1808 y, desde 1808 hasta 1813, a su hermano José I Bonaparte. Ambos lograron implantar en España algunas políticas ilustradas, como la abolición de la Inquisición española en 1808, siendo un período de mayor apertura al exterior que permitió, más fácilmente, la introducción de nuevas ideas, incluyendo la introducción de novelas góticas en España. Sin embargo, la ocupación francesa avivó un sentimiento español en contra de lo extranjero y, principalmente, en contra de lo francés.

La amenaza extranjera provocó el surgimiento de diversos sectores en el país que desearon refugiarse en la identidad nacional; estos reanimaron y protegieron fervientemente las tradiciones, la historia, las costumbres, el habla y el sentir de la nación española. Se produjo un incremento del interés y la nostalgia por lo particular, por la identidad local y nacional, que se manifestó culturalmente en los movimientos artísticos del siglo XIX, los cuales asistieron a la conciencia de identidad burguesa, la clase social más importante del siglo. Robert Sanders (2016: xiv-v) destaca que:

Los burgueses llegan a ser la clase social más importante en el siglo XIX en relación a su número y su productividad económica. La nobleza entra en decadencia ante las transformaciones tecnológicas y económicas, y ocurren múltiples revoluciones y levantamientos burgueses en los años 1820 (España, Grecia, Italia), en los 1830 (Alemania, Bélgica, España, Francia, Italia, Polonia), en los 1840 (Alemania, Austria, España, Francia, Hungría, Italia, Rusia, Suiza), en los 1850 y 1860 (España). [...] La filosofía que guía las revoluciones burguesas es la ilustrada, pero la autoconciencia social cultivada a lo largo del siglo XIX es influida por movimientos artísticos que proyectan imágenes de una identidad nacional común. Entre los movimientos literarios del siglo XIX, el Romanticismo, el Realismo y el Costumbrismo español son de principal importancia en la proyección de la identidad nacional común.

Durante el asentamiento francés, con los resultados de la Revolución Francesa (1789-1799) y la inestabilidad de sistema monárquico español, los intelectuales españoles se fueron desplazando desde el ideario del despotismo ilustrado hacia el liberalismo constitucional. En la Constitución de Cádiz, proclamada el 19 de marzo de 1812, fruto del éxito de las fuerzas liberales congregadas, se plasmó el primer intento de transformación de las estructuras del antiguo sistema absolutista tradicional español y de la modificación en el pensamiento. Sin embargo, dado el momento de atraso que sufría el país, este intento revolucionario de transformación se postergó más que en el resto de Europa. La guerra de la Independencia (1808-1814) despertó de algún modo al pueblo español de su letargo: una economía de fortísima base agraria, la propiedad de las tierras en manos de los grupos privilegiados (con un sistema de mayorazgos y cargas tributarias feudales), una burguesía reducida a una minoría de grupos urbanos y una escasez en el desarrollo industrial (limitado básicamente a la creación de pequeños grupos textiles en Cataluña). La guerra fue un acicate para la nación que, con su exaltado patriotismo, halló una nueva manera de darle sentido a la identidad nacional, origen de pleno contenido romántico por su anhelo de libertad e independencia, contraria a la Ilustración representada por Napoleón Bonaparte.

Tras la derrota napoleónica, el continente europeo vivió la Restauración bajo los auspicios del Congreso de Viena (1825) y el interés sectario de los monarcas absolutos. España tuvo que afrontar la restauración del Absolutismo que llegó con la ascensión al trono de Fernando VII (1814-1833). Las represalias fueron entonces mucho más severas, puesto que existió una fuerte oposición por parte de los liberales. No solo no se avanzó, sino que se produjo un fuerte retroceso en todos los aspectos de la vida española. José M.^a Jover (1970: 536) describió el retorno del monarca absolutista del modo que sigue:

Triste caricatura del mito forjado por el pueblo durante su levantamiento y guerra. Fernando VII, el primer afrancesado, no sólo barrerá la obra de los doceañistas, sino que dejará pasar la gran oportunidad de llevar a cabo el programa de reformas de inspiración jovellanista, que el mismo «Manifiesto de los Persas», como todas las clases ilustradas españolas, juzgaban indispensable. Fernando VII, que supo estar a la altura de su pueblo, no en su heroísmo pero sí en su ignorancia del problema político del país, iba a inaugurar en 1814 un periodo absolutista puro, soslayando el problema constitucional planteado de antiguo a la sociedad y al Estado españoles.

Durante las casi dos décadas que duró el reinado de Fernando VII (1814-1833), las dos acciones principales fueron restaurar el Antiguo Régimen y abolir la Constitución de 1812. A su lado estuvieron las oligarquías tradicionales, mientras que los liberales trataron de buscar refugio en el exilio o en la lucha audaz de las sociedades secretas, cuyos efectos fueron recogidos en el número de pronunciamientos que se alargaron a lo largo del siglo XIX, muestra de la inexperiencia e inestabilidad del nuevo sistema liberal y del moribundo Antiguo Régimen. José M.^a Jover (1970: 548) señaló que:

En estos pronunciamientos interesa destacar, por una parte, la progresiva complejidad de la conspiración que los produce, conspiración generalmente llevada a cabo en el seno de la masonería española; por otra, la progresiva adhesión que prestarán a los mismos determinados núcleos populares urbanos. Frente a esta iniciativa liberal, el gobierno de Fernando VII opondrá, según quedó indicado, la barrera de una represión de intensidad creciente, más odiosa por su carácter puramente negativo que por unos procedimientos cuyas tintas —nada claras, por otra parte— han sido evidentemente ennegrecidas por la historiografía de tradición romántico liberal.

El pronunciamiento de Riego (1820) fue el primer triunfo de los liberales que intentaron restaurar la Constitución de 1812. Entonces, se dio paso un período de tres años, conocido como Trienio Liberal (1820-1823), que fue bastante breve debido a la

diversificación y división de las fuerzas liberales, y a que estas estaban constituidas por una burguesía que no dejaba de ser una minoría (conformada por mandos correspondientes a estatus inferiores del ejército y el bajo clero). Mientras que los absolutistas contaron entre sus filas con el apoyo de las clases sociales tradicionales, la nobleza, los altos mandos del ejército, el alto clero, las clases populares urbanas y el campesinado del norte. El fracaso del Trienio Liberal desembocó en la reimplantación del Absolutismo, que era aún más ancestral, iniciándose lo que los liberales designaron como la Década Ominosa (1823-1833), bajo el mandato de Fernando VII. Si la opresión a la que fueron sometidos los liberales a comienzos del reinado del monarca fue bastante sofocante, tras el Trienio Liberal fue mucho más asfixiante, provocando otra oleada de emigrados, refugiados en países vecinos.

Fue la reiterada presión internacional sobre Fernando VII, y de algunos de sus propios ministros y políticos, la que demandó la necesidad de reformar las viejas estructuras, obligando al monarca a suavizar su postura y el régimen desde 1826, acogiendo a partir de entonces a los liberales más moderados.

En 1830, comenzó los tres últimos años del reinado de Fernando VII, teniendo lugar dos acontecimientos importantes que consolidaron aún más la crisis política y las divergencias entre liberales y absolutistas. Por un lado, tenemos el impacto que tuvieron la oleada de revoluciones liberales en Europa, especialmente, la caída de Carlos X de Francia en 1830 y el establecimiento de la monarquía Constitucional de Luis Felipe I de Francia ese mismo año. Por otro lado, el 10 de octubre de 1830 tuvo lugar el nacimiento de M.^a Isabel Luisa de Borbón y Borbón-Dos Sicilias (Isabel II de España), hija de Fernando VII y M.^a Cristina de Borbón-Dos Sicilias, hecho que provocó el problema de la sucesión del trono y que desvió el peso de la corona hacia la parte moderada del liberalismo. En mayo de 1830, Fernando VII promulgó la Pragmática Sanción, la cual abolía la Ley Sálica y permitía a las mujeres acceder al trono en ausencia de herederos varones. Este decreto ya había sido ratificado con anterioridad, en 1789, pero no se había promulgado de manera oficial.

En 1832, la reina M.^a Cristina ocupó el lugar de su esposo, debido a la enfermedad del monarca, y se apoyó en los liberales. Durante su mandato, la reina ofreció indultos a los emigrados para que pudieran regresar a España. El príncipe Carlos M.^a Isidro de Borbón, hermano de Fernando VII y aspirante al trono, se opuso a que su sobrina heredase la corona y junto a él se posicionaron los apostólicos que defendían la conservación del Antiguo Régimen y del Absolutismo monárquico.

En los últimos tres años del reinado de Fernando VII (1830-1833), tuvo lugar un período de transición del Antiguo Régimen hacia el liberalismo, siendo los últimos coletazos del Absolutismo español.

1.2.3. La Ilustración española: *tardía, tímida y limitada*

La renovación de los esquemas mentales, las técnicas y los métodos científicos en España fueron tardíos y tímidos. El principal motivo para el atraso en la introducción de nuevas ideas, así como la evolución de estas, se debió principalmente a que aquellos que debían defenderlas formaban un grupo notablemente minoritario frente a aquellos que defendían las ideas imperantes. Antonio Domínguez (1976: 494) aclaró que:

La ilustración española fue la aventura espiritual de unos pocos miles de españoles, clérigos, funcionarios, juristas, clase media en suma, dispersos por la geografía peninsular, pero agrupados en la Corte y en ciertas plazas mercantiles, no porque los mercaderes tuvieran vocación publicista, sino porque en aquellas ciudades el contacto con las gentes, las ideas y los escritos del exterior eran frecuentes [...]. Pero la masa seguía siendo más accesible a la predicación de fray Diego de Cádiz que a las novedades ideológicas.

No fue hasta mediados del siglo XVIII, durante los reinados de Fernando VI (1746-1759) y Carlos III (1759-1788) (en los siglos XVIII y XIX hubo una pequeña élite de ilustrados españoles, muchos de ellos educados en París), que se inició un auténtico movimiento ilustrado en el país, el cual, pese a que continúa siendo limitado, verdaderamente se adentró en la vida de la población española. No obstante, este crecimiento no fue ex abrupto, sino que vino precedido por un conjunto de acontecimientos en los años anteriores. Esta minoría ilustrada fue ocupando puestos de responsabilidad y llevando a la práctica los ideales de felicidad pública y de reforma de la administración; aunque estas actuaciones de alcance general no pudieron darse hasta finales del siglo XVIII, tras vencer la resistencia colectiva que se adhería al Antiguo Régimen.

Además de tardía, la Ilustración española también fue limitada, pues no llegó a alcanzar el mismo auge que en otros países europeos, como en Inglaterra y Francia, donde los artistas dispusieron y disfrutaron de las ideas ilustradas de manera ilimitada, debido a la opresión que ejerció sobre ella la Revolución Francesa (1789-1799). Los acontecimientos acaecidos en el país vecino provocaron que muchos de los

reformadores defendieran las antiguas estructuras, temerosos de que de la misma situación también pudiera darse en España.

1.2.4. La Ilustración española: *cristiana y moderada*¹⁴²

En España, una vez sumida a las corrientes culturales europeas, la mayoría de los ilustrados no sintieron una animadversión extrema hacia la religión y la monarquía. Los ilustrados españoles no tuvieron como finalidad introducir cambios que resultasen repentinos ni violentos, pues, como Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez (1981: 22) señalan, «los ilustrados españoles no son, ni con mucho, espíritus revolucionarios ni radicales»; estos intentaron introducir solo aquellas ideas que no atentasen contra la moral y los dogmas españoles. José Marchena fue una de las pocas excepciones que mostró una ferviente pasión por las ideas revolucionarias de Francia, por ejemplo, a través de sus poemas de contenido político contra el despotismo y a favor de los derechos humanos. Aunque, como anotan Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez (1981: 22), José Marchena fue «un burgués más respetuoso con el orden establecido de lo que a simple vista pudiera parecer».

Miquel Batllori (1978: 106) calificó a la Ilustración española como «Pre-Ilustración cristiana», la cual se manifestó a finales del siglo XVII, representada por las figuras del cardenal Joseph Sáenz de Aguirre, Nicolás Antonio y el deán de Alicante, Manuel Martí y Zaragoza. Esta se alargó durante el siglo XVIII, siendo Benito J. Feijoo, Enrique Flórez de Setién y Gregorio Mayans sus representantes más destacables. Antonio Morales (2000: 35) indica que la Pre-Ilustración cristiana abogó por una renovación «antibarroca del culto público»; «la teología y los estudios sagrados enlaza después con la *Aufklärung* cristiana, movimiento reformista de la Iglesia» que, claramente inspirado en la Pre-Ilustración cristiana, protagoniza con su «vuelta al tomismo puro, al rigorismo moral (posjansenismo) y a la desvalorización de la libertad humana» (Batllori, 1978: 106), una transformación significativa, e incluso contraria a otros tantos principios de la Ilustración europea.

Paul Hazard (1985: 10) señaló que «el siglo XVIII no se contentó con una Reforma; lo que quiso abatir es la cruz; lo que quiso borrar es la idea de una comunicación de Dios con el hombre, de una revelación; lo que quiso destruir es una

¹⁴² Una característica principal de la novela gótica en España, como veremos en este estudio, es el carácter cristiano y moderado con el que se tratan las cuestiones de índole moral, social, político, religioso, etc.

concepción religiosa de la vida». No obstante, Paul Hazard (1985: 83) halla en España una excepción: «un cristianismo ‘ilustrado’: todo un movimiento europeo, un movimiento cristiano, que tiende a despojar a la religión de las estratificaciones que se habían formado alrededor de ella, a ofrecer una creencia tan liberal en su doctrina que nadie podría acusarla ya de oscurantismo; tan pura en su moral, que nadie podría ya negar su eficacia práctica». Los ilustrados españoles del siglo XVIII ejecutaron un plan de purificación de la religión cristiana para evidenciar la perpetuación de sus valores y para luchar contra las supersticiones y los errores. Estos intelectuales tomaron de las ciencias positivas sus procedimientos y entregaron su plena confianza a la Razón, pero no permitieron que esta alcanzase la zona de la metafísica, dominio de la religión¹⁴³.

Los reformistas españoles trataron de eliminar aquellos obstáculos derivados de la religión tradicional que atentaban contra el progreso y el bienestar de todos. Estos apostaron por la tolerancia religiosa (una versión más moderada de lo que luego desembocó en la libertad de cultos) y se posicionaron en contra de los tribunales inquisitoriales, ciertas manifestaciones religiosas (como las procesiones, las penitencias, etc.), el predominio de la enseñanza escolástica en el ámbito universitario, las supercherías creadas por algunos sectores del clero, etc. Igualmente, los reformistas defendieron que la religión tenía que estar al servicio de los necesitados; posición moral defendida por Félix M.^a Samaniego y Leandro Fernández de Moratín, quienes satirizaron a frailes corruptos y depravados.

Otro rasgo sustancial de la ideología de la Ilustración en España es su carácter moderado. Existió una preocupación por la racionalidad, la utilidad y la asistencia al gobierno, pero también por el ser humano. Gaspar M. de Jovellanos (1859: 366) expresó así dicha preocupación:

Dirá usted que estos remedios son lentos. Así es: pero no hay otros; y si alguno, no estaré yo por él. Lo he dicho ya; jamás concurriré á sacrificar la generacion presente por mejorar las futuras. Usted aprueba el espíritu de rebelión; yo no [...]. Entendámonos. Alabo á los que tienen valor para decir la verdad, á los que se sacrifican por ella; pero no á los que sacrifican otros entes inocentes á sus opiniones, que por lo común no son mas que sus deseos personales, buenos ó malos. Creo que una nacion que se ilustra puede hacer grandes reformas sin sangre, y creo que para ilustrarse tampoco sea necesaria la rebelion. [...] El progreso supone una cadena graduada, y el paso será señalado por el orden de sus eslabones. Lo demás no se llamará progreso, sino otra cosa. No seria mejorar, sino andar

¹⁴³ Es más, la Razón, aplicada a la religión, pudo ayudar a distinguir la fe de la superstición, a «cambiar el peligroso mando por la virtuosa oscuridad, encontrar dulces cánticos en medio de horribles tormentos, o morir adorando la divina Providencia» (Jovellanos, 1847: 349).

alrededor; no caminar por una línea, sin moverse dentro de un círculo. La Francia nos lo prueba. [...] Es, pues, necesario llevar el progreso por sus grados.

La moderación ilustrada se asentó también sobre una concepción sistematizada de la sociedad, que se enlaza con una situación de cierta armonía, a pesar de las tensiones que existían en el país. Teniendo en cuenta esta situación, y el logro de ciertos progresos individuales, no es de extrañar la inclinación positiva a la integración de todas las clases sociales en la tarea de reforma progresista del país, en la que se consiguió la involucración de ciertos sectores de la sociedad como la media y baja nobleza, y del clero. Los ilustrados, sin una clase burguesa que los apoyara y la oposición de la aristocracia, de gran parte de la Iglesia y de la indiferencia de un pueblo fácilmente manipulable, tuvieron la imperiosa necesidad de contar con el apoyo de la monarquía, de modo que debieron moverse con cautela y no atacar directamente a esta para así prolongar un estado de equilibrio en el que se fueron consiguiendo éxitos importantes. De nuevo, Gaspar M. de Jovellanos (1859: 366) volvió a retratar dicha situación:

Esto quiere decir que no puedo dejar de hacer alguna prevencion: que escriba con alguna precaucion. No es necesaria para conmigo (siempre que las cartas vengas por medio seguro); pero lo que es para otros cuyos ánimos no estén maduros para las grandes verdades. Usted se explica muy abiertamente en cuanto á la Inquisición: yo estoy en este punto del mismo sentir, y creo que en él sean muchos, muchísimos los que acuerden con nosotros. Pero ¡cuánto falta para que la opinion sea general! Mientras no lo sea, no se puede atacar este abuso de frente; todo se perderia: sucederia lo que en otras tentativas; afirmar más y más sus cimientos, y hacer mas cruel é insidioso su sistema.

1.2.5. La Ilustración española: *transformación social y fe en el futuro*

Pese a que los ilustrados españoles no desearon introducir cambios bruscos en el país, pues no son ni revolucionarios ni mucho menos radicales, esto no significa que no sintieran la necesidad de transformar la sociedad. Primordialmente, debemos averiguar qué significado adquieren los términos *sociedad* y *estado*. En *Tratado de la regalía de España, o sea, El derecho real de nombrar a los beneficios eclesiásticos de toda España y guarda de sus iglesias vacantes* (1830), Pedro Rodríguez de Campomanes alegó que a partir de la terrible situación de violencia que golpeó a España, los compatriotas se reunieron y constituyeron el Estado español con el fin de preservar la sociedad, siendo este «una agregación de ciudadanos bajo leyes y superiores legítimos que les conserven en paz a sus personas y haciendas, liberándoles ya de sus enemigos

externos, ya de las agresiones o injusticias internas que dañen o perjudiquen al estado en común, a cualquiera de sus ciudadanos en particular o a una clase de vasallos de las prepotencia de las otras clases» (Rodríguez Díaz, 1975: 91-92). Así pues, el deber del gobierno fue el de proteger a todos los ciudadanos y su felicidad, alcanzada a través del esfuerzo.

La Ilustración española tuvo, junto a cierto afán por el presente, fe en el futuro. Existió una pasión por España, advertida, como describió Julián Marías (1963: 220), como «llena de ingenio, de fuego, de vivacidad y de incomparables talentos». El espíritu ilustrado español, renovador, dentro del contexto católico, se abrió, relativamente, al resto de países europeos. Se puso fin a lo que José Ortega y Gasset (1965: 356) describió como «la hermetización de nuestro pueblo hacia y frente al resto del mundo, fenómeno que [...] se refiere [...] a la totalidad de la vida, que tiene, por lo mismo, un origen ajeno por completo a las cuestiones eclesiásticas y que fue la verdadera causa de que perdiésemos nuestro Imperio». Esta renovación ocurrió sin disminuir la defensa de una identificación nacional.

1.2.6. La Ilustración y la naturaleza humana: *felicidad individual y bien general*

En este asunto, es significativo el planteamiento que Juan C. Rodríguez Gómez (2011: 137) ofreció acerca de la importancia que adquieren tres cuestiones elementales y que surgen en el momento que nos referimos a la ilustración burguesa y sus significados adquiridos a partir del siglo XVIII, a saber: la invención ilustrada de la Naturaleza Humana, la aparición de la idea de sociedad civil y la aparición del teatro que representa la vida cotidiana de esa sociedad civil (un teatro que ahora representa de forma pública la vida privada).

Juan C. Rodríguez Gómez (2011) recurrió a la obra *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1786), de Gaspar M. de Jovellanos, y al prólogo de *Obras dramáticas y líricas* (1825), de Leandro Fernández de Moratín, para esbozar el cambio de significado y la reforma teatral que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII en España, condición *sine qua non* se podría alcanzar la transformación social que es base de todo programa ilustrado.

Gaspar M. de Jovellanos (1831: 60), en sus viajes por España, como reformador ilustrado, no pudo evitar observar la triste imagen que lanzaba la población española

cuando se encontraba en días festivos que se suponía debían ser fechas de gran jovialidad:

¿cómo es que la mayor parte de los pueblos de España no se divierten manera alguna? Cualquiera que haya corrido nuestras provincias, habrá hecho muchas veces esta dolorosa observación. En los días más solemnes, en vez de la alegría y bullicio que deberían anunciar el contento de sus moradores, reina en las calles y plazas una perezosa inacción, un triste silencio, que no se pueden advertir sin admiración, ni lástima. Si algunas personas salen de sus casas, no parece sino que el tedio y la ociosidad las echan de ellas, y las arrastran al ejido, al humilladero, á la plaza ó al pórtico de la iglesia, donde, embozados en sus capas, ó al arrimo de alguna esquina, ó sentados, ó vagando de acá y acullá sin objeto, ni propósito determinado, pasan tristemente las horas y las tardes enteras sin esparcirse ni divertirse. Y si á esto se añade la aridez é inmundicia de los lugares, la pobreza y desaliño de sus vecinos, el aire triste y silencioso, la pereza y falta de unión y movimiento que se nota en todas partes, ¿quién será el que no se sorprenda y entristezca á vista de tan raro fenómeno?

Los españoles, sumidos en una atmósfera de superstición, ignorancia y oscuridad, se encontraban dominados por la nobleza y los valores de una Iglesia que ejercía una presión y un poder descomunal sobre las conciencias, artífice principal del retroceso que sufría el país. Entonces, tal y como planteó Juan C. Rodríguez Gómez (2011: 153), los ilustrados españoles debieron de hacerse las siguientes preguntas: «¿cómo iluminar esta tristeza trágica? ¿Cómo dar vida a esa vida sin vida?». La cita de Gaspar M. de Jovellanos (1831: 60) arriba mencionada señala a la perfección el sentido de las Luces en España. Para introducir los cambios que se proponían los ilustrados españoles en la sociedad, había que acercar al pueblo a una nueva manera de observar y vivir el mundo, cambiar esa realidad triste y terrible a la que se refería dicha cita. Los ilustrados españoles trataron de transformar esta realidad y aplicar la nueva idea de Naturaleza Humana (Rodríguez, 2011: 158). Existieron diversas variantes en el programa ilustrado de reforma social; para Gaspar M. de Jovellanos (1831) fue un aliciente para exigir el establecimiento y regulación del teatro y las diversiones públicas. En este contexto, la mejor forma de educar al pueblo fue a través de la cultura moral-literaria.

Retomando la cuestión de la reforma teatral, Gaspar M. de Jovellanos (1831) y Leandro Fernández de Moratín (1825) insistieron en dicha renovación. El teatro, sometido a las exigencias de unidad de tiempo, lugar y acción en la creación dramática, fue el género literario que más peso adquirió en este asunto de transformar y educar a la sociedad, de tal manera que los individuos fueran ciudadanos más solidarios, cívicos y

prósperos, pues el mensaje que se envía podía llegar a un mayor número de personas (nos referimos especialmente a la población analfabeta).

Leandro Fernández de Moratín (1825) defendió la idea del teatro como espejo de la sociedad, de tal manera que, si lo que se deseaba era lograr una transformación social, el teatro debería reflejar la cotidianidad, es decir, la realidad del español medio. No se trataba solo de arreglar las costumbres, sino que se trataba, como subrayó Juan C. Rodríguez Gómez (2011: 159), «de las normas de la secularización y de la construcción del ‘Bien común’ y de las reglas por las que debería regirse lo que empieza a llamarse la *Sociedad civil*, como variante de la imagen del *Contrato Social*. O de otro modo, la unión entre el *bien general* y la *felicidad personal*, como señala también Jovellanos al principio de su *Memoria* sobre los espectáculos públicos. La felicidad personal se convierte así en un asunto político». Esta felicidad individual y bien general constituyen, pues, el núcleo central del programa ilustrado español. Para reconciliar ambos términos, Francisco Cabarrús (1813: 111) propuso un pacto social, es decir, estableció los límites que debería tener en la sociedad la libertad de opiniones que debería ser el mismo límite que el de las acciones; «esto es, el interés de la sociedad. Mi libertad cesa, cuando ofendo, ó al pacto que me la asegura, ó a los demás garantes de ella». Este pacto social fue la esencia misma de la construcción de la sociedad civil.

Juan C. Rodríguez Gómez (2011: 161) afirmó que Leandro Fernández de Moratín propuso «elaborar y reformar a una burguesía ilustrada (de ahí *La comedia nueva*) a partir de un hecho básico: a partir del familiarismo derivado de ese contrato socio/sexual de las nuevas medias y su lenguaje cotidiano recreado artísticamente». La familia burguesa fue la que sustituyó a la aristocracia. En este pacto social lo interesante es el individuo ahora ciudadano y su estructura familiar y social. Y es, precisamente, la vida de la clase media, su cotidianidad, la que debía convertirse en modelo para la sociedad. Y qué mejor medio para mostrar, ilustrar y enseñar la cotidianidad del español medio que a través del teatro¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Esta cuestión será analizada de forma más precisa en el subapartado 3.4., «Otras manifestaciones artísticas y culturales de lo lúgubre: la pintura, los espectáculos populares y los artículos de divulgación», de este segundo capítulo.

1.2.7. Los éxitos de la Ilustración en España

Aunque la Ilustración española fue tardía, tímida y limitada, es innegable el mérito de su labor en la transformación de aquellos aspectos más importantes de la vida española.

Los primeros ilustrados españoles, como Benito J. Feijoo, Gaspar M. de Jovellanos o Andrés Piquer Arrufat, formularon un nuevo concepto de ciencia, de progreso y de crítica, y fijaron una delimitación jurídica y epistemológica entre ciencia y teología, avance y manifestación, y política y religión. Los intelectuales, desde Pedro Pablo Abarca de Bolea (Conde de Aranda) hasta José Cadalso, establecieron una nueva concepción de la ciencia, el desarrollo científico y tecnológico, y la educación. Figuras ilustres, como Pablo de Olavide y Gregorio Mayans, acordaron cuál sería el nuevo cometido de la universidad científica según unos criterios que continúan vigentes en la actualidad. Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez (1981: 22-23) manifiestan que:

A España le faltó un siglo de las luces poderoso como el que tuvieron Francia e Inglaterra porque en las centurias precedentes se había atacado en su raíz el desarrollo posible de la burguesía española y se había impedido la modernización de la ciencia, la tecnología y las ideas. [...] La labor de nuestros ilustrados es tanto más meritoria por cuanto tuvieron que vencer los obstáculos y resistencias muy superiores a los que encontraron sus correligionarios traspirenaicos. Los cambios que se produjeron en España no fueron todos los necesarios para situarnos a la altura de los países europeos más adelantados, pero, desde luego, fueron esenciales y permitieron una puesta al día que era imprescindible.

Algunos de los logros conseguidos fueron: una valoración justa del trabajo (que hasta entonces fue ultrajante), la reforma del sistema universitario, la disposición de la administración del país, el fomento de la industria y de la agricultura, etc. Es más, como bien apunta José Jiménez (2002: 218), cuando los ilustrados españoles lograron penetrar en todos los ámbitos de la vida de la nación:

estos hombres sacaron los cementerios de las iglesias, desecaron lagunas infectas, limpiaron de basuras aldeas y ciudades, pusieron alumbrado, hicieron fuentes, abrevaderos, lavaderos, silos, sembraron alamedas, levantaron fábricas, buscaron soluciones a la pobreza, abrieron escuelas, se enfrentaron a costumbres bárbaras, fomentaron el bienestar a través de las Sociedades del País. En una España en que estaba todo por hacer llevaron a cabo una empresa descomunal realmente. Aunque apenas se notase cuando echaban sus cuentas. Y aunque también causasen destrozos naturalmente.

1.2.8. Las principales características de la literatura de la Ilustración española

Los principales rasgos de la literatura ilustrada española corresponden a las transformaciones axiológicas que, derivadas de las diversas influencias, se produjeron en las mentes de los intelectuales españoles que se abrieron a los renovados aires de la modernidad. En la literatura se buscó el cambio con la emulación de los clásicos (antiguos y modernos) y en la imposición de los dogmas de la Razón y del buen gusto.

A. Didactismo y prosaísmo

El didactismo, destinado a enseñar y difundir las doctrinas filosóficas, condujo a un prosaísmo donde lo primordial en poesía era que los versos contuvieran únicamente la verdad, y en la ficción dramática y novelesca se enseñase con el mismo rigor que lo haría un manual de filosofía o de derecho. No obstante, los ilustrados plenos no se pusieron de acuerdo a la hora de considerar exclusivamente lo didáctico por encima de otros elementos, como es el caso del hecho artístico. Representativo de esta época ilustrada fue Benito J. Feijoo y su obra literaria, *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* (1726-1740), la cual contiene una finalidad instructiva. Sus teorías estéticas distinguen lo deleitoso, objetivo intrínseco de las artes, de lo decoroso y de lo útil, cuyos fines son extrínsecos.

B. Actitud crítica¹⁴⁵

Los ilustrados españoles, unos con la pluma, otros con el pincel, iniciaron una apasionada lucha por transformar España y recuperar así el esplendor que, desde el Siglo de Oro, se había ido desvaneciendo. Entonces, el objetivo de estas composiciones fue doble, por un lado, el deleite estético e intelectual, y, por otro lado, el fin de calar en la sociedad, enviando un mensaje crítico de cómo esta continuaba anclada en el pasado, y de la necesidad de cambiarla y mejorarla.

Los principales ataques se destinaron a ridiculizar y censurar los vicios y abusos de la sociedad y de las instituciones (especialmente la Iglesia¹⁴⁶). *El Censor*, periódico semanal español publicado en Madrid desde 1781 hasta 1797 bajo la dirección de Luis

¹⁴⁵ La actitud crítica es otra de las características destacables de la novela gótica española.

¹⁴⁶ Como así lo hizo la novela gótica, especialmente aquella que contenía una fuerte carga anticlerical.

M.^a García del Cañuelo y Heredia y Luis Marcelino Pereira y Castrigo, se dedicó a denunciar los abusos y depravaciones de la Iglesia y de la sociedad española, y el atraso cultural y social del país. Este periódico llegó a publicar un total de 167 números, entre los que encontramos fuertes ataques y sátiras contra el ocultismo, los falsos milagros, la fortuna de los ministros de la Iglesia, etc. Este periódico fue perseguido y suspendido en reiteradas ocasiones; por ejemplo, en 1784, fue suspendido por atacar al gobierno, al publicar varias sátiras y emplear expresiones que van en contra de las leyes, los jueces y otros organismos. En 1797, *El Censor* fue definitivamente prohibido y Luis M.^a García del Cañuelo fue denunciado al Santo Oficio.

Este posicionamiento por parte de los ilustrados españoles no estuvo libre del temor a que se tomaran ciertas represalias por parte de los aludidos. Así lo manifestó José Cadalso (1793: 202) al expresar lo siguiente: «el Español que publica sus obras hoy, las escribe con inmenso cuidado, y tiembla quando llega el tiempo de imprimirlas». De hecho, el propio José Cadalso dejó inéditas sus *Cartas marruecas* (1789). Luis M.^a García del Cañuelo, quien sabía lo arriesgado que resultaba publicar sobre determinados temas, se preguntó por qué solo en España los autores más sabios eran considerados apóstatas y sacrílegos, a pesar de que estos autores manifestaban abiertamente su más sincera creencia ortodoxa (Helman, 1971: 45).

Leandro Fernández de Moratín (1867: 78-79) le contó al ilustrado español Juan Pablo Forner y Segarra acerca de la recopilación que estaba haciendo sobre la historia de España, y le previno de lo arduo que resultaba ser escritor en la España de su tiempo:

Si copia lo que otros han dicho, se hará despreciable; si combate las opiniones recibidas, ahí están los clérigos, que con el Breviario en la mano (que es su autor clásico) le argüirán tan eficazmente, que á muy pocos silogismos se hallará metido en los calabozos, y Dios sabe cuándo y para dónde saldrá. Créeme, Juan; la edad en que vivimos nos es muy poco favorable; si vamos con la corriente, y hablamos el lenguaje de los crédulos, nos burlan los extranjeros, y aún dentro de casa hallaremos quien nos tenga por tontos; y si tratamos de disipar errores funestos, y enseñar al que no sabe, la santa y general Inquisicion nos aplicará los remedios que acostumbra.

José M.^a Blanco-White (1822b: 377) habló en sus *Cartas de España (Letters from Spain)* (1822) del miedo a los poderes combinados de la policía y la Inquisición, cuyos espías son temidos en todos los lugares públicos, lo cual provocaba la desconfianza de muchos escritores, que no publicaban por temor al Santo Oficio. Manuel J. Quintana personificó esta esclavitud de los escritores, que no son libres para expresar sus ideas,

en la portada de su colección de poemas cortos. José M.^a Blanco-White (1822b: 380-381) describió la imagen del libro, en la cual aparece una figura humana alada encadenada al umbral de una lúgubre estructura gótica, la cual mira hacia el templo de las musas con expresión de resignado abatimiento.

Hallamos en los trabajos de los ilustrados españoles críticas contra los vicios de la época. Desde una perspectiva moralizante, se pretendió juzgar los errores de la sociedad y se formularon diversas soluciones para corregirlos a través del trabajo en grupo y de la ilustración de la población. Francisco de Goya satirizó en algunos de los *Caprichos* (1799) los vicios universales como la voracidad, la embriaguez, la lascivia, la pereza, la falsedad y la altanería¹⁴⁷. También criticó la deficiente educación infantil o las aprensiones que derivan de las supercherías que circulan entre los habitantes. Edith F. Helman (1971: 47) afirmó que «todos ellos están concebidos desde el mismo punto de vista ilustrado [...], es decir, como aberraciones o enfermedades de la razón humana que se pueden y se deben corregir o desterrar». En los *Caprichos* vemos una serie de grabados de seres monstruosos, como brujas (por ejemplo, Capricho 62, «¡Quién lo creyera¹⁴⁸!», 1799; Capricho 65, «¿Dónde va mamá¹⁴⁹?», 1799; y Capricho 68, «Linda maestra¹⁵⁰», 1799), machos cabríos (por ejemplo, Capricho 60, «Ensayos¹⁵¹», 1799),

¹⁴⁷ Los *Caprichos* (1799), de Francisco de Goya, serán analizados en el subapartado 3.4.1., «Lo sombrío y lo funesto en la pintura goyesca», de este capítulo.

¹⁴⁸ En el manuscrito del Museo del Prado, hallamos esta descripción: «Ve aquí una pelotera cruel sobre cuál es más bruja de las dos: quién diría que la petiñosa y la crespas se repelaran entre así: la amistad es hija de la virtud; los malvados pueden ser cómplices, pero amigos, no». El manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera contiene esta explicación: «Dos viejos entregados a la lascivia son devorados por monstruos». Y, en el manuscrito de la BNE leemos la siguiente reseña: «Una vieja y un viejo lascivos idean nuevas posturas de fornicación; regañan por no poder hacer cosa derecha y los monstruos de la lujuria los van a arrebatar para el abismo». Estas descripciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 225).

¹⁴⁹ En el manuscrito del Museo del Prado reza lo siguiente: «Madama es hidrópica y la mandan pasear. Dios quiera que se alivie». El manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera, hallamos la misma nota. Y, en el manuscrito de la BNE, encontramos esta descripción: «La lascivia y embriaguez en las mujeres traen tras de sí infinitos desordenes y brujerías verdaderas». Estas notas también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 225-226).

¹⁵⁰ En el manuscrito del Museo del Prado aparece esta explicación: «La escoba es uno de los utensilios más necesarios a las brujas, porque además de ser ellas grandes barrederas, como consta por las historias, tal vez convierten la escoba en mula de paso y van con ella que el diablo las alcanzará». El manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera contiene esta reseña: «La escoba suele servir a algunas de mula de paso: enseña a las mozas a volar por el mundo». Por último, localizamos en el manuscrito de la BNE la siguiente nota: «Las viejas quitan la escoba de las manos a las que tienen buenos bigotes; las dan lecciones de volar por el mundo, metiéndolas por primera vez, aunque sea un palo de escoba entre las piernas». Estas explicaciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 226-227).

¹⁵¹ Localizamos en el manuscrito del Museo del Prado el siguiente texto: «Poco a poco se va adelantando, ya hace pinitos y con el tiempo sabrá más que la maestra». El manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera contiene la misma nota. Y, el manuscrito de la BNE incluye la siguiente aclaración: «Dejar las labores del sexo; regañar continuamente los casados; robar y estar siempre como gatos, son ensayos y principios de cabronería». Estas explicaciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 225).

duendes (por ejemplo, Capricho 74, «No grites, tonta¹⁵²», 1799, y Capricho 80, «Ya es hora¹⁵³», 1799), etc., que invocan simbólicamente el mundo satánico de la superstición.

La racionalidad puede conducir a la blasfemia cuando las críticas se dirigen contra la religión, especialmente contra la Iglesia y ciertas órdenes religiosas. Los castigos del Santo Oficio ya no eran ni tan numerosos ni tan violentos como en sus inicios (recordamos los autos de fe), hecho que provoca el atrevimiento de algunos artistas a la hora de ridiculizar ciertas prácticas religiosas o ficticias de los clérigos.

A Francisco de Goya, Gaspar M. de Jovellanos, Luis M.^a García del Cañuelo, etc., les encolerizaban los innumerables abusos que se habían cometido en nombre de la religión por parte de los ministros del Señor, aunque no los atacaron de forma asidua (ya mencionábamos la moderación ilustrada con anterioridad), principalmente, y quizás, por temor a la persecución inquisitorial. En la Carta III de *Cartas de España* (1822), José M.^a Blanco-White recogió y presentó desgarradores testimonios acerca de la penosa situación en la que se encontraban los españoles en las postrimerías del siglo XVIII y en el ocaso del siglo XIX cuando se atrevían a pensar libremente. De hecho, este escritor fue uno de estos individuos que prefirió el destierro antes que callar su mente y ocultar sus pensamientos, pues: «Who then will venture upon the path of knowledge, where it leads straight to the Inquisition?» (Blanco-White, 1822b: 112). Cuando Francisco de Goya compuso sus láminas, suavizó la ofensiva por medio del uso de epígrafes ambiguos o mediante el empleo del componente fantástico, donde los

¹⁵² En el manuscrito del Museo del Prado aparece junto a la estampa la siguiente descripción: «¡Pobre Paquilla!, que yendo a buscar al lacayo se encuentra con el duende, pero no hay que temer: se conoce que Martinico está de buen humor y no le hará mal». En el manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera, hallamos esta justificación: «Las feas y devotas se entregan a los frailes o primer espantajo que se meta por la ventana». Y, el manuscrito de la BNE incluye este comentario: «A las mujeres feas de distinción, se las entran los frailes por las ventanas a pares: ellas hacen como que se asustan; pero no tienen otra cosa y les reciben con los brazos abiertos». Estas declaraciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 227).

¹⁵³ Encontramos en el manuscrito del Museo del Prado la siguiente anotación: «Luego que amanece huyen, cada cual para su lado, Brujas, Duendes, visiones y fantasmas. ¡Buena cosa es que esta gente no se deje ver sino de noche y a oscuras! Nadie ha podido averiguar en donde se encierran y ocultan durante el día. El que lograrse coger una madriguera de Duendes y las enseñase dentro de una jaula a las 10 de la mañana en la Puerta del Sol, no necesita de otro mayorazgo». En el manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera aparece esta explicación: «Los obispos y canónigos se llevan una vida ociosa y regalada, desperezándose, roncando y cantando sin ser útiles a sus semejantes». Finalmente, el manuscrito de la BNE incluye esta descripción: «Los obispos y canónigos después de dormir a pierna suelta, se levantan tarde para ir a misa; bostezan; se desperezan y no piensan más que en darse buena vida sin trabajar nada. Uno lleva como figurando el roquete las patillas y articulaciones de los chiquillos que malogran por la masturbación». Estas explicaciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 229).

frailes eran retratados como duendes¹⁵⁴ o loros, o confesaba que las brujerías que retrataba eran fruto de su imaginación, de sus pesadillas. Las escenas fantásticas y los seres sobrenaturales tenían un efecto mucho más intenso sobre las emociones del público, saciando esta desmesurada pasión por lo horrorífico que tanto atrajo a los espectadores en el Siglo de las Luces¹⁵⁵. Diego de Torres Villarroel (1794: 30), al referirse a los clérigos avariciosos, dijo así: «Del mundo huyen y se esconden, afectando devoción, y reducen su carne á una vida hambrienta, ruin, penitente y asquerosa, siendo la irrisión, aborrecimiento y escándalo del vulgo. Rodeados de fatigas, temores, enfados y obscuridades viven escondidos de todos; y aun así les parece que no está seguro su dinero». A Gaspar M. de Jovellanos, hombre religioso, le enervó la holgazanería de los frailes, quienes disfrutaban a costa de la explotación del pueblo; haciéndose llamar ministros de Dios, actuaban por puro egoísmo más que por devoción. Sus críticas, pues, están fundamentadas en la función de utilidad e inutilidad del oficio. Es más, Gaspar M. de Jovellanos se lamentó tristemente de que los curas y los frailes, quienes deberían vivir a cargo de los súbditos, ayudándolos, elevándolos e instruyéndolos, no solo no realizaban su labor, sino que además fomentaban la superstición del vulgo, manteniéndolo en la ignorancia.

Gaspar M. de Jovellanos, del mismo modo que se opuso a la Inquisición por los obstáculos que ponía contra la difusión de las ideas ilustradas, también se opuso a los procesos, cárceles y torturas de los reos, pues lo único que se conseguía era perjudicar al pueblo y dañar la imagen de España.

La superstición, que se conservó gracias a la religión, fue la que más vigorosamente combatieron los ilustrados. Ahora bien, deshacerse de un pasado medieval, de todo lo atávico que existía en el mundo era una tarea harto complicada, y más aún tratándose de España, donde estaban a la orden del día todo tipo de historias sobrenaturales, supercherías y demás relatos inverosímiles, y donde, mientras que, para otros países, como Inglaterra o Francia, ya todo esto era cosa del pasado, en España continuaba fuertemente arraigado. A esta situación hay que sumarle que la Santa

¹⁵⁴ En la segunda mitad del siglo XVIII, el vocablo *duende* significó «fraile» en reiteradas ocasiones. Este hecho explica por qué los duendes de Francisco de Goya se ataviaban con hábitos religiosos.

¹⁵⁵ En este caso, el género gótico es el que más adeptos consiguió por lo tétrico de sus composiciones, por lo siniestro de sus personajes.

Inquisición¹⁵⁶ y la monarquía española, junto con el apoyo del vulgo, frenaban y obstaculizaban esta purga racional, que a la vez chocaba con el propio sentir nacional que quería proteger todo lo que amenazase con erradicar aquello que los identificaba y los reconocía como españoles¹⁵⁷.

Benito J. Feijoo encabezó la lucha ilustrada contra las supersticiones. A través de sus escritos, trató de erradicar el cúmulo desmesurado de supercherías populares que bloqueaban el desarrollo intelectual y el programa de renovación del país. En el discurso 4, «Duendes y espíritus familiares» (tomo III del *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*), Benito J. Feijoo (1729) negó la existencia de duendes y espíritus, que dijo ser producto de una imaginación exaltada. Igualmente, Benito J. Feijoo afirmó que los vampiros e íncubos no existían, sino que son producto de mentes trastornadas o perversas. El padre Feijoo culpó a las autoridades religiosas de la creación de las brujas, aunque no negó la existencia de unas pocas. Este afirmó que la mayoría de estas supuestas brujas son mera ilusión, producto de la fantasía, del miedo o de las mentes perturbadas que agravan las tensiones y las creencias de los más inocentes, trastornándoles la mente con puras fantasías e impidiendo la liberación y el desarrollo de sus espíritus.

C. Los dogmas

En primer lugar, el Neoclasicismo significó todo intento literario de mejorar todo aquello que de exagerado, vulgar y oscuro hubiera en el lenguaje, lo inverosímil y el mal gusto, recurriendo para ello a los modelos preestablecidos por los escritores clásicos, siendo Aristóteles modelo de los legisladores poéticos españoles. No obstante, Francisco Aguilar (1991) apunta que no solamente son clásicos los poetas griegos y romanos, pues esta concepción es limitada y lo único que hace es reducir el alcance y riqueza variada del Neoclasicismo español. También se pueden tomar como modelos a los clásicos castellanos anteriores, siempre y cuando respeten las normas del buen gusto.

¹⁵⁶ Si bien el poder del Santo Oficio había mermado en los últimos años del siglo XVIII, pues su actuación se hizo cada vez más discreta dejando de recurrir a la tortura, renunciando a la condena a galeras y disminuyendo cada vez más el número de acusados, su presencia aún era notable.

¹⁵⁷ Un problema bastante grave de autocensura que explica, en parte, la escasez de producción del género fantástico y gótico en España, al menos aquel que atacaba directamente al catolicismo.

En segundo lugar, los neoclásicos se vieron en el deber de transformar y educar a la sociedad con el objetivo principal de que los individuos fueran ciudadanos más solidarios, cívicos y prósperos. Para ello, se pusieron en marcha medidas legales y coactivas, y educativas y persuasivas, que ayudaran a modificar la mente de los ciudadanos españoles. Los discursos teóricos podrían haber sido un excelente método para alcanzar el objetivo, pero pocos serían los individuos que comprenderían el mensaje. La mejor forma de alcanzar al ciudadano español fue utilizar el tradicional procedimiento de instruir deleitando, recurso frecuente en cualquier escrito de la época, a través del arte o la literatura, de modo que los conocimientos transmitidos pudieran ser comprendidos por un público más amplio y adquiridos por ósmosis, es decir, que el lector, mientras se deleitara o se divertiera con las historias que leía, este fuese adquiriendo o absorbiendo al mismo tiempo ciertos conocimientos, los transmitidos por el escritor. Los autores se percataron de que resultaba más efectivo instruir a la población no con discursos elaborados, sino a través de la presentación de historias sencillas, de sucesos extraños, de relatos terroríficos, etc., es decir, todo aquello que atraía a los lectores porque les interesaba y gustaba (por su novedad, porque resultaban menos agotadores y más sencillos de entender que los ensayos teóricos, etc.).

Y, en tercer lugar, en lo que respecta al mecanismo creativo, los neoclásicos reconocieron el requisito de las motivaciones de índole irracional e innata, pero no fueron suficientes para crear una obra precisa sin echar mano también de una técnica racional y adquirida a través del estudio y la meditación, y que comprendía el arte y la literatura.

D. El Neoclasicismo: *Sentimiento y Razón*

Si al comienzo del Neoclasicismo, los intelectuales antepusieron la Razón y el juicio a la imaginación y el sentimiento, pronto el escritor sintió que el juicio crítico no era suficiente; era necesaria, pues, una cierta sensibilidad. Entonces, ambas vertientes del Neoclasicismo, la racionalista y la sentimental, se entrecruzaron y se influyeron de manera recíproca a lo largo de casi cien años hasta la década de 1830. La literatura neoclásica y literatura sentimental son las dos caras de la literatura ilustrada española (Froldi, 1984).

Durante la Ilustración, la sensibilidad estuvo sujeta a los dogmas del Neoclasicismo, aunque adelantó características que luego desembocarían en el divorcio

del Romanticismo. Es por este motivo que algunos investigadores prefieren hablar de Neoclasicismo sentimental, en lugar de prerromanticismo o primer romanticismo, pues consideran que este último término puede llevar a confusiones. Francisco Aguilar (1991: 208) apunta que el *Neoclasicismo sentimental* evoca:

una literatura romántica que tardará todavía algunos años en aparecer en el horizonte europeo. Se ha constatado en el siglo XVIII la existencia de un tipo de literatura emocional, en la que se vierten lágrimas en abundancia y el alma se estremece ante la soledad o el infortunio del prójimo y se siente sacudida por el atractivo irresistible del alma noble y virtuosa o por el espectáculo de la naturaleza, a veces sosegada y amable, a veces inmisericorde y terrorífica, pero siempre atrayente en su insondable misterio. Esto, por sí solo, no es romanticismo. Hay todavía un cierto equilibrio entre la razón y la emoción, que impide la victoria absoluta de la imaginación y de la pasión [(freno de las pasiones)]. El pretendido romanticismo dieciochesco español no pasa, pues, de ser un neoclasicismo muy sensible, imaginativo y sentimental. El neoclasicismo, por muy emocional que sea, nunca permitirá la rebelión. Sus valores supremos serán la razonable cordura, la conducta virtuosa, la amistad y la ternura, el buen gusto en todo, incluidas las exigencias de la sensibilidad y del amor apasionado. Sería necio imaginar un poeta sin corazón por muy neoclásico que sea su pensamiento.

E. Influjos extranjeros

Antonio Alcalá (1845) advirtió que la influencia extranjera, que tanto peso tuvo en las reformas dieciochescas, se avivó debido al desgaste cultural que vivieron los pocos españoles modernos y cosmopolitas de la siniestra España del último Habsburgo, Carlos II («el Hechizado»)¹⁵⁸.

En la literatura de cualquier país, podemos encontrar las influencias de otros países, y España no fue ajena a este hecho. En la literatura española del siglo XVIII, podemos encontrar influencias francesas (igualmente importante fue el conocimiento de la lengua francesa entre la gente culta del país, pues esto sirvió para que llegaran las nuevas doctrinas al arte, la ciencia y la política), inglesas (por ejemplo, Alexander Pope y Edward Young sedujeron sobremanera a los espíritus cultivados de España) y alemanas (por ejemplo, Salomón Gessner). A esto debemos sumarles el retorno a los clásicos grecolatinos.

¹⁵⁸ Como ya pudo adelantar Américo Castro (1924: 293) y algunas investigaciones acerca de los novatores españoles.

1.2.9. La novela gótica

Pese a que Benito J. Feijoo negó, desde una perspectiva científica-teológica, la existencia de estos seres, sí corroboró la presencia de hechiceros y brujas reales, ya que halla testimonios que así lo prueban en la Biblia.

En el discurso 8, «Examen filosófico de un peregrino suceso de estos tiempos», incluido en el tomo VI del *Teatro crítico universal* (1734), Benito J. Feijoo respaldó la existencia del anfibio humano de Liérganes, basando su argumentación en el testimonio de varias personas que lo habían visto. Esto resulta totalmente contradictorio en alguien que quería acabar con las supersticiones, pero cree en algunos seres sobrenaturales. La mente ilustrada del padre Feijoo se tambaleó «entre lo que su práctica mente dieciochesca quería desarraigar y el contenido que sus escritos ofrecen, ya que su teoría sobre la magia tiene un fuerte arraigo teológico y una importante base histórica» (Alonso Palomar, 1999: 130).

Luis A. de Cuenca (1985: 61) sostiene que el padre Feijoo, «con el pretexto de desterrar los errores del vulgo, [...] creyó que se podía erradicar la superstición desde una celda conventual» y, en sus escritos, en lugar de aproximarse a la esencia de la filosofía científicista-empirista, se aproximó a la estructura del relato ficcional, novelesco y de la fábula. Y es aquí precisamente donde radica parte del error de las obras de Benito J. Feijoo, pues también cayó, aunque de manera inconsciente, en lo que él mismo criticó: «En materia de hechicerías, tanto como en la que más, circulan y se propagan las fábulas del Vulgo a los Escritores, y de los escritores al Vulgo» (Feijoo, 1728: 119). Algunos de sus ensayos rozan el género gótico, donde aparecen toda una galería de aparecidos, vampiros, duendes y brujas, como en «Duendes y espíritus familiares» (inserto en el tomo III del *Teatro crítico universal*, 1729), y «Reflexiones críticas sobre las dos disertaciones que, en orden a apariciones de espíritus y los llamados vampiros, dio a luz poco al célebre beneditino y famoso expositor de la Biblia D. Agustín Calmet» (inserto en el tomo IV de *Cartas eruditas y curiosas*, 1753¹⁵⁹). Al intentar eliminar la España ancestral y supersticiosa con sus escritos, Benito J. Feijoo también pudo lograr el efecto contrario, pues, con algunas historias inverosímiles, pudo avivar lo maravilloso y lo terrorífico.

¹⁵⁹ En el subapartado 3.4.3., «Lo terrorífico en los artículos de divulgación: el padre Feijoo y su *Teatro crítico universal*, o *Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* (1726-1740) y *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760)», de este capítulo, analizaremos el contenido gótico y fantástico de algunos artículos y ensayos de las obras señaladas en este título.

Sin embargo, Benito J. Feijoo no fue el único en caer en este tipo de confusiones. Miriam López Santos (2010d: 21-22) alega que muchos escritores ilustrados «conjuran aquello que temen y desean combatir, con la fascinación que sienten, pues en el fondo de su obra latía una irresistible atracción hacia esa materia que se paliaba únicamente por medio de una censura encubierta y que ponía en evidencia su pretendido afán ilustrado». Entonces, asistimos aquí a una *atracción de la repulsión*, pues existió en la mente racional ilustrada una atracción, consciente o inconsciente, hacia la superstición, lo oculto y lo sobrenatural (hacia todo lo que reunía el género gótico¹⁶⁰). A modo de ejemplo, citamos la respuesta que le dio en unas de las cartas Marie de Vichy-Chamrond, marquesa du Deffand, a Horace Walpole, en la cual le confiesa que: «Je ne crois pas aux fantômes, mais j'en ai peur¹⁶¹». Hallamos en estas palabras una demostración clara de la atracción de la racional mente ilustrada por lo inverosímil; de la pugna entre la mente racional y la atracción irracional por lo maravilloso y lo oculto, entre el escepticismo y el placer de lo irreal, entre la razón y el sentimiento.

En España, esta atracción se utilizó como un medio para eliminar los elementos inverosímiles de la vieja sociedad. Los escritores ilustrados trataron de disipar la imagen de España como un espacio extraño, irracional y medieval por medio de sus escritos que, a pesar de estar redactados por hombres enteramente racionales, en algunas ocasiones, como los artículos de Benito J. Feijoo, rozaban más el relato gótico que el científico-empírico, no llegando a completarse la eliminación de este pasado irracional. Algunos ilustrados españoles no pudieron deshacerse completamente del Antiguo Régimen y de lo irracional. En primer lugar, porque el vulgo seguía creyendo ciegamente en este tipo de hechos inverosímiles, y, en segundo lugar, porque hasta las mentes más racionales no dejaron de sentir cierta atracción por lo insólito. Ante el espectador, estos mostraron todo el desprecio por todo lo irreal e irracional, pero en el fondo «el compromiso con la tradición seguía siendo aún demasiado pesado como para romperlo completa y definitivamente» (López Santos, 2010d: 22). Existió un alarmante conflicto entre la fascinación intelectual por los patrones universales y la identificación sensible con el espíritu español, entre el progreso hipotéticamente posible y la supervivencia de aquellos reductos de la tradición nacional que pudieran verse en peligro por una alarmante sociedad cambiante. Como resultado, al ilustrado español le

¹⁶⁰ Un rasgo destacable de los escritores góticos.

¹⁶¹ Trad. propia: «No creo en los fantasmas, pero tengo miedo».

tocó vivir en los límites donde se entremezclaban la irracional mentalidad nacional española (representada por la figura de la Inquisición que protegía e impulsaba el ocultismo y la superstición) y la racional mente ilustrada.

En el subapartado 1.2.2, «El Antiguo Régimen. Carlos IV y la *desilusión ilustrada*», de este segundo capítulo, mencionábamos la existencia en España de unos profundos y enraizados valores históricos, culturales y religiosos que frenaron la difusión de las ideas ilustradas. La convicción en el poder de la fe fue total, se ensalzaron las virtudes nacionales y los discursos de carácter moral; entonces, únicamente se aceptaron aquellas ideas que no atacasen las creencias tradicionales ni la moral nacionales. La coalición entre la corona y la Inquisición trató de poner freno al desarrollo, persiguiendo, torturando y desterrando a los ilustrados, para así defender las tradiciones españolas, lo que impedía que España pudiera incorporarse a la auténtica experiencia de Europa. Una situación que desanimó a los ilustrados españoles, pues veían que, mientras en otros países los intelectuales se enriquecían de las ideas ilustradas, estaban atrapados en el Antiguo Régimen que solamente provocaba un retroceso en todos los ámbitos de la vida de los compatriotas.

España se vanaglorió de su aislamiento, exaltó las tradiciones y con bastante recelo examinó cualquier asunto que amenazase con aniquilar las bases sobre las que se cimentaban las antiguas estructuras españolas. Las supersticiones aún circulaban libremente entre ciertos sectores de la sociedad, de modo que los ilustrados necesitaron modificar algunos aspectos del patrimonio español en busca de una mejora y futuro desarrollo de España. No obstante, esto no significa que se deshicieran de todo lo que les era propio, es decir, no iban a renunciar a todo aquello que los identificaba y los distinguía de otras modas y movimientos europeos; máxime si tenemos en cuenta el exaltado nacionalismo de la población española (se produce una nacionalización de la historia, la política, la literatura y la cultura del país) que se enfrentaba al carácter supranacional del que hacía gala la Ilustración. Y es que la Ilustración, con su manera particular de examinar el mundo, provocó y enfureció en España tanto a sus detractores como a sus defensores. Un ejemplo de ello es José Cadalso (1793: 14), quien advirtió que en el seno de la Ilustración se hallaba una combinación de las naciones europeas, por tanto, en ella se reunían «generalmente los vicios de cada una», causando que se expulsan «las virtudes respectivas. De aquí nacerá [...] que los nobles de todos los países tengan igual despego á su patria, formando entre todos una nueva nacion separada de las otras, y distinta en idioma, trage y religion». José Cadalso (1793: 13)

creyó que la Ilustración no servía mas que para «confundir el orden respectivo establecido para el bien de cada estado en particular». Como resultado, en el ámbito literario, hallamos una pugna *Ilustración-Tradición* que dificultó el paso definitivo hacia las Luces, impulsadora del género gótico. Para que este paso pudiera darse, las supercherías y la imposición religiosa, si no podían ser erradicadas, debían, al menos, disminuir su poder de influencia.

No obstante, en España, el peso de la tradición fue bastante grande. Mientras que en el resto de países europeos los escritores disfrutaron de la luz de la Razón y del horror deleitoso que producía la oscuridad (las dos caras de la Ilustración), los españoles continuaban vagando por un mundo lóbrego, de manera que no sintieron que estuvieran cansados de un excesivo racionalismo, ni se refugiaron en el terror y lo siniestro en busca de un nuevo placer estético. Entonces, a falta de este movimiento ilustrado europeo, el cual repercutió tanto en los esquemas sociales y políticos como en el desarrollo de una literatura subversiva, transgresora y agitadora de conciencias, debemos localizar la razón de la existencia de ficción gótica en España en otro lado. Si no existe un apasionado racionalismo (propulsado por la Ilustración) que expulse todo lo irracional e inverosímil que hay en el mundo real, no puede producirse una vuelta hacia lo lúgubre y lo siniestro (hogar del género gótico una vez que regresó a través de la literatura); a este tipo de relatos no se les opondría la Razón, simplemente serían tratados como hechos verosímiles y no estaríamos hablando de novela gótica, sino de hechos reales o sagrados.

Investigadores, como Giovanni Allegra (1980), Isabel Román (1988) y Rafael Llopis (1974 y 1988), han visto los impedimentos para el pleno crecimiento de lo inverosímil (de lo fantástico y de lo gótico) en España. Rafael Llopis (1974: 79) advierte que:

Desde un punto de vista puramente estético, tampoco podía producirse en España una reacción contra el arte neoclásico, porque en España tampoco había habido apenas arte neoclásico, ya que este es la contrapartida, en el plano estético, de la Ilustración [...] En estas condiciones no se puede imaginar la aparición de una literatura romántica en España, donde lo fantástico aún no era fantástico, sino sagrado. Las creencias precristianas habían sido erradicadas o asimiladas por la religión, y en la España enlutada y fervorosa, la carencia de escepticismo [...], las pasiones eran cosa muy seria, incitación al pecado y fuente de todo mal. En España no habían sido atemperadas y desahogadas por un siglo de Ilustración y licencia. ¡Imposible también jugar con ellas!

La novela gótica se cultivó poco en España, pero este hecho no niega su existencia en el país. Como asegura Miriam López Santos (2010d: 24), «las ideas ilustradas revelan las carencias que tenían que ver con la idiosincrasia de España, y porque también respondían a ciertas particularidades asociadas a la propia naturaleza de nuestra sociedad». Para localizar el origen de la novela gótica en España, es importante que tengamos en cuenta que las circunstancias políticas, sociales, culturales, etc., para el nacimiento, el desarrollo y el cultivo del género gótico fueron distintas al país de origen, Inglaterra. Miriam López Santos (2010d: 24) destaca que, si la ficción gótica en Inglaterra nació al amparo de las Luces, con un contenido altamente sobrenatural, en su transferencia y adaptación a España, los escritores-adaptadores se deshicieron del componente irracional para dar paso a un terror plausible y cercano, una nueva forma de experimentar el terror.

2. El contexto sociológico. La recepción de la novela gótica en España

Se puede decir que un género está consolidado cuando público, autores y críticos tienen conciencia de él y lo discuten y lo comentan.
(Álvarez Barrientos, 1991: 155)

Aseveraciones, como las que se citan a continuación, dan a entender que apenas hubo interés por la novelística gótica en España o que su paso apenas se notó en aquellos años del período de entresiglos (1788-1834): «al parecer se difundió poco la novela gótica inglesa. Ni Walpole ni Clara Reeves se tradujeron y fueron escasas las de Richard Cumberland, Ann Radcliff y Goldsmith» (Zavala¹⁶², 1971b: 31); «Sorprende que la moda de las novelas ‘negras’ llegara tan tarde a España; quizá por eso, por llegar a destiempo, no arraiga plenamente ninguna de las varias que se tradujeron de la iniciadora del género o de sus imitadores; su difusión es relativamente escasa si se la compara con la que lograron otras cosas de menos interés» (Montesinos, 1980: 72-73); «el eco en España de toda esta novelística fue tardío y escaso» (Carnero, 1983: 120); «la producción española de novelas de terror es también muy reducida y quizá, siempre, inauténtica» (Ferrerías, 1991: 192-193); «la novela gótica llegó con retraso y no obtuvo mucho eco» (Ferraz, 1977: 607); o «lo primero y más evidente que podemos decir

¹⁶² Iris M. Zavala (1971b) cometió el error de agrupar bajo el mismo título de novela histórica, las novelas góticas, las novelas históricas y las novelas sentimentales, entre otras.

acerca de la recepción de la novela gótica inglesa en España es que ésta llegó tarde y mal» (Roas, 2000: 136).

No obstante, al igual que Miriam López Santos (2010d), demostraremos que, a pesar de estas afirmaciones desesperanzadoras, la novela gótica entró en España, de forma tardía y limitada¹⁶³, si se la compara con el resto de Europa, pero no por ello debemos negar y devaluar su presencia. Hubo una etapa de traducciones de novela gótica en España, especialmente prolija en las tres primeras décadas del siglo XIX, previa a la producción de novela gótica nacional. Es más, como aclara Miriam López Santos (2015: 267-268), «esta fase fijó unas características, que supusieron la consolidación del género, en consonancia con las establecidas en origen, pero asociadas a otras novedosas que vinieron a enriquecer la fórmula de la exitosa novela gótica inglesa y que obedecían a las especiales circunstancias sociales, políticas, históricas y religiosas del país en la que recaía».

Otros investigadores, sin embargo, valoran justamente la presencia de novela gótica en España. M.^a Socorro Suárez (1978: 71) sostiene que «en el siglo XIX, hay un número elevado de traducciones de novelas inglesas pertenecientes, sobre todo, al género de la novela gótica y sentimental. Esta forma de narrar va a tener una gran repercusión en nuestro país, donde se van a escribir muchas obras siguiendo el tema de Anna Radcliffe, Matthew Lewis, Mrs Helme, Mrs Amelia Opie y otros». Joaquín Álvarez Barrientos (1995d: 900-901) no subestima el poder de los influjos extranjeros y, tras mostrar el enorme peso de los novelistas británicos como Henry Fielding, Samuel Richardson o Laurence Sterne sobre la literatura española de finales del siglo ilustrado, destina un párrafo a las novelas góticas, citando a sus autores más representativos como Horace Walpole, Matthew G. Lewis y Ann Radcliffe. Este investigador advierte que la «presencia de esta literatura en España sólo es verdaderamente apreciable en el XIX. Sin embargo, la influencia de este género mediante traducciones francesas fue grande ya desde finales del XVIII» (Álvarez Barrientos, 1995d: 900-901).

La obstinación de los censores y de los preceptistas españoles para que la literatura, y en especial el género novelesco, instruyera a la sociedad, junto al

¹⁶³ Salvador García Castañeda (1987: 25) asegura que, pese a la popularidad de la que gozó la novela gótica en Inglaterra y en Francia, en España llegó tarde y no llegó a aclimatarse debido a un control riguroso de la censura. Tan solo destaca dos títulos góticos, *A Sicilian Romance* (1790), de Ann Radcliffe, y *The Monk* (1795), de Matthew G. Lewis, destacando el retraso con respecto a la aparición de la obra original, 29 años en caso de la novela de Ann Radcliffe, publicada en Valencia en 1819 como *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini*, y 26 años en el caso de la obra de Matthew G. Lewis, publicado en París en 1822 como *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia*.

desmesurado control moral que se impuso sobre la narrativa, puso sobre la novela gótica inglesa una carga moralizante que modificó parte de sus principios estéticos y de su carácter subversivo; como resultado obtenemos una novela gótica de corte racional, como las obras de Ann Radcliffe, por ser el caso más conocido. No obstante, esto no significa que no podamos hablar abiertamente de una novela gótica pura presente en el país durante el período que nos ocupa. La literatura española, como lo haría cualquier otra, adaptó el género gótico, acercándose, en la mayoría de los casos, en ese proceso de adaptación, a la vertiente racional del mismo. Recordemos además que el género gótico no solo es aquel que hace gala de los horrores más insoportables y las pasiones más desenfrenadas, presentando historias donde el exceso, lo sobrenatural y lo irracional aparecen sin ningún tipo de justificación o moderación (nos referimos a la vía irracional o sobrenatural del género de la que son ejemplo las obras de Horace Walpole y Matthew G. Lewis); también pertenecen al género gótico aquellos relatos donde, pese a que se ensalce la virtud, se ofrezca una explicación lógica a lo sobrenatural al final de la trama y se controle el exceso (nos referimos a la vía racional o sentimental del género, cuya figura más destacada es Ann Radcliffe, seguida de Regina M^a. Roche y Sophia Lee), está presente la sensación constante de terror y de incertidumbre que distingue a toda ficción gótica, donde continuamente se juega con la estética sublime del terror.

Al analizar los trabajos de diversos investigadores, como los citados al comienzo de este segundo apartado, primeramente, advertimos que existe cierta controversia a la hora de considerar qué es una auténtica novela gótica. Podría considerarse como novela gótica únicamente aquella vertiente horrificada e irracional iniciada por Horace Walpole y continuada por Matthew G. Lewis. También, podríamos considerar solamente como novela gótica la vertiente terrorífica, sentimental o racional, al estilo de Ann Radcliffe, Sophia Lee y Regina M.^a Roche. Juan I. Ferreras (1991: 191-192) parece tenerlo bastante claro cuando declara que «en España [...] se traduce o se imita solamente aquello que se puede comprender, compartir, leer, en una palabra, si es que leer significa de alguna manera compartir; se puede comprender también que la novela de terror, la auténtica, la de Lewis, se encontraba muy lejos de la conciencia del editor, traductor y lector españoles». Este investigador niega la presencia de los fundadores del *gothic tale* (Horace Walpole y William T. Beckford¹⁶⁴) en España y afirma que el

¹⁶⁴ Juan I. Ferreras (1973: 246) solo localiza en París una traducción de Matthew G. Lewis, *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia*, publicada en 1822. Este investigador se asombra de que tratándose del Trienio Liberal (1820-1823), la novela de Matthew G. Lewis no se hubiera traducido en Madrid, Valencia o Barcelona, pues, como sabemos, durante ese período hubo libertad de

«único éxito en materia de traducciones se lo lleva Ann Radcliffe¹⁶⁵», quien «tiene éxito porque la novela de Radcliffe es una inauténtica novela de terror», porque sus novelas son «racionalizadas, explicadas, presenta algo como irracional que luego será racionalizado, explicado al final de la obra¹⁶⁶» (Ferrerías, 1991: 191-192). Opinión similar comparten otros investigadores como José F. Montesinos (1980), Iris M. Zavala (1971b), Rafael Llopis (1974), Isabel Román (1988) o Guillermo Carnero (1983), quienes insisten en señalar la ausencia de Horace Walpole, Matthew G. Lewis o Charles R. Maturin en España, considerados como precursores de lo que ellos califican como auténtica novela gótica.

Esta división entre auténtica novela gótica (la novela gótica irracional o sobrenatural de Horace Walpole y Matthew G. Lewis) e inauténtica novela gótica (la novela gótica racional o sentimental de Ann Radcliffe y Clara Reeve) no hace sino aludir a dos maneras diferentes de presentar los acontecimientos, y elementos, que se desarrollan en el relato. De manera que, en nuestro caso, preferimos ampliar aún más el concepto y considerar que ambas vertientes son igualmente válidas, pues les une la misma pasión por provocar el deleite que resulta de experimentar con esta nueva estética de lo lúgubre que nos aproxima a la sublimidad, aunque sus fines o sus tácticas sean diferentes. Una cuestión de hermenéutica. Al final de todo, el propio Juan I. Ferrerías (1991: 193), consciente o inconscientemente, acaba concluyendo que «a pesar de todo, [...] la novela de terror se intentó en España en la mitad del siglo XIX, y que

impresión. Encontramos en el pie de la portada de la novela que aparece como lugar de publicación Madrid, aunque también se indica que la obra «hállase también en Casa de Rosa, en París». Luego, al revisar completamente la obra, al final de la misma (pág. 355), aparece la imprenta que editó esta obra, la imprenta francesa de J. Smith (París).

¹⁶⁵ Juan I. Ferrerías (1973: 246-247) afirma que el éxito en materia de traducción recayó sobre las escritoras del gótico. Localiza dos traducciones de *The Recess, or A Tale of Other Times* (1785), de Sophia Lee, la primera impresa en Madrid en 1817 y la segunda en Barcelona en 1819, ambas aparecieron bajo el título de *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor*. También halla la traducción de la novela *The Children of the Abbey. A Tale* (1796), de Regina M.^a Roche, publicada en Madrid, en 1807, como *Los niños de la Abadía*, y en Barcelona, en 1828, como *Oscar y Amanda o los descendientes de la Abadía*. También resalta que aparecieron dos veces más después de 1828, aunque no aclara cuándo.

¹⁶⁶ Juan I. Ferrerías (1973: 247) compara la novela *The Mysteries of Udolpho. A Romance* (1794), de Ann Radcliffe, con la novela *The Monk* (1795), de Matthew G. Lewis, y concluye que: «En *The Monk* se nos narra, finalmente, la inutilidad de todo esfuerzo, de toda libertad: nada puede hacer el fraile Ambrosio, puesto que en resumidas cuentas, el Demonio, tan irreductible, aparecerá como el inspirador de toda la aventura; ni siquiera el amor del fraile será verdadero, sino una encarnación, una más, del todopoderoso Príncipe de las Tinieblas. En el *Udolpho* toda la aventura de la protagonista encontrará un final feliz, al mismo tiempo y desde el mismo momento en que todos los aparentes misterios de la obra, desaparecerán, se explicarán. Radcliffe alarga y estira sus obras en función del misterio, de la curiosidad que quiere concitar en el lector; Lewis no necesita solicitar la curiosidad del lector, porque su problemática es diferente, el lector puede sentir o no sentir curiosidad, miedo, es lo mismo, el irracionalismo, el determinismo de las fuerzas oscuras no cuenta con el lector para desarrollarse, para cumplirse».

estos intentos de alguna manera influyeron, o al menos tienen concomitancia, y a veces íntima relación, con otras estructuras novelescas que aparecieron posteriormente». Este acaba reconociendo como novela gótica todas aquellas que se publicaron en España.

Los editores supieron aprovechar las circunstancias históricas de relativa apertura hacia el exterior, así como aquellas leyes más permisivas con este tipo de literatura¹⁶⁷, para divulgar las novelas góticas. La comercialización y la lectura de la novela gótica se promovieron gracias, principalmente, al incesante negocio editorial que se creó en respuesta a la demanda de los lectores, dando lugar a la secuencia de publicaciones de trabajos góticos. Incluso podemos encontrar varias ediciones de una misma obra. Estas ediciones, y reediciones, junto a las listas de suscriptores que encontramos en algunas imprentas, prueban que había un público que ansiaba experimentar con esta estética del terror (de lo prohibido y de lo ignoto), la cual generaba todo tipo de reacciones por parte del receptor (lectores, escritores y crítica especializada). Esta respuesta también prueba que la novela gótica circuló por el país y que atrajo la atención de los españoles, pues, de no ser así, escritores, editores, críticos y público lector no hubieran invertido tiempo, dinero y esfuerzo en algo que no mereciera su atención. Por el contrario, hemos hallado, como demostraremos en este segundo apartado, que se tradujeron y se editaron novelas góticas (extranjeras y autóctonas españolas) (subapartado 2.1., «La publicación de novelas góticas inglesas, francesas, alemanas y españolas. Historia editorial», de este segundo apartado), que hubo editoriales españolas que invirtieron en este tipo de novelas (subapartado 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», de este segundo apartado), que existió un público lector que demandó y que disfrutó con este nuevo género importado (subapartado 2.3., «El público lector de novela gótica en España», de este segundo apartado) y que hubo una crítica que habló, mal o bien, principalmente en los periódicos, de este género transgresor (subapartado 2.4, «La recepción crítica de la novela gótica», de este segundo apartado).

Este segundo apartado está destinado a una exégesis de índole sociológica que nos ayudará a subrayar el peso que el público lector (editores, escritores, crítica especializada y demás lectores) tuvo en la forma de producir y de comercializar novela gótica en España. Para acercarnos al nivel de recepción con que contó la novela gótica en el país desde 1788 hasta 1834, disponemos de instrumentos valiosos, como la venta y

¹⁶⁷ Vid. subapartado 1.1.2., «La introducción y circulación de la novela gótica en España. Admisión y clandestinidad», de este segundo capítulo.

la difusión de la obra (el mercado editorial: número de ediciones¹⁶⁸ y editoriales más afines al género gótico), y la respuesta del público lector (el lector pasivo¹⁶⁹) y de la crítica especializada (el lector activo¹⁷⁰).

Los estudios acerca de la recepción de la literatura gótica por parte del lector español de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX continúa siendo un aspecto poco trabajado, por no decir inexistente, dentro de la historia de la literatura española. Excepcionalmente Miriam López Santos (2010d) ofrece un amplísimo y detallado estudio sobre esta cuestión, seguido de Leonardo Romero (1995) y David Roas (2000); estos últimos tratan principalmente la recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX. Hemos recurrido también a fuentes clásicas, u originales, pues una buena manera de conocer de primera mano la recepción de la novela gótica en España es observar y analizar el mercado editorial y la crítica de la época. Esta última nos ayuda a localizar cuál fue el tipo de público que leía novela gótica y el tipo de acogida que recibió; todo ello se manifiesta en diarios, periódicos, anuncios en prensa y prólogos de las novelas publicadas en aquellos años. De hecho, la prensa periódica suministra un variado material informativo a la hora de reconstruir reseñas biográficas de personajes históricos o de confeccionar cuadros representativos de actividades artísticas, intelectuales y culturales como son el desarrollo de empresas editoriales, actividades teatrales y espectáculos populares, o la reconstrucción de los procedimientos de recepción crítica. Por tanto, la prensa constituye la fuente de información más significativa para reconstruir el proceso de comercialización de novelas góticas en el período que estudiamos. Los periódicos como el *Diario de Madrid* y la *Gaceta de Madrid* reservaron un espacio en sus números destinado a los anuncios de las novedades editoriales que entraban en España.

Una lectura de los listados de publicaciones que aparecen en la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*, los catálogos que encontramos en los archivos de la época, las colecciones, los epistolarios y, en resumen, la literatura misma, constatan que la novela gótica fue haciéndose cada vez más popular en España en las tres primeras décadas del siglo XIX.

¹⁶⁸ El número de títulos góticos publicados nos puede dar una información aproximada del gusto del público lector por el género gótico.

¹⁶⁹ *Ibid.* cit. 24, pág. 47.

¹⁷⁰ *Ibid.* cit. 23, pág. 47.

2.1. *La publicación de novelas góticas inglesas, francesas, alemanas y españolas.*
Historia editorial

Hay que admitir, a pesar de todo, que la novela de terror se intentó en España en la mitad del siglo XIX, y que estos intentos de alguna manera influyeron, o al menos tienen concomitancia, y a veces íntima relación, con otras estructuras novelescas que aparecieron posteriormente.
(Ferrerías, 1991: 193)

En este subapartado comprobaremos el número de ediciones de novelas góticas (extranjeras y autóctonas españolas) que se publicaron desde finales del siglo XVIII hasta la tercera década del siglo XIX. Con esta compilación y análisis de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y de novelas góticas autóctonas españolas no solo pretendemos elaborar un análisis cuantitativo de las obras que se imprimieron, sino también conocer cuáles fueron los títulos góticos publicados y los autores que se leyeron, de manera que podamos conocer qué vertiente del gótico tuvo mayor aceptación entre el público español, si la vertiente irracional de Matthew G. Lewis o la vertiente racional de Ann Radcliffe, una cuestión que también es importante para comprender la respuesta de la crítica y de los escritores españoles (analizados en el subapartado 2.4., «La recepción crítica de la novela gótica», de este segundo capítulo). En el segundo y tercer apartado del «Apéndice» de esta investigación, hemos elaborado un catálogo detallado con las novelas góticas (extranjeras y autóctonas españolas) que se publicaron en España desde 1788 hasta 1834, tanto en prensa como en volúmenes, con el número de ediciones que hubo y las distintas editoriales que las promocionaron. Este catálogo ha sido elaborado principalmente a raíz de las investigaciones llevadas a cabo por David Roas (2000 y 2006) y Miriam López Santos (2008b, 2009a, 2009b, 2010c, 2010d, 2010e, 2011a, 2011b, 2011c, 2012 y 2015¹⁷¹).

El éxito de las novelas góticas en España sucedió años después de que su luz se extinguiera en el resto de Europa, siendo la Década Ominosa (1823-1833) la más prolífera. David Roas (1997) y Miriam López Santos (2010d) acusan de este éxito tardío a un atraso también en la entrada del Romanticismo en el país que explicaría el mantenimiento de traducciones hasta entrada la década de 1830. Miriam López Santos (2010d: 50) añade que esta «extensión y tardanza en la asimilación del género, unida a otro conjunto de circunstancias expuestas, se traduce, a nivel estético, en una serie de características que la habrían de diferenciar de su fórmula originaria, en lo que se refiere

¹⁷¹ *Ibíd.* cit. 12, pág. 35.

a la confusión y al trasvase de elementos de géneros coincidentes en el tiempo (la novela sentimental y la novela histórica)». Hemos de añadir también que, como destaca Guillermo Carnero (2009: 92), «la novela española de los dos últimos decenios del siglo XVIII y los dos primeros del XIX aporta lo suficientes componentes sentimentales, exóticos (en el tiempo y en el espacio) y góticos como para considerar una unidad, en cuanto a la gestación de la narrativa romántica española y del folletín, el período 1780-1840».

Juan I. Ferreras (1973: 84) calcula que se publicaron en España, entre 1790 y 1834, un total de unos 300 títulos novelescos traducidos y unas 200 novelas autóctonas españolas, una cifra bastante importante, dado la situación de la novela en los últimos años del siglo ilustrado¹⁷². De las 300 novelas traducidas, 39 novelas pertenecen al de género gótico¹⁷³, y de las 200 novelas autóctonas, 10 son novelas góticas españolas.

El listado de novelas góticas extranjeras (inglesas, francesas y alemanas) que se tradujeron al castellano desde 1788 hasta 1834 se puede localizar tanto en el segundo apartado del apéndice final, como en el subapartado 3.2., «Los objetivos específicos», del capítulo introductorio de este estudio.

La mayoría de las novelas góticas inglesas y alemanas que se tradujeron al castellano se realizaron a partir de traducciones francesas. La coincidencia de algunos títulos en castellano con las versiones francesas de las mismas nos pone sobre la pista¹⁷⁴. Otras veces, el título coincide tanto con la versión francesa como con la versión original en inglés, sin embargo, seguramente la traducción se realizó a raíz de la traducción francesa, como sucedió con el resto de traducciones que salieron al mercado en aquellos años. En la tabla que mostramos a continuación (Tabla 1, págs. 192-194), presentamos lo que acabamos de comentar; los datos están dispuestos de forma organizada en líneas y columnas, para facilitar la comparación:

¹⁷² Vid. subapartado 1.1.1., «La censura gubernativa e inquisitorial. Edictos y novela en España», de este segundo capítulo donde analizamos brevemente las valoraciones de la crítica, y especialmente de la censura, acerca del género novelesco.

¹⁷³ Solo dos novelas góticas se publicaron antes de 1790: *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1785), y *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1788), de Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest.

¹⁷⁴ Para encontrar y analizar las publicaciones en francés, hemos recurrido directamente a las fuentes originales localizadas en la BnF. Desde ahí hemos podido comprobar que efectivamente muchos de los títulos en castellano de las novelas góticas inglesas traducidas coinciden con los títulos de las versiones en francés.

Autor(a)	Título original (año de la primera edición)	Título versión francesa (año de la primera edición)	Título versión castellana (año de la primera edición)
Ann Radcliffe	<i>A Sicilian Romance</i> (1790)	<i>Julia, ou Les souterrains du château de Mazzini</i> (1797)	<i>Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini</i> (1819)
Ann Radcliffe	<i>The Italian, or the Confessional of the Black Penitents</i> (1797)	<i>L'Italian, ou Le confessionnal des pénitents noirs</i> ¹⁷⁵ (1797)	<i>El italiano, o El confesionario de los penitentes negros</i> (1832)
Ann Radcliffe	<i>The Romance of the Forest</i> (1791)	<i>La forêt, ou l'abbaye de Saint-Clair</i> (1794)	<i>La selva, o La abadía de Santa Clara</i> (1833)
Ann Radcliffe	<i>The Mysteries of Udolpho. A Romance</i> (1794)	<i>Les mystères d'Udolpho</i> (1797)	<i>Los misterios de Udolfo</i> (1832)
Anónimo	*Desconocido	<i>Le tombeau</i> (1799)	<i>El sepulcro</i> (1825 y 1830)
Catherine Cuthbertson	<i>Romance of the Pyrenees</i> (1803)	<i>Les visions du château des Pyrénées</i> (1809)	<i>Las visiones del castillo de los Pirineos</i> (1828)
George Moore	<i>Grasville Abbey. A Romance</i> (1797)	<i>L'abbaye de Grasville</i> (1798)	<i>La abadía de Grasvila</i> (1828)
Elizabeth Helme	<i>Louise, or The Cottage on the Moor</i> (1787)	<i>Louise, ou La chaumière dans les marais</i> (1787)	<i>Luisa, o La cabaña en el valle</i> (1797)
Elizabeth Helme	<i>Albert, or The Wilds of Strathnavern</i> (1799)	<i>Albert, ou Le désert de Strathnavern</i> (1800)	<i>Alberto, o El destierro de Strathnavern</i> (1807)
Elizabeth Helme	<i>St. Clair of the Isles, or The Outlaws of Barra, a Scottish Tradition</i> (1803)	<i>Saint-Clair des isles, ou Les exilés a l'isle de Barra</i> (1808)	<i>Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica</i> (1804)

¹⁷⁵ Miriam López Santos (2010d: 41) ofrece un título incompleto de la traducción francesa. Según esta investigadora, la versión francesa apareció en 1797 bajo el título de *Le Confessionnal des Pénitents Noirs*. Sin embargo, hemos encontrado en la BnF la traducción francesa y el título coincide con la versión original en inglés original (Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: RES P-Y2-2162; vol. 1. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: RES P-Y2-2162; vol. 2. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: RES P-Y2-2162; vol. 3). El título completo es *L'Italian, ou Le Confessionnal des Pénitents Noirs* (1797).

Autor(a)	Título original (año de la primera edición)	Título versión francesa (año de la primera edición)	Título versión castellana (año de la primera edición)
Elizabeth Helme	<i>The Pilgrims of the Cross, or The Chronicles of Christabelle de Mowbray. An ancient legend</i> (1805)	<i>Le pèlerin de la croix, ou Chronique de Christabelle de Mowbray, ancienne légende</i> (1807)	<i>El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa</i> (1832)
Regina M. ^a Roche	<i>The Children of the Abbey. A Tale</i> (1796)	<i>Les enfants de l'Abbaye</i> (1797)	<i>Los niños de la abadía</i> (1807)
Regina M. ^a Roche	<i>Clermont. A Tale</i> (1798)	<i>Clermont</i> (1798)	<i>Clermont</i> (1831)
Sophia Lee	<i>The Recess, or A Tale of Other Times</i> (1785)	<i>Le souterrain, ou Matilde</i> (1786)	<i>El subterráneo, o La Matilde</i> (1795)
Thomas Isaac Horsley Curties	<i>Ethelwina, or The House of Fitz-Auburne</i> (1799)	<i>Ethelwina</i> (1802)	<i>Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre</i> (1806)
Anónimo	<i>The Cavern of Death, a Moral Tale</i> (1795)	<i>La caverne de la mort</i> (1799a)	<i>La caverna de la muerte</i> (1827)
Matthew G. Lewis	<i>The Monk</i> (1796)	<i>Le jacobin espagnol, ou Histoire du moine, Ambrosio et de la belle Antonia sa soeur</i> (1797)	<i>El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia</i> (1822)
William H. Ireland	<i>The Abbess. A Romance</i> (1799)	<i>L'abbesse</i> (1814)	<i>La abadesa</i> (1822)
Mr. Singer	<i>The Mystic Castle, or, Orphan Heir. A Romance</i> (1796)	<i>Le château mystérieux, ou L'héritier orphelin</i> (1798)	<i>El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa</i> (1830)
John W. Polidori	<i>The Vampyre</i> (1819)	<i>Le vampire</i> (1820)	<i>El vampiro</i> (1824)
Heinrich Zschokke	<i>Abällino, der grosse Bandit</i> (1794)	<i>Abelino, ou le Grand Bandit, tragédie en 5 actes</i> (1799)	<i>Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos</i> (1800)
Cajetan Tschink	<i>The victim of magical delusion, or The mystery of the revolution</i> (1795)	*No localizada	<i>La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos</i> (1806)

Autor(a)	<i>Título original</i> (año de la primera edición)	<i>Título versión francesa</i> (año de la primera edición)	<i>Título versión castellana</i> (año de la primera edición)
Christiane Benedikte Naubert	<i>Herrmann von Unna, eine Geschichte aus den Zeiten der Vehmegerichte</i> (1788)	<i>Herman d'Unna, ou Aventures arrivées au commencement du quinzieme siècle dans le temps où le tribunal secret avoit sa plus grande influence</i> (1791)	<i>Herman de Unna, rasgo historial de Alemania</i> (1807)

Tabla 1

El listado de novelas góticas españolas publicadas durante el período de entresiglos (1788-1834) se puede localizar tanto en el tercer apartado del apéndice final, como en el subapartado 3.2., «Los objetivos específicos», del capítulo introductorio de este estudio.

Veamos a continuación las distintas ediciones que salieron al castellano hasta 1834.

2.1.1. La novela gótica inglesa

David Roas (2006: 98) asegura que «la tendencia blanca¹⁷⁶, algo más tardía, fue también más tolerada entre nosotros, y, a la vez, más autóctona. Es decir, fue más aceptada, tanto por el público como por el poder. Ello es perfectamente lógico, ya que esta tendencia era la menos virulenta, la más suave, poética, infantil o humorista de las dos. Era la que menos podía herir al lector serio y crédulo». Una vez elaborado el listado de novelas góticas inglesas traducidas al castellano, con sus correspondientes reediciones, David Roas (2006: 82) concluye que «el éxito de este género en España se redujo fundamentalmente a las obras de Ann Radcliffe, puesto que del resto de autores traducidos solo se publicó, en la mayoría de los casos, un único título (aunque, en ocasiones, llegara a ser reeditado), como sucedió con Sophia Lee, Harriet Lee, Clara Reeve y M. G. Lewis».

Miriam López Santos (2010d: 50-51) afirma que, en la España del primer tercio del siglo XIX, «la vertiente racional predominó, en detrimento de la irracionalista». Esta investigadora aclara que la corriente racional del gótico no tuvo demasiadas dificultades

¹⁷⁶ Se refiere a la vertiente racional o sentimental del género gótico.

para pasar el filtro de la censura, puesto que las novelas góticas racionales, o sentimentales, cuentan con un alto porcentaje de contenido moral y religioso, precisamente lo más defendido por la preceptiva neoclásica, de modo que resulta obvio que saltara fácilmente las trabas de la censura inquisitorial y gubernativa. Destaca entre los escritores del gótico racional que llegaron a España en el período de entresiglos (1788-1834) a Ann Radcliffe (la más exitosa en el país; «el gran éxito o el único éxito entre nosotros», Ferreras, 1973: 247), Sophia Lee, Regina M.^a Roche, Elizabeth Helme, Mrs. Harley, George Moore, Catherine Cuthbertson y dos escritores anónimos¹⁷⁷.

Helena Establier (2010: 108) también subraya el éxito de las escritoras inglesas del género gótico en España en el primer tercio del siglo XIX, «posiblemente porque en sus plumas las convenciones propias del género se ponían en juego con unos objetivos distintos a los de sus colegas hombres, una finalidad que —a diferencia de las obras de Lewis o de Maturin— no pasaba por la transgresión total y absoluta de los códigos sociosexuales ni por la manifestación literaria del horror llevado a sus últimas consecuencias». De acuerdo con esta investigadora, lo gótico femenino¹⁷⁸ simboliza, para la heroína y la lectora, «una subversión temporal del orden» (Establier, 2010: 108), que concluye con la vuelta a la normalidad de un orden (el matrimonio y la vida familiar); la heroína, tras haber experimentado con toda una serie de secuencias terroríficas vividas fuera de la atmósfera marital y familiar, esta acaba deseando regresar a este entorno que se vuelve deseable y seguro. En estas historias góticas, la rebelión es castigada y el sistema de orden familiar y social es consolidado. Para ello, la mujer es expuesta a un espacio público (terrorífico). La historia concluye con la desaparición de las formas góticas de domesticidad y con el regreso al hogar (Kilgour, 1995: 3-43). Helena Establier (2010: 109) matiza que, aunque las novelas góticas

¹⁷⁷ Menciona también a Harriet Lee y Clara Reeve (López Santos, 2010d: 44), sin embargo, sus obras se publicaron al castellano durante el Romanticismo, por lo que extralimitan la fecha final propuesta para esta investigación (1834). Hemos investigado a ambas escritoras, en busca de alguna edición temprana al castellano, pero no hemos hallado ninguna, únicamente las ya citadas por Miriam López Santos (2010d: 44): *El asesinato* (1835), traducción al castellano del relato «Kruitznier, or The German's Tale» (1801), contenida en el tomo IV de *The Canterbury Tales* (1797-1805), de Harriet Lee, disponible en la Bnf (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-48111; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-48112; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-48113; vol. 3); y *El campeón de la virtud, o El barón inglés* (1854), traducción al castellano de *The Champion of Virtue. A Gothic Story* (1777), de Clara Reeve, disponible en la BNE (Sede de Recoletos: 3/2458; código de barras: 1105424103; localización: Salón General).

¹⁷⁸ En este caso, Helena Establier (2010) se refiere a las novelas góticas escritas exclusivamente por mujeres, pues no menciona a ningún escritor masculino que pudiera escribir novelas al estilo de Ann Radcliffe o Sophia Lee. Esta cuestión del gótico femenino, junto al gótico masculino, ya fue presentada brevemente en el subapartado 5.2., «La novela gótica *racional* (o *sentimental*) y la novela gótica *irracional* (o *sobrenatural*)», del primer capítulo.

escritas por mujeres no fueran del gusto de algunos moralistas conservadores, lo cierto es que el mensaje final que se transmite (el entorno doméstico como final seguro y adecuado para las aventuras protagonizadas por mujeres) no podía ser más apropiado en términos morales, lo que justifica en gran medida la presencia y la aceptación de la vertiente racional del género gótico en España a principios del siglo XIX. Entre las novelas góticas inglesas que se tradujeron-adaptaron en España, las de Elizabeth Helme y Ann Radcliffe tuvieron una acogida especialmente notable.

Ann Radcliffe, quien cosechó un éxito notable tanto dentro como fuera de su país, también tuvo un eco, tardío, pero notable, en España, convirtiéndose en autora de culto, con su vertiente racionalista y sentimental, que tiene como rasgo primordial la racionalización final de lo fantástico o de lo sobrenatural, pero que no por ello deja de provocar miedo en el espectador a lo largo de la trama. De las seis novelas góticas que compuso, cuatro se tradujeron al castellano en la primera mitad del siglo XIX. La primera novela en ser traducida fue *A Sicilian Romance* (1790), la cual fue publicada bajo el título de *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini*, en 1819¹⁷⁹, 1822 y 1829. Las dos primeras ediciones fueron traducidas por J.M.P. Las ediciones de 1819 y de 1822 fueron publicadas en 2 vols. y la edición de 1829 en 4 vols. La segunda novela gótica de Ann Radcliffe en traducirse-adaptarse fue *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797), que salió al mercado bajo el título de *El confesionario de los penitentes negros*, en 1821, editada en 2 vols., y fue traducida al francés por André

¹⁷⁹ David Roas (2000: 738) y Miriam López Santos (2010d: 41, 289) incluyen una edición de 1818, publicada por la editorial de Mariano J. de Cabrerizo, Valencia. Sin embargo, la primera edición en castellano que hemos localizado es la edición de 1819, localizada en la BNE (referencia completa disponible en el subapartado 2.1., «Las novelas góticas inglesas», del apéndice final de esta investigación). En la misma portada de la obra aparece como editorial la Impr. de Esteban, Valencia. Desconocemos la razón por la que aparece la Impr. de Esteban en la portada, puesto que esta novela fue anunciada en diversas publicaciones de la época como parte de la colección de novelas, propiedad de Mariano J. de Cabrerizo. La única posible razón que encontramos es que algunas novelas de la colección de Mariano J. de Cabrerizo se imprimieran en la Impr. de Esteban, por un motivo que desconocemos, pero fueron editadas por el editor Mariano J. de Cabrerizo. Lo mismo sucedería con la primera edición al castellano de *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq, incluida también en la colección de novelas de Mariano J. de Cabrerizo. De hecho, al final de su *Prospecto de una colección de novelas inglesas, alemanas y francesas, traducidas al castellano, que publica Mariano de Cabrerizo, comerciante de libros de Valencia* (1818), donde se incluye esta novela, se cita la Impr. de Esteban, Valencia (Cabrerizo, 1818: 4). Hemos localizado el resto de novelas que se incluyen este prospecto y todas aparecen como impresas en la Impr. de Esteban. Retomando de nuevo el asunto de la edición de 1818 de *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini*, no hemos encontrado ninguna información o documento que pruebe que existió tal edición. Probablemente, David Roas y Miriam López Santos hallaran las dos fechas de 1818 y 1819 y, ante la duda, incluyeran ambas en sus investigaciones como dos ediciones diferentes. Lo más probable es que ambos años se refieran a una única edición, la primera, que fuese anunciada en prensa con el año 1818, pero en la portada figura el año 1819.

Morellet¹⁸⁰ y al castellano por D.T.H. y D.M.S. También apareció una segunda edición, *El italiano, o El confesionario de los penitentes negros*, que fue publicada en 1832 en 7 vols. La tercera novela gótica publicada fue *The Romance of the Forest* (1791), traducida por Santiago de Alvarado y de la Peña como *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica*, y publicada en 1830 en 4 vols. También fue publicada como *La selva, o La abadía de Santa Clara*, en 1833, editada en 6 vols. La última novela anunciada fue *The Mysteries of Udolpho. A Romance* (1794), traducida como *Los misterios de Udolfo* y publicada en 1832, en 10 vols.

La fama que ya le precedía a Ann Radcliffe y la que alcanzó en España durante el período que nos ocupa, hizo incluso que se le atribuyeran tres novelas góticas apócrifas: *El sepulcro*, de un autor anónimo¹⁸¹, fue publicada en 1825 y 1830¹⁸² (esta última publicación fue traducida por Rafael Oscariz y publicada en 2 vols.); *Romance of the Pyrenees* (1803), de Catherine Cuthbertson, fue impresa bajo el título de *Las visiones del castillo de los Pirineos*¹⁸³, en 1828, en 10 vols; y *Grasville Abbey. A Romance* (1797), obra original de George Moore, se publicó como *La abadía de*

¹⁸⁰ André Morellet (1727-1819) fue un escritor y economista francés, filósofo ilustrado y colaborador de la *Encyclopédie*. En 1785, fue nombrado miembro de la Academia francesa, cuyos archivos preservó en 1792. Sus obras más destacadas fueron *Mélanges de littérature et de philosophie du 18e siècle* (1818), la cual contiene una selección de sus obras anteriores, y *Mémoires sur le XVIIIe siècle et sur la Révolution* (1821).

¹⁸¹ David Roas (2000: 739-740) señala que puede que se trate de una obra de Hector Chaussier, traductor de las obras de Ann Radcliffe al francés. En la BnF (referencia completa disponible en el subapartado 2.1., «Las novelas góticas inglesas», del apéndice final de este estudio), Hector Chaussier aparece como su traductor. Hemos encontrado la versión francesa, *Le tombeau* (1799b), en la BnF (Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: RES P-Y2-3138; vols. 1-2), que dice ser una «Ouvrage Posthume d’Anne Radcliffe, Auteur de *L’Abbaye de Sainte-Claire*, des *Mystères d’Udolphe*, de *L’Italien*, etc. Traduit sur le Manuscrit» (Trad. propia: «Obra póstuma de Ann Radcliffe, autora de *La abadesa de Santa Clara*, de los *Misterios de Udolfo*, de *El Italiano*, etc. Traducida sobre el manuscrito»), pero no hemos podido localizar ni al auténtico autor y ni la obra original. De manera que desconocemos si se trata o no de una obra original francesa de Hector Chaussier. Resulta extraño que, en Francia, donde el género gótico no tuvo ningún tipo de problema para editarse, se publicase esta novela como una traducción, así como ocurría en España, si se trata en realidad de una obra original. De manera que, si la obra indica que es una traducción, es porque seguramente así lo sea. La publicación de la novela como una obra de Ann Radcliffe (en la portada de la novela aparece el siguiente subtítulo: «novela escrita en inglés por Ann Radcliffe»), seguramente se debiera a, como en la mayoría de los casos y que ya hemos mencionado con anterioridad, un error en la edición de la obra o una manera de asegurar el éxito de la novela al publicarse como un escrito de Ann Radcliffe, quien gozaba de un éxito y prestigio reconocidos. Si la obra realmente perteneciera a Hector Chaussier, es más que probable que este escritor se hubiera adjudicado la autoría de la misma y no se la hubiera cedido a Ann Radcliffe, puesto que Hector Chaussier ya gozaba de cierta reputación por aquellos años y, como es de suponer, no necesitaba aprovecharse del éxito de otros. A falta de datos concluyentes, y teniendo en cuenta las razones que acabamos de exponer, catalogamos la novela *El sepulcro* (1825), hasta la fecha y en vista de futuras investigaciones, como una novela gótica inglesa de autoría y obra original desconocidas, que se tradujo al castellano a partir de una traducción francesa, *Le tombeau*, realizada por Hector Chaussier en 1799.

¹⁸² Miriam López Santos (2010d: 42) olvida anotar la edición de 1825. En el catálogo final de su libro (2010d: 282) si aparece reseñada, sin embargo, sitúa erróneamente la edición de 1830 como una segunda edición de *El sepulcro o el subterráneo* (1829), una novela apócrifa de Ann Radcliffe.

¹⁸³ El subtítulo que aparece en la portada es: «novela escrita en inglés por Ana Radcliffe».

*Grasvila*¹⁸⁴, en 1828. Miriam López Santos (2010d: 42) destaca que «el respeto a la fórmula gótica, por un lado, así como el reconocimiento de Ann Radcliffe, por otro, habrían llevado a los editores o traductores, posiblemente franceses, en primera instancia, a asociar dichas novelas a esta autora, buscando mayor aceptación, así como mayores ingresos». Efectivamente, en la BnF hallamos que, ya desde el título inicial en la versión francesa, se atribuyen estas novelas a Ann Radcliffe, como también pudimos ver en la primera tabla (Tabla 1, págs. 192-194), de modo que si en castellano se asociaron estas novelas a esta escritora es porque las traducciones francesas así lo hicieron en primer lugar¹⁸⁵.

Igualmente, Elizabeth Helme obtuvo un éxito notable en España, incluso sus novelas fueron traducidas al castellano y publicadas antes de que se tradujeran y sacaran a la venta las obras de Ann Radcliffe, con un número considerable de ediciones que superaron las de su compañera¹⁸⁶. *Louise, or The Cottage on the Moor* (1787), fue publicada como *Luisa, o La cabaña en el valle*, en 1797 (Fig. 3, pág. 199), 1803, 1810, 1819, 1823, 1827 y 1831¹⁸⁷. Las cuatro primeras impresiones fueron traducidas por D.G.A.J.C.F. y sacadas a la venta en 2 vols. cada una. *Albert, or The Wilds of Strathnavern* (1799) fue impresa como *Alberto, o El destierro de Strathnavern*, en 1807 y en 1834. La primera edición fue traducida por D.E.A.P. y publicada en 3 vols. La edición de 1834 fue impresa en 4 vols. *St. Clair of the Isles, or The Outlaws of Barra, a Scottish Tradition* (1803) fue editada bajo el título de *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica*, en 1804, 1808 y 1828. Las dos primeras ediciones fueron impresas en 4 vols. y la última edición fue traducida libremente del francés por J. Mh. e impresa en 3 vols. Finalmente, *The Pilgrims of the Cross, or The Chronicles of Christabelle de Mowbray. An ancient legend* (1805) fue editada como *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa*, en 1832. Esta edición se publicó en 2 vols. y fue traducida del francés por Ramón de Ugena.

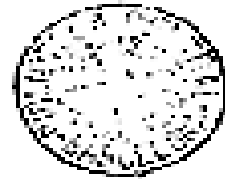
¹⁸⁴ En la portada de la novela aparece el siguiente subtítulo: «novela escrita por Ana Radcliffe».

¹⁸⁵ David Roas (2000: 740) y Miriam López Santos (2010d: 42) incluyen una cuarta novela gótica apócrifa, *El castillo de Nebelstein* (1843). No obstante, hemos decidido no incluir esta novela, puesto que la fecha de publicación en castellano sobrepasa la fecha límite establecida para este estudio (1834).

¹⁸⁶ Esto es relativamente cierto, si no tenemos en cuenta las tres novelas atribuidas erróneamente a Ann Radcliffe en aquella época, las cuales, pese a que en la actualidad sabemos que no pertenecen a esta escritora, por aquel entonces sí se consideraron de su propiedad.

¹⁸⁷ *Ibid.* cit. 128, pág. 145.

LUISA
Ó
LA CABAÑA EN EL VALLE;
ESCRITA EN INGOLES
POR MISS...
TRADUCIDA
POR D. G. A. J. C. F.
TOMO PRIMERO.



EN SALAMANCA:
POR D. FRANCISCO DE TOVAR.
AÑO DE 1797.
*Se hallará en la Librería de Alegria,
Calle de la Rua.*

Fig. 3. Portada de la 1ª edición de *Luisa, o La cabaña en el valle* (1797), tomo I, de Elizabeth Helme

Regina M.^a Roche fue autora, entre otras novelas, de un célebre *best seller*, *The Children of the Abbey. A Tale* (1796), que resonó con bastante fuerza en su época e incluso se prolongó en años posteriores (en 1825 contaba ya con diez ediciones en su país y se continuó publicando hasta 1882). En España, esta novela salió a la venta como *Los niños de la abadía*, en 1807¹⁸⁸, y como *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía*, en 1818 y 1828¹⁸⁹. Las tres ediciones fueron traducidas por Carlos J. Melcior. La edición de 1818 fue publicada en 6 vols. y la edición de 1828 en 3 vols. Otra novela de Regina M.^a Roche que también se publicó en España fue *Clermont. A Tale* (1798), que fue traducida por Francisco de Paula Mellado como *Clermont*, impresa en 1831 en 2 vols¹⁹⁰.

De Sophia Lee se conoce un título gótico, *The Recess, or A Tale of Other Times* (1785), que se imprimió como *El subterráneo, o La Matilde*, en 1795, y como *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor*, en 1817 y 1819. Las tres ediciones se publicaron en 3 vols.

Thomas Isaac Horsley Curties también fue conocido entre el público español. Su novela, *Ethelwina, or The House of Fitz-Auburne* (1799), se tradujo como *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre*¹⁹¹. Esta novela contó con una sola edición en 1806, dividida en 2 vols. Su composición gótica resulta ser un híbrido entre el sentimentalismo de Ann Radcliffe y lo terrorífico sobrenatural de Horace Walpole y Matthew G. Lewis.

¹⁸⁸ *Ibid.* cit. 117, pág. 139.

¹⁸⁹ Dentro del período que nos ocupa, Miriam López Santos (2010d: 290) incluye otra edición, fechada en 1832 e impresa en México, en la Impr. de Galván a cargo de Mariano Arévalo. Sin embargo, no hemos podido encontrar esta edición, por lo que, a falta de datos que puedan corroborar esta información, nos abstenemos de incluirla en este trabajo.

¹⁹⁰ Aunque la novela gótica, *The Monastery of St. Columb, or The atonement* (1813), sí aparece citada en David Roas (2000: 740) y Miriam López Santos (2010d: 291), descartamos esta obra, puesto que la primera publicación al castellano, como *El monasterio de San Columban, o El caballero de las armas rojas* (disponible en la Bnf: Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-54069; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-54070; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-54071; vol. 3), se produjo en 1839, por lo que sobrepasa nuestra fecha límite (1834).

¹⁹¹ David Roas (2000: 741) la cataloga como una novela gótica inglesa de un autor anónimo. Sin embargo, localizamos que esta novela pertenece al escritor inglés Thomas Isaac Horsley Curties.

También encontramos una novela gótica inglesa, *The Cavern of Death, a Moral Tale* (1795), cuyo autor original se desconoce. Esta novela fue publicada como *La caverna de la muerte*¹⁹², en 1827¹⁹³ y 1830¹⁹⁴.

A continuación, hemos elaborado una tabla con las novelas góticas inglesas racionales (o sentimentales) traducidas al castellano (Tabla 2, págs. 201-203), donde hemos incluido el nombre del autor(a) legítimo, el título y el año de la versión original en inglés, el título de la traducción al castellano, y el año de publicación y el número de volúmenes (o tomos) que corresponden a cada edición en castellano:

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	Año de publicación: núm. de vols.
Ann Radcliffe	<i>A Sicilian Romance</i> (1790)	<i>Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini</i>	– 1819: 2 vols. – 1822: 2 vols. – 1829: 4 vols.
Ann Radcliffe	<i>The Italian, or the Confessional of the Black Penitents</i> (1797)	<i>El confesionario de los penitentes negros</i> <i>El italiano, o El confesionario de los penitentes negros</i> (*edición de 1832)	– 1821: 2 vols. – 1832: 7 vols.
Ann Radcliffe	<i>The Romance of the Forest</i> (1791)	<i>Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica</i> <i>La selva, o La abadía de Santa Clara</i> (*edición de 1833)	– 1830: 4 vols. – 1833: 6 vols.
Ann Radcliffe	<i>The Mysteries of Udolpho. A Romance</i> (1794)	<i>Los misterios de Udolfo</i>	– 1832: 10 vols.

¹⁹² Miriam López Santos (2010d: 44) anota que esta novela fue presentada en prensa como una novela de la exitosa Ann Radcliffe. Sin embargo, aparte de no clasificar la novela como una apócrifa de Ann Radcliffe, como hizo con otras que ya mencionamos, no aporta la información necesaria para que podamos verificar que lo que afirma es correcto. Tampoco hemos podido hallar la fuente original que pudiera respaldar la información que aporta esta investigadora. Por consiguiente, no podemos clasificar esta novela como una apócrifa de Ann Radcliffe.

¹⁹³ En el trabajo de Miriam López Santos (2010d: 44, 282) aparece fechada erróneamente en el año 1826. En la Bnf (referencia completa disponible en el subapartado 2.1., «Las novelas góticas inglesas», del apéndice final de esta investigación), hallamos el original, fechado en 1827.

¹⁹⁴ Descartamos de esta investigación las novelas góticas de Harriet Lee (Roas, 2000: 738; López Santos, 2010d: 287) y Clara Reeve (Roas, 2000: 740; López Santos, 2010d: 290), puesto que las primeras traducciones-adaptaciones al castellano de sus obras, «Kruitznor, or The German's Tale» (1801), de Harriet Lee, traducida al castellano como *El asesinato* (1835); y *The Champion of Virtue. A Gothic Story* (1777), de Clara Reeve, publicada como *El campeón de la virtud, o El barón inglés* (1854), sobrepasan la fecha límite fijada para este estudio, 1834.

LA FICCIÓN OLVIDADA: LA NOVELA GÓTICA ESPAÑOLA (1801-1834)
HISTORIA, ORÍGENES, TEORÍAS

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	Año de publicación: núm. de vols.
Anónimo	*Desconocido	<i>El sepulcro</i>	– 1825: 1 vol. – 1830: 2 vols.
Elizabeth Helme	<i>Louise, or The Cottage on the Moor</i> (1787)	<i>Luisa, o La cabaña en el valle</i> <i>Luisa y Augusto, o La cabaña en el valle de Stanmore. Novela inglesa</i> (*edición de 1831, Impr. de Francisco Sánchez, Reus)	– 1797: 2 vols. – 1803: 2 vols. – 1810: 2 vols. – 1819: 2 vols. – 1823: 1 vol. – 1827: 1 vol. – 1831: 1 vol. (*Impr. de Francisco Sánchez, Reus) – 1831: 1 vol. (*Libr. de Munaiz y Millana, Madrid)
Elizabeth Helme	<i>Albert, or The Wilds of Strathnavern</i> (1799)	<i>Alberto, o El destierro de Strathnavern</i>	– 1807: 3 vols. – 1834: 4 vols.
Elizabeth Helme	<i>St. Clair of the Isles, or The Outlaws of Barra, a Scottish Tradition</i> (1803)	<i>Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica</i>	– 1804: 4 vols. – 1808: 4 vols. – 1828: 3 vols.
Elizabeth Helme	<i>The Pilgrims of the Cross, or The Chronicles of Christabelle de Mowbray. An ancient legend</i> (1805)	<i>El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa</i>	– 1832: 2 vols.
Regina M. ^a Roche	<i>The Children of the Abbey. A Tale</i> (1796)	<i>Los niños de la abadía</i> (*edición de 1807) <i>Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía</i>	– 1807: 1 vol. – 1818: 6 vols. – 1828: 3 vols.
Regina M. ^a Roche	<i>Clermont. A Tale</i> (1798)	<i>Clermont</i>	– 1831: 2 vols.
Sophia Lee	<i>The Recess, or A Tale of Other Times</i> (1785)	<i>El subterráneo, o La Matilde</i> (*edición de 1795) <i>El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor</i>	– 1795: 3 vols. – 1817: 3 vols. – 1819: 3 vols.
Thomas Isaac Horsley Curties	<i>Ethelwina, or The House of Fitz-Auburne</i> (1799)	<i>Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre</i>	– 1806: 2 vols.

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	Año de publicación: núm. de vols.
Anónimo	<i>The Cavern of Death, a Moral Tale</i> (1795)	<i>La caverna de la muerte</i>	– 1827: 1 vol. – 1830: 1 vol.

Tabla 2

Hasta aquí, los títulos que corresponden a la vertiente más moderada y racional del gótico, la cual tuvo menos dificultades para llegar hasta el público. Sin embargo, no podemos afirmar lo mismo de los maestros de la vertiente más transgresora e irracional de la novela gótica. Efectivamente, como apunta David Roas (2000: 138-139), «ni Walpole ni Beckford ni Maturin fueron traducidos a nuestro idioma durante el siglo XIX». Helena Establier (2010: 106) señala que *Vathek, cuento árabe* (1786), de William T. Beckford; *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis; *Las cosas como son, o, Las aventuras de Caleb Williams (Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams)* (1794), de William Godwin; *El vampiro* (1819), de John W. Polidori; *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin; y *Frankenstein, o El moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley, y en general todas las novelas góticas inglesas de corte irracional, no se tradujeron en España en el primer tercio del siglo XIX, pues sus contenidos, que incluso incomodaron a la crítica anglosajona, no se ajustaban a las propósitos moralizadores e instructivos que lastraban la práctica novelística española. Así pues, Helena Establier (2010: 106-107) afirma que «la presencia del horror o de lo gótico en nuestro país es limitada o casi inexistente en las primeras décadas del XIX, probablemente [...] por la discordancia entre el contexto socio-político europeo, que propicia el auge de la novela gótica a fines del XVIII, y el que se disfrutaba en la España del ochocientos, al menos hasta el final del absolutismo». Miriam López Santos (2010d: 45) califica a los escritores que cultivaron la vertiente irracional del género gótico como «góticos malditos». Estos, por su carácter subversivo, anticlerical, inmoral, inverosímil y sobrenatural, no entraron en España o tuvieron bastantes dificultades para hacerlo. Su éxito en el extranjero, como son los casos de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis; o *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin, no les sirvieron para hacerse un hueco en el mercado literario español, pues los censores y los preceptistas neoclásicos solo vieron en estos relatos un ofensivo y provocador carácter inmoral.

Encontramos un reducido número de novelas góticas irracionales traducidas y publicadas al castellano, en el caso de la novela gótica inglesa, ya que luego veremos que en los casos de la novela gótica francesa y de la novela gótica española fue la vertiente irracional del gótico la que más peso adquirió: *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis; *La abadesa* (1822), de William H. Ireland; *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer; y *El vampiro* (1824), de John W. Polidori. Ahora bien, como el resto de novelas góticas que se tradujeron en España, se eliminó o se racionalizó el componente sobrenatural, se suavizó la carga anticlerical o se potenció el predominio de escenarios y situaciones macabras.

La novela *The Monk* (1796), de Matthew G. Lewis, tiene como personaje antagonico a un monje, Ambrosio, cuya descripción diabólica encolerizaría a cualquier censor inquisitorial. Además, esta novela cuenta con la presencia de elementos terroríficos y sobrenaturales. Así pues, no es de extrañar que tuviera que esperar hasta el Trienio Liberal (1820-1823) para que pudiera salir al mercado español; ahora bien, en una versión mutilada, pues, aunque existía libertad para imprimir, existía ciertos temas que simplemente no se podían tolerar (los ataques a la fe, el Estado español, la moralidad y las buenas costumbres no estaban permitidos). Esta obra conoció sola una edición al castellano, *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (Fig. 4, pág. 205), publicada en 1822¹⁹⁵, justo cuando el nivel de vigilancia del sistema censorio había disminuido, a la vez que proliferaron también los relatos anticlericales y se había permitido la publicación de novelas de corte sobrenatural o irracional. Una vez finalizó el Trienio Liberal en 1823, la novela de Matthew G. Lewis se prohibió y se retiró del mercado, no volviendo a publicarse hasta 1870, cuando las medidas censoras no eran tan asfixiantes.

Durante las tres primeras décadas del siglo XIX se tradujeron al castellano otras

¹⁹⁵ José F. Montesinos (1980: 218) señaló el año 1821 como la fecha de la primera edición en castellano de la obra. Igualmente, David Roas (2000: 738), Miriam López Santos (2010d: 45) y Helena Establier (2010: 106) destacan dicha fecha. No obstante, al final de su investigación, Miriam López Santos (2010d: 287) indica que la obra fue publicada en 1822, de manera que se contradice con lo que afirma anteriormente. No revelan cuál es la fuente (o fuentes) de la que obtienen tal información. Sin embargo, hemos hallado la primera edición en castellano en la BnF (referencia completa disponible en el subapartado 2.1., «Las novelas góticas inglesas», del apéndice final de este estudio), y en la portada aparece la fecha de 1822. En la Fig. 4 (pág. 224), se puede encontrar una imagen de la portada de la primera edición en castellano de la novela, donde podemos observar que efectivamente la fecha exacta es 1822. Así pues, mantenemos la fecha de 1822, pues disponemos de las pruebas que lo corroboran.

EL FRAILE,
6
HISTORIA
DEL PADRE AMBROSIO
Y DE LA BELLA ANTONIA;
TRADUCIDO LIBREMENTE AL ESPAÑOL.
CON LAMINAS.

MADRID.

HÁLLASE TAMBIEN EN CASA DE ROSA, EN PARÍS.

1822.

Fig. 4. Portada de la 1ª edición de *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis.

tres novelas góticas inglesas de corte irracional, al estilo de Matthew G. Lewis. *The Abbess. A Romance* (1799), de William H. Ireland, fue traducida por C.L. como *La abadesa*, editada en 1822¹⁹⁶ en 2 vols. Los acontecimientos en esta novela se desarrollan dentro de una atmósfera fantasmal, presentando los aspectos más sombríos y obscenos de la religión católica que incluso llegan a sobrepasar a *El fraile*, de Matthew G. Lewis, en lo que al exceso de barbaridades clericales se refiere, con momentos repugnantes y la presencia de elementos sobrenaturales que se complacían con descripciones sangrientas. *The Mystic Castle, or, Orphan Heir. A Romance* (1796), de Mr. Singer, fue traducida al castellano por Juan M. González Dávila como *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa*¹⁹⁷, publicada en 1830. Y, finalmente, *The Vampyre* (1819), de John W. Polidori, fue publicada bajo el título de *El vampiro*, bajo la falsa autoría de Lord Byron, en 1824 y 1829.

A continuación, hemos elaborado una tabla con las novelas góticas inglesas irracionales (o sobrenaturales) traducidas al castellano (Tabla 3, pág. 207), donde hemos incluido el nombre del autor(a) legítimo, el título y el año de la versión original en inglés, el título de la traducción al castellano, y el año de publicación y el número de volúmenes (o tomos) que corresponden a cada edición en castellano:

¹⁹⁶ *Ibid.* cit. 124, pág. 144.

¹⁹⁷ Juan I. Ferreras (1973: 114) atribuye erróneamente la novela a Basilio S. Castellanos. Igualmente, Miriam López Santos (2010d: 44) coloca equívocamente la novela como una traducción al castellano de la novela inglesa *The Castle of Mowbray. An English Romance* (1788), de Mrs. Harley. Desconocemos cómo llegaron a tales conclusiones, puesto que ambos no revelan las fuentes de donde obtuvieron la información. Sin embargo, en nuestra investigación, hallamos la primera edición en lengua francesa, *Le château mystérieux, ou L'héritier orphelin* (1798), la cual aparece como un «roman traduit de l'anglais» (Trad. propia: «romance traducido del inglés»), traducción de la obra original inglesa *The Mystic Castle, or, Orphan Heir. A Romance* (1796), de Mr. Singer. Hemos comparado las tres versiones, la original inglesa (disponible en la BL), la traducción en francés (disponible en la BnF: Localización: Tolbiac – Re-de-jardin – magasin; código: Y2-22493; vol. 1. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-22494; vol. 2) y la traducción en castellano (referencia completa disponible en el subapartado 2.1., «Las novelas góticas inglesas», del apéndice final de esta investigación), y efectivamente, todas las versiones coinciden. Hemos comparado la traducción al castellano con la novela original inglesa que anota Miriam López Santos (2010d: 44), *The Castle of Mowbray. An English Romance* (1788), de Mrs. Harley, y, evidentemente, no coincide en lo más mínimo con la original inglesa porque no se trata de una traducción de esta, de modo que, con estas pruebas, debemos descartar la propuesta inicial de Miriam López Santos.

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	Año de publicación: núm. de vols.
Matthew G. Lewis	<i>The Monk</i> (1796)	<i>El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia</i>	– 1822: 1 vol.
William H. Ireland	<i>The Abbess. A Romance</i> (1799)	<i>La abadesa</i>	– 1822: 2 vols. (*Impr. de Hocquet, París) – 1822: 2 vols. (Impr. de Albán, Madrid)
Mr. Singer	<i>The Mystic Castle, or, Orphan Heir. A Romance</i> (1796)	<i>El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa</i>	– 1830: 1 vol.
John W. Polidori	<i>The Vampyre</i> (1819)	<i>El vampiro</i>	– 1824: 1 vol. – 1829: 1 vol.

Tabla 3

No obstante, pese a que novelas góticas inglesas de corte irracional, como *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; *Vathek, cuento árabe* (1786), de William T. Beckford; *Las cosas como son, o, Las aventuras de Caleb Williams* (1794), de William Godwin; *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin; y *Frankenstein, o El moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley, no fueron aprobadas para ser publicadas en España durante el período de entresiglos (1788-1834), esto no significa que no fueran leídas en su versión original o, en su defecto, como sucedía la mayoría de las veces, a través de traducciones francesas, de manera clandestina, en España o en el extranjero. Estas narraciones (nos referimos tanto a las novelas góticas inglesas de corte racional como irracional) fueron traducidas al francés en fechas muy tempranas, de modo que pudieron ser leídas por ciertos sectores del público español. Hallar datos que avalen totalmente lo que acabamos de afirmar resulta del todo imposible, no existe ninguna fuente original que registrase la lectura de novelas góticas prohibidas, aunque también es cierto que hallamos ciertas referencias en relatos y artículos de la época, lo que nos proporciona alguna pista, como, por ejemplo, los casos de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, y *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis. Pese a que la novela de Horace Walpole no fue traducida al castellano durante aquellos años, sí que pudo leerse en lengua francesa, puesto que hallamos referencias al escritor y su obra en algunas publicaciones de la época. Al igual que la novela de Horace Walpole, *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis, también pudo leerse en francés antes de ser traducida al castellano en 1822, puesto que existen

menciones tanto al autor como a su novela en algunos artículos con fecha anterior a la publicación de la versión en castellano¹⁹⁸.

Basándonos únicamente en las novelas góticas inglesas que se tradujeron al castellano, observamos que el éxito recayó sobre las novelas góticas de corte racional. Se tradujeron un total de 16 novelas góticas racionales (con un total de 36 ediciones) frente a un total de 4 novelas góticas irracionales (con un total de 6 ediciones).

2.1.2. La novela gótica francesa

La novela gótica también tuvo gran aceptación en Francia, hasta tal punto de que muchos escritores se atrevieron a componer sus propias piezas góticas. Tal fue el éxito que estas novelas alcanzaron en su país, que esto fue más que un aliciente para que luego fueran traducidas al castellano, tal y como sucedió con las novelas góticas inglesas.

Ya hemos visto en la sección anterior que la vertiente racional y sentimental del gótico inglés fue la que mejor respuesta obtuvo en España. Es de esperar, entonces, que en el caso de la novela gótica francesa ocurriera más de lo mismo. Sin embargo, como ya anticiparon David Roas (2000) y Miriam López Santos (2010d), fue la vertiente irracional del gótico francés la que más se comercializó en España.

David Roas (2000: 746-750) clasifica como «narraciones francesas con elementos góticos» las obras de los siguientes autores: Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis), Pierre Blanchard, Anne-Jeanne-Felicité d'Ormo y (Anne-Jeanne-Felicité MÉRARD de Saint-Just), la Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nardouet), François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, Louise Brayer de Saint-León, Jean Pierre Claris de Florian, Charles François Saint-Lambert y Madame de Saint-Venant. No obstante, una atenta lectura revela que las obras de los cuatro primeros autores son auténticas piezas góticas. El resto se trata de relatos góticos (cuentos o colección de novelas breves) o de novelas con elementos góticos que, al igual que las novelas góticas inglesas de corte racional o sentimental, pese a que no se sirven del elemento sobrenatural o irracional para provocar miedo, disponen de una lógica narrativa y una atmósfera gótica¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Vid. subapartado 1.1.2., «La introducción y circulación de la novela gótica en España. Admisión y clandestinidad» (págs. 149-150).

¹⁹⁹ Para conocer cuáles fueron estas narraciones francesas con elementos góticos (o cuentos góticos franceses), se puede consultar el trabajo de David Roas (2000: 746-750). Miriam López Santos

De Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis) se conocieron tres títulos góticos que, debido a la calurosa bienvenida que recibieron en España, se reimprimieron en varias ocasiones. *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation* (1782), se publicó como *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe*, en 1785, 1787 y 1792, en 3 vols. Estas ediciones fueron traducidas por Bernardo M.^a de Calzada (Capitán del Regimiento de Caballería de la Reina). *Les veillées du château, ou Cours de morale à l'usage des enfants* (1782) salió al mercado español como *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo*, en 1788, 1791, 1804, 1829 y 1830. Las cuatro primeras ediciones fueron traducidas por Fernando de Gillemán (o Gilman). Las tres primeras ediciones se publicaron en 3 vols. y la cuarta edición en 6 vols. Y, por último, tenemos *Alphonsine, ou La tendresse maternelle* (1806), que se divulgó como *Alfonso, o El hijo natural*, en 1832, en 2 vols., y su traductor fue D.P.H.B.

Pierre Blanchard también fue conocido entre el público español con su obra *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura* (1794), que se publicó como *El fruto de la ambición*²⁰⁰, en 1800. Posteriormente, fue traducida-adaptada por Vicente Rodríguez de Arellano y publicada como *El sepulcro en el monte*²⁰¹, en 1805; como *Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura*, en 1806, en 2 vols., traducida por P.D.V.A.; y, finalmente, bajo el mismo título que la edición anterior, en 1820, en 2 vols.

Le château noir, ou Les souffrances de la jeune Ophelle (1798), novela gótica de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just), fue traducida por D.J.J. como *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia*, publicada en 1804. Luego volvió a publicarse en 1827, 1828 y 1829, siendo impresa las dos últimas ediciones en 2 vols.

(2010d: 49) también menciona a todos estos autores que hacen uso de la vertiente racional del gótico, aunque no hace distinción entre cuentos góticos, novelas con elementos góticos y novelas góticas francesas. Al revisar el catálogo final que esta investigadora incluye en su trabajo (López Santos, 2010d: 282-291), podemos observar que únicamente cita como novelas góticas las de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis), Pierre Blanchard, Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just) y la Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nardouet). Esto también nos puso sobre la pista de que efectivamente el resto de trabajos de los autores aquí citados son relatos góticos y novelas con tintes góticos, y no de novelas góticas propiamente dichas, pues, a diferencia de David Roas, Miriam López Santos no las incluye en el catálogo final. Posiblemente, Miriam López Santos se percató de este hecho, pero pasó por alto anotarlo en el cuerpo de su trabajo.

²⁰⁰ *Ibid.* cit. 113, pág. 139.

²⁰¹ *Ibid.* cit. 115, pág. 139.

Otra novela gótica francesa de corte racional traducida al castellano fue *Barbarinski, ou Les brigands du chateau de Wissegrade, imité de l'anglais, d'Anne Radcliffe* (1818), de la Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nardouet). Esta novela salió al mercado bajo el título de *Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrado, una imitación del inglés de Ann Radcliffe*, en 1831, en 2 vols. También fue publicada como *Sobremar, o Los fantasmas* en 1833, en 2 vols.

Y, finalmente, tenemos *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C****, de un autor anónimo, publicada en 1829 y 1834.

A continuación, hemos elaborado una tabla con las novelas góticas francesas racionales (o sentimentales) traducidas al castellano (Tabla 4, págs. 210-211), donde hemos incluido el nombre del autor(a) legítimo, el título y el año de la versión original en francés, el título de la traducción al castellano, y el año de publicación y el número de volúmenes (o tomos) que corresponden a cada edición en castellano:

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	Año de publicación: núm. de vols.
Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis)	<i>Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation</i> (1782)	<i>Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe</i>	– 1785: 3 vols. – 1787: 3 vols. – 1792: 3 vols.
Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis)	<i>Alphonsine, ou La tendresse maternelle</i> (1806)	<i>Alfonso, o El hijo natural</i>	– 1832: 2 vols.
Pierre Blanchard	<i>Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura</i> (1794)	<i>El fruto de la ambición</i> (*edición de 1800) <i>El sepulcro en el monte</i> (*edición de 1805) <i>Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura</i> (*ediciones de 1806 y 1820)	– 1800: 1 vol. – 1805: 1 vol. – 1806: 2 vols. – 1820: 2 vols.

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	Año de publicación: núm. de vols.
Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just)	<i>Le château noir, ou Les souffrances de la jeune Ophelle</i> (1798)	<i>El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia</i>	– 1804: 1 vol. – 1827: 1 vol. – 1828: 2 vols. – 1829: 2 vols.
Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nardouet)	<i>Barbarinski, ou Les brigands du chateau de Wissegrade, imité de l'anglais, d'Anne Radcliffe</i> (1818)	<i>Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrado, una imitación del inglés de Ann Radcliffe</i> <i>Sobremar, o Los fantasmas</i> (*edición de 1833)	– 1831: 2 vols. – 1833: 2 vols.
Anónimo	*Desconocido	<i>El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C****</i>	– 1829: 1 vol. – 1834: 1 vol.

Tabla 4

David Roas (2000: 140) agrupa en su trabajo sobre la novela gótica francesa a autores que pertenecen al período romántico, cuyas novelas se aproximan a la vertiente irracional o sobrenatural del gótico: Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), Paul Lacroix, Jules Janin, Frédéric Soulié, Léon Gozlan, Victor Hugo y George Sand (pseudónimo de Amantine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant). Sin embargo, como apunta Miriam López Santos (2010d: 48-49), a excepción de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), el resto de escritores son autores románticos, quienes, «aún escribiendo sus novelas con la mirada fija en la corriente gótica y empleando muchos de sus mecanismos y tópicos, reflejan un pensamiento y unos esquemas que responden más a la filosofía del Romanticismo que a los principios del movimiento Ilustrado». De modo que «por este motivo, aunque sus obras resultan interesantes para rastrear los límites reales del gusto por lo gótico en España, [...] traspasan la frontera fijada y se sitúan en una época de mezcla de géneros y movimientos que pueden provocar que se caiga en profundos errores de base».

Dentro de los parámetros espacio-temporales fijados para esta investigación (España, 1788-1834), encontramos que, en el caso del proceso de traducción-adaptación de la novela gótica francesa al contexto español, fue el lado irracional o fantástico del gótico, con algunos matices procedentes del contexto histórico-social de Francia, el que

más se divulgó entre los lectores, al contrario de lo que sucedió con la novela gótica inglesa. Ante esta situación, consideramos, como bien apunta Miriam López Santos (2010d: 46), que la «gran parte de las dificultades para abrirse camino en nuestra literatura quizás tengan que ver [...], más que con elemento sobrenatural, [...] con el carácter subversivo, el pródigo componente erótico y la total ausencia de Dios que impide cualquier posibilidad de redención a los personajes de la obra, puesto que ciertas narraciones gótica francesas sí presentaban y se recreaban en aquél elemento» (López Santos, 2010d: 46).

Dentro del género gótico francés de corte irracional, nos encontramos con las novelas de François-Guillaume Ducray-Duminil, Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), Jean-Joseph Regnault-Warin, Jean-Baptiste Louvet de Couvray, J.R.P. Cuisin, Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq y Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun²⁰²).

De François-Guillaume Ducray-Duminil hemos localizado una novela gótica²⁰³, *Alexis, ou La Maisonnette dans les bois: manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère* (1789), publicada como *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* en 1798, 1804, 1819, 1820, 1821²⁰⁴, 1822, 1824 y 1831²⁰⁵. La

²⁰² Miriam López Santos (2010d: 48) incluye otra escritora, Élisabeth de Brossin de Méré (Madame Guénard). Sin embargo, no la hemos incluido en esta investigación por dos motivos fundamentales. En primer lugar, porque la primera novela que cita Miriam López Santos (2010d: 48), *Hélène et Robert, ou Les deux pères* (1802), traducida al castellano como *Elena y Roberto, o Los dos padres* (1818), en realidad no se trata una novela gótica, sino que es una novela sentimental con ciertos componentes góticos. Y, en segundo lugar, porque la segunda novela que señalan David Roas (2000: 745) y Miriam López Santos (2010d: 48), *Les capucins, ou Le secret du cabinet noir* (1801), a pesar de ser una novela gótica, esta no se tradujo al castellano hasta 1837 (traducida como *Los capuchinos, o El secreto del gabinete oscuro*), de manera que se sale de los parámetros temporales fijados para este estudio.

²⁰³ David Roas (2000: 140) aclara que no ha podido «encontrar ninguna traducción española de las novelas góticas de Ducray-Duminil y de Victor Ducange, dos de los mejores representantes franceses del género». Gracias a Miriam López Santos (2010d: 47, 284-285), hemos podido localizar al menos dos novelas góticas de François-Guillaume Ducray-Duminil traducidas al castellano: *Alexis, ou La Maisonnette dans les bois: manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère* (1789), traducida como *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, y *Victor, ou L'enfant de la forêt, drame en trois actes, en prose* (1797), traducida como *La expiación de un padre y el niño del bosque*. Aunque Miriam López Santos (2010d: 47) también tiene en cuenta esta última novela para su investigación, hemos decidido no incluirla en la nuestra, puesto que no hallamos ninguna traducción al castellano de la obra con anterioridad a 1834, fecha límite de nuestro estudio. Al igual que Miriam López Santos, solamente hemos podido hallar la edición de 1867 (disponible en la BNE: Sede de Recoletos: 3/702; vol.1; código de barras: 1351875-1001; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/703, vol. 2; código de barras: 1351875-2001; localización: Salón General) y la edición de 1895 o ant. (disponible en la BC: Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-3065; vol. 1; código de barras: 1001082220; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-3066; vol. 2; código de barras: 1001082221; consulta: sala general), las cuales se alejan bastante de los parámetros marcados para esta investigación.

²⁰⁴ *Ibid.* cit. 123, pág. 143.

²⁰⁵ Fechada erróneamente en 1830 por Miriam López Santos (2010d: 47), aunque lo subsana en el catálogo final de su trabajo (López Santos, 2010d: 284).

novela fue traducida por D.J. y D.T.M.L., y cada publicación contó con 4 vols., a excepción de la edición de 1821 de la Impr. de J. Torner, Barcelona, la cual contó con dos tomos.

De Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt) se conocieron tres títulos góticos. *Le solitaire* (1821), que se imprimió como *El solitario*, en 1823²⁰⁶, en 2 vols. También fue traducida como *El solitario del monte salvaje*, publicada en 1830 en 2 vols. *L'Étrangère* (1825) se tradujo como *La extranjera, o La mujer misteriosa*, publicada al castellano en 1830 en 2 vols. La última novela, *Le brasseur roi: chronique flamande du quatorzième siècle* (1834), fue traducida libremente del francés al español por José March, como *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV*, y salió a la venta el mismo año que la versión original en francés, en 2 vols.

Tenemos dos novelas góticas de Jean-Joseph Regnault-Warin: *La caverne de Strozzi* (1799), y *Le cimetière de la Madeleine* (1800). La primera novela se tradujo al castellano como *La caverna de Strozzi*, publicada en 1826 y 1830. La segunda novela se imprimió como *El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia*, en 1810²⁰⁷, y como *El cementerio de la Magdalena*, en 1811, 1817, 1829 y 1833. Cada edición fue publicada en 4 vols.

La colección de historias *Les amours du chevalier de Faublas* (1787-1790), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, fue traducida libremente del francés e ilustrada como *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), por el licenciado Benito Redondo de Toledo, abogado de los reales consejos. En realidad, no se tradujo la obra completa, sino más bien un relato de la misma que corresponde a la historia del caballero de Faublas, que se publicó como una novela gótica. Luego, Eugenio Santos Gutiérrez, secretario de Juan A. Llorente, también tradujo y adaptó libremente la colección de Jean-Baptiste Louvet de Couvray como *Aventuras del baroncito de Foblas*, publicada en 1820, 1821 y 1822, en 4 vols.

J.R.P. Cuisin parodió los motivos más recurrentes de la novela gótica en sus dos novelas, o más bien colección de relatos o cuentos góticos: *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), y *Les fantômes nocturnes, ou Les terreurs des coupables...* (1821). Ambas tuvieron un éxito sin precedentes en España (abundan las citas en los periódicos de la época, como luego veremos en el subapartado 2.4., «La

²⁰⁶ *Ibid.* cit. 125, pág. 144.

²⁰⁷ Miriam López Santos (2010d: 47-48) olvida la edición de 1810. Sin embargo, hemos localizado esta primera edición al castellano en la BC (referencia completa disponible en el subapartado 2.2., «Las novelas góticas francesas», del apéndice final de este estudio).

recepción crítica de la novela gótica», de este segundo capítulo), presentándose ambas como una colección de relatos que se publicaron bajo la autoría de dos escritores diferentes, Basilio S. Castellanos y Julián Anento, por un lado, y Agustín Pérez Zaragoza Godínez, por otro. *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820) se tradujo al castellano en dos ocasiones. Basilio S. Castellanos y Julián Anento la tradujeron, la adaptaron y la aumentaron, publicándose bajo el título de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*, en 1830, en 4 vols. Agustín Pérez Zaragoza Godínez la tradujo, la adaptó y la aumentó, llegándose a imprimir bajo el título de *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, en 1831, en 12 vols. La segunda obra de J.R.P. Cuisin, *Les Fantômes nocturnes, ou Les terreurs des coupables...* (1821), fue traducida-adaptada y aumentada por Basilio S. Castellanos y Julián Anento en 1830. Está incluida dentro de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*, que ya hemos mencionado.

Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq también consiguió hacerse un hueco en el mercado editorial español con *La famille Wieland, ou Les prodiges* (1808), que fue traducida al castellano por Luis Monfort²⁰⁸ como *La familia de Vieland, o Los prodigios*²⁰⁹ y publicada en 1818, 1826 y 1830. Cada edición fue impresa en 4 vols.

Finalmente, Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun), hermano de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq, consiguió llegar al lector español con su novela *Les barons de Felsheim: histoire allemande, qui n'est pas tirée de l'allemand* (1797-1801), la cual se tradujo al castellano como *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán*, publicada en 1823 y 1824. Ambas ediciones se publicaron en 4 vols.

²⁰⁸ El padre Luis Monfort Gómez tradujo literatura religiosa y novela gótica. De hecho, pese a que no llegó a escribir novelas de ficción, las empleó, en su posición de eclesiástico, «como medio de difusión de doctrinas conservadoras durante el reinado de Fernando VII. [...] puso su traducción al servicio de la fe y del orden tradicional, atacando con ellas el individualismo y la falta de ortodoxia religiosa [...]. Pese a su ahínco religioso, a Monfort paradójicamente se le ha acabado recordando más por sus traducciones de temática fantástica que por sus textos doctrinales» (Gifra-Adroher, 2015: 155-156).

²⁰⁹ José F. Montesinos (1980: 262) reconoció la novela *Carvino, o El hombre prodigioso* (1830), disponible en la BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4145; código de barras: 1001116460; consulta: sala general), como otro trabajo de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq y consideró este libro como una continuación de *La familia de Vieland, o Los prodigios*. Al igual que Miriam López Santos (2010d: 47), una lectura atenta de la obra nos descubre uno de los personajes que aparece en *La familia de Vieland, o Los prodigios* y el mismo tema de la ventrilocución. No obstante, se trata de una historia de aventuras fantásticas y extraordinarias en la que no se experimenta con el terror, de modo que no puede ser catalogada como una novela gótica, pues la presencia y la experimentación con el terror es la esencia misma del género gótico. También desconocemos si esta obra pertenece a Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq (podría tratarse de una obra apócrifa), puesto que, en un primer vistazo, esta no parece que se corresponda a ninguno de las publicaciones originales del autor.

A continuación, hemos elaborado una tabla de las novelas góticas francesas irracionales (o sobrenaturales) traducidas al castellano (Tabla 5, págs. 215-216), donde hemos incluido el nombre del autor(a) legítimo, el título y el año de la versión original en francés, el título de la traducción al castellano, y el año de publicación y el número de volúmenes (o tomos) que corresponden a cada edición en castellano:

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	Año de publicación: núm. de vols.
François-Guillaume Ducray-Duminil	<i>Alexis, ou La Maissonnette dans les bois: manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère</i> (1789)	<i>Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera</i>	– 1798: 4 vols. – 1804: 4 vols. – 1819: 4 vols. – 1820: 4 vols. – 1821: 2 vols. (*Impr. de J. Torner, Barcelona) – 1821: 4 vols. (*Impr. de Pillet, París) – 1822: 4 vols. – 1824: 4 vols. – 1831: 4 vols.
Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt)	<i>Le solitaire</i> (1821)	<i>El solitario</i> (*ediciones de 1823) <i>El solitario del monte salvaje</i>	– 1823: 2 vols. (*Impr. de Smith, París) – 1823: 2 vols. (*Impr. de Sancha, Madrid) – 1830: 2 vols.
Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt)	<i>L'Étrangère</i> (1825)	<i>La extranjera, o La mujer misteriosa</i>	– 1830: 2 vols.
Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt)	<i>Le brasseur roi: chronique flamande du quatorzième siècle</i> (1834)	<i>El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV</i>	– 1834: 2 vols.
Jean-Joseph Regnault-Warin	<i>La caverne de Strozzi</i> (1799)	<i>La caverna de Strozzi</i>	– 1826: 1 vol. – 1830: 4 vol.
Jean-Joseph Regnault-Warin	<i>Le cimetière de la Madeleine</i> (1800)	<i>El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia</i> (*edición de 1810) <i>El cementerio de la Magdalena</i>	– 1810: 4 vols. – 1811: 4 vols. – 1817: 4 vols. – 1829: 4 vols. – 1833: 4 vols.

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	Año de publicación: núm. de vols.
Jean-Baptiste Louvet de Couvray	<i>Les amours du chevalier de Faublas</i> (1787-1790)	<i>Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento</i> (*edición de 1799) <i>Aventuras del baroncito de Foblas</i>	– 1799: 1 vol. – 1820: 4 vols. – 1821: 4 vols. – 1822: 4 vols.
J.R.P. Cuisin	<i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> (1820)	<i>La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados</i> (*edición de 1830) <i>Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas</i> (*edición de 1831)	– 1830: 4 vols. – 1831: 12 vols.
J.R.P. Cuisin	<i>Les Fantômes nocturnes, ou Les Terreurs des coupables...</i> (1821)	<i>La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados</i>	– 1830: 4 vols ²¹⁰ .
Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubaillarcq	<i>La famille Wieland, ou Les prodiges</i> (1808)	<i>La familia de Wieland, o Los prodigios</i>	– 1818: 4 vols. – 1826: 4 vols. – 1830: 4 vols.
Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun)	<i>Les barons de Felsheim: histoire allemande, qui n'est pas tirée de l'allemand</i> (1797-1801)	<i>Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán</i>	– 1823: 4 vols. – 1824: 4 vols.

Tabla 5

Basándonos únicamente en las novelas góticas francesas que se tradujeron al castellano, observamos que el éxito recayó sobre las novelas góticas de corte irracional. Se tradujeron un total de 7 novelas góticas racionales (con un total de 21 ediciones) frente a un total de 11 novelas góticas irracionales (con un total de 33 ediciones).

²¹⁰ Esta no es una nueva edición, sino que se trata de la misma que la edición anterior: *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830). Aunque en esta tabla la hemos señalado dos veces para advertir que esta novela es el resultado de la traducción de las dos obras de J.R.P. Cuisin.

2.1.3. La novela gótica alemana

Joaquín Álvarez Barrientos (1996), David Roas (2000) y Miriam López Santos (2010d) destacan un número reducido de novelas alemanas del género gótico (denominado en alemán *Schauerroman*) que también fueron traducidas al castellano en la primera mitad del siglo XIX. Estas tres novelas góticas alemanas, que a continuación señalamos, pertenecen a la vía racional (o sentimental) del género gótico²¹¹.

Miriam López Santos (2010d: 50) localiza la novela gótica alemana *Abällino, der grosse Bandit*²¹² (1794), de Heinrich Zschokke, traducida al castellano por D. I. de O., como *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos*, publicada ca. 1800. También apareció una segunda edición en 1802.

La segunda novela gótica que localizan Joaquín Álvarez Barrientos (1996), David Roas (2000) y Miriam López Santos (2010d) es *The victim of magical delusion, or The mystery of the revolution* (1795), de Cajetan Tschink, que se publicó en España como *La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos* en 1806²¹³. Joaquín Álvarez Barrientos (1996: 274) anota que:

el tono de los dos fragmentos es bastante gótico: interviene un «misterioso mendigo» que atrae al impresionable protagonista a unos frondosos bosques, en los que le alcanzan la noche y un huracán con «espantoso estrépito», y donde es perseguido por unos animales que aúllan terroríficamente. Llega a un castillo: oscuridad, manos gélidas, grutas con calaveras, etc. Todos estos prodigios se explican después, en el segundo fragmento.

La última novela gótica que descubrimos es *Herrmann von Unna, eine Geschichte aus den Zeiten der Vehmegerichte* (1788), de Christiane Benedikte Naubert,

²¹¹ Los investigadores arriba citados olvidan clasificar las obras góticas alemanas que aparecen en esta investigación en novelas góticas de corte racional o irracional. Una lectura atenta de las mismas nos ha permitido conocer que estas corresponden a la vía racional o sentimental del género gótico.

²¹² En Francia se adaptó al teatro como *Abelino, ou Le Grand Bandit, tragédie en 5 actes* (1799), traducida por Jean-Henri-Ferdinand Lamartelière. Esta obra contiene todos los motivos, elementos y tópicos del género gótico. La traducción al castellano se realizó a partir de la versión francesa, como se indica en el encabezamiento de la obra de la edición de 1802: «*Abelino, ó El gran bandido: drama tragico en cinco actos*. Escrito en alemán por Mr. Zschocze, vertido al francés por Lamartelière, y de este al Castellano por D.J. de O».

²¹³ Se publicaron dos fragmentos de la novela en el *Memorial literario, o Biblioteca periódica de ciencias y artes* (1806) [tomo VI], el 30 de abril (págs. 129-143) y el 10 de mayo (págs. 150-160).

traducida por Bernardo M.^a de la Calzada, como *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania*²¹⁴, y publicada en 1807²¹⁵ en 2 vols.

David Roas (2000: 750) localiza una última obra gótica, *Bianka Capello* (1785), de August Gottlieb Meissner, traducida al castellano como *Memorias de Blanca Capello, gran duquesa de Toscana, para la historia de la virtud, en la humilde y alta fortuna* (1803). No obstante, como apunta Miriam López Santos (2010d: 50), esta novela que señala David Roas carece de acontecimientos escabrosos, de personajes tiránicos o de acontecimientos paranormales, con o sin explicación racional. En realidad, se trata de una novela sentimental que relata toda clase de infortunios de la vida de Bianca.

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	Año de publicación: núm. de vols.
Heinrich Zschokke	<i>Abällino, der grosse Bandit</i> (1794)	<i>Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos</i>	– ca. 1800: 1 vol. – 1802: 1 vol.
Cajetan Tschink	<i>The victim of magical delusion, or The mystery of the revolution</i> (1795)	<i>La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos</i>	– 1806: 1 vol ²¹⁶ .
Christiane Benedikte Naubert	<i>Herrmann von Unna, eine Geschichte aus den Zeiten der Vehmegerichte</i> (1788)	<i>Herman de Unna, rasgo historial de Alemania</i>	– 1807: 2 vols.

Tabla 6

Basándonos en las novelas góticas alemanas que se publicaron al castellano (Tabla 6, en esta misma página), observamos que únicamente se tradujeron 3 novelas góticas de corte racional (con un total de 4 ediciones).

²¹⁴ Esta novela fue traducida al francés por Jean-Nicolas-Étienne de Bock como *Herman d'Unna, ou Aventures arrivées au commencement du quinziesme siècle dans le temps où le tribunal secret avoit sa plus grande influence* (1791). Como sucedió con la mayoría de novelas góticas que se tradujeron en España, la traducción al castellano se realizó a partir de la versión francesa.

²¹⁵ Fechada erróneamente por David Roas (2000: 750) y Miriam López Santos (2010d: 50, 288) en 1808. Hemos hallado la primera edición en castellano en la BNE (referencia completa disponible en el subapartado 2.3., «Las novelas góticas alemanas», del apéndice final de esta investigación) y el año correcto en 1807.

²¹⁶ *Ibid.* cit. 213, pág. 217.

2.1.4. La novela gótica española

Esta última sección va destinada a las ediciones de novelas góticas españolas. Con la excepción de *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición*, que fue publicada en Francia en 1801²¹⁷, aunque bien es cierto que no apareció publicada en España hasta 1812, el resto de novelas góticas españolas se publicaron en la dos últimas décadas del siglo ilustrado (durante la década de 1820 y 1830), tras los dos momentos evolutivos por los que paso el género gótico: la primera etapa que vino marcada por la presencia del género gótico, a través de breves pinceladas, en algunas novelas españolas de finales del siglo XVIII²¹⁸, y la segunda etapa que se inició con la oleada de novelas góticas extranjeras (inglesas, francesas y alemanas) traducidas-adaptadas al castellano. Durante estas dos primeras etapas se fueron asentando los principales rasgos que definieron una nueva manera de caracterizar el género gótico; se produjo una mezcla entre las características fundamentales de la fórmula gótica junto a las propias características de la tradición literaria española. Los escritores españoles renovaron la fórmula base establecida por Horace Walpole y añadieron nuevos elementos que la hicieron diferente a la iniciada en Inglaterra. Como resultado general, nació una novela gótica nacional que destaca por la importancia que se le da al componente moral y la lección edificante, la elevación y la preservación de la fe, la búsqueda de la verosimilitud literaria y del realismo, junto con la presencia incesante del elemento macabro.

Antes de pasar a enumerar las novelas góticas españolas, anotamos que, respetando siempre la fecha límite para este estudio (1834), solo incluiremos las ediciones de las novelas góticas españolas que fueron publicadas dentro del período que nos ocupa, como lo hemos hecho en las secciones anteriores, puesto que incluir fechas que abarcan más allá de 1834, significaría adentrarnos en otro período distinto, el Romanticismo.

Tras un balance general de lo expuesto en las secciones anteriores de este subapartado, observamos que la gran mayoría de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano fueron aquellas de corte racional. Sin embargo, en el caso de las novelas góticas españolas, el peso recayó sobre la vertiente irracional del género gótico. De hecho, algunas obras contienen una fuerte carga anticlerical. Estas novelas lograron

²¹⁷ Vid. Gérard Dufour (2005b: 9).

²¹⁸ El listado de novelas españolas con tintes góticos se puede localizar tanto en el primer apartado del apéndice final, como en el subapartado 3.2., «Los objetivos específicos», del capítulo introductorio de este estudio.

llegar al mercado editorial gracias a que fueron publicadas durante períodos de mayor permisividad, como el Trienio Liberal (1820-1823) y los últimos años de la Década Ominosa (1823-1833), cuando el sistema absolutista de Fernando VII tocaba a su fin.

Las novelas góticas españolas de corte racional son: *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834). Las tres novelas pertenecen a Pascual Pérez y Rodríguez.

Dentro del período de entresiglos (1788-1834), hemos encontrado dos ediciones de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española*. La primera salió en 1831 y la segunda en 1834²¹⁹. De la novela *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas*, hemos hallado únicamente la primera edición de 1833. Y, finalmente, tenemos de nuevo una sola edición de *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original*, publicada en 1834 e impresa en dos tomos.

A continuación, hemos elaborado una tabla con las novelas góticas españolas racionales (o sentimentales) (Tabla 7, pág. 220), donde hemos incluido el nombre del autor(a) legítimo, el título original, y el año de publicación y el número de volúmenes (o tomos) que corresponden a cada edición:

Autor(a)	Título original	Año de publicación: núm. de vols.
Pascual Pérez y Rodríguez	<i>La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española</i>	– 1831: 2 vols. – 1834: 2 vols.
Pascual Pérez y Rodríguez	<i>El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas</i>	– 1833: 1 vol.
Pascual Pérez y Rodríguez	<i>La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original</i>	– 1834: 2 vols.

Tabla 7

²¹⁹ También encontramos en la BnF otra edición, publicada en París en 1837 (Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin- magasin; código: Y2-71577; vol. 1. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin- magasin; código: Y2-71578, vol. 2. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin- magasin; código: Y2-71579; vol. 3).

Las novelas góticas españolas irracionales son: *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre; *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; y *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas.

La primera novela gótica española hallada hasta la fecha es *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez. Russell P. Sebold (1998: 66) señala que esta novela contó con veinticinco ediciones en castellano, entre 1801 y 1881 (diez de las veinticinco ediciones se imprimieron fuera de España). También se tradujo a otros idiomas, pues hallamos una edición en francés²²⁰, cuatro en portugués²²¹ y una en alemán²²².

Dentro del período que nos ocupa, localizamos diecisiete ediciones en castellano de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición*. La primera edición fue publicada en 1801²²³. Gracias a los trabajos de Antonio Palau (1951), Salvador García Castañeda (1987), Juan I. Ferreras (1994), Russell P. Sebold (1998), Gérard Dufour (2005b), la BNE, la RB, la BnF, la BL y la DNB hemos podido localizar el resto de ediciones al castellano que salieron desde 1801 hasta 1834²²⁴. Las siguientes ediciones corresponden a los siguientes años: 1802, 1804, 1812, 1819 (impresa bajo el título de *Historia*

²²⁰ *Bororquia, ou La victime de l'Inquisition, fait historique traduit de l'espagnol*, 1803, Impr. de Tremblay, Senlis.

²²¹ *A Victima da Inquisicao de Sevilha, ou A infeliz Cornelia Bororquia. Traduzido do hespanhol, para desengano da nação*, 1820, Ofic. de J.F.M. de Campos, Lisboa; 1834, Ofic. de João Nunes Esteves, Lisboa; 1839, s.n., Río de Janeiro; 1845, E. & H. Laemmert, Río de Janeiro.

²²² *Cornelia Bororquia, oder die Inquisition. Aus dem Spanischen Von P. von Aichen*, 1834, s.n., Stuttgart.

²²³ Hasta 1987, se creyó en la existencia de una edición anterior a la de 1801, siguiendo una afirmación contenida en el *Manual del librero hispano-americano* (1951), de Antonio Palau, donde rezaba que esta edición de 1801, fechada erróneamente en 1800, era una segunda edición corregida y aumentada. En el *Índice de los libros prohibidos por el Santo Oficio de la Inquisición española...* (1873), hallamos que León Carbonero (1873: 195) ya anunció la primera edición de la novela como una «segunda edic., revista, corregida y aumentada, impr. en París año de 1800». Por su parte, Gérard Dufour (2005) probó que Antonio Palau estaba equivocado y que la primera edición apareció en 1801, en París. Hemos encontrado la primera edición existente hasta la fecha en la BnF (referencia completa disponible en el tercer apartado del «Apéndice» de esta investigación), y efectivamente la fecha exacta es 1801, además, no aparece por ningún lado ninguna indicación que anuncie la edición de 1801 como una segunda edición (cosa que sí ocurre con la edición de 1802). Así pues, hasta el momento y hasta que no se pruebe lo contrario, la primera edición de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* es la de 1801.

²²⁴ Referencias completas disponibles en el tercer apartado del «Apéndice» de este estudio.

verídica de la Judit Española, Cornelia Bororquia, corregida y aumentada por D.A.C. y, G., Londres), 1819 (4ª edición, Impr. de Cosson, París), 1820 (Barcelona), 1820 (Zaragoza), 1820 (Gerona), 1821 (Madrid²²⁵), 1821 (Valencia), 1822 (Valencia), 1822 (París), 1825 (impresa bajo el título de *Historia verídica de la Judit Española, Cornelia Bororquia*, corregida y aumentada por D.A.C. y, G.), 1826 y 1830 (bajo el título de *Historia de Cornelia, o La víctima de la inquisicion*²²⁶).

En la edición de Londres de 1819 (también en la de 1825), el prologuista D.A.C. y G. presentó un apasionado «Discurso preliminar» y exhibió, en unas notas, a la protagonista, Cornelia Bororquia, como mártir del Absolutismo. En el prólogo, su escritor reprochó a los redactores de la Constitución de 1812 que no hubieran proclamado la libertad de cultos, acusa al monarca absolutista Fernando VII de restablecer «la abominable inquisicion y los frailes en el ilimitado uso de irrisibles sistemas y de sus inmensas posesiones y riquezas, agoviando al paciente Pueblo Español con cargas y contribuciones exorbitantes, malvendiendo las mas hermosas posesiones de la monarquía para alimentar á estas instituciones impías» (Gutiérrez, 1819a: 4), y comparó el sacrificio de Cornelia con las de «Lacy, Porlier, Richard, y otros ilustres militares» (Gutiérrez, 1819a: 5). D.A.C. y G. manifestó que la novela se reimprime para que «el hombre discreto y el preocupado se persuadan con datos y

²²⁵ Antonio Palau (1951, tomo IV: 109) citó una edición de 1821, publicada en París. Russell P. Sebald (1998: 54) también incluye esta edición, citando a Antonio Palau, y duda de que esta edición se publicase en París. Hemos hallado una edición de 1821, publicada en la Impr. de Alzine, Madrid, disponible en la biblioteca de la Universidad de Harvard (referencia completa disponible en el tercer apartado del «Apéndice» de esta investigación), de modo que puede que Antonio Palau anotase esta edición, pero se confundiera a la hora de apuntar el lugar de publicación correcto.

²²⁶ Existen otras ediciones publicadas tras 1834 y a lo largo del siglo XIX, pero como deseamos mantenernos dentro las coordenadas temporales marcadas para esta investigación, solo hemos señalado las ediciones que hemos podido encontrar y que salieron a la venta desde 1801 hasta 1834. Hemos localizado seis ediciones en la BC: 1836 (s.n., s.l.) (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4297; código de barras: 1001122531; consulta: sala general), 1840 (s.n., Valencia) (Localización: Dipòsit General; topográfico: A 83-8-6194; código de barras: 1001926481; consulta: sala general), 1844 (Impr. Nacional, Sevilla) (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8932; código de barras: 1001165076; consulta: sala general), 1846 (Impr. de La Iberia, Madrid) (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8109/1; código de barras: 1001164705; consulta: sala general), 1850 (Tienda de M. Borrás, Palma) (Localización: Dipòsit de Reserva; topográfico: XXIII Alòs BC 693; código de barras: 1002477457; consulta: sala reserva) y 1866 (Impr. y Libr. de José María Moreno y Gálvez, Carmona) (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-2806/9; código de barras: 1001976049; consulta: sala general); dos ediciones en la BnF: 1842 (Impr. de Pillet, París) (Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-24573) y 1851 (chez Rosa, París) (Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-24574); una edición en la BNE: 1879 (s.n., Madrid) (Sede de Recoletos: 1/17907(60); código de barras: 1002194321(60); localización: salón general); y una edición en la SC Rare Book Room Stacks: 1835 (Impr. y libr. de Cruz González, Madrid) (Núm.: Mini PQ6500.A1 C65 1835). El resto de ediciones que incluimos a continuación, solo hemos podido localizarlas en las investigaciones de Antonio Palau (1951) y, más reciente, de Gérard Dufour (2005b): 1838 (Impr. de Cruz González, Madrid), 1842 (Impr. Nacional, París), 1847 (s.n., Madrid), 1848 (nueva edición, s.n., Valencia) y 1856 (3ª edición, s.n., Madrid).

pruebas positivas del detestable sistema de la inquisición de España, la escandalosa conducta privada de los iracundos ministros, y los fines insidiosos con que ha sido restablecida para consolidar las miras ambisiosas del mas ingrato de los soberanos absolutos» (Gutiérrez, 1819a: 5).

De la novela *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), se llegaron a publicar tres ediciones en 1820²²⁷, muestra del éxito que cosechó. La fecha de publicación de esta novela coincide con el Trienio Liberal (1820-1823), período durante el cual las conjeturas o especulaciones sobre cualquier asunto que atañera a las prácticas inquisitoriales o el Santo Oficio cobraron cierta relevancia. Esto explica en parte la demanda de la novela de José J. Clararrosa nada más salir al mercado, pues el nuevo panorama literario de aquella época le garantizó el éxito ansiado. José J. Clararrosa logró crear gran expectación en torno a su novela, al manifestar en su *Diario Gaditano* (1820-1822) que él era Juan Antonio de Olavarrieta y al anunciar la primera y segunda edición de la novela.

En cuanto al resto de novelas góticas españolas de corte irracional, solo hemos podido localizar una edición de cada una de ellas: *Vargas: A Tale of Spain*²²⁸ (1822), de José M.^a Blanco-White, publicada en 3 vols.; *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre; *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá²²⁹; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; y

²²⁷ Ramón Solís (1971: 168-169) y José M.^a Azcona (1935: 104) apuntaron la existencia de una primera edición de 46 págs. y una tercera edición de 40 págs., «corregida», según aparece en la portada que ambos reprodujeron. En la tercera edición, como señalan Daniel Muñoz y Beatriz Sánchez Hita (2003: 93-94), pudiera ser que se hubiera producido una reestructuración tipográfica, bien se hubiera reducido el contenido de la novela; puede ser el caso al que se refería Iris M. Zavala (1989: 42) cuando anotaba que el «opúsculo, de treinta y nueve páginas, es una interesante autobiografía». La segunda edición, la única conservada, es la que solamente Daniel Muñoz y Beatriz Sánchez Hita (2003) mencionan y reeditan; ambos alegan que los anteriores investigadores pasaron por alto esta edición debido a que no se indica en la portada, pues se trata de una nueva tirada de la primera edición con algunas modificaciones introducidas que no parecen haber afectado al contenido de la obra (Muñoz y Sánchez Hita, 2003: 94). Estas tres primeras ediciones fueron publicadas por la Impr. de Roquero, Cádiz. Daniel Muñoz y Beatriz Sánchez Hita (2003: 94) apuntan una cuarta edición publicada en 1821 por la Impr. de la Sincera Unión, Cádiz. Aseguran que esta aparece reseñada en el trabajo de Jaime del Burgo (1978); sin embargo, hemos accedido al trabajo de dicho investigador y no hemos encontrado por ningún lado ninguna cuarta edición fechada en 1821 e impresa en la Impr. de la Sincera Unión, Cádiz. Únicamente, Jaime del Burgo (1978: 709) menciona la primera edición de 46 págs. de 1820, impresa en la Impr. de Roquero, Cádiz. De modo que, a falta de otros datos que prueben la existencia de una cuarta edición de *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles*, descartamos, hasta el momento, su existencia.

²²⁸ Desde la fecha de publicación hasta 1834, solo hemos localizado una edición en inglés, primera versión original de la novela.

²²⁹ José L. Molina Martínez (1998: 142) señala que la novela se reimprimió en 1841 y 1844.

Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas.

A continuación, hemos elaborado una tabla con las novelas góticas españolas irracionales (o sentimentales) (Tabla 8, págs. 224), donde hemos incluido el nombre del autor(a) legítimo, el título y el año de la primera edición, y el año de publicación y el número de volúmenes (o tomos) que corresponden a cada edición:

Autor(a)	Título original (año)	Año de publicación: núm. de vols.
Luis Gutiérrez	<i>Bororquia, o La víctima de la Inquisición</i> (*edición de 1801) <i>Cornelia Bororquia</i> <i>Historia verídica de la Judit Española</i> (<i>Cornelia Bororquia</i>) (*ediciones de Londres de 1819 y 1825) <i>Historia de Cornelia, o La víctima de la Inquisición</i> (*edición de 1830)	– 1801: 1 vol. – 1802: 1 vol. – 1804: 1 vol. – 1812: 1 vol. – 1819: 1 vol. (*Londres) – 1819: 1 vol. (*Impr. de Cosson, París) – 1820: 1 vol. (*Barcelona) – 1820: 1 vol. (*Zaragoza) – 1820: 1 vol. (*Gerona) – 1821: 1 vol. (*Madrid) – 1821: 1 vol. (*Valencia) – 1822: 1 vol. (*Valencia) – 1822: 1 vol. (*París) – 1825: 1 vol. – 1826: 1 vol. – 1830: 1 vol.
José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta)	<i>Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles</i>	– 1820: 1 vol. – 1820: 1 vol. – 1820: 1 vol.
José M. ^a Blanco-White	<i>Vargas: A Tale of Spain</i>	– 1822: 3 vols.
Manuel B. Aguirre	<i>El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original</i>	– 1830: 1 vol.
Vicente Salvá	<i>La bruja, o Cuadro de la corte de Roma</i>	– 1830: 1 vol.
*Anónimo	<i>Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica</i>	– 1832: 1 vol.
Narciso Torre-López y Ruedas	<i>Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original</i>	– 1834: 1 vol.

Tabla 8

Hemos de destacar que, al igual que sucedió con las novelas góticas extranjeras de corte irracional que fueron prohibidas en España, algunas de estas novelas también se pudieron leer de manera clandestina, cuando el sistema censorio prohibió su venta. En el caso de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), esta no se publicó en España hasta 1812, pero ya contaba con otras ediciones en castellano (1801, 1802 y 1804) impresas en editoriales francesas, por lo que para tener acceso a la novela se viajaba al extranjero o se conseguía de contrabando en España. Antonio Palau (1951, tomo IV: 109) advirtió que «este libro fue prohibido por considerar su texto un tejido de calumnias al Santo Oficio y al estado eclesiástico. Así y todo, se publicaron multitud de ediciones furtivas, y hasta hace poco era libro buscado y popular». Marcelino Menéndez (1880: 432) afirmó que *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* circulaba en verso «á modo de copla de ciego, la cual muchas veces he visto á la venta, pendiente de un cordel, en plazas y mercados».

Una vez completadas las tablas de esta sección, efectivamente, como veníamos advirtiendo, observamos que el éxito de la producción nacional recayó sobre las novelas góticas de corte irracional. Se editaron un total de 3 novelas góticas racionales (con un total de 4 ediciones) frente a un total de 7 novelas góticas irracionales (con un total de 24 ediciones).

Pese a que es cierto que nos movemos en el terreno de las aproximaciones, y a la vista de cuadros transcritos, podemos deducir ya algunas conclusiones.

En las dos tablas que se muestran a continuación, hemos anotado los resultados generales obtenidos a lo largo de todo este subapartado. En la Tabla 9 (pág. 226) apuntamos el número total de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y de novelas góticas autóctonas españolas, así como el número total de ediciones, que se comercializaron desde 1788 hasta 1834. En la Tabla 10 (pág. 226) aparece anotado el número de novelas y de ediciones de novelas góticas inglesas, francesas, alemanas y españolas, de corte racional (o sentimental) y de corte irracional (o sobrenatural), que se comercializaron en España desde 1788 hasta 1834. Aquí podemos ver cuál fue la vertiente del gótico que más predicamento alcanzó²³⁰.

²³⁰ Se puede volver a consultar los recuadros que aparecen a lo largo de este subapartado para ver cuáles fueron las novelas góticas que se publicaron, la versión original y las ediciones al castellano.

Nº. total de novelas góticas (nº. total de veces publicadas)	51 (128)
---	----------

Tabla 9

Novelas góticas (origen)	Nº. de novelas góticas de corte racional o sentimental (nº. de veces publicadas)	Nº. de novelas góticas de corte irracional o sobrenatural (nº. de veces publicadas)
Inglesas	16 (36)	4 (6)
Francesas	7 (21)	11 (33)
Alemanas	3 (4)	0
Españolas	3 (4)	7 (24)
Total	29 (65)	22 (63)

Tabla 10

Juan I. Ferreras (1973: 84) calcula que se publicaron en España, entre 1790 y 1834, un total de 300 títulos novelescos traducidos y unas 200 novelas autóctonas españolas, unas cifras a tener en cuenta, dado las especiales circunstancias por las que atravesaba el país y que mencionábamos en el apartado primero de este capítulo. De las 300 novelas traducidas, 41 novelas pertenecen al de género gótico, y de las 200 novelas autóctonas, 10 son novelas góticas españolas. En definitiva, Juan I. Ferreras anota un total de 500 novelas publicadas, de las cuales 51 pertenecen al género gótico.

En lo que respecta a la clasificación en novelas góticas racionales, por un lado, y novelas góticas irracionales, por otro, David Roas (2000), Miriam López Santos (2010d) y Helena Establier (2010) tienen únicamente en cuenta las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano para llegar a la conclusión de que fue la vía racional del gótico la que mayor éxito obtuvo en España durante las tres primeras décadas del siglo XIX. Efectivamente, coincidimos en afirmar que la vertiente racional del gótico fue la más destacada, pues, desde 1788 hasta 1834, se publicaron al castellano, por lo general en fechas tardías²³¹, un total de 26 novelas góticas extranjeras

²³¹ Aunque existe un grupo reducido de novelas góticas que se tradujeron al castellano relativamente temprano: *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1785) (título original en francés y fecha: *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation*, 1782), y *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1788) (título original en francés y fecha: *Les veillées du château, ou Cours morale à l'usage des enfants*, 1784), de Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest (Condesa de Genlis); *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica* (1804) (título original en inglés y fecha: *St. Clair of the Isles, or The Outlaws of Barra, a Scottish Tradition*, 1803), de Elizabeth Helme; *El fruto de la ambición* (1800) (título original en francés y fecha: *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura*, 1794), de Jean Pierre Blanchard; *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (1800) (título original en alemán y fecha: *Abällino, der*

de corte racional (publicadas un total de 61 veces) frente a un total de 15 novelas góticas extranjeras de corte irracional (publicadas un total de 39 veces). También hemos sumado las novelas góticas españolas (Tabla 10, pág. 226), que dan como resultado, junto a las cifras anteriores de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas y publicadas al castellano, un total de 29 novelas góticas de corte racional (publicadas un total de 65 veces) frente a un total de 22 novelas góticas de corte irracional (publicadas un total de 63 veces). Teniendo en cuenta estas nuevas cifras, el resultado que obtenemos es similar al de los otros investigadores. Llegamos a la conclusión de que la vía racional del género gótico continúa por encima de la vía irracional; aunque, en este último caso, añadiendo las nuevas cifras que nos aportan las novelas góticas españolas, hemos de advertir que la diferencia en última instancia no es tan notable.

A raíz de esta asunción, David Roas (2006: 4) concluye que la descompensación entre las dos vertientes del gótico (racional e irracional) implica que «la visión que tuvieron los españoles del género fue bastante sesgada, puesto que las novelas más traducidas poco tenían que ver con la versión fantástica del gótico». Sin embargo, David Roas pasa por alto que, en el caso de las novelas góticas francesas y españolas, fue la vertiente irracional la que mayor predicamento alcanzó en el país (cuyas razones expusimos en los subapartados 2.1.2, «La novela gótica francesa», y 2.1.4., «La novela gótica española», de este segundo apartado). De manera que, aunque el número de novelas góticas irracionales fuera menor al de novelas góticas racionales, los españoles pudieron acceder igualmente a ambas vertientes del género gótico.

Finalmente, aunque Juan I. Ferreras (1973: 93) no se refiera específicamente a las novelas góticas, sino al género novelesco en general, es igualmente aplicable a nuestro caso, e igualmente destacamos que las cifras de los autores extranjeros son más elevadas, porque estos «son autores de éxito y sus obras se editan una otra vez; esto por un lado, por el otro [...], la mitad de los títulos están destinados al mercado americano. Con todo, hay que recordar que ningún autor español gozó en España de la popularidad y, por lo tanto, del número de ediciones de un Florian, de un Arlincourt, de un Chateaubriand».

grosse Bandit, 1794), de Heinrich Zschokke; *El solitario* (1823) (título original en francés y fecha: *Le solitaire*, 1821), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt); y *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830) (título original en francés y fecha: *L'Étrangère*, 1825), y *El cervicero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834) (título original en francés y fecha: *Le brasseur roi: chronique flamande du quatorzième siècle*, 1834), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).

2.2. *La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica*

Ésta es por ahora sólo una hipótesis [...], pero parece aceptable si consideramos que un editor o un impresor, no va a arriesgar su dinero en algo que no será vendido. Y, por otra parte, resulta fácil de comprender que si estos impresores y libreros veían en las novelas un negocio encargaran la traducción de aquellas obras que tenían éxito fuera de España y aquí se reclamaban.
(Álvarez Barrientos, 1991: 199)

En este subapartado, estudiaremos cuáles fueron las editoriales que apostaron por este nuevo género literario importado, completando al mismo tiempo el subapartado anterior. Todo esto nos servirá también para conocer cuáles fueron las editoriales más destacadas dentro de este nuevo negocio y cuáles fueron los motivos que las llevaron a apostar especialmente por el género gótico. Al final de este estudio, presentamos un catálogo bibliográfico extenso que incluye las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano (segundo apartado del «Apéndice») y las novelas góticas autóctonas españolas (tercer apartado del «Apéndice») que recogemos en estos subapartados.

Al igual que en el subapartado anterior, de nuevo incluimos en esta sección las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y las novelas góticas españolas editadas y publicadas entre 1788 y 1834. Al incluir únicamente las novelas que fueron editadas y publicadas en castellano (a excepción de *Vargas: A Tale of Spain*, 1822, de José M.^a Blanco-White, que se publicó originalmente en inglés), no significa que estas novelas no se leyeron con anterioridad en su idioma original o a través de traducciones francesas, incluyendo otras novelas góticas que jamás se tradujeron al castellano en el período en el que nos situamos. No obstante, como nuestro propósito aquí es conocer cuáles fueron las editoriales que publicaron novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas y novelas góticas autóctonas españolas, para conocer también su verdadera repercusión en España por aquellos años, únicamente nos podemos ceñir a aquellas novelas que verdaderamente llegaron al mercado editorial y de ahí al lector; el resto de novelas góticas que no fueron editadas, solo podemos suponer que circularon por España de manera clandestina o que se leyeron fueron del país, observando las citas que aparecen en ensayos o anuncios de la época, como hemos señalado en subapartados anteriores.

Tras una profunda investigación sobre las editoriales que publicaron novela gótica traducida-adaptada al castellano y novela gótica española, expuesta extensamente

en este subapartado, podemos adelantar que la nueva industria editorial supo hacer frente a la demanda de novela gótica entre el público español del período de entresiglos (1788-1834). La Impr. de Mariano J. de Cabrerizo y la Impr. de I. Sancha resultaron ser, entre un amplio repertorio de editoriales españolas, las figuras más destacadas en este sector, pues, haciendo frente a las obstáculos de fuera y el recelo inicial, disfrutaron del éxito que aseguraba la venta de este tipo de literatura, justo también cuando el mercado se abría a nuevas posibilidades, el cual supo hacer frente a las exigencias del público lector español, llenando el vacío de producción nacional o autóctona con traducciones de producciones extranjeras.

Las traducciones, entonces, abarataron el mercado editorial nacional. Al mismo tiempo que aumentaba el control censorio en materia de libros, paradójicamente también lo hacía en casi igual medida la edición y la importación de los libros. Como afirma Rafael Llopis (1974: 86), «cuando se prohibía tal o cual título, el público letrado lo buscaba con afán». Pero de esta necesidad de hallar nuevas fuentes de inspiración o nuevas lecturas con las que alcanzar el ansiado placer estético o satisfacción literaria, personal, etc., no solo intentaron beneficiarse las editoriales españolas, pues, como podemos observar en la Tabla 11 (págs. 263-265), Tabla 12 (págs. 266-267), Tabla 13 (págs. 293-295), Tabla 14 (págs. 275-277) y Tabla 17 (págs. 282-283), las editoriales francesas también hallaron un filón en la publicación de obras góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y autóctonas españolas. De hecho, lograron publicar en castellano aquellas novelas góticas que, en la mayoría de los casos, no lograron, nunca o en un primer momento, pasar las trabas de la censura española, como son los casos más conocidos de *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis, o *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez.

Juan I. Ferreras (1973: 81) destaca que la mayoría de novelas que se publicaron al castellano entre 1790 y 1834 se editaron en países extranjeros como París, Burdeos, Perpiñán, Londres y Filadelfia. Acusa de ello, en primer lugar, a un marcado período de destierros políticos y de persecución de intelectuales; los escritores españoles en el exilio se ganaron la vida traduciendo libros y dando clases de español. Añade que estos escritores españoles no tradujeron libros politizados, sino todo lo contrario, pues encuentra pocas traducciones de François-Marie Arouet (Voltaire), Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, etc., aunque sí halla abundantes traducciones de Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun), François Guillaume Ducray-Duminil, Jean-Pierre

Clarís de Florian, Madame de Genlis, etc.; casualmente muchos de ellos escribieron novela gótica o con tintes góticos. El segundo motivo que expone Juan I. Ferreras (1973: 81-82) es que en aquella época las relaciones comerciales con las antiguas colonias americanas se encontraban cortadas, de manera que los editores franceses aprovecharon esta oportunidad para exportar sus mercancías al mercado americano. Cree que la mayor parte de las obras publicadas en castellano en Francia fueron exportadas a América, principalmente, porque era una buena oportunidad de expansión, puesto que el mercado americano no tenía problemas de censura como ocurría en España, y segundo, porque en el territorio español no existía un mercado lo suficientemente amplio que pudiera consumir todos los libros que se imprimieron, tanto dentro como fuera de la península. Rafael Llopis (1974: 86) destaca que «la rigidez oficial y el hambriento exilio consecutivo a aquélla les proporcionaban, como caídos del cielo, un mercado virgen y una mano de obra barata». José F. Montesinos (1980: 62) ya anotó que «el más eficaz auxilio con que contaba la industria francesa era la increíble limitación de espíritu de la censura española». José F. Montesinos (1980: 19) señaló que «el comercio de librería español no comprende el negocio de las traducciones en grande escala hasta que no se siente estimulado a ello por la competencia francesa». Continúa y añade que «con el cambio de siglo comienza la intervención de la industria francesa en el negocio editorial español; pronto hemos de ver cómo, en pocos años, va a transformar enteramente el comercio de libros, el mercado y los gustos del público» (Montesinos, 1980: 23). Entonces, no es hasta que las editoriales españolas no ven el enriquecimiento progresivo de las editoriales francesas, cuando realmente se ven motivados para embarcarse también en el negocio editorial de las traducciones.

Ahora bien, aunque se prohibiese editar ciertas novelas en España, igualmente acababan entrando en el país, pues la gente acabó comprando novelas góticas editadas en España y en Francia. Lo único que conseguiría la censura sería afectar económicamente a las empresas españolas, pues los beneficios de las ventas de los libros iban a parar a las editoriales extranjeras.

La principal razón por la que los editores españoles insistían en el valor moral de la obra fue precisamente para que la obra pudiese ser publicada y no hallara mayores dificultades para pasar el cerco censorio español. Para triunfar había que buscar una argucia, y la más usual era esta, la justificación moral de la obra. De hecho, en muchas obras, como ya advertimos en los apartados anteriores y analizaremos más adelante en el tercer capítulo, existe una nota del editor o prologuista, donde se defiende a ultranza

la enseñanza moral de la obra. A modo de ejemplo, citamos a continuación una sección del prólogo de la primera edición al castellano de *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del rio Isera* (1798), de François Guillaume Ducray-Duminil, la cual refleja esta insistencia en el carácter moral de la novela:

He querido pintar en Alexo un joven criado por un preceptor misántropo y taciturno: su timidez y facilidad en impresionarse son causa de que el mismo joven gaste en la sociedad un carácter desconfiado. Por todas partes es infeliz, y da lugar á unas escénas, las quales poco á poco le instruyen, y le hacen desistir de sus opiniones erróneas. Alexo es bueno, humano, generoso, y con todo eso hace desgraciados á los que le rodean. Ama la virtud, y no puede creer que haya gentes virtuosas. Es preciso que la experiencia borre en él estos defectos de su educación; y solo á fuerza de haber tratado con los hombres, llega á perdonar sus vicios en virtud de sus buenas prendas. El Italiano que encuentra en el tomo tercero es un loco, que puesto en contraste con mi héroe no contribuye poco para su corrección. Su moral, sus principios, son tan diferentes de los de Alexo, que el choque de las contrariedades debe forzosamente producir buenos efectos en este último. Finalmente, no puedo acabar mejor mi prólogo, que citando el juicio de esta obra, dado por un hombre de mucho mérito, cuya modestia me impide el nombrarle. *Esta novela, dixo, servirá de antídoto para los que se encuentren tocados de una susceptibilidad demasiado viva. Los padres que buscan en los ayos que dan á sus hijos una experiencia grande, acompañada de probidad, conocerán la precision que tienen de determinar en ellos un carácter alegre, enemigo de la filosofía recelosa y atrabiliaria.* El cielo quiera se cumpla este deseo, en la inteligencia de que no pretendo ser erudito, sino proponer una cosa útil. ¡Venturoso yo mil veces, si me tratan con benignidad, y si mis lectores dicen: *Su obra es digna de que todos la lean*²³²! (Ducray-Duminil, 1798, tomo I: V-XII)

²³² Al comparar el prefacio del primer tomo de la primera edición de la novela original en francés («Avant-propos»), *Alexis, ou La Maisonnette dans les bois: manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère* (1789), así como las otras ediciones francesas anteriores a la castellana, 1791 y 1793, con el mismo prólogo del primer tomo de la primera edición en castellano («Prólogo del autor») (1798), hallamos dos aspectos importantes a tener en cuenta. En primer lugar, el «Avant-propos» de la primera edición en francés de 1789 es mucho más extenso que el de la traducción española. Sucede lo mismo con el prefacio de las ediciones francesas de 1791 y 1793. En segundo lugar, el trozo de texto del prólogo de la primera edición en castellano que va desde la pág. V hasta la mitad pág. VII no se corresponde con ninguna sección de las anteriores ediciones francesas. De modo que no se trata de una traducción sino más bien de un añadido que realizaron los traductores de la novela, D.J. y D.T.M.L., donde reza lo que sigue: «Para que divierta una novela, es menester que sus incidentes tengan variedad é interes; pero para que instruya y sea útil, necesita ser moral. Este es el fin que me he puesto en mi *casita en los bosques*, cuya primera edicion ha tenido la fortuna de ser bien recibida por aquella clase de lectores sensatos, que solo exígen de una novela lo que deben, haciéndose cargo de que no es una obra importante; pero conviniendo también en que todo libro es bueno quando gusta. He revisto esta edicion con cuidado; mas no por eso dexo de implorar aquella indulgencia, que el público se ha dignado mostrarme, la qual no servirá nunca sino de un estímulo para obligarme á merecerla cada dia mas. En quanto al fin moral de esta obra, bastará el repetir aquí lo que ya tengo dicho en mi primera edicion, cuyo extracto principal es el siguiente» (Ducray-Duminil, 1798, tomo I: V-VII). El resto del texto del prefacio en castellano si es una traducción de la versión original francesa de 1789 que abarca desde la mitad de la pág. VII hasta la pág. XII (citada en el cuerpo principal en esta misma página). En la obra original francesa, la primera edición de 1789, esta traducción correspondería al texto que citamos a continuación: «j'ai voulu peindre, dans Alexis, un jeune homme, élevé par un précepteur mysanthrope & sombre: ce jeune homme, timide & susceptible, porte dans la société son caractere méfiant. Par-tout il est malheureux, par-tout il donne lieu à des scenes, qui, peu-à-peu l'éclaircent, & le font revenir de ses opinions erronnées. Alexis est bon, humain & gégéreux, & il fait le malheur de tous ceux qui l'approchent. Il aime la vertu, & ne peut croire aux gens vertueux. Il faut

En la advertencia inicial de la primera edición en castellano de *Adelina, o La abadía de la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, el traductor se dirigió al público lector y les aseguró que lo que tenían ante sus ojos era «una Novela, ó mas bien una Historia verdadera de las más célebres y singulares que se han escrito hasta ahora [...], y de las que mas pueden interesar á los lectores, teniendo siempre en suspenso su imaginacion esperando prodigioso desenlace, y presentando á cada página una nuevo suceso extraordinario que no pueden adivinar en lo que vendrá á parar» (Radcliffe, 1830, tomo I: V). Tras captar el interés de los lectores con esta presentación inicial de exposición de hechos extraordinarios, el traductor destacó el valor didáctico-moral de la novela, la cual serviría principalmente para desterrar antiguos terrores fruto de la ignorancia (Radcliffe, 1830, tomo I: V-VI). Luego, el traductor continuó con su defensa de la obra, destacando la presencia de la Divina Providencia, la cual saca a la luz los crímenes y los malvados. Asimismo, ensalzó la virtud y la sensibilidad de los protagonistas, Adelina y Teodoro, gracias a la cual logran superar a sus enemigos, quienes son castigados, y ambos son recompensados con la más absoluta felicidad (Radcliffe, 1830, tomo I: VII).

Al igual que en los otros dos ejemplos anteriores, en el prólogo de la novela gótica española, *El Subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela*.

que l'expérience efface en lui ces vices de son éducation; ce n'est enfin, qu'après avoir beaucoup fréquenté les hommes, qu'il parvient à excuser leurs vices en faveur de leurs qualités. L'ITALIEN qu'il raconte dans la troisième partie, est un fou qui, mis en opposition avec mon Héros, ne contribue pas peu à le corriger. Sa morale, ses principes sont si différents de ceux d'Alexis; que le choc des contrariétés doit nécessairement opérer de bons effets sur ce dernier. Enfin, je ne puis mieux terminer cet Avant-propos, qu'en citant le jugement qu'a rendu de cet ouvrage, un homme d'un très-grand mérite, & que sa modestie m'empêche de nommer ici. 'CE Roman, a-t-il dit, servira d'antidote à ceux qui se reconnaîtront atteints d'une trop vive susceptibilité. Les parents, qui recherchent dans les instituteurs qu'ils donnent à leurs enfans une grande expérience, accompagnée de probité, sentiront la nécessité de définir en eux un caractère de gaieté, ennemi de la philosophie défiante & atrabilaire'. FASSE le ciel que ce vœu s'accomplisse! Je n'ai point de prétentions à l'esprit: c'est un but d'utilité que je propose. Heureux! mille fois heureux, si l'on veut bien me juger avec indulgence, & si mes Lecteurs disent: 'On peut faire lire cet Ouvrage-là à tout le monde!'' (Ducray-Duminil, 1789, tomo I: xxi-xxiv). En la BnF se hallan las ediciones francesas de 1789 (Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-28794; vol. 1. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-28795; vol. 2. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-28796; vol. 3. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-28797; vol. 4) y 1793 (Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-28802; vol. 1. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-28803; vol. 2. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-28804; vol. 3. / Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-28805; vol. 4). En la Bodleian Library (Oxford), se encuentra en línea la edición francesa de 1791 (Localización: Taylor Institution Library; MYLNE.319; vols. 1-4 en 1). La primera edición en castellano de 1798 se encuentra en la BNE y BC (referencia completa disponible en el subapartado 2.2., «Las novelas góticas francesas», del apéndice final de este estudio). En definitiva, aunque el prólogo de la edición en castellano sea mayormente una traducción de la original francesa, se ha añadido y traducido únicamente aquella parte donde se insiste en el valor moral de la obra.

Novela original (1830), Manuel B. Aguirre también destacó el valor moral que debe estar presente en cualquier novela, donde la virtud sea recompensada y el vicio sea castigado; un alegato que, de acuerdo a lo expuesto en el prólogo, queda perfectamente reflejado en su obra. Este escritor comenzó con un enaltecimiento al freno de las pasiones, puesto que, dejarse guiar por estas, «precita al hombre en los mas horribles precipicios» (Benito Aguirre, 1830: s.p.). Luego, Manuel B. Aguirre (1830: s.p.) aseguró que para su novela había tomado «por principio los dogmas de moral cristiana»; su propósito fue inclinar a sus lectores: «á que sigan el camino verdadero de la virtud, presentándola siempre victoriosa de las asechanzas de la intriga y de la emulación, y desvaríos de la tortuosa senda del crimen, siempre castigado terriblemente por medios inesperados».

En la solicitud de licencias para la impresión de libros, que ya Ángel González Palencia (1934: II) reprodujo en su trabajo, nos encontramos con que la mayoría son gentes del comercio de libros los que solicitan dichas licencias. De modo que son los libreros o los impresores los que se encargaban de traducir, o mandaban traducir las novelas, y las patrocinaban o publicaban. Al plantear esto, como apunta Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 199), nos referimos directamente a la creación o la existencia de un negocio o infraestructura editorial, y de una cantidad suficiente de lectores como para sacar adelante dicho negocio, es más, «tal infraestructura existía, al igual que un público lector, cuando la novela se traduce tanto, los censores y moralistas la critican y el público la demanda».

En el mundo editorial, los mayores ingresos provenían de la venta de libros religiosos, comedias, calendarios y novelas. A ello, Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 219) suma también los libros de texto y catecismos. De manera que, si había alguna ley que prohibiese su venta, como fue el caso de la novela, dicha ley no podía perdurar en el tiempo.

Mariano J. de Cabrerizo (1830: 1) ya advirtió en su *Prospecto a una colección de novelas que publica don Mariano de Cabrerizo, del comercio de libros de Valencia*, que existía un ansia de leer en todas las clases de la sociedad. Por ello, confesó que había decidido «ofrecer á la juventud una coleccion de las mejores novelas modernas, tantos originales como españolas, como traducidas a otros idiomas». Y es que las novelas resultaron ser una fuente precisa con la que experimentar las pasiones y despertar la sensibilidad. El resurgir del género novelesco al finalizar el siglo XVIII no fue ni casual, ni el resultado del deseo de unos pocos escritores o traductores españoles

por reavivar una producción nacional en clara decadencia y aferrada a modelos narrativos arcaicos. La reanimación de este género literario en la última década del siglo XVIII se debe principalmente al esfuerzo y empeño de los editores y de los librereros, que, en respuesta a la creciente demanda del público lector español por acceder al mercado editorial europeo, supieron hacer frente, con mayor o menor acierto, a dicha demanda. Supieron apostar por un género, el novelesco, el cual reportaba ganancias, con unos riesgos mínimos.

Desde el comienzo de esta investigación veníamos advirtiendo que si bien es cierto que el género novelesco fue el que menos simpatía causó a los censores, por el contrario, fue el más atraído al público lector, a los editores, a los escritores y a la crítica. Este género se consumió entre una gran parte del sector de público, sobre todo entre la juventud, y especialmente las mujeres²³³. Con una oferta más o menos amplia y variada, y la entrada de novedades, los editores y los librereros supieron atraer la atención de los lectores españoles durante años. Para que este negocio editorial siguiera funcionando durante mucho tiempo, los editores mismos realizaban las traducciones o las encargan a otros, como es el caso de los editores españoles Mariano J. de Cabrerizo, Francisco de Tójar o Plácido Barco. M.^a Jesús García Garrosa (2011: 27) anota que:

La comercialización de un número tan elevado de textos novelescos en la década de 1790, y las condiciones particulares de estos libros (el hecho de ser obras en muchos volúmenes, la necesidad del recurso a varios impresores para no monopolizar prensas, una fuerte demanda y una amplia venta por suscripción que obligaban a cumplir los plazos) supusieron indudablemente una dinamización de la industria editorial. Y una mejora material, también, un avance en las técnicas de impresión.

M.^a Jesús García Garrosa (2011: 27) destaca que «las redes de distribución parecían uno de los aspectos más deficientes del sistema de fabricación y comercialización de libros en España durante el siglo XVIII, por lo que también la venta de novelas debió de tener su incidencia en este aspecto». Así pues, para alcanzar al mayor número de lectores posibles y llegar a todas las provincias españolas, se creó una red de distribución a nivel nacional, con la consecuente estimulación del mercado del editorial. Es más, la producción de novela y su sistema de venta fragmentado y espaciado requirió de unos métodos publicitarios eficaces. Para ello, la prensa periódica resultó ser un medio bastante significativo (García Garrosa, 2005: 20), pues en ella se

²³³ Aspecto que tendremos la ocasión de analizar en el siguiente subapartado, el 2.3., «El público lector de novela gótica en España».

iban publicando todas las obras que saldrían a la venta, con sus correspondientes descripciones, como pudiera ser: una breve sinopsis del texto que facilitara la lectura del mismo (aspecto a agradecer cuando los lectores tenían que enfrentarse a obras demasiado extensas), juicios de valor sobre la obra²³⁴, precio de la obra completa o de los tomos, tamaño del texto o de los volúmenes, fecha de venta de la obra completa o de cada volumen, y establecimientos donde se podía adquirir el texto completo o los tomos. La prensa informaba de las novedades editoriales a través de los anuncios publicitarios²³⁵, de modo que se convirtió en un intermediario imprescindible entre el vendedor y el comprador, transformándose en el organizador del sistema de distribución comercial de libros.

En el párrafo anterior, mencionábamos que en los anuncios de una obra podemos hallar una breve explicación de las características de la edición: sinopsis, crítica y precio completo o de cada volumen. Asimismo, los editores o los impresores también proporcionaban el nombre y la dirección de la librería donde el lector podía hallar el libro anunciado, así estos se amistaban con los libreros y, como bien apunta Raúl Eguizábal (1998: 148), «se aseguraban de que sus productos iban a encontrar un sitio en las tiendas». José R. Sánchez Guzmán (1989: 87) destaca que el nacimiento de los anuncios en prensa se produce de manera paulatina al incremento de las ciudades. Entonces, donde se congregaba un mayor número de personas, principalmente en las ciudades, fue necesario saber a dónde debían dirigirse los lectores para obtener su obra, de modo que se proporcionaron los detalles del lugar donde adquirirla.

A modo de ejemplo con lo anteriormente expuesto, y siguiendo nuestra línea de investigación sobre la novela gótica en España (1788-1834), presentamos a continuación algunos anuncios de novelas góticas publicadas en el país.

El subterráneo, o la Matilde (1795), de Sophia Lee, apareció anunciada en la *Gaceta de Madrid* y el *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*. La suscripción fue anunciada en el núm. 5 de la *Gaceta de Madrid*, con fecha del 16 de enero de 1795, donde reza lo que sigue:

²³⁴ Asunto que trataremos con más detalle en el subapartado 2.4., «La recepción crítica de la novela gótica», de este capítulo.

²³⁵ Había que vender una obra (en un solo tomo o en varios) que el público desconocía, de modo que había que hacerla resonar por todos los rincones del país para garantizar una excelente venta por anticipado. Así es como, de acuerdo con François López (2004: 23), acabó fraguándose la publicidad librería.

Se abre suscripción á la novela inglesa intitulada: El subterráneo, ó la Matilde; traducida del Francés. Esta obra, que se compone de tres tomos en 8.º, es muy curiosa é interesante, pues además de la viveza y rapidéz de la acción, de lo maravilloso de los lances, y de la concisión y gracias del estilo, tiene la recomendación de que los personajes principales están tomados de la historia de Inglaterra, como son la Reyna Isabel, la Reyna de Escocia, María Stuard, y otros²³⁶. La acción es de las más patéticas, y no puede ménos de causar las impresiones más tiernas: el objeto moral de toda la novela, y las excelentes máximas de que está llena, serán de utilidad para la mejora de las costumbres, para el conocimiento del corazón humano, y para sufrir con resignación las calamidades de la vida. El primer tomo se está imprimiendo, y los dos siguientes se darán á la prensa con toda prontitud. Se suscribe á este primer tomo en casa de Escribano, frente á la Imprenta Real; y en la de Castillo, frente á S. Felipe, á 8 rs. á la rústica, y 10 en pasta: y para los que no suscriban 10 á la rústica, y 12 en pasta. (*Gaceta de Madrid*, 1795: 64)

Tras este anuncio, el primer tomo de la novela se demoró cerca de dos meses en salir al mercado, anunciándose de nuevo en el núm. 20 de la *Gaceta de Madrid*, con fecha del 10 de marzo de 1795. En este anuncio se incluyó el nombre de la autora y nuevamente se remarcó algunas ideas presentadas en el anuncio anterior:

Los subscriptores á la novela Inglesa intitulada El subterráneo ó la Matilde, escrita por Miss Sofía Lee, traducida en tres tomos en 8.º, acudirán á recoger el 1.º á la Librería de Escribano, calle de las Carretas, y á suscribir al 2.º y 3.º que están en prensa, y quizá podrá entregarse el uno á últimos de este mes, y el otro á fin de Abril, quedando entonces cerrada la suscripción. Esta obra es de las más curiosas é interesantes, pues además de la rapidez de la acción, de lo maravilloso de los lances, y de la concisión y gracias del estilo, tiene la recomendación de que los principales personajes que hablan en ella son tomados de la Historia de Inglaterra. La acción es muy patética, y no puede ménos de causar las impresiones más tiernas en el corazón humano para sufrir con resignación las calamidades de la vida. (*Gaceta de Madrid*, 1795: 279)

Finalmente, el 8 de mayo de 1795, se anunciaron en el núm. 37 de la *Gaceta de Madrid* los tomos segundo y tercero. De nuevo, encontramos una alabanza similar a la que había acompañado a la apertura de la suscripción:

²³⁶ Nos llama la atención el hecho de que en el anuncio se destacase el enorme peso de los personajes principales de la novela, tomados de la historia de Inglaterra, resaltando la presencia de la reina Isabel, la reina de Escocia, M.^a Stuard, etc. M.^a Begoña Lasa (2009: 417) aclara que la exposición del argumento de la obra puede deberse a que en aquella época, «estuviesen de moda la ambientación de textos en Inglaterra, sobre todo en teatro, aunque también en novelas y ensayos; por ejemplo, Effross menciona algunas obras de teatro de autores españoles como *Ana Bolena* (1781) de Lorenzo M.^a de Villarroel, o algunas obras dramáticas de Zavala y Zamora como *La Justina* (1788) o *Por amparar la virtud olvidar su mismo amor, o la hidalguía de una inglesa* (1790)». Dicha investigadora continua y añade que podemos suponer que este anuncio en el que se destaca la presencia de personajes de la historia inglesa debió tener más bien un carácter publicitario, que sirviera como cebo para atraer la atención de los lectores, y posibles suscriptores, que les atraía este tipo de ambientación, muy en auge en aquellos años.

Los suscriptores á la novela inglesa intitulada el Subterráneo ó la Matilde acudirán á recoger los tomos 2.º y 3.º (con los quales concluye la obra) á las Librerías de Escribano, calle de las Carretas, ó de Castillo, frente á las gradas de S. Felipe; en las quales se hallará de venta como tambien en la de Arribas, carrera de S. Gerónimo. Esta novela, compuesta en ingles por Miss Sofía Lee, es una de las mas curiosas é instructivas que han salido de Inglaterra: la novedad del artificio, las gracias del estilo, la variedad de incidentes igualmente maravillosos que verosímiles, la rapidéz de la accion, la exacta pintura de los caracteres, con los muchos pasages de la historia de aquella nacion, la hacen muy apreciable y de utilidad para la instruccion, principalmente del bello sexo. (*Gaceta de Madrid*, 1795: 499)

En abril de 1795, el *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* anunció y extractó el tomo primero de la novela:

El Subterraneo ó la Matilde. Novela compuesta en Ingles por Mistris Lee, traducida al Castellano. Tomos tres. Madrid, en la Imprenta de la Viuda é hijo de Marin, año de 1795. En 8.º Librerías de Escribano y Arribas, á 10 rs. rústica y 12 pasta. El nacimiento de Matilde es un suceso raro y acaso increíble, si los hechos que se refieren en esta obra no lo confirmaran. Apenas fue capaz de reflexion quando ya se halló con una hermana suya de igual edad en una habitacion muy vasta, acompañadas de una muger todavia joven y amable, y una criada de mas edad. Allí se las subministraba todo lo necesario para el alimento y recreo por una mano que las era invisible, supuesto que el pequeño número de las personas que las acompañaba muy raras veces se ausentaba. Este retiro no era una caverna pues estaba repartido en varias habitaciones, y se veia que las paredes no eran obra de la naturaleza sino del arte, jamas penetraron allí los rayos del sol, en tanto que quando salieron de esta morada fueron para ellas un objeto casi nuevo. La mencionada joven las llamaba hijas suyas, y las acariciaba frecuentemente con maternal ternura, siendo ellas dociles y amables, y no siendo extraño que ella fuese el objeto de todo el amor de dos criaturas que no tenian ninguna otra persona en quien emplear su cariño. Todas las mañanas se juntaban en una sala muy grande, en donde un Religioso venerable las decia la Misa, acabando con un discurso cuyo objeto era hacerlas apreciar el retiro y amar la virtud. Así se salieron de este retiro con una moral pura, con los sentimientos mas tiernos, y con la instruccion mas solida como agena y apartada de toda la corrupcion mundana. (*Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, 1795, tomo VIII: 140-141)

En el anuncio de los otros dos tomos, que apareció en noviembre de ese mismo año, hallamos una crítica de la obra. A diferencia del anuncio del primer tomo, en el que se ofreció un extracto argumental pormenorizado (aunque no se emitió ningún juicio de valor), en este aviso no aparece ninguna sinopsis de la obra. La valoración, exigua y apologética, de la obra se cita a continuación:

El Subterraneo ó la Matilde. Novela compuesta en Ingles por Mistriss Lee, traducida al Castellano. Tomos 2.º y 3.º Madrid en la Imprenta de la Viuda é hijos de Marin, año de 1795. Tres tomos en 8.º Librería de Escribano y Arribas, á 36 rs. en pasta y 30 en rústica. Quando dimos el extracto del tomo 1.º nos alargamos

quanto juzgamos suficiente para poner en noticia del Público esta obra. Ahora solo decimos que estos tomos 2.º y 3.º no son de menos importancia que el 1.º: en ellos pues el Autor aclara y desenreda poéticamente muchos pensamientos curiosos y de suma importancia que allá quedaron pendientes, y se manifiesta de un modo admirable todo el enlace, trama, discurso, orden &c. (*Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, 1795, tomo X: 211-212)

Tras el gran éxito de la novela, en 1817 se llevó a cabo una segunda edición. En el anuncio del núm. 73 de la *Gaceta de Madrid*, con fecha del 19 de julio de 1817, se hizo eco de este éxito:

Habiendo tenido tanta aceptación la primera edición en castellano de la novela inglesa titulada el Subterráneo, ó las dos hermanas Matilde y Leonor, se está haciendo una segunda corregida en tres tomos en 12.º de buen papel y letra, y con viñetas al frente de cada tomo; y se abre suscripción á ella en las librerías de Brun, frente á las gradas de S. Felipe el Real, y de Montero, calle de la Concepcion Gerónima, á 20 rs. en papel, tomando mas de 25 juegos, y á 24 en rústica, recogiendo el tomo primero, que ésta ya impreso, y pagando los tres por estarse imprimiendo el segundo y tercero. (*Gaceta de Madrid*, 1817: 632)

Los tomos segundo y tercero también fueron anunciados en prensa. Además, se destacaron las ventajas que podían obtener los suscriptores si los adquirían por adelantado; por ejemplo, en el anuncio del tomo segundo que apareció en el núm. 80 de la *Gaceta de Madrid*, con fecha del 5 de julio de 1817, se especificó que: «Los suscriptores á la segunda edición de la novela inglesa titulada el Subterráneo, ó las dos hermanas Matilde y Leonor, acudirán á recoger el tomo segundo á las librerías de Brun, frente á S. Felipe el Real, y de Montero, calle de la Concepcion Gerónima; previniendo que la suscripción se cerrará el día 31 del corriente, y que desde entonces se venderá cada juego en pasta á 36 rs., y á la rústica á 30» (*Gaceta de Madrid*, 1817: 712). El 16 de agosto de 1817, salió en el núm. 98 de la *Gaceta de Madrid* el anuncio del último tomo de la novela, donde se informó también del precio de la obra completa: «á 36 reales en pasta y á 30 en rústica» (*Gaceta de Madrid*, 1817: 872). De este modo, se cumple la condición de los editores expuesta en el anuncio del tomo segundo.

La primera edición en castellano de *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, apareció anunciada el 9 de julio de 1799, en el núm. 55 de la *Gaceta de Madrid*. En el anuncio se ofreció una breve sinopsis del texto, el número de tomos (en este caso un solo tomo), el tamaño (12 octavos), el precio (10 rs. en pasta) y librería (libr. del Castillo) donde el lector podía adquirir la edición:

Memorias del Caballero Lovzinski; historia del reyno de Polonia hasta su desmembramiento: obra traducida libremente del frances, é ilustrada por el Lic. D. Benito Redondo de Toledo, Abogado de los Reales Consejos. Contiene una sucinta descripcion del gobierno antiguo y moderno de Polonia: causas que eleváron al trono á Estanislao Poniatowski en 1769: lo ocurrido en la Dieta de su eleccion: su amistad con Lovzinski: amores de este con Lodoiska, hija del Conde de Lapauski; y acontecimientos ocurridos hasta su casamiento: ejército levantado contra los rusos, y batallas dadas á estos: rapto del Rey en 1771 por Lovzinski: derrota de Lapauski, y su proscripcion de Polonia: su peregrinacion con Lovzinski y Lodoiska: su viage á Constantinopla, España y Filadelfia &c. Un tomo en 12.º de papel fino, á imitacion de las nuevas ediciones del Quixote y Solís. Se hallará en la librería del Castillo, frente á las gradas de S. Felipe, á 10 rs. en pasta. (*Gaceta de Madrid*, 1799: 620)

El 1 de enero de 1831, en el núm. 1 de la *Gaceta de Madrid* volvió a aparecer anunciada la primera edición de la obra, introduciendo unas leves modificaciones:

Memorias del caballero Lovzinski, historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento. Obra traducida libremente del frances, é ilustrada por D. B. Redondo de Toledo: contiene una sucinta descripcion del gobierno antiguo y moderno del reino de Polonia; manifiesta las causas que en 1769 elevaron al trono de dicho reino á Stanislao Poniatowski; lo que ocurrió en la Dieta de su eleccion; su amistad con Lovzinski; los amores de este con Lodoiska, hija del conde de Lapauski; la desunion de este con Louvzinski; y medios de que se valió para impedir el casamiento de ambos; : extraños acontecimientos ocurridos en el castillo de Dourlinski, donde estuvo depositada Lodoiska; reconciliacion de Lapauski con Lovzinski, casamiento de este con Lodoiska, y muerte de Dourlinski; el ejército que aquellos levantaron contra los rusos; batallas que dieron á estos; rapto de Estanislao, Rey de Polonia en 1771 por Lovzinski; derrota de Lapauski; su proscripcion de los Estados de Polonia; su peregrinacion con Lovzinski y Lodoiska; muerte desgraciada de esta en una cueva; acontecimientos del viage hasta que llegaron á Constantinopla; su venida á España; su viage á Filadelfia; muerte de Lapauski en el sitio de Savannah en 1779, peleando por la causa comun de los Estado Unidos contra la Inglaterra, y viage de Lovzinski á Paris: un tomo en dozeavo impreso en 1799, á imitacion de las nuevas ediciones de las obras del Quijote, Solís, Quevedo &c. Se vende en la librería de Brun. (*Gaceta de Madrid*, 1831: 4)

Localizamos el anuncio de la segunda edición de *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (1802), de Heinrich Zschokke, en el núm. 299 del *Diario de Madrid*, con fecha del 26 de octubre de 1802. Al igual que en los anuncios anteriormente descritos, en este aviso también aparecieron algunos detalles como el traductor de la obra, la librería donde se podía comprar el ejemplar y la valoración de la novela:

Abelino, ó el gran bandido, drama tragico en cinco actos, escrito en Aleman por Mr. Zchocze, traducido al francés por Lamartelliere, miembro de varias sociedades literarias, y de este al castellano por D. I. de O.: véndese en la librería de Ranz, calle de la Cruz, y en la de Castillo, frente á las gradas de S. Felipe el Real: va adornada con una estampa fina, que representa la última escena. El que haya visto representar en nuestros teatros el hombre de tres caras, ó el proscrito de Venecia, cotejando esta traduccion con aquel mal zurzido, podrá hacer juicio del mérito de una y otra composicion, y del talento de los que se anuncian como arregladores de los dramas extranjeros, pues apenas hallará mas semejanza entre una y otra que los hombres y el fondo del argumento, habiendose substituido á las muchas bellezas del original las frialdades mas insufribles. Indice general y alfabético de las especies mas notables de la primera y segunda parte del Febrero reformado y anotado: publicale el autor de esta obra, y se vende en la librería del Castillo, frente de las gradas de S. Felipe el Real: el mismo autor ofrece publicar unas adiciones á dicha obra inmediatamente que obtenga la correspondiente licencia del Consejo, á quien se presentaron hace tiempo. (*Diario de Madrid*, 1802a: 1206)

El 8 de junio de 1803, se volvió a anunciar en el núm. 159 del *Diario de Madrid* esta edición. En esta ocasión, la alabanza y la defensa de la obra fueron más extensas e intensas que en el anuncio arriba citado, pues el traductor, D. I. de O., se vio en la necesidad de defender la obra contra los ataques de J.G.F. y un amigo de este, transcritos y publicados los días 17 y 18 de noviembre de 1802 en el *Diario de Madrid*²³⁷:

Abelino ó el Gran Bandido: drama trágico en cinco actos, escrito en aleman por Mr. Schocze; traducido al francés por Lamarteliere, individuo de varias sociedades literarias, y al castellano por D. I. de O. Esta pieza, mal que le pese al traductor de la comedia *El Hombre de tres caras*, refundicion miserable de ella hecha por *Guilbert Pixérecourt*, es una de las mejores del teatro aleman y que mas bien manifiestan el gusto de los Alemanes en este género. Su estilo es el mas propio y acomodado á la variedad de personajes y caracteres que juegan en la accion. Siempre elegante y sublime, y las mas veces figurado, ya sea en boca de los personajes graves y serios, ya en la de los bandidos y conjurados, y ya en la de los amorosos y tiernos; tiene al lector lleno de entusiasmo al tiempo que su insaciable deseo anhela por llegar al desenlace de tantos y tan extraños acontecimientos. La traduccion esta hecha con el mismo entusiasmo y calor; y ésta será la causa de no haber entendido el traductor *Guilbert* algunas frases, bien claras por cierto para quien sepa el A. B. C. castellano; pero el público no tiene la culpa de que él no sepa leer, ó sea tan materialote y tan duro de mollera, para carecer de esta composicion que se le da solo como muestra del estado y gusto del teatro aleman, y no como una comedia destinada al Español hecha segun las reglas del Sr. J.G.F. y del que le ayudó á escribir y publicar la saladísima crítica de los días 17 y 18 de Noviembre de 1802. Sin embargo, es de creer que él tendria mejor acogida que las frias, insulsas, languidas y mal traducidas que se han transportado de aquel país a este, pasadas por las aduanas de los refundidores ó acomodadores franceses, asi como la citada del *hombre de tres caras*, y otras que no se citan, y aunque esto no gustará mucho á sus languidos y frios traductores; tampoco ha gustado al público

²³⁷ Críticas que analizaremos con más calma en el subapartado 2.4., «La recepción crítica de la novela gótica», de este capítulo.

su representacion y váyase uno por otro. Si á pesar de todo, quiere el Sr. J.G.F. continuar enticestrando al *Abelino*, no se le olvide exclamar con su auxiliante: *que ha sido una feral tiranía y un particular ridículo y lleno de sangre* el modo de anunciarle y prolongarle. Así, por lo ménos, nos dará motivos de reir y no de bostezar, y quedaremos convencidos que está muy versado en la lengua castellana, y de que puede á cara descubierta zurrar, en punto á locución, al traductor del *Abelino*. Lleva este librito una estampa representativa de la última escena, y se vende en la librerías de Ranz, calle de la Cruz, y de Castillo, frente á las gradas de S. Felipe, á 5 rs. (D. I. de O., 1803: 638-639)

En 1804 volvió a anunciarse en dos ocasiones más la obra de Heinrich Zschokke en el *Diario de Madrid*. La primera se produjo el 23 de enero de 1804, en el núm. 23, donde de nuevo se alzó una fuerte defensa del texto. El autor comenzó con un elogio a las obras alemanas y finalizó con un alegato a favor de la traducción del texto sin mayores mutilaciones, de tal forma que los lectores pudieran admirar sus infinitas bellezas y juzgar la obra por ellos mismos. El traductor D. I. de O. ofreció al público una obra sin más cambios que aquellos forzados para que su lectura no resultara perjudicial a los españoles (una constante que vemos en muchos textos de la época y que veníamos anunciando desde el comienzo de este estudio). El anuncio reza lo que sigue a continuación:

Abelino ó el Gran Bandido: drama tragico en cinco actos, escrito en aleman por Mr. Zchocze, vertido al francés por Lamarteliere, miembro de varias sociedades literarias, y de este al castellano por D. I. de O. Hace 20 años que la literatura alemana era desconocida en Francia, y mucho más en España. Las únicas producciones que se conocian eran las obras pastoriles de Gesner, y se creía por esto que los Alemanes no eran capaces de producir otra clase de composiciones que las de este género. Meisner con su Alcibiades, y Goete con su Wercher, hicieron ver lo contrario, y las traducciones de Kotzebue y Schiller probaron su genio particular y fecundo para las obras dramáticas. Vieronse estas con entusiasmo, aunque faltas de aquella severidad de reglas dictadas por los antiguos, porque esta falta era compensada con ciertos rasgos de ingenio, y con la pintura mas seductora de las dulces pasiones. Sin embargo algunos decididos por la literatura francesa, despreciaron todas estas producciones transrenanas; y otros preocupados absolutamente por los Alemanes creyeron hallar en todas ellas, y en especial en sus obras dramáticas lo mas sublime y lo mas perfecto del arte. Hubo tambien literatos que creyeron poder arreglar al gusto de su nacion los llamados delirios germánicos, y lograron solo hacerlos mas patentes. Esta fué la razon que tubo Guilbert Pixérecourt para hacer del *Abelino* de Zchocze una pieza monstruosa mudandola hasta el titulo por parecerle mas bonito ofrecer un hombre de tres caras; pero Lamarteliere, mas juicioso é imparcial, no penso así, solo quiso presentar las piezas dramáticas alemanas tales quales habian salido de la mano de sus autores; y entre las de Schiller dejó el *Abelino* con su pelo y su lana, para admirar á muchos lectores con sus infinitas bellezas, y hacer desesperar á otros, empeñados en que en el teatro no deben sufrir sino frialdades é insulseces arregladas al arte, y con toda la verosimilitud de un lance de puerta de calle, como quiso el preceptista Rapin. El traductor español, pensando como Lamarteriere, hace al público juez en estas

interminables disputas, y ofrece su *Abelino* sin mas variedad que la que ha sido forzosa para que su lectura no sea perjudicial á los buenos españoles. Vendese en la librería de Ranz, calle de la Cruz, y en la de Castillo, frente á las gradas de S. Felipe. (D. I. de O., 1804: 91-92)

El 16 de junio de 1804, el *Diario de Madrid* anunció de nuevo este drama de Heinrich Zschokke en su núm. 168, donde se ofreció una breve sinopsis de la obra y un gran elogio de la misma, como podemos leer a continuación:

Abelino ó el gran Bandido: drama trágico en cinco actos, escrito en aleman por Mr. Zhocze, vertido al frances por Lamarteliere, Miembro de varias Sociedades literarias, y traducido al castellano por D. I. de O. Refiérese esta composicion dramática á un hecho célebre de la historia de la República de Venecia, libertada de la ruina que proyectaban algunos de sus nobles conjurados y auxiliados de bandidos, por la intrepidez de un extranjero esperanzado por este medio de lograr la mano de Rosemundo de Corfú, sobrina del Dux. La complicacion de la accion, la verdad de los caractéres, la valentía de la diccion, la sublimidad del estilo acomodado siempre á la clase de cada uno de los interlocutores, y á la pasion que les domina; y en fin, el conjunto grande y magnífico del drama, le hacen digno de la lectura de los adicionados á las composiciones teatrales, quienes encontrarán en ésta, si no la exâctitud de las reglas del arte, por lo menos un hermoso monstruo producido por una imaginacion acalorada, y por un ingenio fecundo y capaz de llegar á la mayor perfeccion, si ésta es compatible con el gusto de los alemanes en esta clase de composiciones, el qual se ve perfectamente retratado en el *Abelino*. Véndese en la librería de Ranz, calle de la Cruz, y en la de Castillo, frente á las gradas de S. Felipe el Real. (*Diario de Madrid*, 1804: 687)

En el anuncio del núm. 195 del *Diario de avisos de Madrid*, del 14 de julio de 1831, se ofreció una emotiva presentación de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez. En este anuncio volvemos a encontrar un recurso constante que marcó la estética literaria de aquellos años del siglo ilustrado español, y que hemos señalado en numerosas ocasiones en este estudio: el de instruir deleitando, una insistencia de los censores y de los preceptistas españoles para que la literatura, y en especial el género novelesco, instruyera primordialmente a la sociedad, junto a un desmesurado control moral. A través de descripciones de pasiones exaltadas y delitos horribles, se pretendía frenar y eliminar los mismos en la sociedad española, especialmente entre los jóvenes, pues, bajo su criterio, estos eran los más susceptibles a todo tipo de emociones extremas. En el anuncio se cita lo que sigue:

Galeria fúnebre de historias, tragedias, espectros y sombras ensangrentadas, su autor D. Agustin Perez Zaragoza Godinez: dedícala á la augusta Real Persona de S.M. Doña María Cristina de Borbon, Reina de las Españas, bajo la soberana

protección del Rey nuestro señor (que Dios guarde): obra nueva y singular, que envuelve la fábula con la historia amenizada por los efectos maravillosos del galvanismo. Contiene sucesos prodigiosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces y casos sorprendentes, dirigido todo á presentar bajo su verdadero colorido los efectos dolorosos de las pasiones exaltadas para ejemplo de la juventud y execrecion del crimen, por cuyo medio podrán prevenirse los delitos para no tener que castigarlos. Esta obra constará de 30 historias poco más ó menos: cada tomo tendrá como 200 páginas en 8.º, y dos ó tres laminas finas; y aunque en el prospecto se fijó el precio de 12 rs. para Madrid y 14 para las provincias, no será mas que 10 y 12 para los abonados, por haberte procurado consultar á la mayor equidad en obsequio del público, que puede ya acudir á tomar los tres tomos I.º, 2.º y 3.º Los siguientes se entregarán á los abonados con la mayor puntualidad de 20 en 20 dias hasta la conclusion de la obra que se halla únicamente en la librería de las viuda de Cruz frente á las covachuelas. (*Diario de Avisos de Madrid*, 1831: 791-792)

A lo largo de 1831, salieron varios anuncios de la colección en la *Gaceta de Madrid*, donde se informaba cuáles eran los tomos que saldrían a la venta y dónde se podrían adquirir. El 3 de septiembre de 1831, se anunció en el núm. 108 de la *Gaceta de Madrid* (pág. 478) los cinco primeros tomos. El 27 de septiembre de 1831, se comunicó en el núm. 119 de la *Gaceta de Madrid* (pág. 522) que ya habían salido a la venta los cinco primeros tomos de la colección y que a partir del día 18 del mes de septiembre ya estaría disponible el sexto tomo. El 15 de octubre de 1831, se informó en el núm. 127 de la *Gaceta de Madrid* (pág. 564) que ya estaban circulando por el país los seis primeros tomos y que el séptimo tomo se empezaría a comercializar a partir del 12 de octubre en las librerías que aparecen citadas en el «Prospecto» (1831) de la obra. El 8 de noviembre de 1831, se notificó en el núm. 137 de la *Gaceta de Madrid* (pág. 608) que ya habían salido a la venta siete tomos de la obra y que el octavo tomo se podría adquirir a partir del 7 de noviembre en adelante en las librerías designadas en el «Prospecto» (1831). El 3 de diciembre de 1831, se publicó en el núm. 148 de la *Gaceta de Madrid* (pág. 654) que el noveno tomo estaría disponible desde ese mismo día en las librerías señaladas en el «Prospecto» (1831) y que los tres tomos restantes, que comprenden la historia trágica «Elisa y Teodoro, ó el judío bienhechor», se entregarían a partir del 11 de diciembre, uno cada lunes sin más aviso. También se anunció que se venderían sueltos a 12 rs. por tomo y a 10 rs. por suscripción, como el resto de volúmenes de la colección. Finalmente, el 22 de diciembre de 1831, se notificó en el núm. 158 de la *Gaceta de Madrid* que la «*Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*», dedicada á la REINA nuestra Señora. Se halla concluida y venal toda

la obra, y los suscriptores pueden acudir á recoger cuando quieran el tomo 12, último de ella, á la librería de la viuda de Cruz en Madrid, y en las provincias á las designadas en el prospecto» (*Gaceta de Madrid*, 1831: 694).

José M.^a de Carnerero (1831: 228) confirmó el gran éxito sin precedentes de esta colección de relatos góticos desde su primera aparición en España:

Dijimos que esta produccion tendria gran despacho: dígalo el librero, que el primer día no tuvo manos para apuntar suscriptores, y despachar ejemplares. [...] Desde luego volvemos á asegurar que con esta publicacion le ha caído al señor Zaragoza la *loteria*. La venta del libro ha de tocar en *locura*; y para *Zaragoza*, lo mismo que para otra ciudad, pueblo, aldea ó villorrio, este lucrativo modo de loquear es lo que se llama encontrar la piedra filosofal.

José F. Montesinos (1980: 118-119) destacó la deficiente legislación sobre la propiedad intelectual en aquella época: «los editores tienen que combatir sin tregua contra el peor adversario, el competidor poco escrupuloso, el ‘pirata’». Continúa y añade que «los libros de gran éxito son *res nullius* de que todos se apoderan tan pronto advierten apetencias favorables del público; algún editor hasta debió de aprovecharse de traducciones ya hechas y publicados por otros competidores» (1980: 120). Durante aquella época, Luis Pegenaute (2004: 332) anota que eran habituales las competiciones por las novedades literarias, las apropiaciones de traducciones ajenas, las críticas a la forma de actuar de otros compañeros del gremio y las intimidaciones con litigios judiciales. Al existir rivalidad entre diferentes empresas editoriales, unido a una insuficiente legislación sobre la propiedad intelectual, todo ello provocó que se vieran continuamente quebrantados los códigos deontológicos. Un ejemplo claro de estos enfrentamientos del que habla Luis Pegenaute lo localizamos en el resonado caso de la lucha por la autoría de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez²³⁸.

Luis Pegenaute (2004: 332) apunta que la suscripción, con la existencia de ediciones rivales, servía a los editores como garantía para no arriesgarse en la publicación de obras tan costosas. Así pues, los anuncios en prensa eran necesarios, no solo como medio para aportar la información necesaria para que el lector pudiera hacerse con el texto, sino también para asegurar la suscripción del mayor número

²³⁸ Este asunto será analizado con mayor detenimiento en el subapartado 2.2., «La Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas (1831)», del tercer capítulo.

posible de seguidores. Entonces, el anuncio debía ser todo lo atractivo posible como para destacar y llamar la atención de estos posibles lectores. Una manera de crear expectación sobre una obra era, por ejemplo, como anotó José F. Montesinos (1980: 119), «explicar de antemano que el libro en cuestión acababa de obtener en París un triunfo clamoroso». También a través de numerosos elogios o equiparando el mérito de la obra con otros títulos más conocidos y de gran prestigio, como es el caso de los anuncios en el *Diario de Madrid* de Abelino, o *El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (ca. 1800), de Heinrich Zschokke, que hemos citado con anterioridad en este subapartado.

Otra cuestión importante a destacar dentro de este subapartado son los beneficios económicos que reportaban la venta de novelas, especialmente la novela gótica. Entre 1800 y 1830, los precios de las novelas solían ser principalmente elevados. Según Juan I. Ferreras (1973: 62), la novela, y cualquier otro libro, era un lujo destinado a un grupo específico de personas, en la mayoría de los casos, a los grupos medios de las ciudades, los únicos capaces de consumir este tipo de género literario y de poder afrontar los gastos. De acuerdo con Juan I. Ferreras (1973: 63), una novela que contenía entre 100 y 200 págs., en 12 octavos, solía costar entre 6 y 10 rs.; esto siempre que el libro no fuese en pasta, ya que, de ser así, el precio se encarecía uno o dos rs. más que el libro en rústica. Dicho investigador no cree que los precios de las novelas variasen verdaderamente durante los primeros treinta años del siglo XIX, tal vez se abaratasen un tanto, a medida que la novela fue haciéndose cada vez más popular y a medida que las tiradas de estas fueron en aumento.

Los tomos variaban desde los 8 octavos, el más pequeño, a 32 octavos, el formato más grande. Cada volumen solía contener entre 150 y 250 págs. aproximadamente. Cuanto más pequeño era un libro, más se encarecía su valor.

El motivo principal por el que los textos literarios, especialmente las novelas, se publicaban por volúmenes de pequeño tamaño lo podemos encontrar en el prólogo de *Obras del venerable P. maestro Fr. Luis de Granada de la Orden de Santo Domingo* (1768), de Luis de Granada: «los Tomos grandes solo sirven para sobre una mesa. Los pequeños se imprimieron muy provechosamente para llevar uno de ellos en el bolsillo, en el coche, en la silla de manos, y quando se sale al campo, para que se acompañe la diversion con la devocion» (Granada, 1768: 3). Aparte del número de volúmenes o tomos en los que se podía fraccionar una novela, en ocasiones esta podía ir acompañada de un grabado, una lámina o una ilustración, previamente anunciado por el impresor.

Ya, desde finales del siglo XVIII, hallamos nuevos incentivos a favor de aquellos lectores con menos recursos. Para que estos también pudieran acceder a sus libros, los impresores ofertaron colecciones de novelas y obras en diversos tomos con unas condiciones más económicas de suscripción, se facilitaron unas condiciones de préstamos de libros más accesibles o también existió la oportunidad de leer las obras en bibliotecas o salas de lectura (Glendinnig, 1983: 52-53). Pese a que, durante el siglo XVIII en España, la accesibilidad a préstamos de libros alcanzaba solamente a unos pocos afortunados, el aumento de las publicaciones periódicas durante este periodo permitió a algunos escritores llegar a un público más amplio, eso incluía a aquellos sectores que ni si quiera podían tener acceso a los libros más económicos (Glendinnig, 1983: 54).

En nuestra investigación sobre las novelas góticas (extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y autóctonas españolas), hemos localizado en la prensa de la época (el *Diario de avisos de Madrid*, la *Gaceta de Madrid*, *Cartas Españolas*, o sea, *Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*, *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, etc.) y en algunas novelas góticas algunos precios y tamaños (anotados en las tablas presentadas a lo largo de este subapartado). En términos generales, los tomos varían de 4 octavos, el más pequeño, a 18 octavos, el más grande, siendo el más común el de 8 octavos, seguido del tamaño de 12 octavos. A continuación, ofrecemos un breve listado con algunos ejemplos de anuncios de novelas góticas, extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y autóctonas españolas, donde aparecen el tamaño, el precio y el lugar donde se podían adquirir las ediciones, e incluso se informa si la obra contiene alguna lámina, grabado o ilustración:

- *El Castillo negro, ó los trabajos de la joven Ofelia*; un tomo en 8.º, segunda edición, corregida en su estilo, y aumentada con una graciosa lámina. El editor vuelve á dar á luz esta novela, invitado por la ansiedad de los amantes de esta clase de literatura, y su mejor recomendacion es el haberse concluido la primera edicion con la mayor rapidez. Se hallará de venta en la librería de Razola, calle de la Concepcion, á 10 rs. en rústica y 12 en pasta (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en la *Gaceta de Madrid*, núm. 97, del 14 de agosto de 1827, pág. 388).
- *La Poderosa Themis, o los remordimientos de los malvados*, traduccion del fances, aumentada por D.B.S. Castellanos, y D.F. Anento. Esta obra comprende una porción de novelas morales formadas de las causas célebres de todas las naciones: constará de 3 ó 4 tomos á 8 rs. cada uno. Se suscribe en Madrid en las librerías de

- Orea, Calleja y Razola (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en la *Gaceta de Madrid*, núm. 152, del 14 de diciembre de 1830, pág. 613).
- LA BRUJA, ó cuadro de la corte de Roma. Novela hallada entre los manuscritos de un respetable teólogo, grande amigote de la curia romana, por D. Vicente Salvá. Un vol. en 18º frances, con lámina (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en *Relacion de los hechos heroicos con que el pueblo de París ha recobrado su libertad en los dias 28, 29 y 30 de Julio de 1830; extractada de varias obras francesas por un español emigrado, testigo ocular de los sucesos* (1830), de un autor anónimo, pág. 246).
 - *El Castillo misterioso, ó el huérfano heredero*: novela histórica Inglesa, traducida libremente del frances al castellano, por D. Juan Manuel Gonzalez Dávila, un tomo en 8.º con dos láminas finas. Se vende en la librería Razola, á 13 rs. en pasta (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en la *Gaceta de Madrid*, núm. 158, del 22 de diciembre de 1831, pág. 694).
 - *Adelina, ó La abadía en la selva*: novela histórica, novela histórica escrita en inglés por Miss Ana Radcliffe: publicada en español por D. Santiago de Alvarado y de la Peña: cuatro tomos en 8.º, adornados con una lámina fina. Se vende en la librería de Razola, á 52 rs. en pasta (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en la *Gaceta de Madrid*, núm. 158, del 22 de diciembre de 1831, pág. 694).
 - LIBROS que se hallan de venta en la librería de don Tomas Jordan, calle de la Concepcion Gerónima. [...] *La familia de Vieland, ó los prodigios*: 4 tomo en pasta 48 rs (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en *Viaje al polo austral o del sur, y alrededor del mundo* (1833), de Santiago Cook, pág. 308).
 - LIBROS que se hallan de venta en la librería de don Tomas Jordan, calle de la Concepcion Gerónima. [...] *Julia ó los subterráneos del castillo de Mazzini*: 2 tomos en pasta 50 rs (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en *Viaje al polo austral o del sur, y alrededor del mundo* (1833), de Santiago Cook, pág. 308).
LIBROS que se hallan de venta en la librería de don Tomas Jordan, calle de la Concepcion Gerónima. [...] *El Solitario del monte salvage*, por el vizconde D’Arlincourt: 2 tomos en pasta 24 rs (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en *Viaje al polo austral o del sur, y alrededor del mundo* (1833), de Santiago Cook, pág. 309).
 - LIBROS que se hallan de venta en la librería de don Tomas Jordan, calle de la Concepcion Gerónima. [...] *La Extrangera, ó la muger misteriosa*, del mismo autor: 2 tomos en pasta 24 rs (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en *Viaje al polo austral o del sur, y alrededor del mundo* (1833), de Santiago Cook, pág. 309).

- *El cervecero Rey*, crónica flamenca del siglo XIV, por el vizconde d’Arlincourt: dos tomos en 8.º adornados con laminas finas. Se hallaran en esta corte en la librería de Razola, y en Barcelona en la Judat, á 16 rs. en rústica (Anuncio recuperado y transcrito tal cual aparece en la *Gaceta de Madrid*, núm. 140, del 7 de julio de 1834, pág. 612).

Durante esta época adquieren gran protagonismo distintos editores por su repercusión en la divulgación de novela extranjera en el país. Mencionar su labor editorial nos obliga también a nombrar la aparición de bibliotecas o colecciones de novelas. La gran mayoría contenían un gran número de publicaciones extranjeras. Esta práctica, que comenzó a principios del siglo XIX, se fue haciendo cada vez más frecuente desde los tiempos del editor Mariano J. de Cabrerizo. Instalado en Valencia, Mariano J. de Cabrerizo supo acertar en los gustos del público lector de aquellos años. De hecho, este editor jugó un papel primordial en la divulgación de la novela extranjera en España (sobre todo aquellas novelas de corte sentimental y moralizante), destacando su conocida *Coleccion de Novelas inglesas, alemanas y francesas, traducidas al castellano, que publica MARIANO DE CABRERIZO, comerciante de libros de Valencia* (1818), la cual sobrepasó los 70 vols. Hallamos en su colección las novelas góticas de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis), Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubaillarcq y Pascual Pérez y Rodríguez, entre otros. Iris M. Zavala (1971b: 16) destacó que las traducciones de Mariano J. de Cabrerizo «fueron los primeros esfuerzos por reforzar un ambiente intelectual europeizante donde a falta de producción original, se llenaba el vacío con traducciones extranjeras».

Leonardo Romero (1976: 98) apunta que los editores en aquellos años dictaban las pautas de extensión y plazos de entrega de la obra, e incluso algunos se aventuraban a proponer a los escritores temas o argumentos. Como cada vez era más elevado el número de lectores que solicitaban nuevas fuentes de entretenimiento, esto supuso también un incremento en el número de editoriales y de librerías de forma paralela y consecutiva.

Para darle el empujón definitivo a este nuevo mercado editorial de traducciones al castellano de novelas extranjeras, se pusieron en marcha primeramente las suscripciones y las colecciones de novelas, antesala de las novelas por entregas o

novelas de folletín, un nuevo sistema de publicación que tuvo una enorme relevancia en la historia de la literatura española.

El vocablo *folletín* proviene del término francés *feuilleton* (del que deriva, a su vez, el término español *folletón*) que designa a aquellos textos que eran publicados de forma dosificada en los periódicos, en faldones o repartidos por estos, a modo de suplementos. M.^a Dolores Rajoy (2007: 254) señala que:

En 1836, con la aparición de periódicos como *La Presse* y *Le Siècle*, se desarrolló en Francia, como en otros lugares, una literatura popular de ficción. Por la manera de publicación estas obras se llaman folletín [...] o novela por entregas, ya que se presentan en hojas de la prensa, generalmente por episodios. Por su público se denomina novela popular (Oliver-Martin, 1980), y a veces literatura de masas pues coincide en ese desarrollo con el acceso a la lectura de amplios sectores de la sociedad. Por sus cualidades artísticas o por la ausencia de ellas, y por su carácter marginal, se habla de paraliteratura (Covegnas, 1992; Boyer, 1994), aunque no se puede olvidar que los grandes autores del XIX, desde Balzac a Zola han publicado muchas de sus novelas en hojas periódicas. De estas denominaciones [...] la más utilizada, también la más concreta es el término novela-folletín para designar un tipo de literatura muy característica (Nettement, 1847).

Francisco D. Álamo (2011: 74) anota que también fue destacada esta práctica de publicación novelística en España, alcanzando gran predicamento entre 1845 y 1868. Es más, desde mediados del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, fueron publicados, siguiendo esta práctica de publicación por entregas, libros pertenecientes a reconocidos autores de prestigio como Benito Pérez Galdós, Pío Baroja, Ramón M.^a del Valle-Inclán, y José Ortega y Gasset: «Así, *El Audaz* (1871), y *Doña Perfecta* (1876) de Pérez Galdós, se editarán primero en la *Revista de España*, donde también aparecerá la primera edición de *Pepita Jiménez* (1874), de J. Valera, y J. M.^a Pereda, por su parte, publicará en la revista *La Abeja Montañesa* algunos de los relatos que luego incorporaría en *Escenas montañesas* (1864)» (Álamo, 2011: 74). Francisco D. Álamo (2011: 74) añade que, desligándose del texto periodístico, comenzaron a aparecer una gama de libros publicados a modo de cuadernillo semanal adquiridos por suscripción. Demetrio Estébanez (1999: 424) apunta que:

Esta literatura presenta un repertorio de temas, estructura narrativa, trama argumental, configuración y trayectoria de los personajes, mundo de valores, etc., que responde a un esquema convenido, que tiene en cuenta las expectativas de un público diversificado, en el que predominan, no obstante, las capas populares. Se trata de relatos de corte melodramático, en lo que se narran la historia de unas heroínas bondadosas, que viven una serie de aventuras y desdichas, víctimas de unos personajes «malvados», de los que, al fin, podrán librarse gracias a la

aparición del «bueno» que colmará las ansias de ensoñada felicidad de la desventurada joven, al tiempo que hará triunfar los ideales del bien y de la justicia. En estas novelas, de carácter pretendidamente realista, adquieren especial relevancia las descripciones de espacios y ambientes; los personajes están sometidos a un tratamiento esquemático y maniqueo; se amplía y complica desmesuradamente la trama, y se explotan los aspectos emotivos y sentimentales para responder a los gustos y expectativas del público, especialmente del femenino; frecuentemente se condiciona al lector desde una determinada posición ideológica.

He aquí donde radica el auténtico origen y estructura de los folletines («o novelas populares sustentadas en la velocidad de la acción y en el atractivo de la aventura, dentro de una estructura maniqueísta y melodramática muy del gusto del lector al que solían ir dirigidas²³⁹») o de las novelas por entregas que comenzaron a cultivar autores franceses desde mediados del siglo XIX (destacando la década de 1840), como Honoré de Balzac y Alexandre Dumas, contando en España con las destacadas figuras de Wenceslao Ayguals de Izco (por ejemplo, *Pobres y ricos o la bruja de Madrid: novela de costumbres sociales*, 1849-1850), Manuel Fernández y González (por ejemplo, *Lucrecia Borgia, memorias de Satanás: novela histórica original*, 1864), y Enrique Pérez Escrich (por ejemplo, *El cura de la aldea: drama original, en tres actos y en verso*, 1858).

Francisco D. Álamo y José R. Valles (2002: 380) destacan que el gran atractivo del folletín y de la novela por entregas, aparte de su composición estructurada y seriada, radica en su éxito de consumo, «tanto en cuanto a gustos, por su funcionamiento conforme con los códigos ideológicos de la sensibilidad y percepción el mundo vigente en su momento, como en lo referente a la amplia circulación mercantil de este tipo de productos». Francisco D. Álamo (2011: 75-76) subraya que la aparición de estas modalidades literarias indica la aparición de un aspecto literario fundamental y revolucionario: la presencia de un lector masivo popular y la distinción de géneros que se diferencian unos de otros gracias a la existencia de ciertos rasgos distintivos que se han ido configurando y que perduran hasta la actualidad. Una situación ideológica que acertadamente describió Juan C. Rodríguez Gómez (2002: 255) y que exponemos a continuación:

Y aquí surge un elemento intempestivo, la luz del día de lo público, incluido, por supuesto el público. Pues en efecto, en el XIX, el cambio va a ser radical: el poder del precio de la entrada, el poder de la compra, el poder del público (el utilitarismo del campo literario, en suma) sí que nos va a establecer una distinción bastante

²³⁹ Francisco D. Álamo (2011: 74-75).

nítida de los géneros. Y curiosamente a través de un espacio tipográfico nuevo: el periódico y su suplemento, el folletín. Inesperadamente, desde la novela al teatro (incluso la poesía), en torno al periódico, se configura no sólo un nuevo autor (que puede ya vivir de los que escribe: o de lo que le escriben; por ejemplo los famosos «negros» de Dumas) sino que se configura también un nuevo público, un nuevo lector (que también oscila entre la escuela y la mesa camilla familiar, la ideología pequeño-burguesa, en suma) con capacidad para leer y para pagar lo que lee. Los textos ya no son un adorno retórico de los nobles, ni siquiera una pedagogía ilustrada desde arriba como en el XVIII, sino que ahora brota lo inesperado: un público masivo que *sí* que cree en la literatura, un público masivo que *sí* cree en lo que lee.

M.^a Begoña Lasa (2009: 411-412) aclara que la fórmula de venta de libros mediante suscripciones es de origen inglés, tomada del método bancario para vender acciones. François López (1995: 110) anota que este método parece ser que fue introducido en España en 1751 por Diego de Torres Villarroel, cuando este anunció en la *Gaceta de Madrid* que aparecerían sus obras completas en varios volúmenes y que se podrían conseguir mediante suscripción. Estas colecciones comenzaron a multiplicarse en las últimas décadas del siglo XVIII; los lectores las encargaban y las consumían, conscientes del tipo de lecturas que llegaban a sus manos. Tanto editores como escritores supieron aprovechar las ventajas y las ganancias que aportaba este sistema. El negocio editorial puesto en marcha determinó desde este momento, como indica Miriam López Santos (2010d:68), «tanto la demanda del nuevo género novelesco como la oferta previa de títulos, dirigida a captar suscriptores que sustenten las ediciones».

Miriam López Santos (2010d: 68) revela que la fórmula base de la novela gótica (castillos embrujados, mujeres en peligro y toda la parafernalia gótica repleta de imágenes terroríficas) benefició el nuevo sistema de publicación, puesto que los editores y los lectores sabían de antemano que tipo de lecturas caían en sus manos. Los editores supieron ver el filón que se escondía tras la narrativa gótica. Los datos que hallamos en las librerías y las editoriales de la época, como, por ejemplo, la de Mariano J. de Cabrerizo y la de I. Sancha, por ser los editores más destacados en España por aquellos años, prueban que efectivamente hubo novela gótica en el país y que existió un público que demandó su lectura.

Como ya hemos anticipado, Mariano J. de Cabrerizo fue uno de los editores más relevantes en promocionar novela en España en aquella época. Entre 1788-1834, editó siete novelas pertenecientes al género gótico y otras obras que remiten al género (por ejemplo, *Las Ruinas de Santa Engracia, o el sitio de Zaragoza: novela histórica original* (1831), de un autor anónimo; o *El amor, la muerte o la hechicera* (1832)

(*Ismalie, ou la Mort et l'amour; roman-poëme*, 1828), de Charles-Victor Prévôt, Vizconde de Arlincourt). Siguiendo nuestra línea de investigación, hallamos que se publicaron bajo el nombre de este editor las siguientes novelas góticas:

- *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818²⁴⁰ y 1830), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq.
- *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini* (1819²⁴¹), de Ann Radcliffe.
- *El solitario del monte salvaje* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).
- *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt) (Fig. 5, pág. 253).
- *Alfonso, o El hijo natural* (1832), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez.
- *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez.

Las listas de suscriptores que localizamos en las novelas góticas y en los anuncios en prensa, desde finales del siglo XVIII hasta la tercera década del siglo XIX, nos aporta nueva información acerca del tipo de público que leyó novelas góticas en España, siendo la clase media emergente el lector más acérrimo (y entre este, la juventud y las mujeres²⁴²). A modo de ejemplo, hemos localizado listas de suscriptores para las siguientes novelas góticas: *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, en los tomos I (págs. 185-190) y IV (págs. 189-192); *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), de J.R.P. Cuisin, traducida, corregida y aumentada por Basilio S. Castellanos y Julián Anento, en el tomo IV (págs. 145-148); y la colección *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por

²⁴⁰ Aunque aparece en la portada la Impr. de Esteban, Valencia, esta novela pertenece a la *Colección de novelas inglesas, alemanas y francesas, traducidas al castellano, que publica Mariano de Cabrerizo, comerciante de libros de Valencia* (1818), de Mariano J. de Cabrerizo.

²⁴¹ *Ibíd.*

²⁴² *Ibíd.* cit. 234, pág. 234.

LA ESTRANGERA

Ó LA

MUGER MISTERIOSA

POR

El Vizconde de Arlincourt



Tomo 1º

Valencia

Libreria de Cabrerizo.

1830

Fig. 5. Portada de la 1ª edición de *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), tomo I, de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt)

Agustín Pérez Zaragoza Godínez, en el tomo XII (págs. 249-282). Pionero, siendo uno de los editores que mostró más interés por acercarse al gusto del público español, Mariano J. de Cabrerizo creó en 1813 los primeros gabinetes de lectura que se conocen en España, en los cuales se fraguó su exitosa *Colección de Novelas inglesas, alemanas y francesas, traducidas al castellano, que publica MARIANO DE CABRERIZO, comerciante de libros de Valencia* (1818). En un período de tiempo de cuatro años se vendieron en torno a 46.000 ejemplares, repartidos en 35 pueblos y ciudades del país. Mariano J. de Cabrerizo (1830: 1) notificó que «el ánsia de leer que generalmente se nota en todas las clases de la sociedad, es una prueba evidente de los progresos que ha hecho entre nosotros la civilización del siglo, y un presagio cierto de los adelantamientos que todavía deben esperarse». Hombre ilustrado, Mariano J. de Cabrerizo también defendió los principios de verosimilitud, moralidad, didactismo y buen proceder, especialmente a sabiendas de que los jóvenes eran los que más leían género novelesco y, por consiguiente, estaban más expuestos a todo tipo de influjos, pues, bajo su criterio, así como de otros coetáneos, estos generalmente se dejaban llevar por todo tipo de sentimientos. Miriam López Santos (2010d: 70) subraya el choque entre el afán de este editor por la línea más conservadora y racional de este género literario con su otra pretensión de hallar el máximo beneficio apoyado en los gustos literarios del público español. Por esta razón, y tras una reflexión sobre la capacidad instructiva y edificante del género novelesco, Mariano J. de Cabrerizo incluyó en su trabajo cuatro tipos de subgéneros novelescos presentados en su *Prospecto de una colección de novelas inglesas, alemanas y francesas, traducidas al castellano, que publica Mariano de Cabrerizo, comerciante de libros de Valencia* (1818): las de carácter, las de pasión, las de hechos y las de críticas.

El trabajo de Mariano J. de Cabrerizo, junto con el de otros editores como I. Sancha, Esteban, Bueno, Francisco de Tójar, Brusi y Ferrer, Villalpando, Josef Ferrer de Orga y Comp., etc., demuestra que, pese a la opinión contraria de Iris M. Zavala (1971b: 24) de que la novela gótica no se dejó ver en España hasta después de Walter Scott, el género gótico existió con anterioridad a dicho escritor. Es más, como evidencia Miriam López Santos (2010d: 72), en la colección de Mariano J. de Cabrerizo no aparece ninguna de las obras de Walter Scott. De acuerdo con esta investigadora, «esa preferencia por lo macabro es deudora de la propia idiosincrasia de nuestro país y de la ficción gótica, más allá de lo que por la divulgación de la misma hubieran llevado a cabo, años más tarde, las narraciones de Walter Scott» (López Santos, 2010d: 72).

En sus famosos prospectos, Mariano J. de Cabrerizo anunciaba los libros que iba a publicar. Tenemos, por ejemplo, el mencionado *Prospecto de una colección de novelas inglesas, alemanas y francesas, traducidas al castellano, que publica Mariano de Cabrerizo, comerciante de libros de Valencia* (1818). El editor abrió este prospecto con una advertencia inicial en la que presentó una declaración de propósitos: «la instrucción de la juventud es inspirarle afición á la lectura» (Cabrerizo, 1818: 1). Mariano J. de Cabrerizo (1818: 1) deseó «fomentar en aquellas tiernas almas la curiosidad propia de la juventud primera, curiosidad nacida del mismo origen que hace amar en la niñez los cuentos y las fábulas; y es evidente que ninguna lectura puede serles tan grata como la de las novelas, por cuanto es mas semejante á aquellas historias, cuya afición apenas has perdido».

En el mencionado prospecto de 1818 aparecen anunciadas un total de 10 novelas divididas en 20 tomos en 12 octavos. El editor también advirtió que algunos de los títulos de las novelas habían sido acomodados al castellano o al gusto. Las novelas traducidas y dispuestas para publicarse en esta colección son las que siguen (Cabrerizo, 1818: 3):

- El Pícaro de opinion, ó la Seducción Virtuosa, de *Augusto Lafontaine*, alemana (2 tomos).
- Ricardo y Sofía, ó los Yerrores del Amor, *anónimo*, inglesa (2 tomos).
- La Familia de Vieland, ó los Prodigios, de *Pigault-Maubailare*, francesa (4 tomos).
- Elena y Roberto, ó los dos Padres, de *Mad.^{me} Guenard*, francesa (2 tomos).
- Corina, ó Italia, de *Mad.^{me} Staël-Holstein*, francesa (3 tomos²⁴³).
- Herman y Dorotea, de *Göethe*, alemana (1 tomo).
- Teodoro y Azilia, ó la Sacerdotisa del Bosque Sagrado, de *Pigault-Lebrun*, francesa (1 tomo).
- Los Votos temerarios, ó el Entusiasmo, de *Mad.^{me} Genlis*, francesa (3 tomos).
- Zunilde y Florvel, ó las Costumbres de la Suecia, de *Alex Segur*, idem (1 tomo)
- Amor y virtud, ó las cinco novelas, de *varios* (1 tomo).

²⁴³ Al final se publicaron un total de 4 tomos.

Las novelas de esta colección se fueron publicando a lo largo de 1818. En la *Gaceta del gobierno* y en otros papeles públicos se iba anunciando la fecha en la que saldría cada novela (y cada tomo), de manera que los suscriptores pudieran localizar fácilmente y solicitar la obra que deseaban. Todos los tomos son de igual tamaño y cada uno va adornado con una lámina en el frontal. Para suscribirse a esta colección, los suscriptores tenían que pagar 17 rs. por los primeros tomos, cuya cantidad debían anticipar al recibir cada entrega para la siguiente, que constaba de dos tomos. Los suscriptores residentes en la ciudad de Valencia solo pagaban 8 rs. por tomo, y los recibían en una encuadernación rústica, imprimiéndose en uno de ellos la lista de los suscriptores. Fuera de la suscripción se vendió cada tomo en Valencia a 10 rs., y en la Corte y en las demás provincias al precio que fijasen los librereros comisionados por el editor (Cabrerizo, 1818: 3). En esta colección, localizamos una novela gótica, descrita por Mariano J. de Cabrerizo (1818: 2) como aquella que «estremece al lector al recorrer sus trágicas escenas»: *La familia de Vieland, o Los prodigios*, de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq.

En el *Prospecto a una colección de novelas que publica don Mariano de Cabrerizo, del comercio de libros de Valencia* (1830), Mariano J. de Cabrerizo (1830: 1) de nuevo inició un alegato en defensa de la novelas que, bien escritas, «son el encanto y recreo de la sociedad culta, y en donde, á vueltas del honesto placer, beben los jóvenes la instrucción proporcionada á su edad, y los documentos de una moral pura, que sin duda repelerían fastidiados, si se les presentáran en un curso de filosofía ó historia». Este editor se propuso ofrecer a los jóvenes lectores de su época una colección de las mejores novelas actuales, originales y españolas, e incluso traducidas de otros idiomas. Continuó, y añadió que, para formar a la juventud (el tipo de lector más vulnerable), «se ha recorrido el vasto campo de esta clase de literatura, y entre la multitud de obras que contiene, se han elegido solo aquellas que pueden servir de modelos en sus géneros respectivos, y que por tanto han logrado la aceptación general de toda Europa» (Cabrerizo, 1830: 1). En esta colección se recogen las siguientes novelas (Cabrerizo, 1830: 2):

- *El Solitario del Monte salvaje*: escrita en frances por el Vizconde D'ARLINCOURT (2 tomos)
- *Los Bandos de Castilla, ó el Caballero del Cisne*: novela original española, por D. RAMON LOPEZ-SOLER (3 tomos)

- *Amor y Religion, ó la Joven Griega*: novela histórica de la insurrección de Grecia (1 tomo)
- *La Extranjera, ó la muger misteriosa*, por el Vizconde D'ARLINCOURT (2 tomos)
- *Orosman y Zora, ó la hija del Cadí de Argel*: historia original (1 tomo)
- *El juramento de no amar, ó las tres amigas* (2 tomos)
- *Sales cómicas, agudezas y rasgos de imaginación de autores españoles y extranjeros* (1 tomo)
- *La Heroína de Aragon, ó memorias del Coronel Bloc*: historia española de la guerra de la independencia (1 tomo)
- *Las Ruinas de Santa Engracia, en Zaragoza*: novela española de la guerra de la independencia (1 tomo)
- *Las Madres rivales, ó la calumnia*: escrita en francés por MADAMA DE GENLIS (4 tomos)
- *Alfonso, ó el Hijo natural*: por la misma autora (2 tomos)
- *Adelina, ó los efectos del entusiasmo*: de la misma autora (3 tomos)
- *Malvina*: escrita en francés por MADAMA COTTIN, autora de Matilde, ó las Cruzadas (3 tomos)

En esta colección se presenta una variedad «propia para toda clase de gustos» (Cabrerizo, 1830: 2). Mariano J. de Cabrerizo (1830: 2-3) elogió los trabajos de Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest (Condesa de Genlis) y Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt):

En las de Madama Genlis, por ejemplo, se hallarán, como ella misma dice en su prólogo de *las Madres rivales*, unos verdaderos tratados de moral: en las que D'Arlincourt se verán los modelos más acabados del género romántico, de este género nuevo tan propio de las almas sensibles: al lado de los cuadros sublimes y patéticos del *Solitario* y de la *Extranjera*, se encontrarán rasgos históricos del heroísmo de las damas españolas en la guerra de la independencia, y el ánimo del lector sentirá también un noble placer al presentarse con el *Caballero del Cisne* en la corte de Don Juan el 11, y seguir en sus justas y torneos á los bizarros paladines de aquella edad belicosa. La amable *Malvina* hará admirar las gracias de estilo, y la facilidad y valentía con que sabe pintar caracteres diversos el divino pincel de la incomparable autora de la Matilde.

Este editor destacó que el lector hallaría en su colección placer y utilidad. De nuevo se hace referencia a los principios horacianos de *dulce et utile*, es decir, instruir deleitando. Cada tomo de la colección lleva una lámina y un grabado en el frontal.

Si en la colección anterior de 1818 se exigía un adelanto para la suscripción, en este caso no fue así. Como ya era costumbre, los lectores que deseaban añadirse a la suscripción debían acudir a las librerías que Mariano J. de Cabrerizo (1830: 3-4) anunciaba en sus prospectos y en sus novelas. El precio de cada tomo fue de 9 rs., en rústica, para los suscriptores, y de 11 rs. para los que no estaban suscritos. Se publicaron, al menos, 12 tomos de la colección en un año, anunciándolos previamente en la *Gaceta del gobierno* y demás periódicos.

Otro editor que también destaca en la publicación de novelas góticas en España durante el período de entresiglos (1788-1834) es I. Sancha. De su imprenta salieron los siguientes títulos góticos:

- *Luisa, o La cabaña en el valle* (1823), de Elizabeth Helme.
- *El solitario* (1823), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).
- *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán* (1823), de Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun).
- *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer.
- *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe.
- *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa* (1832), de Elizabeth Helme.

A la Impr. de Mariano J. de Cabrerizo y de I. Sancha le siguieron otros editores españoles que también supieron ver los beneficios que reportaba la ficción gótica. Durante el período de entresiglos (1788-1834), encontramos ejemplares de novela gótica (extranjera traducida-adaptada al castellano y autóctona española) en las imprentas de Esteban, Bueno, Francisco de Tóxar, Brusi y Ferrer, Villalpando, Josef Ferrer de Orga y Comp., Juan Francisco Piferrer, Vega y Comp., Manuel Saurí y Comp., La viuda e hijo de Marín, Repullés, Joaquín Ibarra, Fuentenebro y Comp., Albán, Ramón M. Indar, Real, etc.

En cuanto a las editoriales francesas que publicaron novela gótica extranjera (traducida-adaptada al castellano) y nacional española, sobresale la Impr. de J. Smith, situada en París. Encontramos las siguientes novelas góticas publicadas bajo el nombre de dicha imprenta:

- *Aventuras del baroncito de Foblas* (1821), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray.
- *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis.
- *El solitario* (1823), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).
- *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán* (1824), de Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun).
- *El sepulcro* (1825), de un autor anónimo.
- *La caverna de Strozzi* (1826), de Jean-Joseph Regnault-Warin.
- *Luisa, o La cabaña en el valle* (1827), de Elizabeth Helme.
- *La caverna de la muerte* (1827), de un autor anónimo.
- *Las visiones del castillo de los Pirineos* (1828), de Catherine Cuthbertson.
- *La abadía de Grasvila* (1828), de George Moore.
- *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini* (1829), de Ann Radcliffe.

Otra editorial francesa destacable es la de Pillet, establecida en París, la cual sacó a la venta un total de seis novelas góticas al castellano:

- *El italiano, o El confesionario de los penitentes negros* (1832), de Ann Radcliffe.
- *La selva, o La abadía de Santa Clara* (1833), de Ann Radcliffe.
- *Los misterios de Udolfo* (1832), de Ann Radcliffe.
- *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (1834), de Elizabeth Helme.
 - *Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrado, una imitación del inglés de Ann Radcliffe* (1831; publicada también en 1833 bajo el título de *Sobremar, o Los fantasmas*), de Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nar-douet).
- *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1821), de François-Guillaume Ducray-Duminil.

A la Impr. de J. Smith y de Pillet le siguieron otros impresores franceses que también sacaron a la venta algunas novelas góticas extranjeras (traducidas-adaptadas al

castellano) y autóctonas españolas, por ejemplo, Lib. Hispano-Americana, Cosson, Decourchant, Hocquet, P. Baume y Rosa.

En las siguientes secciones de este subapartado presentaremos de manera más detallada cuáles fueron las editoriales, españolas y extranjeras (mayoritariamente francesas), que publicaron novela gótica extranjera (traducida-adaptada al castellano) y nacional o autóctona española durante el período de entresiglos (1788-1834). Para ello, seguiremos un esquema similar al del subapartado anterior, de tal manera que, con unos datos más exactos, podemos entender la difusión real de la novela gótica en España.

2.2.1. La edición y la publicación de novelas góticas inglesas traducidas-adaptadas al castellano

A continuación, mostramos un listado sobre las editoriales o las imprentas españolas, anotadas también en la Tabla 11 (págs. 263-264), que publicaron novelas góticas inglesas de corte racional traducidas-adaptadas al castellano:

- Impr. de I. Sancha (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Luisa, o La cabaña en el valle* (1823), de Elizabeth Helme.
 - *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe.
 - *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa* (1832), de Elizabeth Helme.
- Impr. de Bueno (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *El sepulcro* (1830), de un autor anónimo.
 - *La caverna de la muerte* (1830), de un autor anónimo.
- Impr. de Brusi y Ferrer (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *Luisa, o La cabaña en el valle* (1810), de Elizabeth Helme.
 - *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor* (1819), de Sophia Lee.
- Impr. de Vega y Comp. (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Los niños de la abadía* (1807), de Regina M.^a Roche.
 - *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica* (1808), de Elizabeth Helme.
- Impr. de Francisco de Tózar (Salamanca). Novelas góticas publicadas:

- *Luisa, o La cabaña en el valle* (ediciones de 1797 y 1803), de Elizabeth Helme.
- Impr. de Esteban (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini*²⁴⁴ (1808), de Ann Radcliffe.
- Impr. de Venancio Oliveres (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini* (1822), de Ann Radcliffe.
- Impr. de Brugada (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *El confesionario de los penitentes negros* (1821), de Ann Radcliffe.
- Impr. de Juan Francisco Piferrer (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *Luisa, o La cabaña en el valle* (1819), de Elizabeth Helme.
- Impr. de Francisco Sánchez (Reus). Novelas góticas publicadas:
 - *Luisa y Augusto, o La cabaña en el valle de Stanmore. Novela inglesa* (1831), de Elizabeth Helme.
- Libr. de Munaiz y Millana (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Luisa, o La cabaña en el valle* (1831), de Elizabeth Helme.
- Impr. Calle de la Greda (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (1807), de Elizabeth Helme.
- Impr. de la viuda e hijos de Gorchs (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica* (1828), de Elizabeth Helme.
- Impr. de Juan Dorca (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1819), de Regina M.^a Roche.
- Impr. de Manuel Saurí y Comp. (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1828), de Regina M.^a Roche.
- Impr. que fue de Fuentenebro (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Clermont* (1831), de Regina M.^a Roche.
- Impr. de la viuda e hijo de Marín (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *El subterráneo, o La Matilde* (1795), de Sophia Lee.

²⁴⁴ Aunque fue publicada en la Impr. de Esteban, esta novela pertenece a la colección de novelas que publicó el editor Mariano J. de Cabrerizo.

- Impr. de Villalpando (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor* (1817), de Sophia Lee.
- Impr. de Repullés (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre* (1806), de Thomas Isaac Horsley Curties.
- s.n.: s.l. Novelas góticas publicadas:
 - *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (1807), de Elizabeth Helme.

En cuanto a las editoriales francesas, anotadas también en la Tabla 11 (págs. 263-264), las siguientes que se citan a continuación publicaron novelas góticas inglesas de corte racional traducidas-adaptadas al castellano:

- Impr. de J. Smith (París). Novelas góticas publicadas:
 - *El sepulcro* (1825), de un autor anónimo.
 - *Luisa, o La cabaña en el valle* (1827), de Elizabeth Helme.
 - *La caverna de la muerte* (1827), de un autor anónimo.
 - *Las visiones del castillo de los Pirineos* (1828), de Catherine Cuthbertson.
 - *La abadía de Grasvila* (1828), de George Moore.
 - *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini* (1829), de Ann Radcliffe.
- Impr. de Pilet (París). Novelas góticas publicadas:
 - *El italiano, o El confesionario de los penitentes negros* (1832), de Ann Radcliffe.
 - *La selva, o La abadía de Santa Clara* (1833), de Ann Radcliffe.
 - *Los misterios de Udolfo* (1832), de Ann Radcliffe.
 - *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (1834), de Elizabeth Helme.

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Ann Radcliffe	<i>A Sicilian Romance</i> (1790)	<i>Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini</i>	– (1819). Impr. de Esteban: Valencia (16°) – (1822). Impr. de Venancio Oliveres: Valencia (12°) – (1829). Impr. de J. Smith: París (16°)
Ann Radcliffe	<i>The Italian, or the Confessional of the Black Penitents</i> (1797)	<i>El confesionario de los penitentes negros</i> <i>El italiano, o El confesionario de los penitentes negros</i> (*edición de 1832)	– (1821). Impr. de Brugada: Madrid (8°) – (1832). Impr. de Pillet: París (16°)
Ann Radcliffe	<i>The Romance of the Forest</i> (1791)	<i>Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica</i> <i>La selva, o La abadía de Santa Clara</i> (*edición de 1833)	– (1830). Impr. de I. Sancha: Madrid (8°) – (1833). Impr. de Pillet: París (16°)
Ann Radcliffe	<i>The Mysteries of Udolpho. A Romance</i> (1794)	<i>Los misterios de Udolfo</i>	– (1832). Impr. de Pillet: París (8°)
Anónimo	*Desconocido	<i>El sepulcro</i>	– (1825). Impr. de J. Smith: París (16°) – (1830). Impr. de Bueno: Madrid (16°)
Catherine Cuthbertson	<i>Romance of the Pyrenees</i> (1803)	<i>Las visiones del castillo de los Pirineos</i>	– (1828). Impr. de J. Smith: París (16°)
George Moore	<i>Grasville Abbey. A Romance</i> (1797)	<i>La abadía de Grasvila</i>	– (1828). Impr. de J. Smith: París (12°)

LA FICCIÓN OLVIDADA: LA NOVELA GÓTICA ESPAÑOLA (1801-1834)
HISTORIA, ORÍGENES, TEORÍAS

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Elizabeth Helme	<i>Louise, or The Cottage on the Moor</i> (1787)	<i>Luisa, o La cabaña en el valle</i> <i>Luisa y Augusto, o La cabaña en el valle de Stanmore. Novela inglesa</i> (*edición de 1831, Impr. de Francisco Sánchez, Reus)	– (1797). Impr. de Francisco de Tózar: Salamanca (8°) – (1803). Impr. de Francisco de Tózar: Salamanca (8°) – (1810). Impr. de Brusi y Ferrer: Barcelona (8°) – (1819). Impr. de Juan Francisco Piferrer: Barcelona (8°) – (1823). Impr. de I. Sancha: Madrid (12°) – (1827). Impr. de J. Smith: París (12°) – (1831). Impr. de Francisco Sánchez: Reus (8°) – (1831). Libr. de Munaiz y Millana: Madrid (8°)
Elizabeth Helme	<i>Albert, or The Wilds of Strathnavern</i> (1799)	<i>Alberto, o El destierro de Strathnavern</i>	– (1807). Impr. Calle de la Greda: Madrid (8°) – (1834). Impr. de Pillet: París (8°)
Elizabeth Helme	<i>St. Clair of the Isles, or The Outlaws of Barra, a Scottish Tradition</i> (1803)	<i>Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica</i>	– (1804). s.n.: s.l. (12°) – (1808). Impr. de Vega y Comp.: Madrid (12°) – (1828). Impr. de la Viuda e Hijos de Gorchs: Barcelona (8°)
Elizabeth Helme	<i>The Pilgrims of the Cross, or The Chronicles of Christabelle de Mowbray. An ancient legend</i> (1805)	<i>El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa</i>	– (1832). Impr. de I. Sancha: Madrid (8°)

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Regina M. ^a Roche	<i>The Children of the Abbey. A Tale</i> (1796)	<i>Los niños de la abadía</i> (*edición de 1807) <i>Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía</i>	– (1807). Vega: Madrid ²⁴⁵ (8°) – (1818). Impr. de Juan Dorca: Barcelona (8°) – (1828). Impr. de Manuel Saurí y Comp.: Barcelona (8°)
Regina M. ^a Roche	<i>Clermont. A Tale</i> (1798)	<i>Clermont</i>	– (1831). Impr. que fue de Fuentenebro: Madrid (8°)
Sophia Lee	<i>The Recess, or A Tale of Other Times</i> (1785)	<i>El subterráneo, o La Matilde</i> (*edición de 1795) <i>El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor</i>	– (1795). Impr. de la Viuda e Hijo de Marín: Madrid (8°) – (1817). Impr. de Villalpando: Madrid (12°) – (1819). Ofic. de Antonio Brusi: Barcelona (12°)
Thomas Isaac Horsley Curties	<i>Ethelwina, or The House of Fitz-Auburne</i> (1799)	<i>Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre</i>	– (1806). Impr. de Repullés: Madrid (8°)
Anónimo	<i>The Cavern of Death, a Moral Tale</i> (1795)	<i>La caverna de la muerte</i>	– (1827). Impr. de J. Smith: París (18°) – (1830). Impr. de Bueno: Madrid (18°)

Tabla 11

Al comparar el número de novelas góticas inglesas de corte racional que fueron publicadas por editoriales españolas y francesas, observamos que, en este caso concreto, se editaron más novelas en España. Fueron traducidas-adaptadas y publicadas al castellano un total de 13 novelas góticas inglesas racionales (con un total de 26 ediciones) por 20 editoriales e imprentas españolas, siendo la más destacada la Impr. de I. Sancha (Madrid), seguida de la Impr. de Bueno (Madrid), la Impr. de Francisco de Tózar (Salamanca) y la Impr. de Brusi y Ferrer (Barcelona). En Francia, sin embargo, se

²⁴⁵ Localizada dentro de la colección *Minerva. Biblioteca Británica, o Colección extractada de las obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de la sociedades y academias de la Gran Bretaña, de Asia, de África y de América...* (1807), págs. 251-278.

tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 10 novelas góticas inglesas racionales (con un total de 10 ediciones) en 2 imprentas francesas: Impr. de J. Smith (París) e Impr. de Pillet (París).

En cuanto a la edición y publicación al castellano de la vertiente irracional de la novela gótica inglesa, encontramos las siguientes editoriales españolas, anotadas también en la Tabla 12 (págs. 266-267):

- Impr. de I. Sancha (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer.
- Impr. de Albán (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *La abadesa* (1822), de William H. Ireland.
- Impr. de Narciso Oliva (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *El vampiro* (1824), de John W. Polidori.

En Francia, encontramos tres editoriales parisinas, anotadas también en la Tabla 12 (págs. 266-267) que publicaron al castellano novela gótica inglesa irracional:

- Impr. de J. Smith (París). Novelas góticas publicadas:
 - *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis.
- Libr. Hispano-Americana (París). Novelas góticas publicadas:
 - *El vampiro* (1829), de John W. Polidori.
- Impr. de Hocquet (París). Novelas góticas publicadas:
 - *La abadesa* (1822), de William H. Ireland.

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Matthew G. Lewis	<i>The Monk</i> (1796)	<i>El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia</i>	– (1822). Impr. de J. Smith: París (8°)
William H. Ireland	<i>The Abbess. A Romance</i> (1799)	<i>La abadesa</i>	– (1822). Impr. de Hocquet: París (12°) – (1822). Impr. de Albán: Madrid (12°)

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Mr. Singer	<i>The Mystic Castle, or, Orphan Heir. A Romance</i> (1796)	<i>El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa</i>	– (1830). Impr. de I. Sancha: Madrid (8°)
John W. Polidori	<i>The Vampyre</i> (1819)	<i>El vampiro</i>	– (1824). Impr. de Narciso Oliva: Barcelona (12°) – (1829). Libr. Hispano-Americana: París (8°)

Tabla 12

Cuando comparamos el número de novelas góticas inglesas de corte irracional que se publicaron en editoriales españolas y francesas, advertimos que se editaron el mismo número de novelas góticas tanto en España como en Francia. En España, se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 3 novelas góticas inglesas irracionales (con un total de 3 ediciones) en 3 editoriales españolas: Impr. de I Sancha (Madrid), Impr. de Albán (Madrid) e Impr. de Narciso Oliva (Barcelona). En Francia, nos encontramos con el mismo resultado, donde destacan las siguientes editoriales: Impr. de J. Smith (París), Libr. Hispano-Americana (París) e Impr. de Hocquet (París).

Finalmente, agrupando todas las novelas góticas inglesas (rationales e irracionales), podemos concluir que fueron editadas y publicadas al castellano un mayor número de novelas góticas inglesas por editoriales e imprentas españolas. Se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 16 novelas góticas inglesas (con un total de 29 ediciones) en 22 imprentas españolas, siendo la más destacada la Impr. de I Sancha (Madrid), seguida de la Impr. de Bueno (Madrid), la Impr. de Francisco de Tózar (Salamanca) y la Impr. de Brusi y Ferrer (Barcelona). En cuanto a Francia, se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 13 novelas góticas inglesas (con un total de 13 ediciones) en 5 imprentas francesas, siendo la más destacada la Impr. de J. Smith (París).

2.2.2. La edición y la publicación de novelas góticas francesas traducidas-adaptadas al castellano

A continuación, mostramos un listado con las editoriales e imprentas españolas, anotadas también en la Tabla 13 (págs. 270-272), que publicaron novelas góticas francesas de corte racional traducidas-adaptadas al castellano:

- Impr. de Joaquín Ibarra (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (ediciones de 1785 y 1787), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- Impr. Real (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1792), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- Impr. de M. González (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1788), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- Impr. de la viuda de Marín (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1791), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- Impr. de Josef Collado (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1804), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- Impr. de Martín de los Heros (Madrid). Novelas góticas publicadas:

- *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1830), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- Impr. de Cabrerizo (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *Alfonso, o El hijo natural* (1832), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).
- Impr. de Josef Doblado (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *El fruto de la ambición* (1800²⁴⁶), de Pierre Blanchard.
- Impr. de Fuentenebro y Comp. (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *El sepulcro en el monte* (1805²⁴⁷), de Pierre Blanchard.
- Impr. de Villalpando (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura* (1806), de Pierre Blanchard.
- Impr. de José Rubió (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura* (1820), de Pierre Blanchard.
- Impr. de Francisco de Tózar (Salamanca). Novelas góticas publicadas:
 - *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1804), de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormo (Anne-Jeanne-Felicité MÉRARD de Saint-Just).
- Impr. de Julián Viana Razola (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1827), de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormo (Anne-Jeanne-Felicité MÉRARD de Saint-Just).
- Impr. de Saurí y Comp. (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C***** (1829), de un escritor anónimo.
- Impr. de Ramón M. Indar (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C***** (1834), de un escritor anónimo.

²⁴⁶ *Ibíd.* cit. 113, pág. 139.

²⁴⁷ *Ibíd.* cit. 115, pág. 139.

En lo que respecta a las editoriales e imprentas francesas, anotadas también en la Tabla 13 (págs. 270-272), que publicaron novelas góticas francesas de corte racional traducidas-adaptadas al castellano, localizamos las que se citan a continuación:

- Impr. de Pillet (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrado, una imitación del inglés de Ann Radcliffe* (ediciones de 1831 y 1833; publicada esta última como *Sobremar, o Los fantasmas*), de Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nardouet).
- Libr. Hispano-Americana (París). Novelas góticas publicadas:
 - *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1829), de Anne-Jeanne-Felicité d’Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just).
- Impr. de Decourchant (París). Novelas góticas publicadas:
 - *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1828), de Anne-Jeanne-Felicité d’Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just).
- Impr. de Cosson (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1829), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis).

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis)	<i>Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation</i> (1782)	<i>Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe</i>	– (1785). Impr. de Joaquín Ibarra: Madrid (8°) – (1787). Impr. de Joaquín Ibarra: Madrid (8°) – (1792). Impr. Real: Madrid (8°)

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis)	<i>Les veillées du château, ou Cours morale à l'usage des enfants</i> (1784)	<i>Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo</i>	– (1788). Impr. de M. González: Madrid (8°) – (1791). Impr. de la Viuda de Marín: Madrid (8°) – (1804). Impr. de D. Josef Collado: Madrid (8°) – (1829). Impr. de Cosson: París (18°) – (1830). Impr. Martín de los Heros: Madrid
Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis)	<i>Alphonsine, ou La tendresse maternelle</i> (1806)	<i>Alfonso, o El hijo natural</i>	– (1832). Impr. de Cabrerizo: Valencia (16°)
Pierre Blanchard	<i>Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura</i> (1794)	<i>El fruto de la ambición</i> (*edición de 1800) <i>El sepulcro en el monte</i> (*edición de 1805) <i>Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura</i> (*ediciones de 1806 y 1820)	– (1800). Impr. de Josef Doblado: Madrid (8°) – (1805). Impr. de Fuentenebro y Comp.: Madrid (8°) – (1806). Impr. de Villalpando: Madrid (8°) – (1820). Impr. de José Rubió: Madrid (8°)
Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just)	<i>Le château noir, ou Les souffrances de la jeune Ophelle</i> (1798)	<i>El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia</i>	– (1804). Impr. de Francisco de Tózar: Salamanca (8°) – (1827). Julián Viana Razola: Madrid (8°) – (1828). Impr. de Decourchant: París – (1829). Libr. Hispano-Americana: París (12°)

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nardouet)	<i>Barbarinski, ou Les brigands du chateau de Wissegrade, imité de l'anglais, d'Anne Radcliffe</i> (1818)	<i>Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrado, una imitación del inglés de Ann Radcliffe</i> <i>Sobremar, o Los fantasmas</i> (*edición de 1833)	– (1831). Impr. de Pillet: París (16°) – (1833). Impr. de Pillet: París (18°)
Anónimo	*Desconocido	<i>El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C***</i>	– (1829). Impr. de Saurí y Comp. Barcelona (8°) – (1834). Impr. de D. Ramón M. Indar: Barcelona (8°)

Tabla 13

Al comparar el número de novelas góticas francesas de corte racional que se publicaron en editoriales españolas y francesas, observamos que se editaron un mayor número en España, pues fueron traducidas-adaptadas y publicadas al castellano un total de 6 novelas góticas francesas racionales (con un total de 16 ediciones) por 15 editoriales españolas, destacando la Impr. de Joaquín Ibarra (Madrid). Sin embargo, en Francia, se vertieron al castellano un total de 3 novelas góticas francesas de corte racional (con un total de 5 ediciones) en 4 editoriales francesas, sobresaliendo la Impr. de Pillet (París).

En tanto, la publicación de novelas góticas francesas de corte irracional, traducidas-adaptadas al castellano, descubrimos en España las siguientes editoriales españolas, anotadas también en la Tabla 14 (págs. 275-277):

- Impr. de Cabrerizo (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *El solitario del monte salvaje* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).
 - *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).

- *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1830), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq.
- Josef Ferrer de Orga y Comp. (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia* (ediciones de 1810, 1811 y 1829; las dos últimas publicadas bajo el título de *El cementerio de la Magdalena*), de Jean-Joseph Regnault-Warin.
- Impr. de I. Sancha (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *El solitario* (1823), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).
 - *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán* (1823), de Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun).
- Impr. de Esteban (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *El cementerio de la Magdalena* (1817), de Jean-Joseph Regnault-Warin.
 - *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818²⁴⁸), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq.
- Por Cano (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1798), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- Impr. de Gómez Fuentenebro y Comp. (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1804), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- Impr. de Brusi (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1819), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- Impr. de Olíva (Gerona). Novelas góticas publicadas:
 - *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1820), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- Impr. de José Torner (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1821), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- D. Juan Francisco Piferrer (Barcelona). Novelas góticas publicadas:

²⁴⁸ *Ibíd.* cit. 241, pág. 252.

- *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1822), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- Impr. de M. Heras (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1831), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- Impr. de D. Ramón Indar (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).
- Impr. de Bueno (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *La caverna de Strozzi* (1830), de Jean-Joseph Regnault-Warin.
- Impr. de Villalpando (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray.
- Impr. de Albán y Comp. (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Aventuras del baroncito de Foblas* (1822), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray.
- Impr. de D. Ramón Verges (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*²⁴⁹ (1830), de J.R.P. Cuisin.
- Impr. de D. J. Palacios (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin.
- Impr. de Gimeno (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1826), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubaillarcq.

En Francia, hallamos que editaron novela gótica francesa irracional, traducida-adaptada al castellano, las siguientes editoriales e imprentas francesas, anotadas también en la Tabla 14 (págs. 275-277):

- Impr. de J. Smith (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Aventuras del baroncito de Foblas* (1821), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray.

²⁴⁹ Traducida, corregida y aumentada por Basilio S. Castellanos y Julián Anento.

- *El solitario* (1823), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).
- *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán* (1824), de Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun).
- *La caverna de Strozzi* (1826), de Jean-Joseph Regnault-Warin.
- Impr. de Pillet (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1821), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- Impr. de P. Beaume (Burdeos). Novelas góticas publicadas:
 - *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1824), de François-Guillaume Ducray-Duminil.
- Libr. Hispano-Americana (París). Novelas góticas publicadas:
 - *El cementerio de la Magdalena* (1833), de Jean-Joseph Regnault-Warin.
- Impr. de Rosa (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Aventuras del baroncito de Foblas* (1820), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray.
 -

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
François-Guillaume Ducray-Duminil	<i>Alexis, ou La Maisonnette dans les bois: manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère</i> (1789)	<i>Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera</i>	– (1798). Por Cano: Madrid (12º) – (1804). Impr. de Gómez Fuentenebro y Comp.: Madrid (12º) – (1819). Impr. de Brusi: Barcelona (12º) – (1820). Impr. de Olíva: Gerona (12º) – (1821). Impr. de José Torner: Barcelona (12º) – (1821). Impr. de Pillet: París (12º) – (1822). D. Juan Francisco Piferrer: Barcelona (12º) – (1824). Impr. de P. Beaume: Burdeos (12º) – (1831). Impr. de M. Heras: Madrid (12º)

LA FICCIÓN OLVIDADA: LA NOVELA GÓTICA ESPAÑOLA (1801-1834)
HISTORIA, ORÍGENES, TEORÍAS

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt)	<i>Le solitaire</i> (1821)	<i>El solitario</i> (*ediciones de 1823) <i>El solitario del monte salvaje</i>	– (1823). Impr. de J. Smith: París (18°) – (1823). Impr. de I. Sancha: Madrid (18°) – (1830). Impr. de Cabrerizo: Valencia (16°)
Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt)	<i>L'Étrangère</i> (1825)	<i>La extranjera, o La mujer misteriosa</i>	(1830). Impr. de Cabrerizo: Valencia (16°)
Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt)	<i>Le brasseur roi: chronique flamande du quatorzième siècle</i> (1834)	<i>El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV</i>	– (1834). Impr. de D. Ramón M. Indar: Barcelona (8°)
Jean-Joseph Regnault-Warin	<i>La caverne de Strozzi</i> (1799)	<i>La caverna de Strozzi</i>	– (1826). Impr. de J. Smith: París (16°) – (1830). Impr. de Bueno: Madrid (16°)
Jean-Joseph Regnault-Warin	<i>Le cimetière de la Madeleine</i> (1800)	<i>El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia</i> (*edición de 1810) <i>El cementerio de la Magdalena</i>	– (1810). Josef Ferrer de Orga y Comp.: Valencia (8°) – (1811). Josef Ferrer de Orga y Comp.: Valencia (8°) – (1817). Impr. de Esteban: Valencia (8°) – (1829). Ofic. de Josef Ferrer de Orga: Valencia (8°) – (1833). Libr. Hispano-Americana: París (16°)
Jean-Baptiste Louvet de Couvray	<i>Les amours du chevalier de Faublas</i> (1787-1790)	<i>Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento</i> (*edición de 1799) <i>Aventuras del baroncito de Foblas</i>	– (1799). Impr. de Villalpando: Madrid (12°) – (1820). Impr. de Rosa: París (8°) – (1821). Impr. de J. Smith: París (8°) – (1822). Impr. de Albán y Comp.: Madrid (8°)

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
J.R.P. Cuisin	<i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> (1820)	<i>La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados</i> (*edición de 1830) <i>Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas</i> (*edición de 1831)	– (1830). Impr. de D. Ramón Verges: Madrid (8°) – (1831). Impr. de D.J. Palacios: Madrid (8°)
J.R.P. Cuisin	<i>Les Fantômes nocturnes, ou Les Terreurs des coupables...</i> (1821)	<i>La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados</i>	– (1830). Impr. de D. Ramón Verges: Madrid (8°)
Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubaillarcq	<i>La famille Wieland, ou Les prodiges</i> (1808)	<i>La familia de Wieland, o Los prodigios</i>	– (1818). Impr. de Esteban: Valencia (12°) – (1826). Impr. de Gimeno: Valencia (12°) – (1830). Impr. de Cabrerizo: Valencia (12°)
Charles-Antoine-Guillaume Pigault (Pigault-Lebrun)	<i>Les barons de Felsheim: histoire allemande, qui n'est pas tirée de l'allemand</i> (1797-1801)	<i>Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán</i>	– (1823). Impr. de I. Sancha: Madrid (13cm) – (1824). Impr. de J. Smith: París (16°)

Tabla 14

Al comparar el número de novelas góticas francesas de corte irracional que se publicaron en editoriales españolas y francesas, descubrimos que se editaron un mayor número de títulos en España, donde se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 11 novelas góticas francesas irracionales (con un total de 25 ediciones) en 18 editoriales españolas, de las cuales destacan la Impr. de Cabrerizo (Valencia), Josef Ferrer de Orga y Comp. (Valencia), la Impr. de I. Sancha (Madrid) y la Impr. de Esteban (Valencia). En Francia, se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 6 novelas góticas francesas irracionales (con un total de 8 ediciones) en 5 imprentas francesas: Impr. de J. Smith (París), Impr. de Pillet (París), Impr. de P. Beaume (Burdeos), Libr. Hispano-Americana (París) e Impr. de Rosa (París).

Finalmente, agrupando todas las novelas góticas francesas (rationales e irracionales), podemos concluir que fueron editadas y publicadas al castellano un mayor

número de novelas góticas francesas por editoriales españolas. En España, se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 17 novelas góticas francesas (con un total de 41 ediciones) en 27 imprentas españolas, siendo la más destacada la Impr. de Cabrerizo (Valencia), seguida de Josef Ferrer de Orga y Comp. (Valencia), la Impr. de I. Sancha (Madrid), la Impr. de Joaquín Ibarra (Madrid), la Impr. de Fuentenebro (Madrid), la Impr. de Ramón M. Indar (Barcelona) y la Impr. de Esteban (Valencia). En cuanto a Francia, se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 9 novelas góticas francesas (con un total de 13 ediciones) en 5 imprentas francesas, siendo la más destacada la Impr. de J. Smith (París), seguida de la Impr. de Pillet (París) y la Libr. Hispano-Americana (París).

2.2.3. La edición y la publicación de novelas góticas alemanas traducidas-adaptadas al castellano

Únicamente en España se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano 3 novelas góticas alemanas de corte racional (con un total de 4 ediciones) en 4 editoriales españolas, anotadas también en la Tabla 15 (pág. 277):

- Impr. de Agustín Roca (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (ca. 1800), de Heinrich Zschokke.
- Impr. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (1802), de Heinrich Zschokke.
- Impr. de los Sres. García (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos* (1806), de Cajetan Tschink.
- Impr. Real (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania* (1807), de Christiane Benedikte Naubert.

Autor(a)	Título original (año)	Título castellano	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Heinrich Zschokke	<i>Abällino, der grosse Bandit</i> (1794)	<i>Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos</i>	– (ca. 1800). Impr. de Agustín Roca: Barcelona (4°) – (1802). Impr. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia: Madrid (8°)
Cajetan Tschink	<i>The victim of magical delusion, or The mystery of the revolution</i> (1795)	<i>La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos</i>	– (1806). Impr. de los Sres. García: Madrid ²⁵⁰
Christiane Benedikte Naubert	<i>Herrmann von Unna, eine Geschichte aus den Zeiten der Vehmeurgerichte</i> (1788)	<i>Herman de Unna, rasgo historial de Alemania</i>	– (1807). Impr. Real: Madrid (8°)

Tabla 15

2.2.4. La edición y la publicación de novelas góticas españolas

Solamente en España se editaron y publicaron 3 novelas góticas españolas de corte racional (con un total de 4 ediciones) en 2 editoriales españolas, anotadas también en la Tabla 16 (págs. 280):

- Impr. de Cabrerizo (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez.
 - *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez.
- Ofic. de López (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez.
 - *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez.

²⁵⁰ *Ibid.* cit. 214, pág. 217.

Autor(a)	Título original	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Pascual Pérez y Rodríguez	<i>La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española</i>	– (1831). Ofic. de López: Valencia (8º) – (1834). Impr. de López: Valencia (8º)
Pascual Pérez y Rodríguez	<i>El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas</i>	– (1833). Impr. de Cabrerizo: Valencia (12cm)
Pascual Pérez y Rodríguez	<i>La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original</i>	– (1834). Libr. de Cabrerizo: Valencia (12cm)

Tabla 16

En cuanto a la vertiente irracional de la novela gótica española, estas fueron editadas y publicadas por las siguientes editoriales españolas, anotadas también en la Tabla 17 (págs. 282-283):

- Impr. de Roquero (Cádiz). Novelas góticas publicadas:
 - *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (tres ediciones en 1820²⁵¹), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta).
- s.n. (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (1812), de Luis Gutiérrez.
- Impr. de Olíva (Gerona). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (dos ediciones en 1820 y 1826), de Luis Gutiérrez.
- Narciso Oliva (Barcelona). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (1820), de Luis Gutiérrez.
- Mariano Miedes (Zaragoza). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (1820), de Luis Gutiérrez.
- Impr. de Alzine (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (1821), de Luis Gutiérrez.
- Impr. de Domingo y Mompié (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (1821), de Luis Gutiérrez.
- Impr. Nacional (Valencia). Novelas góticas publicadas:

²⁵¹ *Ibíd.* cit. 228, pág. 223.

- *Cornelia Bororquia* (1822), de Luis Gutiérrez.
- Impr. de José M.^a Mares (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Historia de Cornelia, o La víctima de la Inquisición* (1830), de Luis Gutiérrez.
- Ofic. de Moreno (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre.
- Impr. de Gimeno (Valencia). Novelas góticas publicadas:
 - *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo.
- Impr. que fue de Fuentenebro (Madrid). Novelas góticas publicadas:
 - *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas.

En imprentas y editoriales francesas se publicaron las siguientes novelas góticas españolas de corte irracional:

- s.n. (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Bororquia* (1801), de Luis Gutiérrez.
- s.n. (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (1802), de Luis Gutiérrez.
- s.n. (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (1804), de Luis Gutiérrez.
- s.n. (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (1822), de Luis Gutiérrez.
- Impr. de Cosson (París). Novelas góticas publicadas:
 - *Cornelia Bororquia* (1819), de Luis Gutiérrez.
- Libr. Hispano-Americana (París). Novelas góticas publicadas:
 - *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá.

También encontramos dos novelas góticas españolas irracionales publicadas en imprentas y editoriales inglesas:

- E. Justins (Londres). Novelas góticas publicadas:

- *Historia verídica de la Judit Española (Cornelia Bororquia)* (1819), de Luis Gutiérrez.
 - *Historia verídica de la Judit Española (Cornelia Bororquia)* (1825), de Luis Gutiérrez.
- Baldwin, Cradock, & Joy (Londres). Novelas góticas publicadas:
- *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White.

Autor(a)	Título original	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Luis Gutiérrez	<p><i>Bororquia, o La víctima de la Inquisición</i> (*edición de 1801)</p> <p><i>Cornelia Bororquia</i></p> <p><i>Historia verídica de la Judit Española</i> (Cornelia Bororquia) (*ediciones de Londres de 1819 y 1825)</p> <p><i>Historia de Cornelia, o La víctima de la Inquisición</i> (*edición de 1830)</p>	<p>– (1801). s.n.: París (12°)</p> <p>– (1802). s.n.: París (12°)</p> <p>– (1804). s.n.: París (8°)</p> <p>– (1812). s.n.: Madrid (8°)</p> <p>– (1819). E. Justins: Londres</p> <p>– (1819). Impr. de Cosson: París (8°) (*4ª edición)</p> <p>– (1820). Narciso Oliva: Barcelona (16°)</p> <p>– (1820). Mariano Miedes: Zaragoza (8°)</p> <p>– (1820). Impr. Oliva: Gerona (8°)</p> <p>– (1821). Impr. de Alzine: Madrid (8°)</p> <p>– (1821). Impr. de Domingo y Mompíe: Valencia (8°)</p> <p>– (1822). Impr. Nacional: Valencia (8°)</p> <p>– (1822). s.n.: París</p> <p>– (1825). E. Justins: Londres (12°)</p> <p>– (1826). Impr. de Oliva: Gerona (8°)</p> <p>– (1830). Impr. de D. José María Marés: Madrid</p>
José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta)	<p><i>Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles</i></p>	<p>– (1820). Impr. de Roquero: Cádiz (4°)</p> <p>– (1820). Impr. de Roquero: Cádiz (4°)</p> <p>– (1820). Impr. de Roquero: Cádiz (4°)</p>
José M. ^a Blanco-White	<p><i>Vargas: A Tale of Spain</i></p>	<p>– (1822). Baldwin, Cradock, & Joy: Londres (12°)</p>
Manuel B. Aguirre	<p><i>El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original</i></p>	<p>– (1830). Ofic. de Moreno: Madrid (16cm)</p>

Autor(a)	Título original	(Año de publicación). Editorial: Lugar (Tamaño)
Vicente Salvá	<i>La bruja, o Cuadro de la corte de Roma</i>	– (1830). Libr. Hispano-Americana: París (12°)
*Anónimo	<i>Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica</i>	– (1832). Impr. de Gimeno: Valencia (12cm)
Narciso Torre-López y Ruedas	<i>Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original</i>	– (1834). Impr. que fue de Fuentenebro: Madrid (8°)

Tabla 17

Al comparar el número de novelas góticas españolas de corte irracional que se publicaron en editoriales españolas, francesas e inglesas, encontramos que se editaron un mayor número en España, donde se editaron y publicaron un total de 5 novelas góticas españolas irracionales (con un total de 15 ediciones) en 12 editoriales españolas: Impr. de Roquero (Cádiz), Impr. de Olíva (Gerona), Narciso Oliva (Barcelona), Mariano Miedes (Zaragoza), Impr. de Alzine (Madrid). Impr. de Domingo y Mompié (Valencia), Impr. Nacional (Valencia), Impr. de José María Mares (Madrid), Ofic. de Moreno (Madrid), Impr. de Gimeno (Valencia), Impr. que fue de Fuentenebro (Madrid) y una editorial desconocida (Madrid). En Francia, se editaron y publicaron un total de 2 novelas góticas españolas irracionales (con un total de 6 ediciones) en 6 editoriales francesas: Impr. de Cosson (París), Libr. Hispano-Americana (París) y cuatro editoriales desconocidas. Por último, se publicaron en Inglaterra un total de 2 novelas góticas españolas de corte irracional (con un total de 3 ediciones, dos ediciones en castellano y una edición en lengua inglesa, correspondiente esta última a *Vargas: A Tale of Spain*, 1822, de José M.^a Blanco-White) en 2 editoriales inglesas: E. Justins (Londres) y Baldwin, Cradock, & Joy (Londres).

Finalmente, agrupando todas las novelas góticas españolas (racionales e irracionales), podemos concluir que se publicaron un número mayor de novelas góticas españolas en editoriales españolas. En España, se publicaron un total de 8 novelas góticas españolas (con un total de 19 ediciones) en 14 imprentas españolas, siendo la más destacada la Impr. de Cabrerizo (Valencia), seguida de la Impr. de Roquero (Cádiz), la Ofic. de López (Valencia) y la Impr. de Olíva (Gerona). En cuanto a Francia, se editaron y publicaron un total de 2 novelas góticas españolas (con un total de 6 ediciones) en 6 editoriales francesas: Impr. de Cosson (París), Libr. Hispano-Americana (París) y cuatro editoriales desconocidas. En Inglaterra, se publicaron un total de 2

novelas góticas españolas (con un total de 3 ediciones, dos ediciones en castellano y una edición en inglés, correspondiente esta última a *Vargas: A Tale of Spain*, 1822, de José M.^a Blanco-White) en 2 editoriales inglesas: E. Justins (Londres) y Baldwin, Cradock, & Joy (Londres).

Aunque nos desplazamos por el terreno de las aproximaciones, y a la vista de cuadros transcritos a lo largo de este subapartado, podemos deducir ya algunas conclusiones.

En un primer momento, no podemos negar que la mayoría de novelas traducidas al castellano que se publicaron en España en aquella época provinieran de editoriales extranjeras²⁵² (para comprobar si esto es totalmente cierto, deberíamos realizar un análisis profundo de todas las novelas publicadas en España, tanto extranjeras como autóctonas), principalmente de editoriales francesas. Sin embargo, en cuestión de novela gótica extranjera traducida-adaptada y publicada al castellano, el resultado que obtenemos es bien distinto.

David Roas (2000: 135) destaca el enorme peso de la competencia francesa, al comprobar que un gran número de traducciones españolas de novelas góticas se imprimieron en París. No obstante, al comparar los resultados obtenidos en este subapartado, presentados en la Tabla 11 (págs. 263-265), Tabla 12 (págs. 266-267), Tabla 13 (págs. 270-272), Tabla 14 (págs. 275-277), Tabla 15 (págs. 277), Tabla 16 (págs. 280) y Tabla 17 (págs. 282-283), observamos que gran parte de las novelas góticas (extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y autóctonas españolas) comercializadas en España durante el período de entresiglos (1788-1834) fueron publicadas por editoriales españolas. Es más, la mayoría fueron publicadas antes por editoriales e imprentas españolas que por editoriales e imprentas francesas²⁵³. Para defender su afirmación, David Roas (2000: 738-750) crea un Apéndice final en el que incluye novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano. Con este Apéndice, deberíamos poder verificar que efectivamente la mayoría de esas novelas góticas se imprimieron fuera de España, específicamente en Francia. A pesar de que olvida algunas novelas góticas (o las clasifica erróneamente, puesto que clasifica algunas historias góticas como narraciones inglesas o francesas con elementos góticos) y sus ediciones, incluye novelas y ediciones publicadas más allá de la fecha de 1834 y no menciona la novela gótica española, al revisar su Apéndice I (Roas, 2000: 738-750),

²⁵² Vid. Juan I. Ferreras (1973) y José F. Montesinos (1980).

²⁵³ Se pueden consultar de nuevo las tablas anteriores para corroborar que la primera edición de la mayoría de novelas góticas fue publicada por editoriales e imprentas españolas.

encontramos igualmente que se imprimieron más novelas góticas en España, por lo que se contradice con lo que afirma anteriormente, cuando anota que «podemos comprobar en el Apéndice I, [...] que un gran número de traducciones españolas de novelas góticas se imprimieron en París» (Roas, 2000: 135), cosa que, como ya hemos podido demostrar, tanto en nuestra investigación como analizando su Apéndice, no es totalmente cierta. Un asunto bien distinto sería anotar que estas novelas góticas fueron traducidas por escritores españoles que residían en el extranjero o por escritores extranjeros, principalmente franceses. Entonces, podríamos referirnos a traducciones realizadas fuera de España, las cuales, tras una revisión exhaustiva por parte de la censura, fueron publicadas por imprentas españolas. Aunque no disponemos de unos datos exactos que nos pudieran confirmar que efectivamente la mayoría de las novelas góticas que se publicaron en España fueron traducidas fuera del país por traductores extranjeros y españoles, pues desconocemos, en la mayoría de los casos, quienes son los traductores, sí podemos afirmar que muchos de los intelectuales españoles exiliados fuera de España se dedicaron a la labor de la traducción como fuente principal de sus ingresos. Igualmente, los traductores extranjeros podrían haber intentado enviar sus traducciones a editoriales españolas, en busca de nuevos patrocinadores y de mayores lectores. Un ejemplo, lo podemos hallar al comienzo del tomo I de la primera edición de *Luisa, o La cabaña en el valle* (1797), de Elizabeth Helme, donde aparecen transcritas un par de conversaciones entre el traductor y editor de la novela. En estas conversaciones, el traductor, D.G.A.J.C.F., dejó bastante claro que es extranjero, francés y que quiere que su traducción sea publicada en España, objetivo que finalmente logró.

A raíz de una profunda investigación de editoriales e imprentas, españolas y extranjeras (mayoritariamente francesas), llegamos a diversas conclusiones. En primer lugar, al comparar el número de novelas góticas extranjeras de corte racional (traducidas-adaptadas al castellano) que se publicaron en editoriales españolas y francesas, observamos que se publicaron un mayor número de libros en España. Se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 22 novelas góticas extranjeras racionales (con un total de 46 ediciones) en 34 editoriales españolas, donde sobresalen la Impr. de I. Sancha (Madrid), la Impr. de Francisco de Tózar (Salamanca), la Impr. de Bueno (Madrid), la Impr. de Brusi y Ferrer (Barcelona), la Impr. de Vega y Comp. (Madrid), Impr. de Manuel Saurí y Comp. (Barcelona), la Impr. de la Viuda e Hijo de Marín (Madrid), la Impr. de Villalpando (Madrid), la Impr. de Repullés (Madrid), la Impr. de Joaquín Ibarra (Madrid) y la Impr. Real (Madrid). En Francia, sin

embargo, se tradujeron, adaptaron y publicaron al castellano un total de 13 novelas góticas extranjeras de corte racional (con un total de 15 ediciones) en 5 imprentas francesas: la Impr. de J. Smith (París), la Impr. de Pillet (París), la Libr. Hispano-Americana (París), la Impr. de Decourchant (París) y la Impr. de Cosson (París). En segundo lugar, al comparar el número de novelas góticas extranjeras de corte irracional que se publicaron en editoriales españolas y francesas, de nuevo, descubrimos que se imprimieron un mayor número de títulos góticos en España, donde se editaron y publicaron al castellano un total de 14 novelas góticas extranjeras irracionales (con un total de 28 ediciones) en 19 editoriales españolas, siendo las más destacadas la Impr. de Sancha (Madrid), la Impr. de Cabrerizo (Valencia), la Impr. de Albán (Madrid), Josef Ferrer de Orga y Comp. (Valencia) y la Impr. de Esteban (Valencia). En Francia, se editaron y publicaron al castellano un total de 9 novelas góticas extranjeras irracionales (con un total de 11 ediciones) en 6 editoriales francesas: Impr. de J. Smith (París), Libr. Hispano-Americana (París), Impr. de Hocquet (París), Impr. de Pillet (París), Impr. de P. Beaume (Burdeos) e Impr. de Rosa (París). Finalmente, agrupando ambas vertientes, podemos concluir que, en cuestión de novela gótica extranjera (inglesa, francesa y alemana) traducida-adaptada al castellano, se publicaron un mayor número en editoriales e imprentas españolas. En España, fueron publicadas al castellano un total de 36 novelas góticas extranjeras (con un total de 74 ediciones) por 44 imprentas españolas, sobresaliendo la Impr. de Cabrerizo (Valencia), la Impr. de I. Sancha (Madrid), la Impr. de Esteban (Valencia), la Impr. de Bueno (Madrid), la Impr. de Francisco de Tózar (Salamanca), la Impr. de Brusi y Ferrer (Barcelona), Impr. de Villalpando (Madrid) y Josef Ferrer de Orga y Comp. (Valencia). En cuanto a Francia, se editaron y publicaron al castellano un total de 22 novelas góticas extranjeras (con un total de 26 ediciones) en 7 editoriales francesas, distinguiéndose la Impr. de J. Smith (París), la Impr. de Pillet (París) y la Libr. Hispano-Americana (París).

Tras los resultados mostrados en el párrafo anterior, de nuevo observamos que la vertiente del gótico que más predicamento alcanzó en España fue la racional, incluso descartando aquellas ediciones que fueron publicadas por editoriales francesas.

En cuanto a la novela gótica española racional e irracional, los resultados arrojados se pueden consultar de nuevo en las págs. 296-301. Observamos, pues, que la vertiente del gótico español que más predicamento alcanzó en España fue, al contrario de las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano, la irracional, incluso al descartar las ediciones que fueron publicadas por imprentas extranjeras.

Al agrupar todas las novelas góticas (extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y autóctonas españolas) de corte racional, de nuevo hallamos que se editaron más obras en imprentas españolas. En España, se publicaron un total de 25 novelas góticas racionales (con un total de 53 ediciones) en 35 editoriales españolas, siendo las más destacadas la Impr. de Cabrerizo (Valencia), la Impr. de Sancha (Madrid), la Impr. de Francisco de Tójar (Salamanca), la Impr. de Bueno (Madrid), la Impr. de Brusi y Ferrer (Barcelona), la Impr. de Vega y Comp. (Madrid), la Impr. de Manuel Saurí y Comp. (Barcelona), la Impr. de la Viuda e Hijo de Marín (Madrid), la Impr. de Villalpando (Madrid), la Impr. de Repullés (Madrid), Impr. de Joaquín Ibarra (Madrid), la Impr. Real (Madrid) y la Ofic. de López (Valencia). En cuanto a Francia, se publicaron un total de 13 novelas góticas racionales (con un total de 15 ediciones) en 5 editoriales francesas, sobresaliendo la Impr. de J. Smith (París) y la Impr. de Pillet (París). En lo que respecta a la vertiente irracional del gótico, de nuevo España se sitúa a la cabeza, con la publicación de 19 novelas góticas (con un total de 43 ediciones) en 28 editoriales españolas, siendo destacables la Impr. de Sancha (Madrid), la Impr. de Olíva (Gerona), la Libr. de Cabrerizo (Valencia), Josef Ferrer de Orga y Comp. (Valencia), la Impr. de Roquero (Cádiz), la Impr. de Albán (Madrid), la Impr. de Narciso Oliva (Barcelona), la Impr. de Esteban (Valencia) y la Impr. de Gimeno (Valencia). En Francia, se publicaron 11 novelas góticas de corte irracional (con un total de 17 ediciones) en 11 editoriales francesas, destacando la Impr. de J. Smith (París), la Libr. Hispano-Americana (París) y la Impr. de Rosa (París). En Inglaterra, también se publicaron 2 novelas góticas irracionales (con un total de 3 ediciones, dos en castellano y una en inglés, correspondiente a *Vargas: A Tale of Spain*, 1822, de José M.^a Blanco-White) en 2 editoriales inglesas: E. Justins (Londres) y Baldwin, Cradock & Joy (Londres).

Tras los resultados mostrados en el párrafo anterior, de nuevo encontramos que la vertiente del gótico que más éxito logró en España fue la racional, incluso teniendo solo en cuenta las ediciones que fueron publicadas por editoriales españolas.

Aunando finalmente todas las novelas góticas, es decir, las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y las novelas góticas españolas, de corte racional e irracional, concluimos de nuevo que se editaron un mayor número en editoriales españolas. En España, entre 1785 y 1834, se publicaron un total de 44 novelas góticas (con un total de 93 ediciones) en 53 editoriales españolas, las cuales se citan a continuación:

- Impr. de Cabrerizo (Valencia).
- Impr. de Sancha (Madrid).
- Impr. de Esteban (Valencia).
- Impr. de Bueno (Madrid).
- Impr. de Francisco de Tójar (Salamanca).
- Impr. de Brusi y Ferrer (Barcelona).
- Impr. de Villalpando (Madrid).
- Josef Ferrer de Orga y Comp. (Valencia).
- Impr. de Roquero (Cádiz).
- Impr. de Juan Francisco Piferrer (Barcelona).
- Impr. de Vega y Comp. (Madrid).
- Impr. de Manuel Saurí y Comp. (Barcelona).
- Impr. de la Viuda e Hijo de Marín (Madrid).
- Impr. de Repullés (Madrid).
- Impr. de Joaquín Ibarra (Madrid).
- Impr. Real (Madrid).
- Impr. de Fuentenebro y Comp. (Madrid).
- Impr. de Albán (Madrid).
- Impr. de Ramón M. Indar (Barcelona).
- Impr. de Venancio Oliveres (Valencia).
- Impr. de Brugada (Madrid).
- Impr. de Francisco Sánchez (Reus).
- Libr. de Munaiz y Millana (Madrid).
- Impr. Calle de la Greda (Madrid).
- Impr. de la Viuda e Hijos de Gorchs (Barcelona).
- Impr. de Juan Dorca (Barcelona).
- Impr. que fue de Fuentenebro (Madrid).
- Impr. de M. González (Madrid).
- Impr. de Josef Collado (Madrid).
- Impr. de Martín de los Heros (Madrid).
- Impr. de Josef Doblado (Madrid).
- Impr. de José Rubió (Madrid).

- Impr. de Narciso Oliva (Barcelona).
- Por Cano (Madrid).
- Impr. de Oliva (Gerona).
- Impr. de José Torner (Barcelona).
- Impr. de M. Heras (Madrid).
- Impr. de D. Ramón Verges (Madrid).
- Impr. de D.J. Palacios (Madrid).
- Impr. de Gimeno (Valencia).
- Impr. de Viana Razola (Madrid).
- Impr. de Agustín Roca (Barcelona).
- Impr. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia (Madrid).
- Impr. de los Sres. García (Madrid).
- s.n. (s.l.).
- Ofic. de López (Valencia).
- Mariano Miedes (Zaragoza).
- Impr. de Alzine (Madrid).
- Impr. de Domingo y Mompié (Valencia).
- Impr. Nacional (Valencia).
- Impr. de José María Mares (Madrid).
- Ofic. de Moreno (Madrid).
- s.n. (Madrid).

En Francia, se publicaron un total de 24 títulos góticos novelescos (con un total de 32 ediciones) en 12 imprentas francesas:

- Impr. de J. Smith (París).
- Impr. de Pillet (París).
- Libr. Hispano-Americana (París).
- Impr. de Cosson (París).
- Impr. de Decourchant (París).
- Impr. de Hocquet (París).
- Impr. de P. Beaume (Burdeos).

- Impr. de Rosa (París).
- s.n. (París).
- s.n. (París).
- s.n. (París).
- s.n. (París).

Finalmente, en Inglaterra, se publicaron 2 novelas góticas (con un total de 3 ediciones, dos en castellano y una en inglés, *Vargas: A Tale of Spain*, 1822, de José M.^a Blanco-White) en 2 editoriales inglesas:

- E. Justins (Londres).
- Baldwin, Cradock & Joy (Londres).

Al agrupar todas las novelas góticas, extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y autóctonas españolas, publicadas dentro y fuera de España, obtenemos los mismos resultados que en el subapartado anterior, anotados en la Tabla 9 (pág. 226). Encontramos que se publicaron al castellano (a excepción de *Vargas: A Tale of Spain*, 1822, de José M.^a Blanco-White, que se publicó originalmente en lengua inglesa) un total de 51 novelas góticas (editadas y reeditadas en 128 ocasiones) en 67 editoriales españolas (destacando la Impr. de Cabrerizo, Valencia), francesas (destacando la Impr. de J. Smith, París) e inglesas (destacando la Impr. de E. Justins, Londres).

David Roas (2000: 135) también refiere que hubo un desinterés inicial y un interés tardío de las editoriales españolas en la traducción de los títulos más conocidos de la novela gótica. Miriam López Santos (2010d: 67) advierte que, si examinamos «los lugares y las fechas de edición de estas novelas, recordaremos que en los primeros años del reinado de Carlos IV, de relativa libertad de imprenta y cierta apertura al exterior, el mayor volumen de las mismas provenía del país francés. Esto suponía, que, al menos en un primer momento, las novedades narrativas no parecían interesar demasiado a nuestra industria editorial». Esta investigadora destaca que es después de observar el enriquecimiento progresivo de la industria editorial francesa que el sector editorial español decide hacerle la competencia. Señala que, de imprentas francesas, como la de J. Smith (París) y la de Pillet (París), salieron al castellano *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis; *Los misterios de*

Udolfo (1832), *La selva, o La abadía de Santa Clara* (1833), y *El italiano, o El confesionario de los penitentes negros* (1832), de Ann Radcliffe; y *Luisa, o La cabaña en el valle* (1827), de Elizabeth Helme. No obstante, en primer lugar, los ejemplos que utiliza corresponden a novelas góticas que se publicaron cuando el siglo ilustrado español estaba tocando a su fin. Existen otras novelas góticas que se publicaron en imprentas españolas en fechas más tempranas, a finales del siglo XVIII. En segundo lugar, en los casos de *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica*, y *El confesionario de los penitentes negros*, de Ann Radcliffe, y *Luisa, o La cabaña en el valle*, de Elizabeth Helme, Miriam López Santos señala las ediciones que se imprimieron en Francia, sin embargo, existen unas ediciones previas a estas, publicadas por editoriales españolas (para corroborar esta afirmación, ver Tabla 11, págs. 263-265).

Una vez reunimos, analizamos y configuramos un corpus de novelas góticas (extranjeras y autóctonas españolas) vertidas al castellano (a excepción de *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, la cual se publicó originalmente en inglés), desde 1788 hasta 1834, con todos los datos bibliográficos en mano y realizando un estudio comparativo, pudimos apreciar que, en España, durante el reinado del monarca Carlos IV (1788-1808), con la relativa libertad de imprenta (1805), las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano provenían de editoriales españolas (ver tablas de este subapartado para comprobar la veracidad de los hechos aquí descritos). Es más, se tradujeron al castellano 14 novelas góticas extranjeras, con un total de 24 ediciones, únicamente en España. Durante la invasión napoleónica (1808-1814) se tradujeron al castellano 3 novelas góticas extranjeras, con un total de 4 ediciones. En Francia, sin embargo, no se comenzó a editar y publicar novela gótica extranjera traducida-adaptada al castellano hasta el Trienio Liberal (1820-1823), exactamente en 1821, con la publicación al castellano de *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1821), de François-Guillaume Ducray-Duminil. Es durante el Trienio Liberal (1820-1823) cuando se produce una avalancha de traducciones de novelas góticas extranjeras en territorio español. En España, se publicaron al castellano 13 novelas góticas extranjeras, con un total de 11 ediciones. En Francia, se publicaron al castellano 5 novelas góticas extranjeras, con un total de 6 ediciones. Y, finalmente, durante la Década Ominosa (1823-1833), encontramos que, en España, se publicaron al castellano un total de 20

novelas góticas, con un total de 26 ediciones, y en Francia, 23 novelas góticas, con un total de 29 ediciones²⁵⁴.

En cuanto a la novela gótica española, se editaron más obras en España, concretamente durante la Década Ominosa (1823-1833), donde se publicaron 7 novelas góticas españolas, con un total de 9 ediciones. En Francia, sin embargo, se editó una sola novela gótica española, con una sola edición en castellano: *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá. Y en Inglaterra, también se publicó una sola novela gótica española, con una edición en castellano: *Historia verídica de la Judit Española (Cornelia Bororquia)* (1825), de Luis Gutiérrez. Dentro de las otras fechas que señalábamos en el párrafo anterior, también hemos localizado novelas góticas españolas editadas dentro y fuera de España. Durante el reinado de Carlos IV (1788-1808) no se editó ninguna novela gótica española dentro del país, pero sí en Francia; concretamente *Cornelia Bororquia* (ediciones de 1801, 1802 y 1804), de Luis Gutiérrez. Durante la invasión napoleónica (1808-1814), se editó por primera vez en España la novela *Cornelia Bororquia* (1812), de Luis Gutiérrez. Y finalmente, durante el Trienio Liberal (1820-1823), se publicaron en España 2 novelas góticas españolas, con un total de 9 ediciones: *Cornelia Bororquia* (3 ediciones en 1820, 2 ediciones en 1821 y 1 edición 1822), de Luis Gutiérrez, y *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (tres ediciones en 1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta). En Francia, se publicó una novela gótica española, con un total de 2 ediciones: *Cornelia Bororquia* (1819 y 1822), de Luis Gutiérrez. Y en Inglaterra, se publicó 2 novelas góticas españolas, con una edición cada una: *Historia verídica de la Judit Española (Cornelia Bororquia)* (1819), de Luis Gutiérrez, y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White²⁵⁵.

Por último, hemos sumado los resultados mostrados en los dos párrafos anteriores, arrojando nuevos resultados hasta ahora mostrados únicamente en esta investigación. De nuevo, España se sitúa en primer lugar, puesto que fue el país donde más novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y autóctonas españolas fueron impresas. Durante el reinado de Carlos IV (1788-1808) se editaron en España 14 novelas góticas, con un total de 24 ediciones, frente a Francia, donde se editó una sola novela gótica, con un total de 3 ediciones: *Cornelia Bororquia* (ediciones de

²⁵⁴ Vid. subapartado 1.1.2., «La introducción y circulación de la novela gótica en España. Admisión y clandestinidad», de este capítulo, así como las tablas de este subapartado, para comprobar estos datos.

²⁵⁵ *Ibíd.*

1801,1802 y 1804), de Luis Gutiérrez. Durante la presencia napoleónica en España (1808-1814), se publicaron en España 4 novelas góticas, con un total de 5 ediciones, mientras que en Francia no se produjo ninguna edición. Durante el Trienio Liberal (1820-1823), localizamos 15 novelas góticas, con un total de 20 ediciones, impresas en España; 6 novelas góticas, con un total de 8 ediciones, impresas en Francia; y 2 novelas góticas, con un total de 2 ediciones (una edición en castellano, *Historia verídica de la Judit Española. Cornelia Bororquia*, 1819, de Luis Gutiérrez, y una edición en inglés, *Vargas: A Tale of Spain*, 1822, de José M.^a Blanco-White), impresas en Inglaterra. Finalmente, a lo largo de la Década Ominosa (1823-1833), hallamos 27 novelas góticas, con un total de 35 ediciones, publicadas por imprentas españolas; 24 novelas góticas, con un total de 30 ediciones, publicadas por imprentas francesas; y una novela gótica (*Historia verídica de la Judit Española. Cornelia Bororquia*, 1825, de Luis Gutiérrez), con una edición en castellano, publicada por una imprenta inglesa. De modo que con estas cifras aproximadas, podemos establecer una hipótesis inicial de que se editó más novela gótica (extranjera traducida-adaptada al castellano y autóctona española) en España, siendo el Trienio Liberal (1820-1823), seguido de la Década Ominosa (1823-1833), los años más prósperos²⁵⁶.

Todo este despliegue de editoriales (españolas y extranjeras) y análisis de las mismas, nos sirve, una vez más, para demostrar que España no se mantuvo totalmente al margen de las novedades literarias, al menos no en cuestión de novela gótica. A su manera particular de difundir la novela gótica por el país, los editores trataron de salvaguardar la moralidad defendida por los neoclásicos y se arriesgaron en la publicación de un género subversivo que trataron de esconder tras los pliegues de la veracidad, la verosimilitud, la virtud, las buenas costumbres y la fe católica. De acuerdo con Miriam López Santos (2010d: 72), la novela gótica, como parte trascendental de la empresa editorial, favoreció la propagación de la literatura que, en su objetivo último de transformarse en negocio de masas, hubo de pagar un alto precio: «la pérdida del carácter transgresor en favor de la tarea edificante; no obstante, el verdadero gusto, el subyacente al tamiz moral, continuaba extendiéndose y satisfaciendo la sed de lecturas del nuevo público». Un público especial, que presentaremos en el siguiente subapartado.

²⁵⁶ *Ibíd.*

2.3. *El público lector de novela gótica en España*

¿Será el público el que compra la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, y las poesías de Salas, o el que deja en la librería las *Vidas de los españoles célebres* y la traducción de la *Ilíada*? ¿El que se da de cachetes por coger billetes para oír a una cantatriz pinturera, o el que los revende? ¿El que en las épocas tumultuosas quema, asesina y arrastra, o el que en tiempos pacíficos sufre y adula²⁵⁷? (Larra, 1832a: 20)

La novela gótica fue otro de los subgéneros literarios con una amplia recepción no solo en su país natal, Inglaterra, sino también en el resto de Europa, la cual experimentó un creciente interés por lo terrorífico en las primeras décadas del siglo XIX. Como hemos comentado en los subapartados anteriores, no podemos hablar de un movimiento romántico sin referirnos anteriormente al género gótico, puesto que este subgénero literario forma «el substrato sobre el que se construye toda la literatura romántica» (Gies, 1988: 61). El gusto y la atracción del lector por lo gótico en los años previos al éxito del Romanticismo español, como asegura Enrique Rubio (1997b: 615), «es un hecho que no sólo se puede constatar entre los novelistas españoles, sino también en los extranjeros».

En este subapartado, estudiaremos cuál fue el tipo de lector que más se sintió atraído por la novela gótica en España y, por tanto, demandaba con más ímpetu esta literatura de imaginación. Este tipo de público lector (el lector pasivo), expuesto a este nuevo género, fue uno de los motivos principales por los que los editores y los escritores españoles se unieron a esta nueva empresa de componer y difundir novelas góticas. También fue motivo primordial por el que la crítica alabó o infravaloró el género gótico; este fue un verdadero problema para aquellos que solamente aceptaban una literatura de corte exclusivamente realista y moralista.

²⁵⁷ Mariano J. de Larra (1832a: 23-24) concluyó que «No existe un público único, invariable, juez imparcial, como se pretende; que cada clase de la sociedad tiene su público particular, de cuyos rasgos y caracteres diversos y aun heterogéneos se compone la fisonomía monstruosa del que llamamos público; que éste es caprichoso, y casi siempre tan injusto y parcial como la mayor parte de los hombres que le componen; que es intolerante al mismo tiempo que sufrido, y rutinero al mismo tiempo que novelero, aunque parezcan dos paradojas; que prefiere sin razón, y se decide sin motivo fundado; que se deja llevar de impresiones pasajeras; que ama con idolatría sin porqué, y aborrece de muerte sin causa; que es maligno y mal pensado, y se recrea con la mordacidad; que por lo regular siente en masa y reunido de una manera muy distinta que cada uno de sus individuos en particular; que suele ser su favorita la medianía intrigante y charlatana, y objeto de su olvido o de su desprecio el mérito modesto; que olvida con facilidad e ingratitud los servicios más importantes, y premia con usura a quien le lisonjea y le engaña; y, por último, que con gran sinrazón queremos confundirle con la posteridad, que casi siempre revoca sus fallos interesados».

Miriam López Santos (2010d: 52) formula las siguientes cuestiones acerca de cuál fue el público lector que más se sintió atraído por la novela gótica en España durante el período que nos ocupa; cuestiones relevantes que trataremos de resolver en este subapartado:

¿qué sabemos realmente de estos lectores?, ¿de qué datos disponemos?, ¿cuáles eran y hacia qué senderos se inclinaban sus aficiones lectoras?, ¿fue, como se ha venido sosteniendo, el fenómeno de la literatura de masas un hecho palpable o continuó relegado a satisfacer únicamente las preferencias de unos pocos privilegiados?, ¿hasta qué punto era cierta la llamada «democratización del saber»? y si así fuere, ¿pertencería entonces este nuevo público a esas clases sociales emergentes? y, lo que es aún más importante, ¿estaban preparados para asumir los nuevos gustos que de la mano de la literatura gótica, se exportaban desde Inglaterra a través de la siempre «perversa» Francia?, ¿cuál habría sido el sector social interesado en la lectura de la novela gótica en un entorno nacional en el que se fomentaba, por el contrario, la lectura de libros religiosos y educativos?

El estudio del lector pasivo de novela gótica en España durante el período de entresiglos (1788-1834) se basa en el análisis minucioso de las listas de suscriptores, advertencias o prolegómenos en las novelas, números de títulos traducidos y publicados, publicidad, críticas en prensa, etc. Todo ello nos aporta una rica información que nos permite aproximarnos al gusto del público español de aquel período.

La razón principal para centrarnos en el estudio del lector pasivo para el desarrollo de nuestra investigación es resumida perfectamente por David Roas (2000: 7), quien considera de suma importancia dicho análisis, puesto que resulta imposible «prescindir de un dato utilísimo para conocer los cánones literarios y estéticos de una época, más allá de su posible trascendencia posterior, como es la existencia de un público numeroso que consuma un determinado género de obras».

Leonardo Romero (1979: 26) remarca que el estudio de la respuesta del lector pasivo no puede limitarse al estudio del mercado español (en el número de los títulos publicados). Entonces,

debe diferenciarse de la «sociología del consumo literario», por cuanto este último planteamiento pone su énfasis en la investigación cuantitativa, mientras el método de recepción prefiere fijarse en haces de reacciones lectoras más selectivas y, por tanto, más depuradas. El conocimiento de los «horizontes de expectativas» que dejan traslucir ciertos grupos de lectores individualizadas y fáciles de documentar arroja mucha claridad sobre los procesos de evolución literaria. Muchos fenómenos de creación fueron posibles, o no lo fueron, precisamente porque la capacidad de recepción de los lectores decidieron sobre ellos. El entendimiento de estas pautas de expectación no sólo potencia nuestra visión *a posteriori* de los hechos, sino que

contribuye a cortar las distancias entre la «construcción crítica y la realidad histórica». La consecución de estos resultados impone un conocimiento de los *documentos* que rodean y siguen al texto, en cuanto que éstos resaltan los perfiles de *monumento* del mismo. Puede afirmarse, pues, que la aplicación del método recepcional, en contra de sumir el texto en un magma confuso de acontecimientos ajenos, subraya la autonomía de la obra literaria, ya que la forma de operar del método reposa sobre la intuición básica de la función creadora que suponen las lecturas privilegiadas.

Primeramente, hemos de destacar que el acceso a la cultura en España era un espacio bastante limitado. Esto provocó un retraso abismal en la vida de los españoles a todos los niveles (política, cultural, social, etc.), traducándose en una profunda crisis social que perjudicó la estructuración de la sociedad, en cuanto al papel que desempeñaría la nueva clase burguesa española, así como los lectores. No obstante, al tiempo que empezó a aumentar el índice de alfabetización dentro del país, gracias a la puesta en marcha de la propagación de la enseñanza, del mismo modo lo hizo el número de lectores, sobre todo en los nuevos estamentos de la sociedad española.

Como advierte Miriam López Santos (2010d: 53), no podemos buscar a los lectores de novela gótica en España entre la aristocracia del país, así como ocurrió en Inglaterra, donde fue origen, causa y destinatario principal de la novela gótica. La principal razón es porque en España hubo una aristocracia más débil o reducida en número, al menos no como en otros países, cuya posición social no fue tan poderosa como para verla peligrar con el fin del Antiguo Régimen y la ascensión gradual de la nueva clase media²⁵⁸: la burguesía. Antonio Domínguez (1976: 345-347) apuntó que «la debilitación de la aristocracia española, no se produjo por el surgimiento de una nueva clase social, sino por problemas internos, relacionados con las herencias y la mala situación financiera». Gaspar M. de Jovellanos (1795: 71) ya advirtió de estos cambios entre las clases sociales españolas, que condujeron a la caída de la nobleza, cuando destacó que «la nobleza, ya que no puede ganar en la guerra de estados, ni riquezas, se sostenga con las que ha recibido de sus mayores: justo es que el estado asegure en la elevación de sus ideas y sentimientos el honor y la bizarría de sus magistrados y defensores».

Al ser un grupo reducido, en comparación con el resto de Europa, y debido a las causas citadas en el párrafo anterior, la aristocracia española no necesitó de una

²⁵⁸ En la década de los años 20 del siglo XIX, Leandro Fernández de Moratín ya utilizó el término *clase media* para referirse al público al que los comediógrafos debían dirigir todos sus esfuerzos. Además, Leandro Fernández de Moratín incluyó en sus dramas como personajes principales a personas de la clase media, como los comerciantes y sus familias.

literatura donde resguardarse, que le recordara un pasado ancestral y glorioso, ahora perdido, arrebatado por una nueva clase burguesa cada vez más empoderada.

Juan I. Ferreras (1991: 191) nos recuerda que del mismo modo que en España del siglo XIX hemos de esperar hasta la Revolución del 68 para hallar una auténtica novela realista, la aristocracia española logró superar los obstáculos históricos, así como conservar su posición social, sus posesiones y su conciencia de clase; es más, esta incluso logró una revancha y una victoria en la Restauración. Y es esta la principal razón que Juan I. Ferreras (1973: 245) aduce para afirmar que en España no hubo una auténtica novelística gótica: «es fácil comprender que si los grupos burgueses no lograron desenvolverse o desarrollarse, al mismo tiempo que los grupos burgueses europeos, el grupo aristocrático se mantuvo inamovible. Si traducimos esta situación al nivel novelesco, podemos adelantar que ni la aristocracia necesita crear la novela negra, ni la burguesía puede producir novela realista hasta 1868». Aunque, por otro lado, Juan I. Ferreras (1973: 245) añade que lo que presenta es «una posible hipótesis de trabajo, hipótesis a nivel teórico, al menos, es fácilmente demostrable».

Al igual que Miriam López Santos (2010d: 54), consideramos que Juan I. Ferreras (1973) parece haber pasado por alto que en todos los países es imposible que se den idénticas circunstancias históricas y sociológicas para que se produzca un determinado movimiento literario. Debemos tener en cuenta que cualquier movimiento literario se adapta y desarrolla respondiendo a unas características más bien propias. De modo que no podemos aferrarnos a la explicación o razón que expone Juan I. Ferreras (1973: 245) para justificar la ausencia de novela gótica en España en aquella época y no ahondar verdaderamente en el problema. Como hemos indicado anteriormente, en España, la aristocracia, origen de la novela gótica (como la inglesa o la francesa), fue débil o estuvo representada por una pequeña parte de la población; así pues, hemos de buscar en otro lado, es decir, en otra clase social aquel público lector aficionado a este subgénero literario. Catalogadas y presentadas en el subapartado anterior el número de novelas góticas, tanto extranjeras como españolas, publicadas en España durante el período de entresiglos (1788-1834), es una primera prueba de que sí hubo novela gótica y que hubo un público que la demandaba, pues, de lo contrario, los editores no hubieran invertido esfuerzo y dinero en una empresa que no saldría hacia adelante. Teniendo en cuenta también que en España se dieron otro tipo de circunstancias que animaron al gusto y consumo de novela gótica, hemos de averiguar dónde se encuentra ese nuevo público lector diferente al acostumbrado del resto de países europeos. Ahora bien, un

asunto bien distinto sería que el país que reciba un determinado movimiento literario proporcione un entorno idílico para su asimilación y desarrollo, pero no podemos esperar que diferentes literaturas se presenten de forma natural y al mismo tiempo, que se den las mismas circunstancias que en el país natal o de origen en otros países de acogida.

La novela gótica, de origen inglés, cuando salió de su país natal y entró en contacto con otros países con unas circunstancias culturales, sociales, políticas, literarias, etc. diferentes, esta se encontró con la incompreensión de los nuevos lectores. Entiéndase, mientras que en Inglaterra se glorificaba su pasado, en España seguramente se estarían refiriendo a su realidad actual o incluso de un futuro que aún no había llegado. Entonces, ante este problema inicial, lo que hicieron los traductores y los escritores españoles fue buscar un nuevo público que, si no podía comprenderla del todo, al menos se complaciera en lo truculento de sus escenas, que disfrutara del nuevo goce estético que producía esta otra cara de la razón, una más irracional, oculta, lúgubre y transgresora.

2.3.1. El nuevo público lector español. De la aristocracia europea a la nueva clase burguesa española

En la primera mitad del siglo XVIII, la burguesía española apenas había conseguido una representación estamental lo suficientemente poderosa. En la segunda mitad del siglo XVIII, aunque continuaba siendo una minoría, no obstante, logró, gracias a las reformas laborales y a la apertura hacia el extranjero, lo cual facilitó la entrada en el país de los emigrados, ir aumentando de forma paulatina. En pleno auge, la clase burguesa, con unos gustos y unas preocupaciones distintas a las de la nobleza y con más tiempo para el ocio, resultó ser la clase social ideal para la aceptación y desarrollo de este tipo de novela. La literatura de transgresión, como lo es el género gótico y el género fantástico, encontró el mejor seguidor, un lector, burgués en su mayoría, que se sintió atraído por lo novedoso de su contenido. Este tipo de lecturas supuso una vía de escape o de evasión a la convencionalidad, es decir, al exceso de razón que se venía imponiendo desde las altas esferas ilustradas. Así pues, hallamos, en palabras de Mariano J. de Larra (1837: 2-3):

Una clase media que se ilustra lentamente, que empieza á tener necesidades, que desde este momento comienza á conocer que ha estado y que está mal; y que quiere reformas, porque cambiando, solo puede ganar. [...] una clase, en fin, privilegiada, poco numerosa, criada ó deslumbrada en el extranjero, víctima ó hija de las emigraciones, que se cree ella sola la España y que se asombra á cada paso de verse sola cien varas delante de las demás: hermoso caballo normando, que cree tirar de un tilburí, y que encontrándose con un carromato pesado que arrastrar, se alza, rompe los tiros y parte solo.

Alberto Lista (1844: 35) describió a los espectadores que acudían a la ver obras teatrales, los de clase media, que fueron los mismos que leían novela en España:

Obsérvese que la mayor parte de los espectadores pertenecen á la clase media de la sociedad; es decir, no se hallan ni en la esfera del poder, en la cual tiene muy poca influencia la moral de la escena, ni en la clase ínfima, donde la miseria y la falta de educación suelen producir maldades y delitos. El auditorio generalmente se compone de la clase mas culta é instruida de la sociedad; y va al teatro, no á estremecerse con las caricaturas de la perversidad, ni á asquear las horras morales de la naturaleza humana, sino á recibir las impresiones placidas de la benevolencia y de la compasión, á admirar los rasgos sublimes ó las escelentes máximas, á temer los frutos infaustos de las pasiones exaltadas, ó bien á reirse de los vicios y locuras de la especie humana, y tal vez de los suyos propios. Los personajes que ahora se presentan horrorizan, y el horror no es una pasión teatral, aunque el terror lo sea.

Juan I. Ferreras (1973: 49) presenta en su trabajo unos datos que corroboran que en los primeros años del siglo XIX únicamente el 5,96 por ciento de la población española sabía leer y escribir. A partir de 1803, y tomando como referencia la cifra de 5,96 por ciento, Juan I. Ferreras reparte el número de los lectores, 600.000 aproximadamente, entre los que se encontraban eclesiásticos, unos 200.000 aproximadamente, comerciantes y algunos nobles. Ahora bien, en lo que a lectura de novelas se refiere, Juan I. Ferreras (1973: 50) señala que en un primer momento podemos descartar a los clérigos, puesto que estos no consideraron la novela como lectura recomendable. De hecho, gran parte de sus censores fueron miembros eclesiásticos.

El crecimiento de la clase burguesa y las grandes concentraciones urbanas fueron creciendo en paralelo. En el primer tercio del siglo XIX, España era mayoritariamente agrícola. Fue en la década de los años 30, cuando comenzó la industrialización del país. Así pues, el público lector de novelas hay que buscarlo en los grandes núcleos urbanos, como lo fue la población de Madrid, Barcelona y Valencia. De acuerdo con Jaume Vicens (1957: 14), a finales del siglo XVIII había en Madrid unos

207.607 habitantes, repartidos en 10.000 soldados de guarnición y un 15 por 100 de foráneos. También encontramos lectores de novelas en Barcelona (unos 115.000 aproximadamente) y Valencia (unos 80.000 aproximadamente), conformados por grupos de comerciantes, profesiones liberales, fabricantes, algunos eclesiásticos, algunos estamentos de la nobleza y del ejército, e incluso, en ocasiones, algunos artesanos. Y es que en las ciudades se imprimieron principalmente la mayoría de las novelas que se publicaron en España. Cabe esperar que, en estos núcleos urbanos, donde se conglomeraba el mayor número de personas correspondientes a la clase media burguesa española, se consumieran más novelas al tener un acceso más fácil a estas. También es cierto que, como veníamos señalando, existió en España una auténtica red de distribución de libros para que todos los que así lo deseaban pudieran acceder igualmente a estas lecturas.

Al comienzo de este subapartado, mencionamos que Juan I. Ferreras (1973: 245) encuentra como principal motivo para el desarrollo de la novela gótica la escasa idoneidad del contexto sociocultural español. La aristocracia española, como no vio peligrar su posición, ni sus bienes, no necesitó de la novela gótica como catarsis, que les recordase un pasado glorioso. Entonces, hallamos en la nueva clase burguesa española un nuevo tipo de lector que se sintió atraído por este tipo de literatura y que la demandaba. Sin embargo, la crítica tampoco cree que la burguesía española se hubiera visto reflejada en la novela gótica, de modo que rechazan que esta corriente hubiera alcanzado éxito en España. Juan I. Ferreras (1973: 246) afirma que «el editor, el traductor y hasta el lector español de la época no puede identificarse con la novela de terror, no puede comprender ni compartir su problemática». Sin embargo, la novela gótica entró y arraigó en el país. Es más, no fue tan incomprendida como pudiera pensarse en un principio. Más allá del seguidor de clase media, también encontramos entre el público lector de novela gótica a los grupos más cultivados de la sociedad española; «basta leer la historia de las sociedades cultas y técnicas que proliferaron en esa época (este es el caso de Olavide), las referencias en los autores considerados ilustrados o cultivados (como el caso del propio Larra, Mesonero, etcétera) e incluso las listas de suscriptores que aparecen en las ediciones de las novelas para persuadirse de esta otra realidad» (López Santos 2010d: 56).

Al llegar a España, la novela gótica sufrió un profundo proceso de adaptación, perdiendo parte de su significado inicial, pero igualmente acabó alcanzando gran predicamento en el país y la gente acabó accediendo a la obra como producto estético,

liberada de significados originales y entremezclándose con la literatura receptora, adquiriendo nuevos significados, pero aun así conservando algunos elementos característicos del género que remiten a la fórmula original.

Es cierto que el lector español no pudo verse reflejado en la novela gótica, de puro origen inglés; aunque solo en parte, ya que recordemos que la novela gótica se adaptó una vez llegó a España. Desde un primer momento, el lector español se sintió atraído por la novela gótica por la novedad en su composición y por el enorme placer estético que provocaba este tipo de lectura. Miriam López Santos (2010d: 56) apunta que «la estética del pasado, y la recreación continua de la perversidad del hombre se interpretaron como un reflejo de los conflictos y tensiones que ellos vivían día tras día». El lector de novela gótica se sumerge entre sus páginas en un mundo fabuloso, la mayoría de las veces inverosímil y sombrío, alejado de la realidad del momento, aunque no del todo, puesto que esos terrores que aparecen representados en la novela gótica no estaban ni tan alejados ni tan desterrados del sentir nacional. Aspectos como la coacción de la libertad, el oscurantismo, la vuelta de la temida Santa Inquisición o los terroríficos episodios protagonizados por la invasión Napoleónica aún eran cuestiones candentes en el país. Lo terrorífico arquitectónico como la ambientación medieval, la arquitectura sublime, los emplazamientos mediterráneos (la mayoría españoles: castillos ruinosos, parajes desolados, monasterios aislados del mundo, en lugares recónditos) no eran desconocidos para los lectores españoles, puesto que formaban parte de su historia. Son lugares que, aunque remotos para un lector de fuera del país, quien se sentiría trasladado a un contexto geográfico lejano, son cercanos al lector español, quien fue llevado a un contexto familiar, adquiriendo el texto nuevos y variados significados.

En una carta que Leandro Fernández de Moratín le escribió a Dionisio Villanueva y Ochoa (más conocido como Dionisio Solís), fechada el 12 de septiembre de 1815, le describió el furor que ocasionó entre el público español la literatura de imaginación:

En este emporio cataláunico asoman la cabeza, bastante á menudo, tres ó cuatro poetas ropavejeros, muy amigos de sepulcros, paletillas, cráneos rotos y tierra húmeda, con cadenita, jarra de agua, media morena [...], y pobre mujer embovedada, que llora y gime, hasta que en el quinto acto bajan con hachas y estrépito, y el crudo marido la abraza tiernamente, y la consuela, diciéndola que todo aquello no ha sido más que una equivocación. El auditorio queda contento, los empresarios ni más ni ménos, los autores dicho se está, y como, por fortuna, las tales piezas no atraviesan ni el Llobregat ni el Bessós, á nadie hacen daño. Mañana

echan una, nuevecita, de cinco ahorcados. (Fernández de Moratín, 1815; citado en Cueto López de Ortega, 1869: CCXXV)

El comentario de Leandro Fernández de Moratín deja bastante claro la postura que adoptaron los intelectuales ilustrados españoles ante obras con falta de rigor, verosimilitud y utilidad. No obstante, esta carta también prueba que este tipo de obras son los más populares entre el público español, existe una enorme atracción por todo lo irracional y lo inverosímil que aparecen en este tipo de trabajos.

En el subapartado anterior, citábamos algunos ejemplos de listas de suscriptores que hemos hallado en algunas novelas góticas publicadas en España desde finales del siglo XVIII hasta la tercera década del siglo XIX y que nos proporcionan una rica información acerca del tipo de público español que leyó novelas góticas, siendo la clase media burguesa española emergente el lector más acérrimo (y entre esta, la juventud y las mujeres). A modo de ejemplo, hallamos listas de suscriptores en los tomos I (págs. 185-190) y IV (págs. 189-192) de *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe; en el tomo IV (págs. 145-148) de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Basilio S. Castellanos y Julián Anento; y en el tomo XII (págs. 249-282) de la colección *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

En la lista de suscriptores de *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, localizamos un total de 209 suscriptores (173 varones y 36 mujeres). Entre estos lectores se encuentran un conde, un abogado, un administrador, un infante, un cónsul, unos secretarios, un fraile, un sacerdote, un marqués, un comandante de la marina y un agente del comercio de libros, citados a continuación (Radcliffe, 1830, tomo I; tomo IV: 185-190; 189-192):

- El Sermo. Sr. Infante D. Francisco de Paula.
- El Sr. Conde de Tepa.
- D. Francisco de Paula Córdoba e Ibarra, abogado de los Reales Consejos.
- El Srio. de los Estados Unidos.
- El Cónsul general de Inglaterra.
- El P. Fr. Vicente Reinoso.

- D. Eduardo Martínez, administrador de Correos en S. Clemente.
- D. José Cereceda, en Jaén, del comercio de libros.
- D. Manuel Sanz, del de Granada.
- Doña María Hernández y Sobrino, del de Toledo.
- D. Nicolás Delmas, del de Bilbao.
- Los Sres. Hortal y Comp., del de Cádiz.
- Los Sres. Hidalgo, Barbero y Comp.
- D. Francisco Rey Romero, del comercio de libros de Santiago.
- D. Gurmesindo Requejo, Deán de Cuenca.
- El marqués de Silva.
- D. Vicente Blanco, del comercio de libros de Salamanca.
- D. Ramón Calvete, del comercio de libros de la Coruña.
- D. Bartolomé Caro, del comercio de libros de Sevilla.
- D. Clemente Riesgo, del de Santander.
- La sra. viuda de Brusi, del comercio de libros de Barcelona.
- Fr. Bonifacio de Lisazu.
- D. Isidro Pis, del comercio de libros de Plasencia.
- D. José Gabaldon, del de Granada.
- D. Ramón Indar, del comercio de libros de Barcelona.
- Sra. viuda de Martínez Aguilar, del comercio de libros de Málaga.
- D. Patricio de los Reyes, del comercio de libros de Salamanca.
- D. Francisco de Paula Ramón, comandante de marina de Almería.
- Doña María Hernández, del comercio de libros de Toledo.

En *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), de J.R.P. Cuisin, traducida y aumentada por Basilio S. Castellanos y Julián Anento, localizamos la lista de suscriptores en el tomo IV (págs. 145-148). Encontramos un total de 60 suscriptores (51 varones y 9 mujeres). Entre estos suscriptores, hallamos un infante, una condesa, un fraile y un marqués, citados a continuación:

- El serenísimo Sr. Infante D. Francisco de Paula Antonio.
- La Excelentísima Sra. Condesa de Villamonte y de Tendilla.
- Fr. Matías Bollo.
- El Marqués de Casares.

Al final del listado, aparece una nota de los editores, Basilio S. Castellanos y Julián Anento (1830, tomo IV: 148), donde advierten que el listado aún no está completo, pues «faltan los de las provincias, y los de la Habana y otros puntos, que no se han puesto por no haber llegado á tiempo las listas».

En la colección de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida, corregida y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez, la lista de suscriptores se encuentra al final del tomo XII (págs. 249-282). Hallamos un total de 508 suscriptores (487 varones y 21 mujeres), repartidos entre las provincias de Madrid (296 suscriptores: 280 varones y 16 mujeres), Barcelona (43 suscriptores: 42 varones y 1 mujer), Bilbao (4 suscriptores: 4 varones), Cádiz (32 suscriptores: 29 varones y 3 mujeres), La Coruña (7 suscriptores: 7 varones), Málaga (13 suscriptores: 13 varones), Murcia (19 suscriptores: 19 varones), Oviedo (4 suscriptores: 4 varones), Santiago (12 suscriptores: 12 varones), Sevilla (40 suscriptores: 39 varones y 1 mujer), Valencia (17 suscriptores: 17 varones), Valladolid (9 suscriptores: 9 varones) y Zaragoza (12 suscriptores: 12 varones). Todo esto, sin contar, como advirtió Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo XII: 282), que se han omitido algunos suscriptores de algunas provincias porque las listas no habían llegado a tiempo. Entre estos suscriptores se encuentran destacados miembros de la antigua nobleza, e incluso de la misma familia real, citados a continuación:

- Excelentísima Sra. Condesa Duquesa de Benavente.
- Excelentísimo Sr. Conde de Torrejón, Mayordomo mayor de S.M. la Reina.
- D. José María de Castro, Coronel de Caballería y Contador general del Supremo Consejo de la Guerra.
- D. Francisco Paula Horlando, Pagador general del Ejército.
- D. Joaquín Cagide y Taboada, Teniente del primer regimiento, tercer batallón de Provinciales de la Guardia Real de Infantería.
- Excelentísima Sra. Condesa de Bedmar, Camarera mayor de la Reina N.S.
- D. Francisco Mercedes Canencia, Srio. del Monte Pio de Corregidores.
- D. Juan José Oderiz, Dignidad de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago, del Consejo de S.M., del Supremo Tribunal de la Rota.
- Excelentísimo Sr. D. Manuel María Pusterla.
- Sr. Conde de Cejalvo.

- El Mariscal de Campo, Conde de Barot y Almudari.
- D. Manuel Correa, Comandante de Armada de la Alameda.
- El Licenciado D. Pedro Luján.
- Excelentísimo Sr. Duque de Hajar.
- D. Manuel Cean Bermúdez, Administrador principal de Correos de Luego.
- D. Rafael Núñez, Capitán retirado.
- D. José López de la Torre, oficial 2º. de Correos de Córdoba.
- D. Ambrosio de Eguia, Corregidor de Illescas.
- D. Francisco Javier Núñez, Presbítero.
- D. Clemente Riesgo, del comercio de libros de Santander.
- S. José Sanz, del comercio de libros de Granada.
- Excelentísima Sra. Doña María de los Dolores de Cuadra.
- Excelentísimo Sr. Duque de S. Carlos.
- Doña María Hernández y Sobrinos, del comercio de libros de Toledo.
- D. José María Asensio y Ocon, Brigadier de los Reales Ejércitos.
- D. José Gómez de la Cortina, Gentil Hombre de la Cámara de S.M.
- D. José María Gordo, Cajero de la Tesorería de Valores.
- D. Isidro Diez Canseco, Cirujano de la villa de Ciervos.
- D. Andrés Andrades y Girón, Coronel.
- El Capitán D. Joaquín Molina.
- D. Félix López, Empleado militar.
- D. Juan Mier Castañón, Canónigo.
- El Teniente Coronel D. Serafín de Aranda.
- Sra. Marquesa de Quintanar.
- D. Antonio Ozores, Coronel Comandante de Provinciales de la Guardia Real.
- D. Isidro Pis, del comercio de libros de Plasencia.
- D. Felipe Santiago Jiménez, Cura de Santa Cruz.
- Fr. José León, Religioso Francisco.
- Sr. D. Gaspar Remisa, Director General del Real Tesoro.
- Sr. D. Antonio García Hernández, Srio. de la Presidencia del Supremo Consejo de Hacienda.
- D. Benito Llano, Cajero de la Tesorería de Reales Loterías.
- D. Antonio Benet, Coronel de los Reales Ejércitos.
- Excelentísimo Sr. Conde Duchessi y Palli.

- Sr. D. José Vázquez Ballesteros, del consejo de S.M. en el Supremo de Hacienda.
- Sr. D. Camilo Monteforte, Ayo de SS. AA. Hijos de los Serenísimos Sres. Infantes D. Francisco de Paula y Doña Luisa Carlota.
- D. José Guaras de Villalba, Administrador de Corregidores del partido de Talarn y Vall de Aran.
- D. Jorge Riera y Masblanch, Abogado de la villa de S. Celoni.
- D. José Valny, Procurador de la Real Audiencia.
- D. Francisco Mones, Escribano del Castillo de Ampurias.
- D. José Valls, Presbítero de la Bisbal.
- D. Joaquín de Ibero, Cansedico de la villa de Olot.
- D. Manuel Brieva, Comisario de Artillería.
- D. Tomás Gaspar, Librero.
- Dr. D. Francisco Escarra y Feliu.
- D. Francisco de la Garza, Procurador Cansíndico de la Real Audiencia.
- Dr. D. Juan Bautista Zacarías Martínez.
- R. P. Fr. Martín Gaspar, Religioso Servita.
- Ilustrísimo S.C.F.T.
- D. Agustín Gali y Gali, Comerciante de Tarrasa.
- Sres. Hortal y Comp., del comercio de libros.
- El Presbítero D. Domingo Jordán.
- El Presbítero D. Pedro Camacho.
- Sr. Marqués de Almegas.
- D. José María Reyna, Brigadier de Artillería.
- D. Juan Porta, del Comercio.
- D. Guillermo Bitlivagren, del Comercio.
- D. José Mendoza, Médico.
- El Sr. Corregidor de Ronda.
- D. Mariano del Rico, Médico en Lucena.
- D.N., profesor de Farmacia en Alosama.
- D. José Cicilia, Abogado en Lorca.
- D. Ángel Ferro, del Comercio de Cartagena.
- D. Blas Pérez, Oficial de la Administración de Rentas de la provincia.
- D. José Pigneras, Oficial de Rentas.

- D. Juan Reso Valero, Escribano de Rentas.
- D. José Santo Domingo, Escribano de Rentas.
- D. Vicente Benedicto, del comercio de libros de Cartagena.
- D. Pedro Ramírez, de la Real Audiencia de Santiago.
- D. José Valentín de Zufira, Oficial de la Secretaría de Rentas.
- D. Alfonso Carrero, Contador de la Real Fábrica de Tabacos.
- Sr. Marqués de Alverite.
- Sr. Vizconde de Benaojado.
- D. Teodoro Ibáñez, Visitador de Fuentes.
- Excelentísimo Sr. Marqués de España.
- Excelentísimo Sr. Marqués de Lazan.
- Sr. Conde de Sobradiel.
- M. I. Sr. D. Antonio Sainz de Zafra, Intendente de Aragón.

Las novelas góticas antes citadas lograron un éxito sin precedentes en España en el período de entresiglos (1788-1834). Los editores españoles, entre los que destaca la figura de José Mariano de Cabrerizo, sobresalieron por su ardua y exitosa labor para la difusión de la novela gótica en el país. Los nombres que encontramos en las listas de suscripción a las novelas nos ayudan a crear un corpus más o menos exacto de los tipos de lectores que demandaban este tipo de subgénero literario, sobresaliendo la clase media burguesa española, aunque también, repasando los nombres que antes citábamos, nos encontramos con ilustrísimas personalidades de la antigua sociedad española, lo que vendría a demostrar una vez más la trascendencia negada a la novela gótica en España.

En el párrafo anterior mencionábamos que, en las listas de suscriptores, también encontramos figuras destacadas, como miembros del gobierno y de la pequeña aristocracia. Elisabel Larriba (2003: 464) señala que para los suscriptores «el abonarse implicaba, por una parte, manifestar públicamente su espíritu ilustrado e integrar, por otra, un círculo muy cerrado de privilegiados social y culturalmente». Por este motivo, en algunas ediciones de algunas novelas solía incluirse la lista de suscriptores (al comienzo o al final de la obra) como un espacio de reconocimiento social, tanto para los lectores como para la obra. Resultaba todo un honor poder mostrar una extensa lista de suscriptores en un libro, especialmente si entre los suscriptores se hallaban personas pertenecientes a las altas esferas de la sociedad, así como también lo era para los mismos suscriptores porque al aparecer en la lista, ello era indicativo de que podían

hacer frente a los costes que implicaba la suscripción a la obra (López-Vidriero, 1994: 214). Es esta la razón principal por la que encontramos junto a los nombres de algunos suscriptores sus títulos, con su profesión o graduación militar, lo cual también complacía a la misma editorial porque estas personas aportaban mayor prestigio al libro. En las listas de suscripción podían aparecer miembros de familia real, aristócratas, médicos, abogados, políticos, banqueros, etc. junto con a personas pertenecientes a la ascendente clase burguesa. Moyra Haslett (2003: 20) apunta que esta imagen de igualitarismo y de jerarquía social que se muestra en estos listados se ajusta a la sociedad de esta época con una clase burguesa cada vez más amplia, pero aún anclada en una cultura clasista. Thomas Lockwood (2001: 130) aclara la actitud de los lectores ante estas listas de suscripción:

These lists usually fronted the work and were clearly intended to be read first. If you subscribed to a work, you had the pleasure not only of seeing your own name gratefully inscribed but also of finding out who else you were keeping company with, how much they spent, and where you belonged in the social scheme of things – since that scheme was almost invariably reproduced in miniature in the list, with first position given to royalty, [...] in carefully observant order. I think, in fact, that the interest of these lists for contemporary readers was not that different from their interest for us – drawn equally to pages of print atypically filled with real-life personal information.

M.^a Begoña Lasa (2009: 353) añade que el hecho de aparecer como suscriptor de una obra, esto no significaba que en realidad tal persona la leyera, podía indicar solamente que ese individuo conocía al autor (o al traductor) y que deseaba brindarle su apoyo, que tenía interés en un tipo de texto, como las novelas góticas, por ejemplo, o que tenía la intención de leerlo en algún otro momento. Thomas Lockwood (2001: 122-123) aclara que en ciertas ocasiones los suscriptores no tenían interés en aquello a lo que se habían suscrito, no recibían la obra por problemas con la distribución de la misma o no habían efectuado el pago total o parte de este. Nigel Glendinning (1983: 36) también dio cuenta de este asunto y, para ello, citó las palabras de Diego de Torres Villarroel, cuyas *Obras* salieron a la venta por suscripción; este escritor describió a sus suscriptores como «personas que por su piedad, su devoción o su curiosidad han concurrido a suscribirse en estas obras» (Villarroel, 1752: 173; citado en Glendinning 1983: 36).

Otro aspecto a tener en cuenta en relación con las listas de suscripción es que, pese a que podemos observar que la mayoría de los suscriptores solía estar conformado

por un grupo mayoritario de hombres, debemos tener en cuenta que probablemente estos las solicitasen para sus esposas e hijas, e incluso para el servicio²⁵⁹. En estos momentos se estaba produciendo una transformación en los hábitos de lectura y comenzaba a imperar la lectura a solas, en la intimidad del hogar, pero no por ello se dejó totalmente de lado las prácticas de lectura en grupo en voz alta. De esta manera, podrían ser varias las personas que pudieran disfrutar de la lectura de un texto, especialmente para aquellos individuos que aún no habían aprendido a leer.

La cada vez más creciente e influyente clase media burguesa acogió con agrado e impulsó la corriente gótica en España, siendo el público lector femenino el que más demandó este tipo de novelística.

2.3.2. El público lector *femenino*

En el siglo XVIII, tuvo lugar una revolución cultural que se enfocó especialmente en el nuevo papel de la mujer en la sociedad. Todo ello vino propiciado por el acceso cada vez mayor de la mujer a la educación y, por extensión, a la lectura. Mediante los datos que nos facilitan las listas de suscriptores, las anotaciones en las novelas, los testimonios de algunos críticos, la publicidad de las novelas dirigidas a mujeres, etc., todo ello nos ayudará a aproximarnos a la situación de la mujer española de aquella época.

En España, así como sucedía en el resto de Europa, a finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, se fueron incorporando nuevas técnicas a la industria librera que incrementó el número de libros, además de que estos fueron cada vez más asequibles.

Desde un punto de vista ideológico, el Siglo de las Luces trajo consigo una preocupación desorbitada de los intelectuales por la situación de los españoles, una inquietud derivada por la necesidad de proteger el bienestar de la población, siendo la educación uno de sus pilares fundamentales. La propagación de la lectura a todas las capas de la sociedad fue una de las consecuencias de esta preocupación; una práctica que fue en aumento y que cada vez incluía más a las mujeres.

En general, la situación de las mujeres va cambiando a lo largo del siglo XVIII, especialmente durante las últimas décadas del siglo, puesto que, con la llegada de la nueva dinastía al trono, los Borbones, entraron en España renovados aires. Estos nuevos

²⁵⁹ El 10 de noviembre de 1797, en el núm. 314 del *Diario de Madrid*, con referencia a las obras de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis) y las de Beaumont, se dice que «la cocinera de su casa los tiene leydos en sus ratos desocupados» (*Diario de Madrid*, 1797: 1329).

cambios se manifestaron tanto en aspectos superficiales, como la moda o algunas costumbres, como en la toma de conciencia del papel trascendental de las mujeres como «agentes sociales capaces de mejorar su entorno» (Lasa, 2009: 339). Poco a poco las mujeres comenzaron a frecuentar reuniones sociales, tertulias, espectáculos, etc. Paloma Fernández-Quintanilla (1981: 34-42) destaca que a veces las mujeres llegaron a presidir las tertulias más destacadas del momento. Carmen Martín Gaité (1972) anotó que, incluso entre las mujeres más pudientes, se puso de moda el cortejo. Como subraya Emilio Palacios (2002: 90-91), «en el siglo XVIII algo estaba cambiando en el modo en el que las mujeres participaban en el mundo de las letras, que en la época tenía un alcance cada vez más amplio y mayor influencia en la configuración de la opinión. Las lectoras formaban un sector creciente del público y eran cada vez más numerosas las mujeres que se aventuraban a escribir y publicar». Así pues, la posición de la mujer en la sociedad adquirió un nuevo significado que la situaba más allá su papel como «‘ángel del hogar’, [...] como un ser amable, de conversación amena y carácter juicioso» (López Santos, 2010d: 60).

El número total exacto de mujeres alfabetizadas en aquella época es difícil de establecer, aunque sí existen algunos investigadores que ofrecen unas cifras aproximadas. Mónica Bolufer (2005: 499) indica que a mediados del siglo XVIII el 30 por ciento de los hombres y el 4 por ciento de las mujeres en España estaba alfabetizada. A finales del siglo estas cifras se elevaron hasta alcanzar la cifra del 43 por ciento en el caso de los varones y el 13,46 por ciento en el caso de las mujeres. Antonio Viñao (1998: 538) nos ofrece unas cifras aproximadas de niños y niñas escolarizados en España en 1797: 304.613 niños y 88.513 niñas. En 1830-1831, la cifra ascendió, con un total de 368.149 niños y 119.202 niñas escolarizados.

Sin embargo, no es hasta mediados del siglo XIX cuando fueron políticamente reconocidos los derechos de la mujer, exactamente hasta el 21 de julio de 1838, cuando se estableció una normativa para la educación de las mujeres desde la etapa infantil, con unos planes de estudio diferentes a los de los varones. La enseñanza obligatoria no se produjo en España hasta la entrada en vigor de la ley reguladora de la enseñanza, Ley Moyano, en 1857.

En España, se pretendió que las mujeres recibieran una educación y que aprendieran a leer, aunque siempre dentro de unos parámetros establecidos, puesto que, en cualquier caso, no podían rebasar la barrera que establecían los hombres, siendo calificadas despectivamente como «bachilleras» aquellas que lo hacían (Bolufer, 2005:

488; Palacios, 2002: 18). Para evitar que las mujeres, especialmente las jóvenes, cayeran en lecturas inapropiadas o nocivas, puesto que corrían el peligro de ser corrompidas²⁶⁰, los censores y críticos decidieron guiar sus lecturas, encauzadas básicamente a lectura de obras morales donde se ensalzaba la virtud de las mujeres o sus deberes como buenas esposas y madres (Bolufer, 1998: 305, 2005: 500-501; Jaffe, 1999: 42). Ningún clérigo se opuso a la lectura de literatura religiosa, la cual serviría para formar la mentalidad femenina desde ensayos y sermonarios, devocionarios, catecismos, libros de divulgación religiosa y moral, obras piadosas y santorales. M.^a Victoria López-Cordón (1990: 61) apunta que, a través de estas lecturas, se estableció «el prototipo femenino en este periodo: el de la mujer sumisa, laboriosa, honesta y piadosa, que cumplía no sólo una función procreadora, sino también económica, y que estaba al servicio del correcto funcionamiento de la sociedad varonil». Así pues, apareció un torrente de obras enfocadas a la educación de las mujeres, destinando un espacio a las lecturas que son las más adecuadas para estas. Inés Joyes (1798: 183-184) publicó junto a su traducción de *La historia de Rasselas, príncipe de Abisinia* (*The History of Rasselas, Prince of Abissinia*) (1759), de Samuel Johnson, una «Apología de las mujeres» donde manifestó lo que sigue:

Veamos el modo con que generalmente se crían las mujeres. Apenas empiezan á pronunciar y andar quando ya se les habla de hermosura, de garbo, y aun á muchas, por chiste, de cortejo, cuya doctrina suelen algunas entender ántes que la christiana. Aprenden á leer y escribir, y esto no todas, pues hay en España padres tan necios, aun de aquellos muy preciados de caballeros, que se resisten á que sepan escribir sus hijas, con el pretexto de que seria facilitarles correspondencias amatorias. ¡Que desvarío! ¡Como si en caso que se inclinasen á tales veleidades les pudieran faltar Secretarios! Concedamos, pues, que las más aprenden á leer mascado y hacer garabatos, pero letra clara, ortografía, estilo, elección de libros... de eso no se trata. Comedias á centenares, algunas novelas y tal qual vida de Santo, este es el cúmulo de su erudicion.

Entre las lecturas recomendadas para las mujeres, encontramos, por ejemplo, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790), de Josefa Amar y Borbón, o *El banco de previsión, o Consejos a las madres de familia que quieran asegurar el bienestar de sus hijos* (1832), de Lemenez de Kerdelleau.

La prensa fue una de los medios donde se fue haciendo cada vez más visible la mujer. Incluso, se crearon periódicos destinados especialmente al público femenino,

²⁶⁰ En subapartados anteriores, ya vimos como gran parte de la crítica de aquellos años consideró a las mujeres como el sexo más expuesto y más susceptible a todo tipo de ideas que aparecían en los textos.

como *La Pensadora Gaditana* (1763-1764), dirigida por Beatriz Cienfuegos; *La Pensatriz Salmantina* (1777), bajo la edición de Escolástica Hurtado Girón y Silva del Pico; *Liceo general del bello sexo* (1804), de Antonio Marqués y Espejo; *Periódico de las Damas* (1822), propiedad de León Amarita y prácticamente redactor único; *El té de las damas: conversaciones agradables e instructivas entre varias señoras* (1827); o *La Moda Elegante. Periódico de Señoras y Señoritas* (1834). En periódicos de carácter general también hizo acto de presencia la mujer, así como lo demuestra Inmaculada Urzainqui (2002: 63); esto estableció la «expresión inequívoca del progresivo acceso de la mujer a la vida cultural y literaria», igualmente jugó «un papel decisivo en el proceso de acostumbrar al público a la escritura femenina y de hacer que ésta se institucionalice como presencia pública».

Antonio Ballesteros (1992: 135) define a las mujeres del siglo XVIII como «el gran público consumidor de literatura», lo que las diferencia en un doble sentido. Por un lado, los hombres consideraron y trataron a las mujeres de forma distinta, la mayoría de las veces despectivamente. Por otro lado, las mujeres se vieron a sí mismas como diferentes; además, eran conscientes de la enorme importancia que tenía su culturización. Las mujeres fueron descritas como ávidas lectoras en distintos medios, entre ellos, como apunta M.^a Begoña Lasa (2009: 348), «en los anuncios por los que se daba publicidad a obras de reciente aparición». En los anuncios de las obras se destacaba la utilidad que tenía no solo para las mujeres²⁶¹, sino también para la juventud (englobando a ambos sexos).

Al igual que sucedía con las lectoras, la lectura de ciertas obras por parte de los jóvenes también originó ciertas preocupaciones. En un país y en una época tan interesada por la educación de los ciudadanos, cabe esperar que uno de los objetivos pedagógicos centrales fuesen los niños y la juventud, dado que son a estas edades cuando más vulnerables se encuentran y, por lo tanto, están más expuestos a cualquier tipo de influencia externa. De modo que ese era el momento más propicio para inculcarles buenos principios que los acompañasen a lo largo de sus vidas. Entre las lecturas recomendadas para este sector, según Paula de Demerson (1976: 13-14), se hallaban la literatura moral, la literatura instructiva (historia, física, geografía, etc.) y la literatura sentimental de origen inglés y francés.

²⁶¹ Ángel González Palencia (1934: CLVI) anotó que «un periódico de esta naturaleza podrá ser útil, si con él se logra que las mujeres se apliquen a leer y a aprender cosas que les sean necesarias para el mejor desempeño de las obligaciones que tienen o pueden tener en la sociedad, cuidándose tan ameno que divirtiera al mismo que tiempo que instruye».

El anuncio de *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (1807), de Elizabeth Helme, publicado en el núm. 3 de la *Gaceta de Madrid*, fechado el 8 de enero de 1808, reza lo que sigue: «Pocas novelas se hallarán en que, como en esta, se encuentren reunidos tanta invencion, tanta variedad de sucesos interesantes, tantos rasgos de generosidad, de moral y de instruccion para los padres que por falta de reflexiôn entregan sus hijos á preceptores de costumbres corrompidas» (*Gaceta de Madrid*, 1808: 36). Aunque no va dirigido de forma directa a los sino a los padres, este anuncio resalta que, a través de la lección que los padres obtengan con la lectura de la novela citada, los buenos valores morales que se inculquen en ellos también alcanzarán a sus hijos. Estamos ante la ideología ilustrada que predicaba que la felicidad general de toda la sociedad comienza por la familia. Igualmente, en numerosos tratados, artículos y ensayos se instruyen a los padres para que no descuiden la educación de sus hijos y siempre prediquen con el ejemplo (Demerson, 1976: 9).

Otro espacio donde las lectoras también se hicieron visibles fue en las listas de suscripción, de las cuales hemos hablado previamente en esta investigación. Las mujeres suscriptoras a veces alcanzaban la mitad de la suscripción, eso sin tener en cuenta que muchas de las suscripciones se hacían a nombre del padre o del marido.

Anteriormente advertimos que el acceso de la mujer a la lectura causó una gran preocupación en la sociedad de aquella época, puesto que existía una creencia bastante extendida de que las mujeres estaban preparadas para ciertas lecturas, pero no para otras. Fueron bastantes aquellos que se alzaron en contra de la afición lectora y la consiguiente corrupción, según la crítica, de las mujeres. Se atacó la voracidad con que las lectoras consumían los textos, sobre todo las novelas. Y es que las novelas estaban consideradas por aquellos años como las lecturas más perniciosas para las mujeres, precisamente porque este tipo de género literario fue el preferido de la gran mayoría de las lectoras. Josefa Amar y Borbón (1790: 191-192) plasmó esta inquietud: «La afición que muchas mugeres tienen á leer, y la ignorancia de asuntos dignos hace que se entreguen con exceso á los romances, novelas y comedias, cuya lectura generalmente es mala por las intrigas y enredos que ensaña. Varios Franceses son de opinion que se puede enseñar la buena moral por medio de la lectura de romances; pero se les puede responder [...] que sirve mas para persuadir el mal exemplo, que para reprehenderlo». Esta afición de las jóvenes lectoras fue reprobada y censurada por los hombres en muchas ocasiones, quienes salían en defensa de una moral patriarcal, la cual no solo era propugnada por hombres sino también por algunas mujeres. No pocos atacaron los

peligros que suponían para las mujeres la lectura indiscriminada de lo que para ellos era una literatura despreciable y de baja calidad, que amenazaba con llenar la cabeza de pensamientos extraños y que podía conducir a las jóvenes a establecer lazos afectivos equivocados: «muchos críticos de la época inciden en los riesgos socio-sexuales que se derivan de la relación mujer-lectura (principalmente, dentro de la esfera de la novela popular)» (Ballesteros, 2003: 68).

Roger Chartier (2009: 35) advierte sobre una asociación extendida en el siglo XVIII:

Le discours se médicalise, construisant une pathologie de l'excès de lecture considéré comme une maladie individuelle ou une épidémie collective. La lecture sans contrôle est tenue pour dangereuse parce qu'elle associe l'immobilité du corps et l'excitation de l'imagination. [...] Par ailleurs, l'exercice solitaire de la lecture conduit à un dévoiement de l'imagination, au refus de la réalité, à la préférence donnée à la chimère. De là, la proximité entre l'excès de lecture et les plaisirs solitaires. [...] Le danger est maximal quand la lecture est lecture d'un roman, et le lecteur une lectrice retirée dans la solitude²⁶².

La lectura de novelas no solo resultaba perjudicial por sus ataques a la moral, la fe y las buenas costumbres, sino que muchos consideraban que también acarrea graves perjuicios físicos que podían dañar la salud. Concepción Giménez de Flaquer (1892: 149-161) destacó lo perjudicial que resultaba para la salud la lectura de las novelas de Ann Radcliffe y de Pierre Alexis Ponson du Terrail:

la excitación que le originaban las lecturas hacía permanecer en vibración constante su sistema nervioso, y su calenturienta imaginación le fingía horribles fantasmas que la llenaban de terror, produciéndole frecuentes delirios [...]. Su hiperestesia, su atonía física, su anorexia moral, la producían completa enervación, y sólo salía de su marasmo cuando la galvanizaba la electricidad de nuevas y volcánicas impresiones recibidas en los mundos soñados en que su espíritu la sumergía [...]. Su carácter se hizo insoportable.

M.^a Begoña Lasa (2009: 346-347) apunta que durante el siglo XVIII se esperaba que los lectores sensibles reaccionaran a las obras con emoción, siendo las lágrimas la expresión más delicada. Esta reacción o demostración de sentimientos podía darse tanto

²⁶² Trad. propia: «El discurso se medicaliza, construyendo una patología del exceso de la lectura considerado como una enfermedad individual o una epidemia colectiva. La lectura sin control es considerada peligrosa porque asocia la inmovilidad del cuerpo y la excitación de la imaginación. [...] Por otra parte, el ejercicio solitario de la lectura conduce a una desviación de la imaginación, al rechazo de la realidad, a la preferencia otorgada a la quimera. De ahí, la proximidad entre el exceso de lectura y los placeres solitarios. [...] El peligro es máximo cuando la lectura es lectura de una novela, y el lector una lectora retirada en la soledad».

en varones²⁶³ como en mujeres, aunque la crítica destaca que era un sentimiento más natural en las mujeres, especialmente, y de acuerdo con Francisco Aguilar (1992: 10), de la «mujer culta y desocupada, de corazón tierno y fácil de emocionar por los más variados sentimientos, desde la amistad, la compasión, la justicia social o la condena del egoísmo, hasta las supremas sensaciones del amor, siempre acompañadas por ardientes lágrimas, incluso con desmayos y convulsiones». Por otro lado, Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 395) aporta una interpretación diferente al hecho de derramar lágrimas: «Llorar era una moda, una forma social de mostrar sensibilidad, pero en la literatura tenía, además, un sentido de intimidad erótica». En los prólogos de las traducciones, podemos encontrar que algunos autores anuncian que los lectores pueden encontrarse ante la situación de derramar alguna lágrima, una recompensa para los escritores porque esto significaba que habían logrado tocar los sentimientos del público. En el prólogo de la novela original inglesa *Louis, or The Cottage on the Moor* (1787), Elizabeth Helme confesó que si su heroína, Luisa, llegaba a provocar alguna lágrima de sensibilidad, ella se daría por recompensada: «if my heroine merit one tear of sensibility, am amply satisfied» (Helme, 1787, tomo I: ix).

Las firmas de las lectoras en algunos ejemplares también nos indican si un texto ha sido leído por mujeres. En el tomo primero de la segunda edición de *Luisa, o La cabaña en el valle* (1803), de Elizabeth Helme, aparece en la portada la firma de Dolores Porta y de Mendoza²⁶⁴ (Fig. 6, pág. 316). En el tomo primero de la edición de 1828 de *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía*, de Regina M.^a Roche, aparece un exlibris manuscrito donde reza lo que sigue a continuación: «Esta Ystoria de 3 tomos pertenece A Maria Ortega²⁶⁵» (Fig. 7, pág. 317). Como evidencian los ejemplos aquí mostrados, las lectoras compraban sus libros de acuerdo a sus gustos y así lo hacían saber, por ejemplo, dejando constancia de ello a través de las firmas y los

²⁶³ Una prueba del lector más sensible apunta hacia un varón y nos la facilita Denis Diderot en su *Éloge de Richardson* (1766), donde este crítico literario ofreció el ejemplo más extremo de la reacción de un amigo a la lectura de un pasaje de la *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson: «d'abord je vois couler des pleurs; bientôt il s'interrompt; il sanglote; tout-à-coup il se leve; il marche sans savoir où il va; il pousse des cris comme un homme désolé, & il adresse les reproches les plus amers à toute la famille des Harlove» (Diderot, 1767: 45). Trad. propia: «en primer lugar veo derramar lágrimas, pronto se interrumpe, solloza; de golpe se levanta, anda sin saber a dónde va, grita como un hombre desolado y dirige los reproches más amargos a toda la familia de los Harlove».

²⁶⁴ La firma la hemos hallado en el tomo I que está disponible en la BC (referencia completa disponible en el subapartado 2.1., «Las novelas góticas inglesas», del apéndice final de esta investigación).

²⁶⁵ El exlibris lo hemos hallado en el primer volumen del libro, disponible en la BC (referencia completa disponible en el subapartado 2.1., «Las novelas góticas inglesas», del apéndice final de este estudio).

LUISA
Ó
LA CABAÑA EN EL VALLE.
ESCRITA EN INGLÉS
POR MISS...
TRADUCIDA AL CASTELLANO
POR D. G. A. J. C. F.
SEGUNDA EDICCIÓN.

TOMO I.

Dolores Lorta y de Mendoza.

EN SALAMANCA.
POR D. FRANCISCO DE TÓXAR.
AÑO DE 1803.

Fig. 6. Portada del tomo I de la 2ª edición de *Luisa, o La cabaña en el valle* (1803), de Elizabeth Helme

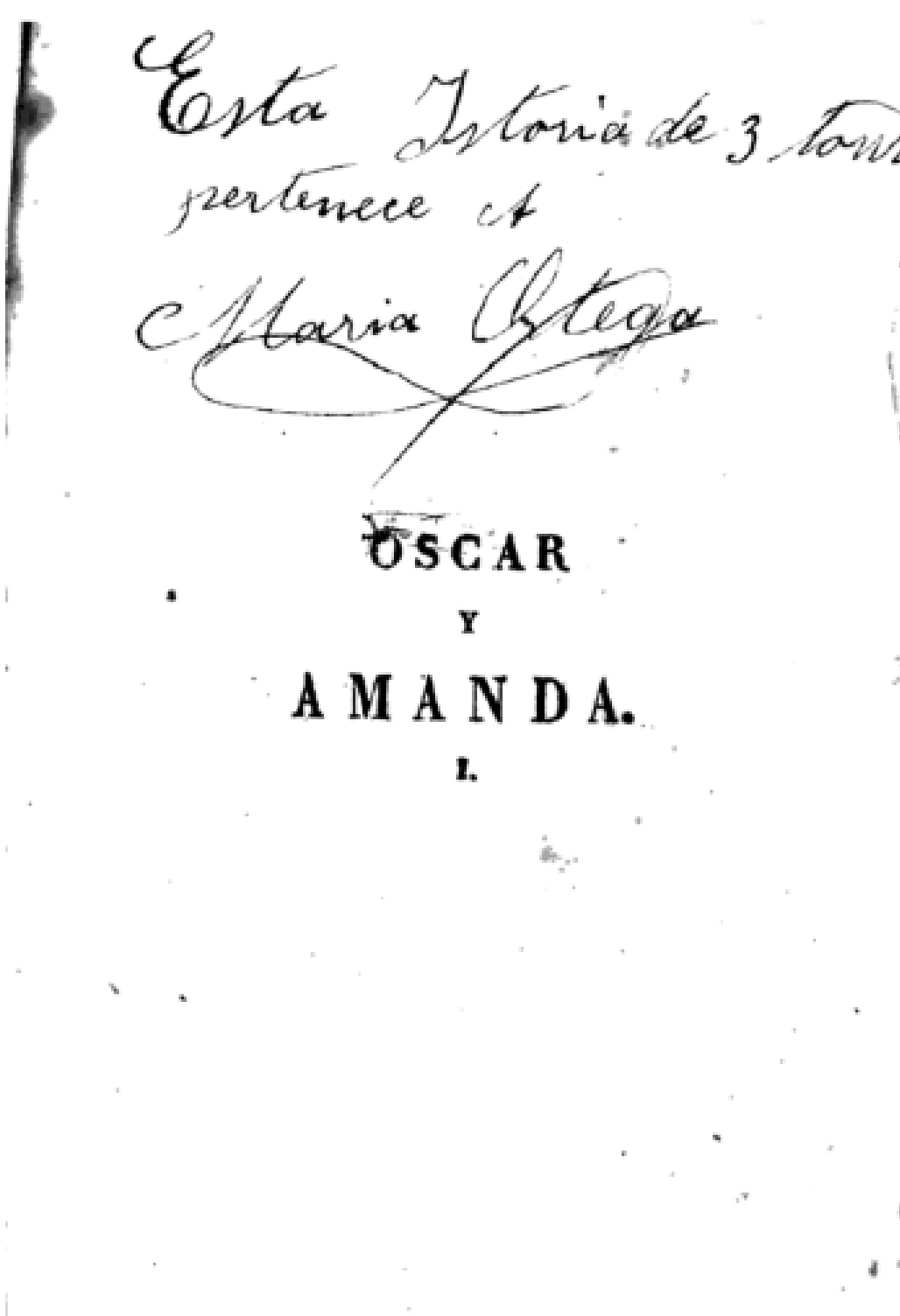


Fig. 7. Tomo I de la 3ª edición de *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1828), de Regina M.^a Roche

exlibris. La presencia de la mujer como poseedora de libros consolida su función como lectora. Ahora bien, no queremos afirmar rotundamente que la lectura de novelas se limitase exclusivamente al sexo femenino, pues, como veremos más adelante, existían algunas lecturas predilectas de las mujeres y de algún hombre. Según la opinión de M.^a Begoña Lasa (2009: 342), «por diferentes motivos, como las limitadas capacidades de la mujer, su tendencia a la frivolidad y la imaginación, y el hecho de que la lectura de novelas fuera más propia del ámbito privado y doméstico, novela y mujeres iban de la mano, pero no sólo en el siglo XVIII, sino que es una noción que ha prevalecido hasta la actualidad²⁶⁶». Los defensores de la esfera doméstica temieron que la afición de las mujeres a la lectura de textos perniciosos amenazara con quebrantar el modelo de familia y, por extensión, afectar a toda la sociedad. Así lo advirtieron críticos y censores, cuando vertieron toda su furia sobre la novela *Sir Charles Grandison* (*The History of Sir Charles Grandison*) (1753), de Samuel Richardson: «La perfección de Carlos Grandison ha causado daños más graves de lo que se cree. Toda joven que acaba su lectura desea encontrar un Grandison para su uso y cree reconocerle en el primer calavera o seductor que se toma el trabajo de enamorarla» (*El Censor, Periódico Político y Literario*, 1822: 27).

Esta actitud crítica y proteccionista hacia la mujer derivó de una consideración de la mujer en aquella época como el sexo débil y fácilmente influenciado a la que era una obligación proteger, ante todo, de cualquier esfuerzo intelectual superfluo, puesto que, según algunos teóricos, como Nicholas F. Cooke (1890: 273-274): «in man the substance of the brain has more consistence, more density; in woman, it is softer and less voluminous». Estas corrientes de pensamiento también fueron seguidas en España. Norberto González (1882: s.p.), por ejemplo, manifestó abiertamente que «todo el mundo sabe que el cerebro de la mujer, fisiológicamente considerado, es inferior al del hombre». Abundaban numerosos discursos donde se advertían de los posibles peligros a los que estaban expuestas las lectoras, al mismo tiempo que se trató de encauzar sus lecturas. Incluso hubo mujeres que fueron partícipes de la misma opinión. Beatriz Cienfuegos, editora del periódico *La Pensadora Gaditana*, trató de orientar a las mujeres en su formación personal y les recomendó las obras pertinentes. Igualmente, Josefa Amar y Borbón (1790) se expresó en los mismos términos, cuando destacó la utilidad del desarrollo del intelecto a través del estudio de las letras como el medio más

²⁶⁶ Continúa M.^a Begoña Lasa (2009: 342) y añade: «Entre las razones por las que las personas leen es una constante el hecho de que les permite evadirse de la rutina de la vida diaria. Sin embargo, parece ser connatural a las mujeres el decantarse por lecturas de tipo romántico para ello».

apropiado para el impulso de su sexo. Reivindicó por la lectura exclusiva de aquellos libros que predicasen las máximas morales, de lengua, de historia, de geografía y de idiomas, y de otras obras convenientes. Con ello, lo que planteó fue corregir los excesos, pues dijo así:

La afición que algunas mujeres tienen a leer y la ignorancia de asuntos dignos hace que se entreguen con exceso a los romances, novelas y comedias, cuya lectura generalmente es mala por las intrigas y enredos que enseña. Varios franceses son de la opinión que se puede enseñar la buena moral por medio de la lectura de romances, pero se les puede responder lo que dice Nicolás Heinzio censurando la sexta sátira de Juvenal que sirve más para persuadir el mal ejemplo, que para reprenderlo. Concuera con esto lo que dice el docto y juicioso Fénelon: «Permítaseles, habla de las muchachas, la lectura de libros profanos, con tal de que no contengan malas máximas, ni enciendan las pasiones. Esto será un medio indirecto de apartarlas de las novelas y comedias». En nuestra lengua tenemos algunas comedias en que hay poco o nada de amores, y éstas son las únicas que deben permitirse. (Amar y Borbón, 1790: 191-192)

Así pues, sino podían evitar que las mujeres leyeran novelas, al menos serían empleadas como una herramienta más para educar a las jóvenes españolas en los principios de fe, de moralidad y de buen proceder.

No obstante, aunque la lectora española se aproximó a los textos recomendados (aunque lo más apropiado sería referirse a estas lecturas como «lecturas impuestas»), el gusto real de estas distaba bastante de las lecturas puramente instructivas. No solo las mujeres españolas, sino también las de otros países, se sintieron especialmente atraídas por aquellos géneros que incluían historias apasionadas y que permitían dar rienda suelta a la imaginación. Entonces, junto a las lecturas que dictaba la sociedad como correctas y adecuadas a la educación de las jóvenes lectoras, se incluyeron también los relatos de ficción, principalmente las novelas de acontecimientos terroríficos y experiencias estremecedoras; en otras palabras, las lectoras se sintieron especialmente atraídas por la novela gótica. Así pues, «sabedores del sector emergente que iban a representar las mujeres, tanto los editores como los propios autores se esforzarían por adecuarse a sus gustos y a sus necesidades, con el objetivo de captar la atención de esta nueva clientela» (Correa Ramón, 2006: 33). Con esta meta, los editores multiplicaron el número de obras, fundamentalmente en las publicaciones enfocadas al sector femenino.

Teresa Barjau (1983: 121) expone que las colecciones de novelas resumidas que fueron publicadas a finales del siglo XVIII eran «muy del gusto de las damas». A modo de ejemplo, cita la *Minerva. Biblioteca Británica, o Colección extractada de las obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de la sociedades y*

academias de la Gran Bretaña, de Asia, de África y de América..., colección publicada por Pedro M.^a de Olive, en la que localizamos, entre una variedad de historias resumidas, el texto gótico *Los niños de la abadía* (1807), de Regina M.^a Roche. Ya en el siglo XIX, Jean-François Botrel (1974: 135), al examinar las novelas por entregas, observa que «las mujeres de las ciudades [...] tradicionalmente ociosas [...] constituían un público privilegiado de este tipo de novelas». Una forma de publicación con un éxito sin precedentes; formato en el fueron publicadas muchas de las novelas góticas que se publicaron en España y que ya presentamos en el subapartado 2.1., «La publicación de novelas góticas inglesas, francesas, alemanas y españolas. Historia editorial», de este capítulo.

Aurora Mateos (2005: 210) presenta una imagen de la mujer del siglo XIX como amante de la literatura de ficción, principalmente de folletines o por entregas. En su investigación, esta recoge las valoraciones de grandes figuras decimonónicas, como Antonio Alcalá o Ramón de Mesonero, quienes en sus memorias relataron la influencia que tuvieron sus madres en sus primeras lecturas. En este sentido, Aurora Mateos indica que sobresale la figura de una madre amante de novelas, la cual, en lugar de prohibir este tipo de lecturas a sus hijos (acción que sí sería fuertemente reprendida por el padre y por la sociedad), los incita, o al menos pasa a ser su cómplice, a leer libros prohibidos, aunque seductores y emocionantes. La lectura de las novelas de folletín se transformó así en la adicción de muchos autores que declararon abiertamente en sus trabajos haber experimentado con este tipo de lecturas y que estas fueron la causa de su pasión por la literatura.

Del mismo modo que ocurrió con el público lector femenino, el gusto de los jóvenes también se alejaba de aquellas lecturas que se les imponían, aquellas con finales puramente instructivos, religiosos y moralistas. La juventud española también sintió predilección por el género novelesco, originando diversos comentarios en prensa, como el de Alberto Lista (1822: 26²⁶⁷), quien destacó la imposibilidad de prohibir a los jóvenes la lectura de novelas y animó a literatos, moralistas y políticos a usar este género literario para influir sobre la juventud.

Anteriormente, destacamos que las lectoras se sintieron especialmente atraídas por las novelas de acontecimientos terroríficos y experiencias estremecedoras, o lo que es lo mismo, estas fueron cautivadas por la novela gótica, y muy en especial por la

²⁶⁷ Vid. subapartado 1.1.1., «La censura gubernativa e inquisitorial. Edictos y novela en España», de este capítulo (pág. 134), donde se puede consultar de nuevo la cita completa.

vertiente racional del género al estilo de las obras de Ann Radcliffe. Este subgénero novelesco hubo de haber satisfecho los intereses del público lector femenino, puesto que estas historias encerraban los tópicos que más gustaba a la mayoría de lectoras: escenas de amor junto con grandes dosis de imaginación, la veneración de lo lúgubre, la fascinación de lo sublime, el placer del miedo y el estremecimiento incesante.

Pese a que las primeras novelas góticas fueron compuestas por hombres, la mayoría de las obras sublimes y exitosas del género pertenecieron a mujeres, como Ann Radcliffe, Sophia Lee o Regina M^a. Roche. Antonio Ballesteros (2003: 67) destaca que, sin el papel jugado por las escritoras y las lectoras, «la literatura gótica no habría alcanzado la preponderancia y significación de las que hizo ostentación en las décadas de finales del siglo XVIII». En Inglaterra, a la propagación y desarrollo del género, dentro de un contexto de creciente cariz capitalista, contribuyó la apertura del mercado editorial, sobre todo con el nacimiento de la *Minerva Press*, fundada en 1790 por William Lane, y el éxito de las *circulating libraries*. Una imagen de una lectora bastante difundida durante aquella época fue la de una joven absorta en la lectura de su novela. En las novelas de Jane Austen, encontramos numerosas escenas en las que las protagonistas se encuentran enfrascadas en la lectura de novelas góticas. A modo de ejemplo, en *La Abadía de Northanger* (1817), Catherine Morland, la protagonista de la novela, está leyendo *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe. Disfruta tanto de esta lectura que su amiga Isabella Thorpe le aconseja unas lecturas que califica como «horrid novels», entre las cuales se encuentra *Clermont* (1798), cuya autora, Regina M^a. Roche, también tuvo un éxito reconocido dentro de la novelística gótica.

La mayoría de las críticas hacia el género gótico (aspecto que analizaremos con más detalle en el siguiente subapartado) fueron dirigidas al consumo excesivo del género por parte de muchas mujeres. Una de las obras mayor comentadas por su éxito sin precedentes en España durante el período de entresiglos (1788-1834) fue *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de P. Cuisin, y traducida y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez. José M.^a de Carnerero (1831: 191), con su comentario irónico, dejó entrever quienes serían los lectores más asiduos de esta colección:

¿Qué niño, qué criado de servir, qué aguador de fuente, qué artesano por las noches de invierno, qué dama sentimental y patética, dejarán de saborear el deleite que han de proporcionarles las páginas que se están imprimiendo en casa de *Palacios*? ¿Y en qué *Palacios* ni en qué chozas, tómesese la cosa por alto, ó bájase el vuelo, dejarán

de dar pasto á la curiosidad las inauditas é incomparables aventuras con que rechinan las prensas de la calle del *Factor*?

José M.^a de Carnerero (1831: 191) previó que la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez provocaría en los lectores «convulsiones, [...] agitaciones nerviosas, [...] calofrios y trasudores». En *Cartas Españolas, o sea, Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*, Serafín Estébanez (1831: 71) describió la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) como una «LECTURA ATERRADORA», donde dio cuenta de los efectos que causa en el lector, especialmente en las jóvenes lectoras, esta colección de «Sombras Ensangrentadas»:

LECTURA ATERRADORA.= La *Galería Fúnebre* del señor Zaragoza vuelve locos á sus lectores. Ya hemos hablado de tan portentosa coleccion de *Sombras Ensangrentadas*, y el público ha visto la escaramuza que ha promovido. Todos los interlocutores que figuran en este drama crítico, quieren apropiarse el mérito de su descubrimiento. Pero el señor Zaragoza nos parece que es quien ha puesto el *punto* sobre la i, según la copia de compradores que acuden á tomarle el género. Por de pronta ha adivinado en cuanto á lo que dijo de los terrores pánicos que la lectura de sus tomos ha de producir en las tímidas jovencitas.

Las firmas y exlibris de las lectoras en algunos ejemplares de las novelas góticas, como los que expusimos anteriormente (Fig. 6, pág. 316, y Fig. 7, pág. 317), también son indicativos del gusto de las mujeres por el género gótico.

Igualmente, resultan significativas las dedicatorias que aparecen en las novelas góticas, muchas de ellas dedicadas a mujeres de renombre y poder social. En la edición de 1817 de *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor*, de Sophia Lee, aparece una dedicatoria de Manuel Quevedo Bustamante, «comisario honorario de guerra» dirigida a «la señora doña María Guadalupe de Bustamante y Sierra, de la insignia de distinción de la Junta de Damas Españolas de Fernando VII» (Lee, 1817, tomo I: s.p.). En la edición de 1834 de *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C****, de un autor anónimo, encontramos que la Baronesa de Almane le dedica la obra a la Vizcondesa de Limours (Anónimo, 1834: 7). En la portada de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida, corregida y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez, su nuevo autor dedicó la colección a una mujer: «á la augusta real persona de S.M. Doña María Cristina de Borbón, Reina de las Españas» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: s.p.). A continuación, Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: s.p.) dedicó unas palabras de orgullo y de admiración hacia la figura de la reina:

El júbilo inexplicable que sintió mi corazón, cuando la piedad del Omnipotente inspiró á nuestro amado Soberano la feliz elección de una esposa adornada de la amabilidad y virtudes de V.M., digna por tantos conceptos del amor y respeto de los españoles, me estimuló á consagrar desde aquel venturoso día mis tareas y limitado saber á tan apreciable Reina, aspirando á el alto honor de poner á V.R.P. una obra de distracción y recreo que algunas veces pudiese aligerar el peso de los graves y penosos cuidados, que como Reina y madre tierna de tantos vasallos, cercan de continuo á V.M. Ningun deber es mas grato al vasallo amante de sus Soberanos, que el de ofrecerles el fruto de sus desvelos y afanes: corto es á la verdad el que puede sacarse de la obra *Galería fúnebre*; mas sin embargo, alentado por la natural bondad de V.M., tan amable como generosa, me atrevo á ponerla á V.R.P., como la prueba mas relevante de mi sumisión y respeto. Dígnese V.M. admitirla y dispensarla vuestra Real protección, pues con tan singular favor quedarán mas que suficientemente recompensadas las tareas de vuestro mas humilde y fiel vasallo²⁶⁸.

La presencia de mujeres en las listas de suscriptores que aparecen en algunas novelas góticas, cuyo ejemplo exponíamos en el subapartado 2.3.1., «El nuevo público lector español. De la aristocracia europea a la nueva clase burguesa española», de este capítulo, así como su aparición en los anuncios, prólogos, advertencias, dedicatorias, firmas y exlibris de las novelas, hacen eco de la gran expectación que provocó este subgénero literario.

Una de las razones por las que censuraron la novela gótica, apartándola del canon literario, fue precisamente por la insensibilidad, supremacía y descontento con que muchos hombres observaron la afición de las mujeres por este tipo de novelas. Miriam López Santos (2010d: 64) señala que la mujer se asoció con la literatura circunstancial, considerada la mujer inferior intelectualmente a los varones; la novela gótica al asociarla a la mujer, perdió prestigio y dignidad literaria.

Los ilustrados españoles no dudaron en censurar la novela gótica ya que la consideraron una lectura inapropiada para las mujeres puesto que esta amenazaba con distanciarlas de los principios fundamentales por los que debían regirse el buen proceder de las mujeres: «una idea típica o modélica de la mujer que podemos resumir de la siguiente manera: la mujer ha de ser ejemplo de virtudes, pura y educada, amante de la música y de la pintura, caritativa con los pobres, respetuosa con los mayores, callada

²⁶⁸ Ya advertimos del honor que suponía para un editor o autor mostrar una lista extensa de suscriptores en su libro, más aún si entre los suscriptores se hallaban personas pertenecientes a las altas esferas de la sociedad. La dedicatoria de Agustín Pérez Zaragoza Godínez a la reina M.^a Cristina de Borbón-Dos Sicilias no solo le aportaba prestigio a la obra, al incluir a tan ilustrísima persona, sino que se aseguraba también de que la obra tuviera un éxito sin precedentes, pues las ventas seguramente se dispararían al observar los lectores que la mismísima reina había accedido a la colección, contando la obra con su beneplácito. Sin duda, una táctica ingeniosa y bastante certera por parte de Agustín Pérez Zaragoza Godínez para asegurar el éxito de su obra.

ante los hombres y sumisa, sobre todo, ante la clase de autoridad paternal, fraternal y marital» (Ferrerías, 1973: 171). De modo que, para tratar de «proteger» a las jóvenes lectoras de obras perniciosas, se trató de guiar sus lecturas, imponiendo aquellos textos donde primaba ante todo los relatos de carácter moral, algunos de los cuales mencionábamos a lo largo de esta sección.

Al igual que en el subapartado 2.3.1., «El nuevo público lector español. De la aristocracia europea a la nueva clase burguesa española», de este capítulo, el ámbito sociológico influenció en la subsiguiente aproximación y la ulterior configuración de la novela gótica española, de tal manera que ciertas actitudes, tabúes y asociaciones sin ningún tipo de razonamiento se interpretaron, a nivel literario, «en una novela que hubo de reducir su carga emocional y primar la lección moral por encima de la libertad de imaginación, para adaptarse a la educación que la crítica ilustrada pretendía para la mujer» (López Santos, 2010d: 65). Las lecturas destinadas a las jóvenes lectoras (novelas románticas, novelas góticas, novelas fantásticas, etc.) sufrieron la censura y el hostigamiento de los preceptistas. Como resultado, proliferaron en España aquellas novelas góticas con tendencia a la racionalización de los sucesos maravillosos (novela gótica racional o sentimental), impregnadas de los principios morales que imperaban en la sociedad española. Entonces, lo que se extendió entre el público lector español fue una novela gótica que privilegió, junto a las imágenes de horror y a lo terrorífico arquitectónico, las historias de amor, desdichas y lacrimógenas, y en la que existe una clara inclinación a ensalzar la enseñanza moral de la obra, una tendencia poco frecuente en la novela gótica inglesa y que respondía exclusivamente a los propósitos veleidosos del sistema español.

En el subapartado anterior, señalábamos que la principal razón por la que los editores españoles insistieron en el valor moral de la obra fue precisamente para que la obra pudiese ser publicada y no hallara mayores dificultades para pasar el cerco censorio español. Para triunfar, se hicieron con algún tipo de artimaña, siendo la más usual esta, la justificación moral de la obra. En los mismos anuncios de las novelas góticas, podemos observar esta tendencia de la novelística gótica en España a sobrecargarse de propósitos puramente morales. Igualmente, en los prólogos o advertencias de las obras, existe una nota del editor o prologuista donde se defiende a ultranza la enseñanza moral del libro.

En el anuncio de *El subterráneo, o La Matilde* (1795), de Sophia Lee, que apareció en el núm. 75 del *Diario de Madrid*, fechado el 16 de marzo de 1795, se resalta

la utilidad de la obra para todas las personas, pero «especialmente para recreo é instrucción de las Señoras, pues además de su mucha moral, de la rapidez de la acción, de lo maravilloso de los lances, de la concisión y gracia del estilo, tiene la grande recomendación de que los principales personajes que hablan en ella, son tomados de la historia de Inglaterra» (*Diario de Madrid*, 1795: 311). En su *Prospecto de una colección de novelas inglesas, alemanas y francesas, traducidas al castellano, que publica Mariano de Cabrerizo, comerciante de libros de Valencia* (1818), Mariano J. de Cabrerizo (1818: 1) expuso que en su colección «hallan los jóvenes en las buenas novelas verdades importantes, bajo el velo de una ingeniosa alegoría; aprenden sin sentir la ciencia del mundo en la pintura de las pasiones, de los vicios y de las virtudes, y reciben sobre todo una moral pura y recta adornada de los atractivos del deleite, y de las galas del estilo».

En cuanto a los prólogos, los cuales serán profundamente analizados en el subapartado 2.1., «La novela gótica extranjera en España. Traducción-adaptación», del tercer capítulo, en el subapartado anterior citábamos algunos ejemplos de lo que exponíamos en el párrafo anterior, a los que añadimos otros más a continuación. En el prolegómeno de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 6-7) destacó que la colección «se compone de sucesos horrorosos y verídicos, y la escrupulosa atención que procuré emplear en su elección, el cuidado con que envuelve, bajo el velo de la historia, lecciones de la más austera moral, y la sinceridad con que la presento, me hacen esperar que el público ilustrado é indulgente la mirará como una colección interesante, amena é instructiva». En el prólogo de *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer, el traductor, Juan M. González Dávila señaló que esta novela «es de la más interesantes que se han dado á luz hasta el día, pues se debe mirar bajo dos puntos diferentes; uno por la parte histórica, y el otro por la mucha moralidad que encierra» (Singer, 1830: v). En la advertencia de *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq, el traductor, Luis Monfort, anunció que: «Tal es el cuadro que nos presenta la desgraciada familia de Vieland en la novela que ahora se publica; y esta es la primera lección moral que el autor de ella se propone dar á los hombres» (Pigault-Maubailarcq, 1818, tomo I: VII).

En la advertencia de *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1828), de Regina M.^a Roche, los editores, Manuel Saurí y Comp., comunicaron que «si se

busca moral pura, caracteres bien trazados, descripciones poéticas y brillantes, decoro y verosimilitud todo se encontrará reunido en la presente obra» (Roche, 1828, tomo I: s.p.).

La novela gótica, pese a sus célebres antecedentes literarios (entre los que destacan las figuras ilustres de William Shakespeare y otros coetáneos, John Milton, los poetas de cementerio, como Thomas Parnell, Thomas Gray, James Macpherson, Robert Blair y Edward Young, y algunos poetas dieciochescos, como James Thomson), fue arrinconada, pues se encontró con la oposición férrea, casi hasta la actualidad, de una buena parte de la crítica que trató de desprestigiarla, llegando a censurarla, coartarla y sancionarla, considerada un subgénero literario marginal y popular (en sentido negativo). El mundo creado por el género gótico se colma de escenas escalofriantes, oscuras y siniestras donde las víctimas, frecuentemente personajes femeninos, se encuentran atrapadas en espacios laberínticos, físicos o psíquicos. Lo sublime, teorizado por Edmund Burke (1757), se filtra a través de estas narraciones, especialmente en las obras de Ann Radcliffe, diestra en crear capítulos repletos de suspense y paisajes góticos cargados de sublimidad. La trama del relato sentimental, en la que adquiere enorme relevancia aquellos episodios en los que la heroína se ve perseguida por poderes patriarcales de gran peso, se ve tamizada por la presencia del miedo, un miedo atávico ligado frecuentemente a lo femenino. Podemos afirmar que, desde sus orígenes, el género gótico ha estado intrínsecamente asociado a la mujer²⁶⁹, quien ha ido dejando su impronta en la configuración del género, tanto desde su posición como escritora, así como lectora, enriqueciendo el género, dotándolo de grandes y variados matices, a lo largo del siglo que siguió al siglo ilustrado y hasta nuestros días. Así como sucedió en Inglaterra, sin el papel jugado por las escritoras y las lectoras, dicho género no habría alcanzado la preponderancia y difusión de los que hizo gala en las décadas de finales del siglo XVIII. Asimismo, gracias al apoyo del público lector femenino, quienes conformaban un sector bastante amplio, el género gótico logró su máxima difusión y triunfo en España; la mujer española, en su papel de lectora, fomentó la literatura de evasión.

²⁶⁹ De hecho, en el prólogo de *Louisa, or The Cottage on the moor* (1787), Elizabeth Helme (1787: viii) se dirigió directamente: «to my fair readers». Esta escritora destacó las cualidades específicas de las mujeres, con la esperanza de que sus lectoras las pusieran algún día en práctica tras leer sus novelas: «I need say little: virtue and humanity is the natural growth of their bosoms: conscious that neither of these heavenly attributes will receive the least check from my Louisa, I doubt not their candour» (Helme, 1787, tomo I: viii-xix).

2.4. *La recepción crítica de la novela gótica*

No debemos olvidar que la crítica funciona como un filtro estético e ideológico que interpreta la obra y, evidentemente, condiciona su recepción y su transmisión.
(Roas, 2000: 10)

En este subapartado, examinaremos cuál fue el veredicto de la crítica especializada, los escritores, los traductores y los editores (el lector activo), sobre la novela gótica.

En cuanto al análisis de las valoraciones críticas, de esa disputa que siempre se generó en torno a la difusión y la censura de la novelística gótica en España, examinaremos las valoraciones positivas y negativas que salieron principalmente en la prensa de la época y en los prólogos y advertencias de las obras, y el peso que estas críticas tuvieron en la manera de producir y publicar novela gótica en el país, puesto que, como apunta David Roas (2000: 10), la valoración de la crítica es de suma importancia, pues esto afecta a la recepción y divulgación de cualquier obra. Además, en el acto de recepción de una obra intervienen factores extraliterarios (consideraciones de tipo religioso, social, moral, económico, político y nacional), lo que Hans-Georg Gadamer (1977; citado en Roas, 2000: 10) denominó como «prejuicios», constituidos y transmitidos en la tradición.

Para alcanzar nuestro propósito, la prensa periódica nos depara un rico y variado material informativo en el momento de reproducir datos biográficos de personajes históricos o de confeccionar cuadros descriptivos de actividades culturales, artísticas e intelectuales, como el desarrollo de la industria editorial, el desenvolvimiento de las actividades teatrales y espectáculos populares, o la reproducción de los procesos de recepción crítica.

Durante el siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX, los periódicos reseñaron las lecturas que salían a la venta, sobre todo a raíz de la existencia de un público lector cada vez más numeroso. Al mismo tiempo que el género novelesco se hacía un hueco cada vez mayor en el mercado editorial, con un número cada vez más amplio de seguidores (recordemos el subapartado anterior), así lo hizo también la prensa de aquella época. Entonces, así como creció el negocio editorial, de forma paralela lo hicieron las revistas y los periódicos, de modo que los lectores pudieran estar al día de las novedades literarias. Las reseñas en prensa sobre los textos que se publicaban resultaban cruciales para los lectores a la hora de adquirir un determinado tipo de obra.

En este aspecto, también resultaron bastante eficaces, como vimos en el subapartado 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», de este capítulo, los anuncios publicitarios, pues estos proporcionaban una información bastante valiosa como reseña, precio y lugar de adquisición de la obra. En estas reseñas publicitarias, por lo general, encontramos valoraciones positivas, puesto que el propósito del editor, traductor y autor fue que la obra se vendiera, llegando al máximo posible de lectores. Estas valoraciones también obedecen a gustos personales, pues es más que evidente que si no hubieran disfrutado o gustado de la obra, no la hubieran traducido, editado y puesto a la venta.

En los subapartados anteriores comprobamos que hubo un público lector consumidor de novelas góticas, así como una industria editorial que se encargó de que las novedades literarias que venían de fuera de España llegaran al máximo posible de personas, hecho que demuestra que realmente existió un número amplio de lectores que exigían novedades literarias y que llegaban a ellos, ya fuera de manera clandestina o través de las traducciones-adaptaciones que lograban pasar el cerco censorio. El público lector, mayoritariamente formado por la ascendente clase media burguesa, gracias a las novedades literarias que provenían del extranjero, comenzó a perfilar sus gustos que, por lo general, nada tenían que ver con los que la preceptiva neoclásica se empeñaba en incentivar, pues su principal objetivo siempre fue el de instruir o adoctrinar a la población española en los principios de fe, moralidad cristiana y buen proceder; se alabó la virtud y la verdad, y se condenó el vicio, las malas prácticas y lo inverosímil.

Dentro del período en el que nos movemos en esta investigación (1788-1834), los gustos del público lector español fueron transformándose poco a poco, adaptándose a las novedades que se fueron introduciendo en el país, gracias sobre todo a la creación de una industria editorial que cada día aumentaba al mismo tiempo que lo hacían el número de lectores. No obstante, como apuntó Marcelin Defourneaux (1973: 193), a finales de siglo XVIII las preferencias del lector español generalmente se inclinaban más hacia la literatura religiosa y devocional, lejos todavía de la pretendida literatura de carácter racional que querían inculcar los ilustrados españoles y de las otras novedades que venían del extranjero. Así lo demuestra M.^a José Alonso Seoane (1997: 64), cuando, al analizar los anuncios del *Diario de Madrid* y de la *Gaceta de Madrid*, observa que la mayoría de las obras anunciadas en aquellos años de finales de siglo XVIII eran reediciones de libros que se publicaron en la primera mitad del siglo XVIII, como *Aventuras Gil Blas de Santillana* (*L'Histoire de Gil Blas de Santillane*) (1715-1735), de

Alain-René Lesage; *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor Diego de Torres Villarroel* (1743), de Diego de Torres Villarroel; o *Fray Gerundio de Campazas* (1758), de José Francisco de Isla y Rojo.

Con el pasar de los años, y gracias a las transformaciones sociales, culturales, políticas y sociales que sufrió España, el gusto literario de los lectores también fue transformándose; los lectores se sintieron cada vez más atraídos por la literatura de corte sentimental, fantástica y gótica. Juan Sempere y Guarinos (1789) destacó que los lectores poco a poco fueron dejando de lado las obras extensas, racionales y soporíferas, a favor de unas lecturas más ligeras y versátiles, demostrando que las preferencias del público lector español eran totalmente distintas a las de los neoclásicos españoles; sus caminos, metas y aspiraciones tomaron derroteros distintos. Mientras que los neoclásicos apostaron por la lectura de obras racionales y verosímiles que ensalzaran la moral y condenaran el vicio, los lectores poco a poco se decantaron en sus ratos libres por lecturas transgresoras e inverosímiles, así como también sentimentales, que los sacaran de la ociosidad y que los condujeran a rincones inexplorados con los que jugar con los sentimientos y las experiencias más sublimes.

Miriam López Santos (2010d: 74) advierte que este cambio en los gustos del lector español de clase media hacia la vertiente siniestra o gótica de la literatura no fue *ex abrupto*, ni de forma casual, pues a ello contribuyó la antigua creencia en toda clase de fenómenos asombrosos y supersticiones, así como la propensión reiterada de las letras españolas a complacerse en el componente lúgubre, cuyas raíces ahondan en el teatro y la narrativa del siglo XVII, una literatura que influyó en la configuración de la novela gótica española. La predilección del lector español por la literatura lúgubre permitió que la corriente gótica fuese, más allá de arrinconada, conocida y común, aceptada y consumida, puesto que se identificaba con esta tendencia, al mismo tiempo que se sintió atraído por la novedad de los temas que se proponían en esta clase de lecturas. Entonces, la corriente gótica, que provenía de Inglaterra, Francia e incluso Alemania, encontró en España un terreno preparado para su recibimiento (un aspecto que analizaremos en el apartado 3 de este capítulo). Los lectores españoles, a pesar de que la mayoría no pudieran comprender ni compartir la problemática de la novela gótica, como advertíamos en el subapartado anterior, al menos fueron cautivados por la novedad en su composición y por el placer que provocaba este subgénero narrativo.

A tenor de las críticas que presentaremos en este subapartado, podemos adelantar que la novela gótica gozó de relativa aceptación en España durante el período

de entresiglos (1788-1834). Los comentarios sobre este tipo de lecturas vertidos en algunos periódicos, e incluso las alusiones de los traductores, editores y autores en los prólogos y advertencias de las novelas, así como el número elevado de reediciones, dejan constancia del éxito que avaló la publicación de las novelas góticas en España en aquella época.

Montserrat Trancón (2000: 32-33) afirma que los artículos acerca de fenómenos y acontecimientos insólitos, tradiciones y leyendas del pasado, el ocultismo y el esoterismo proliferaron en la prensa española del siglo XIX. Esta profusión prueba que hubo un interés por un mundo inverosímil, sobrenatural y oculto. Encontramos numerosos anuncios de novelas góticas principalmente en el *Diario de Madrid* y la *Gaceta de Madrid*, algunos de los cuales presentamos a lo largo del subapartado 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», de este segundo capítulo, como, por ejemplo, *El subterráneo, o La Matilde* (1795), de Sophia Lee, anunciada en el núm. 75 (16 de marzo de 1795) del *Diario de Madrid*, en el núm. 20 (10 de marzo de 1795) y núm. 37 (8 de mayo de 1795) de la *Gaceta de Madrid* y en el tomo X del *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (abril de 1795); *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, anunciada en el núm. 55 (9 de julio de 1799) de la *Gaceta de Madrid*; *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (1802), de Heinrich Zschokke, anunciada en el núm. 299 (26 de octubre de 1802), núm. 159 (8 de junio de 1803), núm. 23 (23 de enero de 1804) y núm. 168 (16 de junio de 1804) del *Diario de Madrid*; *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1827), de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just), anunciada en el núm. 97 (14 de agosto de 1827) de la *Gaceta de Madrid*; *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), de J.R.P. Cuisin, traducida y aumentada por Basilio S. Castellanos y Julián Anento, anunciada en el núm. 151 (11 de diciembre de 1830) de la *Gaceta de Madrid*, y en el núm. 347 del *Diario de avisos de Madrid* (13 de diciembre de 1830); *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez, anunciada en el núm. 195 (14 de julio de 1831) del *Diario de avisos de Madrid* y en el núm. 108 (3 de septiembre de 1831), núm. 119 (27 de septiembre de 1831), núm. 127 (15 de octubre de 1831), núm. 137 (8 de noviembre de 1831), núm. 148 (3 de diciembre de 1831) y núm. 158 (22 de diciembre de 1831) de la *Gaceta de Madrid*; *El castillo misterioso, o El huérfano*

heredero. Novela histórica inglesa (1830), de Mr. Singer, anunciada en el núm. 158 (22 de diciembre de 1831) de la *Gaceta de Madrid*; *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, anunciada en el núm. 158 (22 de diciembre de 1831) de la *Gaceta de Madrid*; y *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), anunciada en el núm. 140 (7 de julio de 1834) de la *Gaceta de Madrid*.

Al agrupar y analizar los anuncios de las novelas góticas publicadas en la primera mitad del siglo XIX, concretamente hasta el año 1834, fecha límite de nuestro estudio, advertimos la mayoría de los anuncios publicados se produjeron a partir de la década de los años 20 del siglo XIX, período a partir del cual comenzó a editarse más novela gótica en España, incrementando el número de publicaciones y anuncios conforme avanzó el reinado de Fernando VII, con la existencia de una relativa apertura hacia el exterior y cierta libertad para la impresión libros (cuestiones que fueron ya analizadas en la primera sección de este capítulo). José F. Montesinos (1980) halló en este aumento considerable de traducciones de obras extranjeras en las tres primeras décadas del siglo XIX una contribución definitiva a la propagación de la novela gótica en España. Es más, como apunta Miriam López Santos (2010d: 75), estas novelas fueron las responsables de los cambios producidos en el gusto de los lectores españoles, favoreciendo e impulsando la literatura de evasión frente a la religiosa, moralista y edificante que imperaba hasta el momento y que poco a poco, conforme pasaron los años, iba perdiendo cada vez más fuerza.

Esta profusión de referencias en la prensa periódica demuestra, junto al resto de datos aportados en esta segunda sección de este capítulo, que hubo un interés ascendente y progresivo por el género gótico. En estos anuncios, podemos encontrar: una breve sinopsis del texto que facilitaba la lectura del mismo (un aspecto de bastante ayuda para aquellos lectores que tenían que enfrentarse a obras demasiado extensas), juicios de valor sobre la obra²⁷⁰, precio de la obra completa o de los tomos, tamaño del texto o de los volúmenes, fecha de venta de la obra completa o de cada volumen, y establecimientos donde se podía adquirir el texto completo o los tomos.

²⁷⁰ La mayoría de las valoraciones críticas que acompañaban a los anuncios de las novelas góticas normalmente estaban escritas por los propios traductores o editores, a juzgar por su tono y estilo, con un peculiar afán propagandístico, reivindicando la atención del público lector a sus valores morales, edificantes y literarios. Aunque la mayoría de estos comentarios suelen ser breves, en todo caso, no dejan de tener un indudable interés para nuestra investigación.

Todas las características antes reseñadas ya fueron presentadas y analizadas en el subapartado anterior. En este subapartado, nos centraremos en los juicios de valor, comentarios y referencias que aparecieron principalmente en los diarios de la época y en algunas advertencias y prólogos de las novelas para aproximarnos a la recepción crítica de la novela gótica en España, teniendo en consideración el punto de vista del lector activo.

2.4.1. La recepción *positiva*

El triunfo de la novela gótica en España durante el período de entresiglos (1788-1834) no solo queda demostrado por la considerable cifra de ediciones y reediciones (las cuales presentamos en el subapartado 2.1., «La publicación de novelas góticas inglesas, francesas, alemanas y españolas. Historia editorial», de este capítulo) que salieron a la venta, sino también por la cantidad de anuncios en prensa (algunos de los cuales mostramos a lo largo de este segundo apartado) que hicieron eco de dicho éxito. Así, por ejemplo, en el anuncio de *El confesionario de los penitentes negros* (1821), de Ann Radcliffe, publicado en el núm. 191 del *Diario de Barcelona*, con fecha del 10 de julio de 1822, se destaca la popularidad de esta nueva corriente en el país:

A la misma librería [(libr. de Sauri, plaza de la Lana)] acaba de llegar otra porción de ejemplares de la obra titulada *el Confesionario de los penitentes negros*. La aceptación que ha merecido del público esta interesante composición inglesa de Ana Radcliffe que manifiesta palpablemente los horrores á que es capaz de precipitarse un malvado cubierto con el velo santo de la Religión y que al mismo tiempo presenta una viva pintura del interior del feroz y sombrío tribunal de la Inquisición; lo demuestra el rápido despacho que tuvieron los primeros ejemplares, y á fin de complacer á algunos señores que los han pedido nuevamente, se da este aviso para que pasen á recojerlos. (*Diario de Barcelona*, 1822: 1819)

En la reseña sobre *Oderay* (1804), atribuida a Ambroise Palissot de Beauvois²⁷¹ y traducida al castellano por Gaspar Zavala y Zamora, que se publicó en el núm. XIII del *Memorial literario, o Biblioteca periódica de ciencias y artes*, con fecha del 10 de mayo de 1805, se manifiesta el desarrollo de la sensibilidad gótica, especialmente en el género novelesco: «Quando Madama Radcliffe publicó los Misterios de Udolfo, y el Italiano ó el Confesionario de los Negros, y Madama la Roche los Niños de la Abadía, la Inglaterra se vió inundada de novelas, las que queriendo imitar á aquella, solo fueron

²⁷¹ Entre otros autores que adjudicaron la autoría de la obra *Oderay* (1804) a Ambroise Marie François Joseph Palissot de Beauvois, se encuentra Francisco Lafarga (1994).

una série de embrollos y de disparates los mas absurdos: sean exemplo el Conde de Santerre, el espiritu de Turretville, ó la semejanza misteriosa, y otras varias» (Carnerero, 1805: 166-167).

Igualmente, autores, traductores y editores dieron a conocer en las advertencias o prólogos de las novelas el éxito de estas narrativas.

El editor de la segunda edición de *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor* (1817), de Sophia Lee, destacó el extraordinario recibimiento que tuvo la primera edición de 1795, resultado del mérito de esta novela (Lee, 1817, tomo I: V). En la tercera edición de 1819, el editor amplió la advertencia de la edición anterior e insistió de nuevo en el sorprendente acogimiento de esta novela, la cual «la aceptación del público tiene ya calificada de ejemplar y bien escrita» (Lee, 1819, tomo I: s.p.).

Manuel Saurí y Comp., editores de la tercera edición de *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1828), de Regina M.^a Roche, se complacieron en anunciar la calurosa acogida de la primera edición, a pesar de que, bajo su propio criterio, esta no estaba del todo bien corregida: «Cuando se hizo la primera edición de esta obra hallabase ausente su traductor y de consiguiente no estuvo en su mano, ni corregir el manuscrito, ni vigilar en que la impresión saliese correcta. [...] No obstante, á pesar de sus defectos el despacho prodijioso que ha tenido ha dado la mas convincente prueba de su mérito» (Roche, 1828, tomo I: s.p.).

La obra *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C**** (1829), de un autor anónimo, fue presentada al público por el editor Manuel Saurí como «una historia verdadera que al paso de no ser dilatada, no deja de llamar la atención, y de ser buscado con afán aun su mismo original, que habiendo pasado de mano en mano ha merecido los mayores aplausos» (Anónimo, 1829: s.p.).

El reconocimiento público de la valía de algunas de las obras góticas publicadas no hace sino confirmar una vez más el mérito, éxito e influencia de la novela gótica en España durante aquel período.

Más no solo encontramos en la prensa de la época, y en los prólogos y advertencias de las obras, diversas alusiones al éxito de las novelas góticas tanto dentro como fuera de España, sino que también hallamos algunas menciones a la popularidad de la que gozaban muchos de sus autores. Es probable que, al mencionar al autor de la obra, si este gozaba de una enorme reputación e influencia, fuera un aliciente más para incrementar el prestigio de la obra. Este es el caso, por ejemplo, de Ann Radcliffe, cuyo éxito y repercusión, tanto dentro como fuera de su país natal, fue de tal magnitud, hasta

el punto de que se le atribuyó tres novelas apócrifas durante el período de entresiglos (1788-1834): *El sepulcro* (1825), de un autor anónimo; *Las visiones del castillo de los Pirineos* (1828), de Catherine Cuthbertson; y *La abadía de Grasvila* (1828), de George Moore. Fuese o no una equivocación, lo cierto es que el hecho de que el nombre de dicha escritora, cuya notoriedad fue bastante grande, apareciera junto a una novela, aseguró la venta y el éxito de la misma, especialmente entre el público que ya conocía los trabajos de Ann Radcliffe. En el *Diario de la ciudad de Valencia*, con fecha del 14 de octubre de 1830, se hizo referencia a la celebridad de Ann Radcliffe y también se anunció una supuesta obra suya, *El sepulcro* (1825), la cual fue erróneamente adjudicada a esta escritora, pues en realidad pertenece a otro escritor de identidad desconocida: «El Sepulcro, novela escrita en ingles por Ana Radcliffe. El aprecio que tan justamente disfruta esta autora entre los literatos de Europa, por la elegancia y buen gusto de sus escritos, es demasiado conocido para exagerarlo» (*Diario de la ciudad de Valencia*, 1830: 445-447). En el anuncio de *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, inserto en el núm. 207 del *Diario de Barcelona*, con fecha del 26 de julio de 1834, también se mencionó a la «célebre Ana Radcliffe» y sus obras (*Diario de Barcelona*, 1834: 1755). En los prólogos y advertencias de algunas novelas góticas también aparece alguna referencia a Ann Radcliffe y a sus obras. Santiago de Alvarado y de la Peña, traductor de *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, reconoció el éxito y la popularidad que preceden a la escritora de la novela al declarar que «sería largo y fastidioso el querer manifestar aquí el mérito de esta Obra: el nombre solo de su autora es bastante para darlo á conocer, y yo me abstengo de ser mas prolijo en este prólogo» (Radcliffe, 1830: VIII). En el prólogo de la novela gótica española de corte racional, *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), el escritor, Pascual Pérez y Rodríguez, se refirió a Ann Radcliffe con los calificativos más hermosos, cuyo trabajo y éxito reconocido lo animaron a componer su obra:

La célebre Ana Radcliffe ha logrado, segun parecer de inteligentes, unir en alto grado el arte de suspender agradablemente, é interesar la curiosidad del lector la naturalidad en los desenlaces y en la aclaracion de los enigmas; y en la mayor parte de sus interesantes producciones vé este acaecimientos portentosos y arcanos ocultos, sin que salgan del orden de la naturaleza (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: XII-XIII).

En el tomo XI del *Diccionario histórico, o Biografía universal compendiada* (1834), hay una breve reseña sobre la vida y obra de la escritora Ann Radcliffe, destacando su brillante reputación, la cual «se grangeó por sus escritos, mereciendo un lugar distinguido entre los ingenios de su siglo» (*Diccionario histórico, o Biografía universal compendiada*, 1834: 37). Aparecen reseñadas sus obras más destacadas: *La selva, o La abadía de Santa Clara* (1831), *Los misterios de Udolfo* (1794) y *El italiano, o El confesionario de los penitentes negros* (1797). De *Los misterios de Udolfo* se dice que «causó mayor entusiasmo» (*Diccionario histórico, o Biografía universal compendiada*, 1834: 37) y, desde que salió a la luz esta obra, Ann Radcliffe «fué mirada [...] como una de los primeros escritores ingleses» (*Diccionario histórico, o Biografía universal compendiada*, 1834: 37). El elogio a esta escritora, a su talento y a la brillantez de sus obras culmina con la siguiente declaración en la que no solo se alabó a Ann Radcliffe y a sus obras, sino también al género gótico:

Dicen que Ana Radcliffe tenía el terror en su corazón y en su entendimiento, y en efecto cuando escribe parece como si su imaginación estuviese poseída de un delirio y despreciase las leyes de un arte en el que debe el autor hacer estudio de agradar; pero ha formado un género de estilo en el que nadie la ha escedido, y los críticos mas severos, al paso que lo han desaprobado, no han podido menos de tributar elogios al talento que ha desplegado la autora. La envidia movida por los aplausos á Ana Radcliffe, se ha complacido en atribuirle varias producciones indignas de su ingenio. (*Diccionario histórico, o Biografía universal compendiada*, 1834: 37)

No obstante, Ann Radcliffe no fue la única escritora reconocida y admirada en España, sino también otras autoras de la novelística gótica, como Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis), M.^a Regina Roche y Elizabeth Helme, entre otras.

En el prefacio a *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1788), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis), el traductor, Fernando de Gillemán (o Gilman), elogió a la autora, cuyos trabajos, como *Los Anales de la virtud: para uso y utilidad de los jóvenes de ambos sexos*²⁷² (1781) y *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1782), fueron sumamente apreciados en Francia. El

²⁷² Título original en francés: *Annales de la vertu, cours d'histoire a l'usage, des jeunes personnes* (1781). La primera edición en castellano está fechada en 1792.

traductor admitió que su traducción no era equiparable a la original francesa, pues reconoció que era incapaz de «imitar con perfeccion el elegante y sencillo estilo de su ilustre autora la señora condesa de Genlis, hoy día marquesa de Sillery y aya de los hijos del señor duque de Orleans. Conozco demasiado todo el mérito de su obra, para lisonjearme tan locamente» (Genlis, 1788, tomo I: s.p.). Se presentó como un fiel admirador del trabajo de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis), especialmente de esta obra, la cual reconoció haberla leído en doce o catorce ocasiones antes de haberla traducido al castellano.

Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis) se ocupó personalmente de la educación de sus hijos, experiencia que le sirvió para realizar un estudio práctico de las pasiones y distintas emociones que comienzan desde la infancia. Este hecho provocó que Fernando de Gilman (o Gilman) admirase aún más la obra, porque en ella la autora «ha podido retratar [...] con tanta exactitud y gracia la amable sencillez de la primera edad» (Genlis, 1788, tomo I: s.p.). Es más, es esta la razón por la cual Fernando de Gilman (o Gilman) colocó el mérito de esta novela por encima de cualquier hombre, «por sabio é instruido que sea; porque este solo escribe por especulacion, y aun cuando tenga alguna práctica, nunca llega á la que una madre logra cuando ella misma educa á sus hijos, mayormente si tiene talento y reflexion. Prendas que no creo que nadie será capaz de disputar á la Autora de la VELADAS DE LA QUINTA» (Genlis, 1788, tomo I: s.p.).

Al comienzo del tomo I de *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1818), de Regina M.^a Roche, el traductor, Carlos J. Melcior, destacó que:

Todas las perfecciones que se ven en esta obra deben aumentar la fama inmortal que la Escritora se ha adquirido ya por otras producciones literarias; y es preciso confesar, al ver el plan tan bien trazado, y sus pasages tan naturales, que tiene una imaginacion muy fecunda y un caudal inagotable de imágenes descripciones é ideas. En cuanto al estilo de la Escritora no podrá juzgarse con tanto acierto, no solo por lo que pierde toda traduccion respecto del original sino por que se ha alterado la clausulacion. (Roche, 1818, tomo I: s.p.)

Ramón de Ugena, traductor de *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa* (1832), mencionó a la autora de la novela, Elizabeth Helme, «acreditada en la república de las letras por las tituladas Luisa, ó la Cabaña, la Caverna de Santa Margarita, Alberto ó el desierto de Strathnavert, y otras varias» (Helme, 1832, tomo I: V-VI).

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, poco a poco comenzaron a aparecer las primeras críticas a favor de la novelística gótica. Hallamos el anuncio de la segunda edición de *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (1802), de Heinrich Zschokke, en el núm. 299 del *Diario de Madrid*, con fecha del 26 de octubre de 1802, donde se ensalzó el mérito de esta composición, de la cual solamente se habían modificado «á las muchas bellezas del original las frialdades mas insufribles» (*Diario de Madrid*, 1802a: 1206). En el núm. 159 del *Diario de Madrid*, con fecha del 8 de junio de 1803, se volvió a anunciar esta edición, aunque en esta ocasión, la alabanza y la defensa de la obra fueron más extensas e intensas que en el anuncio anterior, pues el traductor, D. I. de O., tuvo que salvaguardar la obra de los ataques de J.G.F. y un amigo suyo, transcritos y publicados los días 17 y 18 de noviembre de 1802 en el *Diario de Madrid* (D. I. de O., 1803: 638-639²⁷³).

En el núm. 23 del *Diario de Madrid*, con fecha del 23 de enero de 1804, de nuevo volvió a anunciarse la obra, resaltando la sublimidad de la misma. El traductor abrió el anuncio con un elogio a las obras alemanas y finalizó con un alegato a favor de la traducción del texto sin mayores mutilaciones, de tal forma que los lectores pudieran admirar sus infinitas bellezas y juzgar la obra por ellos mismos. D. I. de O. ofreció al público una obra sin más cambios que aquellos forzados para que su lectura no resultara perjudicial a los españoles (un aspecto bastante importante que de nuevo se repite en muchos textos de la época y que veníamos anunciando desde el comienzo de este estudio).

En el núm. 168 del *Diario de Madrid*, con fecha del 16 de junio de 1804, se volvió a publicar este drama de Heinrich Zschokke, donde, de nuevo, se alabó la cualidad de la obra (*Diario de Madrid*, 1804: 687²⁷⁴).

En el núm. XXXII de la *Minerva, o El revisor general. Obra periódica*, con fecha del 22 de abril de 1806, se publicó una extensa crítica sobre una de las obras de Pierre Blanchard, *Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura* (1806), traducida al castellano por P.D.V.A. El anuncio se inició con una alabanza a la obra original en francés, *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura* (1794), de la que el autor dijo encerrar «bellos sentimientos, medianas pinturas, y se ve brillar en ella la naturaleza con bastante sencillez y propiedad» (Anónimo, 1806a: 146).

²⁷³ Vid. subapartado 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», de este capítulo donde se puede ver de nuevo la cita completa (págs. 240-241).

²⁷⁴ Vid. subapartado 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», de este capítulo donde se puede consultar nuevamente la cita completa (pág. 242).

En el núm. 3 de la *Gaceta de Madrid*, con fecha del 8 de enero de 1808, la alabanza explícita de *Alberto, o El destierro de Strathnavern* (1807) sacó a la luz las más bellas y brillantes características de la composición de Elizabeth Helme que la situaron entre una de las lecturas más recomendadas del momento para aquellos lectores de buen gusto:

Alberto, ó el desierto de Strathnavern, de Mistris Helme: historia inglesa traducida al castellano. Pocas novelas se hallarán en que, como en esta, se encuentren reunidos tanta invencion, tanta variedad de sucesos interesantes, tantos rasgos de generosidad, de moral y de instruccion para los padres que por falta de reflexion entregan sus hijos á preceptores de costumbres corrompidas. Todas estas circunstancias y lo bien sostenido de los caracteres respectivos de los personajes que la componen, la hacen acreedora á la estimacion de las gentes de buen gusto. (*Gaceta de Madrid*, 1808: 36)

En los prólogos y las advertencias de las novelas góticas, las alabanzas y los alegatos de los editores, traductores y autores a favor de las obras góticas son aún más prolijos y fervorosos. Descripciones apasionadas inundan sus discursos apologéticos, desmenuzando con el más preciso detalle cada elemento sublime de la obra; la intensidad y la pasión que ponen en cada palabra y frase que conforman el cuerpo del prolegómeno de estas novelas no solo eleva el mérito de la misma, sino que a su vez incrementa el interés del lector hacia esta. El más minucioso y cuidado detalle con que se presentan estas «ficciones agradables» (Olive, 1807b: 251) al lector, que lo preparan para el disfrute de las mismas, sobrepasa el anunciado propósito inicial de instruir, transformándose el deleite en el objetivo principal.

D.J.J., traductor de *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1804), de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité MÉRARD de Saint-Just), se dirigió directamente al lector y le aseguró que en esta novela hallaría «naturalidad, verosimilitud, invencion ingeniosa, conduccion bien regulada, y una sana y pura moral» (Ormoy, 1804: 6-7). El narrador describe a una joven delicada, bella y virtuosa, Ofelia, víctima de la tiranía de su madrastra. Ofelia, por un engaño, es obligada a contraer matrimonio con un hombre al que detesta. Viendo que no puede escapar de la pesadilla en la que se encuentra, cae en un terrible delirio durante siete años. D.J.J. aclaró que Anne Jeanne Felicité d'Ormoy (Marquesa de Ortinmar MÉRARD de Saint-Just) describió ese estado de demencia «con la mayor firmeza en su amor, pero con unos colores tan vivos, que su lectura es la mas interesante, imprimiéndonos en el corazon una tierna

compasion, y grabándonos en el alma un sentimiento muy duradero» (Ormoy, 1804: 7-8).

Al comienzo del tomo I de la primera edición de *Luisa, o La cabaña en el valle* (1797), de Elizabeth Helme, aparecen transcritas un par de conversaciones entre el traductor y editor de la novela. En la primera conversación, leemos cómo el traductor, D.G.A.J.C.F., le pasa el manuscrito traducido de esta obra al editor, S.N., para su revisión e impresión, en caso de la que el juicio del literato que la revise sea favorable. En esta conversación, el editor se muestra reacio a aceptar la novela, primeramente, porque se trata de una traducción y no de una obra original. El traductor trata de convencer al editor y le comunica que esta obra se trata de una novela de 1787 de una escritora inglesa, quien la compuso «con toda la delicadeza que acostumbran las literatas de su sexo. Candidez, decencia, y pureza de costumbres, son prendas que supo contar unos hechos verdaderos, y en lo que se halla aliciente» (Helme, 1797, tomo I: VIII). Insta al editor a que la lea y juzgue por el mismo. Únicamente le asegura que la interesante simplicidad de esta obra le hizo ganarse rápidamente al lector londinense. Los elogios hacia esta obra se encuentran en numerosos periódicos ingleses, «prefiriendola á quantos Romances modernos han tenido mayor reputacion; y como tal se hicieron en pocos dias dos ediciones» (Helme, 1797, tomo I: IX-X). Finalmente, el editor, aunque subraya que no desconfía del mérito de la obra original, pero sí de la calidad de la traducción²⁷⁵, acepta leer la novela. En la segunda conversación, el editor, entusiasmado, le comunica al traductor que le ha agradado la lectura de la novela: «El título me gusta: su lectura me ha interesado, y confieso que no la he podido soltar de las manos hasta acabarla. Segun me han dicho los eruditos, á cuyo exâmen la he remitido, no me detengo en costear la impresion, ni escasearé los exemplares» (Helme, 1797, tomo I: XI). Los literatos que revisaron la obra juzgaron que la novela «tiene enredo, trabazon, verosimilitud y desenlace agradable; tampoco dicen mal del estilo» (Helme, 1797, tomo I: XI). Este cambio en la actitud del editor hacia la obra tras haberla leído y el juicio de valor que emite la censura no hacen sino probar una vez más la fuerte atracción que ejerció este subgénero novelesco en los lectores.

A juzgar por las críticas anteriores, parece evidente que, aunque en menor medida que en los años posteriores, poco a poco comenzaba a aflorar entre los

²⁷⁵ Como veremos en la siguiente sección de este subapartado, una de las críticas más severas hacia las novedades literarias que provenían del extranjero, y especialmente hacia las novelas, era la falta de calidad en la traducción de las mismas que no hacía sino devaluar la obra y corromper la lengua castellana.

españoles un gusto por lo gótico, apuntando hacia un cambio en las preferencias del público lector, el cual buscaba ansiosamente nuevas fuentes de placer diferentes a las que se empeñaba en imponer desde las altas esferas ilustradas. Igualmente, esto viene a demostrar que los españoles no se mantuvieron completamente al margen de las novedades europeas, un hermetismo sostenido por algunos investigadores algunas décadas atrás.

A partir de la segunda década del siglo XIX, con la llegada de una gran oleada de traducciones de novelas góticas, las críticas y los anuncios aumentaron de manera exponencial.

En el núm. 97 de la *Gaceta de Madrid*, con fecha del 14 de agosto de 1827, se aplaudió el mérito y el gran acogimiento de la primera edición de *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1827), de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just), lo que impulsó al editor a la publicación de una segunda edición, la cual fue anunciada en este mismo número (*Gaceta de Madrid*, 1827: 388).

El editor, Manuel Saurí, de *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C**** (1829), de un autor anónimo, describió la obra como una de las pocas obras que, con un estilo triste y fúnebre, conmueve el corazón en extremo.

Santiago de Alvarado y de la Peña, traductor de *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, dijo ofrecer al lector «una Historia verdadera de las mas célebres y singulares que se han escrito hasta ahora por su argumento, y de las que mas pueden interesar á los lectores, teniendo siempre en cuenta en suspenso su imaginacion esperando su prodigioso desenlace, y presentando á cada página un nuevo suceso extraordinario que no pueden adivinar en lo que vendrá á parar» (Radcliffe, 1830, tomo I: V). Remarcó los aspectos más formidables y sublimes de la obra: la explicación racional de aquellos sucesos que al principio pudieran deberse a causas sobrenaturales o inverosímiles, la presencia del componente religioso, la condenación del vicio y el ensalzamiento de la virtud; aspectos que, como veníamos señalando desde el comienzo de este estudio, fueron los más perseguidos y los más alabados en España:

Ademas de esta singularidad, encierra esta obra la moral mas pura y cristiana, y es sumamente útil para desterrar los terrores vanos y ridículos que atormentan á ciertas personas cuya educacion primera ha sido descuidada ó llenas de preocupaciones, hijas de la ignorancia; demostrándonos que á veces ciertos sucesos,

al parecer sumamente extraordinarios é increíbles, que nos causan espanto, si los observamos á sangre fria y sin prevencion, descubrimos que son en sí muy naturales y sencillos. Los que contiene esta Obra son de esta clase y tienen además la doble ventaja de manifestarnos los medios raros y desconocidos de que Dios se vale para arrancar el velo á la hipocresía y descubrir un crimen [...]. La Providencia divina descubre, pues, á los malvados [...], entregándolos por medios incomprensibles en manos de la justicia para que los espíen. También vemos en esta Obra dos jóvenes virtuosos y sensibles, Adelina y Teodoro, perseguidos por cuantos medios están al alcance del vicio unido al poder y á la intriga. El lector desde luego, no puede menos de interesarse vivamente en su suerte, compadecer sus desgracias y temblar á cada momento por ellos, viéndolos próximos á ser víctimas de sus infames perseguidores. ¡Pero qué consuelo, qué alegría no recibe cuando al fin vé triunfar su virtud, recibiendo la recompensa debida á su constancia y á sus infortunios, quedando sus enemigos castigados y confundidos, y ellos en la mas completa felicidad! (Radcliffe, 1830, tomo I: V-VII)

Con esta breve presentación, junto a la aclamada celebridad de su autora, Ann Radcliffe, cabe esperar no solo que pasara el filtro censorio sin mayor dificultad, sino que su recepción fuera lo suficientemente grande como para ser recordada.

En el núm. 207 del *Diario de Barcelona*, con fecha del 26 de julio de 1834, hallamos el anuncio de la novela gótica española *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez. En este anuncio, se insistió en la originalidad de la obra, junto con otra novela gótica de corte racional, *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), del mismo autor, la cual fue bien acogida entre los lectores españoles y cuya misma suerte auguró el anunciante para esta otra novela:

La Urna sangrienta ó el Panteon de Scianella. Novela original; dos tomos en 16 con hermosas viñetas. Mientras que otros editores se disponen á publicar algunas obras de la célebre Ana Radcliffe, nos hemos adelantado á publicar este ensayo original del autor de la Torre gótica, escrito por el género misterioso de las novelas que citamos. La aceptación que mereció al público aquella ligera obrita, primer parto de su pluma, nos hace augurar favorablemente de la acogida que espera á la presente, digna á nuestro parecer de ocupar algunas horas la atención, y esprimir lágrimas de los sensibles ojos de mas de una tierna y romantica hermosura. (Diario de Barcelona, 1834: 1755)

Ahora bien, los elogios en la prensa periódica y en los prólogos de las novelas no se reducen exclusivamente a aquellas novelas y escritores que cultivaron la vertiente racional del género gótico, aunque fuese la vía con mejor aceptación en España por aquellos años. Aunque en menor medida, también hallamos algunas alabanzas a autores y novelas góticas de corte irracional.

Matthew G. Lewis también fue objeto de críticas en España. Es más, la celebridad y la aprobación de la vertiente irracional del gótico en el país puede confirmarse si recordamos el éxito que alcanzó en España la representación teatral de la tragedia titulada *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos*²⁷⁶ (1801), de Manuel J. Quintana, inspirada en el drama inglés *El espectro del castillo* (*The Castle Spectre*²⁷⁷) (1797), de Matthew G. Lewis, aunque Manuel J. Quintana varió la forma y la disposición de la obra. De la obra original de Matthew G. Lewis, Manuel J. Quintana tomó los supuestos en los se basa la fábula, los personajes principales y algunas secciones.

En la advertencia de *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos* (1801), Manuel J. Quintana (1801: s.p.) elogió en unas cuantas ocasiones a Matthew G. Lewis, presentando al público español no solo la auténtica fuente de inspiración de su trabajo, sino también dando a conocer, de forma temprana en España, a este reputado escritor inglés, a pesar de que sus trabajos, o mejor dicho, su novela, no se tradujese al castellano hasta la segunda década del siglo XIX: *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), la cual pudo leerse en francés (traducida en 1797 como *Le jacobin espagnol, ou Histoire du moine, Ambrosio et de la belle Antonia sa soeur*) antes de ser traducida al castellano en 1822. Al final del núm. 152 de la *Crónica científica y literaria* (11 de septiembre de 1818) se anunció el fallecimiento de Matthew G. Lewis, en el que describió al «*Monge*» como una novela «llena de inmoralidad y extravagancias».

Manuel J. Quintana (1801: s.p.) afirmó que el público londinense, tan acostumbrado a las obras sublimes del célebre William Shakespeare, había aplaudido en Matthew G. Lewis «la mezcla absurda de las bellezas mas trágicas y teatrales con las bufonadas mas groseras». Tras confesar Manuel J. Quintana (1801: s.p.) que había rectificado algunos aspectos de la obra de Matthew G. Lewis, aquellos que no estaban desarrollados y presentados con la suficiente mesura y caballerosidad, de acuerdo a la razón y a las costumbres españolas, este escritor español no consideró que su obra fuese superior a la obra original inglesa, pues «la energía y la novedad que ha sabido dar Lewis á los dos personajes de Osmundo y Asán, y el sublime horror con que está pintado el sueño son bellezas admirables dignas de un talento superior; y yo me creería bastante pagado de mi trabajo si ellas no desmereciesen en él». En el núm. 31 del

²⁷⁶ Estrenada por primera vez en Madrid, el 19 de mayo de 1801.

²⁷⁷ Estrenada por primera vez en el Theatre Royal (Drury-Lane, Londres), el 4 de diciembre de 1797. La primera edición impresa se produjo al año siguiente, en 1798.

Diario de Madrid, con fecha del 31 de enero de 1802, el autor declaró que *El Duque de Viseo* era una tragedia original «que se ha visto con gusto» (Anónimo, 1802: 123).

La confesión de Manuel J. Quintana al comienzo de *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos* (1801), sumado a la publicación temprana de su obra con respecto a la obra original de Matthew G. Lewis, tan solo cuatro años después, y su gran aceptación entre el público inglés, en el caso de *El espectro del Castillo* (1797), de Matthew G. Lewis, y el público español, en el caso de *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos* (1801), de Manuel J. Quintana, son pruebas fehacientes de que el gusto por lo terrorífico existía tanto dentro como fuera de España.

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, hallamos unos pocos anuncios y elogios de novelas góticas de corte irracional.

En el núm. 232 del *Diario de Madrid*, con fecha del 20 de agosto de 1798, se anunció la suscripción a la novela *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1798), de François-Guillaume Ducray-Duminil, una obra que «por lo varia y divertida, gustó tanto en su original [...], que se hicieron de ella tres ediciones en menos de tres años» (*Diario de Madrid*, 1798: 932).

En el prólogo de *El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia* (1810), el traductor alabó el método que adoptó su autor, Jean-Joseph Regnault-Warin, para la narración de los sucesos acontecidos, quien «imparcial, pero verídico, presenta la muerte de Luis XVI y de su desgraciada familia, como el hecho mas atroz y bárbaro que cometió jamas pueblo alguno» (Regnault-Warin, 1810, tomo I: VII). El traductor también apuntó la delicadeza y la exactitud con que Jean-Joseph Regnault-Warin supo describir a los personajes de la obra, que no hace sino acrecentar aún más el interés del lector hacia estos. Finalmente, el traductor afirmó que esta lectura era muy instructiva a la par que agradable.

El editor de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, anunció que «el Autor de este pequeño Romance no ha hecho sino embelesar y adornar con los encantos de la Poesia un suceso verdadero en el fondo» (Gutiérrez, 1801: s.p.).

Como señalábamos anteriormente, a partir de la segunda década del siglo XIX, especialmente a finales de la misma, con un relativo hermetismo, es decir, con una mayor apertura hacia el exterior que anunciaba la caída inminente del Antiguo Régimen, la fuerte oleada de novelas góticas publicadas en España trajo consigo un incremento de los anuncios y críticas en prensa, prólogos y ensayos de la época, así como un creciente interés y atracción del público español hacia la novelística gótica.

En el núm. 220 de la *Crónica científica y literaria* (1819), con fecha del 5 de marzo de 1819, se anunció *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq, descrita como una historia maravillosa donde todo es nuevo: los acontecimientos, el objeto, los personajes, las escenas y el estilo, «y todo contribuye á inspirar horror á los dos opuestos escollos de la virtud: la irreligion y el fanatismo» (*Crónica científica y literaria*, 1819: s.p.).

En el núm. 118 del *Diario de avisos de Madrid*, con fecha del 28 de abril de 1830, se publicó *La caverna de Strozzi* (1830), de Jean-Joseph Regnault-Warin, donde se resaltó la excelentísima reputación que precedía al autor de la obra (*Diario de avisos de Madrid*, 1830: 472).

La novela gótica con mayores críticas, tanto positivas como negativas, en prensa, ensayos y advertencias de las novelas, así como con una amplia recepción en España, fue la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

En el primero de los anuncios del núm. 195 del *Diario de avisos de Madrid*, con fecha del 14 de julio de 1831, se subrayó el efecto favorable que tiene las fuertes emociones del terror, beneficioso para evitar el crimen, destacando todas las ventajas que suponía exponer a los lectores las consecuencias dañinas las pasiones desenfrenadas (*Diario de Avisos de Madrid*, 1831: 791-792²⁷⁸).

En el núm. 37 del *Diario de avisos de Madrid*, con fecha del 6 de febrero de 1833, se destacó el carácter moral y didáctico de la colección:

Galería fúnebre de historias trágicas, ó sea el Historiador trágico de las catástrofes del género humano. Dedicada a la Reina nuestra Señora, que Dios guarde: 12 tomos en 8º con 29 láminas finas, que representan el fin lastimoso que tuvieron las víctimas que á su furor inmolaron en todos tiempos las pasiones. Se ha procurado combinar la historia con la fábula y el magnetismo en muchas de estas composiciones para instruir deleitando, y hacer mas amenos y sorprendentes los sucesos con aquel aliciente que produce todo lo extraordinario y horroroso en las criaturas inclinadas siempre á la novedad y á lo maravilloso. (*Diario de avisos de Madrid*, 1833: 152)

En la 8ª entrega del 10 de junio de 1831 de *Cartas Españolas, o sea, Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria* (1831), José M.^a de Carnerero (1831: 190-191) presagió un éxito sin precedentes en la publicación de la colección:

²⁷⁸ Vid. subapartado 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gotica,» del capítulo anterior donde se puede ver de nuevo la cita completa (págs. 242-243).

«Pocas habrá, entre cuantas se ofrecen al Público, que presenten un título mas *sorprendente* que la que se anuncia en un *Prospecto* que tenemos á la vista. Su autor D. Agustín Pérez Zaragoza Godínez, si la venta de su libro corresponde al aliciente, puede desde luego contar con que le ha caído la *Lotería*. Por de pronto digo que hay que apostar ciento contra uno á que no ha errado el cálculo».

Más adelante, en un artículo sobre el tomo X de esta colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, con fecha del 30 de junio de 1831, José M.^a de Carnerero (1831: 228²⁷⁹) recordó su anterior predicción acerca de la gran aceptación que tendría la obra y que en esta ocasión confirmó. Tras un análisis inicial del prospecto de la obra y tras la lectura de los dos primeros tomos de la colección, José M.^a de Carnerero (1831: 231) recomendó a los lectores que aún no lo habían hecho se suscribieran «á esta obra singular y extraordinaria».

Serafín Estébanez (1831: 71) también recalcó el éxito que había tenido la publicación de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) y afirmó que esta colección volvía «*locos* á sus lectores». Tal es el mérito de la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez que «todos los interlocutores que figuran en este drama crítico, quieren apropiarse el mérito de su descubrimiento²⁸⁰». Serafín Estébanez (1831: 71) relató la anécdota de una mujer (esposa de un empleado público) que, tras haber leído el anuncio de la obra, se aventuró a suscribirse a la colección. Esta historia que Serafín Estébanez refirió es un ejemplo más no solo del éxito que cosechó esta obra y ya reconocido por la mayor parte de la crítica, sino también del gran revuelo que provocó entre sus lectores, quienes confesaron haber sentido una fuerte atracción por las historias relatadas por Agustín Pérez Zaragoza Godínez; una prueba más de que el género gótico no dejó indiferente a los lectores españoles ni a la crítica de aquellos años:

Una señora [...], madre de una numerosa familia, tuvo ocasion de observar que la obra fue acogida con ansia por sus hijos, y aun produjo disputas entre ellos, sobre quien habia de leerla primero. Hace pocas noches, que siendo las dos ó las tres de la madrugada, se oyeron en la alcoba de la hija mayor, señorita de quince años, unos quejidos y sollozos descompasados que debieron alarmar. El padre, la madre,

²⁷⁹ Vid. subapartado 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», de este capítulo donde se puede ver de nuevo la cita completa (pág. 244).

²⁸⁰ Esta afirmación surge a raíz de la enardecida discusión que estalló entre Agustín Pérez Zaragoza Godínez, y Basilio S. Castellanos y Julián Anento acerca de la auténtica autoría de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*; cuestión que analizaremos en el subapartado 2.2., «La *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831)», del siguiente capítulo.

los hermanos, los criados, quien con la lamparilla, quien con farol, quien con el candil, todos asustados, vuelan al dormitorio de la señorita; y la encuentran en la cama gimiendo, llorando, llamando, suspirando, y el corazón palpitando. Adviertese que el primer volumen de las *sombras ensangrentadas* le había servido de sabrosa lectura antes de dormirse, y le tenía en el veladorcito inmediato á la cama. Preguntanla á una voz, ¿qué es lo que tiene?... Y la pobre señorita, los ojos espantados, la voz balbuciente y trémula, y con explicación agitada, responde que una horrible visión que se ha refugiado á una de las cortinas, de las puertas vidrieras la ha acosado, zumbado en derredor, y dado un rato tenebroso y atroz. Se la consuela; se le dice que no puede ser: ella insiste, y repite que la visión se ha ido á la cortina.... Se vá pues á la cortina.... ¿Y cual era la visión, metida en uno de los pliegues de la tela?... Una mosca. (Estébanez, 1831: 71)

El lector español de clase media, que buscaba una nueva forma de entretenimiento que lo sacara fuera de la cotidianidad y que le provocara todo tipo de sentimientos a través del juego con diversas experiencias, halló tanto en la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), como en otras lecturas góticas, una fuente inagotable.

En el Cuaderno 43, con fecha del 15 de marzo de 1832, José M.^a de Carnerero (1832: 341) volvió a mencionar la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), precisamente en un anuncio a *El entretenimiento de las Náyadas, o Delicia de las damas del gran tono* (1831), también de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, donde destacó que esta obra había sido publicada para desagrar a las lectoras a quienes los terrores presentados en la colección anterior habían «dejado un resto de pavor y de afecciones nerviosas. [...] el autor ha querido dulcificar lo fuerte de su anterior obra, atrayendo sobre los párpados juveniles el agradable sueño que ahuyentaron sus espectros y bandoleros».

La colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez tampoco fue indiferente para la revista *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, específicamente para Mariano de Rementería y Fica (quien firma como R.), quien fue la persona encargada de reseñar el «Prospecto» (1831) de la obra en el núm. 467 del periódico, sección de «Publicaciones nuevas», con fecha del 6 de julio de 1831. Mariano de Rementería y Fica (1831: 3) alabó la novedad literaria que presentaba esta colección de sucesos trágicos, la gran aceptación de este subgénero literario en el resto de Europa y las fuertes impresiones que producía en los lectores este tipo de lecturas, la cual no dejó indiferente a nadie y cuya catarsis no dudó que pudiera llegar a lograrse gracias a la experimentación con situaciones terribles:

Bajo el aspecto novelístico tiene á su favor la novedad de la idea la admision de este ramo de literatura en Europa, dividida ya en los partidos clásico y romántico, y aun estamos por decir que la tendencia de corazon humano, arrastrado naturalmente á todo lo que le conmueve y engendra impresiones fuertes. Los que no pueden conciliar este principio con la sensibilidad experimentan sin embargo un verdadero placer en la tragedia, donde se ven con mas viveza que en la simple lectura sucesos lastimosos y catástrofes horribles, proclamando los maestros del arte la utilidad de ellas para *purgar el ánimo del terror y la compasion*, y tal vez logre el Sr. Zaragoza conseguir este objeto con su galeria.

Finalmente, Mariano de Rementería y Fica (1831: 3) destacó la natural consideración que Agustín Pérez Zaragoza Godínez tuvo hacia la reina M.^a Cristina de Borbón-Dos Sicilias al dedicarle unas palabras al comienzo del tomo I de la colección²⁸¹ (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: s.p.), y al facilitarle a la reina el «Prospecto» (1831) y los primeros tomos de la obra. Esta colección de relatos terribles, y por ende este subgénero novelesco, alcanzó incluso a las grandes figuras de los estamentos más poderosos de la sociedad española, como lo fue la reina, quien adquirió al menos los dos primeros tomos de la colección y además disfrutó de esta lectura (Rementería y Fica, 1831: 3).

En el núm. 469 de *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, con fecha del 11 de julio de 1831, en la sección «Correspondencia», apartado «Crítica», Manuel Casal (bajo el pseudónimo de Lucas Alemán y Aguado) (1831: 3) abrió la sección con unos versillos ligeros que hacían referencia a la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831): «No mas galería / de espectros y horrores, / que no tengo gana / de soñar visiones». Manuel Casal (1831: 3), tras proclamarse consumidor insaciable de todo de tipo de lecturas y aludir al tamaño extraordinario del cartel que anunciaba *La mujer sensible: novela original* (1831), de Manuel B. Aguirre, relató su encuentro con el cartel anunciador de la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez y su visita a la librería de la viuda de Cruz donde adquirió el «Prospecto» (1831), el cual irónicamente describió como «un pequeño prospecto de pliego y medio». Manuel Casal (1831: 3) declaró haber leído las cinco primeras novelas que le facilitó un amigo y, tras bromear con el espanto que le habían provocado estas historias y las láminas que contenían, reconoció que la composición, la novedad, el enlace y los sorprendentes sucesos de la colección acreditaban el sublime mérito de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, cuya erudición era destacable. También confesó que era admirable que Agustín Pérez Zaragoza Godínez hubiera puesto su sabiduría a favor de la creación

²⁸¹ Vid. subapartado 2.3.2., «El público lector *femenino*», de este capítulo donde se puede consultar la cita completa (págs. 322-323).

de relatos o historias de sucesos paranormales y crímenes aborrecibles que sirvieran para entretener e instruir.

Ahora bien, Manuel Casal (1831: 3) no creyó posible que los sucesos descritos en la obra sirvieran como una catarsis para eliminar conductas deshonestas y maliciosas y asegurar así que siempre primase la virtud, la moral y las buenas costumbres, al menos no en aquellos seres humanos que eran «malévolos y sanguinarios por naturaleza, en quienes la representación viva de tantas crueldades y delitos puede radicar su feroz é impía diathesis. Innegable es que el hombre obra por *imitación* tanto en lo bueno como en lo malo, y en su ejecución procede según le dictan sus pasiones y ejemplos».

En el anuncio de *La mujer sensible: novela original* (1831), de Manuel B. Aguirre, en el núm. 470 de *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, con fecha del 13 de julio de 1831, se destacó el enorme impacto que había tenido la publicación de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, dando lugar al inicio de una secuencia de alusiones al terror y al horror de la colección que irían apareciendo en diversos artículos, reseñas, anuncios y ensayos a lo largo del siglo XIX, donde destacan las críticas de Ramón de Mesonero y Emilia Pardo Bazán. El anuncio reza lo que sigue:

La *Muger sensible*, novela original, compuesta por D. Manuel Benito Aguirre. En esta novelita no se trata de llamar la atención del público por medio de discursos exagerados, no se le promete ver en su lectura espectros, fantasmas, ni otros inverosímiles y sorprendentes objetos. Los padecimientos de una muger demasiado sensible, las atrocidades cometidas por un falso amigo, y el desgraciado término de la familia de aquella se presentan como efectos del exceso de sensibilidad enlazados con otros sucesos tan interesantes como asombrosos, quedando al fin premiada la virtud y castigado el crimen. (*El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, 1831: 4)

La destacable trascendencia de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) entre el público lector y la crítica especializada, como señala M.^a José Alonso Seoane (2010: 287), tuvo que ver con el carácter especial de Agustín Pérez Zaragoza Godínez y de su obra.

En las advertencias y prólogos de las novelas góticas de corte irracional, también encontramos diversos elogios tanto a la obra como al autor de la misma.

En la advertencia de la primera edición en castellano de *El vampiro* (1824), de John W. Polidori, el editor, primeramente, aclaró el error en que cayeron otros literatos cuando atribuyeron la obra a Lord Byron. Relató la anécdota de cómo nació este relato.

En la casa de la condesa de Breuss, Ginebra, solían reunirse diversas personalidades destacadas de la sociedad, entre ellos se encontraban John W. Polidori, Lord Byron y Mary W. Shelley. Allí se organizaban diversas tertulias, destinando las noches a diversiones literarias como la lectura de poemas, la relación de anécdotas, etc. Un día, los allí presentes decidieron que, en una especie de apuesta o competición, cada uno trataría de crear una historia inverosímil o fantástica; de esta apuesta nacieron este relato de *El vampiro* y un capítulo, que luego daría paso a una obra más extensa, de *Frankenstein, o El moderno Prometeo* (1818), de Mary W. Shelley. El editor afirmó que, en su turno, Lord Byron refirió la historia del vampiro, y John W. Polidori, que se encontraba allí presente, retuvo la historia y cuando regresó a su casa se apresuró a escribirla y la publicó (Polidori, 1824: s.p.). Finalmente, el editor destacó el gran entusiasmo que este relato produjo en Inglaterra y Francia, el cual incluso inspiró otra novela titulada *Lord Ruthwen, o Los Vampiros* (*Lord Ruthven, ou Les vampires*, 1820), de Charles Nodier, la cual también tuvo una gran aceptación, puesto que, como señaló el autor de esta advertencia, «este argumento en escena formó por mucho tiempo las delicias de los teatros de Paris» (Polidori, 1824: s.p.).

Mariano J. de Cabrerizo, editor de *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), agradeció la buena acogida que había tenido *El solitario del monte salvaje* (1830), otra novela gótica de corte irracional del mismo autor, aspecto que le había animado a traducir y publicar también esta otra novela. Alabó las obras de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), la cual dijo ser «las delicias de los corazones sensibles», y afirmó que estas producciones habían logrado el aplauso y la atención del público por todos los rincones de Europa: «los teatros de Europa han resonado en afectuosos vivas cuando han presentado en su escena los héroes de sus novelas» (Prévôt, 1830: 6). Mariano J. de Cabrerizo subrayó que Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt) era uno de los pocos escritores que había tenido la suerte de ver traducidas sus obras a once idiomas, apuntando el gran triunfo literario que había supuesto. El hecho de que sus obras se tradujesen a tantos idiomas habla de la excelentísima reputación que este autor tuvo entre el público extranjero, así como la buena calidad y la gran acogida de sus obras. En la introducción de la novela gótica española *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, el autor elogió «los sublimes genios del romance D' Arlincourt» (Pérez y Rodríguez, 1833: VII-VIII), cuyas novelas inundaban Europa.

Finalmente, Mariano J. de Cabrerizo se detuvo en los aspectos más destacados de *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), cuyas particularidades habían recibido con gran entusiasmo sus lectores:

La Estrangera particularmente ha reunido el voto el universal. Su lectura inspira siempre un entusiasmo apasionado y religioso, y conduce el alma mas allá del círculo de la existencia comun. Los sentimientos mas generosos, á la par de los extravíos del corazon huamno, forman en este cuadro el contraste mas encantador. Nunca este escritor nos ha trazado en sus composiciones aquellos seres sobrenaturales, ni aquellos espectros ni vampiros que desarreglan las ideas y la imaginacion; todo en ellas es sublime; y si bien ha revestido alguno de sus héroes de un carácter entusiasta y de un idealismo quimérico, hartas penas y hartos sinsabores les hace sentir para atraerlos bajo del suave yugo de la razon y de la virtud. (Prévôt, 1830: 7-9)

En la cita antes señalada, observamos como Mariano J. de Cabrerizo señaló aquellas narraciones góticas de corte irracional que incluyen seres sobrenaturales, como fantasmas y vampiros, y que contrasta con las sublimes novelas góticas irracionales de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), quien no se sirvió del elemento sobrenatural para provocar el terror en el espectador y la expectación que se buscaba con este tipo de literatura. Recordemos que, a diferencia del género fantástico, el componente sobrenatural no necesariamente tiene por qué estar presente en las narraciones góticas. Los sucesos macabros o terroríficos debido a fuerzas conocidas o reales (es decir, debido al ser humano) pueden provocar incluso más pavor que un ente o un ser fantástico por su cercanía con la realidad. También es cierto que no es la primera vez que se menciona esta cuestión de la presencia de entes o fuerzas sobrenaturales en las narraciones. De hecho, en la primera edición en castellano de *El vampiro* (1824), de John W. Polidori, que señalábamos más arriba, se halla un breve prólogo donde se aborda la cuestión del vampirismo, de modo que no es un asunto que los lectores de aquella época desconocieran. Es más, como adelantamos en el primer apartado de este capítulo, en algunos ensayos de Benito J. Feijoo, que rozaban más el relato gótico que el científico-empírico, encontrábamos no solo a vampiros, sino también a otros seres sobrenaturales como brujas, duendes e ícubos²⁸², como en los ensayos «Duendes y espíritus familiares», incluido en el tomo III del *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores*

²⁸² Esta cuestión será analizada en el subapartado 3.4.3., «Lo terrorífico en los artículos de divulgación: el padre Feijoo y su *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* (1726-1740) y *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760)», de este capítulo.

comunes (1729), y «Reflexiones críticas sobre las dos disertaciones que, en orden a apariciones de espíritus y los llamados vampiros, dio a luz poco al célebre benedictino y famoso expositor de la Biblia D. Agustín Calmet», incluido dentro del tomo IV de *Cartas eruditas y curiosas* (1753).

En los últimos años del reinado del rey Fernando VII, empezó a desarrollarse en España las fantasmagorías, unos espectáculos teatrales de origen extranjero cuyo principio estético era el mismo que el género gótico: el terror. Este espectáculo teatral aumentó el gusto del público español por el género gótico. Adaptado siempre a las preferencias y gustos de los españoles, así como sucedió con las novedades literarias que provenían de fuera del país, la fantasmagoría se nutrió de los mismos elementos que encontramos en la novela gótica: «fantasmas, apariciones, cadáveres desmembrados y otros elementos macabros, así como toda la parafernalia de truenos, rayos y demás efectos de luz y sonidos destinados a impresionar al espectador» (Roas, 2006: 55). Como cualquiera de las obras que entraban en España, especialmente aquellas sospechosas de contener lances inverosímiles o conductas inmorales, las fantasmagorías también tuvieron que pasar por un exhaustivo escrutinio. Incapaces de frenar su entrada y propagación por el país, pues gozaban de gran popularidad entre el público, los intelectuales ilustrados redujeron la carga subversiva y las presentaron, al igual que la novela gótica, como espectáculos cuyo propósito principal era el de enseñar para así enaltecer la moral, la fe cristiana y las buenas costumbres españolas e inclinar a los españoles a no cometer crímenes, adoptar comportamientos inmorales y creer en toda clase de supercherías. En un artículo publicado en el núm. 41 del *Semanario Pintoresco Español*, con fecha del 8 de enero de 1837, titulado «La fantasmagoría», se describió la fantasmagoría como un medio un entretenimiento de física experimental: «La Fantasmagoría, ofreciéndonos sus espectros y fantasmas, no como apariciones sobrenaturales ni debidas á un pacto diabólico ú otra especie de sortilegio, sino como un entretenimiento de física experimental producido por medio de ciertos efectos de la luz sometidos á las leyes de la óptica, no puede menos de haber contribuido muchísimo á la destrucción de las creencias supersticiosas» (Anónimo, 1837: 12).

Aunque desconocemos si se logró desterrar de la conciencia colectiva española la todavía latente creencia en todo tipo de situaciones extraordinarias y maravillosas, pues, pese a que nos situamos en la segunda mitad del siglo XIX, esta creencia estaba muy arraigada, podemos afirmar que este espectáculo teatral contribuyó a la difusión de esta estética del terror en España.

2.4.2. La recepción *negativa*

Desde los primeros años en que la novela gótica comenzó a traducirse, editarse y publicarse en España, esta se encontró con la indiferencia y el rechazo de buena parte de la crítica especializada, la cual vertió diversas valoraciones negativas del género en revistas y periódicos de la época. Críticas que, como veremos más adelante, responden a tres ideas interrelacionadas: a) un rechazo tajante contra la oleada de traducciones que amenazaba la conservación de la lengua castellana y la propia producción nacional, b) una angustiosa inquietud por la producción nacional y c) una preocupación desmesurada por la conservación de las buenas costumbres de los españoles (en su mayoría, jóvenes y mujeres, los principales consumidores de este tipo de literatura), quienes eran sometidos a crímenes sangrientos, pasiones desbordadas y acontecimientos sobrenaturales²⁸³.

A. Reacciones contra el aluvión de traducciones: la inestabilidad en la conservación de la lengua castellana y el descenso de la producción nacional

La angustia y el recelo que provocaron la gran cantidad de traducciones de obras extranjeras que inundaron España en la primera mitad del siglo XIX desembocaron en un rechazo tajante por una parte importante de la crítica hacia todo lo extranjero, considerado como un mal para la literatura española por dos razones fundamentales: primero, por ser una amenaza para la conservación de la lengua castellana y, segundo, por amenazar con limitar la capacidad creadora original de los escritores españoles.

La mala calidad de muchas de las traducciones, generalmente por el desconocimiento por parte de la mayoría de los traductores de la lengua original (habitualmente, la francesa) y de la lengua propia, se tradujeron en una evidente corrupción de la lengua española, con la presencia en las traducciones de numerosos galicismos y erratas.

²⁸³ Estas motivaciones para el rechazo de lo gótico las tomamos de David Roas (1997, 2000), con la diferencia de que, mientras este investigador analiza la crítica del relato fantástico en España durante el siglo XIX, nosotros nos centramos en la novela gótica en particular dentro del período de entresiglos (1788-1834). No obstante, aunque establezcamos esta distinción, no debemos olvidar que ambos géneros (y las literaturas más afines a estos) sufrieron el mismo rechazo.

Al comienzo del tomo I de la primera edición en castellano de *Luisa, o La cabaña en el valle* (1797), de Elizabeth Helme, ya advertíamos que aparecen transcritas las conversaciones mantenidas entre el traductor, D.G.A.J.C.F., y el editor, S.N. En la primera conversación entre ambos, encontramos a un editor reticente a aceptar esta traducción, primeramente, porque se trataba de esto mismo, una traducción, y no de una obra original, y, segundo, porque el traductor era francés: «*Lib.* Puede ser bueno el original; pero, Señor mio, es mucho lo que desconfío del estilo de la traducción. A mi no me encaxa que un francés hable ó escriba en nuestro idioma» (Helme, 1797, tomo I: X). El editor creería, como sucedería en la mayoría de los casos, que el traductor, por ser extranjero, desconocería verdaderamente la lengua castellana. En la segunda conversación, hallamos constancia de ello, cuando el editor le comunica al traductor que le ha gustado la obra, este le vuelve a recordar con cierta sorna que es una traducción realizada por un francés y el editor le contesta: «Amigo, era muy natural formar el juicio, que hice al principio» (Helme, 1797, tomo I: XI).

En el núm. 321 del *Diario de Madrid*, con fecha del 17 de noviembre de 1802, J.G.F. se dirigió al traductor de *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos* (1802), de Heinrich Zschokke, D. I. de O., y le recriminó el mal uso que hizo de la lengua castellana en la traducción de esta obra:

Muy Señor mio: así que ví en el Diario de 23 del pasado último el anuncio del drama tragico intitulado el Abelino, ó el gran Vandido, envié por él, y quando estaba concluyendo su lectura entró en mi casa un amigo que al verme con el librito en las manos, me preguntó si era cosa nueva; respondí que sí, y tomándole el tal que es un poco reparon, leyó un corto rato, reconoció las mas de sus páginas con velocidad, y levantándose de la silla con impaciencia le arrojó diciendo, ¡qué desatinos, qué language tan baxo, comun y despreciable, y qué tiempo tan mal empleado! (J.G.F., 1802a: 1293)

En el núm. 322 del *Diario de Madrid*, con fecha de 18 de noviembre de 1802, J.G.F. prosiguió con la carta anterior y le reprochó al traductor que no hubiera empleado un «estilo mas culto y términos mas propios de nuestra lengua castellana» (J.G.F., 1802b: 1298), presentándole algunos de los errores que encontró en su traducción e invitándole a que le explicase las palabras que empleó en las páginas que le señaló en la carta.

En el núm. XXXII de la *Minerva, o El revisor general. Obra periódica*, con fecha del 22 de abril de 1806, podemos observar cómo sus redactores se mostraron preocupados por las traducciones y adaptaciones que se hicieron de las novelas. En la

crítica dirigida a *Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura* (1806), de Pierre Blanchard, el redactor comunicó que el encargado de traducir esta novela al castellano, P.D.V.A., «muestra no solo desconocer el caracter de la lengua francesa, mas también de la castellana, pues por defecto de lo primero traslada literalmente al castellano palabras, que no son mas que un puro galicismo» (Anónimo, 1806a: 149). Continuó y señaló algunos de estos errores que encontró en la traducción de esta obra, como «traducir la preposicion francesa *sur* por *sobre*, quando por lo regular el castellano no admite en su lugar sino *en*; por defecto de lo segundo, valerse de repeticiones continuas y enfadosas, y de palabras y frases chavacanas» (Anónimo, 1806a: 149).

Como ya apuntábamos, una de las críticas más severas hacia las novedades literarias que provenían del extranjero, especialmente hacia las novelas, y, entre ellas, hacia la gran cantidad de traducciones de novelas góticas en España, fue la falta de calidad en la traducción de las mismas que no hacía sino depreciar la obra y corromper la lengua castellana.

Esta oleada de traducciones no solo afectaba al idioma, también perjudicaba a los escritores e intelectuales españoles, puesto que, como señala David Roas (2000: 292), los lectores se acostumbraron a estas obras y no pedían otra cosa, de modo que los editores copiaban los modelos extranjeros que funcionaban y que tenían éxito en ese momento para asegurar el mayor número de ventas, mientras que la capacidad creadora se encontraba en un punto muerto. En el prólogo de *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, el mismo autor se lamentó del «cúmulo de novelas traducidas, que cual rio caudaloso que se sale de madre, está inundando la hermosa campiña de la literatura española» (Anónimo, 1832: V). A la altura de la tercera década del siglo XIX, este escritor señaló que por fin comenzaban a aparecer «algunas producciones originales en este género, que atestiguan nuestro ingenio y nuestro gusto» (Anónimo, 1832: V).

En estas críticas, encontramos implícito un ataque directo hacia el género gótico y otras ficciones similares, como el género fantástico, puesto que, en primer lugar, se trataban de géneros de origen extranjero; en segundo lugar, porque fueron bastante traducidos en España en aquellos años, aunque el género gótico alcanzó su máxima popularidad en las tres primeras décadas del siglo XIX, decayendo tras la entrada del Romanticismo español; y, en tercer lugar, fueron acusados de géneros inmorales, como veremos en esta sección. Este tipo de subliteratura lo único que conseguía, según sus

detractores, fue acrecentar aún más la austeridad literaria que padecía el país y corromper a los compatriotas con ideas nocivas.

B. Angustiosa inquietud por la producción nacional (el canon literario): Las poéticas neoclásicas (*dulce et utile*) y la verosimilitud «realista»

Los ilustrados españoles, afanados en recuperar el prestigio perdido de las letras españolas y apostar por la originalidad en la creación artística autóctona, trataron de frenar el cultivo de aquellos géneros ajenos al sentir nacional, como la literatura gótica y de fantasía. Esta parte de la crítica, como destaca David Roas (2000: 293), adoptó una postura endogámica para llevar a cabo su plan de recuperación o rescate de las letras españolas, apostando por la creación basada en la propia tradición española y no en la copia o la imitación de modelos extranjeros. Esto condujo a la censura de aquellas manifestaciones artísticas que llegaron de fuera del país, como lo fueron el género gótico, el fantástico, el sentimental y el teatro terrorífico.

Desde esta perspectiva, la depreciación del género gótico (y aquí también incluimos el género fantástico²⁸⁴, que compartió un destino similar) se fundamentó en dos motivaciones básicas: en primer lugar, el gótico era un género importado y, por tanto, ajeno al canon literario español, el cual, de acuerdo con la crítica, era esencialmente realista; y, en segundo lugar, el género gótico fue calificado como *subliteratura* que lo único que lograba era agravar aún más la delicada situación por la que atravesaba el estado de las letras españolas en aquel momento.

En relación al primer motivo que exponíamos en el párrafo anterior, el rechazo hacia el cultivo e impulso del género gótico por ser ajeno al canon literario español (fundamentalmente realista), las críticas se dirigieron contra aquellos géneros que no fueran básicamente de corte realista, en otras palabras, inverosímiles, pues en nada ayudaban al objetivo principal de promover el resurgimiento de la literatura española. De hecho, este razonamiento fue el que condujo a José J. de Mora (1819: s.p.) a censurar el relato de *El vampiro* (1819), de John W. Polidori, en un artículo publicado en el núm. 275 de la *Crónica científica y literaria*, con fecha del 16 de noviembre de 1819²⁸⁵, donde también atacó a aquellos escritores españoles que traducían o componían lecturas inverosímiles, arremetiendo contra la literatura de los pueblos septentrionales,

²⁸⁴ David Roas (2000) analiza en profundidad dicho género.

²⁸⁵ Esta censura iba dirigida a la obra original en inglés, *The Vampyre* (1819), puesto que este relato no se tradujo al castellano hasta 1824.

dañina, bajo su criterio, para la literatura nacional, anteponiendo y alabando las obras de los griegos:

¿Qué legion de espíritus tenebrosos se ha apoderado de los escritores de nuestros días? ¿qué sed de horrores atormenta sus desarregladas imaginaciones? Los griegos en sus obras de imitación no pintaban otros crímenes sino aquellos que formaban parte de la historia mitológica, y que emanaban de los irresistibles decretos de la fatalidad. Aun en estos casos usaban con mucha parsimonia de las ideas atroces y horrorosas, y no cargaban la mano á la pintura del mal, contentándose a veces con indicarlo. Pero en nuestro siglo hemos adelantado mucho en esa carrera. Gracias á la literatura de los pueblos septentrionales, los personajes de los dramas y las novelas son asesinos, salteadores, brujas, magos, corsarios, diablos y hasta vampiros. Si señores. Un vampiro es el héroe de cierto poema que se atribuye á Lord Byron por la conocida propension de este alegrísimo jóven á semejantes personajes.

En esta cita, podemos ver que a través de dichas valoraciones climáticas se trató de inutilizar un género narrativo importado. David Roas (2000: 298) apunta que este juicio extraliterario pudo afectar a la recepción y comprensión del género fantástico en España, que es igualmente extrapolable al género gótico, pues ambos comparten un origen, características y destino similares: extranjeros, inverosímiles, transgresores y repudiados por una parte de la crítica especializada.

La incapacidad del género gótico para aclimatarse en España fue una excusa generalizada entre los críticos españoles, que sin embargo no impidió que llegase, divulgase y cultivase en el país: «El miedo a lo desconocido no es patrimonio de un pueblo o de un lugar, puesto que podemos encontrar manifestaciones de lo sobrenatural en todas las literaturas» (Roas, 2000: 298).

En cuanto al segundo motivo, el género gótico calificado como *subliteratura* que lo único que lograba era afectar la delicada situación que atravesaba el estado de las letras españolas, no solo condujo a la crítica a tratar de desprestigiar este género extranjero, sino que también se abalanzó contra aquellos lectores que consumían este tipo de literatura y contra editores y escritores por promocionarla y avivarla. Manuel Casal (1831: 3) consideró que la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) solo sería útil a los «misantrópos, melancólicos, taciturnos y terciarios; pero no para genios de tamboril y gaita como el mio». No obstante, como vimos en el subapartado 2.4.1., «La recepción *positiva*», de este capítulo, Manuel Casal (1831: 3), así como luego sucedería también con otra parte de la

crítica más indulgente²⁸⁶, reconoció que la composición, la originalidad, el enlace y los acontecimientos extraordinarios de la colección probaban el eminente mérito de Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

Agustín Pérez Zaragoza Godínez ya vaticinó en su «Prospecto» a la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) quienes serían los detractores de su afamada colección. Al igual que aquellos que atacaban a los escritores que componían obras inverosímiles, autores, como Agustín Pérez Zaragoza Godínez, defendieron este tipo de literatura de aquellos que trataron de desprestigiarla:

Si esta obra [...] llegase á manos de un *petimetre*, de los muchos que hay tan *ignorantes*, como *afeminados*, y que nunca conocieron el placer de las grandes impresiones del alma, es posible que al momento la arroje con desprecio, sin haberla leído. Siempre, *tonto*, siempre lleno de *ambar* y de *insolencia*, *empalagoso* en todas partes, no podrá distraer su vista, consagrada exclusivamente al *tocador*, ni recibir sensacion alguna, aunque vea la copa emponzoñada de *Rodoguna*. [...] En el momento mismo en que Orestes, cruelmente vendido por Hermione, despliega sus furiosos celos, he visto yo en el teatro á un *Adonis*, de estos que hoy día se conocen con el nombre de *lechuguinos*, *merengues*, *suspirillos*, y otros, salir de un palco con la mayor indiferencia y frialdad, haciendo ruido con aire burlon, y marcharse á hacer señas y *carantoñas* con sus gemelos á otro palco, interrumpiendo la atencion del público. Este *mono* tiene muchos imitadores. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831; citado en Carnerero, 1831: 229)

Agustín Pérez Zaragoza Godínez también se defendió de los ataques de aquellas mujeres que pudieran no gustar de su obra y de nuevo cargó contra los detractores del género gótico:

Tambien hay en el bello sexo muchas *figureras* remilgadas, que con unos *paracaidas* por *gorros*, llaman á todo el mundo la atencion en el palco; y éstas, en la escena mas sorprendente de una pieza, *momeras* de profesion, revientan de risa ó mas bien afectan reirse, por enseñar el esmalte de sus dientes, y el carmin de sus lábios de rosa, color comunmente prestado. Los *chulitos* que las rodean, creyendo remedar *lo grande*, con aire afectado y ridículo, vuelven la espalda al actor, apuntan en todas direcciones con su lente, hacen mil movimientos, se componen el

²⁸⁶ Otra parte de la crítica no juzgó tan duramente la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831). Ramón de Mesonero (1881:22), por ejemplo, a pesar de que denunció el estado ruinoso en que se hallaba la literatura española, sus críticas hacia la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez fueron muy positivas: «Una censura suspicaz é ignorante dificultaba la publicacion de las obras del ingenio y prohibia y anatematizaba hasta la más renombradas de nuestro tesoro literario; los escritores de más valía, los hombres más insignes en las letras, hallábanse oscurecidos, presos ó emigrados; los Quintana, Gallego, Saavedra, Martinez de la Rosa, Toreno, Gallardo, Villanueva y demas eran sustituidos por autores ignorantes y baladíes, que empañaban la atmósfera literaria con sus producciones soporíferas, su desenfreno métrico, sus cantos de buho, sus absurdos escritos religiosos é históricos, sus novelas insípidas, de las cuales las más divertidas eran las que formaban la coleccion que, con el extraño título de *Galería de espectros y sombras ensangrentadas* publicaba su autor, don Agustín Pérez Zaragoza».

pelo ensortijado, y salen con sus *gesteras* del teatro... Los aplausos no son ya de gente de *tono*: un caballerito *comme il faut*, es decir, un *elegante*, un *lechuguino*, un *flamante*, un *merengue*, debe tener el gusto extragado sobre todas estas cosas, y fuera vergonzoso tener el *menor sentimiento* de aquellos que inspira la misma naturaleza. Es pues, inútil escribir para esta clase de entes, que hasta en su figura *degeneran de la especie humana*: muñecos *almivarados*, pajas *doradas que nunca fueron* mas que le *simulacro de la virilidad*, etc. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831; citado en Carnerero, 1831: 229)

Mariano J. de Larra fue uno de los principales opositores de aquellas obras de carácter inverosímil, fantástico o maravilloso, siendo especialmente destacables sus críticas lanzadas contra la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831). Sus ideas sirven para mostrar en esta sección cuál fue el modelo literario predilecto de la mayor parte de los intelectuales de su tiempo, fundamentado en dos concepciones básicas: la verosimilitud o el realismo de los hechos narrados y el compromiso de la literatura nacional con la sociedad española.

En un artículo titulado «Carta a Andrés escrita desde las Batuecas», inserto en el núm. 3 de *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, con fecha del 11 de septiembre de 1832, Mariano J. de Larra atacó la gran cantidad de obras extranjeras traducidas que abarrotaban el mercado editorial español, así como la falta de calidad de las mimas, desdeñando aquellas obras que, bajo su criterio, nada ayudaban al resurgir, desarrollo y brillantez de la literatura nacional. Aunque no lo hizo de manera explícita, este escritor menospreció la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) cuando censuró la cantidad de «novelas fúnebres» que circulaban por el país. Para Mariano J. de Larra (1832b: 19), la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez no era sino un ejemplo más de la mala situación por la que pasaba la producción nacional; las traducciones, muchas de baja calidad literaria y lingüística, inundaron el mercado editorial español, acentuando aún más el estado de decadencia de la literatura española:

Ni quiero yo negar la triste verdad de que no hay día que algun libro malo no se publique, antes lo confieso, y de ello y de ellos me pesa y tengo verdadero dolor, como si los compusiera yo. Pero todo ese atarugamiento y prisa de libros reducido está, como sabemos, á un centon de novelitas fúnebres y melancólicas, y de ninguna manera arguye la existencia de una literatura nacional que no puede suponerse siquiera donde la mayor parte de lo que se publica, si no el todo, es traducido, y no escribe el que solo traduce, bien como no dibuja quien estorce y pasa el dibujo ageno á otro papel al trasluz de un cristal. (Larra, 1832b: 19)

Mariano J. de Larra se negó a aceptar el éxito incuestionable de la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, tratando de cuestionarla en cada momento, pues, como destaca David T. Gies (1988: 65), este escritor no quiso aceptar la confluencia que se produjo en aquella época de transición, entre la literatura culta y la literatura popular, y que culminó a la altura de 1830; Mariano J. de Larra fue testigo del triunfo del Romanticismo en el país. David Roas (2000: 300) advierte que esta convergencia sirvió para preparar al público español, el cual, de manera progresiva, fue aceptando y familiarizándose con el lenguaje romántico, una nueva estética literaria que pronto inundaría las obras publicadas y representadas en España. Para Mariano J. de Larra la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez era símbolo del mal gusto que existió entre los lectores españoles.

En diversos artículos posteriores, Mariano J. de Larra volvió a arremeter contra el género gótico, atacando a la colección de relatos fúnebres de Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

En el artículo titulado «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español», inserto en *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, con fecha del 20 de diciembre de 1832, ofreció una visión desesperanzadora del estado en el que se encontraban las letras españolas:

Háse apoderado hoy la murria de nosotros; no espere, pues, el lector donaires ni chanzonetas; nos hallamos en uno de aquellos momentos de total indolencia, y *de qué se me da á mí*, á que está por desgracia demasiado sujeta esta miserable humanidad, que sobre sí acarrea nuestro flaco espíritu á la otra vida, segun la mas recibida opinion. ¿Serán influencias de algun astro maligno que gravite sobre nosotros? Pero esta es creencia antigua, porque tambien las creencias caducan y pasan; los modernos no creen en influencias. ¿Será el famoso *spleen*? Bien podrá ser, porque esto es mas de moda en un tiempo en que es de buen tono la melancolía y la displicencia. ¿Estaremos acaso sometidos de algun acceso de tétrico sentimentalismo? Pues á fé de habladores, ni hemos estado luchando con las sombras ensangrentadas de Zaragoza, ni salimos de la representacion de ningún melodrama traducido del francés. (Larra, 1832d: 1)

César Real Ramos (1983: 432) califica de exagerada la visión negativa que Mariano J. de Larra y muchos de sus coetáneos tuvieron acerca de las traducciones que circularon por España. Es más, de acuerdo con este investigador, el papel de las traducciones fue esencial en el desarrollo del teatro español decimonónico, puesto que estas suministraron un vasto repertorio de nuevos temas y formas europeas

imprescindible para la supervivencia del espectáculo, así como también sirvieron para formar a los escritores españoles.

En el artículo titulado «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestras. Su estado actual. Su porvenir. Su profesión de fe», publicado en el núm. 79 de *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, con fecha del 18 de enero de 1836, Mariano J. de Larra manifestó de manera clara qué clase de literatura era la más apropiada para no dañar, recuperar y fortalecer las letras españolas. Pese a que no se refirió al género gótico de manera explícita, hallamos en sus reflexiones el origen de su actitud negativa hacia este, así como también hacia aquellos que no encajaban dentro de su concepción realista de la literatura española, como, por ejemplo, el género fantástico, sentimental y el teatro terrorífico. En este artículo, Mariano J. de Larra expuso los motivos que habían conducido a la crisis en la que se encontraba el panorama literario español, ofreciendo una solución para ello, puesto que, si «la literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de la civilización de un pueblo» (Larra, 1836a: 4), «una literatura en crisis será, por lo tanto, un síntoma evidente de un país en crisis» (Roas, 2000: 302). Para atajar esta crisis, Mariano J. de Larra (1836a: 4) reivindicó la «*Libertad* en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la nuestra, he aquí la medida con que mediremos». Aceptó cualquier escuela literaria («no reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala», Larra, 1836a: 4), siempre que fuese de calidad, y rechazó el reconocimiento de cualquier magisterio literario en ningún país, hombre o época, «porque el gusto es relativo» (Larra, 1836a: 4), variando según la época.

Además de la libertad en la literatura, Mariano J. de Larra (1836a: 4) demandó una literatura enteramente nacional, propia y original, que no fuera una amalgama de la «clásica literatura francesa del siglo pasado», sino una expresión de los valores y experiencias nacionales. Mariano J. de Larra creyó en la unión entre autor y nación, una conexión que debería imperar en la nueva sociedad²⁸⁷.

Mariano J. de Larra (1836a: 4) finalizó su artículo con una reivindicación por una literatura propia (fruto de la experiencia y de la historia), analítica, filosófica, apostólica y auténtica (esto es, que haga estandarte de la verdad):

²⁸⁷ Sin embargo, David Roas (2000: 303) destaca que este deseo de Mariano J. de Larra pronto desapareció, fruto de su decepción con la sociedad y la política del país. En la reseña «Horas de invierno», publicada en el núm. 420 de *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, con fecha del 25 de diciembre de 1836, manifestó su desilusión y aflicción.

Una literatura hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, del porvenir; estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando *verdades* a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no *como debe ser*, sino *como es*, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época del progreso intelectual del siglo.

Así pues, Mariano J. de Larra abogó por el carácter utilitario o didáctico de la literatura (una de las máximas defendida por los ilustrados españoles); una literatura comprometida con la sociedad que enseñe *verdades* (el artista ha de plasmar lo más fielmente posible la realidad), fomentando así el avance del pueblo. Mariano J. de Larra, así como otros intelectuales de su tiempo²⁸⁸, destacó la importante función social de la literatura.

Al igual que David Roas (2000: 305), hallamos en las reflexiones de Mariano J. de Larra algunas incoherencias. A pesar de que abogó por la libertad creativa del artista, sin embargo, defendió a ultranza la función utilitaria de las obras. También aseguró que esa libertad era un reflejo de la versatilidad o mutabilidad del gusto literario de acuerdo con la época, no obstante, acaba rechazando el gusto popular que en esos años se inclinó por las lecturas de tipo terrorífico, fantástico y sentimental. Así pues, no todos los gustos literarios eran bien vistos o aceptados. Y para corregirlos, Mariano J. de Larra postuló por una educación del pueblo español a manos de los ilustrados españoles; cambiando el gusto popular, se aseguraba de que la calidad de la literatura no decayera, puesto que un público más cultivado exigiría una literatura de mayor calidad²⁸⁹.

Las reflexiones de Mariano J. de Larra, como apunta David Roas (2000: 306), variaron numerosas veces, fruto de su cada vez más creciente desencanto con la política y sociedad española. A modo ejemplo, en su crítica sobre el drama *Catalina Howard*:

²⁸⁸ Ramón de Navarrete (1847: 130-131), por ejemplo, expresó tales ideas en su artículo titulado «La novela española. Artículo III y último», publicado en el núm. 17 del *Semanario Pintoresco Español*, con fecha del 25 de abril de 1847: «Decimos esto a propósito de los que creen que la novela puede limitarse a ser una narración más ó menos breve de sucesos fantásticos, que ninguna conexión guarden con las ideas que dominan en la sociedad actual, y que no sean aplicables á los hábitos y á las costumbres de nuestra época. [...] El sublime poeta inglés, el gran conocedor del corazón humano, el dramático eminente, cuya gloria crece con el trascurso de los siglos, [...] Shakespeare en una palabra, escribía al frente de sus obras más grandes: *All is true*: ‘todo es verdad’. Otro tanto exigimos nosotros en la literatura actual; que refleje, que copie, que retrate á nuestros contemporáneos; que busque el origen de los males que aquejan á la humanidad, y que indique el remedio para ellos».

²⁸⁹ Estas ideas aparecen recogidas en dos artículos de Mariano J. de Larra: «El casarse pronto y mal» (inserto en el núm. 7 de *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, con fecha de noviembre de 1832, págs. 1-30) y «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español» (inserto en el núm. 9 de *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, con fecha del 20 diciembre de 1832, pág. 1).

drama en cinco actos (1836) (*Catherine Howard: drame en cinq actes et en huit tableaux*, 1834), de Alexandre Dumas, publicada en el núm. 144 de *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, con fecha del 23 de marzo de 1836, César Real (1983: 434) apunta que Mariano J. de Larra defendió «la violencia y el horror como fiel representación de la realidad que la suave visión proporcionada por la comedia clásica», siempre y cuando no se dejase de lado la presencia de realismo en la literatura:

En cuanto á los medios y las formas dramáticas, á los crímenes, á los horrores que han sucedido en el teatro moderno á la fria combinacion de las comedias del siglo XVIII; oponerse á ellos es oponerse á la diferencia de las épocas y de las circunstancias con las cuales varía el gusto. *Al teatro vamos á divertirnos*, dicen algunos candorosamente. No; al teatro vamos á ver reproducidas las sensaciones que mas nos afectan en la vida; y en la vida actual ni el poeta, ni el actor, ni el espectador, tienen ganas de reirse; los cuadros que llenan nuestra época nos afectan sériamente, y los acontecimientos en que somos parte tan interesada no pueden predisponernos para otra clase de teatro; de aqui que no se darán comedias de Moliere o Moratin, intérpretes de épocas más tranquilas y sensaciones mas dulces, y si fuera posible que se hicieran no nos divertirían. (Larra, 1836c: 4)

La defensa de Mariano J. de Larra acerca de la verosimilitud presente en las representaciones teatrales, también es extrapolable a la narrativa y la literatura en general. Su idea de que solo debía representarse la realidad y la verdad dejaba fuera a aquellos géneros literarios que hacían uso de elementos sobrenaturales e inverosímiles, como la ficción gótica y el género fantástico, puesto que, como advierte Olympia B. González (1988: 122-123), para Mariano J. de Larra «el poder de la imaginación y la invención no va más allá de una observación perspicaz de lo que él interpreta como realidad y vida».

Entonces, partiendo de una concepción realista y utilitaria de la literatura, Mariano J. de Larra negó, implícitamente, la existencia de aquellas manifestaciones artísticas que no respetasen estas dos máximas presentes o que formaban el canon literario español, como el género gótico y el género fantástico.

Ahora bien, teniendo en cuenta los artículos antes señalados, Mariano J. de Larra solo se refirió de manera explícita a la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez, y a un determinado número de dramas terroríficos en los que el género gótico y el género fantástico fueron drásticamente reducidos a una simple repetición de clichés típicos de ambos géneros: asesinatos, ambientación

lúgubre, pasiones prohibidas y algún tipo de efecto sobrenatural que pocas veces se resolvía con éxito.

Desde su exacerbada preocupación por la creación e imposición de una literatura nacional al servicio de la sociedad y del individuo, donde primase la utilidad y la verdad, Mariano J. de Larra no supo ver en el género gótico más allá de unas narraciones inverosímiles, lúgubres, repletas de crímenes atroces y de seres de ultratumba, cuya finalidad era algo tan prosaico e inservible como atemorizar al lector. En su crítica contra la figura del vampiro, Mariano J. Larra insistiera en una evaluación sociopolítica de este ser en su artículo titulado «Representación de El vampiro, comedia nueva en un acto. ‘Retascón, barbero y comadrón’, comedia nueva en un acto²⁹⁰», publicado en *El Observador*, con fecha del 30 de octubre de 1834:

Al fin, sea dicho con permiso de la censura, si un vampiro es una persona que regresa de luengos sitios a chupar la sangre de los hombres, aquí tenemos uno a la vuelta de cada esquina [...] nuestros vampiros, más domesticados que los alemanes, no se andan espantando las comarcas ni chupando a salto de mata, sino que chupan a pie firme, van al teatro, van a paseo, viven sanos y colorados, y es preciso estar tan seguros como lo está uno de que murieron efectivamente en otro tiempo para no persuadirse de que son mortales. (Larra, 1960: 23)

Desde mediados del siglo XVIII, los preceptistas ilustrados españoles abogaron por el carácter realista de la literatura; una literatura que plasmase la cotidianidad de los españoles desde un enfoque puramente realista. Así pues, se censuró cualquier obra que quebrantase el principio aristotélico de verosimilitud literaria y «el imperativo neoclásico que exigía una subordinación de la obra de arte a los datos proporcionados por la percepción de la vida cotidiana» (Romero, 1995: 223). Esta demanda se extendió a lo largo del siglo XIX, entre intelectuales como Mariano J. de Larra, Fernán Caballero (pseudónimo empleado por la escritora española Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea) y otros.

Esta concepción realista de la verosimilitud y de la imitación de lo cotidiano responde a los cambios producidos en los intereses literarios del siglo XVIII: la transformación de la sociedad en materia literaria. La novela de la segunda mitad del siglo XVIII se centró en ese momento en la figura del ser humano, tratando de plasmar

²⁹⁰ Como destaca David Roas (2000: 309), pese a que en dicho artículo Mariano J. de Larra no mencionó la obra a la que se refiere específicamente, podría tratarse del relato de *El vampiro* (1819), de John W. Polidori; del melodrama en tres actos, *Le Vampire* (1820), de Charles Nodier, escrito en colaboración con P.F.A. Carmouche y A.F. E. de Jouffroy d'Abbans; o de *El Vampiro (Le Vampire amoureux)*, 1820), de Eugène Scribe, una comedia en un acto traducida al castellano por Antonio García Gutiérrez y publicada en 1834.

o de imitar su cotidianidad, o, expresado en otros términos, tratando de analizar las costumbres sociales de los individuos para clarificar el funcionamiento de la sociedad. Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 170-171) destaca que «el novelista está llegado al realismo, un realismo que podemos calificar de moral, en tanto que su preocupación mayor es mostrar al individuo su relación con los otros, en su práctica social [...]. Más que literatura se quería realidad, y este hecho daba a la actividad literaria, novelística, una dimensión de compromiso social fuerte, ya que los novelistas debían mostrar la realidad, el mundo, sin falsedades».

La insistencia en el carácter verosímil que debía presentar toda obra se explica en la relación que se estableció en las poéticas dieciochescas entre la obra y el lector: la obra debía ser útil y moral. Aquellos textos que presentaban hechos o situaciones inverosímiles e inmorales no contribuían al objetivo primero de instruir al lector porque, en primer lugar, las escenas que se representan no eran reales, de modo que el lector no las creería y difícilmente podría sacar una lectura edificante y moral de ello. Así pues, la verosimilitud se convirtió en requisito necesario para que la obra tuviera el efecto didáctico o edificante deseado.

No obstante, al igual que David Roas (2000: 312), hemos de destacar que la concepción moralista de la verosimilitud no la hallamos en *El arte poético* (IV a. C.), de Aristóteles, ya que este filósofo la amoldó o ajustó a lo puramente constructivo: «la verosimilitud no pasaba de ser un principio estructural, como el decoro o la regla de las tres unidades [...]. Recuérdese, además, que Aristóteles llegó a preferir lo imposible verosímil (es decir, construido verosímilmente en la trama de la obra) a lo posible inverosímil». Entonces, los ilustrados españoles se desplazaron un paso más en el principio aristotélico de la verosimilitud e incorporaron el uso moral y «realista» de la misma (Carnero, 1994). Así pues, dentro de este panorama cultural establecido por la preceptiva neoclásica, cabe esperar que no tuvieran cabida aquellas obras literarias que no respondieran a tales supuestos, como los romances, las novelas de caballerías, las comedias de magia, las comedias de santos, las ficciones góticas, los relatos fantásticos, etc., es decir, aquellas lecturas transgresoras e inverosímiles que relataban fenómenos imposibles que sucedieran en la realidad.

Juan F. Plano rechazó las ficciones donde abundaban los «sucesos maravillosos» (Plano, 1798: 39), «sucesos romancescos» (Plano, 1798: 39) y lo «tétrico y sanguinario» (Plano, 1798: 69). Acerca de esta última cita, Juan F. Plano (1798: 69) despreció el «terror moral», puesto que afirmó que los infortunios de los héroes pocas veces generan

alguna lección moral, de modo que abogó por excluir el «gusto tétrico y sanguinario como el de los Ingleses».

Francisco Sánchez Barbero (1805: 137-138), acerca de los romances y de las novelas, aconsejó al escritor contemporáneo que la intriga fuese original, interesante y verosímil: «Si entran en la intriga acciones de mal ejemplo, reciban el justo castigo para que todos se retraigan de imitarlas. Jamas elijas situaciones tenebrosas y forzadas, caracteres y sucesos inverosímiles, lances en el serrallo, encuentros de amantes cautivos en Berbería, robos criminales, viages disparatados por las regiones imaginarias, y desenlaces contrarios á la razon».

Declaraciones que, aunque no lo mencionan de manera explícita, deja fuera toda posibilidad de aceptación y asimilación del género gótico en España en aquella época. No obstante, pese a esta declaración de intenciones de los ilustrados españoles, un asunto bien distinto fue lo que los lectores ansiaban y demandaban. Esto explicaría en gran medida la desilusión de muchos de los ilustrados españoles, puesto que de la literatura no desaparecieron ni lo maravilloso ni lo terrorífico, presentes en el cuento de hadas, la novela gótica o el teatro terrorífico; estos continuaron presentes en el gusto popular de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX.

Dionisio Solís y Leandro Fernández de Moratín se lamentaron de la creciente afición del público a los lances extraordinarios y a situaciones violentas y extremas (Fernández de Moratín, 1815; citado en Cueto López de Ortega, 1869: CCXXV). En una carta a Dionisio Solís, con fecha del 12 de septiembre de 1815, Leandro Fernández de Moratín le describió el estado del teatro de Barcelona²⁹¹. Esta interpretación revela la clara oposición de los ilustrados españoles a la falta de verosimilitud, racionalidad y utilidad en los dramas, y en la literatura en general. Sin embargo, la continuación en la representación de obras de este tipo no deja de probar su gran estimación y apunta hacia un gusto generalizado entre el público español por lo inverosímil, lo irracional y lo extraordinario.

Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 374) advierte que la concepción realista que los intelectuales ilustrados españoles tuvieron de la novela fue un tanto irreal o engañosa, ya que «cada vez que uno de estos preceptistas [...] repite que la novela ‘pinta la vida y las costumbres de los hombres’ está entendiendo la vida y costumbres en un sentido restringido y exclusivamente ‘bueno’, sin dar cabida al lado negativo de la

²⁹¹ *Vid.* subapartado 2.3.1., «El nuevo público lector español. De la aristocracia europea a la nueva clase burguesa española», de este capítulo donde se puede consultar la cita (págs. 301-302).

realidad y, sin embargo, si ha de pintar la vida y sus costumbres, no debía olvidar que también, junto a las buenas, hay malas costumbres». De modo que la realidad que se presentaba era una falsa realidad, edulcorada y manipulada por los censores españoles, quienes trataron de frenar la publicación de obras que ofrecían una visión más auténtica y objetiva de la realidad.

En el apartado primero de este capítulo, mencionábamos unas de las tácticas o técnicas de los editores, traductores y escritores españoles para publicar novelas góticas en España, como la insistencia en el prólogo o advertencia de las obras en el valor moral y edificante de las mismas, así como la verosimilitud de los lances referidos. Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 374) advierte que «a medida que avanzó el siglo XVIII los novelistas siguieron prometiendo en sus prólogos ejemplos de moral, sin que en las novelas apareciera dicha moral». Un aspecto bastante común que encontramos, en nuestro caso, en las novelas góticas que se publicaron en España durante el período de entresiglos (1788-1834), aspecto que pudimos ver en este y en subapartados anteriores (y que analizaremos en el tercer capítulo). Para saltar las trabas de la censura, se tendió a ocultar las ficciones góticas (repletas de crímenes, y en ocasiones, de hechos sobrenaturales) tras un telón de utilidad pública: provocar en el lector una repulsa hacia lo inmoral, los crímenes y lo irracional.

Como señala David Roas (2000: 322), en esta obstinación de los ilustrados y parte de la crítica (formada en la preceptiva neoclásica) por supeditar las obras a los principios de realismo y de verosimilitud, «no pudieron darse cuenta de que la verosimilitud, un principio exclusivamente estructural, era compartida por todos los géneros narrativos». Además, no todas las novelas góticas incluían elementos sobrenaturales o maravillosos, no era una condición *sine qua non*, como en el caso del género fantástico, para provocar el terror ansiado; aquellas obras que los incluían, la mayoría de las veces concluían con algún razonamiento lógico, como las novelas góticas de Ann Radcliffe. Incluso se podían narrar hechos realmente violentos y horribles, totalmente verosímiles o reales, sin necesidad del componente fantástico, describiendo escenas o situaciones ciertamente cercanas a la realidad del lector. De modo, con respecto al género fantástico, el género gótico jugó con cierta ventaja, pues no olvidemos que en una de las vías en la que escindió el género (el gótico racional o sentimental) cabía la posibilidad de no incluir el componente inverosímil (o sobrenatural) o de racionalizar los acontecimientos que al principio pudieran ser debido a fuerzas misteriosas o inexplicables. Esta forma de experimentar con el terror no

condicionó radicalmente la recepción de la novela gótica por parte de la crítica especializada, ya pudimos comprobar en este y en subapartados anteriores que la vía racional del gótico al estilo de Ann Radcliffe y sus contemporáneas, como M.^a Regina Roche, Sophia Lee, etc., fue la que más se editó y la que mejor aceptación tuvo en España.

La vía irracional encontró mayores obstáculos en su difusión por España, pero también acabaron siendo editadas en el país, aunque en menor medida que la vía racional. Si bien es cierto que estas obras contenían escenas inmorales, anticatólicas, violentas o sobrenaturales, con la adaptación se suavizaron algunos componentes y se eliminaron otros sin que la novela gótica perdiera su esencia o estética terrorífica, como, por ejemplo, situar los acontecimientos sobrenaturales en épocas remotas, eliminar o racionalizar el componente sobrenatural, suprimir los ataques directos contra la religión, suavizar o descartar las escenas violentas, etc. De modo que la oposición a dicho género no debió ser tan condenatoria como lo sería con aquellos géneros en el que el elemento maravilloso o sobrenatural no tenía ninguna explicación racional y no podía ser eliminado sin que afectase al mismo núcleo, como es el caso del género fantástico.

C. Consideraciones de índole moral. La censura moral del género gótico: *terror vs horror*

La causa de estas valoraciones de índole moral reside en las pautas de conducta que aparecen representadas en las historias góticas y en los dramas terroríficos, donde aparecen relatados asesinatos, pasiones prohibidas, temas tabús y fenómenos maravillosos o sobrenaturales que amenazaban con atacar las buenas y sanas costumbres de los lectores españoles (recordemos que, entre estos lectores, la juventud, especialmente las mujeres, fueron considerados en aquellos años como los más susceptibles a cualquier tipo de influjo²⁹²). Esta crítica que, como vimos en las secciones anteriores, solo concibió la literatura como un medio para aleccionar a la población, no vio con buenos ojos este tipo de literatura, pues, bajo su consideración, de poco podía servir a su propósito.

Hallamos muestras de esta preocupación por salvaguardar las buenas costumbres españolas en los ataques moralistas publicados en la prensa periódica y las advertencias de las novelas de la época, dirigidas principalmente hacia aquellas

²⁹² Vid. subapartado 2.3.2., «El público lector *femenino*», de este segundo capítulo.

ficciones lúgubres y maravillosas, donde se advierte generalmente del peligro que suponen para los lectores este tipo de narraciones. A modo de ejemplo, en la advertencia de *El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia* (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo, el mismo autor, tras aludir al aluvión de traducciones que inundaban el país y recriminar a los escritores españoles por no componer obras originales que fueran más adecuadas a las leyes, carácter y costumbres españolas, arremetió contra las narraciones terroríficas:

Jamás tuvo la lectura tanta aceptación en España como en estos tiempos: raro es el estrado y bufete que no mantiene libros de todas clases de instrucción y diversión, de los que la mayor parte son traducciones de los idiomas frances é italiano, cuyas historias, novelas, cuentos y viajes han tenido mas aprecio entre la juventud de uno y otro sexo; siendo muy extraño que nuestros escritores, viendo la afición á esta clase de lectura, no se hayan dedicado á escribir originales, que por medianos que fuesen, á lo menos serian acomodadas sus obras á nuestro carácter, leyes y costumbres, que las haria más útiles y divertidas, evitando con ellas que las pasiones fuertes, agitadas ideas y catástrofes negras y sangrientas que escribieron los extrangeros, propias para excitar el horror y el terror en sus paisés, endureciese los generosos corazones de la juventud española, imprimiendo ademas en su memoria los medios de delinquir, algunos tan nuevos, que tal vez nunca hubieran ocurrido a la imaginacion de muchos de sus lectores. (Martín de Bernardo, 1805, tomo I: 3-4)

Además de ser considerado como un género ajeno a las letras españolas, cuya presencia no solo frenaba el desarrollo de la literatura nacional sino también de la sociedad española, la narrativa gótica fue reprobada en muchas ocasiones por incluir en sus historias una serie de conductas inadmisibles en la sociedad española de aquella época: violencia física extrema, sexo, seres del más allá, etc.

En esta polémica sobre el auténtico valor de las traducciones se cuestionó el hecho de que las costumbres cambiaban con el pasar de los años y que los jóvenes no se comportaban como lo dictaba la tradición española, sino que estos actuaban o imitaban los modelos y patrones dibujados o representados en la novelística que provenía de fuera del país. En la cita anterior, podemos ver que Jerónimo Martín de Bernardo (1805, tomo I: 4) se refirió a los jóvenes lectores españoles como una juventud de «generosos corazones» constantemente en peligro cuando se encontraban enfrascados en lecturas que contenían «pasiones fuertes, agitadas ideas y catástrofes negras y sangrientas» y que lo único que imprimían en sus memorias eran «los medios de delinquir». En este ejemplo, podemos apreciar el funesto influjo que, según este

escritor y muchos de sus contemporáneos, ejercían algunas composiciones extranjeras sobre el público lector español, especialmente la juventud.

La intención que se escondía tras estos ataques fue la de cuidar de que se mantuvieran a salvo e intactas las costumbres y de que llegase al lector el mensaje moral que se quería transmitir. Al mismo tiempo, también observamos en esta actitud una apreciable conciencia social que tenían muchos de los escritores de aquellos años.

Consideremos, además, que el género gótico llegó principalmente a España a través de vías francesas; normalmente, se tendía a traducir e imitar en España todo lo que había tenido éxito en el país vecino. Teniendo en cuenta el tipo de literatura que entró en España y que, como el género gótico, era totalmente contraria a lo que lo ilustrados españoles establecieron como el auténtico canon literario español (las poéticas neoclásicas y la verosimilitud «realista»), muchos de los críticos consideraron España como un tipo de reserva donde iban a parar las obras impregnadas de inmoralidad, calificando todo aquello que llegaba desde el país francés como nocivo para la moral. José Francisco de Isla de la Torre y Rojo, por ejemplo, vio en las traducciones el germen de todos los fenómenos afrancesados y antiespañoles; las malas traducciones destrozaban la lengua castellana y las malas costumbres el comportamiento de los compatriotas españoles.

Así pues, esta preocupación moral condujo a muchos críticos a advertir a los lectores de los efectos dañinos de la narrativas lúgubres y terroríficas; una advertencia que, como pudimos comprobar en los subapartados anteriores, no frenó la afición por este tipo de lecturas; los editores, los escritores y los lectores no dejaron de sentir una fuerte atracción por la narración gótica (ya fuera por la novedad de los temas presentados o por el nuevo goce que se experimentó con la estética del terror teorizada por Edmund Burke, 1757). La anécdota narrada por Serafín Estébanez (1831: 71), que citábamos anteriormente en este subapartado, no solo es una muestra más del incuestionable éxito de la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, sino que ejemplifica a la perfección el gusto que predominó entre los lectores españoles en aquellos años. El gran anhelo con el que recibieron la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) los hijos de la Sra. a la que se refiere Serafín Estébanez (1831: 71) representa a la perfección al público lector que adquirió la colección.

Como destaca David Roas (2000: 330), «uno de los aspectos que pudo influir de un modo decisivo en la censura moral de lo gótico y lo sobrenatural fue la distinción

que postularon las preceptivas neoclásicas entre la utilización del terror y horror en la literatura». Pese a que originalmente dicha distinción fue aplicada a la representación teatral, igualmente se aplicó a otros géneros literarios, como el narrativo, el cual también estuvo bajo el influjo de la poética neoclásica de la verosimilitud literaria y que postularon los ilustrados españoles.

Los preceptistas neoclásicos creyeron que el terror era lo más conveniente para la tragedia, tal y como ya lo planteó Aristóteles en *El arte poético* (IV a. C.). Las escenas representadas debían suscitar el terror y la compasión en los asistentes, de ese modo se lograría purgar los malos hábitos y conducirlos por el camino correcto según dictaba la sociedad del momento.

Ahora bien, no todas las expresiones del terror eran igualmente toleradas o aceptadas, es decir, existían distintos niveles o grados elevados de terror que eran moralmente censurables y que más que suscitar en los allí presentes el terror, lo que provocaban era auténtico pavor. De modo que se dictó que en la tragedia se debería «huir de presentar a vistas de los espectadores en el teatro escenas atroces y sanguinarias que los horroricen [...], nunca será bien hecho el herir o matar atrocemente a la vista de los espectadores» (Díez González, 1793: 105-106).

Las poéticas neoclásicas establecieron que las escenas que contuvieran violencia física extrema, siguiendo el modelo de teatro griego, no serían mostradas (Carnero, 1994: 66). En su lugar, lo que se hizo fue representar la escena de manera que no hiriera la sensibilidad del espectador, es decir, se relataba la escena en cuestión o solo se representaban los gritos y los ruidos, alejando escenas sangrientas o crímenes atroces fuera de la vista de los espectadores²⁹³. Los cadáveres, sin embargo, si podían aparecer en escena.

Los ilustrados españoles se mostraron contrarios a que se mostrasen determinados lances sospechosos, criminales o pasionales; una limitación que no solo afectó a la práctica teatral, sino también a otros géneros literarios, como el narrativo, cuya representación de la realidad también se vio afectada por dicha restricción, es decir, a pesar de que dichas escenas pudieran ocurrir en la vida real, este «realismo» que los ilustrados españoles querían que se plasmase en la novela estaba ciertamente muy limitado, puesto que se postuló por la representación de la cara bondadosa y humana de las personas, y se trató de limitar la representación de esta otra cara funesta del ser

²⁹³ David Roas (2000: 331) destaca que «Aristóteles nunca prescribió la representación de semejante escenas».

humano, tan válida y real como la otra. Podríamos hablar de que la realidad que se pretendía representar en escena o plasmar en las novelas era una realidad manipulada o fraccionada.

El género gótico, con su profusión de escenas sangrientas, aparecidos y conductas obscenas, fue censurado por los ilustrados, quienes no supieron ver más allá de la inmoralidad de tales escenarios. El horror se transformó en un sentimiento moralmente y estéticamente censurable, una actitud que no observamos con esta otra vía del gótico, el terror, y que explicaremos a continuación.

En la sección anterior, destacábamos que Juan F. Plano (1798: 69) despreció el «terror moral», es decir, el horror que muestra el lado más violento, sanguinario y oscuro del ser humano (la vía irracional y más abrupta del género gótico), abogando por excluirlo.

En el núm. V del *Memorial literario, o Biblioteca periódica de ciencias y artes* (1801), hallamos una censura moral hacia *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos* (1801) y su autor, Manuel J. Quintana, a quien se le reprochó que se hubiera dejado influenciar por la moda lúgubre y tétrica que predominaba en la literatura anglosajona, una moda inapropiada para la literatura española:

El buen Duque de Viseo, ó sea el *Espectro del Castillo*, pues todo viene á ser lo mismo, no es mas que un tejido de atrocidades, un cuento inverosímil, cargado de incidentes inconexos y de situaciones forzadas; en fin uno de los monstruosos dramas, forjados solo para horrorizar á los espectadores, y por desgracia demasiado á la moda en ciertos teatros extrangeros. Entreténganse en hora buena en Londres y en otras partes con semejantes *Espectros*, y dexennos con las chistosas extravagancias de Calderon y Moreto, en tanto que se nos dan tragedias que nos hagan derramar dulce lágrimas, nacidas de la compasion y del terror; ó comedias que con la bien entendida pintura de nuestros vicios, nos exciten á la agradable sonrisa. (Anónimo, 1801: 165-166)

Jorge Campos (1969: 133-134) advirtió que el principal motivo para la censura del horror (o la vía irracional del gótico) presentada en el *Memorial literario, o Biblioteca periódica de ciencias y artes* (1801) fue la exacerbada intensidad con que se describían hechos o situaciones demasiado violentas y extremadamente inverosímiles que atentaban contra la sensibilidad del público. No obstante, no se desechó la vía terrorífica (o racional) del género gótico; el terror podía entrar en la categoría del buen gusto, puesto que no dañaba ni perjudicaba al espectador.

Jorge Campos (1969: 135) ofreció un representativo ejemplo de la oposición al horror entre los ilustrados españoles. Para ello, este recurrió a la crítica que el *Memorial*

literario, o Biblioteca periódica de ciencias y artes le hizo a una tragedia de François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, *Blanca y Montcasin, o, Los Venecianos: tragedia en cinco actos* (1814) (*Blanche et Montcassin, ou Les Vénitiens: tragédie en 5 actes*, 1798), donde de nuevo se criticó el exceso de horrores presentes en este drama. Esta negativa dio lugar a una sátira contra esta obra inserta en el núm. XXXIII del *Memorial literario, o Biblioteca periódica de ciencias y artes*, con fecha de septiembre de 1803:

El quinto no matar da el catecismo,
Y el precepto de Horacio da lo mismo:
No matar en la escena, ó por lo menos
No destrozar los corazones buenos.
Esto al Autor de Blanca importa poco,
Nos trata como á niños con el coco;
Nos ofrece por acto un desvario
Como Noche de invierno negro y frio;
Nos hace el *Bú* con lúgubres capuces,
Foro enlutado, y funerarias luces,
Anuncios del entierro del buen gusto.
(Anónimo, 1803: 217)

A continuación, se abogó por el terror, estableciendo una clara diferencia entre este y el horror:

Que el terror es placer de almas sensibles,
Y el horror de canibales horribles:
Que deslumbrar los ojos, y no el juicio.
Es de linterna mágica el oficio:
Déxale sus ahorcados, y sus brujas,
Mas si en la escena tú la sobrepujas,
Algun niño es verdad romperá el llanto,
Alguna madre abortará de espanto;
Pero el varon sensible, y de buen gusto,
Oye qual grita con desprecio justo...
(Anónimo, 1803: 219)

En el «Discurso Preliminar» a esta sátira, se hizo especial hincapié en el deber del escritor de hacer percibir «la diferencia entre el efecto repugnante y duro causado por el horror, y aquella mezcla de miedo y lástima, llamada terror, que nos produce la inocencia amenazada, ó el criminal sorprendido por el castigo, y despeñado desde el colmo de su usurpación» (Anónimo, 1803: 208).

La popularidad de la que la novela gótica comenzaba a gozar en España trajo a coalición la problemática entre terror y horror.

Cándido M.^a Trigueros (1804: XXIII) declaró, acerca de la novela gótica, que «algunos escritores se deleytan en presentar casos horriblos, crímenes consumados, y desventuras á las personas que no los han cometido, dejando sin castigo á los criminales; mi gusto es contrario á este, lo que es terrible bien manejado me agrada muchas veces, lo horrible nunca».

José Marchena (1820: XXVII) destacó cómo se aplicaron semejantes métodos en el teatro y en la novela en torno al efecto que debían provocar en el espectador: «Los medios de escitar vivamente los afectos del lector, la compasion, el terror, el odio, el cariño, etc. los mismos son en estos escritos que en los dramas, y segun el carácter de los actores así se arrima la novelas á la tragedia ó la comedia».

Los autores extranjeros también se unieron a la defensa que los preceptistas neoclásicos hicieron del terror, un sentimiento más adecuado para el teatro frente a este otro, el horror, el cual fue estéticamente y moralmente reprobable. Ann Radcliffe (1826a: 149) afirmó que el terror y el horror son tan opuestos; el primero, el terror, expande el alma y eleva las facultades hacia un alto grado de vida, mientras que el segundo, el horror, los congela y aniquila. Así pues, la diferencia entre terror y horror fue medida según el grado de miedo que provocase en el lector.

Recordemos que, durante el período romántico, entre la vasta producción de novelas góticas, sobresalieron los trabajos de Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis, quienes emergieron como las nuevas figuras más importantes dentro de la tradición gótica. Tras sus trabajos, el género gótico se escindió, dando lugar a dos vías de desarrollo, de modo que las novelas góticas se agruparon en torno a dos temas bien diferenciados: la *novela de terror* (también conocida como *novela gótica racional*, *novela gótica sentimental* o *novela gótica femenina*), representada por los trabajos góticos de Ann Radcliffe y presentada como una novela gótica tradicional, racional, doméstica y educativa; y la *novela de horror* (también conocida como *novela gótica irracional*, *novela gótica sobrenatural* o *novela gótica masculina*), representada por las obras góticas de Matthew G. Lewis y que continuó con el espíritu subversivo e irracional del iniciador de la narrativa gótica: Horace Walpole²⁹⁴. Como consecuencia de la confrontación entre estas dos maneras de componer novelas góticas, tuvo lugar la aparición de dos escuelas dentro del género gótico: la *escuela del terror*, representada por la narrativa gótica racional de Ann Radcliffe (por ejemplo, *El italiano*, o *El*

²⁹⁴ Vid. subapartado 5.2., «La novela gótica racional (o sentimental) y la novela gótica irracional (o sobrenatural)», del primer capítulo.

confesionario de los penitentes negros, 1797), conocida «entre los literatos de Europa, por la elegancia y buen gusto de sus escritos» (*Diario de la ciudad de Valencia*, 1830: 445-447); y *la escuela del horror*, representada por las novelas góticas irracionales de Matthew G. Lewis, cuya novela gótica más popular, *El fraile* (1796) fue anatematizada por gran parte de la crítica, generalmente, por ser una obra «llena de inmoralidad y extravagancias» (*Diario de la ciudad de Valencia*, 1830: 446).

Las opiniones antes citadas constatan que la crítica no se opuso de forma contundente a la inclusión del género gótico en España. Conscientes del éxito de dicho género, tanto fuera como dentro del país, e incapaces de impedir su difusión, aceptaron la inclusión del género gótico en la literatura española, aunque con cierto recelo y estableciendo unas limitaciones: la verosimilitud literaria, la lección moral y el respeto a las buenas costumbres españolas y a la religión debían estar presentes en las novelas góticas. Así pues, la novela gótica racional (la terrorífica) pudo hacerse un hueco en el mercado editorial español puesto que fue estéticamente y moralmente aceptable. Lejos de disgustar, aunque tampoco fue de su agrado, censores y preceptistas ilustrados vieron en la novela gótica una buena oportunidad de aleccionar al lector español, educándolos en los principios de moralidad y fe cristianas, y enseñándoles a seguir las buenas costumbres españolas.

Con todo ello, no pretendemos afirmar que el gótico racional o sentimental recibió todo tipo de aplausos, mientras que el gótico irracional o sobrenatural fue el objetivo de todo tipo de ataques condenatorios. En la subapartado de la recepción positiva de la novela gótica, vimos cómo ambos recibieron todo tipo de elogios. Y en esta sección de la recepción negativa, hemos visto cuáles fueron los aspectos más recriminados por la crítica de aquella época.

Lo cierto es que, independientemente de que las críticas dirigidas hacia el género gótico fuesen positivas o negativas, la novela gótica entró en España, gustó entre la mayoría del público lector y suscitó todo tipo de polémicas. El revuelo que causó entre el público, por lo que podemos leer en algunos artículos, reseñas y anuncios de aquellos años de finales del siglo ilustrado español, forman una prueba valiosa para un mejor acercamiento a la realidad literaria de la España del período de entresiglos (1788-1834).

3. El contexto estético-literario. Lo gótico sublime: el *terror deleitoso*

Si las circunstancias sociológicas habían favorecido la adaptación, no menos importantes fueron las literarias en su papel de fijar y salvar el género, al propio tiempo.
(López Santos, 2011b: s.p.)

El componente macabro con toda su galería de tumbas, esqueletos, cuerpos en estado de descomposición, sangre derramada, crímenes truculentos, etc., rompe el orden establecido y distorsiona la realidad. En su búsqueda del exceso, lo macabro trata de provocar todo tipo de respuestas en el espectador, al que enfrenta no solo a aquello que teme o repugna, sino que también lo introduce en un estado de reflexión y de autorreflexión; una reflexión que «rompe los esquemas establecidos, empezado por el ‘buen gusto’ y otras convenciones» (Núñez, 2014: 53).

Aunque en un principio pudiera aventurarse que la novela gótica no halló en la España del período de entresiglos (1788-1834) un entorno idílico y un público suficientemente preparado para su recibimiento y más aún para su comprensión, y ciertamente fue así, por los motivos que exponíamos en los apartados anteriores de este capítulo (como el desconocimiento e incompreensión de la complejidad estructural y temática de las novelas góticas), la verdad es que la existencia del componente lúgubre, tan arraigado en la cultura española²⁹⁵, puede situarse con anterioridad a la llegada de la novela gótica extranjera al país, manifiesto en otros géneros literarios, como la literatura popular (engloba la comedia de magia, el cuento literario, maravilloso y de crímenes, y los pliegos de cordel), el teatro terrorífico y la poesía (donde sobresale una extraña y enfermiza obsesión con la muerte); y otras manifestaciones artísticas y culturales (la pintura, donde sobresalen los *Caprichos*, 1799, de Francisco de Goya; los artículos de divulgación, donde localizamos gran contenido gótico y fantástico en algunos artículos del *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, 1726-1740, y *Cartas eruditas y curiosas*, 1742-1760, de Benito J. Feijoo; y los espectáculos populares); todo ello allanó el terreno y preparó al público lector para el acogimiento y posterior adaptación del género a la cultura, literatura y sociedad española.

Los españoles encontraron, entonces, en la novela gótica, unos elementos que no les eran del todo desconocidos, permitiéndoles, si no comprenderla del todo, al no poder compartir o comprender la problemática que se planteaba en este tipo de ficción, al

²⁹⁵ Vid. Rafael Núñez (2014).

menos complacerse en lo truculento de sus escenas, disfrutar del nuevo goce estético que producía esta otra cara de la razón, una más irracional, oculta, lúgubre y transgresora.

3.1. *La estética gótica: lo sublime y lo lúgubre*

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (Burke, 1757: 13)

En el siglo XVIII, lo sublime logró alcanzar el estatus de categoría estética, definiéndose como un sentimiento que nace a raíz de la observación y apreciación de «algo» que consigue provocar cierto grado de terror en el espectador. Lo sublime y la grandeza de la naturaleza levantarían pasiones, causando un estado de asombro en el ser humano; el asombro es: «that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror²⁹⁶» (Burke, 1757: 41).

A través de su trabajo filosófico, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) (1757), Edmund Burke (1757: 42) logró situar el terror como prerequisite para el logro de lo sublime. Para la consecución de este miedo deleitoso, señaló la oscuridad como una de las características primordiales. La oscuridad produce incertidumbre, confusión y terror, conduciéndonos hacia lo sublime²⁹⁷. Los colores tristes (por ejemplo, el negro, el marrón o el púrpura oscuro), el paisaje lúgubre (por ejemplo, un cielo nublado o una montaña cubierta de niebla) y la noche también son sublimes y solemnes, provocando terror; un terror que conduce hacia lo sublime.

Y es precisamente el terror, clave para alcanzar lo sublime, el núcleo o el corazón mismo de la novela gótica. De hecho, esta categoría estética del siglo XVIII se

²⁹⁶ Edmund Burke (1757) consideró el asombro como el efecto más elevado provocado por lo sublime, mientras que la admiración, la reverencia y el respeto fueron considerados como los efectos inferiores.

²⁹⁷ Howard P. Lovecraft (1973: 15) estableció varias relaciones entre los sentimientos de incertidumbre, de confusión y de terror, y los sentimientos suscitados por el relato gótico: «breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain—a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space».

transformó en una de las contribuciones y características principales que ayudó al nacimiento de la novela gótica, así como a estimular el movimiento de lo gótico y el prerromanticismo inglés. Lo sublime se alcanza a través del terror, y por ende también a través del género gótico, conduciéndonos hacia un nuevo nivel estético, donde el género ya no es visto como algo vulgar, sino que este trasciende, se eleva y se categoriza. David B. Morris (1985) señala que la sublimidad gótica, gracias a sus diferentes formas de representar el terror, pasa a convertirse en una potente arma de liberación, puesto que esta se deslinda de las cadenas de la tradición y saca a la luz diversas cuestiones, yendo más allá de los límites permitidos (deseos reprimidos, tabúes, etc.). Es más, el género gótico «promueve la idea de poder disfrutar del miedo de una manera artística, y no sólo disfrutarlo sino incluso de encontrar belleza en lo mismo que nos horroriza» (López Martín, 2009: 210).

Esta nueva concepción de la realidad como fuente oscura de múltiples posibilidades con la que experimentar y disfrutar del nuevo goce estético, lo sublime, la encontramos en el ámbito de la poesía, con anterioridad al nacimiento de la novela gótica. Nos referimos a los aclamados poetas de cementerio (*Graveyard Poets*), donde sobresalen especialmente las figuras de Thomas Parnell, Thomas Gray, James Macpherson y Edward Young. Estos poetas, con sus discursos y sus obsesiones por la muerte, la noche y la oscuridad, inundaron cientos de páginas con historias de horror y de terror, contribuyendo enormemente al nacimiento de un nuevo género, así como el gusto por el mismo: el gótico.

También encontramos fuertes antecedentes literarios de la novela gótica en la lírica medieval (el romance y la balada) y las figuras de William Shakespeare y John Milton. De hecho, la atracción por la estética gótica, con su escenografía lúgubre, héroes valientes y villanos perversos, como señala Beatriz González Moreno (2007: 118), fue el motivo de una renovada pasión por los trabajos de William Shakespeare y por *El paraíso perdido* (*Paradise Lost*) (1667), de John Milton.

A la altura de 1764, el escritor británico Horace Walpole dio inicio al género gótico, con la publicación de su novela: *El castillo de Otranto*. Tras su estela, le siguieron otros dos grandes representantes del género, Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis, quienes adaptaron el gótico a los problemas más urgentes de su tiempo y, en consecuencia, lo renovaron y lo enaltecieron.

Con Horace Walpole (1764), el gótico logró alcanzar el estatus de sublime; una sublimidad gótica que quedó plasmada a la perfección en su obra. Se puede apreciar una

estrecha relación entre las características de lo sublime teorizadas por Edmund Burke (1757) y la historia gótica de dicho escritor. Cuando Horace Walpole tituló su trabajo como «Una historia gótica» («A Gothic Story»), en la segunda edición de su obra, el estatus del gótico se elevó a la categoría de sublime. De modo que, si el terror se convierte en una pieza clave para alcanzar lo sublime y la principal característica del género gótico es el terror, el gótico, por tanto, se encuentra estrechamente relacionado con la sublimidad (podemos volver a la cita de Edmund Burke, 1757: 13, que abre este subapartado, la cual describe a la perfección la verdadera esencia del género gótico).

3.1.1. Los antecedentes literarios de la novela gótica: la lírica medieval (el romance y la balada), William Shakespeare y la poesía sepulcral o nocturna inglesa

Dentro del ámbito literario, la novela gótica ahonda especialmente sus raíces en el género poético. Entre sus célebres antecedentes literarios, se encuentran las figuras ilustres de William Shakespeare y los poetas de cementerio (como Thomas Parnell, Thomas Gray, James Macpherson, Robert Blair y Edward Young).

A. La lírica medieval: el *romance* y la *balada*

La pasión por el mundo medieval hizo que muchos escritores se sintieran atraídos por géneros líricos medievales como el romance y la balada (González-Rivas, 2011: 74-75).

El romance fue la variante épica más frecuente de finales de la edad media. Aunque dicho vocablo, en términos generales, se refiere a cualquier tipo de narración, en prosa o en verso, que describe un mundo fantástico o idealizado, en nuestro caso nos referimos a los poemas épicos o épicos-líricos de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares, y libres los impares, que narran historias caballerescas. Durante el siglo XVIII y a lo largo del período romántico, la tradición del romance fue absorbida por el género literario más novedoso de aquella época: la novela. En la novela gótica (muchas de ellas solían incluir un segundo subtítulo donde se anunciaba el término *romance*), la antigua tradición del romance deja de lado a caballeros y damas, alegorías y gestas militares, pero conserva los arquetipos y el entorno exótico, medieval o extranjero, donde impera el misterio y el terror, y donde el amor idealista es enfrentado a menudo a fuerzas oscuras y siniestras.

En cuanto a la balada, un género francés medieval, con forma métrica variable (y fija desde el siglo XIV) (González-Rivas, 2011: 74), en el ámbito anglosajón, pasó a presentarse en forma narrativa, donde se relata la historia de unos personajes, con frecuencia relacionados con el mundo caballeresco, que se ven envueltos en situaciones extraordinarias que, a diferencia del héroe romántico, a menudo no pueden controlar, conduciéndolos a finales fatales. En la balada suele retratarse situaciones amorosas de una pareja o el enfrentamiento entre clases sociales, o incluso ambos temas al mismo tiempo. Entremedio de estas situaciones normales o reales, suelen incluirse episodios maravillosos o sobrenaturales que envuelven la historia principal en un aura de misterio. Durante el Romanticismo inglés, las baladas fueron recuperadas por los poetas románticos como Samuel T. Coleridge y William Wordsworth, siendo especialmente destacable el libro de poemas *Baladas líricas (Lyrical Ballads)* (1798).

B. William Shakespeare

Desde que Horace Walpole (1765: xv) declaró en el segundo prefacio de la segunda edición de *El castillo de Otranto* que: «I [...] shelter my own daring under the canon of the brightest genius this country, at least, has produced» (en su defensa de William Shakespeare de los ataques de Voltaire), no existe duda alguna de que el género gótico está estrechamente conectado a las obras de William Shakespeare²⁹⁸: «[s]cratch the surface of any Gothic fiction and the debt to Shakespeare will be there» (Clery, 2002: 30).

Los escritores del género gótico no solo recurrieron a la literatura medieval como fuente de inspiración para sus relatos terroríficos, sino que también hallaron en los reconocidos escritores clásicos nacionales otro medio de donde obtener temas, motivos y personajes. De esta forma, también se aseguraban de proteger sus polémicas obras de los ataques de la crítica al alienarse con grandes escritores literarios, como es el caso de William Shakespeare²⁹⁹: «By borrowing from Shakespeare's canon, these novelists aimed to persuade readers and critics that rather than undermining the novel's

²⁹⁸ En *Los eruditos a la violeta, o Curso completo de todas las ciencias, dividido en siete días de la semana* (1772), de José Cadalso, el profesor aconseja a sus alumnos que se lean las obras de William Shakespeare por sus «dramas lúgubres, fúnebres, sangrientos, llenos de Splin, y cargados de los densos vapores del Tamesis, y de las negras partículas del Carbón de piedra» (Cadalso, 1772: 22). Este hecho demuestra el gran atractivo que ya tenía la corriente lúgubre o tenebrosa para los españoles hacia 1772.

²⁹⁹ Vid. John Drakakis y Dale Townshend (2008), y Christy Desmet y Ann Williams (2009) para más información sobre la relación entre William Shakespeare y la literatura gótica.

emergent, still unassured status as an acceptable literary genre, the nontraditional aspects of their works paid homage to Shakespeare's imaginative vision» (Hewitt, 2013: 1).

Ahora bien, la exploración de la influencia de William Shakespeare en la ficción gótica no nos conduce necesariamente a la conclusión superficial y laxa de que los escritores del gótico solo buscaron a dicho escritor como salvavidas para evitar que sus obras fueran devaluadas y cayeran en el olvido. Más allá, descubrimos que, al indagar en el significado literario y cultural de las convenciones góticas empleadas por William Shakespeare, estos *topoi* literarios permitieron a dichos autores producir obras en las que trataron de abordar los temores y preocupaciones de su época. Jerrold E. Hogle (2008: 202) declara que: «We do not know how thoroughly pre-Gothic Shakespeare is, in other words, until we look back through the Gothic to his most similar motifs and tendencies». La transgresión manifiesta en las obras de William Shakespeare está estrechamente relacionada con lo que en la actualidad reconocemos como conceptos y características propias del género gótico³⁰⁰: lo sublime, lo sobrenatural, la tumba, el cementerio, el claustro, el sepulcro, el fantasma, la visión terrible, la pasión y el horror; todo estos términos forman parte del imaginario shakesperiano que tanto atrajo a los primeros escritores del género gótico y que emplearon como medio para abordar las inquietudes de sus coetáneos y satisfacer la demanda de su público.

Pero no solo los autores del gótico y William Shakespeare comparten en sus obras ciertos elementos y estética similares, la situación que les tocó vivir ciertamente también fue muy parecida. Al igual que los escritores góticos, quienes sufrieron la represión y la censura por buena parte de la crítica, William Shakespeare también halló una oposición similar a su expresión creativa, pues hubo de hacer frente a limitaciones religiosas, políticas e ideológicas impuestas por la corte, la iglesia y el sistema de patrocinio. Aunque, como algunos de los escritores del gótico, William Shakespeare a menudo logró eludir estas limitaciones: «by employing the literary techniques and topoi that we recognize today as trademarks of Gothic fiction—spectacle, sublime, sepulcher, and the supernatural» (Hewitt, 2013: 2). Por medio de estos conceptos, William Shakespeare y los autores del gótico pudieron atacar los temores y ansiedades de su época. Mediante el uso de imágenes similares, estos escritores desafiaron de forma subrepticia a la autoridad e instituciones que trataron de minar su creatividad mediante

³⁰⁰ *Ricardo III (Richard III)* (1597), *Hamlet* (1603) y *La tragedia de Macbeth* (1606), entre otras obras de William Shakespeare, ciertamente pueden clasificarse como *protogóticas*.

la imposición de unas normas que señalaban cuáles eran las obras de ficción que eran socialmente aceptables y dignas de aclamación.

Emma J. Clery (2002) sugiere que los escritores del siglo XVIII hallaron en las obras de William Shakespeare lo necesario para tratar aquellos asuntos que les producía ansiedad, saliendo así a la superficie cuestiones binarias tales como tradición/modo, protestante/católico, Yo racional/Otro irracional, racionalidad/superstición, modernismo/atavismo y futuro/pasado. Una ambivalencia propia de la tradición gótica donde se destaca la indecisión sobre la certeza.

Resulta significativa la capacidad del género gótico para amoldarse a diferentes circunstancias políticas, sociales, ideológicas, culturales, literarias, etc., traspasando fronteras a través del tiempo. Así lo demuestra, entre varios investigadores, Michael Gamer (2000: 4), quien facilita una magnífica comprensión de la circulación y de la popularidad de los términos góticos a través de la interpretación del vocablo «gótico» como una «estética alterable», capaz de traspasar los límites. Y en este sentido, la novela gótica también está próxima a William Shakespeare, quien continúa viajando a través del tiempo, trascendiendo las fronteras nacionales.

C. La poesía de cementerio o nocturna inglesa

En la primera mitad del siglo XVIII, nació en Inglaterra un nuevo tipo de poesía, conocida con el nombre de *poesía sepulcral o nocturna* (*Graveyard Poetry*), que más adelante serviría como abono para el cultivo de lo que luego se conoció con el nombre de: lo gótico.

Esta nueva escuela, integrada por los poetas ingleses más destacados del momento, como Thomas Parnell, Robert Blair, Edward Young, James Hervey, William Collins, Thomas Warton, Thomas Gray, John Cunningham o James Macpherson, entre otros, cuyas obras fueron publicadas, la gran mayoría, en torno a 1740³⁰¹, mostró una

³⁰¹ «Pieza nocturna sobre la muerte» («Night-Piece on Death») (1721), de Thomas Parnell; *La tumba* (*The Grave. A Poem*) (1743), de Robert Blair; *La queja, o sea, Pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad* (*The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality*) (1742-1745), de Edward Young; *Meditaciones entre los sepulcros* (*Meditations Among the Tombs. In a Letter to a Lady*) (1746), de James Hervey; «Oda al temor» («Ode to Fear») (1746), de William Collins; *Los placeres de la melancolía* (*The Pleasures of Melancholy. A Poem*) (1747), de Thomas Warton; *Elegía escrita en un cementerio campestre* (*Elegy Written in a Country Church-Yard*) (1751), de Thomas Gray; *El contemplatista: una pieza nocturna* (*The Contemplatist: a Night-Piece*) (1762), de John Cunningham; o *Fragmentos de la antigua poesía, recogidos en las Tierras Altas de Escocia y traducidos de la lengua gaélica o erso* (*Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and, Translated from the Galic or Erse Language*) (1760), de James Macpherson.

profunda preocupación por la muerte, lo sepulcral y el sufrimiento. Todo ello es expresado a través de la representación de visiones funestas y macabras, en medio de las cuales se halla un desesperanzado y melancólico individuo, quien medita entre ruinas o en cementerios, rodeado de una atmósfera lúgubre y oscura³⁰²: «el poeta o el artista, en vez de dirigir los ojos hacia lo racional y lo general en la distancia, comienza a contemplarse a sí mismo, volviéndose a lo que hay de más irracional y particular, en sus sentimientos y fantasías³⁰³» (Helman, 1970: 140).

Las tumbas, los cementerios, las ruinas, la noche, la muerte, los entes del más allá, etc. que abundaban en esta poesía sepulcral se transformaron más adelante en la escenografía principal de la literatura gótica, la cual, cómo presentábamos en el primer capítulo de este estudio, fue prolíficamente desarrollada a finales del siglo XVIII.

Los poetas de cementerio también adelantaron muchos de los motivos o elementos que encontramos en la literatura del período romántico. Sin embargo, a pesar de que podríamos caer en el error de calificar a los poetas de cementerio como escritores pre-románticos, puesto que comparten con los escritores románticos un lugar común (ambos emplearon el mismo imaginario poético y similar sublimidad, mostrando una desmesurada pasión por la muerte y la oscuridad), lo cierto es que se encontraban aún bastante alejados de los planteamientos románticos, pues estos poetas son, sobre todo, hijos de la Ilustración y parten de un procedimiento de base racionalista que quedó plasmado en su poesía. A través de sus obras, estos poetas trataron de desterrar antiguos creencias o temores (como el miedo irracional a entes sobrenaturales, como brujas, demonios, etc., e incluso a la propia muerte) que aún circulaban entre la sociedad y que impedía el avance y modernización de la misma. De modo que hallamos en este tipo de poesía más bien una finalidad didáctica, reflexiva y moralizante que meramente recreativa.

En las obras de los poetas españoles del siglo XVIII y XIX, podemos rastrear la influencia de esta misma sensibilidad poética que comentábamos, como, por ejemplo,

³⁰² La oscuridad, que se contrapone a la luz de la razón, provocando que afloren sentimientos tales como aflicción, miedo, melancolía, exaltación, etc., es decir, sentimientos y emociones contrarias a la propia razón, está entre las características más reseñables del género gótico. Edmund Burke (1757) presentó y analizó profundamente la oscuridad como una de las características esenciales para imbuir cualquier objeto de terror y provocar terror en el cualquier sujeto, siendo el terror requisito indispensable para alcanzar el estado de lo sublime.

³⁰³ David Roas (2000: 215) destaca que en la poesía sepulcral inglesa «se hacía evidente que lo horripilante estaba tanto fuera como dentro del individuo. Fue entonces cuando las oscuras regiones de la mente se abrieron paso al exterior, aunque habrá que esperar al romanticismo para que éstas encuentren su más adecuada expresión artística».

en los siguientes poemas: «Las ruinas. Pensamientos tristes³⁰⁴», de Alfonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma; «A la primavera después de la muerte de Philis³⁰⁵», «Lamentos con motivo de la muerte de Philis³⁰⁶», «Carta de Florinda a su padre el Conde D. Julián después de su desgracia³⁰⁷» y *Noches lúgubres*³⁰⁸ (1789-1790), de José Cadalso; «Tristenio, diálogos lúgubres a la muerte de su padre³⁰⁹», *Batilo. Égloga en alabanza de la vida del campo*³¹⁰ (1780), «A la mañana en mi desamparo y orfandad³¹¹», «En la muerte de Nise³¹²», «La tarde³¹³», «En la muerte de Filis³¹⁴», «Renunciando a la poesía después de la muerte de Filis³¹⁵», «La noche y la soledad³¹⁶», «El invierno es el tiempo de la meditación³¹⁷», «Al Dr. D. Antonio Tavira, capellán de honor de S.M., en la muerte de su hermana³¹⁸», «La Virtud. En la temprana y dolorosa muerte de un hombre de bien³¹⁹», «Epitafio del sepulcro de Filis³²⁰», «Los aradores³²¹» y «Doña Elvira³²²», de Juan Meléndez Valdés; «En la muerte de doña Engracia Olavide³²³» y «Epístola. Fabio a Anfriso³²⁴», de Gaspar M. de Jovellanos; *La música*,

³⁰⁴ Inserta en *Papeles de la Academia del Buen Gusto*, celebrada en Madrid el 29 abril 1751. Se puede consultar el ejemplar en la BNE (Sede de Recoletos: MSS/18476/24; código de barras: 110491801; localización: Sala Cervantes). El ejemplar consultado para este estudio aparece referenciado en el apartado bibliográfico.

³⁰⁵ Inserto en *Ocios de mi juventud, o Poesías líricas* (1781), de José Cadalso, pág. 94.

³⁰⁶ Inserto en *Ocios de mi juventud, o Poesías líricas* (1781), de José Cadalso, págs. 95-97.

³⁰⁷ Inserto en *Ocios de mi juventud, o Poesías líricas* (1781), de José Cadalso, págs. 25-31.

³⁰⁸ *Ibid.* cit. 5, pág. 28.

³⁰⁹ La fecha de publicación original es 1774. Dicho poema, inspirado en la figura del escritor inglés Edward Young, se encuentra actualmente en paradero desconocido. Únicamente aparece citado en el prólogo de Joaquín de Arce (1996: XXX) sobre las *Cartas marruecas; Noches lúgubres*, de José Cadalso.

³¹⁰ Premiada por la Real Academia Española, en Junta que celebró el 18 de marzo de 1780.

³¹¹ *Vid.* tomo I de *Poesías* (1797), de Juan Meléndez Valdés, págs. 270-274.

³¹² *Vid.* tomo I de *Poesías* (1797), de Juan Meléndez Valdés, págs. 274-277.

³¹³ *Vid.* tomo I de *Poesías* (1797), de Juan Meléndez Valdés, págs. 203-207.

³¹⁴ *Vid.* tomo I de *Poesías* (1797), de Juan Meléndez Valdés, págs. 251-252.

³¹⁵ *Vid.* tomo II de *Poesías* (1797), de Juan Meléndez Valdés, págs. 83-84.

³¹⁶ *Vid.* tomo III de *Poesías* (1797), de Juan Meléndez Valdés, págs. 45-60.

³¹⁷ *Vid.* tomo III de *Poesías* (1797), de Juan Meléndez Valdés, págs. 1-8.

³¹⁸ *Vid.* tomo III de *Poesías* (1797), de Juan Meléndez Valdés, págs. 60-62.

³¹⁹ *Vid.* tomo III de *Poesías* (1797), de Juan Meléndez Valdés, págs. 228-238.

³²⁰ *Vid.* tomo II de *Poesías* (1820), de Juan Meléndez Valdés, págs. 287-288.

³²¹ *Vid.* tomo II de *Poesías* (1820), de Juan Meléndez Valdés, págs. 171-181.

³²² *Vid.* tomo II de *Poesías* (1820), de Juan Meléndez Valdés, págs. 231-248. Este poema se encuentra dividido en dos romances: «Romance I» (págs. 231-239) y «Romance II» (págs. 239-248).

³²³ Publicado entre 1775 y 1776. Se halla incluido en los manuscritos *Cavanilles*, fol. 48 v., B, fol. 8. y C, fol. 113 v. El manuscrito de *Cavanilles* aparece reproducido en la edición de R.M. Cañedo, tomo I de *Colección de varias obras en prosa y verso del Excmo. Sr. don Gaspar Melchor de Jovellanos, adicionadas con algunas notas por D.R.M.C.* (1830), págs. 24-27.

³²⁴ Publicado en 1779, constando de dos versiones. La primera versión se encuentra en el manuscrito *Cavanilles*, fol. 91 v. La segunda versión corregida fue incluida en B, fol. 62., siendo publicada por primera vez en el tomo X de *Viaje de España* (1781), págs. 102-109, de Antonio Ponz. Luego la reprodujeron Ceán Bermúdez, en *Memorias para la vida del Excmo. Señor don Gaspar Melchor de Jovellanos* (1814), págs. 339-349, y R.M. Cañedo, en el tomo I de la *Colección de varias obras en*

poema (1779), de Tomás de Iriarte; «El túmulo³²⁵», «El otoño³²⁶», «A un amigo en la muerte de un hermano³²⁷», «Mi paseo solitario de primavera³²⁸» y «La escuela del sepulcro³²⁹», de Nicasio A. de Cienfuegos; «En la muerte de un amigo³³⁰», «El Panteón de El Escorial³³¹» y «A España después de la revolución de Marzo³³²», de Manuel J. Quintana; y *La Compasión. Canto fúnebre a la muerte del excelentísimo señor duque de Alba* (1796) y *Profecía del Pirineo* (1808), de Juan B. de Arriaza.

C.1. *La queja, o sea, Pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad* (*The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality*) (1742-1745), de Edward Young. Recepcion, adaptación e influencia en España

Edward Young fue uno de los grandes representantes y fundador honorífico de la *Escuela de Cementerio* (*Graveyard School*). A través de sus obras, Edward Young no solo meditó acerca del ser humano y su destino, la existencia y el papel de Dios en la vida de las personas, la vida, la muerte (como el dolor que provoca en las personas la pérdida de un ser querido), etc., a raíz de sus propias experiencias³³³ (aunque siempre tratando de despersonalizar su obra, de tal manera que cualquier persona pueda verse identificado con sus pensamientos), sino que logró transformar la sensibilidad europea, preparando el terreno para el cultivo del Romanticismo.

La queja, o sea, Pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad (1742-1745), de Edward Young, un largo poema compuesto por 9635

prosa y verso del Excmo. Sr. don Gaspar Melchor de Jovellanos, adicionadas con algunas notas por D.R.M.C. (1830), págs. 36-43.

³²⁵ Vid. tomo I de la colección *Poesías* (1798), de Nicasio A. de Cienfuegos, págs. 34-36.

³²⁶ Vid. tomo I de la colección *Poesías* (1798), de Nicasio A. de Cienfuegos, págs. 71-78.

³²⁷ Vid. tomo I de la colección *Poesías* (1798), de Nicasio A. de Cienfuegos, págs. 406-411.

³²⁸ Vid. tomo I de la colección *Poesías* (1798), de Nicasio A. de Cienfuegos, págs. 79-84.

³²⁹ Es más que probable que este poema se encuentre en el segundo tomo de la colección *Poesías* (1798). Sin embargo, no hemos podido localizarlo. Si hemos localizado el poema en el tomo I de *Obras poéticas* (1816), de Nicasio A. de Cienfuegos, págs. 175-188, siendo esta la edición que hemos manejado para esta investigación.

³³⁰ Inserto en la colección *Poesías* (1802), de Manuel J. Quintana, págs. 133-138.

³³¹ Inserto en la colección *Poesías Patrióticas* (1808), de Manuel J. Quintana, págs. 33-46.

³³² Inserto en la colección *Poesías Patrióticas* (1808), de Manuel J. Quintana, págs. 18-24.

³³³ Edward Young pasó por amargos y dolorosos momentos en su vida, pues tuvo la desgracia de ver morir a sus familiares y amigos más cercanos, entre los que se hallaban su esposa, Elizabeth Young (falleció en 1740), su hijastra, Elizabeth Temple (falleció en 1736, era hija del primer matrimonio de Elizabeth Young con Francis Lee), su yerno, Henry Temple (falleció el mismo año que Elizabeth Young, en 1740) y su amigo Thomas Tickell (falleció también en 1740). Sus repentinas muertes sumieron a este poeta en un profundo estado de melancolía que le inspiraron para la composición de su largo poema *La queja, o sea, Pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad* (1742-1745).

pentámetros yámbicos sin rima, divididos en nueve *noches* (*Nights*), contó con varias ediciones en lengua castellana durante el período de entresiglos (1788-1834).

La primera edición, llevada a cabo por Juan de Escoiquiz, salió a la venta entre 1789 y 1797 bajo el título de *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error y traducidas al castellano por Don Juan de Escoiquiz, arcediano de Alcaraz y Canónigo de la santa iglesia de Toledo*, publicado el primer volumen por la Impr. de Don Benito Cano³³⁴ (Madrid) y el segundo volumen por la Impr. Real, por D. Pedro Pereyra³³⁵ (Madrid³³⁶). La segunda edición salió a la venta en 1798³³⁷, bajo el mismo título que la edición anterior y traducida por el mismo autor. Esta edición fue publicada por la Impr. Real (Madrid). La tercera edición apareció publicada en dos volúmenes, en 1804, bajo el mismo título que las dos ediciones anteriores y traducida por el mismo autor³³⁸. Esta edición también fue publicada por la Impr. Real (Madrid). En 1822, apareció una nueva edición titulada *Lamento nocturno, o Meditaciones de Young*³³⁹, publicada por la Impr. de Venancio Oliveres (Valencia). Finalmente, localizamos otra edición publicada en 1828³⁴⁰ (Fig. 8, pág. 386), bajo el mismo título que la edición de 1822, editada por Francisco Razola e impresa por Julián Viana Razola (Madrid).

³³⁴ Disponible en la BC (Localización: Depòsit General; topográfico: A 84-8-1248; vol. 1; código de barras: 1002488596; consulta: sala general).

³³⁵ Disponible en la BC (Localización: Depòsit General; topográfico: A 84-8-1249; vol. 2; código de barras: 1002488597; consulta: sala general). No estamos totalmente seguros de que este segundo volumen pertenezca a la primera edición de 1789, primero, porque fue impreso por otra editorial, y segundo, porque la diferencia de tiempo con respecto a la publicación del primer tomo es casi de una década. Puede que pertenezca a una misma edición reimpressa bajo otra editorial en 1797. No obstante, no existe referencia alguna en el tomo que sea otra edición o reimpresión, por lo que cabe también la posibilidad de que este volumen pertenezca a la primera edición, publicado años más tarde por otra imprenta. De modo que, pese a que las posibilidades son varias, y a falta de nuevos datos, podemos considerar como válida, hasta la fecha, nuestra última hipótesis.

³³⁶ Desconocemos si existió un tercer volumen o incluso más volúmenes, puesto que no hemos encontrado otros ejemplares, ni otra referencia.

³³⁷ Francisco Aguilar (1996: 96) indica que esta segunda edición consta de tres volúmenes. Solamente hemos podido hallar el primer y el tercer volumen, disponibles en la BC (Localización: Depòsit de Reserva; topográfico: TusRes. 158-12º; vol. 1; código de barras: 1001061938; consulta: sala reserva. / Localización: Depòsit de Reserva; topográfico: TusRes. 465-12º; vol. 3; código de barras: 1001176440; consulta: sala reserva). En la portada, aparece anunciada la obra como una segunda edición.

³³⁸ Disponible en la BC (Localización: Depòsit General; topográfico: Tus-8-9465; vol. 1; código de barras: 1001178654; consulta: sala general. / Localización: Depòsit General; topográfico: Tus-8-7337; vol. 2; código de barras: 1001156158; consulta: sala general).

³³⁹ No hemos podido tener acceso a esta edición. Únicamente hemos hallado una referencia a esta obra, anotada por Guillermo Díaz-Plaja (1936: 244).

³⁴⁰ Disponible en la BC (Localización: Depòsit General; topográfico: Tus-8-3158; código de barras: 1001132827; consulta: sala general).



Fig. 8. Lámina inserta en *Lamento nocturno, o Meditaciones de Young* (1828),
de Edward Young

Aparte de estas ediciones en castellano, Edward Young también pudo ser previamente conocido en España a través de otros ejemplares en otros idiomas³⁴¹: la traducción-adaptación francesa de Pierre Le Tourneur, titulada *Les Nuits d'Young*³⁴² (1769), y las dos traducciones-adaptaciones italianas de Francesco d'Alberti di Villanuova, titulada *Le notti di Young*³⁴³ (1770), y de Giuseppe Bottoni, titulada *Delle notti di Young*³⁴⁴ (1777).

David Roas (2000: 215) destaca que los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745), de Edward Young, llegaron de forma tardía³⁴⁵ y mal, puesto que, como sucedía con la mayoría de las obras que se traducían y se publicaban en España en aquellos años, fue adecuadamente corregida para el público español. Juan de Escoiquiz así lo advirtió en su «Prólogo al Juicio Final de Young», donde, como hemos visto a lo largo de esta investigación, de nuevo nos encontramos con el anunciado y reiterado carácter instructivo que se pretendía dar a las obras publicadas, tras pasar por un correcto proceso de adaptación, más acorde a las normas españolas y el propio sentir nacional:

en España no se ha executado hasta ahora, sin duda porque como su Autor Eduardo Young tuvo la desgracia de vivir fuera del gremio de la Iglesia Católica, y en un país en que la libertad de pensar, hablar y escribir no conoce freno, sembró entre las verdades mas útiles proposiciones nada conformes á nuestros sagrados dogmas, é injuriosas á la Santa Iglesia Católica: testimonio harto triste de la poca solidez del entendimiento humano en materia de religion, si no lo alumbra la verdadera fe; pero como estas sombras no disminuyen el mérito de los restante de sus obras, y el quitárselas seria darles mayor resplandor, me he determinado á intentar su versión, ensayándome primero en el Juicio final, la Paráfrasis de Job, las Cartas Morales y la Primera Noche, con ánimo de continuar con el Poema de las Noches, si estos mereciesen la aprobacion del público; y para evitar el inconveniente arriba dicho, he suprimido todo lo que he notado digno de censura, consultando con sujetos

³⁴¹ Hemos de advertir que estas traducciones extranjeras, al igual que las españolas, no lograron acercarse al espíritu analítico de Edward Young, siendo el motivo principal el proceso de adaptación por el que hubo de pasar el texto en otros idiomas y que cambiaron el mensaje original del poeta inglés.

³⁴² Junto a la traducción al castellano de Juan de Escoiquiz, la traducción francesa de Pierre Le Tourneur fue la segunda versión más leída en España. Esta traducción se hallaba en diversas bibliotecas españolas y, hasta que salió a la venta la primera edición en castellano, debió ser la única forma de acceder a Edward Young para aquellos que desconocían la lengua inglesa (López García, 1991: 169). Esa edición se encuentra disponible en la BnF (Localización: Document numérique; código: NUMM-9620007; vol. 1. / Localización: Document numérique; código: NUMM-9666170; vol. 2).

³⁴³ En la portada se anuncia que esta traducción se ha realizado a partir de la original en inglés y de una traducción en francés. Es más que probable que se refiera a la traducción francesa de Pierre Le Tourneur. Para su consulta, se encuentra disponible en la BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin - magasin; código: 8-YK-963; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin - magasin; código: 8-YK-963; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin - magasin; código: 8-YK-963; vol. 3).

³⁴⁴ Disponible en la B.N.U.TO., Italia (Colocación: F IX.242; vol. 1 - Legatura in pergamena rigida; piatti riquadrati a secco; dorso rifasciato in carta. - Tagli col. in rosso. - Legato con; Inventario: A-38175).

³⁴⁵ Existe un desfase de unos 47 años entre la publicación original en inglés (1742) y la primera traducción al castellano (1789).

versados é inteligentes, á quienes ha parecido que podrá leerse con *utilidad* y *sin peligro*. (Young, 1789: VI-VIII) (la letra cursiva es nuestra)

Pese a que Juan de Escoiquiz afirmó haber consultado el texto original en inglés para llevar a cabo su traducción-adaptación, lo cierto es que, al comparar la versión castellana con la edición inglesa, encontramos influencias de otras obras, específicamente la traducción-adaptación francesa de Pierre Le Tourneur. Además, las frecuentes alusiones de Juan de Escoiquiz sobre el valor educativo de su adaptación, nos condujo a comparar su obra con el texto original en inglés en busca de aquellas secciones del texto original que este traductor eliminó en la adaptación a la lengua y cultura españolas. Hemos de aclarar también que la traducción-adaptación francesa de Pierre Le Tourneur también modificó el texto de Edward Young y que, todo parece apuntar que, si Juan de Escoiquiz realizó su adaptación a partir de la versión francesa y no de la versión original en inglés, el resultado fue una nueva versión en lengua castellana, resultado de la adaptación (de la versión francesa de Pierre Le Tourneur) de otra adaptación (el poema en francés ya era una traducción-adaptación del manuscrito original).

Un cotejo mínimo de los 17 primeros versos del poema original en inglés («Night The First») con la traducción-adaptación de Juan de Escoiquiz³⁴⁶ («Primera Noche») nos muestran estos cambios:

Tir'd nature's sweet Restorer, balmy *Sleep!*
He, like the World, his ready visit pays,
Where Fortune smiles; the wretched he forsakes:
Swift on his downy pinions flies from Woe;
And lights on Lids unfully'd with a Tear.
From short (as usual) and disturb'd Repose,
I wake: How happy they who wake no more!
Yet that were vain, if Dreams infest the Grave.
I wake, emerging from a sea of Dreams.
Tumultuous; where my wreck'd, desponding Thought,
From wave to wave of *fancy'd* Misery,
At random drove, her helm of Reason lost;
Tho' now restor'd, 'Tis only Change of pain,
A bitter change; severer for severe:
The *Day* too short for my Distress! and *Night*
Even in the *Zenith* of her dark Domain,
Is Sun-shine, to the colour of my Fate. (Young, 1742: 3-4)

³⁴⁶ Vid. Edgar A. Peers (1926), Dámaso López García (1991) y Ana González-Rivas (2013) para más información acerca de las similitudes y diferencias entre el poema original de Edward Young y las traducciones en castellano.

Estos 17 versos se transforman en 54 versos en la traducción-adaptación de Juan de Escoiquiz:

Plácido sueño que en sabroso olvido
Sepultas los cuidados:
Bálsamo que á los miembros fatigados
Restauras el vigor desfallecido,
Concédeme un instante de reposo...
¿Mas qué es esto? ¿tan pronto me abandonas?
Con vuelo presuroso
Te apartas de mis ojos afligidos.
¡Cruel! siempre blasonas
De acudir lisonjero al blando lecho
Del hombre venturoso y regalado,
Del infeliz te espantan los gemidos,
Y desprecias su humilde y pobre techo.
¡Con qué inquietud descansa el desdichado!
Después de un breve sueño interrumpido
Me despierto... Por quan afortunado
Tengo al hombre que en brazos de la muerte,
En su dulce regazo sumergido
Olvida los reveses de la suerte,
Si sus brazos piadosos le redimen
De estos sueños crueles que me oprimen:
¡O y con cuánto furor me han perseguido
El instante que he estado adormecido!
¡Qué visiones funestas han turbado,
Qual olas espantosas,
Mi triste fantasía,
Sin dexarme un momento descansado!
¡O, y como me sentia
Oprimido de angustias horrorosas,
Caer precipitado
De desgracia en desgracia. El sentimiento
Perdida la esperanza se trocaba
En furor, y mis penas aumentaba;
Un soplo, un leve aliento
Deshizo esta soñada desventura;
Desperté, conocí que me engañaba;
Consentí hallar consuelo: ¡qué locura!
La verdad á aquel punto me esperaba,
Verdad, verdad funesta mas sensible
Para mí que el delirio mas terrible:
Tres mausoleos ví donde encerradas
Yacen en triste polvo convertidas,
Y de mí cruelmente divididas,
Las tres prendas amadas
Que en tiempos mas felices poesía,
Del amor y amistad dulces despojos,
Y ahora objetos de la pena mia
Regados con raudales de mis ojos.
Para el cruel dolo que me atormenta
Aun el dia mas largo es limitado,

Y la noche, la noche mas obscura,
Quando mas sus tinieblas acrecienta
Sobre el mundo callado,
No iguala mi tristeza y amargura. (Young, 1789: 282-285)

Ante tal comparación entre las dos versiones, resulta del todo ilusorio tratar de indagar qué secciones suprimió Juan de Escoiquiz del poema original, cuando a simple vista lo único que parece suprimido fue el propio Edward Young. Apenas encontramos versos en la traducción-adaptación castellana que coincidan con los originales del escritor inglés. Edgar A. Peers (1926: 407) afirmó que, con esta traducción-adaptación, Juan de Escoiquiz: «entirely destroys the character of Young's style, and when we discover the many places in which he 'emended' and 'corrected' him, the value of his translation is sensibly diminished in our eyes».

La traducción-adaptación de Juan de Escoiquiz no solo se aleja peligrosamente de los deseos y de la originalidad que caracterizan a la obra de Edward Young, sino que también se incluyeron en esta nueva versión versos creados por el propio traductor que responden a sus propios gustos y preferencias literarias: «pueden advertirse las huellas de Garcilaso de la Vega [...], en concreto del *Soneto X* y también de la primera parte de la canción de Nemoroso en la *Egloga I*. Y con un poco más de esfuerzo, pero no mucho, también se pueden detectar huellas de las *Noches Lúgubres*» (López García, 1991: 176).

En el prólogo de la edición de Francisco Razola (1828) no aparecen la multitud de referencias religiosas e ideológicas que abundan en el texto de Juan de Escoiquiz. El prologuista subraya aquí el marcado carácter romántico del poema (aunque, como ya advertíamos con anterioridad, los planteamientos de Edward Young aún se encontraban lejos de ser considerados como románticos) y la atmósfera sublime que envuelve todo el relato. Sus valoraciones acerca del poema original resultan ser más agradables que las que podemos hallar en la traducción-adaptación de Juan de Escoiquiz. Únicamente acusa a Edward Young de su «falta de gusto» (Young, 1828: s.p.), aunque, con respecto a esto, inmediatamente aclara que:

La espresion de gusto está tan prodigada como poco entendida: si aquel censor nos dijera primero en qué consistia el gusto poético, y despues dijera qué le faltaba á Young, veriamos si era justa su censura. En mi concepto debe haber, y hay en efecto, tantos gustos poéticos como poemas: los genios imitan en la variedad á los rostros: puede haber infinidad de ellos buenos, y ninguno parecerse. Cada nacion entiende que ella es la que da el tono al gusto, y ninguno ha podido todavia definirle. (Young, 1828: s.p.)

Demostó que el gusto no estaba definido y que dependía en todo momento de la opinión subjetiva del que lo leyera.

Esta traducción-adaptación de 1828 es más fiel que la de Juan de Escoiquiz, pues encontramos mayores similitudes con el texto original en inglés. No obstante, también hallamos influjos del texto de Juan de Escoiquiz y de la traducción-adaptación francesa de Pierre Le Tourneur, al localizar versos en la edición de Francisco Razola que coinciden con las traducciones-adaptaciones mencionadas.

La traducción del poema de Edward Young a varios idiomas demuestra que hubo un público que gustó de este escritor. Ahora bien, los cambios a los que fue sometido el texto original prueban el gran poder de influencia que puede tener sobre una obra original dichos cambios, llegando a cambiar parcial o completamente el significado original de la obra. Cuando los *Pensamientos Nocturnos* llegaron a España, el traductor se encontró con la imposibilidad de conservar intacto el manuscrito original por razones principalmente morales y estéticas. En lugar de llevar a cabo una traducción legítima y fiel, el traductor optó por una adaptación que fuera más apropiada al panorama cultural, literario, estético, social e ideológico que se vivía en la España de aquella época, todo ello de acuerdo a las normas y el buen gusto. De este modo, se dio paso al nacimiento de una obra literaria «nueva», como la versión de Juan de Escoiquiz; obra que se vio a su vez influenciada por la traducción-adaptación francesa de Pierre Le Tourneur, quien también adaptó el poema original posiblemente por motivos similares a los de los traductores españoles. En un entorno católico, poco dado a los relatos góticos y con una ideológica marcadamente ilustrada y una estética neoclásica, resulta lógico que la adaptación fuera la única vía posible si el deseo del traductor era que la obra llegase sin muchos problemas al mercado. Además, tanto el traductor como los lectores seguramente se sentirían más cómodos con una adaptación que tuviera más en cuenta sus propios gustos y que mostraran cuestiones más próximas a su contexto. Y, de hecho, esto es lo que nos encontramos en la traducción-adaptación de Juan de Escoiquiz. No nos encontramos con una mala o ilegítima adaptación, sino que más bien hallamos en esta traducción-adaptación una tensión manifiesta entre la perspectiva inglesa y el contexto español.

Ana González-Rivas (2013: 310) señala que en esas transferencias culturales que se produjeron entre España e Inglaterra, las referencias que aparecen en las traducciones-adaptaciones a la literatura grecolatina sirven como «elementos mediadores» que asisten a la adaptación de la estética anglosajona al panorama cultural

de España: «A veces como menciones explícitas, otras como convenciones, los clásicos siguen siendo un importante referente estético e ideológico en España, y se vuelven necesarios a la hora de introducir nuevas propuestas literarias». La presencia de la literatura grecolatina en la traducción-adaptación del poema de Edward Young no debe entenderse como una forma de distanciarse del manuscrito original, sino más bien «como un acercamiento a la nación española, y como parte importante de la transferencia cultural que tiene lugar» (González-Rivas, 2013: 310).

Estas traducciones-adaptaciones, lejos de señalar una devaluación de la obra original, son un claro «reflejo de los nuevos gustos nacionales que comienzan a gestarse en Europa» (González-Rivas, 2013: 309) y que, más allá de seguir las mismas convenciones estéticas impuestas en otros países, se oponen justamente a ello, dando como resultado una nueva forma de enriquecer el vacío panorama cultural y literario que se vivió en España en aquellos años.

En España, Edward Young fue rápidamente conocido, citado, alabado e imitado por algunos escritores españoles, como José Cadalso³⁴⁷, Juan Meléndez Valdés y Nicasio A. de Cienfuegos³⁴⁸.

A la hora de evaluar la influencia de Edward Young sobre José Cadalso, la mayoría de investigadores llegan a la misma conclusión: el poeta inglés poco influjo ejerció sobre el escritor español.

Antonio Alcalá (1845: 266-267) afirmó que José Cadalso, habiendo perdido recientemente a una mujer a la cual amaba, «lloró su pérdida en pesados discursos en prosa poética, donde creía remedar al celebrado inglés con introducir un sepulturero llamado Lorenzo por ser este el nombre de la persona á quien el poeta inglés dirigía sus querellas, y donde no acertó el español á expresar los efectos que vivamente sentía».

Del mismo modo, Juan Marqués Merchán (1921: 178) manifestó que Edward Young ejerció poca influencia sobre José Cadalso: «¿podrá negarse que la emoción, el sentimiento, y hasta la loca idea, son suyas, muy suyas, y solo de Young ha tomado, con grave perjuicio, el título y la forma de la obra?». Marcelino Menéndez (1952: 264) subrayó que las *Noches Lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso, eran una «débil imitación de Young, afectada y prolija».

³⁴⁷ José Cadalso pasó un largo tiempo en Inglaterra donde tuvo la posibilidad de entrar en contacto directo con la cultura de aquel país. Allí, este escritor pudo leer el manuscrito original de Edward Young, además de la edición francesa de Pierre Le Tourneur (Marqués Merchán, 1921: 178), el cual pudo servirle de inspiración para la composición de sus *Noches Lúgubres* (1789-1790).

³⁴⁸ Vid. Ana González-Rivas (2013) y Edgar A. Peers (2013) para más información acerca de la influencia de Edward Young en España.

José F. Montesinos (1970: 178) destaca que no halla las huellas de Edward Young en las *Noches Lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso, a excepción de la nocturnidad, del tono retórico y exagerado de determinadas máximas y apóstrofes, de la presencia del nombre de Lorenzo (el sepulturero) y algún que otro detalle. Similar opinión comparte John Dowling (1985: 116-117), cuando asegura que lo único que hay de Edward Young en el poema de José Cadalso son imitaciones muy lejanas, como la lamentación de un hombre atormentado por la muerte de un ser querido, las denuncias a la noche, el nombre del sepulturero (Lorenzo) y la estructura (en forma de diálogo).

En el poema de José Cadalso, hallamos el mismo estilo que encontramos en los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745), de Edward Young, tal y como se anuncia en la misma portada de las *Noches Lúgubres* (1789-1790) (Fig. 9, pág. 394). Es este espíritu, caracterizado por el «cielo [...] opaco, triste y caliginoso como el de Londres» (Cadalso, 1793: 158-159), el que llegó a España en las postrimerías del siglo XVIII y el que alcanzó gran popularidad en los albores del siglo XIX.

Las *Noches Lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso, se trata de un largo poema en prosa, conformado originalmente por tres «Noches³⁴⁹». A lo largo de toda la obra, nos encontramos con un protagonista angustiado por la pérdida de su amada, a la que trata de desenterrar para suicidarse junto a su cadáver. El poema es planteado como un diálogo mantenido entre Tediato, el protagonista, y Lorenzo, el sepulturero. En la «Noche primera», Tediato no logra alcanzar su propósito, pues es arrestado, acusado por el delito de asesinato, y enviado a prisión, donde pasa parte de la «Noche segunda». Cuando sale de la cárcel, regresa al cementerio para llevar a cabo su objetivo inicial y allí se encuentra con un niño, Lorenzo, hijo del sepulturero. Este infante le relata las desgracias de su familia, la cual había pasado por la dolorosa y traumática situación de haber perdido a una madre, un abuelo y unos hermanos. Finalmente, Tediato se da cuenta de que él no es el único que sufre y que en el mundo existen personas que soportan dolores incluso mayores. A excepción del momento en que Tediato está encarcelado, el resto de la historia transcurre de noche en el cementerio. A través de las

³⁴⁹ El final de la «Noche tercera» y la «Noche cuarta» son apócrifas. Estas fueron publicadas de forma póstuma: la conclusión de la «Noche tercera» fue publicada en 1815 y la «Noche cuarta» en 1822.

NOCHES LÚGUBRES:

POR EL CORONEL

D. JOSEF CADALSO.

IMITANDO

EL ESTILO DE LAS QUE ESCRIBIÓ
en Inglés el Doctor Young.



CON SUPERIOR PERMISO.

BARCELONA : EN LA INPRENTA DE SASTRES.

AÑO DE M.DCC.XCVIII.

Fig. 9. Portada de la primera edición en formato libro de *Noches Lúgubres* (1798), de José Cadalso

diversas reflexiones que aparecen a lo largo del poema, podemos observar una transformación en el estado sentimental de Tediato, quien pasa de un estado de constante angustia e incesante dolor, autocompadeciéndose a cada rato, hasta una empatía final por el sufrimiento de otros, como es el caso del niño Lorenzo.

Al igual que Edward Young, José Cadalso también se inspiró para la composición de su poema en su experiencia personal, pues, este escritor también perdió a su amada, M.^a Ignacia Ibáñez, quien falleció de tuberculosis a la temprana edad de veinticinco años³⁵⁰.

Nigel Glendinning (1961) y Ana González-Rivas (2013) sacan a la luz las diversas influencias que podemos hallar en las *Noches Lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso, haciendo especial hincapié en la presencia de la tradición clásica, notoria desde el comienzo del poema, con la cita modificada de la *Eneida II*³⁵¹ (siglo I a.C.), de Virgilio (Cadalso, 1798: s.p.).

Nigel Glendinning (1961: 43-47) encontró en el poema de José Cadalso la influencia de Séneca, Cicerón, Epicteto y otros; influencias que modifican el significado sensual y epicúreo que hallamos en el poema de Edward Young.

³⁵⁰ Entre la crítica, ha sido muy discutida la polémica en torno a si ciertamente podemos hallar inspiración biográfica en las *Noches Lúgubres* (1789-1790). Nigel Glendinning (1961: 22) aseguró que la historia que encontramos en este poema responde más a motivos literarios y folclóricos, como, por ejemplo, la leyenda de «La difunta pleiteada», y otras referencias intertextuales. No obstante, Joaquín Arce (1996: 44) subraya que el hecho de que José Cadalso recurriera a otros textos y tópicos literarios, esto no significa que no pudiera también incluir referencias personales en su obra, pues ambas eventualidades no son excluyentes. Se produce lo que Joaquín Arce (1969: 44) define como una «literaturización de un hecho».

³⁵¹ Nigel Glendinning (1961: 1) señaló que se produjo un cambio en la cita original de Virgilio, pues la palabra «mortis» («Crudelis ubique / Luctus, ubique pavor, et plurima mortis imago», Virgilio, *Eneida II*, siglo I a.C.: 368-369; citado en Glendinning, 1961: 1) es sustituida por el término *noctis* («Crudelis ubique / Luctus, ubique pavor, et plurima noctis imago», Virgilio, *Eneida II*, siglo I a.C.: 368-369; citado en Cadalso, 1798: s.p.). Nigel Glendinning (1961: 1) atribuyó este cambio a un posible error del escritor, quien pudo confundir la cita de Virgilio con una de Ovidio, la cual aparece en *Tristezas I* (*Tristia I*) («Cum subit illius tristissima noctis imago», Virgilio, *Tristia I*, 3: 1; citado en Glendinning, 1961: 1). Respecto a esta cuestión, Ana González-Rivas (2013: 305-306) apunta a la posibilidad de que dicha modificación fuese realizada de manera intencionada por el propio José Cadalso, quien trató de evocar en esta cita tanto el espíritu de su obra como el de Edward Young. Es más, este caso no es el único, pues hallamos que muchos autores de los siglos XVIII y XIX emplearon este mismo juego de sustitución. Estos escritores alteraron el significado original de citas de autores clásicos con el simple hecho de reemplazar una palabra o varias del texto original. Aparte del ejemplo que acabamos de citar, podemos hallar al comienzo de la segunda edición de *El castillo de Otranto* (1765), de Horace Walpole, justo debajo del título de la obra, una cita de *El arte poético* (IV a. C.), de Horacio, también modificada como en el caso anterior: «vanae / fingentur species, tamen ut pes et caput uni / reddantur formae» (Walpole, 1765: s.p.) La cita original vendría a ser: «vanae / Fingentur species: ut nec pes nec caput uni / Reddatur formae» (Horacio, 1770: 7-9).

Finalmente, Nigel Glendinning (1961: XXXVIII-XLV) halló en el poema la presencia de la leyenda de «la difunta pleiteada»³⁵². Ana González-Rivas (2013: 307), además, señala que esta leyenda funciona también con tópicos literarios y elementos fijos que de nuevo remiten a la misma literatura clásica: «valga como ejemplo un relato de Flegón de Trales sobre una muchacha cuyo cadáver despierta para reencontrarse por las noches con su amado (*De Mirabilibus 1*)». La leyenda de «la difunta pleiteada» también está presente en numerosos relatos de terror, sobre todo en aquellas historias relacionadas con vampiros, como, por ejemplo, «La muerta enamorada» («La Morte amoureuse») (publicada el 23 y 26 de junio de 1836 en *Chronique de Paris*), de Théophile Gautier, o el poema «La novia de Corinto» («Die Braut von Korinth») (1797), de Johann Wolfgang von Goethe. Ana González-Rivas (2013: 307) apunta que en el relato de «La tumba», Guy de Maupassant recrea una situación similar a la que describió José Cadalso en sus *Noches Lúgubres* (1789-1790), pues el protagonista, al igual que Tediato, pasa la noche en el cementerio junto al cuerpo sin vida de su amada, a la cual desentierra, fruto de una enajenación por la que pasa. En ambos relatos, hallamos elementos muy similares: un objetivo común (yacer junto a la joven amada), un cadáver en descomposición, el placer necrófilo, etc., perdurando de este modo un motivo o argumento que actúa como hipotexto.

Ana González-Rivas (2013: 307-308) halla también influjos de otros escritores grecolatinos en el poema de José Cadalso. Algunas escenas y descripciones le recuerdan a la carta sobre espíritus de Plinio el Joven³⁵³ (*Cartas*, Episodio VII, carta 27):

Esta narración, que adelanta y fija muchos de los elementos clave de las historias de fantasmas de la modernidad, reaparece aquí en algunas de las características del escenario (el silencio de la noche, la tristeza), así como en la descripción del sepulturero Lorenzo, que recuerda a la del fantasma que habitaba la «tristemente célebre» casa de Atenas («un anciano consumido por la flacura y la podredumbre, de larga barba y cabello erizado; llevaba grilletes en los pies y cadenas en las manos que agitaba y sacudía»). (González-Rivas, 2013: 307-308)

³⁵² Esta leyenda cuenta la historia de una joven doncella que no pudo contraer matrimonio con el hombre al que amaba por la oposición de su padre, puesto que el joven era de origen muy humilde. Obligada a contraer matrimonio con otro hombre, la joven falleció por la pena el mismo día de su boda. Cuando el muchacho al que amaba la joven fue a visitar su tumba, apareció ante él una virgen, quien le prometió resucitarla. Cuando los dos jóvenes regresaban al pueblo, fueron acorralados y la joven muchacha, por miedo a que la volvieran a separar de su amado, se transformó de nuevo en un cadáver.

³⁵³ Vid. Francisco García Jurado (2002) y Ana González-Rivas (2012) para más información acerca de la repercusión de este texto en la literatura gótica.

Descripción similar ofreció José Cadalso (1798: 2), cuando describió a su sepulturero, Lorenzo, quien tenía «el rostro pálido, flaco, súcio, barbado y temeroso; el hazadon y pico que trae al hombro, el vestido lúgubre, las piernas desnudas, los pies descalzos que pisan con turbación, todo me indica ser Lorenzo, el sepulturero del templo, aquel bulto cuyo encuentro horrorizaria á quien le viese³⁵⁴».

Juan Meléndez Valdés fue otro de los escritores españoles que no pudo resistirse al atractivo de los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745), de Edward Young. José M.^a de Cossío (1923: 344) halló restos de la influencia de Edward Young en el poema «La noche y la soledad³⁵⁵», de Juan Meléndez Valdés. De hecho, este escritor español citó a Edward Young, alabando el ingenio del poeta inglés³⁵⁶: «Y la cítara fúnebre templemos, / O Young, que tú tañías / Quando en las rocas de Albion llorabas; / Y á Narcisa á la muerte demandabas» (Meléndez Valdés, 1797, tomo III: 51). De nuevo, vuelve a mencionar a Edward Young y destaca el carácter sublime de los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745): «Y con Young silenciosos nos entremos / En blanda paz por estas soledades, / Do en sus noches sublimes meditemos / Mil divinas verdades; / Y á su voz lamentable enternecidos / Repitamos sus lúgubres gemidos» (Meléndez Valdés, 1797, tomo III: 59-60).

En una carta, dirigida a Gaspar M. de Jovellanos, fechada el 17 de julio de 1779, Juan Meléndez Valdés (1996: 385) manifestó que había tomado «algunos pensamientos de la *noche décima*³⁵⁷ [...]; pero confieso llanamente que no han sido hurtos». Su

³⁵⁴ Una descripción muy común que encontramos en muchos relatos góticos y que define el arquetipo de villano gótico.

³⁵⁵ *Ibid.* cit 317, pág. 383.

³⁵⁶ Las alusiones y los elogios dirigidas a Edward Young también aparecen en otros escritos de Juan Meléndez Valdés, como en «Carta autografía de Meléndez Valdés a Jovellanos», fechada en noviembre de 1766, donde el escritor español le comentó a Gaspar M. de Jovellanos que los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745), de Edward Young, debían tener lugar «en el poema de *Las Edades*» (Meléndez Valdés, 1996: 332). En otra carta, dirigida también a Gaspar M. de Jovellanos, fechada el 17 de julio de 1779, Juan Meléndez Valdés (1996: 385) destacó «el estilo magnífico y terrible del inimitable Young, [...] la fuerza divina de sus sentencias». Juan Meléndez Valdés (1996: 385) confesó a su amigo que, pese a sus esfuerzos por imitar el «sublime y terrible» estilo de Edward Young, su poema, «La noche y la soledad», no era de la calidad suficiente para ser considerado digno de comparación con el del escritor inglés: «Sus años, sus doctrinas, su situación, y más que todo, su genio, son infinitamente superiores, para querer yo presumir tan atrevidamente. Mi canción, al lado de sus *Noches*, es una composición lánguida, sin moral, débil; mis pensamientos vulgares, mis pinturas poco vivas, y mis arrebatamientos fríos. Las musas castellanas son capaces de todo, pero la humilde musa de *Batilo* no pude tanto».

³⁵⁷ La versión original en inglés constó de nueve noches. Sin embargo, la traducción francesa de Pierre Le Tourneur, *Les Nuits d'Young* (1769), si constó de diez noches (la noche novena del original en inglés dividida en la traducción en dos noches, noche novena y noche décima). Esto prueba que el texto al que tuvo acceso Juan Meléndez Valdés fue la traducción francesa, puesto que en la fecha en que escribió y publicó la carta antes citada (del 17 de julio de 1779), donde confesó haberse inspirado en la noche décima para su poema, «La noche y la soledad», aún no había salido al mercado la primera traducción en

intención nunca fue la de imitar completamente el estilo de Edward Young, sin embargo, su admiración por el trabajo del poeta inglés le condujo a crear una obra que el propio autor calificó de poco original: «Yo he leído muchísimo *Las Noches*, me he quedado con mucho y aunque en esta composición no quise verlas de propósito, temiéndome lo que me ha sucedido, hallé, concluida mi obra y cotejándola con la *noche* que he dicho, algunos pensamientos ya ocupados por él, y que yo me creía originales; aunque no son tantos, a mi ver, que puedan por este lado desacreditarme...» (Meléndez Valdés, 1996: 385). A modo de ejemplo, un pasaje de la «Noche Novena» («Night The Ninth») de los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745), de Edward Young, inspiró la condenación que Juan Meléndez Valdés lanzó contra aquellos sacrílegos que se habían burlado de los decretos de Dios: «making night still darker by their deeds» (Young, 1746: 340): «Los hombres siempre en la maldad osados, / Del señor los altísimos decretos / Sacrílegos burlaran; / Y á sueño vergonzoso el día dados, / En las tinieblas fúnebres inquietos / Todo á su libre antojo lo trocaren» (Meléndez Valdés, 1797, tomo III: 56).

Otros poemas de Juan Meléndez Valdés donde también hallamos influencias de los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745), de Edward Young, son: «El melancólico³⁵⁸», «El invierno es el tiempo de la meditación³⁵⁹» y «La presencia de Dios³⁶⁰».

Aunque en menor medida que los otros dos autores anteriores, Nicasio A. de Cienfuegos también se vio influenciado por los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745), de Edward Young. En su poema, «La escuela del sepulcro³⁶¹», hallamos un estilo similar al que encontramos a lo largo del poema del escritor inglés, así como personajes con nombres muy parecidos, como el nombre de Lorenzo, que aparece como Lorenza en el poema de Nicasio A. de Cienfuegos. Sin embargo, la auténtica influencia de Edward Young y su poema lo encontramos en el tono y el sentimiento que Nicasio A. de Cienfuegos puso en algunos versos de «La escuela del sepulcro», como, por ejemplo: «la quieta noche / Á los mortales con su sombra encierra, / Y acalla al mundo que tranquilo yace / En un mar de silencio sumergido. / Mas ¡ay! ¿cual son tan á deshora turba / La silenciosa paz de las tinieblas?» (Álvarez de Cienfuegos, 1816: 175).

castellano de Juan de Escoiquiz, la cual salió a la venta entre 1789-1797. Por aquellos años, únicamente existía el original en inglés y la traducción francesa de Pierre Le Tourneur.

³⁵⁸ *Ibid.* cit 318, pág. 383.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.* cit. 330, pág. 384.

C.2. Los poemas osiánicos de James Macpherson. Recepción, adaptación e influencia en España

En 1760, James Macpherson dio a conocer al público inglés su obra *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gaelic or Erse Language*³⁶², que, como el propio título indica, dijo ser la traducción de unos poemas escritos en lengua gaélica. Un año después, en 1761, James Macpherson aseguró haber encontrado un poema épico sobre el monarca *Fingal*, compuesto por un bardo gaélico del siglo III, Ossian, y que publicó bajo el título de *Fingal, an Ancient Epic Poem. In Six Books: Together with Several Other Poems, Composed by Ossian the Son of Fingal. Translated from the Gallic Language by James Macpherson*³⁶³ (1762). Luego publicó *Temora: An Ancient Epic Poem, in Eight Books: Together with Several Other Poems, Composed by Ossian, the Son of Fingal. Translated from the Gallic Language by James Macpherson*³⁶⁴ (1763a), otra presunta traducción de la obra original de Ossian. Finalmente, en 1765, todos estos poemas osiánicos fueron agrupados y publicados en *The Works of Ossian, the Son of Fingal. In Two Volumes. Translated from the Galic Language by James Macpherson*.

Estos poemas épicos cantan principalmente el origen de la gloria de Oisín, un guerrero mítico celta, hijo de Fionn mac Cumhaill (traducido al inglés como *Finn McCool*), un poderoso y reconocido guerrero, defensor de Irlanda. Fionn mac Cumhaill y sus guerreros, los *Fianna*, crearon una auténtica mitología celta (Bonachera, 2015: 32).

Aunque en un principio se creyó que estas publicaciones realmente eran traducciones de unos poemas épicos escritos por el poeta bardo Ossian, reunidos y traducidos por el poeta escocés James Macpherson, ciertos recursos estilísticos, lingüísticos e históricos pusieron en tela de juicio la autoría de estos poemas. A pesar de

³⁶² Esta colección se compone de 15 poemas, repartidos y agrupados bajo cuatro títulos: *Shilric, Vinvela* (poemas del I al III), *Connal, Crimora* (poemas del IV al XI), *Ryno, Alpin* (poemas del XII al XIII), y *Duchommar, Morna* (poemas del XIV al XV).

³⁶³ El poema épico *Fingal* se divide en 6 libros. Dentro de esta obra se incluyen otros poemas osiánicos: «Comala: a Dramatic Poem»; «The War of Caros: a Poem»; «The War of Inis-Thona: a Poem»; «The Battle of Lora: a Poem»; «Conlath and Cuthona: a Poem»; «Carthon: a Poem»; «The Death of Cuchullin: a Poem»; «Darthula: a Poem»; «Temora: an Epic Poem»; «The Songs of Selma»; «Calthon and Colmal: a Poem»; «Lathmon: a Poem»; «Oithona: a Poem»; «Croma: a Poem»; y «Berrathon: a Poem».

³⁶⁴ El poema épico *Temora* se divide en 8 libros. En esta obra también se incluyen otros poemas osiánicos: «Cathlin of Clutha, a poem»; «Sulmalla of Lumon, a poem»; «Cath-Loda, a poem»; «Oina-Morul, a poem»; «Colna-Dona, a poem»; y «A Specimen of the Original of Temora, Book Seventh».

que James Macpherson aseguró tener en su poder los documentos originales, lo cierto es que nunca llegó a mostrarlos.

A la duda sobre la autoría de los poemas osiánicos, se añadió otro acontecimiento importante: la lucha entre los críticos irlandeses y escoceses por la autoría del ciclo de poemas de Ossian. Samuel Johnson resolvió que los poemas de Ossian eran un fraude y que en realidad se trataban de una refundición de antiguos versos, la mayoría producto de la propia inventiva de James Macpherson (Boswell, 1799). Otros defendieron la inocencia de James Macpherson y, al igual que este, afirmaron que estos poemas épicos estaban basados en tradiciones orales en gaélico escocés de las montañas de Escocia, lo que significa que las colecciones de poemas son de origen escocés. No obstante, otros aseguraron que los poemas pertenecían a las leyendas y los mitos irlandeses y, por tanto, estos son de origen irlandés. Sydney Owenson (Lady Morgan) (1806, tomo II: 66-67) afirmó que los poemas de Ossian fueron traducidos: «from the fragments of the Irish bards, or seanachies, whose surviving works were almost equally diffused through the Highlands as through this country³⁶⁵».

También cabe la posibilidad de que estemos ante un caso de traducción-adaptación en el que James Macpherson pudo realmente tener en su poder diversas baladas gaélicas, las cuales tradujo y adaptó a la sensibilidad de su época, modificando el texto original y añadiendo material de su propia creación. Dejando de lado la originalidad y autoría de los poemas, lo cierto es que no podemos negar el mérito artístico y el gran alcance cultural de estos.

A la altura de 1788, José Alonso Ortiz realizó la primera traducción al castellano de los poemas osiánicos, incluidos en *Obras de Ossian poeta del siglo tercero en las montañas de Escocia* (Valladolid: Impr. de la Viuda e Hijos de Santander³⁶⁶). En este libro se tradujeron dos poemas de Ossian: «Carthon» y «Lathmon³⁶⁷».

José Alonso Ortiz llevó a cabo una gran defensa a favor de los poemas osiánicos, ensalzando el estilo de los mismos:

³⁶⁵ Tras la lucha por la autoría de estos poemas, subyació la lucha por una identidad celta (Bonachera, 2015: 32).

³⁶⁶ Disponible en la BNE (Sede de Recoletos: U/5713; vol. 1; código de barras: 1000614426; localización: Sala Cervantes).

³⁶⁷ Originalmente publicadas en *Fingal, an Ancient Epic Poem. In Six Books: Together with Several Other Poems, Composed by Ossian the Son of Fingal. Translated from the Gallic Language by James Macpherson* (1762).

Es verdad que á Ossian faltan aquellos méritos que nacen del primor del arte, y de la perfección de la Sociedad y como, dice este Critico; pero ésto mismo acaso hace mas portentoso el ingenio de aquel Bardo: ni en su siglo en aquel Pais se conocía el arte, ni la Sociedad en su perfección: el aspecto puro de la naturaleza era el unico objeto, que se presentaba á su fantasia, desnudo de todos los primores del arte; y no obstante concibiendo las ideas mas elevadas, se produjo en las expresiones mas energicas. Se explica con sencillez; pero con magestad: no pinta sus imgenes el arte; pero les dá todo su espiritu la naturaleza: no presenta aquellas delicadezas superficiales, á que algunos deslumbrados llaman ornatos de la finura, y del primor poetico; pero ofrece aquellas grandezas de sentimientos, que elevan, que mueve, y que dan que admirar á los genios contemplativos. (Macpherson, 1788: XV-XVI)

Con todo esto, José Alonso Ortiz definió lo que para él era la poesía moderna. Contrastó las imágenes pintadas por el arte con aquellas que acogen el espíritu de la naturaleza, contraponiendo a las delicadezas superficiales las grandezas de los sentimientos. José Alonso Ortiz describió como genios contemplativos a aquellas personas capaces de hallar sublimidad en los poemas naturales y solemnes de Ossian.

En el siglo XIX, los lectores españoles fueron conociendo poco a poco la obra de James Macpherson, ya fuese a través de los poemas que se iban publicando en distintos periódicos y revistas de la época, o a través de las imitaciones o traducciones libres al castellano insertadas en colecciones de poemas.

En 1800, Pedro Montengón anunció la traducción y publicación en dos tomos de los poemas osiánicos: *Fingal* (1762) y *Temora* (1763a³⁶⁸). No obstante, finalmente solo se dio a conocer *Fingal*, publicado en un solo tomo bajo el título de *Fingal y Temora, poemas épicos de Osian, antiguo poeta céltico*³⁶⁹ (Madrid: Ofic. de D. Benito García y Comp.).

En 1804, se publicó, en los núm. XVII y XVIII de la revista *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes: Obra Periódica*, seis poemas osiánicos, traducidos por José Marchena y precedidos de una advertencia realizada por Manuel J. Quintana (1804: 248-254): «Invocación al Héspero en la introducción a los cantos de Selma» (Macpherson, 1804a: 307-308), «Diálogo entre Vinvela y Silrico en el poema de Carriatura» (Macpherson, 1804b: 308-315), «Diálogo entre Conal y Crimora extractado del mismo poema de Carriatura» (Macpherson, 1804c: 315-317), «Pintura de Fingal y canto de los Bardos al principio del poema de Carton» (Macpherson, 1804d: 318-319),

³⁶⁸ Pedro Montengón realizó esta traducción a partir de la traducción italiana del abate Melchior Cesarotti, *Poesie di Ossian, Figlio di Fingal, Antico Poeta Celtico, Ultimamente Scoperte, e Tradotte in Prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella Trasportate in Verso Italiano dall' Ab. Melchior Cesarotti* (1763b), reedita y ampliada en 1772 (Fabbri, 2011: 150), y el prólogo de James Macpherson del manuscrito original.

³⁶⁹ Disponible en la BC (Localización: Depòsit de Reserva; topográfico: TusRes. 99-8º; código de barras: 1001142697; consulta: sala reserva).

«Canto de Fingal en honor de la desgraciada Móyna, en el poema de Carton» (Macpherson, 1804e: 375-377) y «Apóstrofe al Sol con que termina el poema de Carton» (Macpherson, 1804f: 377-378). Además, José Marchena también tradujo «La guerra de Caros» (Macpherson, 1892a: 104-114) y «La guerra de Inistona» (Macpherson, 1892b: 115-123).

En un tono irónico, Juan Valera (1942: 1.184) describió el influjo de Ossián en España³⁷⁰ con las siguientes palabras: «El entusiasmo y la imitación de Ossian han dejado, no obstante, cierta huella en una que me parece manía, aunque el Diccionario de la Academia la disculpa y casi la autoriza: la de llamar a los poetas bardos; lo cual, en mi sentir, equivale a llamar druidas a nuestros clérigos y frailes».

Elena Catena (1948: 71) anotó que Ossián poco influjo ejerció en la formación del Romanticismo español, pues lo que fue algo esencial para la gestación del Romanticismo en otros países, en España no fue más que un «elemento accidental», aduciendo como principal motivo la llegada al país de un movimiento romántico bastante elaborado. No obstante, también asegura que esto no es impedimento para que, una vez llegase a España a finales del siglo XVIII, este evolucionase hacia otras formas, adquiriendo otro tipo de significados, así como ocurrió con otros movimientos literarios, fruto de un proceso de adaptación.

No obstante, fue Isidoro Montiel (1974) quien logró demostrar el peso de la influencia de los poemas de Ossián en la literatura española. Hallamos numerosas referencias, citas, prólogos, imitaciones y términos osiánicos durante el último tercio del siglo XVIII y durante el siglo XIX.

En la advertencia a *Lecciones sobre la retórica y bellas letras, por Hugo Blair* (1798-1799) (*Lectures on rhetoric and belles lettres*, 1784), de Hugh Blair, el traductor, José L. Munárriz (1798-1799), citó en numerosas ocasiones a Ossián. Cuando Hugh Blair (1784: 151) aludió a las descripciones, metáforas, apóstrofes, comparaciones, etc., este mencionó a los héroes de Ossián, destacando los giros literarios que aparecen en la obra como ejemplos de perfección estilística:

to describe the nature of soft and melancholy music, Ossian says, «The music of Carryl was, like the memory of joys that are past, pleasant and mournful to the sol». This is happy and delicate. Yet, surely, no kind of music has any resemblance to a feeling of the mind, such as the memory of joys. Had it been compared to the voice of the nightingale, or the murmur of the stream, as it would have been by

³⁷⁰ Vid. Edgar A. Peers (1925), Elena Catena (1948), Isidoro Montiel (1967 y 1974) y Andrew Ginger (2004) para más información acerca de la influencia de Ossián en España.

some ordinary poet, the likeness would have been more strict; but, by founding his simile upon the effect which Carryl's music produced, the Poet, while he conveys a very tender image, gives us, at the same time, a much stronger impression of the nature and strain of that music: «Like the memory of joys that are past, pleasant and mournful to the soul».

Ramón López Soler (1823: 207), también conocido por los pseudónimos Lopecio, Gregorio Pérez de Miranda y Bachiller Cantaclaro, se refirió a los clasicistas como «homéridas» y a los románticos como «osiánicos», señalando el eminente final del Clasicismo y la llegada del Romanticismo al país.

En la composición de Bernardino Fernández de Velasco titulada «Al primer buque de vapor que hizo el viaje de Cádiz a Barcelona en noviembre de 1824» (publicada el 23 de marzo de 1833 en el núm. 2 de *El Vapor*), hallamos otra alusión a los poemas osiánicos: «Llega en buen hora, arrogante / Volcanizado bajel / Desde la ciudad de Alcides / Al trono de Berenguer. / Abandonaste las costas / Que te miraron nacer, / Y los cantos de los Bardos / Y los hijos de Morven. / Los vientos de Calidonia / De Fingal en el broquel / Sonaron enfurecidos / Al verle desaparecer» (Fernández de Velasco, 1833: 4).

A finales del siglo XVIII, encontramos influencia de los poemas osiánicos en la poesía de Juan Meléndez Valdés, Nicasio A. de Cienfuegos, José Somoza y Manuel J. Quintana. En el siglo XIX, hallamos bastantes reflejos osiánicos en los poemas del Duque de Rivas, José de Espronceda³⁷¹, Antonio García Gutiérrez³⁷², Juan Arolas, Gregorio Romero de Larrañaga, Nicomedes Pastor Díaz, José Marchena, José Mor de Fuentes, Bernardino Fernández de Velasco (el Duque de Frías), Cristóbal de Beña, Mariano Roca de Togores y Carrasco (el Marqués de Molins), Gustavo A. Bécquer, Eduardo Pondal y Pío Baroja³⁷³.

Edgar A. Peers (1940: 109) destacó que estos poetas españoles hallaron en Ossian:

not only that remote civilization which so greatly attracted them, but also, and in the crudest form, most of the qualities which were to constitute nineteenth-century

³⁷¹ Encontramos influencia de los poemas osiánicos en dos obras de José de Espronceda: «Oscar y Malvina. Imitación del estilo de Ossian» (dividida en dos partes: «La despedida» y «El combate», y publicada en el núm. 605, del 29 de junio de 1837, de *El Español*) y «El Sol. Himno» (publicado en el núm. X, del 28 de noviembre de 1834, de *El Siglo*). Para más información, se puede consultar el trabajo de Isidoro Montiel (1967).

³⁷² Hallamos la presencia de Ossian en el poema «El sepulcro de Evarina. Imitación de Ossian» (publicado el 2 de febrero de 1843, en el núm. 6 de la revista *El Reflejo*), de Antonio García Gutiérrez.

³⁷³ Pío Baroja (1911) confesó que, cuando era un niño, le causó gran emoción la invocación al planeta Venus en «Los Cantos de Selma» (1762), de James Macpherson.

romanticism. They found the vagueness and mystery associated with the countries of the north; the subjectivity and melancholy which generally accompany extreme imaginativeness; an attitude to Nature very similar to that which had long and slowly been emerging in Spain; and, above all, a miscellaneous assortment of novel phrases with which one could make great play and mystify the uninitiated reader.

Incluso en el ámbito teatral, se rindió tributo a los poemas osiánicos, como, por ejemplo, en *Oscar, fils d'Ossian. Tragédie en Cinq Actes* (1796), de Antoine-Vincent Arnault (traducida-adaptada por Juan Nicasio Gallego y publicada en 1818 bajo el título *Oscar, hijo de Osian: tragedia francesa, puesta en verso castellano, y acomodada a nuestro teatro*); *Fingal, fantasía dramática en cinco actos* (1840), de Antonio García Gutiérrez; y *Caibar, drama bardo* (1851), de Pablo A. de la Avecilla.

Es cierto que el movimiento osiánico tuvo poca repercusión en España, si lo comparamos con otros países europeos. Este llegó de manera tardía al país y hubo de enfrentarse a la persistente resistencia del Neoclasicismo español, el cual se prolongó hasta bien entrada la primera mitad del siglo XIX, siendo respaldado por un ultra catolicismo que no vio con buenos ojos cualquier escrito que obviase el componente religioso. Sin embargo, y a pesar del panorama brevemente descrito, tal y como advierte Isidoro Montiel (1974: 39), lo cierto es que la llegada de los poemas osiánicos a España dio lugar a la creación de nuevas formas de expresión artística y asistió al rescate del componente sobrenatural o fantástico en la literatura española: «The wonder is, not that Ossian had a vogue at all in Spain, but that this vogue was not far greater» (Peers, 1940: 110).

3.1.2. La estética de lo sublime: el *horror deleitoso*

Durante el siglo XVIII, la armonía de la belleza clásica se instauró en el arte para contrarrestar los excesos del Barroco. La moderación y el equilibrio estaban estrechamente relacionados con el pensamiento racionalista, el cual defendió el estoicismo y la moderación de las emociones. Siguiendo los preceptos horacianos, lo racional y el realismo se impusieron a la imaginación desbordada o la fantasía. No obstante, el exceso de racionalismo desembocó en una búsqueda desesperada de muchos artistas y lectores de nuevas fuentes de inspiración y estímulo, contraponiendo, finalmente, a la moderación de lo bello, el resultado estremecedor u horroroso de lo sublime; término que adquirió gran importancia durante el período romántico, especialmente en la narración gótica.

En este subapartado, analizaremos los tratados de los tres grandes teóricos del momento: Longino (o Pseudo-Longino) (1770), Joseph Addison (1712) y Edmund Burke (1757), los cuales examinaron extensamente el término *sublime* y cuyos trabajos influenciaron de sobremanera el pensamiento y las obras de muchos artistas posteriores.

A. *Sobre lo sublime* (*Περὶ ὕψους; Peri hupsous*), de Longino

La teoría acerca de lo sublime fue originalmente propuesta y estudiada por Longino en su tratado *Sobre lo sublime* (*Περὶ ὕψους; Peri hupsous*³⁷⁴), el cual se convirtió en un punto de partida para el desarrollo y análisis de este concepto tal y como se concibió durante el siglo XVIII.

Según Longino, lo sublime es un efecto retórico cuyo objetivo principal es el de impresionar al público: «*Sublime* es en efecto aquello que sobresale, y campéa en todo pensamiento» (Longino, 1770: 4). Lo sublime «no persuade, sino que arrebat, trastorna, y causa en nosotros una admiración mezclada de pasmo, y sorpresa; que es muy distinto de agradar solamente, y persuadir» (Longino, 1770: 4); es decir, las particularidades de lo sublime dependen del impacto que tiene en el público. Más adelante, Longino (1770: 24-26) aclaró que:

todo aquello, que es verdaderamente *Sublime* tiene tal propiedad, que quando se oye eleva el alma, y la hace concebir mas grande estimacion de sí misma, llenandola de alegría, y de un no se que noble aliento, como si fuese parto suyo aquello que no ha hecho mas que oyr. [...] La señal infalible del *Sublime* es aquella permanente admiracion, que un buen dicho, ó una sentencia ocasiona en quien la oye: pues nos arrastra, sin poderlo resistir, y se nos queda impresa en la memoria perpetuamente. En una palabra, aquello es verdaderamente *Sublime*, que agrada siempre á todos, y en todas partes.

En definitiva, Longino (1770: 5) aseguró que cuando lo sublime «llega á presentarse, es como el rayo, que todo los trastumba, y en un golpe de vista representa toda la fuerza, y poder del Orador».

³⁷⁴ Esta obra fue primeramente traducida al francés por Nicolas Boileau-Despréaux y publicada en 1674 bajo el título de *Traité du Sublime*, la cual se difundió a lo largo del siglo XVIII en numerosos países. En España, esta traducción tuvo enorme importancia, puesto que a raíz de esta se realizaron las demás traducciones al castellano. La primera traducción en lengua castellana fue realizada por Manuel Pérez Valderrábano, profesor moralista en Palencia, siendo publicada en 1770 bajo el título de *El sublime de Dionisio Longino*. A esta le siguieron otras ediciones, como *El tratado de lo sublime que compuso en griego el filósofo Longino, Secretario de Cenobia, Reina de Oriente, que tradujo en romance y resumió para el uso de las escuelas el P.* (1782), cuya traducción fue realizada por Basilio Boggiero, o «Sobre el sublime» (inserta en el tomo VII de *Principios filosóficos de la literatura*, 1803, de Charles Batteaux), cuya traducción corrió a cargo de Agustín García de Arrieta.

Longino (1770: 27-28) señaló cinco fuentes principales para alcanzar lo sublime en el estilo literario: la primera es el ingenio o la agudeza para lograr grandes pensamientos que nos hagan reflexionar de manera positiva, la segunda es la pasión exaltada y entusiasta que es capaz de conmover y agitar los ánimos, la tercera es el manejo de las figuras (de pensamiento y de dicción) de una cierta manera, la cuarta es la nobleza de la expresión (es decir, la elección correcta de las palabras y la dicción elegante y figurada) y la quinta es la composición magnífica y agradable. Estas fuentes están subordinadas en todo momento al poder de la expresión, base de todo discurso.

En el «Capítulo X. De la sublimidad, que se saca de las circunstancias», Longino conectó lo sublime con el terror, núcleo o centro de toda novela gótica. El autor aconsejó las situaciones más notables y tensas, y destacó lo terrible, citando como ejemplo la descripción de una tempestad realizada por Homero, quien tuvo «cuidado de expresar todo aquello que puede suceder mas horroroso en las tempestades» (Longino, 1770: 49) y cuyo discurrir fue grande y sublime: «Quando uracan furioso el mar altera, / Montes de agua en las olas se levantan, / Y al pie de ellas la Nave zozobrando, De espumas, y berron se vé anegada. / Corajudos los vientos la atropellan, / Sin que librarse pueda de su saña, / Y aturcidos entonces los Pilotos, / Se miran de la muerte entre las garras» (Homero; citado en Longino, 1770: 50-51).

Longino (1770: 49-50) contrapuso estos versos a los del poeta Arato, los cuales, según su opinión, tienen más de «galano, y florido, que de grande, y *sublime*» (Longino, 1770: 50):

O prodigio pasmoso! ó gran locura!
Insensatos los hombres sin cordura,
En pequeños baxeles se limitan,
La tierra dexan, y en el mas habitan;
Y siguiendo en el agua rumbo incierto,
Desdichas buscan en lo mas desierto.
Nunca prueban descanso, ni reposo:
Los ojos en el Cielo, y congojoso
En las olas está su pensamiento:
Los brazos estendidos, partidas las entrañas.
Hacen votos en vano
A los Dioses son suplicas estrañas. (Arato; citado en Longino, 1770: 49-50)

Arato trató de imitar la escena descrita por Homero, que citábamos con anterioridad, cuando compuso los siguientes versos: «Tabla débil hacía / Entre ellos, y la muerte medianía» (Arato; citado en Longino, 1770: 51). Sin embargo, Longino

(1770: 51) afirmó que este pensamiento, presentado de esta forma, lograba un resultado pobre y pulido, y no terrible, puesto que puso una barrera o límite al peligro al decir «Tabla débil hacía / Entre ellos» (Arato; citado en Longino, 1770: 51), de modo que el peligro deja de ser amenazante, ya que la tabla los protege. Sin embargo, Homero no le puso límites al terror, sino que más bien dibujó una escena en la que unos hombres se encuentran al filo de la muerte con cada ola que se les echa encima. Homero estampó «hasta en lo material de las palabras, y en la composición del metro la espantosa figura del peligro» (Longino, 1770: 51-52). Es sencillo suponer la repercusión que estas escenas pudieron tener en los escritores del período romántico que tan acostumbrados estaban a las novelas góticas.

B. *Los placeres de la imaginación (On the Pleasures of the Imagination)* (1712), de Joseph Addison

Los placeres de la imaginación (1712) aúna una serie de artículos compuestos por Joseph Addison, publicados desde el núm. 411 (21 de junio de 1712) hasta el núm. 421 (3 de julio de 1712) de *The Spectator*. En estos artículos, Joseph Addison examinó las causas que provocan el deleite de la mente, de modo que analizó las ideas, los pensamientos y las impresiones que, por medio de la imaginación, provocan placer para el espíritu. Dentro de este contexto, el placer se relaciona con el terror, ofreciendo, de este modo, una perfecta base teórica sobre la que se apoyó la narrativa gótica.

Joseph Addison (1712: 100-101) hizo referencia a la máxima aristotélica³⁷⁵ acerca del terror y de la piedad como dos pasiones fundamentales que la parte más seria o formal de la poesía procura despertar en el espectador; así pues, sobresale también la importancia y aportación de las teorías de Aristóteles para la configuración de la estética gótica:

The two leading passions which the more serious parts of poetry endeavour to stir up in us, are terror and pity. And here, by the way, one would wonder how it comes to pass that such passions as are very unpleasant at all other times, are very agreeable when excited by proper descriptions. It is not strange, that we should take delight in such passages as are apt to produce hope, joy, admiration, love, or the like emotions in us, because they never rise in the mind without an inward pleasure which attends them. But how comes it to pass, that we should take delight in being terrified or dejected by a description, when we find so much uneasiness in the fear or grief which we receive from any other occasion?

³⁷⁵ Vid. Aristóteles (1798).

If we consider, therefore, the nature of this pleasure, we shall find that it does not arise so properly from the description of what is terrible, as from the reflection we make on ourselves at the time of reading it. When we look on such hideous objects, we are not a little pleased to think we are in no danger of them. We consider them, at the same time, as dreadful and harmless; so that the more frightful appearance they make, the greater is the pleasure we receive from the sense of our own safety. In short, we look upon the terrors of a description, with the same curiosity and satisfaction that we survey a dead monster.

Joseph Addison (1712: 105) aclaró que el terror produce placer porque el espectador que lo experimenta, en el momento en que contempla la escena, siente un gran alivio al saber que lo que ve es completamente ajeno a su persona y que, por tanto, en cualquier momento, en cuanto acabe de leer un libro o finalice una obra, podrá regresar a la seguridad de su realidad: «These descriptions raise a pleasing kind of horror in the mind of the reader, and amuse his imagination with the strangeness and novelty of the persons who are represented in them». Al mismo tiempo, el espectador (o el lector) siente compasión por el personaje que sufre el peligro.

Al igual que Aristóteles, Joseph Addison también creyó en el poder catártico de la literatura; en esta ocasión, a través de la experimentación con el terror³⁷⁶.

Joseph Addison (1712: 104) hizo referencia a un tipo de escritura (que nos recuerda inmediatamente al género gótico que nació años después, en 1764, con la publicación de la novela gótica *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole) donde encontramos: «characters and actions [...] [which] have [...] no existence [...]. Such are fairies, witches, magicians, demons, and departed spirits». Destacó la creciente atracción de los ingleses por lo tenebroso, poniendo como ejemplo las obras de William Shakespeare (a quien señalábamos en este subapartado como una de las principales fuentes de la que se nutrió la novela gótica): «There is something so wild and yet so solemn in the speeches of his ghosts, fairies, witches, and the like imaginary persons, that we cannot forbear thinking them natural, though we have no rule by which to judge

³⁷⁶ Marcel Schwob (1891: 12-13) señaló de nuevo la enorme repercusión de *El arte poético* (IV a. C.), de Aristóteles, para la producción literaria: «Les anciens ont saisi le double rôle de la terreur et de la pitié dans la vie humaine. [...] La purgation des passions, ainsi que l'entendait Aristote, cette purification de l'âme, n'était peut-être que le calme ramené dans un coeur palpitant. Car il n'y avait dans le drame que deux passions, la terreur et la pitié, que devaient se faire contre-poids, et leur développement intéressait l'artiste à un point de vue bien différent du nôtre». (Trad. propia: «Los antiguos han comprendido el doble papel del terror y de la compasión en la vida humana. [...] La purgación de las pasiones, tal como Aristóteles lo entendió, esta purificación del alma, fue, tal vez, solo la calma que es devuelta a un corazón agitado. Ya que en el drama solo había dos pasiones, el terror y la compasión, que debían ser contrapesadas, y su desarrollo interesó al artista desde un punto de vista muy diferente al nuestro»).

of them, and must confess, if there are such beings in the world, it looks highly probable they should talk and act as he has represented them» (Addison, 1712: 106-107).

El año anterior a la publicación de *Los placeres de la imaginación*, Joseph Addison publicó un artículo titulado «Ghost Stories» (inserto en el núm. 12 de *The Spectator*, con fecha del 14 de marzo de 1711) donde se centró en la cuestión de los relatos sobre fantasmas y seres sobrenaturales. Llamó a la calma, pues consideró estas historias como relatos inverosímiles, fruto de la imaginación exaltada; aunque al mismo acabó confesando que a veces no podía impedir dejarse llevar por este tipo de supersticiones. Joseph Addison recurrió a dos escritores clásicos, Aulo Persio y Hesíodo, para ilustrar los dos tipos de comportamientos que existen ante lo sobrenatural: el rechazo o la creencia. Al comienzo del artículo, Joseph Addison (1711: s.p.) recogió una frase de Aulo Persio, que corresponde a la sátira V, línea 92: «Veteres avias tibi de pulmone revello». Esta frase hace referencia a los antiguos prejuicios que se alojan en algunos sujetos.

En cuanto a Hesíodo, este es rememorado a través de la figura de John Milton. Joseph Addison (1711: s.p.) destacó que John Milton describió con precisión la comunión entre ser humano y espíritu en *El paraíso perdido* (*Paradise Lost*) (1667): «and had doubtless his eye upon a verse in old Hesiod, which is almost word for word the same with his third line in the following passage»:

Nor think, tho' men were none,
That heav'n would want spectators, God want praise:
Millions of spiritual creatures walk the earth
Unseen, both when we wake, and when we sleep:
All these, with ceaseless praise, his works behold
Both day, and night: how often, from the steep
Of echoing hill, or thicket, have we heard
Celestial voices, to the midnight air
(Sole, or responsive each to other's note)
Singing their great Creator? Oft in hands,
While they keep watch, or nightly rounding walk,
With heav'nly touch of instrumental sounds,
In full harmonic number join'd, their songs
Divide the night, and lift our thoughts to heaven. (Milton, 1735: 132)

Joseph Addison (1711: s.p.) quiso así hacer alusión a la posible existencia de espíritus reales.

Tras lo expuesto en esta sección, podemos observar que Joseph Addison participó de manera inconsciente en la filosofía que será base del género gótico y

también vinculó a los escritores grecolatinos con muchos de los términos que estructurarían más adelante la estética gótica. Sin embargo, en lo que respecta a la arquitectura clásica y gótica, Joseph Addison (1712: 85) se decantó por la primera:

Let any one reflect on the disposition of mind he finds in himself, at his first entrance into the Pantheon at Rome, and how his imagination is filled with something great and amazing; and, at the same time, consider how little, in proportion, he is affected with the inside of a Gothic cathedral, though it be five times larger than the other; which can arise from nothing else but the greatness of the manner in the one, and the meanness in the other.

C. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) (1757), de Edmund Burke³⁷⁷

En la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), Edmund Burke analizó la naturaleza, los objetos y los efectos de lo sublime. Su trabajo es un destacado ejemplo del pensamiento estético británico que abarca el período comprendido entre el Neoclasicismo y el Romanticismo.

La nueva concepción burkeana de lo sublime preparó a mediados del siglo XVIII el terreno para el cultivo de una literatura de raíz irracional³⁷⁸: la novela gótica.

Para Edmund Burke (1757: 13) lo sublime viene dado por unas emociones que suelen ser enérgicas, inesperadas y extrañas, las cuales son capaces de provocar la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Lo sublime es definido por Edmund Burke como un estado mental originado por la acción de estímulos externos que actúan sobre los sentidos. El terror, especialmente, es reconocido como la causa principal de lo sublime: «No passion so effectually robs the mind of all its power of acting and

³⁷⁷ La primera edición en lengua castellana fue realizada por Juan de la Dehesa y publicada en 1807, cuyo anuncio apareció el 4 de marzo de 1807 en el núm. 19 de la *Minerva, o El revisor general. Obra periódica*. No obstante, es más que probable que los españoles accedieran con anterioridad a la edición original inglesa o la traducción francesa, pues encontramos en prensa y ensayos de los años anteriores a la publicación de la primera traducción española diversas referencias a este nuevo concepto estético.

³⁷⁸ El período ilustrado y la novela gótica no pueden concebirse en términos diametralmente opuestos o separados. Terry Castle (1995: 8) concibe todo este razonamiento como una dialéctica binaria: «the eighteenth century in a sense invented the Uncanny». Toda transformación psíquica y cultural que conduzca a la glorificación de un período como la Edad de la Razón o la Ilustración (los dos grandes imperativos de la época, con su exceso de realismo y racionalismo) también produjo una nueva experiencia humana de extrañeza, ansiedad, desconcierto y parálisis intelectual: «The distinctively eighteenth-century impulse to systematize and regulate, to bureaucratize the world of knowledge [...], was itself responsible, in other words, for that ‘estranging of the real’ –and impinging uncanniness— which is so integral a part of modernity» (Castle, 1995: 9).

reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too» (Burke, 1757: 42).

Lo sublime fue definido como una combinación de placer y de terror; un horror delicioso que puede experimentarse por medio de la contemplación de: un animal extremadamente fuerte (por ejemplo, un animal salvaje como el toro); el poder de un rey; el estrépito de borrascas, truenos y artillería; el poder que emana de la divinidad y que aumenta en nuestra imaginación de manera considerable; las majestuosas catedrales, montañas y precipicios; el clamor de un número grande de personas; las campanadas de un gran reloj, que resuenan de manera repetida y luego de forma pausada; los tiros de artillería que se disparan en la distancia de forma sucesiva; el cielo estrellado o una rápida proliferación de imágenes en la poesía; la cegadora luz del sol o la inesperada transición de una máxima luz o una profunda oscuridad y viceversa; los gritos de los animales que imitan las voces naturales, pero inarticuladas, de las personas o el sonido de las fieras coléricas; la descripción o narración de gustos amargos y hedores que cargan contra los órganos de los sentidos; el dolor, la aflicción y el tomento; y, finalmente, la privación o la ausencia, donde el ser humano experimenta la estrechez de todo su ser y la fuerte atracción hacia la nada.

En definitiva, la incertidumbre, el poder, el sonido y el estruendo, la prontitud, la intermisión, los gritos de los animales, el olor, el sabor, el tacto, la privación, la vacuidad, la oscuridad, la soledad, el silencio y la infinidad son elementos integrantes de lo sublime. Estos fijan el espacio de las novelas góticas, transformándolo en un espacio estético; es decir, nos hallaríamos ante el arquetipo del espacio terrorífico donde localizamos lúgubres encinas, tenebrosos bosques, negras sombras y misteriosas sombras, todo envuelto por tinieblas.

Ahora bien, hemos de destacar que estas imágenes sublimes lo son, siempre y cuando, sucedan en la lejanía de la ficción, tal y como apunta Edmund Burke (1757), de modo que, tras experimentar todo tipo de horrores, el espectador pueda tener la seguridad y la satisfacción de que lo que ha experimentado no ha sucedido de verdad, y que está protegido desde su postura como observador de los hechos relatados. Este alejamiento relativo que establecen los relatos los hacía aún más atractivos, a pesar del miedo espantoso que pudieran provocar o de lo reales que pudieran ser los hechos relatados. Además, en todos los casos arriba señalados, si la pena y el terror están modificados para que no sean dañinos, el dolor no llega a ser vehemente y el terror no

destruye por completo a la persona, como estas proposiciones libran a las partes de un obstáculo peligroso y molesto, son capaces de producir deleite³⁷⁹: «not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquility tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is one of the strongest of all passions» (Burke, 1757: 129).

Así pues, el terror se transformó en la nueva esencia del arte y, más específicamente, de la nueva literatura (la novela gótica), cuyo objetivo principal es el de deleitar con el mórbido placer de lo extraño y lo inverosímil (lo irracional y lo sobrenatural).

La probabilidad de llegar a sentir placer ante un objeto imbuido de horror también fue analizado por Immanuel Kant en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*) (1764), donde afirmó que el sentimiento de lo sublime, si aparece de la mano del terror, es definido como *Schrecklich-Erhabenen* («sublime terrible»): «Die Eigenschaft des Schrecklich-Erhabenen, wenn sie ganz unnatürlich wird, ist abenteuerlich» (Kant, 1764: 16) (Trad.: «La cualidad de lo sublime terrible, cuando se vuelve poco natural, es extraño»; Kant, 1876: 229). Otros trabajos destacables de finales del siglo XVIII son: «On the Pleasure derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, A Fragment» (publicado en 1773 en *Miscellaneous Pieces in Prose*), de John Aikin y Anna L. Aikin (Mrs. Barbauld); y «On Objects of Terror. Montmorenci, a Fragment» (publicado en 1798 en *Literary Hours; or, Sketches Critical and Narrative*), de Nathan Drake. Ambos ensayos trazan la fina línea entre las escenas placenteras de terror sublime y aquellas escenas que simplemente son horribles.

3.1.3. Las teorías acerca de lo sublime en los ensayos filosóficos y estéticos de los autores españoles

La estética de lo sublime se difundió en España a través de numerosos trabajos, como, por ejemplo, «De la belleza y el gusto» (publicado en 1785 en *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*), de Gaspar de Molina y Zaldívar (Marqués de Ureña); «Otras ventajas de lo ideal» (publicado en 1789 en *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada*

³⁷⁹ Edmund Burke (1757: 14) afirmó que: «When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience».

como objeto de todas las artes de imitación), de Esteban de Arteaga; *Diarios (memorias íntimas)* (1790-1801), y «Del sublime» (1832), de Gaspar M. de Jovellanos; y «De la sublimidad» (recopilado y publicado junto a otros artículos en *Artículos críticos y literarios* en 1840), de Alberto Lista.

En «De la belleza y el gusto» (1785), Gaspar de Molina y Zaldívar (Marqués de Ureña) (1785: 40-41) anotó que lo sublime actúa en nosotros a través de tres géneros distintos, a saber: el género agradable (que nos alegra), el género majestuoso (que nos tranquiliza) y el género terrible (que nos aterra³⁸⁰).

En «Otras ventajas de lo ideal» (1789), Esteban de Arteaga (1789: 183) afirmó que la naturaleza tiene su sublimidad en los objetos físicos y morales, «y que esta proviene de la sensación rápida, viva, y no esperada que produce en nosotros la presencia de un objeto, cuya potencia y fuerzas, elevadas mucho sobre nuestra capacidad, nos le presentan como de una naturaleza excesivamente superior a la nuestra». Alcanzaremos lo sublime al contemplar unas montañas majestuosas y abruptas; un abismo oscuro, aterrador y profundo; un mar encabritado; la erupción de un volcán; el furor de un huracán; o un cielo cubierto de nubes negras, el cual atemoriza «los oídos con horrorosos truenos, y la vista con amarillos relámpagos» (Arteaga, 1789: 184). También produce en nosotros la imagen de lo sublime las ideas del infinito, de la inmensidad, de la eternidad y de la omnipotencia (Arteaga, 1789: 184).

En *Diarios (memorias íntimas)* (1790-1801), Gaspar M. de Jovellanos (1915) describió la belleza inquietante de los paisajes escarpados, yermos y grandiosos, experimentando un estado emocional que Edmund Burke (1757) e Immanuel Kant (1764) definieron como lo sublime. Hacia el puerto de Pajares (Asturias), Gaspar M. de Jovellanos (1915: 104) dijo encontrarse con «escenas tan sublimes» y «montañas tan augustas», las cuales «se ven como unos enormes trozos derrumbados de las más altas». Más adelante, tras su meditación sobre la batalla entre los vientos que arranca desde el mar de Gijón (Asturias), Gaspar M. de Jovellanos (1915: 104) destacó que: «Lo cierto es que en un sitio tan señalado como éste, donde la Naturaleza es tan grande y vigorosa, todo contribuye a aumentar la sublimidad de las escenas. El sol es aquí más brillante,

³⁸⁰ Acerca de lo sublime, Immanuel Kant (1764: 5) distinguió entre lo sublime terrible, lo sublime noble y lo sublime magnífico: «Das Erhabene ist wiederum verschiedener Art. Das Gefühl desselben ist bisweilen mit einigem Grausen oder auch Schwermut, in einigen Fällen bloß mit ruhiger Bewunderung und in noch andern mit einer über einen erhabenen Plan verbreiteten Schönheit begleitet» (Kant, 1764: 5) (Trad.: «Alguna vez el sentimiento de lo sublime se halla acompañado de horror ó de tristeza; en algunos casos de una tranquila admiración, y en otros se halla ligado al de una belleza extendida sobre un vaso plano»; Kant, 1876: 222).

los vientos más recios e impetuosos, las mudanzas del tiempo más súbitas, las lluvias más gruesas y abundantes, más penetrantes los hielos, y todo participa de la misma grandeza».

En «Del sublime» (1794), Gaspar M. de Jovellanos (1832: 125) señaló que «lo sublime en todas las cosas es lo que hace en nosotros la impresion mas fuerte, por razon de que siempre envuelve un sentimiento profundo de admiración ó respeto, nacido de la grandeza ó terribilidad de los objetos por sus circunstancias ó caracteres». Este autor indicó que era posible alcanzar lo sublime de dos formas diferentes, de modo que distinguió dos tipos de sublime: la de imagen y la de sentimiento (Jovellanos, 1915: 125). La primera, el sublime de imagen, engloba «aquellas sensaciones profundas de una admiracion ó estupor secreto causado por la grandeza de las cosas» (Jovellanos, 1915: 125). Podemos alcanzar este tipo de sublime a través de la contemplación de cielos inmensos, mares extensos, volcanes en erupción, terremotos y tempestades. Sin embargo, Gaspar M. de Jovellanos (1915: 126) anotó que la sublimidad de los objetos no estaba exclusivamente relacionada con el espacio, puesto que consideró como igualmente sublimes un altísimo monte o una prodigiosa torre, y el horrible bramido del viento o el temible estallido de un trueno o un cañón³⁸¹. La segunda, el sublime de sentimiento, «tiene por objeto las grandes acciones de nuestros semejantes, que producen en nosotros el mismo efecto que la vista de los objetos grandes de la naturaleza, llenando el ánimo de admiracion, y elevándolo sobre sí mismo» (Jovellanos, 1832: 127). El sublime de sentimiento puede alcanzarse, por ejemplo, cuando, vemos a una persona valiente en una situación crítica: «las virtudes heróicas son la fuente mas copiosa y natural de la sublimidad moral, ó del sentimiento» (Jovellanos, 1832: 127). No obstante, Gaspar M. de Jovellanos (1832: 127-128) añadió que también podemos sentir grandeza, así como tampoco podemos dejar de admirar, al contemplar a un

³⁸¹ Gaspar M. de Jovellanos (1915: 126-127) continuó citando más ejemplos para respaldar su afirmación: «Si una llanura interminable á la vista, ó la prodigiosa estension del Océano, son objetos verdaderamente sublimes, lo son del mismo modo la rapidez de un relámpago, y la voracidad de un incendio. Son tambien objetos grandes y sublimes el espantoso ruido que forman las aguas despeñadas de una grande altura; una oscuridad muy densa, el profundo silencio de una selva ó camapaña solitaria, el magestuoso sonido de una gran campana, mayormente en medio del silencio ó calma de la noche, y en general lo son muchas escenas nocturnas [...]. Finalmente, no hay ideas tan sublimes como las que se toman del Ser supremo, el mas desconocido, pero el mas grande de todos los objetos; cuya infinita naturaleza y eterna duracion, juntas con su omnipotencia, aunque sobrepujan mucho nuestras ideas, las exaltan sobremanera».

conquistador brillante o un conspirador osado, aunque la virtud no esté presente en ellos y no podamos aprobarlos³⁸².

Finalmente, Gaspar M. de Jovellanos (1832: 128), al igual que Edmund Burke (1757), señaló como efectos de lo sublime (de imagen y de sentimiento) el asombro. No obstante, Gaspar M. de Jovellanos (1832: 128) discrepó con Edmund Burke (1757) acerca de que solo el terror es la fuente de lo sublime y que solo los objetos terribles nos producen impresión de terror y de pena. Gaspar M. de Jovellanos (1832: 128) afirmó que «aunque hay objetos terribles que son muy sublimes, hay otros que causando mucho terror, nada tienen de sublimidad, como la amputación de un miembro, y la mordedura de una serpiente; y hay también otros que son sublimes, sin que produzcan terror alguno, como el magnífico prospecto de unas grandes llanuras, y las disposiciones ó sentimientos morales que miramos con la mayor admiración». Gaspar M. de Jovellanos (1832: 128) indicó también como fuentes de lo sublime la fuerza y el poder.

En «De la sublimidad» (1840), Alberto Lista expresó su particular visión acerca de lo sublime, muy cercana a la teoría kantiana. En otros momentos se acercó más a la teoría burkeana de lo sublime, cuando afirmó que:

el alma no puede permanecer, por decirlo así, en su situación habitual: busca una esfera más elevada, desde la cual pueda percibir un espectáculo demasiado grandioso para sus fuerzas ordinarias: y al remontarse sobre ellas, experimenta el terror propio del que se entrega á un elemento desconocido. Por eso se llaman sublimes los objetos que producen esta clase de sensación, y sublimidad la cualidad en virtud de la cual son capaces de producirla. (Lista, 1840: 49)

Aunque el terror, clave para alcanzar lo sublime, figura aquí, este lo hace en un contexto más próximo a la versión longiniana del ideal kantiano, el cual queda claro en la declaración explícita de Alberto Lista acerca de la naturaleza de la sublimidad. Al vincular la percepción con el placer de los objetos en la naturaleza y con las imitaciones de estos objetos que se encuentran en el arte, Alberto Lista (1840: 54) afirmó que «las bellezas sublimes se caracterizan por la idea asociada de un gran poder puesto en ejercicio: idea que comunica al placer del gusto cierta conmoción inquieta, que elevan el alma».

³⁸² Un sentimiento similar, de atracción-repulsión, que el lector o el espectador experimenta cuando se halla frente al villano gótico.

3.2. *Los principios estéticos del género novelesco en España: didactismo, moralidad y verosimilitud*

Nosotros jamás negaremos la posibilidad de que en nuestro país se puedan escribir buenas novelas, que proporcionen utilidad y adelanto á la ilustracion de todas las clases, si se sujetan sus autores á la recta ley del juicio, de la posible verdad histórica, de la moralidad y del buen gusto.
(Guillén, 1844: 338)

Durante el siglo XVIII y hasta bien entrado el siglo XIX, la novela fue duramente juzgada por la mayor parte de los literatos españoles como un género nimio e ilegítimo, sin ningún tipo de tradición en la preceptiva literaria. Aquellos escritores que verdaderamente quisieran alcanzar una buena reputación en este país, no malgastarían su tiempo en la composición de este tipo de obras, pues su acceso al Parnaso literario les estaba claramente vetado:

De todos los géneros de la literatura, el novelesco es el mas infeliz, porque jamas se ha podido elevar á la dignidad de clásico. [...] Hay muchas causas para que no se haya dado importancia al género novelesco en la literatura. La primera de todas es su facilidad. Todo escritor que posea el arte del estilo, y que esté dotado de una fantasia brillante y de un alma docil á la impresion de los afectos, puede escribir una novela con tanta facilidad como una carta. Hay la misma diferencia de este género á cualquiera otro prosayco como del drama sentimental á la verdadera comedia. (Lista, 1822: 22-25)

A pesar de que el género novelesco consiguió desarrollarse en España, en parte gracias a la astucia de muchos de los escritores para ocultar sus obras bajo el tupido velo de una desmesurada lección moral, anunciada desde los mismos títulos, subtítulos, prólogos y advertencias de las novelas, y a que algunos lo aceptaron como útil para la instrucción del público, la mayor parte de los eruditos la rechazaron e incluso trataron de prohibirla por ser, bajo su criterio, un género que no se atenía a las normas generales del estilo y la verosimilitud. La novela fue calificada de insignificante, pues su contribución para el progreso de la literatura española fue considerada prácticamente nulo; inverosímil, por las maravillas o lances sospechosos que encierra³⁸³; y nociva para la moral, la fe y las sanas costumbres españolas, pues solo contiene doctrinas dañinas

³⁸³ Vid. subapartado 2.4.2., «La recepción *negativa*», de este capítulo donde analizamos la actitud negativa de la censura y de la preceptiva ilustrada hacia el género gótico (y otras literaturas de carácter maravilloso, como la literatura fantástica) basándose en dos principios básicos: las poéticas neoclásicas (*dulce et utile*) y la verosimilitud «realista».

condenadas por la sociedad que lo único que logran es desmoralizar a la gente, exaltar ideas peligrosas y corromper a la juventud³⁸⁴ (Guillén, 1844: 339).

La novela, como medio de entretenimiento e instrucción³⁸⁵, traía consigo un tipo de interpretación que distaba mucho de la propuesta por la escritura religiosa. Esta representaba un potente peligro, puesto que en las novelas generalmente se presentan unas circunstancias y unos patrones de conducta diferentes a los impuestos por la autoridad doctrinal³⁸⁶. Además, los textos religiosos únicamente admitían el análisis dictado por la ortodoxia, impidiendo cualquier posibilidad de meditar y de cuestionar abiertamente sobre aquello que se leía. Muchos de los detractores del género novelesco vieron en este una fuente de disparates y vilezas por su alto contenido de elementos maravillosos o inverosímiles: el hecho de concebir cosas irreales, consideraron, conducía a los lectores a aceptar la falsedad, lo inverosímil y lo inmoral.

Francisco Sánchez-Blanco (2007: 297) apunta que la oposición a la novela adquirió más tarde unas evidentes connotaciones políticas. Los personajes del género novelesco no obedecen o actúan de acuerdo con las normas que dicta la sociedad jerárquica, sino más bien se mueven guiados por una voluntad propia que se resiste a todo tipo de opresiones, lanzando un claro mensaje de subversión.

La juventud era la más aficionada a la lectura de novelas y, por lo tanto, la más expuesta a todo tipo de ideas que se vertían en ellas³⁸⁷. Generalmente, los personajes, especialmente los jóvenes protagonistas, no conocen de clases o estamentos jerárquicos, ni se dejan guiar por consejos ajenos a su propia razón y sentimientos, alcanzando la felicidad gracias a la superación de los obstáculos, la lucha contra la tiranía de padres, tutores, nobles, etc., y a la superación de antiguos prejuicios sociales. Así pues, los censores y represores del género novelesco vieron en la novela un acto claro de

³⁸⁴ Vid. subapartado 2.4.2., «La recepción *negativa*», de este capítulo donde presentamos el motivo principal para la mala valoración del género gótico (y de otros géneros de carácter inverosímil o transgresor, como el fantástico), el cual radica en las pautas de conducta que aparecen representadas en estas historias, donde aparecen relatados asesinatos, pasiones prohibidas, temas tabús y fenómenos maravillosos o sobrenaturales que amenazaban con atacar las buenas y sanas costumbres de los lectores españoles.

³⁸⁵ Agustín García de Arrieta (1805: 119-120) definió la novela como una «una narracion fingida de diversas aventuras maravillosas, amores, jocosas, agradables, patéticas, cómicas y aun trágicas [...] escritas en prosa, con arte, para la diversion é instruccion de los lectores».

³⁸⁶ Francisco Sánchez-Blanco (2007: 296) destaca que en las novelas «los protagonistas afirman códigos o morales que no tienen relación con los cánones de la moral católica o las normas sociales al uso en poblaciones castellanas: ni van a misa ni recitan oraciones ni organizan su tiempo en torno a festividades religiosas. [...] Las decisiones están relacionadas con la voluntad y la conciencia del individuo, sin que ángeles y demonios hagan de ella la palestra de sus enfrentamientos. Siguen el instinto moral o racionios, lo cual equivale ya a prescindir de los mandamientos concretos de un Dios personal y a refugiarse en la moral natural o deísta».

³⁸⁷ Vid. subapartado 2.3., «El público lector de novela gótica en España», de este capítulo.

rebelión, pues «solo sirven para corromper el gusto y, lo que es peor, las costumbres de la juventud, con frívolos y peligrosos amoríos, y con pinturas lascivas» (García de Arrieta, 1805: 126).

Como apunta Rafael Llopis (1974: 84), tras esta animadversión hacia la novela, se escondía un temor a que nuevas ideas se infiltraran y se divulgaran por todo el país, y acabaran por despertar al español de su aparente estoicismo, poniendo fin a antiguos privilegios. En una carta a Juan Pablo Forner, con fecha del 23 de marzo de 1787, Leandro Fernández de Moratín (1867: 78-79) le confesó lo difícil que resultaba ser escritor en su país en aquellos años³⁸⁸.

La presencia de la novela, así como sus posibles efectos sobre el público lector, dio pie a diferentes debates. Las posibles consecuencias morales, sociales y políticas condujeron a diversos intentos por prohibirla o al menos limitarla³⁸⁹. Dentro del campo literario también hubo cierta controversia acerca de la condición de este género.

La novela, al estar escrita en prosa, no podía incluirse dentro de los géneros admitidos por la preceptiva literaria, la cual consideró el verso (es decir, la lírica y el teatro) como la expresión máxima de la producción literaria. La novela, sin embargo, pasó a formar parte de la retórica y de la historia, de manera que toda composición en prosa no tenía cabida en el Parnaso literario nacional, a excepción de las obras de Miguel de Cervantes y de Francisco de Quevedo. No obstante, pese a que la preceptiva neoclásica le negara un lugar digno, esto no frenó su éxito entre el público español, quien impuso su propio gusto y, cada vez más, demandó ficción, entretenimiento, nuevos medios con los que analizar y entender lo que sucedía a su alrededor (la realidad, que poco a poco se iba transformando), pero también que les permitiera evadirse de la misma, al menos mientras duraba la lectura. Incluso, algunos intelectuales poco a poco comenzaron, a través de artículos, ensayos y prólogos, a considerar el auténtico valor literario de la prosa (y de la novela).

Para llamar la atención del público, fue necesario introducir nuevos cambios. Aparte de los nuevos formatos de los libros (mucho más pequeños y por volúmenes), las historias que se contaban eran nuevas, muchas más cercanas a la realidad del público lector (convirtiéndose la cotidianidad en materia novelable), en las que encontramos un

³⁸⁸ Vid. subapartado 1.2.8., «Las principales características de la literatura de la Ilustración española», de este capítulo donde se puede consultar de nuevo la cita completa (pág. 173).

³⁸⁹ Vid. subapartado 1.1.1., «La censura *gubernativa* e *inquisitorial*. Edictos y novela en España», de este capítulo donde analizamos los diversos motivos por los que la censura gubernativa e inquisitorial quiso impedir la lectura de novelas en el país, así como los diversos edictos que se promulgaron en contra de las mismas.

lenguaje más claro y sencillo (dejando a un lado los artificios de la métrica) y nuevas fórmulas, como la epístola, que hacían mucho más fácil la comunicación entre escritor y lector. Como la literatura debía explicar la realidad que rodeaba a los lectores, una realidad que había de ser verosímil, de acuerdo a unos patrones estrechos, fue, por tanto, la prosa, el mejor medio para alcanzar dicho objetivo, porque nadie, en circunstancias normales y reales, hablaba en verso. Así pues, la prosa ganó terreno frente al verso. Es más, se produjo un incremento de aquellos autores que cada vez más componían piezas narrativas.

Antonio Valladares de Sotomayor (1797, tomo I: 7) aclaró que la diferencia fundamental entre el poema (épico) y la novela es que el primero está escrito en verso y la segunda en prosa. De modo que, si esta era la única diferencia, «¿qué razón hay para que no logre el mismo aplauso una Novela perfectamente concluida?». Cuando atajó la problemática poema-novela, Antonio Valladares de Sotomayor (1797, tomo I: 6) dijo lo siguiente: «Algunos hacen superior á la *Eneyda* de Virgilio, la *Clara* de Richardson. Lo cierto es, que la profunda elegancia de sus discursos, la poderosa fuerza con que introduce en el corazon su delicada moral; y sobre todo, aquel embeleso, que causan sus racionios y sensibilidad que experimenta el Alma pintándonos la virtud, la elevan á la esfera de única en su especie».

Antonio Marqués y Espejo (1804b: 54-55) defendió el empleo de la prosa frente al verso: «Para gustar de la prosa basta el tener sentimiento. Para que los versos agraden se necesita estar habituado a ello. Luego la rima no es natural. [...] En la prosa lo esencial es el fondo de las cosas; en el verso lo es el estilo».

A la problemática que representaba el género novelesco, no solo era ya que fuera considerado como una amenaza a la normativa establecida y estuviera escrito en prosa, se sumaba además una aversión contra todo lo extranjero (y eran los ingleses y los franceses los que más novelas compusieron y publicaron novelas en España durante este período). Las traducciones fueron consideradas como un mal para la literatura española por dos razones fundamentales: primero, por ser una amenaza para la conservación de la lengua castellana y, segundo, por amenazar con limitar la capacidad creadora original de los escritores españoles³⁹⁰. Además, la mayoría de las novelas extranjeras eran portadoras de nuevos ideales, como señalábamos al comienzo de este subapartado, de

³⁹⁰ Vid. subapartado 2.4.2., «La recepción *negativa*», de este capítulo donde se puede consultar de nuevo los motivos para el rechazo de toda literatura que provenía de fuera de España.

modo que esto también representaba un potencial peligro, puesto que amenazaban con acabar con las viejas estructuras sobre las que se asentaba la atávica sociedad española.

A pesar de la respuesta negativa hacia la novela por buena parte de la crítica y de la censura, lo cierto es que la novela no dejó de editarse (mayoritariamente eran obras extranjeras³⁹¹) y no dejó de haber un amplísimo público que la demandaba³⁹².

Asimismo, encontramos que, aunque pocos y sin mucho éxito (hasta que a finales del siglo XVIII comenzó a resquebrajarse el rígido sistema de géneros tradicionales y se intentó de forma paulatina legitimar la novela) (Checa, 2004: 233), un grupo de intelectuales trataron de dignificar el valor literario y estético de la novela, como, por ejemplo, Gregorio Mayans (1777), quien, en el caso del *Quijote* (1605), de Miguel de Cervantes, defendió los derechos del género novelesco, su excelencia lingüística y su belleza estilística. Gregorio Mayans (1777: 132) definió la historia fingida (o novela) como una «ficción» o «narración, [...] de cosas que no sucedieron, pero fueron posibles, ó de cosas, que ni sucedieron, ni fueron posibles³⁹³». Además, los sucesos narrados en la historia fingida sirven «para instrucción de quien los oye o los lee. Directamente dijo Don Quijote de la Mancha, que las Historias fingidas tanto tienen de buenas, i de deleitables, quanto se llegan a la verdad, o a la semejanza de ella; i, las verdaderas tanto son mejores, quanto son mas verdaderas» (Mayans, 1757: 332). Un camino que seguirían la mayor parte de los intelectuales que trataron, de forma superficial o de manera profunda, esta misma cuestión.

La novela se asoció a la épica, aunque la epopeya escrita en prosa «no poseía uno de los requisitos esenciales del poema épico, el rango elevado de sus personajes y las consiguientes ‘acciones grandes’» (Checa, 2004: 233); las novelas no describían las proezas llevadas a cabo por grandes héroes, sino que abandonaron esto en favor de la

³⁹¹ El número elevado de novelas que llegaban a España hizo necesario la puesta en marcha de un auténtico negocio editorial. Para facilitar el acceso a las mismas, se crearon bibliotecas, listas de suscripciones, colecciones de novelas, etc. En los subapartados 2.1., «La publicación de novelas góticas inglesas, francesas, alemanas y españolas. Historia editorial», y 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», de este segundo capítulo, pudimos comprobarlo con la novela gótica, pero también sucedió con el resto de subgéneros novelescos. Existen numerosos manuales que demuestran la gran cantidad de novelas que se publicaron en el país durante los siglos XVIII y XIX, algunos de los cuales se pueden consultar en el apartado bibliográfico de este estudio, como Reginald F. Brown (1953), Juan I. Ferreras (1972, 1973, 1987a y 1987b), Leonardo Romero (1976), José F. Montesinos (1980), Teresa Barjau (1983) y Joaquín Álvarez Barrientos (1991 y 2010b), entre otros.

³⁹² Vid. subapartado 2.3., «El público lector de novela gótica en España», de este capítulo donde pudimos comprobar que el género novelesco fue el predilecto de la mayoría de los lectores españoles, especialmente de los jóvenes.

³⁹³ Entre las clases de ficciones útiles, Gregorio Mayans (1757: 307) incluyó la sátira, «que es una representación de los vicios humanos, la cual puede ser, o de los vicios de Personas verdaderas, como la Comedia antigua; o de los vicios de alguna persona fingida para hacer mas odiada la reprehension».

representación de hechos particulares. Igualmente, la pretendida lección edificante no estaba destinada solo a la aristocracia, así como sucedía con la épica, sino que con la novela se pretendía alcanzar a todas las personas. También se asoció a la comedia: «las dos permitían la prosa y la representación de acciones ‘fingidas’ (en la tragedia y epopeya se requería un ‘fondo histórico’). Además [...] el modo de imitación ‘mixto’ (diálogo más narración) de la novela era parecido al de la comedia (‘dramático’): sólo había que suprimir la voz del narrador –la parte exegemática– para que fuesen iguales» (Checa, 2004: 233). Por último, también se trató de otorgar valor a la novela al asimilarla a la Historia, contraponiendo la narración verdadera de la Historia a la narración fingida o historia fingida de la novela (Checa, 2004: 233). De hecho, encontraremos en ensayos, artículos y prólogos de la producción novelística de aquella época expresiones tales como historia fingida, narración histórica, etc., donde se atisba un intento más por enaltecer el género novelesco. José Checa (2004: 332) destaca que todo ello provocó cierto desconcierto entre los eruditos y teóricos, ya que existía una clara discordancia entre la evidente presencia de buenas novelas en el país y la ausencia de justificaciones teóricas que les permitieran ascender y ser considerado el género novelesco como canónico.

3.2.1. La novela didáctica y moral, y la novela gótica

La novela, un género literario con apenas preceptiva literaria hasta entonces y sin poder acceder a la cumbre de las letras españolas, su presencia se justificó principalmente por su valor didáctico y moral. Esta visión no solo fue compartida y defendida por los preceptistas ilustrados españoles, los cuales veían en la literatura un medio con el que instruir a la sociedad, junto a un desmesurado control moral, sino también por aquellos que defendían su auténtico valor estético y literario; aunque en muchos casos ese valor didáctico y moral que querían para las novelas no pasaba más allá del anunciado en los prólogos y las advertencias, y como recurso principal para pasar el cerco censorio.

La función didáctica consistía primordialmente en mostrar, a través de ejemplos específicos (y verosímiles), las consecuencias de una mala o buena educación. Las novelas debían ser reflejo de las buenas costumbres y enseñar a los lectores a adoptar unos modelos de conducta marcados y aceptados como válidos dentro de la sociedad española: «No hay duda en que si tales escritos estuviesen trabajados con mejor doctrina

y con mas sana intencion, podrian servir muy bien para la instruccion publica, porque segun un sábio de nuestro siglo, los pueblos corrompidos han menester novelas, asi como teatros las ciudades populosas» (Jovellanos, 1859: 536).

Gaspar M. de Jovellanos (1859) juzgó dentro de los parámetros de la política cultural del momento. En lo que concierne a la novela, siguió las pautas marcadas por la preceptiva ilustrada de utilidad e instrucción, sin abandonar la cuestión estética, que estudió con atención y detalle. Este ilustrado español apostó por la novela y el teatro como medios apropiados para la instrucción del público.

Alberta Lista (1822: 27) señaló los principios estéticos que debía seguir todo novelista. Para que las novelas pudieran ser útiles a la juventud, los escritores debían obedecer tres condiciones fundamentales: primero, que las novelas «contengan preceptos y ejemplos de moral pura y practicable»; segundo, «que la pasion del amor, centro al rededor del cual giran todas las novelas, se pinte como realmente es, menos alhagueña que peligrosa»; y tercero, «que se describan al mundo y á los hombres ni escesivamente buenos, ni escesivamente malos» (Lista, 1822: 27).

Además, Alberto Lista (1822: 26) era consciente de la gran repercusión que el género novelesco podía tener sobre el público lector, especialmente sobre la juventud. Este tipo de argumentos tuvieron bastante peso en la relajación de la intransigencia de la censura y de la crítica hacia las novelas. Ya que no se podía impedir que se leyeran novelas (y existían diversas vías para acceder a estas³⁹⁴), al menos tratarían de ponerlas de su lado, transformándolas en un poderoso instrumento ideológico. Había que aparcar, u ocultar superficialmente, el desdén hacia este género, para aprovecharlo en el beneficio propio, de manera que la novela sirviera para moldear las conciencias al conducir la lectura en la dirección que considerasen oportuno, obedeciendo siempre unos principios reguladores. Como resultado, encontramos que gran cantidad de obras publicadas durante este período, indistintamente de la cuestión que tratasen, con frecuencia remiten al carácter didáctico y moral de las mismas, cuyos objetivos principales es la educación del público lector³⁹⁵.

³⁹⁴ Vid. subapartado 1.1.2., «La introducción y circulación de la novela gótica en España. Admisión y clandestinidad», de este capítulo donde tratamos esta cuestión.

³⁹⁵ Iris M. Zavala (1971b) llama la atención sobre una gran cantidad de textos críticos de aquellos años que insistían de manera reiterada en la enseñanza moral de la obra, anteponiendo esto incluso a lo estrictamente literario. Aunque hubo otros escritores que se opusieron a la obligación de que cada lectura fuese moral. Joaquín Álvarez Barrientos (1983: 14-15) demuestra que Francisco de Tójar defendió una novela libre y casi antivirtuosa, a una puramente moral. También, menciona a otros escritores que compartieron similar opinión, como Gaspar Zavala y Zamora y Francisco V. Martínez Colomer.

En el prólogo a la *La Leandra. Novela original que comprehende muchas* (1797-1807), Antonio Valladares de Sotomayor (1797: tomo I: 9) llamó la atención al novelista, el cual debería convenientemente conciliar lo útil con lo deleitoso: «La moral de la Novela ha de ser tan fina, que corrija deleytando: que sin mortificar, se llegue á sentir: y que esté de tal modo ordenada, que encienda al tibio, reduzca al duro, y sujete con su fuerza á la razon al que esté mas empeñado en no querer obedecerla».

En su «Prospecto de suscripción a la nueva obra titulada *Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias instructivas y agradables*», inserto al final del núm. 35 de la *Gaceta de Madrid*, con fecha del 16 de marzo de 1816, Mariano J. de Cabrerizo (1816: s.p.) afirmó que, entre todas las composiciones literarias, son las más agradables y estimadas aquellas que son producto de la imaginación, como las ficciones, los cuentos y las novelas, las cuales son gratamente recibidas por el público. Era consciente del poder de influencia y, por consiguiente, del peligro que podía representar este tipo de lecturas sino se manejaban con extremo cuidado: «si hace amable la virtud, prestándola su brillante colorido, tambien al vicio, cubriendo su espantoso rostro con la máscara de placeres inocentes y puros» (Cabrerizo, 1816: s.p.). De modo que, desde este plan, Mariano J. de Cabrerizo (1816: s.p.) propuso reunir y presentar a los lectores «aquellas composiciones que, al mismo tiempo que entretengan y diviertan, instruyan y aprovechen, enseñando las reglas del buen gusto, inspirando los mas sanos principios de moral, presentando exemplos de heroismo, de valor, de vencimiento y triunfo de pasiones dañosas, de grandes y sublimes acciones útiles nuestros semejantes». En la *Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias instructivas y agradables* (1816), podemos encontrar obras de imaginación escritas con el mejor gusto, la moral más pura y el mayor interés, como cuentos, fábulas y novelas antiguas o modernas, extranjeras o nacionales, inéditas, raras y poco conocidas (Cabrerizo, 1816: s.p.).

Así, la justificación didáctica y moral de las novelas (especialmente las de carácter imaginativo), anunciada desde prólogos y advertencias, se transformó en un recurso frecuente que permitió a los escritores saltar los obstáculos de la censura. Ante esta, los autores presentaron sus obras como auténticas obras maestras con un alto contenido moral, cuyas enseñanzas son las más efectivas y apropiadas para enseñar a los lectores a amar el bien y a rechazar el mal. Sabedores de que la gente atendería antes y mejor que a las virtudes, la pintura detallada de los vicios, los escritores no dudaron en presentar tales defectos como lo más conveniente para la instrucción moral del público, pues les enseñaría a reconocerlos y así evitarlos o defenderse de ellos.

Anteriormente, hablamos de la función catártica de la literatura a través de la representación del terror, tal y como ya lo esbozó Aristóteles en *El arte poético* (IV a. C.). Los lances descritos o las escenas representadas debían provocar el terror y la compasión en el espectador. De esta manera, se conseguiría purificar las malas prácticas y conducir a las personas por el buen camino. Entre los autores que defendieron este tipo de didactismo, nos encontramos con las figuras de Ignacio de Luzán (1737), Francisco Sánchez Barbero (1805) y Alberto Lista (1836).

No obstante, es importante destacar que, y en esto coincidía la mayoría de escritores, críticos y ensayistas de aquella época, cuando se recurría al terror, como medio disuasorio para instruir e inculcar los buenos valores y hábitos en la sociedad, esto no significa que todas las expresiones del terror se dieran igualmente por válidas. Había ciertos límites que no se podían sobrepasar o, lo que es lo mismo, los grados más elevados de terror (determinados lances sospechosos, criminales o pasionales) eran moralmente censurables, pues, más que suscitar terror y compasión, lo que causaban era auténtico miedo. Por lo tanto, como anotó Alberto Lista (1836: 6), podían:

representarse defectos, vicios y aun maldades, pero de modo que su representación produzca la detestación de ellas. Atrocidades, ni aun para esto deben representarse, porque están fuera del orden común de nuestras ideas y sentimientos. Suceden, es verdad; pero no todo lo que sucede puede representarse; y así como nos dormiríamos en un drama en que se nos presentasen escenas de la vida común, las cuales estamos viendo todos los días, así huiríamos con horror de Atreo, si cuece en el teatro los miembros del hijo de Tiestes, y de Procusto, ajustando al nefando lecho los cuerpos de sus huéspedes.

Esta restricción no solo afectó a la práctica teatral, sino que también se propagó a otros géneros literarios, como el narrativo, cuya representación de la realidad también se vio afectada por esta cortapisa. A pesar de que dichas escenas pudieran suceder en la vida real, esta «realidad» que los ilustrados españoles querían plasmar en la novela estaba ciertamente muy condicionada, puesto que no se pusieron impedimentos a la representación de la cara más bondadosa y humana de las personas, mientras que sí se trató de limitar la representación de esta otra cara funesta del ser humano, tan válida y tan real como la otra. Esta realidad estaba claramente manipulada o trastocada, como veremos más adelante. Esta restricción al terror fue uno de los aspectos que pudo contribuir a la censura moral del gótico en España³⁹⁶ (Roas, 2000: 330).

³⁹⁶ Vid. subapartado 2.4.2., «La recepción *negativa*», de este capítulo (págs. 367-374).

Los ilustrados no quisieron o no supieron ver más allá de la inmoralidad de ciertas escenas representadas en las narraciones góticas (escenas sangrientas o violentas, aparecidos y conductas deshonestas) y consideraron que no solo no servían al propósito de enseñar al lector, sino que además atentaban contra la propia integridad y sensibilidad del espectador. Así pues, el horror se convirtió en un sentimiento moralmente y estéticamente censurable.

Sin embargo, hemos de aclarar que, como veníamos anunciando desde el comienzo de esta investigación, esta actitud negativa hacia el género gótico está claramente dirigida hacia la vía horrificada o irracional (la más extrema) del género, pues la crítica fue mucho más condescendiente con la vía terrorífica o racional. El terror podía entrar en la categoría del buen gusto, puesto que no dañaba ni perjudicaba al espectador. La novela gótica racional fue estéticamente y moralmente aceptable³⁹⁷. Lejos de disgustar, aunque tampoco fue del agrado de censores y preceptistas ilustrados, la vía racional del gótico significó otra manera u oportunidad de instruir a los lectores españoles, quien gustaba mucho de este tipo de ficción. Si no podían impedir que el público las leyera, al menos tratarían de sacar provecho de ellas.

Ahora bien, esto no quiere decir que la vía irracional del género gótico no fuese igualmente aceptada, pues recordemos que a España también entraron y se publicaron obras pertenecientes al gótico irracional, e incluso fueron del gusto de muchos lectores españoles y alabadas por una parte de la crítica.

Las novelas góticas podían ejercer una influencia sumamente favorable sobre los lectores. Traductores, editores y autores se esforzaron en sacar una moraleja edificante hasta de los hechos más aterradores (Llopis, 1972: 94). La inmoralidad o la perversidad de la novela gótica halló justificación en el sano horror que ha de provocar en el público, pues su misión principal era hacer detestable el vicio y saludable el comportamiento virtuoso, actitud que manifestaron de manera abierta traductores, editores y escritores desde los mismos prolegómenos de las novelas (un objetivo que dista bastante del que se propusieron los creadores originales de la fórmula gótica, los ingleses). En ocasiones, la obra no conseguía engañar al censor de turno, pero en otras tantas lograba la aprobación para su publicación. Así pues, fue este moralismo el que debía gobernar la estructura o composición literaria de las novelas góticas publicadas en España; este moralismo será el que las diferencie de las novelas góticas originadas en

³⁹⁷ Vid. subapartado 5.2.1., «La novela gótica racional o sentimental», del primer capítulo de este estudio para ver de nuevo sus características principales.

Inglaterra, puesto que su manifiesta intención didáctica es la que fija la mayor parte de sus particularidades y la que las define (López Santos, 2010d: 93).

Siendo la cuestión moral y didáctica de enorme importancia para la publicación de cualquier obra en España, los escritores pusieron en marcha una serie de medidas cautelares, como la adaptación y el encubrimiento del género, con la presentación de la novela gótica como una novela útil y moral, anunciada desde títulos, subtítulos, prólogos y advertencias. Las cuestiones más truculentas relacionadas con asuntos religiosos, estamentos de la Iglesia o la corte, tradiciones y supersticiones eran las que más obligaban a los escritores, traductores y editores a ser más perspicaces para tratar estos temas de manera que la censura los pasara por alto y no hubiera ningún tipo de represalias³⁹⁸.

La moraleja se transformó así en una de las características más destacadas del género novelesco, sobre todo de este tipo de ficción.

3.2.2. La novela realista y verosímil, y la novela gótica

Desde mediados del siglo XVIII, los preceptistas ilustrados defendieron la presencia del realismo en la literatura³⁹⁹, es decir, una literatura que fuese el fiel reflejo de realidad circundante. Entonces, se reprobó cualquier obra que transgrediese el principio aristotélico de verosimilitud literaria y el imperativo neoclásico que subordinaba la obra de arte a la información proporcionada por la percepción de la vida diaria (Romero, 1995: 223).

Esta concepción realista de la verosimilitud y de la imitación de lo cotidiano responde a los cambios producidos en los intereses literarios dieciochescos: la transformación de la sociedad en materia literaria. La producción novelística de la segunda mitad del siglo XVIII trató de enfocarse fundamentalmente en la figura del ser humano, tratando de plasmar su día a día, o, mejor dicho, tratando de analizar las costumbres sociales de los individuos para así conocer el funcionamiento de la sociedad. El escritor de aquella época se estaba acercando a un tipo de realismo que Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 170) califica como moral, en tanto que su mayor inquietud fue presentar al individuo en su relación con el resto, en su práctica diaria

³⁹⁸ Estas cuestiones serán tratadas de forma mas detallada en el tercer capítulo de esta investigación.

³⁹⁹ Vid. Isabel Román (1988), Joaquín Álvarez Barrientos (2010b) y Aurora Egido (2010) para más información acerca del realismo de la literatura española.

social. Se antepuso la realidad a la propia literatura, de modo que el compromiso del novelista con la sociedad era aún más grande si cabe, puesto que era su deber mostrar la realidad, el mundo o la vida misma.

La insistencia en el componente verosímil se explica en la relación que se estableció en las poéticas dieciochescas entre la obra y el lector: la obra debía ser útil y moral, como vimos en la sección anterior. Aquellos textos que presentaban hechos o situaciones inverosímiles e inmorales no podían contribuir al objetivo principal de enseñar al lector porque las escenas que se representan no eran verosímiles o reales, de modo que el lector no las creería y difícilmente podría sacar una lección edificante y moral de ello. Así pues, la verosimilitud se convirtió en prerrequisito para que la obra tuviera ese efecto didáctico-moral ansiado.

No obstante, es importante destacar que la férrea y fanática obediencia a la verosimilitud por parte la preceptiva ilustrada obedecía, en realidad, a una parcial y manipulada interpretación del concepto aristotélico de verosimilitud literaria, puesto que no hallamos una concepción moralista de la verosimilitud en *El arte poético* (IV a. C.). Aristóteles (1798) acomodó la verosimilitud a lo puramente constructivo: este principio no dejaba de ser estructural motivo o principio puramente estructural, como el decoro o la regla de las tres unidades⁴⁰⁰. Asimismo, Aristóteles (1798: 89) admitió lo imposible dentro de la verosimilitud⁴⁰¹, es decir, aquello que, aun no siendo posible en la realidad o la vida real, puede ser posible y tiene su lógica dentro de la trama de la obra, por ejemplo, en una historia fantástica o maravillosa, donde es presentado de forma verosímil dentro de un relato inverosímil en el mundo real. Por ejemplo, en un relato fantástico, si los atributos de un ser sobrenatural resultan del todo proporcionados y adecuados a su naturaleza, resulta del todo verosímil e incluso lógico que pueda realizar las proezas que se le atribuye (por ejemplo, un Pegaso, cuyas alas, si son proporcionales a su peso y tamaño, es comprensible y razonable que pueda llegar a volar). De modo que, de acuerdo con el principio Aristotélico de verosimilitud literaria, donde se admite lo imposible, no se está quebrantando ninguna norma.

⁴⁰⁰ Aristóteles (1798) estableció que la imitación poética podía realizarse desde la verosimilitud de tres formas posibles: primero, mediante la representación fiel de *lo real*, es decir, de los objetos y las acciones tal y como son, o lo eran, en la vida real; segundo, mediante la representación de *lo posible*, es decir, de los objetos y las acciones tal y como pueden ser, o hubieran podido ser, aunque al final no ocurran, o hayan ocurrido; y tercero, mediante la representación de *lo imposible* o lo inverosímil, es decir, de los objetos y las acciones tal y como han ser, o como se cree o dice que son.

⁴⁰¹ Es más, Aristóteles (1798: 89) prefirió *lo imposible creíble* a *lo posible increíble*: «En suma lo que se dice imposible, se ha de sanear alegando ser conforme á Poesía, ó mejor, ó según el comun sentir. Y cierto que por respeto á la Poesía conviene antes escoger un asunto, aunque parezca imposible, si es creíble, que otro posible, no siendo creíble».

Esta concepción realista de la literatura por parte de los ilustrados españoles fue un tanto irreal o ilusoria, puesto que, como advierte Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 374), cuando estos preceptistas anunciaron en sus novelas que habían pintado la vida y las costumbres de las personas, realmente, entendieron y mostraron la vida y las costumbres en un sentido particular y exclusivamente bueno, excluyendo el lado malo o peligroso que es tan real y verosímil como el otro. Por lo tanto, la realidad que se trataba de mostrar era una realidad falsa, edulcorada y manipulada por los censores y escritores ilustrados españoles, quienes trataron de frenar la publicación de obras que ofrecían una visión mucho más objetiva de la realidad.

Entonces, los ilustrados españoles incorporaron el uso moral y «realista» al principio aristotélico de la verosimilitud literaria (Carnero, 1994). La verosimilitud y el moralismo establecen una relación interdependiente, pues ambos se necesitaban ya que los escritores, por medio de «la crítica moral de sus costumbres» (López Santos, 2010d: 94), no pretendían sino reflejar el ambiente que les envolvía. El objetivo moral sirvió como justificación para que el escritor se centrara en la «realidad» y mostrara el lado bueno y sensible del corazón humano. En los libros se trató de pintar un mundo ejemplar donde se alabase la virtud y se condenase el vicio, apartando la parte más oscura y perversa de la naturaleza humana. Se trató de desterrar todo lo raro o insólito que pudiera haber en la literatura, concibiéndose la verosimilitud como un requisito moral.

Dado lo expuesto en los párrafos anteriores, cabe esperar que no tuvieran cabida aquellas obras literarias que no se atuvieran a tales supuestos, como, por ejemplo, los romances, las novelas de caballerías⁴⁰², las comedias de magia, las comedias de santos, las ficciones góticas, los relatos fantásticos, etc., es decir, aquellas lecturas transgresoras e inverosímiles que relatan fenómenos imposibles que sucedan en la vida real y que la preceptiva ilustrada rechazaría, pues eran poco adecuados a los intereses didáctico-

⁴⁰² David Roas (2006: 28) anota que, durante la primera mitad del siglo XIX, la censura hacia las novelas de caballerías continuó de manera activa, siendo objeto de burlas y de rechazo por parte de la crítica, la cual recriminó al género su participación en el daño causado en el gusto de los lectores españoles de las pasadas centurias; efecto que aún se podía contemplar entre los lectores de su época y que explicaba el gusto de estos por las historias maravillosas e inverosímiles. David Roas (2006: 28) cita como ejemplo a Juan Guillén, quien, en su artículo titulado «Literatura. Sobre las novelas en España», publicado en el núm. 43, del 27 de octubre de 1844, en el *Semanario Pintoresco Español*, censuró el género de caballerías por ensalzar las hazañas y virtudes de «un vuelo tan fantástico y vano, como nocivo y extravagante [...], confundiendo la virtud con el vicio, lo sagrado con lo profano, lo útil con lo perjudicial, lo verdadero con lo fabuloso, lo verosímil con lo imposible» (Guillén, 1844: 339). Sin embargo, Juan Guillén (1844: 339) alabó el trabajo que Miguel de Cervantes hizo con las novelas caballerescas, las cuales habían contenido «pinturas exageradas y raras patrañas» hasta que este escritor «desterró con su inimitable obra del Quijote la aflicción y las creencias de aquella sociedad».

morales que se exigían a toda composición literaria. Así lo advirtió Santos Díez González (1793), quien, como la gran mayoría de los preceptistas ilustrados, censuró la presencia del componente maravilloso en la literatura. Respecto a la fábula, señaló que «no es preciso que sea verdadera, sino verosímil. Y debe por consiguiente estar purificada de aquellos fantásticos incidentes, que son lo maravilloso de los Romances y Libros de Caballería» (Díez González, 1793: 116).

Opinión similar a la de Santos Díez González compartieron otros intelectuales de la época, como Juan F. Plano (1798), Francisco Sánchez Barbero (1805), José J. de Mora (1819), Mariano J. de Larra (1832a, 1832b, 1832d, 1836a, 1836c, 1960) y Manuel Casal⁴⁰³ (1831).

David Roas (1997: 96) cree que la traducción al castellano de un ensayo de Walter Scott, «Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas o romances» (1830) («On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann», publicado en el vol. I, núm. I, de *Foreign Quarterly Review*, en julio de 1827), publicado en el tomo III de la *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott* (1830), habría ayudado, por la buena reputación de la que disfrutaba dicho escritor en España durante aquellos años, a la consolidación de este concepto de verosimilitud literaria que solo admitía como válida la representación de la «realidad» sin que en ella interviniera ningún tipo de elemento fantástico, maravilloso o sobrenatural:

El gusto de los alemanes para lo misterioso les ha hecho inventar otro género de composición que puede ser no exista sino en su país y su lengua: este es el que se puede llamar género *Fantástico* donde la imaginación se abandona á toda irregularidad de sus caprichos, y á todas las combinaciones de escenas las más raras y las más burlescas [...] Las transformaciones más imprevistas y las más extravagantes se hacen por los medios más inverosímiles; nada se encamina á modificar lo que es absurdo y repugnante á la razón. Es preciso que el lector se contente con mirar el juego de palabras y sutilezas del autor como miraría los saltos peligrosos y las metamorfosis de arlequín sin buscar ningún sentido, ni otro objeto que la sorpresa del momento⁴⁰⁴. (Scott, 1830: 16-17)

⁴⁰³ Vid. subapartado 2.4.2., «La recepción *negativa*», de este capítulo donde expusimos sus argumentos (págs. 355-367).

⁴⁰⁴ Versión original en inglés: «The attachment of the Germans to the mysterious has invented another species of composition, which, perhaps, could hardly have made its way in any other country or language. This may be called the FANTASTIC mode of writing, –in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, [...]. Sudden transformations are introduced of the most extraordinary kind, and wrought by the most inadequate means; no attempt is made to soften their absurdity, or to reconcile their inconsistencies; the reader must be contented to look upon the gambols of the author as he would behold the flying leaps and incongruous transmutations of Harlequin, without seeking to discover either meaning or end further than the surprize of the moment» (Scott, 1827: 72).

Sin embargo, debemos recordar que Walter Scott se confesó fiel admirador de la ficción gótica, de la cual tomó muchos de sus temas para la creación de sus obras, aunque luego se distanció de esta debido a los deseos del nuevo gusto literario.

A pesar de la animadversión de los ilustrados españoles hacia este tipo de ficción, lo cierto es que lo maravilloso y lo lúgubre no se ausentaron de la literatura nacional, pues, continuaron siendo del gusto de muchos lectores españoles. Este gusto se forjó a lo largo de las centurias anteriores y continuaba con fuerza en las últimas décadas, a través de diversas manifestaciones literarias, como la comedia de magia, el cuento maravilloso y el teatro terrorífico, los cuales analizaremos en el siguiente subapartado.

Esto aclararía la decepción de muchos de los ilustrados españoles con respecto al gusto popular de los lectores españoles, pues su atracción por lo maravilloso y lo terrorífico evitó su expulsión de fuera de la literatura, presentándose de forma más notoria, como hemos dicho en el párrafo anterior, a través de diversas manifestaciones literarias, desde finales del siglo XVIII y durante las primeras décadas del siglo XIX. Dionisio Solís y Leandro Fernández de Moratín (1815; citado en Cueto López de Ortega, 1869: CCXXV) lamentaron la creciente afición del público a los lances maravillosos y a las situaciones violentas⁴⁰⁵.

No obstante, el público lector no era el único que demandaba lo inverosímil, lo extraordinario o lo irracional en la literatura, sino que también poco a poco se fue formando un grupo de intelectuales que se posicionaron a favor de la presencia de estos como algo necesario y beneficioso a la literatura⁴⁰⁶.

Pese a que, a nivel teórico, la literatura de España continuó mostrando apatía o desinterés hacia los relatos de carácter imaginativo, la realidad es que, como descubrimos en subapartados anteriores, esto no frenó la demanda y la publicación de dichas obras por todo el país. Muchos fueron los escritores que tomaron caminos diferentes a los marcados por la preceptiva ilustrada y muchos de ellos trataron de aparentar que sus obras obedecían a los principios marcados por dicha preceptiva.

El realismo, en algunas novelas, era fingido, corregido y acomodado. Hallamos en estas historias toques de irracionalidad con el objetivo principal de deleitar al lector a través de la representación de un mundo donde no solo existe la bondad y las buenas

⁴⁰⁵ Vid. subapartado 2.4.2., «La recepción *negativa*», de este capítulo donde se puede consultar de nuevo la cita completa (pág. 301-302).

⁴⁰⁶ En el subapartado 2.4.1., «La recepción *positiva*», de este capítulo, pudimos comprobar la recepción positiva dirigida hacia la novela gótica y hacia los relatos de carácter inverosímil.

costumbres, sino un mundo donde también tiene cabida lo irreal, donde lo extraordinario y el terror sirven como motivos estéticos que permiten gozar de la obra. No solo existe lo racional, sino que también existe el sentimiento; ambos conviven, se combinan y enaltecen el valor artístico y literario de la obra. Los escritores eran conscientes de ello, no podían reducir la novela a un discurso meramente racionalista, porque para eso existían los textos destinados para este fin. La novela debía proporcionar algo más para que pudiera funcionar; es ahí donde hace su trabajo la emoción o los sentimientos, admitiendo que la verosimilitud que proponen es relativa, es decir, que existen diferentes niveles con los que trabajarla y representarla a través de los hechos relatados en las novelas, y que incluso lo inverosímil puede admitirse como un recurso estético válido dentro de la novela. Entonces, lo verosímil y lo extraordinario se unieron para mostrar al lector español una realidad con la que aprender y deleitarse; el componente maravilloso serviría al propósito de atraer al lector y al de satisfacerle.

En *Tratado teórico-práctico de enseñanza pública, con aplicación a las escuelas y colegios de niños*⁴⁰⁷ (1831), Gaspar M. de Jovellanos criticó aquellos poemas cuyos autores desconocían que, «en el lenguaje de la poesía, la imaginación ocupa el lugar y ejerce los oficios de la razón; y aunque recibe de esta el fondo de sus ideas, se encarga de colorirlas y de engalanarlas: no han conocido que esta facultad sabe tomar de la naturaleza las bellezas de unos objetos para transportarlas a otros, y adornarlas, inventar formas e imágenes para representar las ideas más abstractas, y hacerlas reales y sensibles» (Jovellanos, 1831: 70). En *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado «La familia»*⁴⁰⁸ (1983), Gaspar M. de Jovellanos, al reflexionar sobre *Las meninas* (1656), de Diego Velázquez, destacó el don del artista para ver más allá de lo que las personas simples no ven. Este intelectual español apostó por la combinación del aspecto icástico, o mimesis, del que habló Ignacio de Luzán (1737), y el fantástico. El primero, el icástico, causaría admiración y, el segundo, lo fantástico, placer. Y aunque luego pareció defender el valor superior de la naturaleza sobre el arte, acto seguido abogó por la presencia del componente fantástico, pues admitió que Diego Velázquez alcanzó con su obra «aquél don de expresión que pertenece a la parte sublime y filosófica del arte» (Jovellanos, 1983: 167), gracias a la presencia del

⁴⁰⁷ Fue originalmente publicada en 1802 como *Memoria sobre la educación pública, o sea, tratado teórico-práctico de enseñanza con aplicación a las escuelas y colegios de niños* por la editorial Cartuja de Valdemosa (Mallorca). No obstante, hemos recurrido a la edición de 1831 al no poder localizar la primera edición.

⁴⁰⁸ Fue publicada originalmente en 1789 (Madrid). Sin embargo, hemos utilizado la edición de 1983 al no poder hallar la primera edición.

elemento maravilloso, es decir, gracias a la unión armónica del componente icástico y fantástico: «¿Cómo sin él hubiera dado a sus cuadros tanto movimiento y tanta viveza?» (Jovellanos, 1983: 167). A través de la imaginación, el artista es capaz de sacar a relucir la parte más oculta del ser humano; esto es lo que hizo Diego Velázquez, quien realizó una «imitación de lo invisible»: «De él se dice que llegó a pintar hasta lo que no se ve, esto es, hasta lo que se ve más bien con el espíritu que con los ojos [...] y si hay magia en la pintura, sin duda que ningún pincel fue más mágico que el de Velázquez» (Jovellanos, 1983: 168).

A raíz de la combinación realidad-fantasía, encontramos en diversos trabajos, los cuales se alejan gradualmente de la norma establecida por la preceptiva ilustrada, diferentes opiniones sobre el grado de intervención de la fantasía para la imitación de la naturaleza; los eruditos españoles se desplazaron desde la imitación icástica hasta la alteración o idealización de la naturaleza por la inclusión del componente fantástico.

Recordemos nuevamente que Aristóteles (1798: 89) llegó a aceptar como verosímil aquellas cosas o acciones que sucedían al margen de lo verosímil («también es verosímil que sucedan cosas contra toda verosimilitud»), con lo que toda tradición teórica posterior podía aceptar la inclusión del componente maravilloso (lo imposible o lo inverosímil) en la literatura sin caer el error de quebrantar el concepto aristotélico de verosimilitud literaria. Así lo entendieron Ignacio de Luzán (1737) y otros teóricos dieciochescos, como Antonio Burriel (1757), Esteban de Arteaga (1789), Santos Díez González (1793), Juan Francisco Masdeu (1801) y Francisco Sánchez Barbero (1805).

Ignacio de Luzán (1737: 112) defendió que el poeta debía tener libre albedrío para componer, pues, en su búsqueda de lo maravilloso, lo nuevo y lo extraordinario, es preferible el uso de la verosimilitud poética, que de la verdad histórica; es la única forma en la que el poeta o el artista podía realmente hallar y crear «materia nueva, maravillosa, extraordinaria, y grande». La verosimilitud (que no debe confundirse con la verdad histórica, pues la verosimilitud, como hemos visto, busca representar la realidad de una manera deseable, como es o como debería ser, mientras que la verdad histórica presenta los hechos tal y como son, sin más adorno que la más pura verdad o realidad científica e histórica) ya no solo va asociada a lo moral, sino que, en este caso, y en los siguientes que trataremos, esta se asocia a lo maravilloso como una forma efectiva de explorar la naturaleza y la realidad circundante del escritor y de sus coetáneos, para así instruir deleitando, meta de todo artista:

Acerca de la verisimilitud tenemos en Aristoteles un precepto comunmente aprobado de todos, es à saber, que los Poetas deben anteponer lo verisimil, y creible à la misma verdad. Lo qual se debe entender [...], de la verdad perteneciente à las ciencias especulativas, y à la Historia. La razon de este precepto asi entendido, es evidente: porque, como el fin de el Poeta es enseñar, y aprovechar deleitando; no siendo tan acomodada para este fin la verdad Historica, ò científica, como lo es lo verisimil y creible; es justo, que el Poeta eche mano de este como mas oportuno. (Luzán, 1737: 110)

Ignacio de Luzán (1737: 106-107) echó mano de los dos tipos de verosimilitud propuestos por Ludovico A. Muratori (1706: 118-129), quien distinguió entre la verosimilitud popular y la verosimilitud noble. La primera, la verosimilitud popular, «es aquella, que parece tal al rudo vulgo, y à las personas legas», y, la segunda, la verosimilitud noble, «es aquella, que solo parece tal à los Doctos» (Luzán, 1737: 106). Ignacio de Luzán (1737: 111) se decantó por la verosimilitud popular, pues, esta acepta toda clase de maravillas, las cuales «las Ciencias contradicen, è impugnan, pero el vulgo aprueba en sus opiniones, se pueden mui bien seguir, y aun à veces anteponer à la verdad de las Ciencias, por ser ahora, à aver sido en otros tiempos verisimiles y creibles entre el vulgo, y por eso mismo mas acomodadas para persuadirle, y deleitarle». De esta forma, Ignacio de Luzán (1737: 111) admitió lo maravilloso verosímil, siempre que este no se alejase de las opiniones del vulgo, puesto que «lo que no es conforme à la opinión, no es creible, ni persuade, ni puede ser util; por eso es preciso que el Poeta se aparte muchas veces de las verdades científicas, por seguir las opiniones vulgares».

Además, si no son creídas por las personas de su época, basta con que la gente del pasado las creyera como verdaderas. Este concepto de verosimilitud admite toda la mitología clásica, inverosímil para los coetáneos de Ignacio de Luzán, pero creíble para las gentes del pasado. Tzvetan Todorov (1970) afirmó que, aunque la mitología es actualmente admitida como materia fantástica o maravillosa, en otro momento fue considerada como real.

Lo maravilloso no contradecía a lo verosímil («La fabula [...] ha de ser ilustre, grande, maravillosa, verisímil, entera, de justa grandeza, una, y de un Heroe»; Luzán, 1737: 450) y a lo verdadero («las verdades nuevas, grandes, y maravillosas son las que el entendimiento ama, desea, y recibe con admiración, y con gusto»; Luzán, 1737: 112).

Así pues, lo maravilloso y lo verosímil, la fantasía y el juicio, juntos, hicieron admirable toda narración; las dos primeras potencias, el ingenio y la fantasía, «son como los brazos de el Poeta, que hallan Materia nueva, y maravillosa, ò la hacen tal con el Artificio: el juicio es como la Cabeza, que las preserva de excesos, rigiendolas

siempre por dentro de los límites de lo verosímil, y de lo conveniente» (Luzán, 1737: 116). Lo maravilloso causa admiración y suspende dulcemente los sentidos, mientras que lo verosímil frena los excesos y proporciona al entendimiento humano la ansiada verdad; el deleite de toda narración depende de lo admirable, esto es, lo maravilloso, y lo verosímil de la acción, «porque uno, y otro es lo que más deleita, al entendimiento» (Luzán, 1737: 490).

Antonio Burriel (1757) también mostró su preferencia por la presencia de lo maravilloso o fantástico en la literatura. La ficción se relacionó con la fábula; esta debía ser maravillosa en el todo, «si la acción fuese una cosa nunca pensada, ni fácil de preverse», y en cada parte:

ò porque se inventen nuevas esencias, y substancias de cosas, como Centauros, Satiros, Sirenas, &c. ò porque las yà inventadas se transformen, ò mezclen con novedad, como arboles con ramos de oro, ciervos con las puntas de oro, y otras tales; ò porque siendo imposibles por sí, las hace posibles al guna virtud superior en la forma que se dixo, hablando de lo creible, y verosímil; ò porque aunque sean enteramente imposibles, son con todo ello conformes á las opiniones vulgares; ò bien porque à las cosas verdaderas se añadan circunstancias extraordinarias. (Burriel, 1757: 133)

Esteban de Arteaga (1789: 64-65) creó cuatro grados de imitación; el último consistía en conferir al original «atributos ficticios sacados de fábulas recibidas, ó de la propia imaginación». Citando a John Locke y Étienne Bonnot de Condillac, Esteban de Arteaga (1789: 179) afirmó que la fantasía permitía al escritor suplir las insuficiencias de la naturaleza con la reorganización de impresiones y recuerdos:

Un poeta, un pintor, un escultor, ó un músico, pueden decirse a cada uno á sí mismo: «Yo no soy esclavo de la imitación, ni me asemejo á aquellos miserables, que amarrados con la cadena al peñasco, no pueden caminar más de lo que les permite la circunferencia de los eslabones. Poseo una imaginación, con la qual dispongo en un cierto modo de todo el universo, hago visibles los pensamientos más abstractos, doy cuerpo á las ideas, perfecciono la naturaleza, me levanto sobre ella, y pongo la misma divinidad delante de los ojos de los mortales.

Santos Díez González (1793) admitió que la ficción apunta a la existencia de mundos imaginarios, pero desmintió que la ficción fuese una mentira porque, a pesar de que esta no tenga referentes auténticos o reales, siempre se refiere a la verdad, es decir, siempre posee un sentido realista. Santos Díez González (1793: 7) afirmó que «todo Poeta tiene libertad de usar de la *fiction* también en el sentido vulgar de *fingimiento*, ó

cosa puramente *ideal*, que solo existe en su mente». La verosimilitud, de acuerdo con Santos Díez González (1793: 64) «no se opone á lo *maravilloso*; pues esto, aunque extraordinario, puede ser creíble en un Heroe, cuyas acciones son extraordinarias, y con todo eso han solido ser verdaderas».

En el *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad*⁴⁰⁹ (1826), Juan F. Masdeu también creyó que lo maravilloso no contradecía a lo verosímil, pues lo extraordinario puede ser creíble según qué circunstancias, que pueden resultar del todo verosímiles dentro de lo maravilloso: «Es difícil asimismo, y aun imposible, que un caballo vuele por el aire hasta llegar á la luna, como lo han hecho volar Ariosto y otros Poetas: mas si tú con tu fantasía, lo hicieras nacer con un par de alas bien dispuestas, y proporcionadas á su corpulencia; no sería entónces de estrañar, que hubiese volado como un águila» (Masdeu, 1826: 8).

Francisco Sánchez Barbero (1805: 145) señaló que la poesía «hermana la historia con la fábula», abarcando «la naturaleza y mucho mas», pues, «ambicion no cabiendo en lo creado, traspasa los límites de lo real, vuela por la inmensa region de los posibles, fabrica mundos nuevos, que embellece con mansiones encantadas y puebla de seres venturosos». Este erudito español destacó que «fingir es representar lo que no es, como si fuera: su fin inmediato es persuadir; no se puede persuadir sino en tanto que la ficcion se asemeja á la idea que tenemos de lo que ella imita» (Sánchez Barbero, 1805: 183).

Estos eruditos españoles destacaron y defendieron la cuestión moral, y entendieron que la ficción no es sinónimo de mentira, ya que esta, como aclaró Ignacio de Luzán (1737: 125), alude «indirectamente alguna verdad, ó alguna verosimilitud».

La polisemia que subyace bajo el término de verosimilitud es más que evidente. El concepto puede ser empleado para hacer defensa de cualquier tipo de obra literaria, ya sea de corte realista o de corte fantástico (o maravilloso), siendo ambos igualmente válidos, puesto que ambos son verosímiles.

Las ideas antes expuestas continuaron desarrollándose y defendiéndose durante el primer tercio del siglo XIX por autores de reconocido prestigio, como José M.^a Blanco-White y Alberto Lista.

⁴⁰⁹ Fue originalmente publicado en 1801 por la Ofic. de Burguete (Valencia). Hemos empleado la edición de 1826 al no poder encontrar la primera edición.

En su ensayo «Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles» (publicada en el tomo I de *Varietades, o El mensajero de Londres*, 1824), José M.^a Blanco-White refirió la utilidad de las nuevas historias, donde encontramos las góticas. José M.^a Blanco-White abogó por un tipo de literatura de carácter fantástico cuya presencia se justifica por su valor poético y su profunda raíz humana, pues estas profundizan en la problemática del ser humano, reflejando sus conflictos internos, tal y como lo venía haciendo la literatura de corte realista. Tratar de expulsar lo maravilloso de la literatura simplemente no se podía hacer sin que se fuese también contra la misma naturaleza humana:

El placer de las ficciones que nos transportan a un mundo imaginario, poblado de seres superiores al hombre y sujeto a otras leyes que las inmutables de la naturaleza, es tan natural y tan inherente a nuestra constitución, que no puede arrancarse del alma sino con violencia. Examínese la historia del género humano y se hallará que, hasta en el estado más rudo y salvaje, la imaginación se emplea en crear seres sobrenaturales, habitantes de un mundo invisible que, o vagan por este o lo visitan de cuando en cuando, mezclándose en los negocios y tomando parte, ora favorable ora adversa, en los intereses del hombre. Propensión tan natural y decidida no se debe aniquilar, sino dirigir al bien y la utilidad de la especie. (Blanco-White, 1971: 214)

Lo maravilloso no se debía aniquilar, sino dirigirlo de manera que fuera útil a las personas. Además, no había ningún tipo de peligro en entretener a los lectores con fantasías: «Por el contrario, al punto que sus más terribles aprehensiones caen por fortuna en manos del poeta o trovador (reúno estos dos nombres por falta de una que abrace a todo escritor que inventa para divertir) pierden su odioso aspecto» (Blanco-White, 1971: 214).

Resulta inútil impedir que las personas leyesen este tipo de ficción, pues, como afirmó José Blanco-White (1971: 214), es parte de la naturaleza humana sentir atracción por estas lecturas. José M.^a Blanco-White (1971: 215-216) aseguró que «en estas creaciones de la imaginación consiste la parte más sublime y peculiar de la poesía. Sin ellas no puede existir el género novelesco o romántico que, ya sea en verso en prosa, es el verdadero manantial y la única mina de que la poesía moderna ha sacado y ha de sacar sus mejores y más atractivos adornos».

José M.^a Blanco-White (1971: 216) pretendió así luchar contra aquellos que querían expulsar de España la literatura de imaginación. Pretendió reconciliar a los escritores y artistas españoles con lo maravilloso, de manera que hubiera un equilibrio entre la razón y lo inverosímil. Además, destacó que «las artes no se dirigen al juicio

sino a los afectos; la verosimilitud que requieren no es física ni moral» (Blanco-White, 1971: 216).

Al igual que hemos visto con los eruditos del siglo XVIII, José M.^a Blanco-White (1971: 217) también consideró que lo extraordinario podía ser verosímil siempre que los sentimientos y las expresiones descritas, pese a ser inverosímiles, se correspondieran a los caracteres y a la situación:

La dificultad que el artista tiene que superar es la de hacer que sus personajes hablen y obren de modo que sus acciones y palabras correspondan exactamente a lo que individuos de carácter que él les atribuye harían y dirían si real y verdaderamente se hallasen en tal situación. El escritor que acierta en esto no peligra, por extravagante que sea su ficción original. [...] El verdadero ingenio poético puede así suscitar interés hasta en favor de objetos inanimados, con tal de que le dé expresiones a las que verdaderamente usarían si tuviesen vida y sentimiento⁴¹⁰.

Alberto Lista (1836), a pesar de sus reservas hacia lo inverosímil, también se sumó a la defensa de la presencia de lo maravilloso en la literatura. Este defendió que el poeta es el único que tiene la libertad y el derecho a componer desde su propia sensación, de modo que la realidad y la naturaleza están a merced de su propia fantasía.

En su artículo «De la novela⁴¹¹» (publicado en *El Tiempo* en 1840), Alberto Lista (1840: 176) abogó por la presencia en la novela, de cualquier asunto, el interés y lo maravilloso, importantes ambos para que pudiera haber novela:

Dos son los elementos esenciales de la novela, sea cual fuere su clase, el interes y lo *maravilloso*. Entendemos por *maravilloso* no solo la intervencion de los séres sobrenaturales, como los dioses de la antigua mitología, ó los magos y hechiceros de la edad media; sino tambien las coincidencias estraordinarias, las aventuras no comunes, los lances apurados, los grandes peligros evitados por felices circunstancias, en fin todos los incidentes que, sin necesidad de recurrir á la accion del cielo son, aunque naturales, muy raros. Sin interes y sin maravilloso no hay novela: y esto es tan cierto, que los griegos, los mas sencillos de todos los escritores, aspiraron á interesar en las suyas por medio de sucesos ya sobrenaturales, ya inesperados.

⁴¹⁰ José M.^a Blanco-White (1971: 218) citó como ejemplo la obra *La tragedia de Macbeth* (1606), de William Shakespeare: «La magnífica tragedia de Shakespeare Macbeth se funda en la predicción de unas hechiceras con que la ambición del héroe se despierta, apoderándose poco a poco de toda su alma. Esta ambición, como tea encendida que se acerca a combustibles violentos, pone en acción el carácter feroz y determinado de su mujer, quien precipita a Macbeth al crimen horrendo de asesinar en una misma persona a su rey, su amigo y su huésped. Nada es más inverosímil que la predicción, pero nadie, a no ser otro Shakespeare, podría dar más realidad y verdad a las pasiones que sus personajes expresan en consecuencia de la situación en que el espectador permite que el poeta los ponga».

⁴¹¹ Recopilado, junto a otros artículos, en *Artículos críticos y literarios de D. Alberto Lista, publicados en El Tiempo y otros varios periódicos* (1840). La referencia bibliográfica completa se encuentra al final de este estudio.

Pese a que lo inverosímil era del gusto del público lector y de algunos eruditos españoles, como hemos visto, lo cierto es que aún era elevado el número de críticos españoles que mostraban indiferencia hacia la literatura de imaginación, o al menos eso es lo que querían aparentar si querían alcanzar o salvaguardar un lugar en el Parnaso literario nacional; un desprecio que quedó plasmado en los tratados teóricos de aquellos años. Ya hemos visto que, a pesar de que Aristóteles (1798) aceptó lo imposible como verosímil, la mayoría de preceptistas ilustrados se centraron en hacer de la literatura un medio con el que adoctrinar a la gente, a través de la razón, lo real y, como advertimos en el subapartado anterior, lo moral.

Aquellos escritores que quisieron caminar por diferentes senderos a los marcados por la intransigente preceptiva ilustrada, tuvieron que condicionar su obra (gótica o fantástica) a los principios de moralidad y de verosimilitud literaria marcados por la preceptiva. Aunque esta reforma, como veremos en el siguiente capítulo, era un tanto aparente, pues el supuesto realismo y moralismo que defendían a ultranza en prólogos y advertencias, en muchos casos, eran fingidos, simulados y acondicionados. La irracionalidad que descubrimos en estas obras no tiene como objetivo primordial instruir al lector, sino contribuir al deleite de este a través de la representación de otro mundo donde no solo tiene cabida la mansedumbre y los buenos modales, sino también lo inverosímil o lo imposible; hallamos un universo enteramente del escritor y del espectador, donde lo maravilloso y lo terrorífico se convirtieron en motivos estéticos. El juicio y la exaltación aparecen de la mano, pues los escritores se percataron que ambos eran la cara de una misma moneda; la obra necesitaba de ambos para llegar al destinatario final: el lector. Entonces, se aceptó que lo verosímil podía tener diferentes niveles o grados de representación, transformándose lo inverosímil en materia novelesca. Lo verosímil aportaría a la obra una sensación de realidad, mientras que lo inverosímil atraería la atención del lector a la vez que le proporcionaría el deleite que siempre buscaba.

Como vimos en la sección anterior, editores, traductores y escritores de la novela gótica emplearon diversas técnicas con las que encubrir la auténtica naturaleza del género gótico, anunciado estas obras como novelas morales, históricas u originales desde títulos, subtítulos y prolegómenos⁴¹².

⁴¹² *Ibíd.* cit. 399, pág. 426.

A lo largo de este subapartado, hemos visto que, pese a que la preceptiva ilustrada se empeñó en desterrar de la literatura nacional todo lo inverosímil, lo maravilloso, lo fantástico y lo inmoral, lo cierto es que esto no pudo darse del todo, principalmente porque el público demandaba este tipo de ficción. Incluso algunos escritores y eruditos españoles sintieron esta misma atracción e iniciaron su propia defensa de la literatura de imaginación como necesaria a la literatura nacional.

La predilección hacia este tipo de literatura aplacó la ira de la censura y la rigidez inicial fue sustituida por una posición un poco más flexible, encontrándonos con una crítica que no se opuso de forma contundente a la introducción del género gótico en España. Conscientes del éxito que dicho género había cosechado, tanto fuera como dentro del país, especialmente entre los jóvenes lectores, e incapaces de frenar su difusión, admitieron la inclusión del componente lúgubre o terrorífico en la literatura nacional, aunque con cierta desconfianza y estableciendo ciertas restricciones: la lección moral, la verosimilitud, el respeto a las buenas costumbres españolas y a la religión debían estar presentes en estas obras.

El proceso de adaptación se observa desde los mismos títulos, subtítulos y prolegómenos de las mismas obras, donde editores, traductores y autores de las novelas góticas trataron de presentar las novelas góticas como novelas morales, didácticas y verosímiles. En la mayoría de los casos, no dejaban de ser estrategias con las que encubrir el género y pasar así el cerco censorio, pues un análisis profundo de las novelas góticas (extranjeras y españolas) revela su auténtica naturaleza, a pesar de que se trató de presentarlas como un subgénero narrativo distinto y a pesar de que se cambiasen o modificasen algunos de sus componentes⁴¹³. Estas obras continuaron siendo textos góticos: la arquitectura gótica, el suspense, el juego con el terror, etc., no pudieron ser extirpados, permanecieron inamovibles, puesto que forman el corazón mismo del género gótico y esto es precisamente lo que atraía a tantos lectores y escritores, y lo que les producía deleite.

⁴¹³ *Ibíd.*

3.3. *Lo lúgubre en otros géneros literarios: la literatura popular, el teatro terrorífico y la poesía*

Desde la infancia, el español se familiariza con lo maravilloso. (**Andioc, 1976: 91**)

Pese a que la novela gótica no halló el mejor terreno en España durante el período de entresiglos (1788-1834) para su recibimiento, cultivo, desarrollo y correcta comprensión, por los motivos que expusimos en los apartados anteriores de este segundo capítulo (como el desconocimiento e incompreensión de la complejidad estructural y temática de las novelas góticas), la cierto es que la presencia del componente lúgubre o siniestro, tan arraigado en la cultura española⁴¹⁴, puede situarse con anterioridad a la llegada de la novela gótica extranjera al país, visible en otros géneros literarios, como la literatura popular (abarca la comedia de magia, el cuento literario, maravilloso y de crímenes, y los pliegos de cordel) el teatro terrorífico y la poesía (donde sobresale una extraña y enfermiza obsesión con la muerte); y otras manifestaciones artísticas y culturales, como la pintura de Francisco de Goya (es especialmente destacable su colección de los *Caprichos*, 1799), los artículos de divulgación (encontramos gran contenido gótico y fantástico en algunos artículos del *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, 1726-1740, y *Cartas eruditas y curiosas*, 1742-1760, de Benito J. Feijoo) y los espectáculos populares. Todo ello allanó el terreno y preparó al público lector para el acogimiento y posterior adaptación del género a la cultura, literatura y sociedad española.

En los dos últimos subapartados de este tercer apartado, trataremos de ofrecer un buen número de ejemplos de estas otras manifestaciones literarias y artísticas, muestra evidente que resalta el gusto y la atracción del público español por lo lúgubre y lo sobrenatural, lo que ayudó definitivamente a la publicación de novelas góticas extranjeras y españolas.

⁴¹⁴ Vid. Rafael Núñez (2014).

3.3.1. La literatura popular: la comedia de magia, el cuento literario, maravilloso y de crímenes, y el pliego de cordel

Los principios estéticos que suscitaron en España el gusto por el género gótico fueron distintos a los de su país natal, Inglaterra, pues la nuestra «hundía sus raíces en el cultivo de una literatura de raigambre popular que privilegiaba la recreación en todo aquello que de macabro y monstruoso podría existir en el mundo» (López Santos, 2010d: 100).

El fracaso ilustrado sobre la eliminación de viejas supercherías y supersticiones de la mentalidad española, unido a la presencia de una feroz Inquisición que perseguía y castigaba públicamente a los procesados, se trasladó a la literatura. Esta tendencia a la recreación en el componente siniestro y macabro se utilizó como un motivo recurrente ya desde la novela cortesana del siglo XVII, concretamente la obra de M.^a de Zayas y otros coetáneos, como Juan Pérez de Montalbán, Lope de Vega, Jacinto Abad de Ayala o Alonso J. de Salas Barbadillo (Cuenca, 1985: 58). Sin embargo, como apunta Miriam López Santos (2010d: 100), su verdadero medio de expresión se encontraba en la literatura de raigambre popular. Es por este motivo que el gusto por lo lúgubre y lo macabro continuó resistiendo durante la primera mitad del siglo XVIII, al margen del canon literario, de la furia de la Inquisición y al paso del tiempo, gracias al apoyo del público español que lo solicitaba y gustaba mucho del elemento siniestro y sombrío.

Desde finales del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII, esta literatura popular ayudó a la adaptación del género gótico a la literatura española: la comedia de magia, los cuentos literarios, maravillosos y de crímenes, y los pliegos de cordel. Esta contribuyó a preparar el camino para la llegada de una nueva tendencia estética, originada en Inglaterra y que triunfaba en otros países europeos: el género gótico, el cual, una vez llegó a España, se quedó de manera definitiva. Estas manifestaciones literarias de raíz popular no solo se trababan de «formas de lo maravilloso en las que se narran historias extraordinarias que el público leía y contemplaba más allá de toda creencia [...], solo por el placer estético de lo insólito» (Roas, 2006: 33), «sino de relatos donde el fuerte componente de lo macabro y el culto continuo a la oscuridad entroncaba con el nuevo placer del horror que dominaba el arte de las décadas siguientes» (López Santos, 2010d: 100).

A. La comedia de magia⁴¹⁵

La comedia de magia, la cual tiene unos claros precedentes en el siglo XVII⁴¹⁶, fue uno de los géneros teatrales más seguido por el público español del setecientos⁴¹⁷. En 1708, la comedia titulada *Diablos son los alcahuetes y el espíritu foletto*, de Antonio de Zamora, fue representada durante veintidós días consecutivos en el Corral del Príncipe, Madrid (Andioc, 1976: 36-37). La popularidad de este subgénero teatral se mantuvo a lo largo del siglo XVIII, resistiendo a dos prohibiciones en 1788 y 1799⁴¹⁸, adentrándonos incluso en el siglo XIX. Algunas comedias de magia que cosecharon gran éxito entre el público español del setecientos fueron: *El mágico de Salerno* (1715-1720), de Juan Salvo y Vela; *Marta la Romarantina*⁴¹⁹ (1716), *El anillo de Giges*⁴²⁰

⁴¹⁵ Vid. Julio Caro (1974), René Andioc (1976), Joaquín Álvarez Barrientos (1988 y 1998b), David Roas (2000), Ermanno Caldera (2001), Rebecca Haidt (2004) y Josep M.ª Sala (2010) para más información sobre esta cuestión.

⁴¹⁶ Julio Caro (1974: 43) señaló como el primer antecedente de la comedia de magia la zarzuela de Pedro Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina* (1648), donde hallamos diversas transformaciones y encantamientos.

⁴¹⁷ David Roas (2000: 193) apunta la existencia de otro subgénero teatral de gran popularidad que también incluía el componente sobrenatural: la comedia de santos, prohibida en 1788. Para más información, se pueden consultar los trabajos de René Andioc (1976) y Joaquín Álvarez Barrientos (1995b).

⁴¹⁸ En 1788 se prohibieron, en forma transitoria, las comedias de magia. En el auto expedido por el Juzgado de Protección, reproducido en el núm. LVII de marzo de 1788 en el *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, se avisaba de que en estas comedias no se conciliaban «los objetos de la pública diversion, con la honestidad de las costumbres, la cultura y el decoro nacional», así como tampoco se hallaban en estas «buen orden, conducta y policia en las Compañías Comicas que giran por las Provincias del Reyno» (Anónimo, 1788: 420). Por todo ello, «se nota, y se han dado quejas de que contraviniendo á lo que está resuelto por S.M. se representan algunas de *Santos* y se componen otras con el disimulo de no ponerles titulos de *Santos*, aunque sus argumentos lo sean, personificando en ellas *los auxilios celestes, las heregias, Luzbel y los Diablos*, [...]; y que por corrupcion de gusto y mala eleccion, por caprichos, por huir del estudio y cuidado que pide la buena y exâcta representacion, ó por anhelo mal entendido de los mayores intereses, se hacen representaciones Magicas, de mal exemplo y consequencias en el baxo pueblo; vuelos peligrosos, ó arriesgados, con maniobras y operaciones que merecen justamente la censura pública; por todo lo qual, debia mandar, y mandó que para evitar en adelante se contravenga de este modo á las repetidas ordenes de S.M., y al cumplimiento de lo que está prevenido por este juzgado, [...]; presenten en el perentorio término de ocho días *listas completas* de todo el caudal que cada una tiene para sus representaciones, con distincion de las que fueren de *Santos*, ó de argumento Sagrado, [...], y las que fueren de *Magica*, con mezcla ó escenas de *Diablos* [...], á efecto de excluir con anticipado conocimiento, las que no deban executarse, y poner otras en su lugar: [...], no se admitirán las que esten compuestas sobre argumentos de *Santos*, por esta *prohibidas*, ni tampoco por ahora las de *Magica*, y de absurdos semejantes, por ser contrarias, no solo á las reglas mas triviales y menos estrechas del Teatro, sino tambien á la Religion, á la razon, á las costumbres y á la decencia, previniendoles que al *Corrector y Revisor* de ellas, se pasa testimonio de esta providencia para que no las admitan á examen, ni les den paso» (Anónimo, 1788: 420-422). El 21 de noviembre de 1799, se promulgó un nuevo decreto real para la reforma del teatro (elaborado por una junta que contaba, entre otros miembros destacados, con la presencia de Leandro Fernández de Moratín), prohibiéndose de nuevo aquellas comedias (de magia y de santos) que atentasen contra las costumbres, la religión y la moral.

⁴¹⁹ Todavía continuaba representándose durante 1787 y 1788, manteniéndose veinte días consecutivos en cartel.

⁴²⁰ Entre 1795 y 1796, se representó durante más de tres semanas, aportando altos ingresos a la compañía.

(1740) y *El asombro de Jerez: Juana la Rabicortona* (1741), de José de Cañizares; o *El mágico de Mogol* (1782), de Antonio Valladares de Sotomayor.

Las comedias de magia están ambientadas en lugares extraños, imaginarios o remotos, cuya época también suele ser desconocida o lejana. El componente sobrenatural es presentado a través de los diversos hechizos del mago, el héroe y protagonista, quien, mediante el uso de la magia blanca⁴²¹, transforma continuamente el escenario ante la vista del espectador, gracias a una serie de mecanismos complejos. En estas obras nada es lo que parece. Todo es constantemente cambiado para atraer la atención del público, quien es transportado a mundos y parajes insólitos.

En el siglo XVIII, también podemos localizar algunas comedias de magia protagonizadas por magas o hechiceras, dando un papel más significativo a la figura de la mujer en comparación con épocas pasadas. Estas magas solían enviar mensajes esperanzadores de libertad e igualdad, dentro de un orden, gracias al uso de los conocimientos que tenían o a los poderes que obtenían del demonio, como en la comedia de *Marta la Romarantina* (1716), de José de Cañizares. Estas heroínas, mediante el uso de la magia, conseguían alcanzar las grandes esferas sociales y de dominio que generalmente eran espacios reservados exclusivamente para los hombres. La maga ofrecía una nueva visión de la mujer diferente a la que se veía en otros dramas, lo que ha conducido a hablar de transgresión en este ámbito (Álvarez Barrientos, 1998b: 87-88).

Como antagonista del mago tenemos al demonio, aunque este personaje es frecuente hallarlo en las comedias de santos. Lo podemos encontrar en *Diablos son los alcahuetes y el espíritu foletto* (1708), de Antonio de Zamora; *El mágico de Salerno* (1715-1720), de Juan Salvo y Vela; y *Marta la Romarantina* (1716), de José de Cañizares. Cuando hace acto de presencia, este personaje suele ir ataviado con ropajes de color rojo y capa negra o grana, y casi siempre es invocado, excepto en las dos últimas comedias de magia citadas en este párrafo. Los autores se cuidaban de recrear pactos y, en el caso de que llegaran a suceder, estos eran «entre gentiles», puesto que «si hay cristianos se cuida de que lo ignoren o no incurran en pacto, poniendo el lazo del artificio en tramas de fortuna» (Bances, 1970: 39). Otros personajes que también

⁴²¹ Joaquín Álvarez Barrientos (1998b: 86) anota que hay cierta insistencia por parte de los autores de la primera mitad del siglo XVIII en que los poderes del mago proceden del uso de la magia blanca (excepto en *El mágico de Salerno* (1715-1720), de Juan Salvo y Vela), de modo que los conocimientos del mago siempre están dentro de la ortodoxia religiosa.

intervienen en las comedias de magia son los duendes y las brujas, como en *El anillo de Giges* (1740), de José de Cañizares.

Las mutaciones son una de las características más reseñables de estas comedias. También los vuelos por el escenario. Asimismo, hallamos como elementos escenográficos los citados a continuación: jardines, fuentes, cenadores, bosques, cuevas, cadalsos, palacios, marinas, plazas y altares, que después se transformaban en castillos, estaturas o gigantes, gracias a la presencia de los transparentes, los cuales permitían crear efectos visuales y ópticos singulares, puesto que podían cambiar los colores, hacer creer al público que había alguien tras ellos causando un efecto de clonación, etc. (Álvarez Barrientos, 1988b: 89-90).

El público español gustaba de las comedias de magia, pues les permitía evadirse de la realidad, con la presentación de lances maravillosos e insólitos, al mismo tiempo que disfrutaban con la puesta en escena de este tipo de representaciones, las cuales asombraban al espectador⁴²². No había ninguna enseñanza moral y útil en estas obras, principios defendidos por la preceptiva ilustrada, pero, así como sucedería con la novela gótica y otras manifestaciones literarias de carácter inverosímil, era lo que más gustaba y más demandaba el público español, entre el que se hallaban personas de todos los estratos sociales. Este tipo de literatura imaginativa «se representan precisamente en una estacion, que mal de su grado atrae á los teatros á todo género de personas: se representan á vista de la corte de España, de los Embaxadores, de tantos extranjeros, de tantos nacionales sensatos, que ven con horror semejantes absurdos» (*Correo de los ciegos de Madrid*, 1787: 107). Se criticaba especialmente a aquellos que, por su nivel social, debían despreciar este tipo de obras. No obstante, estas representaciones formaban parte del «vulgo», «entendiendo en sentido cultural y no como clase social, que se deleitaba con lo fantástico en el teatro» (Álvarez Barrientos, 1994b: 103).

El éxito de las comedias de magia incluso se incrementó en los últimos años del siglo XVIII, ofreciendo al público todo lo extraordinario y extraño que su imaginación demandaba:

Suele afirmarse que la excelente recepción de la comedia de magia en el siglo XVIII es prueba de la existencia de una sociedad dominada por la credulidad y las supersticiones. No creo, sin embargo, que éstas pervivieran en esta centuria con mayor fuerza que en tiempos anteriores, a pesar de que las conozcamos mejor gracias a los ensayos del padre Feijoo. En realidad, la magia [...] no es sino una

⁴²² Vid. Joaquín Álvarez Barrientos (1990), Emilio Palacios Fernández (1996) y David Roas (2000) para más información acerca de la recepción de las comedias de magia.

disculpa para divertir al auditorio y no hay que concederle [...] más profundidad ideológica que el ser espectáculo para los ojos. Las viejas historias de magos y magas despiertan en el dramaturgo su capacidad de fabulación, sus deseos de utilizar la tramoya como un recurso de diversión escénica. Estas afirmaciones no invalidan la certeza de que el pueblo español siguiera inmerso en la mentalidad mágica tradicional, nacida al calor de las antiguas religiones peninsulares. [...] Esta actitud lúdica no fue impedimento para que los moralistas observaran con recelo este coqueteo con creencias paganas rechazables desde la fe del cristiano. (Palacios, 1996: 155-156)

Siendo contrarias, por su alto contenido inverosímil, a los principios estéticos de verosimilitud y sana moral defendidos por los intelectuales ilustrados, estos manifestaron, en un tono mordaz, su postura contraria a estos «desatinados espectáculos» (*Correo de los ciegos de Madrid*, 1787: 107), como la crítica que hallamos en el núm. 27 del *Correo de los ciegos de Madrid*, publicada el 9 de enero de 1787: «De aquí se puede colegir el adelantamiento de nuestro teatro, el premio que logra entre nosotros la racionalidad, y el juicio: en ambos coliseos estamos viendo al diablo hacer el primer papel: no hay otra cosa que encantamientos, milagritos, apariciones, vuelos, hundimientos: en una palabra, quanto puede producir la imaginación desenfrenada de un delirante» (*Correo de los ciegos de Madrid*, 1787: 107).

Muchos de los elementos de la comedia de magia del siglo XVIII los veremos también en la novela gótica que llegó a España a finales del siglo XVIII y que fue especialmente prolífera durante la segunda década del siglo XIX: el gusto por lo sobrenatural, la ambientación exótica, lo macabro, la escenografía lúgubre (cárceles, bosques, castillos y cavernas), etc. Elementos de los que también se nutrirá el drama romántico.

B. El cuento literario, maravilloso y de crímenes⁴²³

Los cuentos literarios, descendientes de los cuentos folklóricos⁴²⁴, se publicaron con cierta asiduidad durante el siglo XVIII, siendo especialmente elevado su consumo a partir de la segunda mitad de este mismo siglo gracias a la intervención de la prensa

⁴²³ Vid. Mariano Baquero Goyanes (1948), Rafael Llopis (1974) y David Roas (2006) para más información sobre esta cuestión.

⁴²⁴ El cuento folklórico tuvo bastante peso en la recepción del cuento literario, puesto que este preparó al público para la recepción del relato corto. Para más información acerca del cuento folklórico, se pueden consultar las investigaciones de Maxime Chevalier (1978, 1980 y 1984) y Montserrat Amores (1993a, 1993b, 1993-1994, 1997a, 1997b, 1999a y 1999b).

periódica (*Correo de los ciegos de Madrid, Diario de las Musas, Diario Extranjero*, etc.) y de varias colecciones, las cuales permitían una mejor y mayor difusión de estas obras.

Entre las numerosas antologías de cuentos literarios, maravillosos y de crímenes del siglo XVIII, enumeradas por David Roas (2006: 41-42), destacan: *Cuentos tártaros. Los mil y un cuartos de hora* (1742), de Thomas-Simon Gueullette, traducidos al castellano por el padre Fray Miguel de Sequeiros; *Colección de varias historias, así sagradas como profanas, de los más célebres héroes del mundo y sucesos memorables del orbe* (1767-1768), de Manuel J. Martín; *Tertulia de la aldea, y miscelánea curiosa de sucesos notables, aventuras divertidas y chistes graciosos, para entretenerse las noches de invierno y del verano* (1768), de José M. Martín; *Colección universal de novelas y cuentos en que se dan compendiadas las producciones de este género, antiguas y modernas, espirituales, morales, políticas, históricas, satíricas, trágicas, cómicas, amorosas, maravillosas, vulgares y de caballería* (1790), de un autor anónimo; *El café* (1792-1794), de Alejandro Moya; *Colección de cuentos morales que contiene el Zimeo, novela americana, las Fábulas orientales y El abenaki* (1796), de Jean-François de Saint-Lambert (editada por Francisco de Tózar); *Noches de Invierno, o Biblioteca escogida de historias, anécdotas, novelas, cuentos, chistes y agudezas, fábulas y ficciones mitológicas, aventuras de hadas y encantadoras, relaciones de viajes, descripciones de países y costumbres singulares, y raras maravillas y particularidades admirables de la naturaleza y el arte* (1796-1797), de Pedro M.^a de Olive; y *El ramillete, o Aguinaldos de Apolo, colección de novelas, cuentos, fábulas y pasajes escogidos de literatura, tomados de los mejores autores modernos franceses, alemanes e ingleses* (1798), de un autor anónimo.

En estas colecciones, podemos encontrar textos de las más variada temática y estilo, como se anuncia ya de los mismos títulos de estas antologías: cuentos (maravillosos, de crímenes, morales, etc.), chistes, anécdotas, fábulas, leyendas, etc., los cuales, generalmente, suelen ser traducciones de obras extranjeras. El componente irracional y sobrenatural se combina con el componente sentimental en este tipo de obras. Y aunque el terror está prácticamente ausente⁴²⁵, sí que podemos localizar el componente lúgubre que aparece en los relatos de crímenes y sucesos extraordinarios.

⁴²⁵ Los fenómenos maravillosos pueden sorprender a los personajes, pero no los asusta, ya que los interpretan como algo posible dentro de ese mundo de fantasía (Roas, 2006: 42).

Estos cuentos también contravenían el principio de verosimilitud literaria defendida por los ilustrados, de modo que también cabe esperar que sufrieran la misma persecución y censura por parte de aquellos que defendían el uso exclusivo de la lógica y de la realidad en la literatura. Aun así, estas historias sirvieron para mantener el interés por lo maravilloso en la narrativa (Roas, 2006: 43) y, lo que es más sustancial, habrían ayudado a prefigurar el gusto del público español, más allá de la tendencia moralista y realista, y a modularlo para poder así responder a las nuevas exigencias del nuevo gusto importado: el género gótico. Esto es, los cuentos literarios, maravillosos y de crímenes, con su presentación de otros mundos posibles, sucesos sobrenaturales y ambientación tétrica, habrían preparado a los lectores españoles para el recibimiento de la novela gótica.

C. El pliego de cordel⁴²⁶

Los pliegos de cordel, herederos de las numerosas historias acerca de fenómenos extraordinarios que circulaban por los pueblos del país, fueron significativamente populares entre el público español de los siglos XVI y XVII, precisamente por su proximidad a las personas. De hecho, su éxito se prolongará hasta bien entrado el siglo XIX, prueba una vez más del gusto de los españoles por lo terrorífico y lo fantástico⁴²⁷.

En los pliegos de cordel, podemos encontrar variedad de temas, desde lances extraordinarios (prodigios, aparecidos, vidas de santos, etc.) hasta historias de carácter realista (cuestiones de carácter histórico, noticias de actualidad, etc.). Localizamos en muchos pliegos de cordel la narración de crímenes, sucesos extraños o la descripción de deformidades humanas; auténticos relatos tétricos que aluden a temas tabú, como asesinatos, incestos, parricidios, violaciones, pactos con el Diablo, etc., que podemos hallar, por ejemplo, en los siguientes pliegos de cordel: *El Nuevo Romance, en que se da cuenta y declaran dos sinagogas de judíos que se han descubierto en la Ciudad de Llerena...* (s.f.), donde se cuenta el hallazgo de seis sacerdotes y nueve niños

⁴²⁶ Vid. Joaquín Marco (1977), Julio Caro (1990) y Joaquín Díaz (2004) para más información sobre esta cuestión.

⁴²⁷ Joaquín Marco (1977: 246) señala que los pliegos de cordel supusieron un excelente medio de expresión para la introducción popular del Romanticismo: «Los valores románticos, vistos desde el pliego de cordel, supusieron una acentuación de determinadas características, como la exacerbación sentimental y lacrimógena, la valoración estética y moral de la muerte, la puesta en circulación de los tópicos amorosos al estilo romántico (doncellas y amantes dispuestos a morir por amor). Y, sin lugar a dudas, el pliego fue también un modo de penetración popular, un sistema de cautivar la atención de públicos amplios».

crucificados; el *Romance nuevo, de un caso que ha sucedido en la Corte de Madrid...* (1753), donde unos judíos fustigan, arrastran e intentan quemar en un brasero a un Santísimo Cristo; *La hechicera de Cartagena* (s.f.), donde se describe pactos con el demonio; o *El maltés de Madrid* (s.f.), donde la Inquisición y los terrores que provoca son el tema principal (Zavala, 1984: 26).

Durante el siglo XVIII, los lectores, lejos de los ideales estéticos exigidos por la preceptiva ilustrada, hallaron en los pliegos de cordel diversas historias maravillosas y siniestras, cuyos componentes extraordinarios y lúgubres se fueron acentuando con el paso de los años, con los que disfrutar y evadirse de la realidad. Tras la supuesta enseñanza moral y veracidad de los hechos narrados⁴²⁸, lo que se podía detectar en estas obras, cada vez más oscuras y tétricas, era una cada vez más irresistible atracción por lo terrorífico y lo maravilloso.

Todas estas manifestaciones literarias, cuyo destino fue similar al de otras literaturas de carácter inverosímil (como la novela de caballerías, la novela gótica, la novela fantástica, etc.), prepararon el terreno y al público español para el recibimiento de la nueva estética: la gótica. Los escritores españoles del género gótico aprovecharon no solo los componentes que hallaron en las novelas góticas extranjeras, sino que también se hicieron con los componentes más característicos de estas manifestaciones literarias (algunos de los cuales hemos presentado a lo largo de este subapartado) por su cercanía y siendo conscientes del éxito que estas obras habían cosechado durante los siglos VII y XVIII, y que aún continuaba vigente durante el siglo XIX.

3.3.2. El teatro terrorífico⁴²⁹

La comedia de magia no fue el único subgénero dramático que reflejó la atracción del público español por lo sobrenatural y lo lúgubre. En el «teatro terrorífico»

⁴²⁸ David Roas (2006: 49) anota que los pliegos de cordel de los siglos XVI y XVII que relatan fenómenos extraordinarios y desastres de la naturaleza tenían una evidente intención instructiva y de control social. Igualmente, también se insiste en muchas de estas obras en la veracidad de los hechos narrados, anunciado desde los mismos títulos de las obras, donde se ofrecen fechas, nombres los protagonistas y lugar de los sucesos (Ettinghausen, 1995: 15). Monstruos semihumanos (el nacimiento de un niño cubierto de cochas en Lisboa en 1621), supuestos (el pez Nicolao), milagros, martirios, señales y apariciones (las legiones de demonios que fueron vistas en Castro en 1613), todos estos fenómenos extraños son presentados como disposiciones de una voluntad divina para castigar a la humanidad por sus pecados; de modo que, al atractivo que suponían estas historias para los lectores por su carácter insólito, también debía provocar terror y respeto entre el público (Roas, 2006: 49-50).

⁴²⁹ En los subapartados 2.4.2., «La recepción *negativa*»; y 3.2., «Los principios estéticos del género novelesco en España: *didactismo, moralidad y verosimilitud*»), pudimos ver la dialéctica que plantearon las poéticas ilustradas entre *terror* y *horror*.

(Roas, 2000: 200) o el «drama gótico» (Carnero, 1997a: 136) se percibe la misma influencia estética y los mismos componentes que hallamos en la novela gótica.

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se estrenaron en España numerosos dramas en los que se presentaban generalmente lo sublime y lo patético, es decir, los dos polos esenciales de la sensibilidad estética del setecientos (de acuerdo con las ideas de Hugh Blair, 1784; Edmund Burke, 1757; Immanuel Kant, 1764; y Friedrich Schiller, 1792). El objetivo principal de este tipo de dramas era el de hacer experimentar y disfrutar al espectador con el nuevo placer estético del terror, es decir, con ese «delightful horror» que Edmund Burke (1757: 129) describió. El teatro terrorífico, como las otras manifestaciones literarias de las que hablamos en este subapartado, también prepararon al público español para el acogimiento y popularización de la novela gótica en el país durante el período de entresiglos (1788-1834).

Entre los diversos dramas terroríficos publicados en España a finales del setecientos y principios del ochocientos, *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos* (1801), de Manuel J. Quintana, fue el que más predicamento alcanzó en el país durante aquellos años.

Inspirada en el drama inglés *El espectro del castillo* (1797), de Matthew G. Lewis, además de contener algunos elementos en común con la comedia de Lope de Vega, también titulada *El duque de Viseo* (1615), y pese a que el componente sobrenatural queda reducido a un sueño breve que narra el protagonista en el acto II de la escena V, el cual no es representado en escena (mientras que, en el drama de Matthew G. Lewis sí que se representan varias veces la aparición de fantasmas y toda suerte de prodigios), el drama de Manuel J. Quintana responde a la estética gótica impuesta por el gusto de aquellos años. Durante el sueño, Enrique, el villano y el antagonista, se encuentra en el panteón de sus antecesores, donde ve de repente a una mujer que le mira sonriendo. Este, creyendo que se trata de Matilde, va hacia ella y, cuando está a su lado, se percata de que esta tiene una herida en el pecho, descubriendo de este modo de que no se trata de Matilde, sino de su hermana Teodora, a quien él había asesinado. Esta lo abraza y rápidamente «todos sus miembros, sus facciones todas en esto se disipan; y en la imagen de un esqueleto fétido se torna» (Quintana, 1801: 10). Esta figura intenta estrangular a Enrique y este le suplica que no lo mate. Tras este momento, Teodora desaparece y enseguida los espíritus del panteón aparecen ante él para recriminarle su fratricidio.

Como hemos mencionado en el párrafo anterior, Manuel J. Quintana se inspiró en el drama de *El espectro del castillo* (1797), de Matthew G. Lewis, como él mismo declaró en la advertencia de a su obra. No obstante, Manuel J. Quintana (1801: s.p.) aclaró que varió la forma y la disposición de la obra. De la obra original inglesa, Manuel J. Quintana (1801: s.p.) escogió los supuestos en los se basa la fábula, los personajes principales y algunas secciones que el escritor español, por no querer atribuirse algo que no era suyo, dijo ser traducciones literales al castellano de *El espectro del castillo* (1797), reuniendo en un apéndice final todos los rasgos y secciones que sacó exactamente del drama del escritor inglés⁴³⁰.

Consciente del problema que supondría el trasladar la obra de Matthew G. Lewis de las tablas del teatro londinense al madrileño, Manuel J. Quintana (1801: s.p.) declaró que había modificado algunos aspectos de la obra del escritor inglés que no estaban bien desarrollados y presentados con la suficiente dignidad y nobleza, de acuerdo a la razón y a las buenas costumbres españolas. Manuel J. Quintana transformó casi por completo la obra original, rehuyendo en la medida de lo posible los excesos, sintetizando la trama y reemplazando a los fantasmas por pesadillas. La sombra que viste de blanco y cubierta de sangre desaparece en el drama terrorífico de Manuel J. Quintana. Ahora bien, pese a que este escritor español suavizó los componentes góticos (lúgubres, siniestros y sobrenaturales) que aparecen en el drama original de Matthew G. Lewis, Manuel J. Quintana era consciente de que el género gótico también era portador de ideas serias; pese a que este género destaca por su carácter tremendista, con la profusión de escenas y seres escalofriantes, no por ello deja de contener y de tratar cuestiones importantes. Y por este motivo, Manuel J. Quintana introdujo en su drama la cuestión de los esclavos negros, un asunto de interés tanto para los ilustrados españoles como para el resto de espectadores. Tampoco dejó de lado la crítica contra los poderosos, pérfidos y abusivos, aunque dejó de lado algún tipo de ejemplo de «suspense democrático», en el que la heroína o joven virtuosa aparece huérfana y de orígenes humildes al comienzo de la

⁴³⁰ Vid. Álbet Dérozier (1978) para un análisis comparativo más detallado entre ambas obras. La adaptación de una obra, como hemos ido viendo a lo largo de este estudio, era algo totalmente común y lícito en aquella época. Los escritores españoles podían traducir, modificar y adaptar una obra de acuerdo a su propio gusto, a las del público y a las normas literarias del país. Para más información sobre la traducción y la adaptación en España durante los siglos XVIII y XIX, se pueden consultar los estudios de Inmaculada Urzáinqui (1971), M.^a José Alonso Seoane (1989, 1991, 1999, 2002^a y 2007), Hans Juretschke (1990), Juan F. Fernández Gómez y Natividad Nieto (1991), Eterio Pajares (1994), Francisco Lafarga (1997), Joaquín Álvarez Barrientos (1998a), Emilio Palacios (2004), M.^a Jesús García Garrosa y Francisco Lafarga (2009) y Helena Establier (2010 y 2012).

historia, cuando el joven aristócrata (bajo un disfraz) se enamora de ella (Glendinning, 1994: 9-10).

En el prólogo a la edición de 1821 de *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos*, Manuel J. Quintana (1821: III-IV) aclaró amargamente los motivos principales por los que había modificado y adaptado el drama inglés de Matthew G. Lewis:

No era posible con efecto dar al *Duque de Viseo* la verisimilitud, el interés histórico, y la dignidad de que su argumento carece. Sedujeron al autor unos cuantos pasajes llenos de novedad y de energía que hay en el drama inglés, de donde tomó el asunto de su poema; y le pareció que ajustándolos á un cuadro menos apartado de nuestra escena, podrian producir efecto en los espectadores españoles. Mas no vió entonces, como ve ahora, que sacar estas bellezas de allí era quitarles mucha parte de su nativo valor. La licencia de un drama, el prestigio de la música, y el sistema mas abierto en que trabajan los autores ingleses y alemanes, autorizan las libertades, cubren las inverisimilitudes, y agrandan las proporciones; de modo que la exageracion y la violencia se hacen notar menos, y las bellezas que el asunto proporciona se despliegan con mayor vigor. Reducir estas composiciones al rigor exacto de las reglas establecidas por los legisladores poéticos del mediocidio, es mutilarlas miserablemente, violentar su carácter, y anonadar su efecto.

Aunque Manuel J. Quintana admiraba las escenas sobrenaturales de la obra de Matthew G. Lewis, se vio en la obligación de no incluirlas en su drama por considerarlas inadecuadas al teatro español de aquellos años. No obstante, sí incluyó elementos característicos del género gótico, como la escenografía lúgubre, escenas sangrientas, etc., en fin, tópicos propios de la estética gótica.

No obstante, a pesar de los esfuerzos de Manuel J. Quintana por modificar y adaptar el drama original de Matthew G. Lewis, su drama fue criticado por aquellos que consideraron que esta obra no acataba las normas establecidas por las poéticas neoclásicas⁴³¹.

Unas críticas duras e injustas que el propio Manuel J. Quintana (1821: I-VI) denunció en el prólogo de la edición de 1821 de *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos*:

Decir cómo se censuró, cómo se satirizó, cómo también se calumnió al autor con este motivo, sería repetir lo que sucede siempre que sale á la luz alguna obra, que por un aspecto ó por otro llama la atención del público. El opuso á las calumnias el desprecio, el silencio á las sátiras, y á la buena crítica la docilidad y la enmienda. Y cuando algún tiempo después se trató de volverlas á representar, creyó que debía dar una prueba de gratitud y de respeto al público, revisándolas y corrigiéndolas

⁴³¹ Vid. subapartado 2.4.2., «La recepción *negativa*», de este capítulo (pág. 371).

para hacerlas menos indignas de su atención. [...] Otros escritores gozarán tiempos mas serenos, y serán sin duda mas felices.

En otros dramas anteriores al de Manuel J. Quintana, también se pueden localizar la estética gótica, como, por ejemplo, en *El amor constante, o La holandesa* (1787), de Gaspar Zavala y Zamora, donde hallamos al villano gótico, el héroe generoso y valiente, la heroína virtuosa (quien es hostigada por el villano), los bandidos, la cueva, etc.; toda la historia está ambientada en una época remota, alejada del público. Otros dramas terroríficos españoles similares representados durante el siglo XVIII fueron: *La fiel pastorcita y tirano del castillo: comedia nueva en tres actos*⁴³² (1790), de Fermín del Rey; y *El rencor más inhumano de un pecho alevé y tirano, o La condesa Jenovitz. Con loa y sainete* (1793), de José Concha.

Si bien estos dramas de inspiración gótica fueron el objeto de burla y crítica por buena parte de la preceptiva ilustrada, como la crítica lanzada por Leandro Fernández de Moratín (cuya cita hemos nombrado en subapartados anteriores⁴³³) contra las obras de carácter imaginativo; no obstante, este tipo de obras continuaron siendo especialmente populares entre el público español durante las dos primeras décadas del siglo XIX, pues, como ya hemos advertido en varias ocasiones, el gusto popular distaba mucho de las exigencias neoclásicas; existía una enorme atracción por todo lo irracional y lo inverosímil presentes en estos textos.

Estos dramas góticos de la primera mitad del siglo XIX, la mayoría traducciones-adaptaciones de obras francesas del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se tratan habitualmente de obras situadas en un lugar liminal entre el clasicismo y el romanticismo «en las que se reflejan elementos de esa nueva sensibilidad que se extendía rápidamente por todo Europa» (Roas, 2000: 203). Hallamos en estas obras elementos característicos de la novela sentimental (por ejemplo, una sensibilidad

⁴³² En este drama, la acción se sitúa en el Palatinado de Siberia, reino de Polonia. El antagonista, Roberto, quien reúne todas las características del villano gótico al estilo de Horace Walpole (un ser déspota, cruel, interesado, egoísta, ambicioso y violento), desposee de su señoría y castillo a su hermano, Demetrio, y se encapricha de Irene, la heroína virtuosa, enamorada del héroe, Ergasto, ambos protagonistas de la historia. Todos son víctimas de la maldad del villano. Roberto trata de ganarse el cariño de Irene con dinero y lujos, pero a ella eso no le interesa, pues lo único que le preocupa es poder localizar un corderito blanco que había perdido. Bajo la falsa promesa de devolverle el cordero, Roberto la conduce a su castillo, pero ella se arroja al río. Ergasto, como caza un jabalí en tierras de Roberto, este es sentenciado a muerte, ordenando Roberto que sea Irene quien lo ejecute y amenazándola con matar a su padre si esta no lo obedecía. Como Irene intenta quitarse la vida, Roberto le propone perdonarle la vida a Ergasto a cambio de que se quede a su lado. La Divina Providencia hace acto de presencia y en ese momento aparece un ministro de la Dieta que arresta a Roberto. Al final se descubre que Ergasto es en realidad Demetrio, quien logra recobrar todo lo que le había arrebatado su hermano y se queda junto a su amada, Irene.

⁴³³ *Ibid.* cit. 292, pág. 365.

exacerbada, historia de amantes desdichados, amores pasionales y mujeres frecuentemente acosadas) y de la novela gótica (la estética lúgubre, como la noche, las tinieblas, la oscuridad, los subterráneos, los sepulcros, etc., y el componente sobrenatural⁴³⁴). Con estas historias no solo se buscaba provocar en el espectador sentimientos de terror y compasión a través de la experimentación con la nueva estética de lo sublime, sino también educar al público; una función claramente didáctica, o al menos eso es lo que se anunciaba en las advertencias y prólogos de los libros, que se hallaba con frecuencia en las obras publicadas durante el siglo ilustrado. Los dramas terroríficos más destacados de la primera mitad del siglo XIX fueron: *Los amantes desgraciados, o El conde de Cominges: drama en tres actos* (1791) (*Les amans malheureux, ou Le Comte de Comminge, drame en trois actes et en vers*, 1764), de François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud; *Blanca y Montcasin, o Los venecianos: tragedia en cinco actos* (1802) (*Blanche et Montcassin, ou Les Vénitiens, tragédie en cinq actes*, 1798), de Antoine-Vincent Arnault⁴³⁵; *Las cárceles de Lemberg: comedia en prosa en cinco actos* (1806b), de un autor anónimo; *La enterrada en vida: comedia en cinco actos* (1815), de un autor anónimo; *Las herrerías de Maremma, o Viaje de Leopoldo a Grosseto: comedia en prosa en cuatro actos* (1823), de un autor anónimo; *El abate L'Épée y el asesino, o La huérfana de Bruselas: drama de espectáculo en tres actos* (1823) (*L'Abbé de L'Épée, comédie historique en 5 actes et en prose*, 1799), de Jean-Nicolas Bouilly⁴³⁶.

3.3.3. La poesía

Durante el último tercio del siglo XVIII, la nueva sensibilidad que estaba por llegar (el romanticismo) y el declive sucesivo del pensamiento ilustrado, introdujeron también en la poesía de los escritores españoles aquel gusto por los escenarios nocturnos, los fantasmas y las visiones, lo lúgubre y lo terrorífico; la misma sensibilidad poética que caracterizó a los poetas de cementerio (*Graveyard Poets*) también se dejó

⁴³⁴ David Roas (2000: 204) anota que en estas obras el componente sobrenatural tiende a desaparecer. Y, en el caso de que aparezca (como la aparición de unos supuestos fantasmas, un recurso bastante habitual), este es razonablemente aclarado al final de la trama (al estilo de las novelas góticas racionales o sentimentales de Ann Radcliffe). Una característica que será el sello de identidad de las novelas góticas españolas.

⁴³⁵ David Roas (2000: 203) apunta este drama como una obra original de François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud, cuando su auténtico autor es Antoine-Vincent Arnault.

⁴³⁶ David Roas (2000: 203) señala como autor original de esta obra al escritor y dramaturgo francés Victor Henri-Joseph Brahain du Cange (o Ducange). Sin embargo, el auténtico autor de esta obra es Jean-Nicolas Bouilly.

ver, con más o menos intensidad, en algunos poetas españoles⁴³⁷, entre los que encontramos las figuras de Alfonso Verdugo y Castilla (conde de Torrepalma), José Cadalso, Juan Meléndez Valdés, Gaspar M. de Jovellanos, Tomás de Iriarte, Nicasio A. de Cienfuegos, Manuel J. Quintana y Juan B. de Arriaza.

En el poema fúnebre «Las ruinas. Pensamientos tristes⁴³⁸», de Alfonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma, observamos cómo Alfeo, quien llora desconsoladamente la pérdida de Fili, su amada, al contemplar desde la distancia los restos del Alcázar de Toledo, se entrega al dolor más absoluto:

¿Y tú, burlado amor; tú, de las parcas
Súbdito humilde, que á su imperio cedés
Tus más altos trofeos, dónde estabas?
Pero, ay, que estabas en mi incauto pecho;
Y aunque cruël, medroso como niño,
Viendo en mi corazon el trance duro,
De horror estabas tú tambien batiendo,
Asustado, las trépidas alillas;
Y las divinas flechas de la aljaba
Cayéndose sin orden, las entrañas
Con mil diversas puntas mil venenos
Me penetraban tormentosas, miéntas
Tímido tú temblabas del espanto. (Verdugo y Castilla, 1869: 131)

Mientras Alfeo se aflige, un entorno siniestro envuelve al desdichado amante, quien, en su último momento, se abandona a la fantasía, en la que le parece distinguir a su amada:

Miéntas el triste Alfeo arrebatado
Al llanto así de su dolor convoca
Las impropicias Musas, las nocturnas
Sombras y las corrientes espumosas;
El frio viento, con doblada fuerza,
De las espesas nubes desplumaba
Las blancas alas, y al absorto amante
Con no sentida nieve iba cubriendo.
Levanta al cielo, que nubloso aún niega
Sus luces bellas, los turbados ojos;
Y en su atencion la débil fantasía,
Objetos figurando, donde goza
Más verdadera luz el invisible
Espíritu dichoso, le descubre

⁴³⁷ Vid. subapartado 3.1.1., «Los antecedentes literarios de la novela gótica: la lírica medieval (el romance y la balada), William Shakespeare y la poesía sepulcral o nocturna inglesa de este capítulo», de este capítulo donde presentamos y analizamos las características más destacables de los poetas de cementerio, así como su influencia en los autores españoles.

⁴³⁸ *Ibid.* cit. 305, pág. 383.

La imagen de su Fili; ya los miembros
En invencible rigidez padecen
Mortífera quietud; el yerto labio
Ya el nombre amado apenas articula.
Fija la vista, y más el puro afecto,
En la celeste imagen, letal frío
Los últimos espíritus extingue,
Y en alta nieve yace. (Verdugo y Castilla, 1869: 131-132)

En las *Noches Lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso, hallamos el mismo estilo que encontramos en los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745), de Edward Young, tal y como se anuncia en la portada de obra⁴³⁹. En este largo poema en prosa, conformado en su origen por tres «Noches⁴⁴⁰», nos encontramos con un protagonista desgarrado de dolor por la pérdida de su amada, a la que trata de exhumar para suicidarse junto a su cuerpo. El poema es presentado al lector como un diálogo mantenido entre Tediato, el protagonista, y Lorenzo, el sepulturero⁴⁴¹.

Con características similares al poema anterior, la estética gótica también se deja sentir en otros poemas de José Cadalso, como «A la primavera después de la muerte de Philis⁴⁴²», «Lamentos con motivo de la muerte de Philis⁴⁴³» y «Carta de Florinda a su padre el Conde D. Julián después de su desgracia⁴⁴⁴».

En algunos poemas de Juan Meléndez Valdés también se había introducido la musa noctámbula de finales del siglo ilustrado; la oscuridad y la noche dan cabida a imágenes siniestras, a la expresión del dolor más absoluto y a reflexiones más profundas.

En el poema «A la mañana en mi desamparo y orfandad⁴⁴⁵», Juan Meléndez Valdés comienza con el contraste entre el campo y la ciudad, llama la atención sobre la majestuosidad de la Naturaleza cuando llega el amanecer, para luego acabar rechazando la luz del Sol y pedir el pronto regreso de la «noche pavorosa», puesto que «a un mísero la luz siempre fué odiosa» (Meléndez Valdés, 1797, tomo I: 272); sin embargo, la oscuridad es el escenario más adecuado para el llanto: «Quiérote empero mas, ó noche

⁴³⁹ Vid. subapartado 3.1.1., «Los antecedentes literarios de la novela gótica: la lírica medieval (el romance y la balada), William Shakespeare y la poesía sepulcral o nocturna inglesa», de este capítulo donde analizamos la influencia de *La queja, o sea, Pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad* (1742-1745), de Edward Young, sobre las *Noches lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso (págs. 392-397).

⁴⁴⁰ *Ibid.* cit. 350, pág. 493.

⁴⁴¹ En el subapartado 1.2., «*Noches lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso», del tercer capítulo, analizaremos de forma detallada este poema en prosa de José Cadalso.

⁴⁴² *Ibid.* cit. 306, pág. 383.

⁴⁴³ *Ibid.* cit. 307, pág. 383.

⁴⁴⁴ *Ibid.* cit. 308, pág. 383.

⁴⁴⁵ *Ibid.* cit. 312, pág. 383.

umbría, / Que la enojosa luz del triste día» (Meléndez Valdés, 1797, tomo I: 274). En «La noche y la soledad⁴⁴⁶», el poeta llama a la noche y la soledad, pues «en vuestro seno / Solo hallo el bien y en libertad me miro» (Meléndez Valdés, 1797, tomo III: 57). Este escenario lúgubre con frecuencia aparece en muchos de sus poemas, donde la naturaleza es vista como sublime; aquella misma naturaleza que Edmund Burke (1757) describió como sublime: acantilados, altas montañas, cielos oscuros, etc., es decir, toda esa escenografía siniestra que caracterizaría a la novela gótica.

En el poema «La tarde⁴⁴⁷», Juan Meléndez Valdés ofreció una descripción estremecedora de la naturaleza:

Yo me abandono á su impulso;
Dudosos los pies no saben
Do se vuelven, do caminan,
Do se apresuran, do paren.
Baxo del collado al rio;
Y entre las lóbregas calles
De altos árboles el pecho
Lleno de pavor me late.
Miro las tajadas rocas,
Que amenazan desplomarse
Sobre mí, tornar oscuros
Sus cristalinos raudales.
Llénanme de horror sus sombras;
Y empiezo triste á quejarme
De mis amargas desdichas
Y á lanzar dolientes ayes.
Mientras de la luz dudosa
Espira el último instante;
Y la noche el velo tiende
Que el crepúsculo deshace. (Meléndez Valdés, 1797, tomo I: 206-207)

Estos mismos escenarios sublimes, la admiración por los aspectos más terroríficos o misteriosos de la naturaleza, aparecen en otros poemas de Juan Meléndez Valdés, como en «El invierno es el tiempo de la meditación⁴⁴⁸», donde aparecen «lúgubres días, horrorosos / Aquilones» y cielos sombríos (Meléndez Valdés, 1797, tomo III: 1); o en «Los aradores⁴⁴⁹», donde encontramos, «en las hondas gargantas / Despeñados los torrentes» (Meléndez Valdés, 1820: 173), aguaceros que rebosan ríos, «Batiendo diques y puentes» y anegando llanuras que desaparecen, e impetuosos

⁴⁴⁶*Ibíd.* cit. 317, pág. 383.

⁴⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁴⁸ *Ibíd.* cit. 318, pág. 383.

⁴⁴⁹ *Ibíd.* cit. 322, pág. 383.

vientos que deja al hombre «atónito y mudo / A horror tanto tiembla y teme» (Meléndez Valdés, 1820: 174). La adjetivación cuantiosísima recae en lo lúgubre y lo tosco.

Otros poemas con tintes góticos (oscuridad, sepulcros, muerte, etc.) de Juan Meléndez Valdés son: «Tristenio, diálogos lúgubres a la muerte de su padre⁴⁵⁰», *Batilo. Égloga en alabanza de la vida del campo*⁴⁵¹, «Renunciando a la poesía después de la muerte de Filis⁴⁵²», «En la muerte de Nise⁴⁵³», «En la muerte de Filis⁴⁵⁴», «Al Dr. D. Antonio Tavira, capellán de honor de S.M., en la muerte de su hermana⁴⁵⁵», «La Virtud. En la temprana y dolorosa muerte de un hombre de bien⁴⁵⁶», «Epitafio del sepulcro de Filis⁴⁵⁷» y «Doña Elvira⁴⁵⁸».

En su viaje a la Cartuja, en su oficio de alcalde de la Casa y Corte, en 1779, Gaspar M. de Jovellanos compuso su poema «Epístola. Fabio a Anfriso⁴⁵⁹», deslumbrado por la virtud austera de los discípulos de la regla de San Bruno, la belleza del paisaje y la soledad de aquel lugar oculto. En esta epístola, Gaspar M. de Jovellanos confesó que el silencio y la oscuridad de un bosque que estaba cerca de aquel lugar lo condujeron a internarse en él, donde pudo desahogar sus penas: «La grata soledad, la dulce sombra, / El ayre blando, y el silencio mudo / Mi desventura y mi dolor adulan» (Jovellanos, 1781: 105). Allí escondido, pudo el poeta llorar a solas los desdenes de Enarda, pseudónimo de su amada, y el dolor que esto le producía. Al caer la noche, regresó este claustro, de donde salía una escasa luz que le guíaba hacia aquel lugar: «Y en medio del horror y del silencio / ¡Ó fuerza del exemplo portentosa! / Mi corazon palpita, en mi cabeza / Se erizan los cabellos, se estremecen / Mis carnes, y discurre por mis nervios / Un súbito rigor, que los embarga» (Jovellanos, 1781: 108). En aquel espacio siniestro, el poeta recordó que solo el amor de Dios y la virtud pueden traer la paz en aquel lugar; algo que nunca encontrará aquel que solo busque refugiarse allí como lugar para ocultarse de algún desengaño mundano: «Parece que oigo, que del centro obscuro / Sale una voz tremenda, que rompiendo / El eterno silencio, así me dice: / ‘Huye de aquí profano, tú que llevas / De ideas mundanales lleno el pecho, / Huye de

⁴⁵⁰ *Ibid.* cit. 310, pág. 383.

⁴⁵¹ *Ibid.* cit. 311, pág. 383.

⁴⁵² *Ibid.* cit. 316, pág. 383.

⁴⁵³ *Ibid.* cit. 313, pág. 383.

⁴⁵⁴ *Ibid.* cit. 315, pág. 383.

⁴⁵⁵ *Ibid.* cit. 319, pág. 383.

⁴⁵⁶ *Ibid.* cit. 320, pág. 383.

⁴⁵⁷ *Ibid.* cit. 321, pág. 383.

⁴⁵⁸ *Ibid.* cit. 323, pág. 383.

⁴⁵⁹ *Ibid.* cit. 325, págs. 383-384.

esta morada, dó se albergan, / Con la virtud humilde y silenciosa / Sus escogidos; Huye,
y no profanes / Con tu planta sacrílega este asilo'» (Jovellanos, 1781: 108-109).

La música, poema (1779), de Tomás de Iriarte, tiene un marcado carácter lúgubre:

Así el silencio de la noche obscura,
Del árido desierto la aspereza,
O el retiro, la sombra y la tristeza
Del valle y la espesura;
El asombro, pavor, remordimiento
Del malhechor cruel, sanguinolento,
Que pálidas fantasmas se figura;
El tedio de la vida; el doloroso
Aspecto de miserias y de males;
La muerte y aparatos funerales,
Tódos dictan al Músico ingenioso
Varios estilos de expresivo canto
Que agradar saben con el mismo espanto. (Iriarte, 1779: 47-48)

En los poemas de Nicasio A. de Cienfuegos abundan las referencias sepulcrales, como en «El túmulo⁴⁶⁰», donde aparece «Un solitario sepulcro / sombreado de cipreses» (Cienfuegos, 1798: 34); «El otoño⁴⁶¹», en el que hay un sepulcro «de sombra fría / De cipreses y adelfas rodeado» (Cienfuegos, 1798: 78); y «La escuela del sepulcro⁴⁶²», donde un «sepulcro voraz [...] los seres / Desechos caen; en tí generaciones / Sobre generaciones se amontonan, / En tí la vida sin cesar se estrella» (Cienfuegos, 1816: 178-179). En «La escuela del sepulcro», hallamos la influencia del poema *La queja, o sea, Pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad* (1742-1745), de Edward Young⁴⁶³.

Guillermo Carnero (1983: 121) califica el poema «El Panteón de El Escorial⁴⁶⁴», de Manuel J. Quintana, de «novela gótica en miniatura, ya que responde a las leyes del género». Por el contrario, David Roas (2006: 91) destaca que esta obra no puede entenderse como una novela gótica, puesto que, «aunque es cierto que el poema parte de una anécdota fantástica y se ambienta en una escenografía gótica (el poeta ve salir de

⁴⁶⁰ *Ibid.* cit. 326, pág. 384.

⁴⁶¹ *Ibid.* cit. 327, pág. 384.

⁴⁶² *Ibid.* cit. 330, pág. 384.

⁴⁶³ *Vid.* subapartado 3.1.1.1., «Los antecedentes literarios de la novela gótica: la lírica medieval (el romance y la balada), William Shakespeare y la poesía sepulcral o nocturna inglesa», de este capítulo donde analizamos la influencia de *La queja, o sea, Pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad* (1742-1745), de Edward Young, sobre «La escuela del sepulcro», de Nicasio A. de Cienfuegos (pág. 398).

⁴⁶⁴ *Ibid.* cit. 332, pág. 384.

sus tumbas a los espectros de los reyes de la Casa de Austria)», lo cierto es que lo que pretendía Manuel J. Quintana era ofrecer una crítica de la historia de España. Es más, David Roas (2006: 91) considera que ningún lector de aquellos años leería este poema como un texto fantástico o gótico, sino más bien como un texto con puro contenido político: «Lo único que en verdad hizo Quintana fue adoptar una forma literaria ‘de éxito’ para ambientar una obra de clara intencionalidad política⁴⁶⁵» (Roas, 2006: 91). Similar opinión a la David Roas comparte Miriam López Santos (2010d: 144), opinión que también compartimos, y es que este poema no puede considerarse como un relato gótico, no porque se trate de un poema en verso, sino porque, aunque en este poema podemos encontrar ciertos tintes góticos (toques de la nueva estética), este no responde a las convenciones del género.

Como advertimos en el párrafo anterior, este poema se trata de obra de marcado carácter político. Lo que hizo Manuel J. Quintana fue hacer uso de una escenografía (lúgubre y mortuoria) y unos elementos de un género, el gótico, que estaba teniendo gran aceptación por parte del público, para recrear un momento significativo de la historia de España. El poeta ve cómo ante él se yerguen los regios difuntos de la Casa de Austria en sus tumbas de El Escorial (Carlos II, Felipe II, el príncipe Carlos, Isabel de Valois o de la Paz, Felipe III, Felipe IV y Carlos V), quienes, en un tono declamatorio, y desde sus distintos discursos políticos, se recriminan unos a otros las desgracias que han traído a su país. Todos ellos, en un escenario siniestro, hablan y gesticulan ante el poeta, quien los observa totalmente aterrorizado:

Quise al recinto penetrar, en donde
Baxo eterno silencio y mármol frío
La muerte á nuestros Príncipes esconde.
¡Salud, célebres urnas! En el oro,
En las pomposas letras que os coronan.
Decidme, ¿qué anunciáis? ¿Tal vez memorias,
Memorias, ay! En que la mente opresa
Con el dolor presente
Pueda aliviarse al contemplar las glorias,
Que un tiempo ornaban la española gente?
¡Sepulcros, responded!.. Y de repente
Vuélvense de la bóveda las puertas
Sobre el sonante quicio estremecido,
La antorcha muerte que mis plantas guía,
Y embargado el sentido,
Mil terribles imágenes se ofrecen

⁴⁶⁵ Vid. Leopoldo de Luis (1972) para más información acerca del contenido y propósito político de «El Panteón de El Escorial», de Manuel J. Quintana.

Á mi atemorizada fantasía.
[...]
Un alarido agudo, lastimero,
El silencio rompió que hondo reynaba,
Mientras las urnas lánguida alumbraba
Pálida luz de fósforo ligero.
Levanto al grito la aterrada frente,
Y en medio de la estancia pavorosa
Un joven se presenta augusto y bello:
En su lívido cuello
Del nudo atroz que le arrancó la vida
Aun mostraba la huella sanguinosa;
Y una dama á la par de él tambien se via,
[...]
¿Quién sois? iba á decir; quando á otra parte
Alzarse vi una sombra, cuyo aspecto
De odio á un tiempo y horror me estremecia⁴⁶⁶. (Quintana, 1808: 34-36)

La sublimidad alcanza su punto más álgido en los últimos versos del poema, donde oscuridad y finitud se manifiestan a través de una fiera tormenta, la cual aumenta hasta su máximo apogeo la tensión y el terror vividos por el poeta para finalmente acabar con aquellas apariciones y poner fin a la escena sepulcral:

Llegaba aquí, quando de la alta sierra
Bramador uracan fue sacudido.
De tempestad horrísona asistido.
Para espantar y combatir la tierra.
Derramóse furioso por los senos
Del edificio: el Panteon temblaba;
La esfera toda se asordaba á truenos:
Á su atroz estampido
De par en par abierta
Fueron de la honda bóveda las puertas:
Entraron los relámpagos: su lumbré
Las sombras disipó, y enmudecido,
Y envuelto yo en pavor cobro el sentido;
Qual si con tanta magestad quisiera
Solemnizar el cielo
La terrible leccion que antes mediera. (Quintana, 1808: 46)

Otros poemas similares a «El Panteón de El Escorial», de Manuel J. Quintana, son «A España después de la revolución de Marzo⁴⁶⁷», del mismo autor, y *Profecía del*

⁴⁶⁶ Manuel J. Quintana (1808: 36-37) ofreció en su poema una descripción que podríamos calificar de un auténtico villano gótico, encarnado en su obra, por el rey Felipe II: «El insaciable y velador cuidado, / La sospecha alevosa, el negro encono, / De aquella frente pálida y odiosa / Hicieron siempre abominable trono. / La aleve hipocresía / En sed de sangre y de dominio ardiendo / En sus ojos de víbora lucia: / El rostro enxuto y míseras facciones / De su carácter vil eran señales, / Y blanca y pobre barba las cubria / Qual yerba ponzoñosa entre arenales».

⁴⁶⁷ *Ibid.* cit. 333, pág. 384.

Pirineo (1808), de Juan B. de Arriaza. En el poema de Manuel J. Quintana son invocadas las venerables figuras de Fernando III, Mío Cid y Gonzalo Fernández de Córdoba, y en el poema de Juan B. de Arriaza aparece un Coloso, que encarna a España. Ambos poetas hicieron uso del terror y la admiración que excitan las sombras para provocar la sensibilidad y las emociones del público español.

En todas estas producciones literarias que acabamos de presentar se manifiestan, con más o menos precisión, y como apunta Miriam López Santos (2010d: 145), una fórmula que se sabía que funcionaba por su gran atractivo y potencial, y una estética lúgubre y estremecedora. Todo esto demuestra que hubo un estado primigenio del género gótico en la literatura española, representado por estas manifestaciones literarias de finales del siglo XVIII (la literatura popular, el teatro terrorífico y la poesía), antes de la eclosión definitiva del género con la publicación masiva de narraciones góticas durante el primer tercio del siglo XIX. Estas otras manifestaciones literarias sirvieron como primera toma de contacto con la nueva estética que estaba por venir y triunfar en el país, poniendo los cimientos para el nacimiento de una auténtica novela gótica nacional, pues aquí se adelantan algunas de sus características más particulares: la oscuridad, la fascinación por lo siniestro, lo sobrenatural (en la mayor parte de los casos es racionalizado) y la exaltación de los sentimientos y las pasiones humanas.

3.4. *Otras manifestaciones artísticas y culturales de lo lúgubre: la pintura, los espectáculos populares y los artículos de divulgación*

[Con todos estos elementos, hemos tratado de llevar a cabo] la reconstrucción del horizonte de expectativas que han contribuido a la producción y a la recepción de una obra en el pasado, [ya que esto] nos permite también reconstruir las preguntas a que el texto contestó y entender así cómo el lector de antaño podía ver y comprender la obra. (Jauss, 1971: 83)

Otras manifestaciones artísticas y culturales, como la pintura, los espectáculos populares y los artículos de divulgación, dejan ver la relación que el público español tuvo con lo terrorífico antes de la eclosión definitiva de la novela gótica con la publicación cuantiosa de narraciones góticas durante el primer tercio del siglo XIX. Este contacto preliminar con la estética lúgubre, que se presenta a través de estas manifestaciones artísticas y culturales, con más o menos precisión, tuvo un enorme peso, así como en el caso de las manifestaciones literarias que analizamos en el

subapartado anterior, para el favorecimiento posterior de la publicación de novelas góticas extranjeras y españolas.

En el arte y la cultura, también podemos encontrar pruebas evidentes del consolidado gusto del público y escritores españoles por lo siniestro.

3.4.1. **Lo sombrío y lo funesto en la pintura goyesca**

Si bien no tuvo tanta repercusión como en los casos señalados del subapartado anterior, la pintura también manifestó esa nueva sensibilidad estética de lo sublime terrible. En España, el mejor y el más destacado ejemplo lo encontramos en la obra pictórica de Francisco de Goya⁴⁶⁸.

En el subapartado 3.1., «La estética gótica: lo *sublime* y lo *lúgubre*», de este capítulo, analizamos las distintas teorías acerca de lo sublime que fueron surgiendo en diversos países, siendo la más destacada la de Edmund Burke (1757), en Inglaterra, seguida de la de Immanuel Kant (1764), en Alemania. Estos teóricos trataron de explicar el fuerte impacto emocional que tienen la oscuridad, la noche, la naturaleza salvaje, las ruinas, los sepulcros, etc. en la vida y el arte. Establecieron relaciones entre lo infinito y las grandes proporciones, todo lo descomunal con respecto a espacio y número, y un sentido del terror que es capaz de producir el más grande deleite. Este deleite solo es posible alcanzarlo a través de la contemplación de tempestades, altas montañas, grandes acantilados, etc⁴⁶⁹. Y uno de los primeros en abordar este asunto en España fue precisamente Francisco de Goya, en cuyas estampas y pinturas se vislumbra esta estética terrorífica, aunque sus fines, como señor ilustrado, fuesen distintos a los de provocar el placer en el público: hacer crítica y educar a la sociedad española en los principios ilustrados.

Escenarios tétricos y salvajes, brujas, fantasmas, duendes, etc., pueblan las pinturas goyescas; esta sensibilidad estética del género sentimental, de la poesía sepulcral y de la novela gótica se unen en su obra pictórica, dándole su particular forma. Francisco de Goya plasmó primeramente en sus cuadros un mundo de oscuridad, pesadillas y terrores, para luego dar paso a lo puramente emocional en la representación

⁴⁶⁸ Vid. José Camón (1958), Edith F. Helman (1970, 1971 y 1983), Juan Carrete (2013), Federico Castro Morales (1996), Nigel Glendinning (1996), Jesús M.^a González de Zárate García (1999), Leonardo Romero (2001), Roxana Foladori (2001), Valerio Bozal (2008) y Gorka López de Munain (2010-2011) para un análisis más exhaustivo acerca de lo tétrico, lo grotesco y lo sobrenatural en las pinturas goyescas.

⁴⁶⁹ Vid. subapartado 3.1., «La estética gótica: lo *sublime* y lo *lúgubre*», de este capítulo.

del individuo: «Desde este punto de vista, estaría siendo netamente ilustrado, si se entiende que la Ilustración es la suma de razón más sensibilidad y sentimiento» (Álvarez Barrientos, 2013: 37).

Francisco de Goya hizo uso de una nueva sensibilidad estética que gustaba para denunciar los excesos de su época. Sus obras, donde se combinan el tono sombrío, el humor negro y la risa dolorosa, se refieren a la realidad, el verdadero rostro, del siglo XVIII español: superstición, despotismo, hambruna, Inquisición, dolor, odio, terror, etc.; la realidad es tamizada a través de la propia sensibilidad de este artista, quien pasó de un estado de gran optimismo en su juventud por reformar la atávica sociedad española a un estado de frustración por el fracaso de la aventura ilustrada en el país, a la que se sumaron otros coetáneos, como Gaspar M. de Jovellanos y Juan Meléndez Valdés. Sus pinturas más alegres, finalmente, se impregnaron de este sueño frustrado⁴⁷⁰: «la amargura, el sarcasmo, el terror supersticioso se vistieron de imágenes fantásticas compuestas de recuerdos y visiones del artista, pero que traducían fielmente, en el universal lenguaje de la pintura, sus íntimos sentimientos ante la realidad» (Llopis, 1974: 104). Y, de este modo, Francisco de Goya captó en sus cuadros funestos «el alma negra de España»: «Pues el alma de España –no nos engañemos– es negra como el Infierno. El colorín y la pandereta ocultan la puñalada y el odio [...]. Las brujas, las celestinas, los frailes corrompidos, los duendes, los espectros, los aquelarres, orgías de odio y terror, están en el alma de España» (Llopis, 1974: 104). Sin ser consciente de ello, este artista español fundó el arte terrorífico en el país, convirtiéndose en un clásico del terror.

A. *Asuntos de brujas* (1797-1798)

Las primeras pinturas de Francisco de Goya donde hallamos la presencia de lo lúgubre y lo sobrenatural son los cuadros que componen la serie titulada *Asuntos de brujas*, una colección de seis pequeños lienzos sobre el mundo de la brujería y lo sobrenatural que dicho pintor compuso entre 1797 y 1798 para los duques de Osuna para decorar su casa de campo en La Alameda, conocida con el nombre de El Capricho⁴⁷¹. Los títulos de los seis cuadros que forman esta colección son lo que sigue a

⁴⁷⁰ Vid. subapartado 1.2.2., «El Antiguo Régimen. Carlos IV y la *desilusión ilustrada*», de este capítulo donde analizamos esta cuestión de la desilusión ilustrada.

⁴⁷¹ La página web de *La Fundación Goya*, Aragón, pone a disposición las imágenes de las pinturas de Francisco de Goya junta a un breve análisis de las mismas. Se puede consultar esta colección

continuación: «Vuelo de brujas⁴⁷²», «El aquelarre⁴⁷³», «El conjuro⁴⁷⁴», «La cocina de las brujas⁴⁷⁵», «El hechizado por la fuerza⁴⁷⁶» y «El convidado de piedra⁴⁷⁷».

En «Vuelo de brujas» (Fig. 10, pág. 465), encontramos sobre un fondo oscuro y tétrico una figura central que trata de cubrirse con una tela blanca para así poder protegerse y escapar. A su izquierda se halla un personaje asustado tendido boca abajo en el suelo con las manos en la cabeza. A la derecha de la figura central se encuentra un asno, una figura recurrente en la pintura goyesca que suele simbolizar la ignorancia. Sobre ellos hay retratado lo que los dos personajes están imaginándose y que les provoca pavor: tres figuras con el torso descubierto, portando capirotes (los tocados del Santo Oficio). Dos de estas figuras están succionando la sangre de un hombre desnudo, al que llevan en volandas⁴⁷⁸.

En «El aquelarre⁴⁷⁹» (Fig. 11, pág. 466), Francisco de Goya pintó otra escena brujeril: un ritual de brujas que forman un círculo, a la luz de luna, en torno al Diabolo, quien, bajo la forma de macho cabrío y coronado por unas hojas de vid (estas aluden a la iconografía de Baco), preside el ritual. Una mujer se posiciona frente a él, ofreciéndole un bebé (se puede ver las piernas del bebé, que está oculta tras un manto), mientras una anciana tiene sobre sus brazos un niño esquelético. A las espaldas de Satán se halla otra bruja que sostiene sobre su hombro un bastón del que penden dos fetos humanos y al lado de esta, otra mujer vestida de blanco porta sobre sus espaldas el cuerpo de un bebé cadavérico. Al fondo, en un segundo plano e iluminadas por un halo de luz, se observa a

y otras pertenecientes a dicho pintor, como *Caprichos* (1799), *Los desastres de la guerra* (1810-1815), *Disparates* (1815-1819), *Pinturas negras* (1820-1823), etc., en el siguiente enlace <https://fundaciongoyaenaragon.es>.

⁴⁷² Actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁴⁷³ Actualmente se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

⁴⁷⁴ Actualmente se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

⁴⁷⁵ Actualmente se encuentra en paradero desconocido.

⁴⁷⁶ Actualmente se encuentra en The National Gallery, Londres.

⁴⁷⁷ Actualmente se encuentra en paradero desconocido.

⁴⁷⁸ Esta imagen insólita vuelve a aparecer en el grabado núm. 72 de la serie de *Los desastres de la guerra* (1810-1815): «Las resultas». Frank I. Heckes (2003) opina que este cuadro debería titularse más bien «El dómene Lucas», ya que esta obra evoca una escena del Acto II de la comedia con mismo título, publicada en 1716 y perteneciente a José de Cañizares. Asimismo, este cuadro también manifiesta ciertas analogías con algunas pinturas de la serie de los *Caprichos*, específicamente con el núm. 50, «Los Chichillas», que también se habría inspirado en la obra de *El dómene Lucas: comedia en tres actos* (1716), de José de Cañizares.

⁴⁷⁹ Es posible que Francisco de Goya se inspirase para este cuadro en un texto con anotaciones humorísticas que Leandro Fernández de Moratín escribió en 1812: *Auto de Fe de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*. Dicho texto se encontraba entre los libros de la casa de los duques de Osuna, de acuerdo con un inventario que se realizó en 1823. En esta obra se cuenta la historia de varias mujeres que envenenaron a sus propios hijos, cumpliendo con la voluntad de Satán. Asimismo, en este cuadro de Francisco de Goya se ofrece una visión popular de aquellos años que se tenía de las brujas, acusadas de alimentarse de la sangre de pequeños niños, los cuales quedaban tan debilitados que nada se podía hacer ya por ellos.



Fig. 10. «Vuelo de brujas», de Francisco de Goya



Fig. 11. «El aquelarre», de Francisco de Goya

un grupo de mujeres cubiertas con túnicas blancas sobre cuyas cabezas vuelan unos murciélagos⁴⁸⁰.

En «El conjuro» (Fig. 12, pág. 468), podemos contemplar, en un entorno oscuro y tétrico, a un grupo de brujas viejas, vestidas completamente de negro (a excepción de la figura central, que va de dorado), que están lanzando conjuros a un hombre vestido de blanco, que las mira aterrorizado. Mientras una bruja recita varios hechizos a la luz de una vela, otra lleva bebés en un canasto y una lechuza posada en su cabeza. Otra bruja aparece clavando un alfiler a un muñeco de vudú, mientras dos murciélagos se agarran a su capucha. En el centro de la escena y junto al hombre horrorizado, se encuentra una bruja vestida de dorado. En la parte superior de la escena, se encuentra una figura que se disipa a partir de la cintura, está rodeada de murciélagos y búhos, y parece contemplar el ritual. Este ser pudiera ser bien Belcebú o una bruja superior del aquelarre.

En «La cocina de las brujas⁴⁸¹» (Fig. 13, pág. 469), los protagonistas de este cuadro de sombras grises y negras son el perro Berganza y la bruja Cañizares, quien le da una clase magistral al perro con aspecto humano de como invocar a los demonios y realizar cremas mágicas o pociones para poder volar. En el centro de la escena, podemos observar a una bruja con una pierna apoyada en el suelo y otra pierna en forma de pata de cabra, casi extendida. En su mano izquierda lleva una especie de vasija o cántaro con el que prepara el unguento para poder volar. Mientras tanto, el perro (cuyo aspecto es semihumano; posee un brazo derecho y una pierna izquierda humanas), que está frente a ella de pie, observa a un macho cabrío que sale volando en escoba por la chimenea de la cocina. Las otras dos figuras a la izquierda del perro son seres conjurados por la bruja y transformados en demonios. Por encima de estos personajes, cuelgan una lámpara de aceite, huesos y calaveras.

En «El hechizado por la fuerza⁴⁸²» (Fig. 14, pág. 470), aparece pintada la figura de don Claudio, un eclesiástico asturiano que creía estar embrujado y que iba a morir en

⁴⁸⁰ Este cuadro critica abiertamente la barbarie y la superstición. En algunos cuadros de los *Caprichos* (1799), también podemos encontrar una iconografía y unos objetivos similares, como el Capricho 47, «Obsequio al maestro», y el Capricho 60, «Ensayos», donde también encontramos la figura de Lucifer (en forma de macho cabrío) y fetos humanos.

⁴⁸¹ Frank Irving (2003) opina que este cuadro debería titularse «Berganza y Cañizares», puesto que en ella se representa los personajes de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes: *El casamiento engañoso* (1613) y *El coloquio de los perros* (1613).

⁴⁸² Este lienzo está basado en una escena del Acto II de la comedia *El hechizado por fuerza: fiesta que se hizo a sus majestades* (1751), de Antonio de Zamora. Frank Irving (2003) anota que pudo ser Leandro Fernández de Moratín quien le aconsejara a Francisco de Goya la realización de esta escena en algunas de las reuniones y tertulias que se celebraban en la casa de los duques de Osuna, las personas que le encargaron estos cuadros.



Fig. 12. «El conjuro», de Francisco de Goya



Fig. 13. «La cocina de las brujas», de Francisco de Goya



Fig. 14. «El hechizado por la fuerza», de Francisco de Goya

cuanto se consumiera el aceite de lámpara que porta Satán (quien se presenta en forma de macho cabrío). Es por esta razón por la que vemos a Claudio echando más aceite en la lámpara, mientras suplica que el hechizo no se complete. En el libro que aparece en primer plano, en la esquina derecha inferior, pueden leerse las palabras incompletas «LAM- DESCO-», haciendo referencia a las dos primeras palabras de la oración que recita Claudio ante el candil: «Lámpara descomunal / cuyo reflejo civil / me va a moco de candil / chupando el óleo vital» (Zamora, 1751: 19). En el fondo del cuadro, se hallan tres burros danzando sobre sus dos patas traseras⁴⁸³.

En «El convidado de piedra⁴⁸⁴» (Fig. 15, pág. 472) se reproduce el momento en el que el protagonista, Don Juan, después de asesinar al comendador, Gonzalo de Ulloa, desafía a su monumento y le invita a cenar a su casa. La estatua de Gonzalo de Ulloa invita a su vez a Don Juan a su panteón familiar, lugar que se representa en la escena del lienzo. Al fondo del cuadro, hay pintado un arco, que podría ser la del panteón de los Ulloa, y bajo el arco se encuentra la figura de piedra del comendador: una figura sepulcral que se va acercando a Don Juan, mientras este, sentado en una silla, lo recibe en actitud desafiante (pues se ve empuñando su espada). Infierno, llamas y fuego rodean a ambos, prediciendo cual será el destino de Don Juan por sus actos.

La visión que estos lienzos debieron de ofrecer a los huéspedes e invitados de la casa de los duques de Osuna seguro causaría una gran impresión en estos, un sentimiento de terror y de placer equiparable al que Edmund Burke (1757) anunciaba en su tratado filosófico: un horror deleitoso o delicioso. Lo sublime se manifiesta en estas pinturas, ejerciendo una atracción similar a la que siente por las ruinas y los cementerios, representados en las narraciones góticas.

B. *Caprichos* (1799)

La expresión máxima de esta asimilación de la estética lúgubre y lo sobrenatural queda perfectamente retratada en los *Caprichos* (1799), donde Francisco de Goya reflejó el alma negra de España; dolor, sufrimiento, terror, odio, etc., todo ello quedó

⁴⁸³ La danza de los burros pintada en este lienzo corresponde al momento de la obra de Antonio de Zamora antes citada en la que Claudio camina por una habitación mientras dice: «una danza aquí se alcanza / à vér, aunque no muy bien, / de borricos; yo sè quien / pudiera entrar en la danza» (Zamora, 1751: 19).

⁴⁸⁴ La escena pintada en este cuadro corresponde a la escena del Acto III de la comedia *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra* (representada en Madrid entre 1784-1804), de Antonio de Zamora.



Fig. 15. «El convidado de piedra», de Francisco de Goya

plasmado en estos grabados, donde el pintor aragonés se distanció de la realidad para presentar «formas y actitudes que hasta entonces sólo habían existido en las oscuras regiones de la mente privada de la Ilustración o enfebrecida por las pasiones desenfundadas» (Helman, 1970: 175-176). En sus cuadros, lo sublime terrible (Burke, 1757) quedó asociado a la corriente macabra que se extendía por todo el país. Francisco de Goya echó mano de lo inverosímil, creando así figuras monstruosas y juntando lo racional con lo irracional, lo real con lo sobrenatural y lo siniestro, lo patético y sepulcral con lo pavoroso y lo inhumano.

Como erudito ilustrado, Francisco de Goya creyó que sus *Caprichos* (1799) servirían para corregir las perversiones y la ignorancia a través de la representación de las depravaciones humanas y las supersticiones más ridículas de su época; una finalidad didáctica-moral que se repite con bastante frecuencia en las producciones artísticas y literarias de aquellos años⁴⁸⁵ y que localizamos también en el anuncio de la obra que apareció el 6 de febrero de 1799 en el núm. 37 del *Diario de Madrid*, dictado por Francisco de Goya y redactado, al parecer, por Leandro Fernández de Moratín:

Coleccion de estampas de asuntos caprichosos⁴⁸⁶, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloquencia y la poesia) puede tambien ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creído más aptos á suministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice. Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan son ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido los exemplos de otro, ni ha podido copiar tan poco de la naturaleza. Y si el imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra, no dexará de merecer alguna estimación el que apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer á los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración ó acalorada con el desenfreno de las pasiones. (*Diario de Madrid*, 1799: 149)

Así pues, Francisco de Goya trató de conseguir con sus 80 estampas, que conformaban los *Caprichos* (1799), lo mismo que sus coetáneos ilustrados con sus

⁴⁸⁵ En el subapartado 3.2., «Los principios estéticos del género novelesco en España: *didactismo, moralidad y verosimilitud*», de este capítulo, vimos esta cuestión. La anunciada finalidad didáctica-moral de las obras era una práctica habitual en la literatura de aquella época. Los escritores repetían de manera insistente en advertencias y anuncios de sus obras esta fórmula, aunque muchas no perseguían ese fin, al menos no era el objetivo principal. Los motivos se pueden consultar de nuevo en el subapartado citado.

⁴⁸⁶ Cuando Francisco de Goya hablaba sobre «asuntos caprichosos» se estaba refiriendo a asuntos inventados por la propia fantasía, es decir, por el capricho, sin copiar ninguna otra obra.

escritos. De hecho, ya vimos y anticipamos en la sección anterior, sobre las pinturas de la casa de los duques de Osuna, que algunos de los temas que aparecen en sus cuadros son escenas sacadas de algunos textos (comedias, poemas o artículos). Este pintor poseía un sentido y unas habilidades extraordinarias para captar, expresar y adaptar sentimientos y momentos en sus dibujos, grabados y pinturas. Francisco de Goya compartió las mismas preocupaciones e ilusiones, opiniones e ideas, emociones y creencias que sus contemporáneos ilustrados, como Leandro Fernández de Moratín, uno de sus mejores amigos. Imbuido en las ideas ilustradas del padre Feijoo, y al igual que sus compañeros, también inició una campaña contra las falsas creencias y los prejuicios más comunes; un objetivo similar, expresado por otros medios y de modo distinto.

Nigel Glendinning (1977) afirmó que los *Caprichos* (1799) fueron considerados desde el inicio como un tratado satírico. Los más avispados vieron en estos grabados algo más que una colección extraña y curiosa, una especie de libro instructivo de poesías morales grabadas o un tratado satírico de los vicios y las preocupaciones que más angustiaban a la sociedad, tal y como declaró el ilustrado Gregorio González Azaola en un comentario publicado el 27 de marzo de 1811 en el núm. 11 del *Semanario Patriótico*:

El vulgo de los curiosos ha estado creyendo que solo representaban rarezas de su autor, pero las personas sensatas desde luego conocieron que todas encerraban su cierto misterio. En efecto, esta colección compuesta de 80 estampas con más de 400 figuras de toda especie, no es otra que un libro instructivo de 80 poesías morales gravadas, ó un tratado satírico de 80 vicios y preocupaciones de las que más afligen a la sociedad. Desde los vicios de las clases más distinguidas hasta los de la gente de la vida airada, todos están finamente ridiculizados en esta obra singular. [...] ¡Qué sátira más verdadera [...]! ¡qué pintura más cierta y dolorosa de los defectos de una mala educación [...]! ¡qué lección más terrible [...]! [...] Gran fruto podemos sacar de esta preciosa colección de estampas. [...] Los poetas y literatos verán en cada sátira un germen fecundo de ideas, capaz de excitar sus ingenios á hacer infinitas reflexiones morales. (González Azaola, 1811: 24-26)

No obstante, en los grabados, encontramos algo que va más allá del propósito ilustrado de corregir excesos y supersticiones:

Los grabados mismos expresan más bien la tensión entre las luces y las sombras, entre lo racional y lo irracional, entre lo que el hombre debía y tal vez podría ser, si se portara de acuerdo con los dictados de la razón, y lo que es verdad, o la tensión, por otra parte entre lo que es y lo que por su clase u oficio, máscara o apariencia representa. El sueño mayor de la razón, el más fantástico e ilusorio acaso, es su imagen del hombre como ser racional. Goya descubre, pues, en sus estampas

caprichosas el residuo irracional, brutal, monstruoso que queda en el fondo del alma del llamado ser racional. (Helman, 1983: 95-96)

Las escenas lúgubres y fantásticas, y los seres sobrenaturales y grotescos que aparecen en estos grabados entretenían al vulgo, y a muchos intelectuales⁴⁸⁷, que se estremecía ante tal espectáculo y veía así satisfecho su gradual gusto por lo terrorífico. Incluso el propio Francisco de Goya disfrutó con la experimentación con lo lúgubre, lo fantástico, lo grotesco y lo absurdo, pues, pese a que los ilustrados no creían en tales acontecimientos inverosímiles, los cuales querían expulsar cuanto antes de la sociedad, no fue óbice para que no disfrutasen, desde un punto de vista estético, con la representación de tales escenas. La atracción hacia lo siniestro y lo inverosímil era, y nos atreveríamos a decir que continúa siendo, una parte inherente al ser humano, indistintamente de sus creencias; las personas podían disfrutar con la presentación de escenas saturadas de terror y fantasía, sin tener que creer o no en que fueran reales. Las motivaciones para sentir atracción por lo que se representaba en estos cuadros pueden ser variadas, pero lo único verdaderamente cierto es que atraían. Estos grabados también ejercieron un efecto catártico sobre el propio Francisco de Goya, quien trató de liberarse, a través de sus pinturas, de sus propios demonios.

El Capricho 43, «El sueño de la razón» (Fig. 16, pág. 476), frontispicio y epítome de la colección, es el grabado mejor conocido y estudiado de Francisco de Goya. Este grabado resume la esencia de la nueva corriente que estaba llegando poco a

⁴⁸⁷ Charles Baudelaire y Théophile Gautier mostraron más interés por la habilidad de Francisco de Goya para plasmar lo terrorífico y lo fantástico, que la finalidad crítica y didáctico-moral de las estampas. Théophile Gautier (1842: 343) comentó que: «Il y a surtout une planche tout à fait fantastique qui est bien le plus épouvantable cauchemar que nous ayons jamais rêvé; – elle est intitulée: *Y aun no se van*. C'est effroyable, et Dante lui-même n'arrive pas à cet effet de terreur suffocante; représentez-vous une plaine nue et morne au-dessus de laquelle se traîne péniblement un nuage difforme comme un crocodile éventré; puis une grande pierre, une dalle de tombeau qu'une figure souffreteuse et maigre s'efforce de soulever. –La pierre, trop lourde pour les bras décharnés qui la soutiennent et qu'on sent près de craquer, retombe malgré les efforts du spectre et des autres petits fantômes qui roidissent simultanément leurs bras d'ombre; plusieurs sont déjà pris sous la pierre, un instant déplacée: l'expression de désespoir qui se peint sur toutes ces physionomies cadavéreuses, dans ces orbites sans yeux, que voient que leur labeur a été inutile, est vraiment tragique; c'est le plus triste symbole de l'impuissance laborieuse, la plus sombre poésie et la plus amère dérision que l'on ait jamais faites à propos des morts» (Trad. propia: «Por encima de todo, hay una estampa fantástica, que es la pesadilla más terrible que jamás hayamos soñado. Se titula: *Y aun no se van*. Es espantosa y ni el propio Dante logró este efecto de terror sofocante. Imaginad una llanura desnuda y lúgubre, sobre la cual se arrastra penosamente una nube deforme, como un cocodrilo destripado. Luego, una gran piedra, una losa de tumba que una figura enfermiza y magra se esfuerza por levantar. La piedra, demasiado pesada para los brazos escuálidos que la sostienen, está a punto de romperse, cae a pesar de los esfuerzos del espectro y de otros pequeños fantasmas que al mismo tiempo estiran sus brazos sombríos. Varios están ya atrapados bajo la piedra, la cual logró desplazarse por un instante. La expresión de desesperación que se pinta en todos estos rostros cadavéricos, en esas cuencas vacías de sus ojos, que ven que su trabajo fue inútil, es realmente trágica. Es el símbolo más triste de la impotencia laboriosa, la poesía más oscura y la burla más amarga que se haya hecho sobre los muertos»).



Fig. 16. Capricho 43, «El sueño de la razón», de Francisco de Goya

poco al país y que estallaría de manera definitiva durante el primer tercio del siglo XIX: la novela gótica, especialmente aquella de marcado carácter racional, donde el terror, lo fantástico y la razón se unen en una sola composición artística que interesa, complace y entretiene al público de aquellos años. Tal y como aparece en el manuscrito del Museo del Prado que acompaña a esta estampa: «La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas». En este grabado vemos en un primer plano al pintor, Francisco de Goya, soñando, apoyado en un escritorio en el que aparece el siguiente mensaje: «El sueño de la razón produce monstruos». El autor, al estar dormido, sin el auxilio de la razón, es introducido en un mundo tenebroso de pesadillas, un mundo de oscuridad y de tinieblas donde habitan los monstruos supuestos de la noche (búhos, mochuelos y murciélagos) que rodean al abstraído autor. A sus pies, se halla un terrible lince o gato, presente en muchas de las visiones infernales de Francisco de Goya. Estos animales simbolizan el mal, la lujuria, la locura, la superstición, etc., todo aquello que aflora cuando la razón está ausente.

Al igual que a Gaspar M. de Jovellanos y al periódico de *El Censor*, a Francisco de Goya le disgustaba los abusos cometidos en nombre la religión, muchos de ellos perpetrados por miembros eclesiásticos, motivo que le impulsó a denunciar estos delitos en sus estampas. Consciente del peligro al que se exponía si decidía atacar al clérigo de manera directa, lo que hizo Francisco de Goya fue suavizar o disimular el ataque: creaba inscripciones ambiguas que acompañaban a cada estampa; echaba mano de elementos fantásticos que figurasen ser miembros eclesiásticos, como loros con forma humana o duendes⁴⁸⁸ siniestros, que representaban a frailes; o declaraba que esas escenas espeluznantes eran producto de sus pesadillas. Disimular o suavizar los ataques contra el estamento religioso, contra el clérigo, es una de las características peculiares de la novela gótica en España. Cuando los ataques no eran tan fuertes como para ser eliminados, los autores se excusaban en decir y remarcar en que no había malas religiones, ni malos miembros de la iglesia, sino malos hombres que hacían un uso egoísta y manipulado de la religión (del catolicismo, en el caso de España) para dar rienda suelta a sus deseos más bajos y conseguir sus más depravadas ambiciones (conseguir riquezas, favores carnales, etc.⁴⁸⁹).

⁴⁸⁸ *Ibid.* cit. 155, pág. 176.

⁴⁸⁹ Otra característica peculiar de la novela gótica en España que analizaremos en el tercer capítulo de esta investigación.

Como dijimos en el párrafo anterior, Francisco de Goya relacionó al clero con imágenes fantásticas, cuya vinculación, al menos al principio, no parece ser tan evidente, fruto de las técnicas o medidas de precaución que el pintor adoptó para evitar ser perseguido y castigado por la Inquisición. Hallamos tres duendes deformes, vestidos con hábitos religiosos y con copas de vino en las manos, en el Capricho 49, «Duendecitos» (Fig. 17, pág. 479). En el manuscrito del Museo del Prado aparece junto a la estampa la siguiente explicación: «Esta ya es otra gente. Alegres, juguetones, serviciales y un poco golosos, amigos de pegar chascos, pero muy hombrecillos de bien⁴⁹⁰». En el Capricho 79, «Nadie nos ha visto» (Fig. 18, pág. 480), Francisco de Goya retrató a la perfección la imagen de una Iglesia corrompida e impasible, que se se divierte, a vox populi, entre jolgorios y vinos, excesos del todo inaceptables y más aún para gente de su posición. En el manuscrito del Museo del Prado aparece junto a este grabado la siguiente descripción: «¿Y qué importa que los curas bajen a la bodega y echen cuatro tragos, si han trabajado toda la noche, y queda la espetera como una ascua de oro⁴⁹¹?». En el Capricho 30, «¿Por qué esconderlos?» (Fig. 19, p. 481), Francisco de Goya plasmó la codicia de una supuesta sagrada institución que hace acopio de los bienes de otros sin ningún tipo de escrúpulo y freno. En el manuscrito del Museo del Prado se presenta la siguiente descripción: «La respuesta es fácil. Porque no los quiere gastar, y si no los gasta, porque tiene los 80 cumplidos y no puede vivir un mes todavía teme que le ha de sobrar la vida y faltarle el dinero. Tan equivocados son los cálculos de la avaricia⁴⁹²». Otros grabados sobre duendes son: Capricho 74, «No grites tonta»; Capricho 80, «Ya es

⁴⁹⁰ En el manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera, la explicación que se muestra es la que sigue: «Los curas y frailes son los verdaderos duendecitos de este mundo. La iglesia de mano larga y diente canino, abarca todo cuanto puede. El fraile calzado trisca alegremente y echa sopas en vino, al paso que el descalzo, más brutal y gazmoño, tapa las alforjas con el santo sayal y encubre el vino». Finalmente, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, hallamos esta aclaración: «Los verdaderos duendes de este mundo son los curas y frailes, que comen y beben a costa nuestra. La iglesia o el clero tiene el diente afilado y la mano derecha monstruosa y larga para agarrar; el fraile descalzo, como más gazmoño, tapa el vaso de vino: pero el calzado no se anda con melindres y echa sopas en vino y trisca alegremente». Estas aclaraciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 222).

⁴⁹¹ Asimismo, en el manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera, localizamos el siguiente epígrafe: «Los abates y frailes echan gaudeamus a solas y luego nos aparentan arregladas costumbres». Y, por último, podemos encontrar en el manuscrito de la Biblioteca Nacional la siguiente justificación: «Los curas y frailes echan valientes tragos cuando nadie los ve; pero el mundo bien lo sabe. El vaso del abate es de buena marca para indicar el desorden que hay en el clero». Estas explicaciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 229).

⁴⁹² El manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera contiene el presente enunciado: «Obispo avaro. En vano esconde en sus talegas rodeándose de sobrinos y otros sacristanes». En el manuscrito de la Biblioteca Nacional leemos la siguiente aclaración: «Un clérigo avaro y muy respetable, esconde sus talegas; pero ya se las buscan sus sobrinos y otros sacristanes». Estas descripciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 219).



Fig. 17. Capricho 49, «Duendecitos», de Francisco de Goya



Fig. 18. Capricho 79, «Nadie nos ha visto», de Francisco de Goya



Fig. 19. Capricho 30, «¿Por qué esconderlos?», de Francisco de Goya

hora»; Capricho 70, «Devota profesión»; Capricho 46, «Corrección»; y Capricho 52, «¡Lo que puede un sastre!».

También encontramos en los *Caprichos* (1799) otros seres sobrenaturales como brujas, machos cabríos y todo tipo de seres inhumanos que evocan alegóricamente el lado perverso de la superstición.

Las ilustraciones inverosímiles de Francisco de Goya, especialmente las de temática brujeil, satirizan la situación político-social de España en el ocaso del siglo XVIII. En estos grabados la fantasía del pintor alcanzó su máxima expresión con las ilusiones más desbordantes. Francisco de Goya pintó un mundo de seres misteriosos y diabólicos que se hallan en lo más profundo del ser humano. El mal es expresado mediante la representación de seres de una fealdad repulsiva. A través de una fantasía desbordante, el pintor desfiguró los rasgos fisionómicos de estas brujas, sugiriendo nuevas formas de perversidad.

En el Capricho 59, «¡Y aún no se van!» (Fig. 20, pág. 483), las brujas son retratadas como viejas feas y oscuras. Estos «monstruos destructores engendrados por la densa oscuridad de la noche», aun habiendo ya amanecido, «siguen activos a la luz del día, y eso a pesar del peligro de aniquilación que les amenaza» (Helman, 1971: 121). Traducido a términos políticos, significaría que «los antiguos elementos o sectores oscurantistas, valiéndose hasta de los muertos, siguen incólumes en el poder, aunque lo nuevo ha nacido y es vigente ya» (Helman, 1971: 121). Estos personajes añejos se empeñan en no dejar su posición a pesar de que ya son reliquias del pasado. Junto al grabado del Museo del Prado, reza lo siguiente: «El que no reflexiona sobre la inestabilidad de la fortuna, duerme tranquilo, rodeado de peligros: ni sabe evitar el daño que amenaza, ni hay desgracia que le sorprenda⁴⁹³». Charles Baudelaire (1868) vio en este grabado un ejemplo perfecto de la unión entre lo maravilloso terrorífico y lo verosímil. La escena lúgubre que se representa es la siguiente: cuando está llegando el amanecer, momento en que toda actividad paranormal y todo ente oscuro desaparece,

⁴⁹³ En el manuscrito de Adelardo López de Ayala y Herrera aparece la siguiente aclaración: «Encenagados los mortales en los vicios, están viendo caer la losa de la muerte y ni aun se enmiendan». Y, finalmente, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional aparece esta explicación: «Aun estando con el pie en la sepultura, se hallan tan encenagados en los vicios, que no huyen de la losa de la muerte que va a caer sobre ellos, o no piensan en la enmienda». Estas descripciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 225).



Fig. 20. Capricho 59, «¡Y aún no se van!», de Francisco de Goya

las brujas siniestras y el vampiro esquelético⁴⁹⁴, que sostiene la gran losa, se niegan en cesar su actividad perniciosa, incluso a riesgo de ser aplastados.

En el Capricho 45, «Mucho hay que chupar» (Fig. 21, pág. 485), encontramos retratadas a un grupo de tres brujas o alcahuetas vestidas con grandes túnicas y sentadas en el suelo, tomando rapé. Poseen rasgos deformes, sus rostros están arrugados y envejecidos, y sus manos son huesudas y con largas uñas. En la parte frontal, hay un cesto con cuerpos de niños y en el fondo dos murciélagos. En el manuscrito del Museo del Prado aparece junto al grabado la siguiente descripción: «Los que llegan a 80, chupan chiquillos: los que pasan de 18 chupan a los grandes. Parece que el hombre nace y vive para ser chupado⁴⁹⁵».

En el Capricho 71, «Si amanece; nos vamos» (Fig. 22, pág. 486), encontramos representada la siguiente escena: bajo un cielo nocturno estrellado, cuatro brujas de rostro deformado y marchito escuchan atentas a una quinta bruja que señala hacia la derecha. Esta quinta bruja está sentada sobre un saco y de un cinturón lleva colgados unos niños, los cuales servirán seguramente para algún ritual satánico. En el fondo, aparece una sombra con las alas desplegadas, posiblemente para proteger a las brujas. La aclaración que aparece en el Manuscrito del Museo del Prado dice: «Y aunque no hubierais venido, no hicierais faltas⁴⁹⁶».

Otras estampas de temática brujeril son: Capricho 44, «Hilan delgado»; Capricho 62, «¡Quien lo creyera!»; Capricho 68, «Linda maestra»; y Capricho 65, «¿Dónde va mamá?».

⁴⁹⁴ Edith F. Helman (1971: 175) anotó que la figura de este vampiro recuerda a la del muerto resucitado en el milagro retratado en 1798 en la iglesia de San Antonio de la Florida.

⁴⁹⁵ El manuscrito de Ayala nos dice: «Parece que nace el hombre y vive para ser chupado. Los rufianes llevan buena cuenta de las cestas de chiquillos, que se fabrican por su medio, o se desgracian con sus abortivos». Y en la Biblioteca Nacional describe el grabado del siguiente modo: «Los rufianes y alcahuetas desgracian centadas de chiquillos, dando drogas para abortar: cuando el secreto lo exige». En el trabajo de Edith F. Helman (1983: 222) también aparecen dichas aclaraciones.

⁴⁹⁶ En el manuscrito de Ayala, hallamos la siguiente descripción: «Conferencian de noche las alcahuetas sobre el modo de echarse criaturas al cinto». Y en la Biblioteca Nacional se describe la estampa en los siguientes términos: «Los rufianes y alcahuetas conferencian de noche sobre sus liviandades y los medios de ir echándose más niños al cinto». Estas descripciones también aparecen citadas en Edith F. Helman (1983: 227).

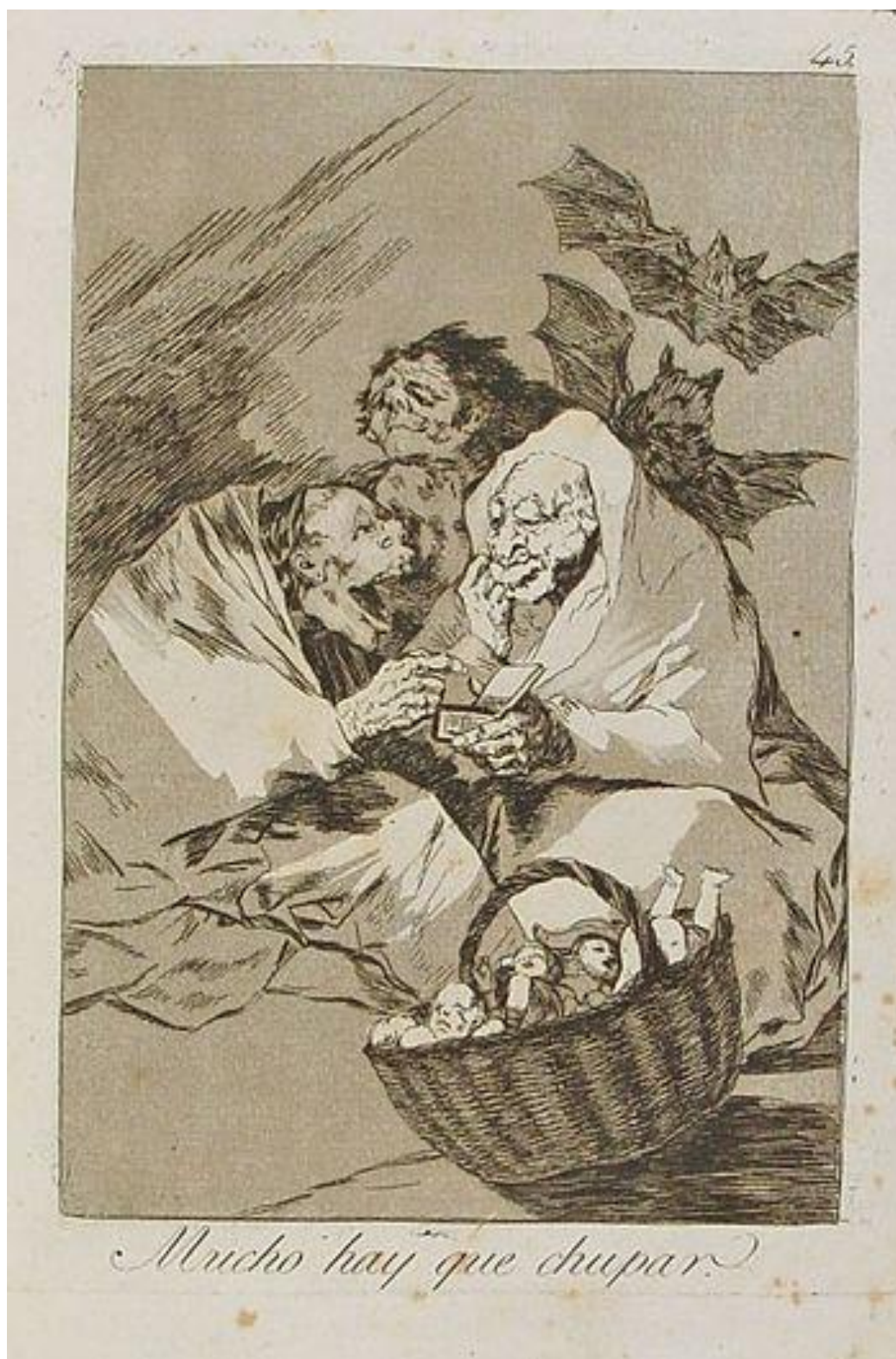


Fig. 21 Capricho 45, «Mucho hay que chupar», de Francisco de Goya



Fig. 22. Capricho 71, «Si amanece; nos vamos», de Francisco de Goya

C. *Otras pinturas: Los desastres de la guerra (1810-1815), Disparates (1815-1819) y Pinturas negras (1820-1823)*

Otros ejemplos donde también vemos el gusto de Francisco de Goya por lo lúgubre y lo sobrenatural lo encontramos en algunas pinturas de tres de sus grandes colecciones que salieron a la luz durante las dos primeras décadas del siglo XIX: *Los desastres de la guerra* (1810-1815), *Disparates* (1815-1819) y *Pinturas negras* (1820-1823).

En la serie de *Los desastres de la guerra* (1810-1815), compuesta por 82 grabados, Francisco de Goya recorrió toda la galería de los horrores más aberrantes de la guerra de la Independencia Española (1808-1814): los muertos en la lucha, los fallecidos por inanición, los fusilados, los cadáveres mutilados, etc.: «La muerte y el desastre ronda por todas estas pinturas hasta configurar un mundo propio que lo abarca todo, que a todo da sentido. No sólo los motivos, todos y cada uno, el ambiente en el que se producen, la atmósfera que respiran, permiten hablar de un mundo: no sólo hay un repertorio de tragedias, el mundo es trágico en sí mismo» (Bozal, 1994: 170). La tragedia es representada a través de un horror excepcional y de la expresión de la cotidianidad; las pinturas del pintor aragonés parecen instantáneas sacadas del mundo real, mostrando una realidad o una cotidianidad que es horrible y cruel (Bozal, 1994: 176).

En la Estampa 1, «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer» (Fig. 23, pág. 488), nos coloca ante el infierno inminente que nos encontraremos en esta colección de estampas. Un hombre con la ropa rasgada, y que se haya de rodillas, implora piedad, mientras a su alrededor la oscuridad se alza en forma de remolino, preludio de la tempestad que está por llegar. En la Estampa 16, «Se aprovechan», vemos el saqueo de cadáveres. La escena que se representa en la Estampa 18, «Enterrar y callar», es escalofriante y desoladora: cadáveres que se amontonan y personas que agonizan. Una mujer que llora desconsoladamente, que quiebra con su llanto el silencioso y siniestro desierto de la muerte. En la Estampa 37, «Esto es peor», la escena en primer plano del hombre mutilado y ensartado en un árbol hiela la sangre. Y la Estampa 69, «Nada. Ello dirá», nos coloca frente a la imagen de un cadáver esquelético, rodeado de oscuridad y de rostros e imágenes funestas en el fondo. Nos encontramos ante el mundo de la muerte, un mundo de oscuridad, de horror y de silencio.



Fig. 23. Estampa 1, «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer»,
de Francisco de Goya

A través de los *Disparates* (1815-1819), una serie incompleta de veintidós grabados al aguafuerte y al aguatinata⁴⁹⁷, Francisco de Goya expresó de nuevo su particular visión del ser humano, sus temores, sus creencias, su violencia, sus excesos y sus errores. En estos grabados, como advierte Valeriano Bozal (1993: 53), al compararlos con los *Caprichos* (1799), el aspecto sombrío es mucho más acentuado, así como también lo son su espacio y efecto grotesco:

La acentuación de la negatividad se fundamenta, desde mi punto de vista, en el abandono de los temas ‘serios’ –habría que decir dramáticos en su violenta crueldad– y el desarrollo de una temática profundamente sarcástica, en la que vuelven a encontrarse, ahora con una mirada ‘siniestra’, asuntos goyescos conocidos: el pelele, el gigantón, la infidelidad, las brujas, la violencia... [...] la pesadilla habita libremente en estas estampas y crea un mundo insoportable.

El miedo irracional es el tema del *Disparate 2*, «*Disparate de miedo*» (Fig. 24, pág. 490), donde podemos ver a un grupo de militares que huyen despavoridos en plena noche ante la presencia de un falso gigante (en la manga derecha asoma el rostro de un hombre que se ríe bajo el disfraz). En primer plano, frente al gigante, encontramos a un grupo de soldados por el suelo, amontonados unos encima de otros, un soldado de rodillas, implorando clemencia al gigante, y otro empuñando un sable. Al fondo, en la línea del horizonte, se amontona un grupo de soldados. Los seres supuestamente sobrenaturales o fantasmones que provocan pavor o devoción ya habían hecho acto de presencia en obras anteriores de Francisco de Goya, como en algunas estampas de los *Caprichos* (1799), en las que se atacaban las supersticiones y los artificios de las falsas creencias.

En el *Disparate 18*, «*Disparate fúnebre*» (Fig. 25, pág. 490), encontramos a una mujer recostada en el suelo, envuelta en un manto. A sus pies hay tres tortugas, una serpiente y un sapo; estos dos últimos animales pertenecen al mundo de la oscuridad y lo diabólico, y son identificados con la avaricia y la lujuria. Las tortugas pueden tener dos significados: de protección y autosuficiencia, aunque también de inmovilismo (viendo la escena representada, nos decantamos por la segunda opción). Junta a la

⁴⁹⁷ Los títulos de los veintidós grabados son los que siguen a continuación: *Disparate 1*, «*Disparate femenino*»; *Disparate 2*, «*Disparate de miedo*»; *Disparate 3*, «*Disparate ridículo*»; *Disparate 4*, «*Bobalicón*»; *Disparate 5*, «*Disparate Volante*»; *Disparate 6*, «*Disparate cruel*»; *Disparate 7*, «*Disparate desordenado*»; *Disparate 8*, «*Los ensacados*»; *Disparate 9*, «*Disparate general*»; *Disparate 10*, «*El caballo raptor*»; *Disparate 11*, «*Disparate pobre*»; *Disparate 12*, «*Disparate alegre*»; *Disparate 13*, «*Modo de volar*»; *Disparate 14*, «*Disparate de carnaval*»; *Disparate 15*, «*Disparate claro*»; *Disparate 16*, «*Las exhortaciones*»; *Disparate 17*, «*La lealtad*»; *Disparate 18*, «*Disparate fúnebre*»; *Disparate*, «*Disparate de toritos*» (o «*Disparate de tontos*»); *Disparate*, «*Disparate de bestia*»; *Disparate*, «*Disparate desconocido*»; y *Disparate*, «*Disparate puntual*».



Fig. 24. Disparate 2, «Disparate de miedo», de Francisco de Goya



Fig. 25. Disparate 18, «Disparate fúnebre», de Francisco de Goya

cabeza de la mujer, hay dos leones o dos perros de presa con las fauces abiertas. Sobre la joven se alza en el aire la figura de un anciano, envuelto en un manto, con el puño izquierdo cerrado y con la mano derecha señalando hacia una dirección. Ante él, aparecen diversas y tenebrosas figuras que también se sustentan en el aire, las cuales parecen tener las manos atadas, y la figura de un personaje grotesco, mitad humano y mitad ave, que se dirige al anciano con los brazos abiertos. En el fondo, aparecen seres oscuros y grotescos, en cuyo centro podemos ver la figura de una mujer con su hijo en brazos.

Finalmente, en *Pinturas negras* (1820-1823), hallamos un conjunto de catorce escenas (catorce pinturas negras) de temática sombría⁴⁹⁸: «Saturno devorando a un hijo», «Judith y Holofernes», «Una manola: doña Leocadia Zorrilla», «Dos frailes», «Dos viejos comiendo», «Aquelarre (el gran cabrón)», «La romería de San Isidro», «Dos mujeres y un hombre», «La lectura (los políticos)», «Duelo a garrotazos», «Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)», «Las Parcas (Átropos)», «Al aquelarre (Asmodea)» y «Perro semihundido».

El dominio de la noche o de la muerte se puede contemplar, por ejemplo, en «Aquelarre (el gran cabrón)», «La romería de San Isidro» y «Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)». En «Aquelarre (el gran cabrón)» (Fig. 26, pág. 492), aparece representado un aquelarre (escena que pudimos ver en colecciones anteriores de Francisco de Goya, como en algunas pinturas de los *Asuntos de brujas*, 1797-1798, y de los *Caprichos*, 1799, momento de iniciación de brujos y brujas (quienes aparecen bajo atuendos de frailes y monjas), donde el señor oscuro o demonio hace acto de presencia, bajo su forma de macho cabrío, para presidir la ceremonia, asistido por un ayudante, mientras a la derecha espera una joven muchacha, cubierta por un manto negro y sentada en una silla. Esta iniciación al mundo de la oscuridad y de la noche, aparece de nuevo en «La romería de San Isidro» (Fig. 27, pág. 492). En esta pintura contemplamos a un grupo de romeros pertenecientes a distintas clases sociales que avanzan hacia el espectador, con aspecto lastimero y funesto. La luminosidad que debería predominar en ese día es sustituida por oscuridad. Lo que originalmente era un acontecimiento de alegría y festividad, se torna en una procesión estremecedora. Lo

⁴⁹⁸ Estas pinturas decoraron dos habitaciones de la casa de campo conocida, hasta la adquisición de la propiedad en 1819 por Francisco de Goya, como la Quinta del Sordo, situada a las afueras de Madrid, junto al río Manzanares.



Fig. 26. «Aquelarre (el gran cabrón)», de Francisco de Goya



Fig. 27. «La romería de San Isidro», de Francisco de Goya



Fig. 28. «Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)»,
de Francisco de Goya

mismo sucede en la «Peregrinación a la fuente de San Isidro (el santo oficio)» (Fig. 28, pág. 492), donde vemos una procesión dirigida por varios personajes que parecen más brujas que monjas y entre las cuales destaca la presencia de un miembro de la Inquisición. De nuevo, el paisaje que debería ser brillante e iluminado, es oscuro y lúgubre.

En definitiva, la influencia de las pinturas goyescas se trasladó al campo literario y también contribuyó al recibimiento y asimilación de la estética gótica, previamente manifiesta, en forma de breves pinceladas, en estos retratos, brevemente analizados en este subapartado. Asimismo, el gusto por las imágenes terroríficas y lúgubres se trasladó al mundo editorial: muchas de las novelas góticas que comenzaron a publicarse a finales del siglo XVIII y durante el primer tercio del siglo XIX contienen una lámina (a veces incluso varias en aquellas novelas publicadas por volúmenes), situada al comienzo de la obra, justo antes de la misma portada, y que suele representar alguna escena estremecedora de la historia⁴⁹⁹.

3.4.2. Lo siniestro en los espectáculos populares: la *fantasmagoría*

A finales del siglo XVIII, el terror, lo maravilloso, el mito y la ciencia se unieron para recrear un mundo de espectros y de pesadillas, de alucinación y de delirio; un mundo extraño donde se unen la historia con lo lúgubre, lo fantástico con el mundo de los fantasmas, todo ello combinado en una única representación prodigiosa: la fantasmagoría. La presencia de este espectáculo teatral incrementó el gusto del público español por lo gótico.

La fantasmagoría⁵⁰⁰, un espectáculo o tipo de teatro de terror representado a partir del empleo de ilusiones ópticas, se popularizó desde finales del siglo XVIII gracias al ingeniero belga Etienne-Gaspard Robert, más popularmente conocido como Robertson: «La fantasmagoría tuvo una gran presencia en España ya desde comienzos del XIX, que la avenida de Robertson en 1821 no hizo más que confirmar» (Fernández, 2006: 109).

⁴⁹⁹ Las láminas de las novelas góticas extranjeras y españolas publicadas en España durante el período de entresiglos (1788-1834) serán presentadas y analizadas en el tercer capítulo de esta investigación.

⁵⁰⁰ La fantasmagoría es una evolución de la linterna mágica (un aparato que proyecta imágenes pintadas sobre vidrios de colores translúcidos, popular en toda Europa durante el siglo XVII y frecuentes en España desde mediados del siglo XVIII; Varey, 1995: 102) que se logró gracias a los diversos avances: «el invento del quinqué y el empleo de un nuevo proyector, el Fantascopio, que permitía producir la impresión de que las figuras crecían sobre la pantalla hasta llegar a los espectadores» (Roas, 2006: 54).

Uno de los artistas españoles más reconocidos por sus fantasmagorías es Juan Gómez Mantilla, quien representó varias fantasmagorías en el teatrillo de la Calle del Caballero de Gracia, 34, donde representó también en 1823 José Coronado, «profesor de física experimental e ilusiones de fantasmagoría y rueda fosfórica, etc.» (Varey, 1972: 43).

Al menos, desde 1806, se conocen en Madrid la existencia de fantasmagorías. Encontramos varios anuncios en el *Diario de Madrid*, como, por ejemplo, el anuncio de una fantasmagoría, que salió en el núm. 88 del diario, con fecha del 29 de marzo de 1807, donde dice:

Ilusiones de Fantasmagoría, en las que aparecerán varios espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, siendo la mayor parte nuevo, como también la barca de Aqueronte; sin que en nada varíe á lo que manifestó el año pasado Mr. Martin, y que tanta aceptación ha merecido de esta ilustrada Corte; dando fin con el divertido y chistoso baile de las Brujas, en el que se multiplicarán desde una hasta el infinito: intermediado todo con una excelente orquesta. En esta diversion hay separacion de ambos sexôs. Se harán dos entradas, la 1.^a á las 5 de la tarde, y la 2.^a á las 8 de la noche. Hay asientos de preferencia á 10 rs., sillas á 8, y bancos á 4. Los billetes se despacharán en la misma casa desde las 10 á las 12, y desde las 3 en adelante. (*Diario de Madrid*, 1807: 371)

Anuncios similares aparecieron en el *Diario de Madrid* entre 1807 y 1809. A continuación citamos algunas secciones destacables de dichos anuncios: «la mano de un fantasma invisible, que responde por escrito á lo que pregunten los espectadores» (*Diario de Madrid*, 1807: 528⁵⁰¹); «seguirán las ilusiones de fantasmagoría, en la que aparecerán espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, y la cabeza del gran Confucio, la que hace todas las gesticulaciones y movimientos que una natural; dando fin con el chistoso baile de las brujas, intermediado todo con excelentes armonías» (*Diario de Madrid*, 1809: 608⁵⁰²); «la tumba de Creux» (*Diario de Madrid*, 1810: 663⁵⁰³); «Sepultura de Creso» (*Diario de Madrid*, 1811: 32⁵⁰⁴); «se ejecutará la escena titulada el Mágico, con una tormenta de mar y naufragio de naves; en los fuegos pírnicos se manifestará el retrato de nuestro augusto Monarca el Sr. D. Fernando VII, que Dios guarde; seguirán varias ilusiones de fantasmagoría» (*Diario de Madrid*, 1814: 603⁵⁰⁵); «seguirán las ilusiones de fantasmagoría, en las que aparecerán varios

⁵⁰¹ Núm. 123 del *Diario de Madrid*, con fecha del 3 de mayo de 1807.

⁵⁰² Núm. 334 del *Diario de Madrid*, con fecha del 30 de noviembre de 1809.

⁵⁰³ Núm. 328 del *Diario de Madrid*, con fecha del 25 de noviembre de 1810.

⁵⁰⁴ Núm. 188 del *Diario de Madrid*, con fecha del 7 de julio de 1811.

⁵⁰⁵ Núm. 149 del *Diario de Madrid*, con fecha del 29 de mayo de 1814.

espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, y una figura que alargará y encogerá el pescuezo; dando fin con la escena muda de las sombras impalpables, titulada el Desquartizado» (*Diario de Madrid*, 1815: 605⁵⁰⁶); «seguirán las ilusiones de fantasmagoría, en las que aparecerán varios espectros, esqueletos, fantasmas, retratos de hombres célebres, y la cabeza del gigante Goliat en la agonía; dando fin con unas primorosas fachadas de fuegos pírnicos» (*Diario de Madrid*, 1816: 27⁵⁰⁷); «gran Mascaron, [...] baile de las Brujas» (*Diario de Madrid*, 1817: 51⁵⁰⁸); «retratos de hombres célebres y los de nuestros Soberanos (que Dios guarde), los cuales espera que despues de merecer la aceptacion general, la merecerá en particular de los profesores» (*Diario de Madrid*, 1818: 107⁵⁰⁹); y «Dando fin con el baile de las Brujas, las que se multiplicarán hasta lo infinito» (*Diario de Madrid*, 1819: 868⁵¹⁰).

Fantasmas, demonios, cadáveres, esqueletos y otros elementos tétricos, así como rayos, truenos y demás efectos de luz y sonidos (los elementos y la parafernalia propia de la narrativa gótica) eran proyectados sobre paredes, pantallas translúcidas o humo. Podemos imaginar la impresión que debían causar tales visiones funestas en el espectador español de aquellos años. El entretenimiento y el deleite debían estar asegurados.

Al igual que cualquier texto que entraba en España, particularmente aquellos sospechosos de ser inverosímiles o contener conductas obscenas, reprochables y deshonestas, las fantasmagorías también debieron sufrir el acoso de la censura. Los intelectuales ilustrados, incapaces de impedir su entrada y difusión por el país, debido al enorme éxito que cosechaban, limitaron la carga de ideas calificadas como pérfidas y presentarlas al público español, como ya sucedía con la inmensa mayoría de novelas góticas que se publicaron en España, como espectáculos cuyo propósito principal era el de instruir deleitando para ensalzar la moral, la fe cristiana y las buenas costumbres españolas, y persuadir a los españoles de cometer crimines, de adoptar comportamientos obscenos y de creer en falsas supersticiones. En un artículo publicado en el núm. 41 del *Semanario Pintoresco Español*, con fecha del 8 de enero de 1837, titulado «La

⁵⁰⁶ Núm. 319 del *Diario de Madrid*, con fecha del 15 de noviembre de 1815.

⁵⁰⁷ Núm. 7 del *Diario de Madrid*, con fecha del 7 de enero 1816.

⁵⁰⁸ Núm. 12 del *Diario de Madrid*, con fecha del 12 de enero de 1817.

⁵⁰⁹ Núm. 23 del *Diario de Madrid*, con fecha del 23 de enero de 1818.

⁵¹⁰ Núm. 346 del *Diario de Madrid*, con fecha del 12 de diciembre de 1819. En el capítulo de Juan Carrete (2013), se puede consultar más anuncios sobre las fantasmagorías en España durante el primer tercio del siglo XIX.

fantasmagoría», se describió la fantasmagoría como un medio un entretenimiento de física experimental⁵¹¹.

La fantasmagoría, así como sucedía con la novela gótica que se publicó en España durante el período que estudiamos, parecía contradecir lo que se defendía en los anuncios (como el citado anteriormente en el núm. X del *Diario de Madrid*, con fecha del 29 de marzo de 1807). A pesar de presentarse como un instrumento que trabajaba al servicio de la razón, lo cierto es que echaba mano de lo sobrenatural, lo terrorífico, lo fantástico y lo inverosímil; parecía que, más que la instrucción del público, lo que buscaba era deleitarlo, dejando a un lado la finalidad didáctica.

En un informe, con fecha del 11 de enero 1829, se avisaba del peligro de estos espectáculos, con especial alusión a una fantasmagoría de Juan Gómez Mantilla, cuya influencia calificaron de siniestra:

Los ensayos de catóptrica o llámase fantasmagoría no pueden hacerse sin una gradual atenuación de luz que termina en completa obscuridad, y como esta circunstancia se ha de verificar precisamente en una sala mezquina, llena por lo común de gentes sin separación alguna de sexos, no es necesario ser adivino para conocer los poderosos estímulos que esta ocasión y la impunidad misma ofrecen a todo género de excesos y libertades, cuando no hay tampoco a la vista un magistrado que puede imponer respeto ni corregir a los desmandados. Y es de advertir que como las semillas de las pasadas revoluciones han fecundado tan prodigiosamente, allí es mayor la concurrencia donde hay más facilidad de soltar los diques de la desenvoltura y el desenfreno, que es cabalmente lo que se observa en el espectáculo de Mantilla, pues sin tales alicientes serían muy pocos los que pagasen su dinero por un pasatiempo tan pueril e insignificante. (citado en Varey, 1972:46; Roas, 2006: 55-56)

Es probable que las personas que asistían a este tipo de espectáculos, al igual que los lectores de novelas góticas, buscasen más el disfrute estético que la enseñanza moral.

3.4.3. Lo terrorífico en los artículos de divulgación: el padre Feijoo y su *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes (1726-1740)* y *Cartas eruditas y curiosas (1742-1760)*

Otra manifestación cultural no literaria que pudo tener una gran repercusión entre el público español son los artículos de divulgación acerca de supersticiones y

⁵¹¹ Vid. subapartado 2.4.1., «La recepción positiva», de este capítulo donde se puede ver de nuevo la cita (pág. 351).

creencias populares (Roas, 2000: 224). Pese a que estos estaban destinados a luchar contra las falsas creencias y acontecimientos sobrenaturales, demostrando ser producto de una fantasía desmesurada o debido a hechos totalmente naturales y racionales, lo cierto es que estos textos ofrecieron al público español un perfecto material terrorífico y maravilloso con el que debieron disfrutar. Un ejemplo bastante claro de esto lo tenemos en dos colecciones de artículos de divulgación del padre Feijoo: *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*⁵¹² (1726-1740) y *Cartas eruditas y curiosas*⁵¹³ (1742-1760), los cuales suscitaron todo tipo de polémicas en torno a la existencia de seres sobrenaturales (aparecidos, duendes, vampiros, brujas, etc.) y sucesos extraños.

En el discurso 4, «Duendes y espíritus familiares» (tomo III del *Teatro crítico universal*, 1729), Benito J. Feijoo, en un tono mordaz, comentó las teorías de Fray Antonio de Fuente la Peña⁵¹⁴, expuestas en su libro *El ente dilucidado, o Discurso único novísimo en que muestra hay en la naturaleza animales irracionales invisibles y cuáles sean* (1676), quien probó que los duendes no son ángeles buenos o malos, o ánimas separadas de los cuerpos (Fuente la Peña, 1676: 151), sino que más bien son una especie de animales de cuerpos leves, «engendrados en las casas de los vapores gruesos» (Fuente la Peña, 1676: 161). Tras la lectura de dicha obra, Benito J. Feijoo (1729: 69) concluyó que sus teorías eran absurdas, sin ningún tipo de base o razonamiento lógico: «Los Duendes, ni son Angeles, ni Almas separadas, ni animales aereos; no resta otra cosa que puedan ser: Luego no hai Duendes. La mayor se prueba eficazisimamente con los argumentos que, respectivamente excluyen cada uno de aquellos extremos: la menor es clara, y la consecuencia se infiere». Antonio de Fuente la Peña (1676) afirmó la existencia de tales seres, incluso dijo tener el testimonio de varias personas que afirmaban haberlos visto⁵¹⁵, siendo su libro más bien un medio de

⁵¹² Consta de nueve tomos.

⁵¹³ Consta de cinco tomos.

⁵¹⁴ Fue un fraile capuchino, escritor misántropo, demonólogo y teólogo español.

⁵¹⁵ Aunque el padre Feijoo (1729: 70) dudó de la veracidad de esa información, puesto que los entrevistados no son examinados legítimamente. Además, este aclaró que estos supuestos duendes son producto de una excesiva imaginación o de mentes perturbadas: «las relaciones que se oyen en esta materia, dependen de error del que las hace. Los espíritus tímidos, y supersticiosos (calidades, que suelen andar juntas) qualquiera ruido nocturno, cuya causa ignoran, atribuyen al Duende. La imaginacion de los pusilánimes en la escasez de luz, de las sombras hace bultos; y tambien à veces, con no menor riesgo, de los bultos hace sombras. Si algun ruido de noche lo despierta, el pavor les desordena el movimiento de los espíritus, de suerte, que en aquel tropel se les representan imagenes extrañas: à que ayuda mucho, que en aquellos primeros momentos de la vigilia, aun no ha sacudido la razon todas las nieblas del sueño. Entonces es quando, aunque la camara donde reposan estè totalmente obscura, juzgan divisar como errantes, y divididas en medio de tenue luz, algunas sombras: si el miedo es excesivo, se perturba la

divertimento, con la redacción de extraordinarias apariciones, que un texto con fin instructivo. Del mismo modo, la forma en que expone y comenta el padre Feijoo su opinión sobre la existencia de los duendes y aparecidos, a pesar de que niega la existencia de estos entes, se encuentra más cerca del relato de terror y maravilloso que de un texto empírico-científico, así como podremos ver en otros artículos y ensayos, como los citados a continuación.

En el discurso 1 «Regla matemática de la fe humana» (incluida en el tomo V del *Teatro crítico universal*, 1733), la relación de los sucesos extraordinarios que vivió el padre Feijoo es digna de calificarla como una narración gótica. Este relato que, durante una noche oscura y caliginosa, cuando se encontraba en su celda del monasterio de San Vicente, Oviedo, se le apareció un espantoso y tenue espíritu: «vi enfrente de mí un formidable espectro de figura humana, que representaba la altura de quatro, ò cinco varas, y anchura correspondiente. A ser yo de genio tímido, hubiera huido al punto de la Celda, para no entrar en ella hasta que viniese el día, y referiria à todos la vision de el Fantasmon, asegurandola con juramento, si fuese necesario; conque à nadie dejaria dudoso de la realidad» (Feijoo, 1733: 166).

Benito J. Feijoo, como persona ilustrada, trató de demostrar la inexistencia o carácter fantástico de los espíritus, sin embargo, lo que hizo fue, junto a sus datos experimentales, ir desarrollando más un cuento de fantasmas que un discurso empírico. Su talento para crear historias de terror y fantásticas se puede ver en el fragmento citado en el párrafo anterior. Ya desde su postura inicial tímida y crédula al principio, relatando el suceso como si se tratara de algo sobrenatural, ya desde su postura posterior como una persona más escéptica, tratando de demostrar que lo que vio no fue un fantasma, sino algo completamente natural, siendo víctima de su mente agitada⁵¹⁶, lo cierto es que Benito J. Feijoo parece anunciar un aspecto importante que hallamos frecuentemente en la novela gótica (especialmente la de carácter racional o sentimental): la dialéctica entre la realidad sobrenatural y la natural (la racionalización o la explicación lógica de los sucesos que parecían inverosímiles o sobrenaturales). La aventura del aparecido finaliza con la siguiente aclaración racional:

fantasia de modo, que participan del error de los ojos los oídos, ò la imaginación por ellos, aprehendiendo que oye articuladas voces» (Feijoo, 1729: 71).

⁵¹⁶ El padre Feijoo (1733: 166) afirmó que lo que vio no fue un fantasma, sino «la sombra de mi cuerpo». El entorno (una estancia mal iluminada, aislada y silenciosa) le jugó al autor una mala pasada, provocándole una escalofriante visión.

La luz que havia en la Celda me daba por las espaldas; pero no havia enfrente de la ventana pared, ò cuerpo alguno opaco donde pudiese estamparse la sombra. Pues como se formaba la aparicion? Una densa niebla, que ocupaba el ambiente, suplìa, ò servía como cuerpo opaco para recibir la sombra, no en la primera superficie, sino à la profundidad de dos, ò tres varas, porque toda esa crasicie de niebla era menester para lograr la opacidad necesaria; y como la sombra crece à proporcion de su distancia de el cuerpo, que la causa, combinada con la pequenez, y distancia de la luz respecto de el cuerpo interpuesto, de aqui venìa la estatura gigantea de mi sombra. Para acabar de certificarme hice algunos movimientos con el cuerpo, y observè, que los mismos correspondian en la imagen. Pero quantos, aun quando tuviesen valor para perseverar en el puesto, por no hacer estas reflexiones, quedarian en la firme persuasion de haver visto una cosa de el otro Mundo! Mucho menos que esto basta para producir en los mas de los hombres errores semejantes. (Feijoo, 1729: 166-167)

Esta experiencia terrorífica tiene gran relevancia, puesto que sin el exhaustivo escrutinio al que fueron sometidos todas las supersticiones por parte de los ilustrados, no se habría llegado a la distinción entre el verdadero terror y el terror literario; este último el que es buscado de manera incesante por los lectores con el fin de sumergirlos en el goce estético del estremecimiento.

En la Carta XX, «Reflexiones críticas sobre las dos disertaciones que, en orden a apariciones de espíritus y los llamados vampiros, dio a luz poco al célebre beneditino y famoso expositor de la Biblia, Agustín Calmet» (inserta en el tomo IV de *Cartas eruditas y curiosas*, 1753), Benito J. Feijoo trató el vampirismo. Este tuvo acceso a las disertaciones de Agustín Calmet, quien trató el asunto acerca de los aparecidos, vampiros, etc., las cuales fueron publicadas en dos vols. en 1751 bajo el título de *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.* El vol. I contiene la primera disertación que trata sobre la aparición de ángeles, demonios y demás espíritus. Y el vol. II contiene la segunda disertación acerca de los redivivos, en cuyo tomo Agustín Calmet se centró en los vampiros y brucolacos⁵¹⁷, los excomulgados por los obispos del Rito Griego. Benito J. Feijoo no solo trató el asunto de los aparecidos en esta carta, sino que también se centró por primera vez en la cuestión de los vampiros. En el párrafo 28, el padre Feijoo (1753: 284) comenzó a centrarse en estas criaturas del averno: «Con mucha razon advierte el Padre Calmet, en el Prologo de su Disertacion, sobre los *Vampiros*, y *Brucolacos*, que en ellos se descubre una nueva Scena incognita à toda la antigüedad; pues ninguna

⁵¹⁷ El *Vrykolakas* o *brucolaco* es como se denomina al vampiro del folclore griego, cuya característica destacada es la de poder caminar a luz del día. Esta idea pudo inspirar a Bram Stoker para la creación de su vampiro, el conde Drácula, protagonista de su novela epónima, *Drácula* (1897) (Bonachera, 2017a: 291).

Historia nos presenta cosa semejante en todos los siglos pasados». Y, examinando las ideas de Agustín Calmet sobre los vampiros, Benito J. Feijoo de nuevo cayó en el error de presentar sus reflexiones como si estuviera relatando una historia maravillosa y de terror, como él mismo confiesa a los lectores: «Acaso V.mrd. al pasar los ojos por todo lo que llevo escrito de los *Vampiros*, imaginara estar leyendo un sueño, ò un complejo de varios sueños» (Feijoo, 1753: 286).

Benito J. Feijoo (1753: 285) definió a los vampiros como «muertos à medias», cuyas resurrecciones son siempre «*in ordine ad malum*⁵¹⁸» e imperfectas⁵¹⁹. Estos seres «salen de los sepulcros à hacer sus correrías, y se vuelven à ellos à su arbitrio. De suerte, que alternan, como quieren, los dos estados de *muertos*, y *vivos*» (Feijoo, 1753: 285). En ocasiones, los vampiros avisan a algunos de su próxima muerte: «Esto executa entrando donde hay un convite» (Feijoo, 1753: 286); y aunque no comen, ni beben, se sientan a la mesa y desde ahí clavan «la vista en este, ò aquel de los que estàn à la mesa, hacerle alguna señal, ò gesto, lo que se tiene por pronostico infalible, de que aquel, à quien mira, muy luego ha de morir» (Feijoo, 1753: 286). Para acabar con estos seres, la única manera es «darle segunda muerte, o matarle más, por no considerarle bastantemente muerto» (Feijoo, 1753: 286). Hay que atravesarles el pecho con una estaca o, si esto no funciona, quemarlos, reduciéndolos a cenizas. Finalmente, el padre Feijoo (1753: 287) recapituló:

Por que, quien no vè, que en esos cuentos de *Vampiros* se embuelven tres imposibles? El primero, mantenerse el *Vampiro* vivo en el sepulcro, no solo muchos días, sino muchos meses. De uno, ò otro se dice, que pareció despues de algunos años. Segundo imposible, salir del sepulcro, sin apartar la losa, ni remover la tierra, lo qual parece no puede hacerse sin verdadera penetracion del cuerpo de el *Vampiro* con el interpuesto de la tierra, y la piedra. Tercero de la misma especie, el regreso de el *Vampiro* al sepulcro, que tampoco puede ser sin penetracion, por intervenir el mismo estorvo.

Seguidamente, Benito J. Feijoo (1753: 290) relató la historia del brucolaco de la isla de Micon, o Micone, referida por el botánico y explorador francés Joseph Pitton de

⁵¹⁸ Benito J. Feijoo (1753: 285) aclaró que «esto es, para maltratar à sus conciudadanos, à sus mismos parientes; tal vez, los padres à los hijos, los hieren, los chupan la sangre, no pocas veces los matan».

⁵¹⁹ El padre Feijoo (1753: 285) anotó que los vampiros «salen de los sepulcros, vaguean por los lugares; con todo, los sepulcros se vèn siempre cerrados, la tierra no esta removida, ni la lapida apartada; y quando por las señas, que ellos han discurrido, ò inventado, llegan à persuadirse, que el *Vampiro*, que los inquieta, es tal, ò qual difunto, abren su sepulcro, y en èl encuentran el cadaver; pero no solo, segun dicen ellos, sin putrefaccion, ni mal olor alguno, aunque haya fallecido, y le hayan enterrado ocho, ò diez meses antes; pero las carnes enteras, con el mismo color, que quando vivos, los miembros flexibles, y perfectamente fluida la sangre».

Tournefort y recogida por Agustín Calmet, copió las diferencias entre vampiros, brucolacos y excomulgados ortodoxos trazado por Joseph Pitton de Tournefort y finalizó su exposición con la presentación de su punto de vista sobre esta cuestión. Mientras que Agustín Calmet (1751) parece que dudó en la posible presencia de los vampiros en el mundo real, de hecho, le excitaba que tal idea pudiera ser posible, sin embargo, Benito J. Feijoo (1753: 297-298) puso en tela de juicio que tales criaturas pudieran existir. Calificó de burdas patrañas las historias que existían acerca de la existencia de los vampiros, extendidas sobre todo en países como Hungría, Silesia, Moravia, Polonia, Grecia y las islas del Egeo, y achacó la creencia en estos seres como fruto de la falsa ilusión y el engaño. Finalmente, este equiparó el caso del vampirismo con el de la brujería en los siglos anteriores, en el que cualquiera era sospechoso de ser un hechicero o una bruja.

Hallamos el mismo sistema científico-empírico que empleó Benito J. Feijoo en otras obras, como en el periódico *El espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa* (1787-1791), donde se publicaron numerosos artículos acerca de fenómenos sobrenaturales planteados desde el punto de vista ilustrado: se aportan testigos que corroboran la información y luego se trataba de hallar una respuesta lógica a lo sucedido⁵²⁰ (Roas, 2000: 225).

Lo que está claro es que, al intentar eliminar la España ancestral y supersticiosa con sus escritos, Benito J. Feijoo también pudo lograr el efecto contrario, pues, con algunas historias inverosímiles, pudo avivar lo terrorífico y lo fantástico. Es evidente que los lectores, cada vez más escépticos, debieron de consumir estas obras desde un punto de vista estético, buscando nuevas fuentes de entretenimiento y placer, más allá de la manida lección moral, didáctica y científica.

Pese a que se criticó la persistencia de toda creencia supersticiosa entre la población española, aun cuando los tiempos están cambiando, lo cierto es que los terrores y los prodigios fascinaban tanto a los que querían expulsarlos de la sociedad (como Francisco de Goya, Benito J. Feijoo, José Cadalso, Diego de Torres Villarroel, Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín) a través de sus obras, como al público, que las consumían y disfrutaban con ellas, más allá del mensaje moral y edificante de las mismas. Con la intención de desterrar falsas creencias y malos hábitos, los trabajos de estos escritores, teóricos y ensayistas, proporcionaron historias interesantes y horribles que se disfrutaron como auténticas obras de terror. Lo

⁵²⁰ Vid. Carmen Roig (1990).

terrorífico, los prodigios y lo sobrenatural proporcionaron un nuevo material sublime al poeta, al novelista, al pintor, al moralista, etc., con el que hacer volar la fantasía y liberar los terrores más aberrantes.

El público español tuvo a su alcance diversas vías con las que experimentar con el terror y lo sobrenatural (presente en las manifestaciones literarias y artísticas estudiadas en estos dos últimos subapartados⁵²¹), preparándolos, desde luego, para la buena acogida⁵²² de la expresión máxima de ambos, presentes y fusionados en una sola composición artística: la novela gótica.

⁵²¹ *Vid.* subapartados 3.3., «Lo lúgubre en otros géneros literarios: la literatura popular, el teatro terrorífico y la poesía», y 3.4., «Otras manifestaciones artísticas y culturales de lo lúgubre: la pintura, los espectáculos populares y los artículos de divulgación».

⁵²² Lo analizamos al detalle en el segundo apartado de este capítulo: «El contexto sociológico. La recepción de la novela gótica en España».

Capítulo III

EL ESTUDIO DE CAMPO. EL NACIMIENTO DE LA NOVELA GÓTICA ESPAÑOLA

¿Qué supo ver aquel hombre en aquel género importado y maldito? [...] ¿qué pudo o no transmitir de aquella galería de temas, tópicos y elementos opuestos al decoro y a la moral nacional que se declaraban tabú dentro y fuera de nuestras fronteras? (López Santos, 2010d: 205)

La complicada situación política, social y cultural que atravesaba España en aquella época quedó reflejada en la producción literaria. Las obras publicadas dentro del país, y según el tipo de subgénero literario, pasaron un escrutinio, mayor o menor, acción que provocó un cierto distanciamiento con respecto al género de origen. La novela gótica, objetivo principal de nuestro estudio, en su transferencia a España, reemplazó el conflicto racionalidad-irracionalidad, engranaje del género gótico en su país natal, Inglaterra, por la lucha entre lo que el subconsciente cree (creencias en el más allá, espíritus, demonios, etc.), el miedo al dolor físico (miedo a la tortura, el asesinato, el acoso, etc.) y lo que el decoro y la moral impuestos por la sociedad española dictan (los cuales sirven para frenar las pasiones extremas y acabar con la inmoralidad).

En sus dos vertientes, el gótico racional y el gótico irracional, la novela gótica busca provocar el miedo, ese miedo u horror delicioso que Edmund Burke (1757) estableció como requisito para alcanzar lo sublime. El resto de elementos que estructuran la novela gótica, y que son reconocidos por formar su estructura base, dependerán siempre de esta exigencia, es decir, deberán en todo momento contribuir a alcanzar el terror ansiado en este tipo de ficciones.

El gótico es algo más que un puñado de elementos repetitivos de castillos, fantasmas, villanos y doncellas en apuros, interpretaciones iniciales vacías y carentes de todo razonamiento objetivo que pudimos ver en el primer capítulo de este estudio, puesto que la novela gótica ahonda en cuestiones prohibidas o consideradas tabú por la sociedad, desestabilizando y perturbando a sus lectores, al mismo tiempo que saca a la luz los miedos más ocultos y los deseos más profundos que a veces no son moralmente aceptables, pero que nos inquietan.

Tanto el fantasma como el castigo a manos de la Inquisición, la agresión o el acoso a manos de personajes depravados, son necesarios para la narración gótica. El terror y el horror, el gótico racional y el gótico irracional, el gótico sentimental y el gótico sobrenatural⁵²³, son las dos caras de una misma moneda y, pese a que cierta parte de la crítica desdeñó el gótico racional y se posicionó a favor del gótico irracional que consideraron como el único y auténtico género gótico⁵²⁴, lo realmente cierto es que ambas corrientes amplían la complejidad estructural y temática de la novela gótica. El corpus de novelas góticas publicadas en Inglaterra, su país natal, y en España, país al que se trasladó, estuvo formado por obras pertenecientes a ambas vertientes del género gótico y estas satisficieron a sus seguidores en igual medida, compuestas al gusto tanto para quien prefería un terror sutil, como para el que gustaba del horror más morboso y funesto. Teniendo en cuenta esto, hemos de buscar el mundo gótico no solo en aquellas historias que juegan con el suspense, sino también en las escenas más violentas e impresionantes, del mismo modo que el espacio gótico no se reduce a un castillo en ruinas situado en un lugar aislado, sino que el terror, incluso un terror mucho más intenso, se puede localizar en palacios, mansiones, conventos o abadías situadas en un espacio mediterráneo; sin pasar tampoco por alto, entre otras cuestiones, que en estas novelas, junto a la representación de un pasado siniestro, también puede unirse la representación de un presente que puede ser más real y, por tanto, mucho más aterrador por su cercanía.

Desde 1788 hasta 1833, todo desarrollo artístico, cultural y literario estuvo prácticamente estancado en España debido a la parálisis política y social que se vivió en aquellos años. Este retraso vino motivado, primariamente, por la presión ejercida por

⁵²³ Aspectos que tratamos en el primer capítulo de esta investigación.

⁵²⁴ *Vid.* apartado 1., «Las justificaciones», del capítulo introductorio.

una severa censura gubernativa e inquisitorial que condicionó, aunque no frenó, la adaptación de la novela gótica en el país⁵²⁵.

Al iniciar el capítulo introductorio, decíamos que la *refracción* ha sido clave para entender el modo en que actuó la novela gótica en España y también para comprender las fuerzas que actuaron bajo la novela gótica española⁵²⁶.

En su trasvase a la literatura española, las nuevas características que pasan a formar parte del armazón estructural enriquecen el género gótico, pues este se distancia de las circunstancias espacio-temporales que lo impulsaron en su configuración en Inglaterra, concediéndole un nuevo carácter y naciendo así un nuevo producto nacional.

Un subgénero⁵²⁷ evoluciona a partir de los diversos cambios en el sistema literario, en los contextos ideológicos, sociales y culturales, en las intenciones del escritor o en las preferencias de los lectores. Inglaterra fue el lugar de nacimiento del género gótico, pero al desplazarse a otros espacios, la adaptación se convirtió en una condición necesaria para que el género pudiera subsistir y evolucionar. Así pues, la novela gótica tuvo una estructura base fija (la fórmula gótica inventada por el padre del género gótico, Horace Walpole), pero a su vez tuvo una estructura heterogénea, gradual y genérica, como resultado de la transformación e integración a otras formas literarias y de la adecuación a otros contextos sociales, políticos y culturales. Mantuvo su estética original que permitió reconocer el género, aunque progresó al adquirir nuevos matices. El género gótico se trata de un fenómeno cultural o estético, e histórico y cultural en cuya configuración influyen agentes literarios (la noción de la obra de arte), culturales (la religión) y políticos (el nacionalismo y la censura) del país receptor (España, en nuestro caso).

La novela gótica fue un género importado en España. Una vez llegó al país desde su tierra natal, Inglaterra, principalmente, a través de traducciones francesas, esta sufrió un largo proceso de adaptación por parte de los escritores españoles que renovaron la fórmula base establecida por Horace Walpole, suprimiendo viejos elementos y añadiendo otros nuevos que la hicieron diferente. Nació, entonces, una novela gótica nacional que sobresale por la importancia que se le da al componente moral y la lección ejemplarizante, la elevación y la preservación de la fe, y la búsqueda de la verosimilitud literaria y del realismo, junto con la presencia continua del elemento

⁵²⁵ Vid. subapartado 1.1., «El principal obstáculo para la importación, la producción y la publicación de la novela gótica: la *censura*», del segundo capítulo.

⁵²⁶ Vid. apartado 1., «Las justificaciones», del capítulo introductorio (pág. 33).

⁵²⁷ Vid. apartado 1., «Las justificaciones», del capítulo introductorio (págs. 33-35).

macabro. Todos estos nuevos elementos se unieron a aquellos establecidos desde las islas británicas.

Hasta llegar a configurarse como producto nacional, la novela gótica hubo de pasar por un profundo proceso de adaptación que se dividió en tres etapas de desarrollo o momentos evolutivos presentados por Miriam López Santos (2010d). Si bien, dicha investigadora no delimita de forma apropiada las etapas, ni tan si quiera aclara el por qué estas se solapan, creando cierta confusión⁵²⁸, en su lugar, nosotros realizamos la siguiente propuesta y, en lugar de hablar de compartimentos o bloques herméticos en el recorrido efectuado por la novela gótica, preferimos hablar más bien de un *continuum* o proceso en el que en cada etapa predomina unos contenidos determinados, pero que también contiene elementos de la(s) etapa(s) previa(s) y/o anterior(es). Analizemos más detenidamente cada una de estas etapas a lo largo de este capítulo.

1. La primera etapa: la novela española con tintes góticos

Gran parte de las novelas originales de las dos últimas décadas del siglo XVIII sucumbieron irremisiblemente a estos nuevos aires y dejaron que entre sus páginas se colara a discreción todo el abanico de posibilidades que ofrecía la recién estrenada literatura de la noche. (López Santos, 2010d: 120)

Las pocas referencias que puedan existir acerca de la novelística gótica española sitúan su «insuficiente» producción en los últimos años del reinado de Fernando VII, pasando por alto un período de cerca de cuarenta años en el que se estuvo forjando el gusto por lo lúgubre.

Entre estos investigadores, se hallan Juan I. Ferreras (1973), Rafael Llopis (1974), David T. Gies (1988) o Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez (1981), quienes reducen la producción nacional a una sola obra, la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida, corregida y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez. Dado la popularidad de la novela gótica extranjera que se publicó en España, como pudimos ver en el segundo apartado del capítulo anterior, resulta difícil creer que no existieran unos pocos escritores españoles que se animasen a componer sus propias piezas góticas. De hecho, en el último tercio del siglo XVIII, podemos ver que algunos autores españoles incluyeron en sus obras ciertos elementos pertenecientes al género gótico, prueba de la atracción e

⁵²⁸ Ya hablamos de ello en el primer apartado del capítulo introductorio.

influencia de dicho género en el país. Esta narrativa fue pionera de la novela gótica española; novelas españolas con tintes góticos que recogieron las características más sobresalientes del género (personajes, escenas y espacios) y añadieron nuevas características (como el tratamiento especial del componente sobrenatural) que luego se harían más evidentes y más elaboradas en la novelística gótica nacional.

La publicación de las primeras traducciones de novelas góticas extranjeras, que se llevó a cabo desde 1785, como pudimos ver en el segundo apartado del segundo capítulo de este estudio, así como la lectura de los textos originales (la primera opción, puesto que las traducciones de ficciones góticas eran relativamente escasas durante aquellos años), gracias al negocio clandestino de ciertas novelas góticas prohibidas en el país o al acceso a los originales en el extranjero, influenciaron a estos escritores españoles, aunque, muy especialmente, los poetas de cementerio, cuyas obras están impregnadas de la estética burkeana de lo sublime⁵²⁹. Además, la obra de Edmund Burke (1757), como vimos⁵³⁰, también se tradujo y se publicó en España de forma temprana⁵³¹: «Los últimos años del siglo XVIII, concretamente de 1794 a 1796, están marcados por la fuerte influencia de la literatura inglesa» (Montesinos, 1970: 15).

Las lecturas de los textos arriba mencionados tuvieron cierto poder de influencia sobre algunos escritores españoles, dando lugar a un primer momento (*primera etapa*) que comenzó con el primer intento de asimilación de la nueva estética importada, la estética burkeana de lo sublime, que quedó plasmada en un conjunto de novelas españolas de finales del siglo XVIII⁵³². En estas obras, la mayoría de corte sentimental, didáctica, moral e histórica, localizamos elementos característicos de la ficción gótica: escenografía lúgubre de oscuridad, cementerios, criptas, subterráneos, tormentas, etc.

Estos escritores dotaron sus obras de un sentimiento distinto: «Sobreviene la irrupción arrolladora del sentimiento, de la moralidad asustadiza y lacrimosa, del exotismo, del sentimiento panteísta de la naturaleza y del concepto deísta de la Providencia. El mundo real [...] de la novela tradicional parece que se disuelve en un ambiente de relaciones personales intensamente sentimentales y subjetivas; los personajes [...] abandonan los caminos soleados de Castilla y se internan por las intrínsecas galerías del corazón» (Brown, 1953: 23). Estas obras también fueron

⁵²⁹ Vid. subapartado 3.1., «La estética gótica: lo *sublime* y lo *lúgubre*», del segundo capítulo.

⁵³⁰ Vid. subapartado 3.1.2., «La estética de lo sublime: el horror deleitoso», del capítulo anterior donde expusimos y analizamos el tratado filosófico de Edmund Burke (1757).

⁵³¹ *Ibid.* cit. 378, pág. 410.

⁵³² *Ibid.* cit. 219, pág. 219.

invadidas por un sentimiento común de terror que quedará plasmado «en un mundo de imágenes que reflejará esa profunda emoción» (Herrero, 1988: 132).

En estas lecturas quedó plasmado el conflicto entre acatar la normativa establecida por la preceptiva neoclásica y abrirse a la nueva estética, una lucha entre lo racional y lo irracional. Estas obras continuaron supeditadas a las normas ilustradas de moderación y concisión que reducían toda narración a una pura función didáctica; sin embargo, estas se acercaron a su vez a la estética burkeana de lo sublime, pues en ellas hallamos episodios siniestros, paisajes lúgubres, noches frías y escalofriantes, etc., cuya intervención en la trama está limitada a unos pocos episodios o párrafos, de modo que no representan el eje central que mueve la trama. El componente terrorífico es un elemento más en el desarrollo de la historia, pero no lo que la motiva, es decir, no es el corazón mismo o razón de ser de la obra, al igual que sus autores no buscaron como principal objetivo provocar el deleite de sus lectores a través del horror. Así pues, el terror es puntual, artificioso e inesperado, pero que logra, efectivamente, causar el impacto y la fascinación ansiados.

Aunque no podamos calificar estas obras como novelas góticas españolas, sino más bien de novelas españolas con tintes góticos, los primeros contactos con el género gótico revelan que el placer por este comenzó con estas manifestaciones novelescas (y otras manifestaciones literarias y artísticas como la poesía, las obras de teatro, la pintura, etc⁵³³.) de finales del siglo XVIII. Y, pese a que aún estamos alejados de la problemática y la esencia de la narrativa gótica, podemos observar en estas obras unas series de características que se desarrollarán ampliamente en la siguiente etapa, con la traducción-adaptación de las novelas góticas extranjeras, hasta la culminación definitiva en la última etapa, con el nacimiento de la novela gótica española, asistiendo a una evolución progresiva de las características del género en España durante el período de entresiglos (1788-1834).

1.1. *El café (1772-1774)*, de Alejandro Moya

En *El café (1772-1774)*, de Alejandro Moya, podemos localizar algunos relatos que efectivamente pueden considerarse como góticos, como, por ejemplo, «la narración de la princesa casada con el hijo de Pedro el Grande» y «la anécdota de la joven Estela».

⁵³³ Vid. subapartados 3.3., «Lo lúgubre en otros géneros literarios: la literatura popular, el teatro terrorífico y la poesía», y 3.4., «Otras manifestaciones artísticas y culturales de lo lúgubre: la pintura, los espectáculos populares y los artículos de divulgación», del segundo capítulo.

La narración de la princesa casada con Czarowitz, hijo de Pedro el Grande, es una historia ambientada en un escenario diferente y alejado del escritor, Rusia; un aspecto bastante común que no solo se dio en la novela gótica extranjera, sino que también se trasladó a la novela española, el cual consistía en emplazar la acción en lugares alejados, es decir, espacios exóticos en los que dar rienda suelta a las fantasías más disparatadas y los asuntos más truculentos, obscenos y terroríficos que retrataban una civilización diferente, una sociedad inhumana, en contraposición a la sociedad del escritor.

La anécdota de la joven Estela tiene lugar en un espacio lúgubre y solitario, repleto de encrucijadas y cuya escenografía, donde podemos identificar la estética burkeana de lo sublime, aflige a los personajes:

En su camino halla la Iglesia de la Aldea, situada en un parage solitario y tenebroso, atraviesa el Cementerio plantado de céspedes, y adornado con los terribles trofeos de la muerte. La escasa luz de una lámpara, que parecia alumbrar por intervalos, la dexa distinguir en medio de las espantosas sombras, los esqueletos, los huesos carcomidos, colocados sobre las frias losas. El espantoso pájaro de la noche recorre con tardo vuelo tan melancólica morada, asusta y espanta á la tímida Pastorcilla con su lúgubre graznido. Entonces le parece ver una sombra que sale de entre los sepulcros, la sigue y la dice con moribunda voz: *á Dios*. No puede resistir mas, se asusta, se espanta, se le eriza el cabello, se estremece y cae despavorida sobre un monton de huesos, que con el golpe se desunen y ruedan largo trecho. Los lentos sonidos de la campana que toca anunciando la muerte de San Isidro, acaban de oprimir su afligido corazon. Apenas se atreve á levantarse para ir á la casa de su madre [...]. Llega á la puerta, halla á su madre que le aguara impaciente [...]. Estela la mira ya con ojos moribundos. (Moya, 1792, tomo I: 150-152)

Además, Alejandro Moya (1792, tomo I: 78) empleó la resurrección de los muertos (los espíritus o fantasmas), que ni tan siquiera guardan relación con los personajes del relato, como meros elementos para infundir terror, como el tremendo susto que sufre Estela en el cementerio cuando cree ver un fantasma (una sombra que sale entre los sepulcros), descripción que podemos ver en la cita de arriba.

1.2. *Noches lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso

Las *Noches lúgubres* (publicada por entregas en *El Correo de Madrid*, entre el 16 de diciembre de 1789 y el 6 de enero de 1790⁵³⁴), de José Cadalso, combinan el

⁵³⁴ *Ibíd.* cit. 5, pág. 27. Esta edición será la manejada para este subapartado.

pensamiento ilustrado con la exaltación romántica y la estética gótica. Los monólogos mantenidos entre el protagonista, Tediato, y el sepulturero, Lorenzo, muestran la mente lúcida del primero, sin embargo, Tediato también realiza algunos soliloquios en los que deja ver sus miedos y su consternación en medio de un ambiente oscuro y lúgubre. Este largo poema en prosa supuso un paso más hacia la asimilación de la estética gótica que se produjo en España y que se materializaría en la siguiente etapa de desarrollo, con la oleada de traducciones de novelas góticas extranjeras.

La variedad de motivos góticos presentes en esta obra indican que José Cadalso pudo tener contacto con *La queja, o sea, Pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad* (1742-1745), de Edward Young; el tratado filosófico de Edmund Burke (1757) y las novelas góticas tempranas⁵³⁵, algunas de las cuales ya se estaban dejando ver por España⁵³⁶.

En cuanto a los personajes del poema, podemos hallar a un enamorado afligido, un sepulturero, el hijo del sepulturero, un muerto, un hombre asesinado, asesinos, jueces y reos. También tenemos a otros personajes que, aunque no aparezcan en escena, son mencionados por otros personajes, como varios fieles, los que vigilan el templo, el perro del sepulturero Lorenzo, otros hijos de Lorenzo, los muertos del cementerio, etc.

La descripción que se da del sepulturero, Lorenzo, aparece adornada con los galones más sombríos y terroríficos, propios de la ficción gótica: «El rostro pálido, flaco, súcio, barbado y temeroso; el hazadon y pico que trae al hombro, el vestido lúgubre, las piernas desnudas, los pies descalzos que pisan con turbacion, todo me indica ser Lorenzo, el sepulturero del templo, aquel bulto cuyo encuentro horrorizaría á quien le viese» (Cadalso, 1798: 2). José Cadalso retrató de esta forma a un ser de apariencia espectral, a falta de otros seres de ultratumba, jugando con el terror que provoca lo desconocido o lo monstruoso. Lo sublime se combina con lo lúgubre a la hora de introducir la cuestión de la muerte y de los difuntos; Lorenzo recuerda a las personas que ha enterrado con un tono de horror y fascinación:

He enterrado por mis manos tiernos niños, delicias de sus madres; mozos robustos, descanso de sus padres ancianos; doncellas hermosas y envidiadas de las que

⁵³⁵ En el subapartado 3.1.1., «Los antecedentes literarios de la novela gótica: la lírica medieval (el romance y la balada), William Shakespeare y la poesía sepulcral o nocturna inglesa», del segundo capítulo de este estudio, presentamos las diversas influencias que podemos hallar en *Las Noches lúgubres* (1789-1790), de José Cadalso.

⁵³⁶ *Vid.* subapartado 2.1., «La publicación de novelas góticas inglesas, francesas, alemanas y españolas. Historia editorial», del capítulo anterior y el apéndice final de esta investigación para saber cuáles fueron esas novelas góticas.

quedaban vivas, hombres en lo fuerte de su edad y colocados en altos empleos; viejos venerables, apoyos del estado... nunca temblé. Pues sus cadáveres entre otros muchos ya corruptos; rasgué sus vestiduras en busca de alguna alhaja de valor; apisoné con fuerza y sin asco sus frios miembros; rompíles las cabezas y huesos; cubríles de polvo, ceniza, gusanos y podre, sin que mi corazón palpitase... y ahora al pisar estos umbrales me caigo... al ver el reflexo de esa lámpara me deslumbro... al tocar esos mármoles me yelo... (Cadalso, 1798: 4)

Las *Noches lúgubres* (1789-1790) incluyen elementos propios de la poesía sepulcral nocturna inglesa, como la nocturnidad, lo lúgubre, la necrofilia, etc., así como también toda la escenografía de tumbas, subterráneos, tormentas, juego de luces y sombras, etc. Y en el fondo de todo esto, podemos hallar una tensión psicológica que conduce a los personajes al miedo y a la angustia, y que les lleva, como ocurre en el caso de Tediato, a profundas reflexiones acerca de la vida y la muerte, la falsa justicia, el desengaño, etc.

El hilo conductor de esta narración se halla en un estado constante de incertidumbre, de terror, de dominio absoluto de la oscuridad frente a la luz. Y es que la oscuridad juega un papel importante y se realiza a través de entornos góticos, naturales y arquitectónicos, los cuales ya causan por sí mismos auténtico terror, como los subterráneos, las celdas, las criptas, etc. Esta era la forma de José Cadalso de lograr el miedo deleitoso del que hablaba Edmund Burke (1757), quien señaló la oscuridad como una de las características primordiales para alcanzar lo sublime. La oscuridad produce incertidumbre, confusión y terror, conduciéndonos hacia lo sublime. Si imbuimos un objeto de oscuridad, esta lo hace terrible: «To make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary» (Burke, 1757: 43). Los colores tristes (el negro, el marrón, el púrpura oscuro, etc.), el paisaje lúgubre (un cielo nublado, una montaña cubierta de niebla, etc.) y la noche también son sublimes y solemnes, provocando terror; un terror que conduce hacia lo sublime.

Si nos situamos al comienzo del poema, nos encontramos con un personaje, Tediato, que vaga por un mundo frío y oscuro. Sus palabras, que dan inicio a la obra, ilustran la estética burkeana del horror sublime donde vemos un juego continuo de contrastes entre la luz procedente de truenos y relámpagos y la oscuridad del entorno: «Que noche! La obscuridad, el silencio pavoroso interrumpido por los lamentos que se oyen en la vecina cárcel, completan la tristeza de mi corazón. El cielo también se conjura contra mi quietud, si alguna me quedara. El nublado crece. La luz de esos

relámpagos... que horrorosa! Ya truena. Cada trueno es mayor que el que le antecede, y parece producir otro mas cruel» (Cadalso, 1798: 1).

El ruido es otro elemento desestabilizador y aterrador. Si regresamos al monólogo inicial de Tediato, podemos constatar que efectivamente su discurso está repleto de ruidos inarticulados, como truenos y gemidos. Es el sonido del trueno el que perturba el sueño, entonces: «El lecho conyugal, teatro de delicias; la cuna en la que se cria la esperanza de las casas; la descansada cama de los ancianos venerables; todo se inunda de llanto... todo tiembla» (Cadalso, 1798: 1). En la prisión, «sepulcro de vivos, morada de horror, triste descanso en el camino del suplicio, depósito de malhechores» (Cadalso, 1798: 21), el Justicia ordena al carcelero que encierre a Tediato «en el calabozo mas apartado y seguro» (Cadalso, 1798: 21). Allí, el carcelero le advierte a Tediato que le pondrán «grillos, cadenas, esposas, cepo, argolla» (Cadalso, 1798: 22), cosa que no parece asustar a Tediato, quien declara que: «No me espantan sus tinieblas, su frio, su humedad, su hediondez; no el ruido que han hecho los cerrojos de esa puerta; no el peso de mis cadenas» (Cadalso, 1798: 22-23). Es el ruido de las cadenas, de las puertas que se abren, que rompen el silencio que domina en la cárcel, lo que acrecienta el terror experimentado en el calabozo: «Las pisadas de los que salen del calabozo, las voces baxas con que se hablan, el ruido de las cadenas que sin duda han quitado al cadáver, el ruido de la puerta, extremece lo sensible de mi corazon» (Cadalso, 1798: 24).

Dentro de esta estética de la noche y de la oscuridad, el componente sobrenatural y misterioso llega a causar una lucha interna en el protagonista, quien se debate entre mantenerse firme en una fuerte defensa de los ideales ilustrados y aprobar lo irracional como algo completamente posible; una lucha entre su racional mente dieciochesca y su subconsciente que se siente fuertemente atraído por todo lo sobrenatural que existe en el mundo. Tediato, compungido por la muerte de su amada, se obsesiona con imágenes espantosas e ilusiones de furias infernales, dormido y despierto, en medio de la oscuridad de la noche o en su propia oscuridad interior: «Quantos objetos veo en lo que llaman dia, son á mi vista fantasmas, visiones y sombras quando ménos... algunos son furias infernales» (Cadalso, 1798: 15). No obstante, durante los momentos en que Tediato parece recuperar su lucidez, este es consciente de que esas criaturas no son reales, sino que son producto de una excesiva imaginación o del estado de ensoñación en el que se encuentra, todo precipitado por el profundo dolor que le ha dejado la pérdida de su amante, pues, al entregarse al dolor y la desesperación, deja de lado la lógica.

José Cadalso, como los otros escritores que aparecen citados en este primer apartado, fue un hombre ilustrado, de modo que, en la composición de sus diálogos lúgubres, siempre se rigió por las normas defendidas por la preceptiva neoclásica, las cuales subordinaban cualquier obra a los principios estéticos de moralidad y verosimilitud. Formado en un ambiente ilustrado, esto explica el afán didáctico de algunos pasajes del poema, la repetición en estos de las ideas de Benito J. Feijoo y la irrupción de esos procedimientos de análisis inductivo ilustrado que se transformarían en una práctica habitual en la dialéctica sobrenatural-natural (una tendencia a dar una explicación lógica o natural a lo sobrenatural) presente en la novela en España.

El peso de la razón condujo, como indica David Roas (2006: 92), a una «valoración negativa de la fantasía, propia de una mentalidad ilustrada, que podemos escuchar en las palabras de Tediato en la Noche Primera»: «¡fantasía humana, fecunda solo en quimeras, ilusiones y objetos de terror!» (Cadalso, 1798: 5). José Cadalso evitó «toda incidencia en los dominios de lo maravilloso, en que más tarde se adentrarán de buena gana los poetas románticos. Quedan en la *Noches Lúgubres* curiosos resabios del rigor racionalista de Aufklärung. No le basta a Cadalso con rehuir toda la mención de visiones y monstruos; necesita explicar su no existencia» (Montesinos, 1970: 174). El sepulturero Lorenzo se asusta al creer ver una criatura de «presencia humana» (Cadalso, 1798: 4). Cree en todo momento que un fantasma le sigue, así que Tediato, harto de ver como el sepulturero no cesa en su alucinación, le aclara que «Lo que te espanta es tu misma sombra con la mía, que nacen de la postura de nuestros cuerpos respecto de aquella lámpara» (Cadalso, 1798: 4).

En el encuentro del escéptico y racional Tediato con un ente blanco, cuando se hallaba atrapado en el templo, podemos ver un claro ejemplo del empleo de la descripción realista para crear un terror que sea persuasivo. Con esta descripción se incrementa el temor de Tediato, al mismo tiempo que casi se convence al lector de que el encuentro con el ente es real:

Quedé en aquellas sombras rodeado de sepulcros, tocando imágenes de muerte, envuelto en tinieblas, y sin respirar apénas, sino los cortos ratos que la congoja me permitía, cubierta mi fantasía, qual si fuera con un manto de densísima tristeza. En uno de estos amargos intervalos, yo ví, no lo dudes, yo ví salir de un hoyo inmediato á ese, un ente que se movía, resplandecían sus ojos con el reflexo de esa lámpara, que ya iba a extinguirse. Su color era blanco, aunque algo ceniciento. Sus pasos eran pocos, pausados y dirigidos á mí ... Dudé... Me llamé cobarde... me levanté... y fuí á encontrarle... el bulto proseguía, y al ir á tocarle yo, él á mí: óyeme... [...] al ir á tocarle yo, y el horroroso bulto á mí, en aquel lance de tanta

confusion... [...] Una especie de resuello no muy libre. Procurando tentar conocí que el cuerpo del bulto huía de mi tacto; mis dedos parecían mojados en sudor frío y asqueroso; y no hay especie de monstruo por horrendo, extravagante é inexplicable que sea, que no se me presentase. (Cadalso, 1798: 8-9)

Una manera peculiar de presentar o relatar asuntos sobrenaturales o inverosímiles como si fuesen reales que ya pudimos ver en los escritos de Benito J. Feijoo, como en el discurso 1, «Regla matemática de la fe humana» (incluida en el tomo V del *Teatro crítico universal*, 1733), donde su autor relató que, durante una noche oscura y caliginosa, cuando se encontraba en su celda del monasterio de San Vicente, Oviedo, se le apreció un espantoso y tenue espíritu⁵³⁷. Posteriormente a este suceso, el padre Feijoo adoptó una postura más escéptica, tratando de demostrar que lo que vio no fue un fantasma, sino algo completamente natural, siendo víctima de su mente agitada; e igualmente sucede con Tediato quien, después de este episodio terrorífico que vive en el cementerio, declara que: «Pero ¿que es la razon humana, si no sirve para vencer á todos los objetos, y aun á sus mismas flaquezas?» (Cadalso, 1798: 9). A la mañana siguiente, más calmado, Tediato descubre la verdad y es que el bulto que respiraba en la oscuridad de manera excitada era un perro de Lorenzo que también se había quedado encerrado en el templo. Ahora bien, hasta que la lógica se impone, Tediato no puede parar de imaginarse toda serie de monstruos posibles, ni de desmayarse al hallarse en tal estado de gran agitación.

Las diversas explicaciones de Tediato y su fuerte creencia en el poder desmitificador o normalizador de la razón, nos coloca frente a un universo totalmente racional, donde la realidad queda expuesta. Y esa será la tónica que veremos con frecuencia en la novela gótica publicada en España, así como la tendencia a la recreación de lo terrorífico arquitectónico que hemos ido desgranando a lo largo de este subapartado.

1.3. *El Valdemaro (1792)*, de Francisco V. Martínez Colomer

En *El Valdemaro (1792)*, de Francisco V. Martínez Colomer, se aúnan lo sentimental, lo moral, lo didáctico, lo terrorífico y la novela de aventuras. La primera escena de esta obra se abre con el intento de suicidio de un personaje anónimo, el

⁵³⁷ Vid. subapartado 3.4.3., «Lo terrorífico en los artículos de divulgación: el padre Feijoo y su *Teatro crítico universal*, o *Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* (1726-1740) y *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760)», del segundo capítulo.

protagonista, cuyos motivos que le han llevado a tomar tal decisión desconocemos. En el instante en que va arrojarse por el precipicio, un anciano lo detiene, lo tranquiliza y le pide que le relate su historia; una historia repleta de pasiones, suicidios, sentimientos confusos, desesperación y sueños.

El espacio de la obra de Francisco V. Martínez Colomer es imaginario, el cual juega el doble papel de alejamiento y fantasía narrativa, y de introducción en un espacio perfecto para el desarrollo de las peripecias. También encontramos descripciones de una naturaleza embravecida y de prodigios; lo sobrenatural y lo terrorífico poseen un gran efecto en esta obra, aunque, como en las novelas citadas en este apartado, no son los ejes centrales que mueven la trama, ni los objetivos principales de su autor, sino meros ornamentos o artificios, es decir, unos elementos más en el desarrollo de la historia.

El elemento sobrenatural en *El Valdemaro* (1792), calificada por el propio Francisco V. Martínez Colomer (1792, tomo I: s.p.) como «una fábula maravillosa y verosimilmente sostenida», se «hace depender de los designios desconocidos de la Providencia, en la que confían ciegamente los personajes. La Providencia es un comodín para Martínez Colomer, le permite adentrarse en lo que a primera vista puede parecer inverosímil y salir de ello sin dificultad, y, de la misma forma, es un núcleo que genera acciones e incidentes en sus argumentos, que suelen ser complicados⁵³⁸» (Álvarez Barrientos, 1991: 255). La Providencia le sirvió al autor para argumentar la presencia de lo sobrenatural de manera que no resultase inverosímil. Y esta particular actitud hacia lo sobrenatural, es decir, su justificación a través de un acto religioso, o por acto de la religión, es la que más tarde heredarían las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano.

La devoción por los dogmas de la Iglesia, la creencia en todo tipo de milagros y la conservación de las supersticiones fueron trasladadas a esta obra donde se nos muestran seres fantasmales, los cuales regresan al mundo de los vivos, ya sea a través de visiones o sueños, con algún tipo de buenos propósitos, como terminar un asunto pendiente, solucionar errores o proteger a algunos personajes de futuros acaecimientos. Como mencionábamos en el párrafo anterior, en la novela de Francisco V. Martínez Colomer, la presencia de estas apariciones fantasmales es justificada por la intervención de la Providencia. En el libro II, cuando Valdemaro logra llegar a tierra tras el episodio

⁵³⁸ Rafael Olea (2004: 50) define este particular uso del elemento sobrenatural como «milagroso»: «palabra con la cual deseo aludir a sus orígenes religiosos, que no implican la transgresión de ningún concepto (el milagro se entiende, dentro de una concepción religiosa de la vida, como la intervención de la Providencia y no de la razón para cambiar en destino humano)».

de Violante, es llevado por Piromanto a una cueva siniestra donde sufre una aterradora visión, provocada por los hechizos del nigromante, en la que contempla su ejecución y la de su hermana:

se me presenta un espectro horrible, tómame por la mano, y sin proferir palabra me conduce á una lóbrega gruta. Al entrar en ella siento caer sobre mí un monte de terror; los cabellos se me erizan, floxéanme las rodillas, un frio temblor se apodera de todos mis miembros, hiélaseme el corazon, y la sangre no acierta á circular por las venas. Penetramos el obscuro átrio, y llegamos á un aposento no ménos pavoroso que las sombras que habiamos dexado; una débil luz que entraba por la hendrija de una pared, daba lugar para que se viera lo que en él habia. [...] En varios papeles tendidos se veían clavados en órden muchos alfileres sin punta, y de trecho en trecho colgaba alguna larga guedeja de cabellos medio chamuscados. Las paredes estaban manchadas de sangre, y pendientes del negro techo se veían muchas aves agoreras, á quienes aun palpitaban las entrañas descubiertas. No podía yo mirar sin horror aquella espantosa habitacion; todos los objetos que veía me llenaban de terror, pero aun mas que todo me hacia estremecer el silencio y figura de la fatal guia. Dexa ese vano temor que te perturba (me dixo á breve rato): yo solo pretendo abrirte la mas noble y espaciosa puerta que pueda desear para salir de esta vida miserable, y librarte de los infinitos é insufribles trabajos que te esperan. Con que cierras los ojos, y te precipites valeroso desde la alta cumbre de ese monte que se eleva sobre todos, te verás libre de tantos infortunios como te oprimen, y de los que tu inexorable fortuna te tiene preparados. Yo manejo perfectamente el arte de descubrir los futuros sucesos, y desde aquí estoy viendo lo que te falta que sufrir, si no abrazas el partido que te aconsejo. Mi nombre es Piromanto, el sabio por excelencia. [...] Formó sobre una losa de mármol negro ciertos caracteres confusos que yo no pude entender. Luego arrojó sobre ella un puñado de no sé qué menudos granos, é inmediatamente se encendió una luz obscura que me dobló el espanto. [...] Al momento comenzó á estremecerse la tierra con movimientos tan extraordinarios, que faltándome el esfuerzo, caí en el suelo desmayado; mas ¡ay adorable anciano, que es muy funesto quanto se me representó en aquella infeliz situacion! [...] Inmediatamente veo entrar un terrible cuerpo de guardia que conducia á un hombre y á una mujer agoviados baxo el peso de las cadenas con que iban amarrados. La compasion me hizo mirarlos atentamente, y vi (terrible caso!) que éramos mi hermana Ulrica-Leonor y yo. ¡Qué valor no era menester para presenciar escena tan lastimosa! Intenté salir de la plaza, pero mis pies entorpecidos no podian moverse, una fuerza invisible me tenia clavado en el suelo; ni para apartar siquiera la vista me quedaba vigor, ni tenia aliento para invocar á los cielos. Arrojan los dos reos á los pies del Rey, y el executor de la justicia les corta los cabellos, y los esparce por el ayre. Desnúdanlos consecutivamente, encienden una funesta pira, y los disponen para que á fuego lento exhalen las nobles vidas. ¡Ay de mí! yo veía, como, á la manera de dos tímidos ciervos detenidos por los alanos, levantaban sus inocentes gritos hasta el cielo; veía como el voráz fuego iba tostando sus delicadas carnes, y cubriéndolas de una negra y horrible costra; veía como sus quemados labios se abrian floxamente sin poder articular palabra... [...] yo les vi dar el último bostezo... yo mismo... infelice de mí! ¡Con qué agonía despidieron sus generosas almas! [...] Concluída la infeliz tragedia, desapareció la visión, y yo volví en mi acuerdo todo cubierto de mortales congoxas, penetrada mi alma de dolor, y abrumado el cuerpo como si hubiera sufrido los mas atróces tormentos. (Martínez Colomer, 1792, tomo I: 113-123)

En el libro IV, la visión de Andrónico es sobrecogedora, descrita con toda la sublimidad gótica, una nueva estética que poco a poco iba calando en el país. En medio de una isla solitaria, Andrónico desfallece y la noche le trae la visión en la que no falta toda la parafernalia gótica de lúgubres cipreses, mausoleos, ataúdes, negras nubes, etc.; esta visión le profetiza lo que está por llegar y le ofrece su auxilio mediante una enseñanza moral:

Cerró la noche, y de allí á poco comenzó insensiblemente á introducirse en mis miembros aquel vapor suave que suspende nuestros movimientos, y quedé dormido. Al instante se vió mi alma trasportada á una desconocida region. Hallóse en medio de una espaciosa llanura cerrada con murallas de lúgubres cipreses: todo el recinto estaba lleno de suntuosos mausoleos, unos en forma de pirámides, cuyas vertices casi tocaban las nubes, y otros á manera de altares, cuya magnificencia ofrecia la mas bella vista. [...] De trecho en trecho notaba sobre la tierra algunos pobres atahudes cubiertos de lúgubre bayeta, y cuerpos tendidos por el suelo envueltos pobrementemente en una túnica miserable. Paseaba lleno de pasmo por aquella lóbrega region [...]. Así discurría yo, quando un ronco y pavoroso viento me sorprende de improviso. La tierra se estremecía baxo de mis pies, los mausoleos temblaban impetuosamente, los cipreses se desgajaban con estrépito, y de quando en quando se percibia un ruido sordo, como de huesos descarnados que chocaban. Al instante se cubrió el cielo de negras nubes, y la luna retiró sus resplandores. El horror en medio de la obscura noche, y el pávido silencio de aquellos sepulcros, hicieron erizar los cabellos sobre mi cabeza, y entorpecieron mis miembros de suerte, que ni aun tenia libertad para moverme. En tan espantosa situacion, he aquí que veo venir un viejo desnudo, la cabeza calva, la barba blanca, embarazada la mano diestra con una corva guadaña, sosteniendo con la izquierda un reloj de arena, y batiendo dos grandes alas que casi le cubrian el cuerpo. Tú (me dixo con voz terrible); tú á quien todavía deslumbran las dignidades y los honores, tras los quales corren atropelladamente los hombres, repara si encuentras diferencia entre el polvo del Monarca, y el del mas infeliz esclavo. Dixo; y dando un terrible golpe en el suelo con su guadaña, cayeron con precipitacion todos aquellos soberbios mausoleos, y al instante quedaron reducidos a polvo. Doblóseme entónces el terror, y mis espíritus casi desfallecieron; solo pude ver la ninguna diferencia que allí habia; todo era polvo, corrupcion y podredumbre. Anda, ve á buscar por otro camino el templo de la inmortalidad (me dixo). (Martínez Colomer, 1792, tomo I: 184-189)

No obstante, aunque estos seres retornen al mundo de los vivos con buenos propósitos, su presencia no deja de ir acompañada de un cierto grado de terror, lo que revela el propósito de los escritores de alcanzar el horror deleitoso que siempre ha caracterizado a la ficción gótica. Es más, la verdadera importancia o impacto de estos

seres fantasmales no radica en su condición sobrenatural o su cometido, sino en el efecto de sublimidad que causan en los personajes y en los lectores⁵³⁹.

Además de estos dos ejemplos, podemos encontrar a lo largo de la novela diversos episodios que podemos calificar como góticos. En el Libro IV, la Desesperación trata de que Valdemaro intente suicidarse de nuevo en medio de un escenario gótico. Guillermo Carnero (2009: 151) afirma que «el espantoso monstruo, que viste un ropón empastado en sangre cuajada y alterna los más lúgubres aullidos con eruditas referencias bíblicas y latinas, es un excelente símbolo de la estética del XVIII tardío». En el libro VII, la Desesperación acude al palacio de Plutón con el único objetivo de conducir a Valdemaro hacia su desgracia, repitiéndose esta misma maquinación en el libro IX. Estos seres de apariencia espectral o monstruosa, por lo general, aparecen en un espacio gótico: bosques sombríos, torres abandonadas y de difícil acceso, subterráneos, grutas, edificios en ruinas (castillos e iglesias), etc., todo ello envuelto en una fría y siniestra oscuridad.

La escenografía lúgubre también manifiesta la sublimidad del terror. Espacios luminosos y tranquilos son contrapuestos a una naturaleza salvaje, estremecedora e inaccesible, lo que nos permite contemplar con mayor asombro este último escenario, el cual logra provocar en el espectador un horror delicioso; el primer escenario descrito a continuación es bello, pero el segundo es sublime⁵⁴⁰:

Desde allí se descubría una hermosa vega poblada de quintas bellamente situadas, de árboles oprimidos baxo el peso de sus frutos, de sotos apacibles, y de otros objetos á cuya hermosura daban mayor brillo los claros arroyos, que serpeaban por entre la menuda yerba. Servía de marco á este bello quadro una cordillera de montes inaccesibles, en cuyos pendientes se veían oscuros bosques, profundos valles, y negras bocas de grutas que dexaban al alma indecisa entre el agrado y el horror. (Martínez Colomer, 1792, tomo I: 59-60)

La descripción de paisajes sublimes y terroríficos, tanto estáticos como en movimiento, pueden localizarse a lo largo de esta obra. Las tempestades son un recurso bastante habitual en la ficción gótica, las cuales «son descritas, con toda minuciosidad, desde las funestas impresiones que provoca en el personaje que las sufre» (López Santos, 2010d: 128):

⁵³⁹ Edith Wharton (1997: 11) afirmó que el triunfo de este tipo de ficción debe juzgarse por: «its effect solely on what one might call its thermometrical quality; if it sends a cold shiver down one's spine, it has done its job and done it well».

⁵⁴⁰ *Vid.* Edmund Burke (1757) para saber más acerca del concepto de belleza y sublimidad.

Comenzaban las espesas sombras de la noche á desvanecer la luz que dexó el dia. Sordos los vecinos montes, muda la selva, y sereno el ayre, infundian un dulce horror en mi sosegado corazon. Convidada de esta silenciosa quietud, apareció sobre el horizonte la hermosa luna, la qual llegando sosegadamente hasta la mitad del cielo sembrado de estrellas, ofrecia el mas bello espectáculo. El mar tranquilo, á manera de un dilatado espejo, representaba la belleza de todas estas imágenes, cuya contrapuesta variedad añadía nuevo realce á los placeres de la noche. Dulcemente enagenado en tan sabrosa contemplación, me sorprende el sueño; pero, ¡á qué mudanzas no están expuestos los gustos de esta vida! un espantoso estrépito me despierta a breve rato; abro los ojos, y veo trocada en tempestad horrible la dulce bonanza que poco ántes habia dexado. La rápida sucesion de rayos desprendidos con estruendo de los negros nublados, el silvido de los vientos que con incontrastable violencia arrancaban los árboles mas robustos; el bramido de las olas que chocaban soberbias con las nubes, los montes del contorno repetidamente iluminados con la funesta luz de los relámpagos, me cubrieron al instante de un terror nunca experimentado. Del centro de este terrible desórden oygo salir unos profundos gemidos. ¡Qué nuevo dolor vino á martirizarme! A la reverberacion de los relámpagos diviso una nave fluctuando entre las enfurecidas olas, que venia a estrellarse irremediamente contra la punta del peñasco donde yo estaba. Queria darle socorro, pero, ¡cómo era posible! Retírome á lo interior de la isla por no ver tan funesto espectáculo, espero á que amanezca, vuelvo a la orilla del mar, y veo cubierta el agua de cadáveres, tendidos otros sobre la arena, esparcidos acá y allá algunos cables, bancos destrozados, un árbol hecho pedazos, varios remos, y una pobre lancha arrimada a las rocas. (Martínez Colomer, 1792, tomo I: 173-173)

El efecto obtenido de tales escenarios sublimes, tal y como afirmó Edmund Burke (1757: 41), es simplemente inquietante, provocando fascinación en quien los contempla.

1.4. *El Rodrigo. Romance épico (1793), de Pedro Montengón*

En *El Rodrigo. Romance épico* (1793), de Pedro Montengón, aparecen ejemplificados las convenciones románticas de las ruinas, los cementerios, la escenografía gótica y el exotismo de lo medieval. En esta obra son componentes góticos las confabulaciones del villano Guntrando y las atrocidades de las que es víctima Florinda.

Guntrando es el tipo de villano gótico farsante, astuto, vengativo y sin ningún tipo de remordimientos. Desprecia a la familia de Witiza por haberlo arrinconado; enzarza a Rodrigo contra los vástagos del difunto rey, inventando una serie de conspiraciones, y le instiga a que los mate; aviva el amor de Rodrigo y lo convence de que obligue a la joven Florinda a que sea suya haciendo uso de su poder como monarca; planifica el alejamiento de D. Julián, padre de Florinda, en la frontera africana y la acogida de Florinda en la corte.

Podemos apreciar en algunos fragmentos de esta novela, la estética burkeana de lo sublime: lo terrorífico se une al elemento macabro hispano y ambos logran provocar ese efecto de sublimidad que buscaban los escritores del gótico. Pedro Montengón se recreó en lo pernicioso, lo violento, lo inhumano y lo lúgubre, y lo adornó con todos los galones que el espacio gótico puede ofrecer, un lugar donde la muerte y el dolor asustan y fascinan, como en la muerte de Guntrando, ahorcado bajo las órdenes de Susenando; la condena de Sintila, a quien Rodrigo encargó el asesinato de D. Julián; la ofensiva del conde Resaredo dirigida contra la ciudad de Tánger; la reyerta entre Evanio y D. García; la creación del altar a la venganza, llevada a cabo por D. Julián, donde Evanio y Florinda celebran sus fúnebres esponsales y donde todos hacen el juramento de tomar venganza sobre Rodrigo:

Dado este principio á su venganza, apresura las disposiciones para la embaxada del Califa, y el casamiento de Florinda con Evanio. Para ello especialmente hace erigir el altar á la venganza, como lo tenia determinado, y poner en él la efigie de la diosa, vestida de roxo manto, sosteniendo su diestra levantada un buido puñal. Coronaba un ramo de laurel, teñido de sangre, á su altanera frente, sobre la qual se erizaba su cabellera, que estando suelta, la caía esparcida por el cuello y espalda. Centelleaba el furor en sus ojos torcidos, y en su fiero semblante se veían expresadas las intenciones de su mente. Hizo tambien entapizar de escarlata la estancia en que estaba el altar levantado, y que le servia de templo, en el qual se negó la entrada á la luz del dia; lo alumbraban solo encendidas antorchas, á cuyo esplendor debían hacer todos el solemne juramento, difiriendole al dia del casamiento de los esposos, esperando solo para celebrarlo la llegada de Sigiberto, [...] pudiendo asi presenciar sus desposorios, y unir su juramento al de los demas, animado como ellos del rencor de la venganza que alimentaba su pecho contra el Rey Rodrigo. (Montengón, 1793: 170-171)

En la escena de la violación de Florinda, víctima del rey Rodrigo, el escenario imaginado por Pedro Montengón está bien construido: una gruta subterránea y siniestra, transformada en un lujoso balneario, donde Florinda se baña desnuda, persuadida por Leonilda, mientras otras mujeres, bajo el disfraz de ninfas de los bosques, la abordan y la sujetan, mientras llega el rey. Todo este escenario y plan de violación de la joven es orquestado por Guntrando:

A corto trecho del Real edificio habia un brutesco roqueado, en cuyo seno ofrecia una espaciosa gruta, donde el arte y la riqueza ennoblecian la tosca desnudez de sus paredes y columnas, [...]. Bullia alli mismo en un formado estanque una fuente, baxo cuyas cristalinas aguas se dexaban admirar los diseños de coloridas chinas, [...]. Recibia copiosa luz toda la gruta de una claraboya que coronaba su techumbre, [...]. Este era el profano templo que ocultaba el ara levantada para el fatal sacrificio del honor é inocencia de Florinda, y en que Guntrando habia

apurado los desvelos de su sagaz mente y de sus malvadas miras. Para ello habia él sobornado de antemano á una noble doncella, pero libre y lasciva, que servia al atavio y adorno de la Reyna, á la qual le fue facil hacerse confidenta de Florinda, inducida á ello de las promesas de Guntrando. Llamabase Leonilda, y sabedora de la trama fatal en que habia de tener la mayor parte y emplear su disimulada astucia, solia acompañar á Florinda á la gruta, y bañarse con ella en el apacible estanque, disponiendola, asi para el lance meditado, quitando toda la sospecha. [...] le costó poco inducir á la inocente Florinda á que fuese con ella á la gruta al baño acostumbrado; [...]. Acogia ya la gruta á Florinda y á su torpe compañera, que solicitaba la hermosa desnudez de la casta doncella, y ya desnudas se entregan al estanque. Acechaban entretanto escondidas entre los vecinos árboles otras infames prostitutas en deshonestos trages de ninfas de los bosques, prevenidas de Guntrando, é instruidas por él, á fin de que pudiesen facilitar el triunfo del avisado Monarca. Ellas, pues, qual bandada de hambrientos estorninos, [...] acuden á la cueva, y con cantares deshonestos entretienen el tiempo que tardaba á llegar el Monarca, quedando alli tambien para impedir á Florinda la salida del baño, [...]. No dió lugar para ello la ardiente pasion de Rodrigo, que se presentó luego en la cueva, y á los ojos de Florinda, cubriendolos de horribles tinieblas. [...] Interesado en eco de la gruta en la terrible situacion de Florinda, repitió por dos veces el grito que el espanto y horror le arrancaron de su pecho, al verse victima de tan abominable engaño. [...] quisiera zambullirse en las aguas, y entregarlas juntamente con su vida su honestidad intacta, [...] Mas fue vano el tentativo de sumergirse en ellas [...], vedandoselo aquellas cohechadas ninfas, que arrebatando con ella, la sacaron del estanque, [...] sin que sus fervorosos ruegos y sollozos [...] mereciesen ser atendidos [...] de quien ardiendo en la voraz llama de su pasion, irritada de las desnudas gracias y hermosura sin par, la llevó en sus brazos al ara alli dispuesta con ingenioso artificio. [...] El sol horrorizado de aquel hecho, no pudo retraer su curso, [...]. Mas bien sí, abrevió su carrera lanzandose de golpe en el seno de Tetis, dexando de repente en tinieblas al suelo asustado en que las aves nocturnas [...] iban dando con extraordinarios chillidos funestos agujeros. Dió tambien muestras de su horror la misma profanada gruta haciendo temblar sus columnas, resonando al mismo tiempo en ella el lúgubre acento del anidado búho. (Montengón, 1793: 89-92)

También podemos localizar varios sucesos sobrenaturales en esta novela: el cometa, los temblores e inundaciones que suceden durante la coronación de Rodrigo; el terremoto que aparece en la cueva donde Florinda sufre la agresión sexual; el regreso al mundo de los vivos del fantasma de Witiza durante los oficios fúnebres en el aniversario de su fallecimiento; la entrada de Rodrigo en la cueva de Hércules, acompañado del enigmático Adenulfo y el posterior desprendimiento de las lámparas; la aparición de Mahoma durante la expedición de los soldados musulmanes, que tratan de asaltar España, y también durante la ofensiva a Tartesio; la aparición de Endigilda frente a D. Julián para informarle del ultraje de su hija Florinda; etc. No obstante, al igual que en *El Valdemaro* (1792), de Francisco V. Martínez Colomer, estos fantasmas regresan

al mundo de los vivos no para atormentarlos, sino con buenos propósitos⁵⁴¹, transformándose en una manera peculiar de tratar lo sobrenatural que se desarrollará ampliamente en la manera de traducir y componer ficción gótica en España. Pese a que las intenciones de estos espectros son buenas, su intervención va siempre acompañada de un halo de terror y de misterio que impregna toda la escena.

Los sucesos sobrenaturales suelen desarrollarse en escenarios siniestros, envueltos en oscuridad y tinieblas, aumentando el terror de quien los contempla. Durante el transcurso de los oficios fúnebres celebrados en el aniversario de la muerte de Witiza, el narrador describe la aparición del espíritu como un ente protector que atemoriza a los presentes para que huyan de una muerte inminente: «comenzó á temblar el soterráneo, y entreabriéndose luego la losa, que cubria al sepulcro, salió una voz, que decia en flebil acento: huid, hijos, huid de esta tierra, en que se os amenaza la muerte: vuestra salvacion depende de la pronta fuga. [...] Dicho esto, se cierra de por sí la losa, cuyo ruido agravó el espanto y terror de todos los presentes» (Montengón, 1793: 28-29). La aparición del espectro de Endigilda ante el conde D. Julián, a quien le informa del agravio de su hija, a pesar de sus buenos propósitos, no deja de provocar el miedo del que lo contempla:

Ageno el Conde Don Julian de tal ventura de su hija, dormia placidamente, quando se le aparece en sueños Endigilda, envuelta en la funerea mortaja. Mas en vez de conservar su semblante la entereza de las facciones, como quando acabó de espirar, se veia al contrario casi todo roido de los gusanos, acrecentando el horror que inspiraba el mismo, aunque todavia conservaba la semejanza, por mas que le desfigurase en parte la concavidad de sus mexillas, y la de sus ojos, de los quales manaba grueso llanto, que recogia en la mortaja misma, alzandola ella con sus descarnadas mano hácia el rostro, al tiempo que le decia con voz cascada y hueca de acento: [...] ¿No sientes por ventura el horror de tu linage? Rehusa la doliente expresion de llegar á los labios, mas es forzoso arrojarla en tus oídos, para que vengues á tu hija violada por el tirano. [...] Alzate, Conde, y defiendala de las asechanzas de Sintíla. Apenas acaba de decir esto Endigilda, desaparece haciendo estremecer la estancia y el lecho en que dormia el Conde; el qual impelido del espanto y del horror que le infundió aquella vision, y su funesto anuncio, despierta congojado y ansioso. (Montengón, 1793: 159-160)

Nos hallamos ante genuinos artefactos de terror empleados por los autores para provocar el efecto de sublimidad tanto en los personajes como en los lectores. Estos entes, de forma abrupta, irrumpen en la escena, una escena gótica: bosques sombríos,

⁵⁴¹ Además, Miriam López Santos (2010d: 123) destaca que: «Es esta una táctica del autor para salvar y justificar el efecto transgresor que estas apariciones tendrían en los lectores y evitar que fueran rechazadas por la censura».

torres abandonadas, subterráneos, cavernas, edificios en ruinas, sombras siniestras, luces tenebrosas, etc., todo ello envuelto por una gélida y adversa oscuridad. Este decorado será el que más tarde exploten los escritores románticos.

1.5. *La Leandra. Novela original que comprehende muchas (1797-1807), de Antonio Valladares de Sotomayor*

La Leandra. Novela original que comprehende muchas (1797-1807), de Antonio Valladares de Sotomayor, compuesta por nueve tomos, es una novela epistolar y sentimental, aunque también contiene relatos sobre viajes, con la inserción de aventuras góticas y exóticas.

Respecto al componente gótico, podemos hallarlo, con más o menos intensidad, en algunas descripciones, escenas o eventos a lo largo de esta obra, todo ello supeditado a una lección edificante: en la epístola de «Aniceta a Leandra», tomo I, encontramos las descripciones de grutas o habitaciones secretas excavados en subterráneos (Valladares de Sotomayor, 1797, tomo I: 80-88); y en la epístola de «Leandra a Aniceta», tomo III, hallamos descripciones de cárceles (Valladares de Sotomayor, 1797, tomo III: 13-25) y de subterráneos repletos de cadáveres:

Aquel es el destino de los muertos. Allí se arrojan, y el mar se los lleva; porque es una mina que sale á la playa; entra el agua por ella en el fluxo con tanta fuerza, que el refluxo la dexa limpia de los cadaveres. Así lo acredité, continuó Camilo, hallando dos al pie de la escalera; los que sin duda habrian echado aquel día, y por no haber llegado la hora del fluxo del mar, existirian allí. Otros ví repartidos á distintas distancias; los quales, me parece que arrastrados por la violencia de las aguas, ó no tenian estas la suficiente para conducirlos al mar, ó que quedarian detenidos entre el legamo y las ovas, de que habia mucha abundancia. Escuso referir, porque es muy facil conocer, el horror que me causaria un espectáculo tan melancólico. (Valladares de Sotomayor, 1797, tomo III: 51-52)

En la epístola de «Aniceta a Leandra», tomo VI, Leandra es enterrada viva en un panteón, del que luego sale, una vez el médico la ha revivido (Valladares de Sotomayor, 1803, tomo VI: 23-36). En el descenso de los personajes de la «Historia de Isabela», tomo IX, a una bóveda repleta de nichos, se puede percibir la escenografía gótica de tumbas, subterráneos, oscuridad (acompañada de la técnica del claroscuro), etc.:

Llegamos á la puerta de la bóveda, [...] descendimos por unos escalones hasta que llegamos al pavimento donde ardía una lámpara renegrida, que con escasa y

trémula luz queria darla á aquel depósito de los cadáveres. Era un salon quadrado, con quatro ileras de nichos, y al frente de cada uno estaba con letras gordas estampado el nombre del que allí yacia. Confieso que un sitio tan funesto y melancólico me hizo temblar. Asida del brazo de mi Jorge, que estaba lo mismo que yo, ni aun me atrevia á abrir los ojos, porque ¿dónde podia dirigirlos, que no diesen con aquellos objetos tan funestos? (Valladares de Sotomayor, 1807, tomo IX: 187-188)

Sin embargo, el escritor supeditó esta escena gótica a una lección edificante, a través del personaje de Jorge:

Si queremos reflexionar á la luz de la razon lo que hay en ella [(se refiere a la bóveda donde se encuentran los nichos)], y nos atemoriza, hallaremos que nos instruye y enseña la ciencia mayor, [...]. Su silencio nos dice que hemos de ser lo que son. Que las felicidades y los deleytes terrenos, las bellezas, los mas elevados personajes por sus cunas, riquezas y altos ministerios, todos han de convertirse en polvo. Esas calaberas, esos huesos desunidos de sus cuerpos, ¿qué otra cosa nos predicán, que dexaron de ser los que somos, y seremos lo que son? Y esta consideracion ¿no seria la mas eficaz y poderosa para desprendernos de nuestro amor propio, de nuestra vanidad y otros abominables vicios, si la hicieramos con el peso y meditacion que exige su verdad? ¿No seriamos tan distintos de lo que somos mientras vivimos, como lo seremos apenas espiremos? ¿Pues qué libro, por mas admirable y sceptica que sea su dotrina, puede dirigirnos al puesto de la felicidad eterna, que la que nos dá en lo que es un cadaver, si reflexionamos bien lo que fue, y lo que prontamente seremos? (Valladares de Sotomayor, 1807, tomo IX: 188-190)

En la epístola de «Leandra a Aniceta», tomo II, hallamos a la *femme fatale*, Rufina, quien desdeña a sus enamorados y niega el agradecimiento a Camilo, un enamorado que la salva de un perro rabioso. A modo de justicia divina, y donde puede leerse una clara lección moral⁵⁴², Rufina sufre una horrible enfermedad, la perlesía. Miriam López Santos (2010d: 136) destaca en la descripción de esta enfermedad un estilo gótico puro, donde se recupera un motivo frecuente de la ficción gótica: la monstruosidad. Rufina es transformada en un monstruo que produce en el espectador un sentido ambivalente de atracción-repulsión:

Se la torcieron los ojos y la boca al lado derecho; y la sangre, que se la subió á la cabeza, y se repartió por su rostro, le dio un color negro, que agregado á la fealdad en que la constituyó el accidente, la hizo parecer espanto á quantos la miraban. [...] quando por un prodigio de la Providencia viviese, era imposible quitarla las horribles señales que habia en su rostro fixado, huyeron [los ciegos adoradores] de

⁵⁴² Rufina confiesa que: «El cielo castiga mi orgullo, abate mi soberbia, y cubre de horror mi vanidad» (Valladares de Sotomayor, 1797, tomo II: 45).

su amado idolillo, abominando de su presencia tan horrorosa. Solo el fiel y constante Casimiro lloró, hizo pública su tristeza, y no salía de la casa de Rufina. [...] él era el único que empleaba la mayor parte del día en asistirle, y en consolarla, ofreciéndole su corazón con la misma eficacia y ternura, que cuando gozaba de todo el lleno de sus perfecciones. [...] Su tía Doña Teodora, y sus criadas, la dijeron, que desde que su cara había perdido los primores de su hermosura, ninguno parecía, á excepción de Casimiro; [...] que era la admiración de la Ciudad. ¿Pues qué, tan fea he quedado? [...] Ninguna la contextó por no apesadumbrarla más. Y conociendo ella lo que significaba aquel silencio; mandó que la llevaran un espejo. [...] delante de su rostro, apenas se vió en él, dió un grito diciendo: «¡Ay Dios!...» ¡Qué veo!... ¡Imagen espantosa! ¡Qué mucho que hayan huido mis amantes de mi presencia, si á mí me horroriza! Quitad, quitad, ese verdadero desengañador, porque me asombro al representarme mi fealdad. (Valladares de Sotomayor, 1797, tomo II: 39-44)

La sublimidad gótica también aparece en ciertas descripciones de paisajes, como la descripción de la terrible tormenta que sorprende a los protagonistas en su viaje a América, descrita esta con toda la suntuosidad, la grandiosidad, la inmensidad, la violencia, la soledad y la oscuridad que constituyen lo sublime:

Quando nos preparabamos para entrar en la palestra literaria, enfurecido Eôlo de vernos entregados á tan deliciosa diversion, sin experimentar la fiereza de sus rigores, dio libertad á irritados y contrarios vientos, para que combatesen á nuestra nave; lo que hicieron tan repentina, como terriblemente, que heridas las agudas de su violento impulso, la elevaban hasta las estrellas, y despues la hacian precipitarse en sus abismos. La noche, que estaba cerca, se presentó con aspecto tan horroroso, que cubrió el cielo de luto, y á nosotros de asombro y terror. Á poco tiempo, y para aumentar nuestro desconsuelo, se iluminó la atmósfera con relámpagos tan frecuentes y encendidos, que parecia que el cielo se rasgaba, permitiendonos ver claramente pintados el susto, y la confusion en los rostros de los más atrevidos y experimentados marineros; lo qual, y el espantoso estruendo de los truenos, nos llenó de horror, haciendo que temblasemos todos. Me horrorizo solo de acordarme de aquella cruel noche. (Valladares de Sotomayor, 1797, tomo II: 144-145)

En América, el narrador hace uso del componente gótico para establecer las diferencias entre los españoles, más civilizados, y los indígenas, unos completos salvajes. La relación del templo como una cueva oscura y siniestra, donde pueden cometerse todo tipo de atrocidades, puede equipararse a la tendencia de los escritores ingleses de emplazar sus narraciones góticas en zonas del mediterráneo, perfectas para dar cabida a lo macabro y a la desmesura. Lo novedoso en estos relatos, donde se describen viejos ritos y costumbres, radica en que estos aparecen representados desde la nueva estética, la gótica, a través de la representación y combinación de la técnica del claroscuro y la exaltación del crimen, la crueldad humana y el derramamiento de sangre

como reprobación a culturas salvajes y desiguales (López Santos, 2010d: 137). El viajero describe, entre angustia y horror, las ceremonias de los indígenas:

Entre tanto llegamos al que llamaban templo, y era verdaderamente una cueva oscura, lúgubre y tenebrosa. Sobre un tosco pedestal, estaba una figura horrible, que la llamaban el sol; [...]. Al pie de la espantosa imágen habia una piedra, que era el ara donde sacrificaban las víctimas humanas, que caian en sus fieras manos. Sobre ella se veian dos como hoces, que se conocia servian para degollar á aquellas. Solo la luz escasa de una tea, que ardía a un lado de la piedra, se observaba en aquella estancia pavorosa; de modo, que apenas se distinguian los bultos. Luego que llegamos a este sitio, los dos Sacerdotes nos hicieron tender boca abaxo delante de la imágen, y se sentaron sobre nosotros; de cuyo modo, dirigieron al pueblo una pequeña arenga, que no entendimos, y á su conclusion, estremeció aquel funesto cóncabo, la espantosa griteria con que fue correspondido. Despues se notó un silencio asombroso, el que rompió la ronca y estrepitosa voz de uno de los sacerdotes, quitandose al mismo tiempo los dos de encima de nosotros. Acudieron inmediatamente los que nos habian puesto las túnicas, nos levantaron, y dexando á Camilo á un lado de la imágen, me condugeron á la piedra, poniendome de rodillas, y sobre ella mi infelíz cabeza; en cuyo tiempo ya tenia empuñada una hoz el sacerdote para dividirla de mi cuerpo. [...] Quando iba aquel cruel ministro a levantar el feroz brazo para dividir mi cuello, una voz articulada á la puerta de la cueba, le obligó á pararse. (Valladares de Sotomayor, 1797, tomo II: 161-165)

De esta forma, Antonio Valladares de Sotomayor presentó a España como un país moderno, civilizado, racional y seguro, frente al espacio horrible e inseguro dominado por unos salvajes e incivilizados indígenas, haciendo uso de las múltiples posibilidades que le ofrecía la estética gótica para acentuar aún más estas diferencias. Además, el empleo de los elementos de la estética gótica señala hacia un nuevo movimiento en la literatura española de la asimilación del género gótico. Igualmente, los escritores españoles eran sabedores de que estas historias góticas atraían y entretenían a mucha gente, de modo que esto resultaba un aliciente para captar al mayor número de lectores posibles.

1.6. *La noche entretenida* (1798), de Juan Idarroc

En la novela de *La noche entretenida* (1798), de Juan Idarroc, hallamos breves pinceladas de ese goticismo que poco a poco estaba entrando en España. En el relato de «Morton y Susana. Historia inglesa», hallamos un antagonista cuyas características y actitudes nos recuerdan al villano gótico. También hallamos unas víctimas que sufren toda serie de penurias a manos del villano, cárceles y subterráneos, etc.

Jonathan representa al villano gótico por antonomasia, «un vil monstruo» (Idarroc, 1798: 177). Movidado por una obsesión casi enfermiza de satisfacer sus deseos sexuales, provoca todo tipo de situaciones espantosas: acosa a otros personajes, se burla de su condición social, los amenaza, los engaña y los hiere. La protagonista, Susana, casada, es seducida por Jonathan, cuya posición social es más alta y su poder sobre los ciudadanos es grande. Agobiada por su situación de extrema pobreza, Susana le pide ayuda a Jonathan, quien accede a cambio de sus favores sexuales. La descripción del acto no es explícita, evitando en todo momento dar detalles que puedan herir la sensibilidad del lector. No obstante, sí se deja ver el peligro y el terror que experimenta la joven, quien, cuando se lanza en busca de alguien que le ayude a ella y a su familia, es sorprendida por Jonathan, quien siempre la está siguiendo: «lo qual causo en ella tal turbacion, que cayó desmayada, no menos que si hubiera visto el infierno abierto» (Idarroc, 1798: 166). Jonathan aprovecha este momento para agredirla: «y consumado ya el execrable delito, se ausentó, dexando al lado de la desventurada muger un bolsillo con cien guineas» (Idarroc, 1798: 166-167). Estas monedas, luego resultan ser falsas, y la pobre víctima acaba encerrada en una horrible cárcel: «un horroroso subterraneo, tristemente alumbrado con una lúgubre lámpara, y vió á sus hijos á su lado tendidos en el suelo, con los pies y las manos oprimidas del grave peso de las cadenas» (Idarroc, 1798: 171-172).

1.7. *El evangelio en triunfo, o Historia de un filósofo desengañado (1798-1799), de Pablo de Olavide*

En *El evangelio en triunfo, o Historia de un filósofo desengañado (1798-1799)*, de Pablo de Olavide, una novela de marcado carácter pedagógico, localizamos un evento de carácter sobrenatural y terrorífico en la «Carta X. El Filósofo a Teodoro». Teodoro, sin poder conciliar el sueño por la muerte de su amigo, hallándose en un estado de ensoñación, se le presenta una horrible visión de fantasmas deambulando por su cuarto, muertos saliendo de sus sepulcros, etc., una auténtica pesadilla que sobrecoge su espíritu:

No creo que durase un cuarto de hora mi enajenamiento; pero este cuarto de hora fué terrible. Léjos de sentir la calma de aquel dulce reposo, [...] sentía una agitacion tumultuosa del turbado y confuso y desórden de todas mis potencias. Al instante me ví rodeado de imágenes funestas, de espantosos fantasmas, me llenáron de

terror. Me pareció que me hallaba en una tenebrosa region, en que reynaba un triste y pavoroso silencio; no veia mas que una luz funesta y denegrida, que apenas alumbraba, para poder divisar las tumbas y esqueletos de que estaba cubierta. No dudé que me hallaba en el sitio destinado, para que habiten los muertos. La profunda inmovilidad de cuanto allí yacía, añadía al horrendo y lúgubre aspecto de quanto se miraba, produxéron en mi alma sensaciones de horror. ¡Pero cuánto creció mi sobresalto, quando ví que las tumbas se movian! ¡que se abrian los sepulcros y vomitaban de su seno esqueletos animados, que con semblante cárdeno y horrible corrian presurosos, y se mezclaban los unos con los otros! Todos tenian el aspecto hórrido, el ademan dolorido, y el gesto amenazador y espantoso; todos echaban los ojos sobre mí, y quando pasaban cerca, me arrojaban ojeadas de cólera y furor [...]. Observaba sus fisonomías, pero estaban tan desfiguradas, tan desechas, que no las podía distinguir. En esto veo un grupo, que se abalanza contra mí, [...] y me amenaza tan de cerca, que me parece imposible evitar la violencia de su choque. Quiero huir y no puedo; mis miembros torpes y embargados no obedecen á mis deseos; ni aun el temor los puede forzar á la fuga [...]. ¡Pero cuál fue mi espanto! ¡quál mi dolor! quando entre los que estaban á la frente veo, conozco y distingo al infelíz Extranjero, víctima de mi propia mano, que pálido, descarnado y con los ojos llenos de furor me amenaza [...]. Aparto los ojos [...], y veo por el otro lado á mi amigo Manuel que no ménos descolorido y horroroso, pero todavia mas colérico y feróz, me amenaza tambien con mayor fiereza. Yo hubiera sido víctima inevitable de su furia, si una voz sepulcral que me hizo estremecer, no los hubiera detenido [...]. Al instante todos aquellos cadáveres y espectros huyen presurosos, y se vuelven á esconder en sus sepulcros, desaparecen todos los fantasmas, cesa todo el horrible tumultuoso rumor, y empieza otro nuevo y pavoroso silencio, parecido á la insensibilidad de la nada; pero no dura mucho, porque poco despues oigo salir de lo interior de los sepulcros gritos horribles, dolientes alaridos que parecian exhalados por los muertos, á la manera de los que están en los tormentos. Aquella region se trasformó en un teatro de angustias, en que solo se escuchaba el lamento y vivía el dolor. La impresion que sentí fué tan temible, que desperté con sobresalto, y me encontré anegado en sudor. (Olavide, 1799, tomo I: 321-323)

Teodoro es víctima de una horrible alucinación que es descrita con todo lujo de detalles, deteniéndose Pablo de Olavide en las impresiones (terror, desesperación, angustia, etc.) que provoca esta terrible visión en el personaje. Finalmente, Teodoro hace uso de la fría lógica y manifiesta que en realidad había sido víctima de un terrible sueño o enajenamiento, fruto de la fantasía o el delirio, lo que le había provocado una distorsión de la realidad. Se avergüenza de haber creído durante un momento que esa visión era real, condenando de manera tajante la superstición que nubla en buen juicio:

Salto del lecho aterrado y despavorido, todos los miembros del cuerpo me temblaban, no podia apartar de mi aquellas imágenes terribles, de que estaba llena mi imaginacion, y aunque corria de un lado á otro, me seguian á todas partes sin dexarme sosiego. Me costó mucho trabajo y mucho tiempo poder tranquilizar la inquietud de mi ánimo; fue menester que recurriese á mi Filosofia, y echase mano de todas las luces de mi razon para volver en mí, y reflexionar que un sueño no podia ser mas que el efecto de una fantasía agitada, y el delirio de una imaginacion encendida. Me avergoncé de mi flaqueza, y de que un instante de horror pudiese producirme una impresion tan profunda; así me propuse desecharlo, y no decir

nada al Padre, nada, pareciéndome, que esto podría darle una baja opinión de mi espíritu. (Olavide, 1799, tomo I: 323-324)

La descripción de una terrible tormenta es dibujada con toda la sublimidad del género gótico:

Pero ¿cómo podré explicarte el terror y sobresalto que sintió mi corazón, cuando de repente, y sin ningún precursor oygo el más formidable trueno que jamás ha llegado a mis oídos, y que tras él sin intervalo siguen otros igualmente terribles y espantosos? Esta es la famosa tempestad de aquel día de que debes hacer memoria, porque causó muchos sustos, y grandes daños: yo no había jamás tenido temor de un fenómeno tan natural; pero la circunstancia me le hizo parecer horrible y pavoroso. Mis órganos ya irritados y trémulos no pudieron soportar estrépito tan espantoso. Me parecía que yo solo provocaba este desorden de la naturaleza; que el que la gobernaba apuntaba contra mí sus iras, y atormentaba al Cielo y a la tierra solo para castigarme. Cada relámpago que salía del seno de las nubes, y entraba a iluminar lo interior de mi cuarto me deslumbraba, dexándome una impresión de mi muerte; cada trueno me parecía disparado contra mí, y me arrojaba a tierra como para pedir que me escondiera en sus entrañas. (Olavide, 1799, tomo I: 25-26)

La magnificencia y sublimidad de esta tempestad causa funestas impresiones en el personaje, quien no puede dejar de sentir cierta atracción por este escenario sublime: «no era posible resistir a la fuerza de estas impresiones» (Olavide, 1799, tomo I: 26).

En esta obra, el convento, espacio que en la novela gótica suele ser un espacio terrorífico e inseguro, es presentado como un espacio sagrado, adquiriendo un sentido distinto al que podemos encontrar, por ejemplo, en la novela gótica inglesa de *El fraile* (1796), de Matthew G. Lewis; no obstante, podemos observar en su recreación ciertos componentes góticos.

Me condujo por diferentes claustros hasta un punto, en que bajamos una larga escalera. Cuando llegamos a lo profundo ví una grande sala rodeada de muchos sepulcros, en que según me dixo, reposaban sus hermanos. Este lugar no estaba alumbrado sino por una pequeña lámpara, cuya luz reverberaba sobre la imagen de un grande Crucifijo, colocado en un altar que se veía en el centro. La vista súbita de esta imagen, que por su naturaleza inspiraba pavor, me conmovió de tal suerte, que me estremecí. [...] el Padre [...] se puso de rodillas, yo lo imité, y mientras él hacía su oración, mil pensamientos bajaban por mi espíritu, todos rápidos y confusos: era una mezcla de terror, asombro, religión y horror; todos se sucedían y rechazaban. (Olavide, 1799, tomo II: 356-357)

En el pasaje citado, podemos observar cómo los sentimientos religiosos del filósofo en su entrada a la cripta del convento se combinan con sentimientos de terror;

unos sentimientos ambivalentes de atracción-repulsión, amor-odio, fascinación-terror frecuentes en la ficción gótica.

1.8. *Lecturas útiles y entretenidas (1800-1817)*, de Atanasio Céspedes y Monroy (pseudónimo de Pablo de Olavide)

En *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817), de Atanasio Céspedes y Monroy (pseudónimo de Pablo de Olavide), una colección de 21 novelas cortas de carácter moral e instructivo (algunas procedentes de novelas francesas, traducidas-adaptadas al castellano), se aúnan también lo sentimental, lo emocional, lo trágico y lo gótico.

Respecto al componente gótico, podemos hallarlo en: «Lectura veinticuatro. La madre prudente», «Lectura décima. La hermosa malagueña: parte primera», «Lectura undécima. La hermosa malagueña: parte segunda», «Lectura duodécima. La satisfacción generosa», «Lectura decimosexta. La presumida orgullosa», «Lectura veinticinco. La feliz desgracia», «Lectura decimonona. El secretario filósofo», «Lectura cuarta. La mendiga honrada, o La conversión del amor», «Lectura séptima. La huérfana: primera parte», «Lectura octava. La huérfana: parte segunda», «Lectura decimotercia. Los peligros de Madrid», «Lectura quinta. El sol de Sevilla», «Lectura decimocuarta. El fruto de la ambición: parte primera», «Lectura decimoquinta. El fruto de la ambición: parte segunda», «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte primera», «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte segunda», «Lectura veintidós. Los gemelos: parte primera», «Lectura veintitrés. Los gemelos: parte segunda», «Lectura vigésima. El estudiante: parte primera», y «Lectura vigésima prima. El estudiante: parte segunda»⁵⁴³.

Como indicábamos al comienzo de este subapartado, algunas de las novelas de las *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817) son traducciones de originales francesas, como «Lectura decimotercia. Los peligros de Madrid», «Lectura nona. El amor desinteresado», «Lectura decimocuarta. El fruto de la ambición: parte primera», y «Lectura decimoquinta. El fruto de la ambición: parte segunda». Las originales francesas son *Ernestine* (1765), de Marie-Jeanne Riccoboni (1765); *Germeuil* (1777),

⁵⁴³ Están ordenadas de mayor a menor componente gótico.

de François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud; y *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura* (1794), de Pierre Blanchard⁵⁴⁴.

En el mismo prólogo a la colección, Pablo de Olavide (1800-1817, tomo I: 11) advirtió que era complicado «saber si estas historias son originales ó traducidas, si son sacadas de otros libros, ó si son propias invenciones del Autor, ó tal vez si hay de uno y otro». A continuación, Pablo de Olavide (1800-1817, tomo I: 11) aseguró que en esta obra «todos los personajes son españoles, que los sitios, las costumbres que se pintan y los sucesos que se cuentan parecen acaecidos en España, de modo que si alguno de ellos ha sido sacado de libros extranjeros, el autor lo ha naturalizado». Con esta sentencia, este escritor adelantó una práctica habitual en la forma de traducir en España que es la adaptación, otorgando cierta originalidad a las obras extranjeras y que veremos en numerosos trabajos extranjeros publicados en el país, especialmente en la novela gótica, cuyo carácter subversivo necesitaba de este proceso de adaptación si quería salir al mercado español y subsistir.

Aunque algunas novelas de esta colección son traducciones-adaptaciones, lo importante a destacar es que, como ocurrió con obras similares que se publicaron en España por aquellos años, las *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817) sirvieron como un medio perfecto de difusión de nuevos géneros literarios, entre ellos el gótico, los cuales portaban nuevas ideas y sensibilidades, además de las técnicas narrativas y los gustos (Alonso Seoane, 1985: 21-22).

En esta colección, la cual se edificó sobre una base racional e lustrada⁵⁴⁵, adquiere también gran importancia aquellos aspectos que se insertan dentro del ámbito de lo sentimental, lo irracional y lo macabro, es decir, aquellos elementos pertenecientes a la ficción gótica. El tipo de goticismo que hallamos en esta obra de Pablo de Olavide excluye el componente sobrenatural y anticlerical⁵⁴⁶, así como también se observa una propensión menor a la maldad extrema o cuestiones prohibidas o demasiado hirientes a la sensibilidad del lector. Así pues, irracionalidad y sensibilidad, en su vertiente oscura, recorren las *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817), mostrando un tipo de goticismo que señalábamos.

⁵⁴⁴ Vid. M^a. José Alonso Seoane (1985, 1991 y 1992) y Russel P. Sebold (1995) para más información sobre la traducción-adaptación de las novelas originales francesas en la versión al castellano de la obra de Pablo Olavide.

⁵⁴⁵ Este aspecto es analizado por M^a. José Alonso Seoane (1986 y 1988).

⁵⁴⁶ M^a. José Alonso Seoane (1995: 46) lo acerca a la formulación gótica francesa, como las novelas góticas de François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud. Y también halla la influencia de ciertas novelas góticas inglesas que no presentan las características antes citadas.

Al comienzo de este subapartado, mostrábamos aquellas historias de las *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817) que incluyen ciertos elementos góticos, de modo que podríamos calificarlas como novelas con tintes góticos. Solo una de estas novelas cortas, «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte primera», «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte segunda», puede considerarse realmente como una novela gótica (Alonso Seoane, 1995: 54).

Elementos característicos del género gótico como terror, horror, derramamiento de sangre, desdichas, opresores, persecuciones, confinamiento, etc., a excepción del componente sobrenatural y anticlerical, totalmente ausentes, están presentes, en mayor o menor medida, en algunas historias de esta colección de Pablo de Olavide. También hallamos motivos argumentales relacionados con el género, como el desafío, el desamparo, la desgracia, la condena, etc.

Generalmente, en esta obra prima la lección moral y edificante, y todo es pasado por el filtro de la razón. No obstante, esto no evita la presencia de ciertos elementos y motivos góticos en algunas de las novelas que conforman la colección. En «Lectura vigésima. El estudiante: parte primera», «Lectura vigésima prima. El estudiante: parte segunda» y «Lectura veinticuatro. La madre prudente», pese a que el conjunto argumental resulta del todo lógico, podemos observar que se dan algunos elementos góticos; hacia el final de «El estudiante», se inserta un breve relato gótico, aunque apenas adquiere importancia, pues no es el motivo principal que impulsa la narración, sino más bien un suceso más en la historia. En «Lectura veinticuatro. La madre prudente», se pinta con todos los tintes góticos una muerte simulada para rehuir un casamiento. En «Lectura veintinueve. La familia feliz: primera parte», «Lectura treinta. La familia feliz: segunda parte» y «Lectura treinta uno. La familia feliz: tercera parte», apenas hallamos rastro de la estética gótica, aunque sí podemos localizar el motivo de la persecución y el acoso de la joven virtuosa a manos de un tirano. En «Lectura veintidós. Los gemelos: parte primera» y «Lectura veintitrés. Los gemelos: parte segunda», podemos encontrar terribles naufragios y cautiverios que se suceden en el ambiente exótico del mediterráneo; en «Lectura cuarta. La mendiga honrada, o La conversión del amor», terribles sucesos aparecen brevemente. Las desdichas acaban con los protagonistas de la «Lectura décima. La hermosa malagueña: parte primera» y «Lectura undécima. La hermosa malagueña: parte segunda», tras toda una serie de horribles engaños y equivocaciones que provocan pavor y sufrimiento. Las historias de «Lectura duodécima. La satisfacción generosa», «Lectura decimosexta. La presumida orgullosa»,

«Lectura veinticinco. La feliz desgracia» y «Lectura decimonona. El secretario filósofo», son siniestras y oscuras, aunque al final de cada una de ellas se impone una lección moral que parece redimir ese pasado horrible, repleto de crímenes y terror. La adversidad está presente en «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte primera» y «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte segunda». Aunque prima lo sentimental y lo placentero en «Lectura decimocuarta. El fruto de la ambición: parte primera» y «Lectura decimoquinta. El fruto de la ambición: parte segunda», podemos observar importantes elementos perteneciente al género gótico que aproximan esta historia al relato de terror. En «Lectura séptima. La huérfana: primera parte», «Lectura octava. La huérfana: parte segunda», «Lectura decimotercia. Los peligros de Madrid» y «Lectura quinta. El sol de Sevilla», el vicio es castigado y la virtud recompensada, ahora bien, después de que los personajes hayan pasado por terribles dificultades relatadas como auténticas historias góticas.

Lo terrorífico arquitectónico, es decir, la escenografía lúgubre característica de la novela gótica, como lugares siniestros, oscuros y peligrosos, está presente en algunas de las historias de las *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817), como, por ejemplo, en «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte primera» y «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte segunda», donde Sabina visita varias veces a su marido Félix en prisión, un lugar frecuente en la novela gótica donde se representan todo tipo de horrores. El alcaide guía a Sabina por esta aterradora morada de los condenados, momento en que el narrador aprovecha para describir aquel lugar como si de un relato gótico se tratara, donde es fácilmente identificable la escenografía gótica de habitaciones infinitas y oscuras, calabozos, subterráneos, oscuridad, etc.:

Sabina entra por primera vez de su vida en esa lúgubre mansión; pero no es la primera vez que ha respirado la inocencia el aire del delito. Atraviesa las tristes habitaciones, cuyas paredes denegridas y oscuras han oído tantos y tan tristes gemidos de los innumerables infelices que albergaron en su recinto pavoroso. Sus delicados oídos se sienten lastimados con el lúgubre ruido de las cadenas, y con el sordo rumor de los lamentos; sus pies con pasos tardos marchaban torpes, y a cada movimiento su corazón se helaba de horror. Después baja a los calabozos oscuros, más horribles que los sepulcros de los muertos. Entra en esas habitaciones del dolor, a que la luz no alcanza, donde el hombre se encuentra sepultado en un aire grosero, que nunca se ventila, y donde solo vive para sentir que sufre. El sol no existe para estos infelices, y el pálido terror arroja de su seno hasta la idea del consuelo. (Olavide, 1800-1817, tomo VI: 258-259)

En su recorrido por la cárcel, Sabina lamenta tristemente que su marido esté en aquel lugar espantoso e insiste en repetidas ocasiones en el parecido de los calabozos a los sepulcros, reconociendo aquel sitio como lugar de muerte y equiparando a los reos con los muertos. Allí solo existe desesperación, dolor y muerte: «¿Cómo te han podido arrancar con violencia de los brazos que te adoraban para sepultarte en estas tumbas que atormentan á todos los sentidos? En estas negras y funestas bóvedas: en estos muros húmedos y frios te tienen encerrado con todos los fantasmas que produce el terror» (Olavide, 1800-1817, tomo VI: 259). La completa oscuridad de aquel recinto produce un efecto terrorífico, rozando la teatralidad, que produce auténtico pavor: «Ella iba temblando, con el auxilio de un farol, cuya luz escasa y pavorosa apenas despexaba un corto recinto de tinieblas» (Olavide, 1800-1817, tomo VI: 260). La oscuridad no solo incrementa la malignidad de este espacio, provocando verdaderos horrores en el estado de ánimo de los personajes: «Sabina [...] llega llena de ardor, pero le es imposible acostumbrarse al horror de la cárcel: los cabellos otra vez se la erizan, y el corazón la palpita en el pecho» (Olavide, 1800-1817, tomo VI: 263); sino que también deja a los personajes en un estado de completa vulnerabilidad, tal y como le sucede a Sabina en unas de sus visitas a la cárcel, quien, entre el miedo y la confusión que provocaba aquel lugar en ella, cree estar con su esposo, pero finalmente descubre, por un suspiro involuntario, que se trata del «odioso y abominable conde» (Olavide, 1800-1817, tomo VI: 265) (tipo de villano gótico), su acosador, quien ha suplantado a su esposo para satisfacer sus más bajos y lascivos deseos. Sabina pasa entonces «del mas alto grado de felicidad al mayor extremo de sorpresa y de horror» (Olavide, 1800-1817, tomo VI: 265):

Se arranca con violencia de tan pérfidos brazos. Esclama dolorida ¡qué es esto Dios mio! Si el infierno con todas sus llamas devorantes se hubiera presentado de repente á sus ojos, la hubiera horrorizado ménos. La infeliz engañada no puede contener la violencia de su dolor, y da gritos horribles y espantosos, que resuenan en las bóvedas del vasto subterráneo. [...] El pérfido robador de su honra, el sacrílego profanador de su virtud, aunque cortesano y aguerrido, se intimida y tiembla, teme los primeros furores de cólera tan justa, se acobarda y confunde, viendo que la violada Sabina intenta quitarse la vida, que golpea su cabeza contra la pared, que se despedaza las carnes y que se arranca los cabellos. (Olavide, 1800-1817, tomo VI: 265-267)

Cuando el alcaide oye los gritos desesperados de Sabina, acude hacia el lugar de donde salen los chillidos desesperados de la joven y, al llegar e iluminar la estancia,

contempla tan horrible escena: «¡Qué espectáculo alumbraba aquella luz! Una muger ensangrentada con las heridas de su propio dolor, que vergonzosa se cubría el rostro con las manos, y que rechazaba con el gesto y la voz al delincuente poderoso que tenía á sus pies» (Olavide, 1800-1817, tomo VI: 267).

En la «Lectura décima. La hermosa malagueña: parte primera» y «Lectura undécima. La hermosa malagueña: parte segunda», hallamos algunos espacios donde tienen lugar episodios realmente terroríficos, como la cueva que aparece al comienzo del relato, un espacio lúgubre y peligroso, y el campo abierto que aparece después, el cual, a pesar de no ser el típico espacio reducido y subterráneo de las novelas góticas, también es siniestro por otras razones. En fin, lugares oscuros, peligrosos y aterradores, propios de la escenografía gótica, cuyo efecto en los personajes y los lectores es ciertamente aterrador.

Clandol y otros compañeros más, en plena fuga nocturna, acaban refugiándose en una cueva. Están atemorizados, huyen del violento Selín, a quien escuchan, desde el lugar donde se ocultan, dar órdenes horribles a sus hombres. Todos los fugitivos permanecen tendidos en el húmedo suelo de la cueva, temerosos de que sus perseguidores puedan encontrarlos: «Clandol, mas turbado y mas temeroso todavía, apenas se atrevía á respirar. Solo se oía el crujido de sus dientes, que con movimientos convulsivos chocaban trémulos los unos con los otros, y todos hubieran querido que el corto espacio en que yacían ocultos, se hubiera aniquilado» (Olavide, 1800-1817, tomo IV: 79-80).

La descripción de la llanura manchada con la sangre del esposo de Florencia, quien cree que ha sido Selín el que lo ha decapitado, es muy lograda:

Allí vió las huellas recientes del delito, y se estremece. Se arroja al suelo, besa esta tierra preciosa, y la inunda con su abundante llanto. Luego repara en las manchas de sangre, que enrojecía el verdor de las plantas. Esta vista le horroriza, y trémula, se arrastra por el sendero que la muestra. La besa con su boca, y quiere que Clandol la dexé morir en aquel sitio. [...] La muerte me gusta, yo la amo, yo la invoco, pues mi marido está con ella. [...] Diciendo esto aplicaba su rostro contra el terreno humedecido con la sangre, cubría la tierra con su boca, y parecía que quería sofocar allí los últimos alientos que debían salirle de los labios. (Olavide, 1800-1817, tomo IV: 85-86)

El paisaje que aquí contemplamos está muy próximo al que podemos hallar en la ficción gótica, y, aunque ahora este espacio es completamente abierto, no por ello deja de ser siniestro; la llanura se presenta como un espacio vasto, donde reina una horrible

soledad: «El eco de las ásperas rocas no repetía mas que sus gemidos, y las plantas salvajes recibían el riego de su llanto» (Olavide, 1800-1817, tomo IV: 74).

También podemos observar la presencia de la estética gótica en la descripción de sucesos macabros, como muertes violentas, derramamiento de sangre y otros detalles morbosos. Los desencadenantes de estos episodios suelen ser las emociones extremas, como la ira, los celos, la pasión y el desenfreno, o una desgracia natural. El sufrimiento y el horror por el que pasan algunos personajes les producen cambios a nivel físico y psíquico.

La descripción de situaciones violentas y sus horribles consecuencias se dan en muchas de las historias de las *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817). En «Lectura duodécima. La satisfacción generosa», se describe la horrible paliza que un padre déspota le propicia a su hija, acusada falsamente, a la que deja prácticamente irreconocible:

Pero sus pies y sus manos hacían el oficio, y su ciega saña descargaba sobre la pobre inocente Isabel golpes terribles, que alteraban las gracias y proporciones de sus miembros delicados, sobre todo, su furor se esforzaba á estrecharla su hermoso cuello para ahogarla con sus propias manos. Este diluvio tempestuoso de golpes iba acompañado de todos los impropérios que dicta el furor, [...] no le salían de los labios mas que las expresiones mas duras [...]. Los lamentos de la inocencia ultrajada, los gritos del dolor, las lágrimas del amor, ni los gemidos del respecto filial penetraban su corazón endurecido; su madre, que estaba peynando, por otro lado espantada de un espectáculo tan cruel como súbito, llega, aunque tarde, al socorro de su hija; su hermana y las demás criadas corren también á sacarla de las iras paternas [...], y quanto mas procuran por contenerle, tanto mas descarga su violencia contra la pobre víctima, que tendida á sus pies, y despojo de su cólera, no hacía mas que mancharle las manos con la sangre que derramaba. (Olavide, 1800-1817, tomo IV: 201-203)

En «Lectura veinticinco. La feliz desgracia», la causa de la desgracia del joven de esta historia se debe a un desafortunado y terrible accidente; este se cae de su caballo y queda irreconocible. El accidente se produce cuando el joven se disponía a contraer matrimonio con una muchacha cuya aprobación familiar no había logrado, dejando el escritor un claro mensaje moral:

Poco después llega el cirujano [...]. Lo primero que dijo fue que tenía quebrado un brazo por dos partes: luego que el muslo, la pierna y el pie del lado que había oprimido el caballo estaban en astillas; después que le halla contusiones por todo el cuerpo; un ojo fuera de su órbita, que le estaba colgando; las narices hechas pedazos; los labios rotos; en una palabra, toda la cara desollada. En efecto, era

imposible ver figura mas horrible y espantosa: parecia un monstruo que inspiraba terror, y al mismo tiempo daba asco. (Olavide, 1800-1817, tomo IX: 242-242)

La joven amada, Clara, queda estupefacta y cae desmayada al ver a su amante tan desfigurado, al que ahora compara con un monstruo:

Clara echa una ojeada [...], y en lugar de aquel cuerpo hermoso que deleitó tantas veces sus ojos no ve mas que un tronco sin forma humana, y mutilado por muchas partes: una cara espantosa, una cabeza hinchada y monstruosa, que no podia verse sin horror. [...] Con silencio pavoroso, y con ademan despavorido contempla un momento este monstruo de miseria [...] y, no pudiendo resistir á espectáculo tan horroroso, cae de repente por tierra sin sentido. (Olavide, 1800-1817, tomo IX: 249-250)

La muerte del joven amante viene precedida de una terrible agonía que es descrita con rasgos enérgicos:

Ya ardia en una fiebre aguda, que devoraba sus entrañas; y si empezó á dar algun indicio de sensibilidad, no fue mas que para quejarse, y dar gritos espantosos que inspiraban terror. Tres días pasó en horribles delirios. [...] Las [palabras] que le salían de sus labios eran horribles y funestas. Todas eran expresiones las mas lúgubres; se veía que nacia de un cerebro turbado, á quien no se presentaban mas que ideas terribles que se exprimian con el acento del despecho. (Olavide, 1800-1817, tomo IX: 251)

En «Lectura decimocuarta. El fruto de la ambición: parte primera» y «Lectura decimoquinta. El fruto de la ambición: parte segunda», podemos ver un caso de dolor moral extremo que trastoca la mente y degenera el cuerpo. Tras negársele a Albano la mano de su amada Rufina, este dolor lo enloquece y lo transforma físicamente, revelando el aspecto físico esa locura interna:

El amable Albano no parecia el mismo. Los cabellos se le habian erizado en la cabeza. Una palidez lívida y macilenta cubria su semblante cárdeno y descarnado: parecia la imágen de la muerte, ó un espectro escapado del sepulcro; pero teme echar los ojos sobre Rufina, porque todavía no estaba seguro de sí mismo. [...] La idea de que va á perderla para siempre vuelve á enaxenarle la razon, irrita otra vez su furor y se siente impelido por sus angustias implacables á dar fin a los dos con un delito. (Olavide, 1800-1817, tomo V: 183-184)

La mujer perseguida y acosada por un tirano cruel o un padre déspota es un motivo recurrente en la ficción gótica, aunque no exclusivo del género, puesto que podemos verlo en otros subgéneros literarios, como la novela sentimental. Sin embargo, la descripción de las desgracias que sufre la víctima se carga de todos los terrores que

proporciona el género gótico; el escritor se detuvo y se recreó en la descripción moribunda de episodios de persecución, encarcelamiento, tortura, etc. En ejemplos anteriores, como «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte primera» y «Lectura decimoséptima. El matrimonio infeliz: parte segunda», vimos cómo el conde logra, por medio del engaño y aprovechando la oscuridad de la cárcel (se hace pasar por el esposo de Sabina), consumir sus más bajas e inmorales pasiones. Sabina, deshonrada, acaba lastimándose. En «Lectura duodécima. La satisfacción generosa», vimos cómo un padre tirano le propicia un terrible golpe a su hija, a la que desfigura.

En «Lectura séptima. La huérfana: primera parte» y «Lectura octava. La huérfana: parte segunda», el papel del villano o antagonista es representado por una falsa madre que pretende casar a su supuesta hija con un anciano depravado. La joven intenta resistir, pero la presión a la que es sometida es tan fuerte que finalmente accede a contraer matrimonio con el anciano (aunque no llega a realizarse). Este hombre es retratado como un ser cruel, inmundo y libertino que horroriza a la joven, que es lo que al final la salva.

En «Lectura cuarta. La mendiga honrada, o La conversión del amor», hallamos a otra falsa madre, Anastasia, que trata de vender a su supuesta hija, Peregrina. Anastasia es extremadamente malvada y ambiciosa, no muestra ningún tipo de compasión por Peregrina, quien llora desconsolada su terrible destino:

[Anastasia] encuentra á su hija en medio de la pieza; inundada en su llanto y puesta de rodilla se cubria la cara con las manos, y al Marqués, que en pie y cerca de ella, la miraba estático y afligido. Este espectáculo hubiera consternado el corazón al mas bárbaro. Pero aquella mujer, insensible á todo lo que no era de su interés, no pensó mas que en llegarse a ella y decirle con mucha cólera: ¿Quieres perdernos? Tú das unos gritos que los vecinos los oirán. La pobre Peregrina, viendo que su madre, en vez de ayudarle era el artífice de su perdición, redobla sus gemidos y se inclina á la tierra pegando su rostro contra el suelo. (Olavide, 1800-1817, tomo II: 50-51)

En «Lectura vigésima. El estudiante: parte primera» y «Lectura vigésima prima. El estudiante: parte segunda», el libidinoso D. Fadrique se encapricha de la hermosa Margarita. Tras intentar seducirla, la secuestra con la intención de que esta ceda a sus pretensiones sexuales. Sin embargo, la joven resiste, manteniendo intacto su honor, y, finalmente, logra escapar.

1.9. *Novelas morales (1804), de Vicente Martínez Colomer*

En «La Narcisa», el primer relato de *Novelas morales* (1804), de Vicente Martínez Colomer, la naturaleza se presenta con toda la sublimidad y magnificencia que provoca en quien la contempla un efecto de «agradable horror»: «Las serranías ofrecen oscuros bosques, profundos y horrorosos valles, montañas inaccesibles por entre cuyos riscos se precipitan torrentes de espumosas aguas que infunden un agradable horror con su espantoso ruido» (Martínez Colomer, 1804: 2).

La estética gótica también se manifiesta en las dos descripciones de la cueva (la primera realizada por un narrador omnisciente que describe la experiencia en la cueva de Eusebio y sus compañeros, y la segunda realizada por un narrador autodiegético, Narcisa), elemento espacial frecuente en la novela gótica: «Llegaron a la puerta de una cueva donde se formaba la hoguera que habían visto. [...] tomaron un palo de tea encendido, y entraron en ella. No encontraron persona alguna; solamente vieron pintadas en la pared de un pequeño apartamento algunas calaveras con otros tristes despojos de la muerte» (Martínez Colomer, 1804: 19). «Llegamos a una cueva cuya lobreguez me llenó de horror, y llegó a perturbarme» (Martínez Colomer, 1804: 20). Este lugar siniestro, estrecho y oscuro, estremece, asfixia y perturba a los personajes que recorren sus galerías, erigiéndose este espacio como símbolo de destrucción y de introducción a mundos infernales desconocidos.

1.10. *El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo*

El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo, es una novela donde se combinan lo sentimental, lo costumbrista y la novela de viajes y que recrea, desde el pintoresquismo, las aventuras de Mahamut (realmente se llama Antonio Ramírez) en su viaje por Asia y África; lo fantástico y lo gótico aparecen en escena a través de la representación de prodigios y de la descripción de la sublimidad de la naturaleza agitada.

Los ilustrados españoles del siglo XVIII, entre los que destaca los trabajos de Benito J. Feijoo (*Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, 1726-1740, y *Cartas eruditas y curiosas*, 1742-1760), trataron de acabar con las creencias en fantasmas, brujas, duendes, etc., y

toda clase de sucesos maravillosos e irracionales, los cuales fueron atribuidos a causas puramente psicológicas: su origen se hallaba en el miedo y en las alucinaciones que estos producían, aunque también podía haber detrás de estos episodios o supuestos fantasmas la intervención humana, es decir, personas que simulaban tales escenarios para lograr ciertos objetivos (como ahuyentar a las personas, cometer fechorías, manipular a la gente a través del miedo que estos seres provocaban, etc.), de modo que siempre existe una razón o explicación lógica para lo fantástico. Este empleo de lo sobrenatural o de lo fantástico para encubrir un hecho totalmente racional sirvió a los ilustrados españoles para ridiculizar este tipo de creencias arcaicas; a través de la representación de antiguas creencias, a las que luego se les daba una explicación lógica, serviría para enseñar a los lectores que no debían dejarse engañar por estas supercherías, que en realidad tenían una explicación completamente natural, y, de este modo, llevaban adelante su plan de modernización del país donde había que desterrar lo atávico, lo irracional y las falsas creencias.

Este empleo del componente fantástico o sobrenatural racionalizado, característico de la novela gótica en su vertiente racional, cuyo mayor representante es Ann Radcliffe, será la tendencia que prevalezca en la traducción-adaptación de la novela gótica extranjera y en la composición de la novela gótica española.

En *El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia* (1805), Jerónimo Martín de Bernardo, sin perder de vista la función didáctica que todo ilustrado español quería conseguir con sus obras, hizo uso del componente maravilloso, luego explicado o racionalizado, para atraer la atención de los lectores. Los protagonistas de esta historia tienen la misión de desencantar una casa en Alejandría donde habita un «Mal-genio». Los compañeros de Mahamut quieren huir de la ciudad, pero este «les hizo ver la ridiculez de tal creencia de haber tales genios perversos, y que esta ilusión es tan general, que en Europa tiene y ha tenido mas crédulos, variando de nombres, y que particularmente en España se les llamó duendes ú fantasmas, pero que la ilustración ha desterrado esta clase de embelecos» (Martín de Bernardo, 1805, tomo II: 109). Estos, convencidos por Mahamut de que todo se trata de una falsa, acuden de noche a la casa. Cuando se hallan en aquel lugar, comienzan a suceder todo tipo de sucesos misteriosos: golpes, llamas, ruidos, etc., pero es el escéptico y racional Mahamut quien logra resolver esos prodigios y darles una explicación lógica. La casa, en realidad, no estaba habitada por entes sobrenaturales, sino por unos falsificadores de moneda que, para poder delinquir libremente, habían hecho correr el bulo de la casa encantada.

Otra técnica a destacar es el empleo del suspense que mantiene al lector en vilo hasta el desenlace o solución de los misterios. A lo largo del relato, los personajes son testigos de sucesos maravillosos, todos ellos envueltos en una atmósfera de misterio; la confusión es la técnica dominante y, hasta el desenlace final, no podemos conocer el auténtico rostro de los personajes misteriosos o el verdadero origen o causa de los prodigios. La identidad oculta y la falta de información son motivos desarrollados y potenciados en la narrativa gótica; estos logran captar la atención de los lectores.

El espacio predilecto de los escritores góticos ingleses para el desarrollo de sus tramas normalmente eran espacios exóticos donde poder dar rienda suelta a la perversidad, lo sobrenatural y lo misterioso; estos lugares resultaron ser fuentes inagotables de lo sublime por el miedo que provocaban al ser espacios extraños, desconocidos y diferentes al de los escritores y sus lectores. Aunque existe predilección por los países hispanohablantes, como España, sin embargo, los espacios exóticos de África o Asia, extraños por su distanciamiento espacial y cultural, pero, por esta razón, aún más atractivos, fijaron la trama de algunas ficciones góticas españolas. La función principal de estos espacios, tanto para los autores ingleses como para los españoles, era el de puro artificio con el que proporcionar un entorno ideal donde poder desarrollar sus tramas góticas y fantásticas. Lo extraño atrae y causa en quien lo contempla un estado de asombro que lo acerca a lo sublime; los escritores eran plenamente conscientes de que situar al lector en un escenario distinto al que estaba acostumbrado, donde cualquier cosa extraña, maravillosa y terrorífica podría ocurrir, atraería su atención.

Los personajes de *El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia* (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo, relatan hábitos y fábulas de sus viajes desde la India hasta Constantinopla, donde se percibe una fuerte dosis de crueldad extrema, recreándose en la descripción de detalles morbosos, aunque no desde una actitud de superioridad con respecto a los otros, aspecto que sí podemos hallar en la novela gótica. Crímenes, violencia y muerte son tratados desde una perspectiva gótica en diferentes pasajes del relato, como la escena de una madre que huye junto a su esposo y su hijo; primero, fallece su esposo, al que «ve titubear [...], le siente exâlar el alma» (Martín de Bernardo, 1805, tomo I: 91); tras este, perece su hijo:

Al querer el niño alimentarse, se cierran sus parpados, y se marchita, y perece; la madre le mueve, acaricia; mas ¡ay! no respira; se abandona al dolor, llama á la muerte, se abraza con los cadáveres infestados para impregnarse, y morir, pero la muerte huye de ella, por hacerla padecer mas y mas tormentos; carros de cadáveres

atraviesa las calles, y tal vez sus mismos conductores son llevados por ellos á la profunda huesa; los mismos obreros que abren esta, son los primeros que estrenan su obra; la ciudad de Basora toda era dolor, desolacion, escasez, temor, robo, insulto, y por mejor decir un caos de males y de maldiciones del cielo. (Martín de Bernardo, 1805, tomo I: 92)

Cuando Malheureuse y Seib se encuentran en el desierto, Seib piensa en aprovecharse de Malheureuse; sin embargo, una horrible tormenta, descrita desde la nueva estética, la gótica, impide que pueda llevar a cabo su plan, pues todos los personajes quedan extasiados ante el poder extraordinario de la naturaleza embravecida:

[Seib] ya iba á poner en execucion sus deprabadas ideas, quando un hedor intolerable y el ronquido de los camellos, le anunciaron esas horribles tormentas que en ese piélagos de arena sepultan millares de caminantes; un ayre abrasador arrastraba ya las arenas y levantaba columnas de ellas en furiosos torbellinos; Seib quedó helado, aterrado y confuso, sin saber que hacer; yo daba gracias á los cielos de su terrible socorro, no sintiendo acabar inocente: los camellos por su natural instinto, volvieron sus ancas contra el ayre, se echaron y escondieron sus cabezas debaxo de sus brazuelos: «¡Pereceremos sin duda, dixo Seib, me castiga Alá! Sigamos Celfa el exemplo de estos animales». Así lo hicimos; dimos las espaldas al viento, nos cosimos contra la tierra pegados á los camellos, envolviendo nuestras cabezas entre nuestras propias ropas, que en este tiempo ya estaban anegadas de arena; arreció con horrendos bramidos el ayre; se cubrió el cielo de nubes de arena, ocultando la luz del dia; montes de ella pasaban sobre nuestras cabezas; continuamente descargabamos su peso incorporandonos, pero de allí á un instante volvía á abrumarnos; todo era horror, obscuridad, hedor, miedo, confusion y congoja; la muerte se prolongaba, y cada bramido del viento y espeso remolino, era el último que contabamos; el ayre que nos limpiaba de la arena que nos cubria, nos levantaba muchas veces, y su pestífero y abrasado calor nos sofocaba, y no era bien pasado quando ya volviámos á estar cubiertos de la arena que levantaba, y caía tan espesa como lluvia de tempestad; en fin, despues de dos horas de conflicto, un horrible trueno acabó de aterrarme, mas el camello, á quien estaba unida, sentí levantaba su cabeza; despues un ayrecillo fresco me consoló, y ya no sentía tanto ardor ni tanta arena; el camello principió á moverse; destapé mi cabeza cuidadosamente, y ví el cielo entoldado de espesas nuves, brotando fuego, y retumbando truenos; [...] un trueno nos demostró el surco que un rayo iba haciendo por el suelo, inflamando la arena en vueltas y tornos, hasta que haciendo un remolino de ella, se introduxo por el seno á extinguirse, á que siguió una lluvia menuda. (Martín de Bernardo, 1805, tomo I: 141-145)

A lo largo de la narración, hallamos descripciones similares a la cita de arriba, destacadas por su gran visualidad y atractivo, como la toma de la cárcel en la que se encuentra Mahamut, el capítulo de la doma del caballo salvaje del sultán o la lucha de los protagonistas contra una fuerte tormenta en alta mar para evitar el naufragio:

De repente un furioso viento arrancó de entre las xarcias del palo mayor á un marinero, que estaba [...] tomando rizos á un vela, precipitándole al mar: *hombre*

al agua, hombre al agua, gritaron todos, se arrojaron cuerdas por todas partes para que se asiese, mas las olas le confundían, haciendo vanas quantas diligencias se hicieron para recogerle desde el buque, donde á la sazón se maniobraba contra el poder de los elementos; tan pronto el uracan intentaba arrebatar la nabe, como sumergirla el soberbio mar, para lo que amontonando montañas de agua una sobre otra, las desplomaba contra el costado de la Fragata, y luego elevándola sobre montes de espuma, parecia la presentaba al horrible Boreas é implacable Aquilon [...]; rechinaban las maderas; cruxían los palos; arrancábanse los aparejos de ellos; todos [...], trabajaban con acierto, y sin temor, oponiendo el arte á la naturaleza, pero presto se vieron desanimados á la voz temerosa de uno de los calafates, que subió despavorido, diciendo que la bodega estaba llena de agua, que entraba por una rotura ú tabla arrancada de la quilla por las olas [...]. Se traen lanas y estopas, se ata cada qual una cuerda á la cintura, toma cada uno una porcion de lana, y se arrojan al mar, como si les esperára tranquilo y en calma; iguales á dos ágiles Tiburones se calan al fondo, pero las encrespadas olas los separan del buque para estrellarlos contra él, venlos venir desde la cubierta, volteando entre la impetuosa ola [...]; llega la ola espumosa, se rompe contra la nave, pero las manos de los valientes nadadores llegan antes, se aferran contra la madera, y aguantan su impulso, y saliendo por entre las espumas que dexa, cogen mas lanas [...], y se sumergen de nuevo, y suben ya uno ya otro aguantando los golpes de mar como rocas, hasta que una ola los arranca y aparta á pesar de sus fuerzas, pero impelida por el ayre contrario, los volvió contra la Fragata con tal violencia, que quantos admiraban su valor, los creyeron hechos pedazos [...]; Vaumont, lleno de horror se tapó los ojos, [...] la ola embravecida, rugiendo como mil leones, se estrelló contra la misera nao, llenando su cubierta de espuma, y tronchando uno de los palos, que se llevó al mar, aparecieron los valientes nadadores pegado á el costado, [...] ensangrentados, heridos, acardenalados y faltos de fuerzas. (Martín de Bernardo, 1805, tomo II: 31-36)

En este ejemplo y en el anterior, podemos ver cómo Jerónimo Martín de Bernardo presentó la naturaleza alterada, otorgándole a estos espacios una sublimidad terrorífica.

También se introducen en esta obra elementos góticos, como ruinas de fortificaciones moriscas y cárceles. Mahamut es encerrado en la cárcel, la cual es descrita como una lúgubre morada:

Una pieza subterránea, quadrada, como de seis varas en quadro, ahumada, descascarado el yeso, y el que restaba en la pared lleno de letreros y rayas [...]; del techo colgaban espesas y abundantes telas de araña, que la hacian mas horroroso; el suelo era empedrado y enladrillado, ó por mejor decir, sembrado de escombros movedizos, sin mas ventilacion que la boca del cisterna, que le servia de entrada; alta como se ha dicho, de veinte varas, de donde colgaba, como á una mitad, el farolillo, que era la única luz, dia y noche; así que hubo reconocido su tenebrosa morada. (Martín de Bernardo, 1805, tomo I: 79-80)

La descripción de este lugar revela la presencia de la estética gótica que se recrea en la presentación detallada de lo terrorífico, de lo macabro y de lo morboso.

1.11. *La Eumenia, o La Madrileña. Teatro moral (1805), de Gaspar Zavala y Zamora*

En *La Eumenia, o La Madrileña. Teatro moral (1805)*, de Gaspar Zavala y Zamora⁵⁴⁷, podemos encontrar diversos contactos con el género gótico a través de su representación estética, la presentación de un mundo donde hay dolor y muerte y la narración de diversos sucesos que son descritos en términos de lo sublime. La fuerte impresión que provoca en Eumenia la contemplación del mausoleo revela un empleo por parte del autor de la estética gótica. Para causar tal estado, Gaspar Zavala y Zamora hizo uso de aquella iconografía lúgubre empleada por los escritores góticos de tumbas, féretros, colores oscuros, cadáveres, etc.; para ser más concretos, este escritor empleó aquella iconografía propia de la poesía sepulcral nocturna inglesa que luego adoptaron los escritores del gótico:

Nada robó mas la atencion de Eumenia que el sencillo mausoleo que habia erigido el sensible Amelo en una pequeña plaza, situada al fin de una calle de árboles estrecha y lóbrega, y que apenas dexaba verse por la multitud de álamos y pinos que la cercaban, y que esparcian en aquel monumento sepulcral un dia triste y sombrío. El exterior era cubierto de mármoles negros y blancos, y cerrado con una reja de hierro. A un lado de la fachada se veia, representado al tiempo, un viejo adusto, con la guadaña en una mano, y en la otra el reloj de arena, que parece recordarnos la brevedad de la vida. Al lado opuesto el esqueleto de la muerte cubierto con un manto negro sembrado de estrellas de fuego, y amontonados á sus pies los cetros, las diademas y otras grandezas de la tierra. (Zavala y Zamora, 1805: 56-57)

Pablo, el ermitaño, cuenta una historia gótica de adulterio, crimen y sadismo que es «la contribución de Zavala a la corriente gótica» (Carnero, 1987: 26): un hombre es asesinado por su esposa infiel. Esta lo descuartiza y acaba sus días en el remordimiento y es castigada con una vida de penurias, sufrimientos y penitencias.

También aparece el componente sobrenatural en esta novela, aunque lo hace muy levemente y limitándose a sueños proféticos de Salmon y Eumenia. Entre gritos, Eumenia despierta a su padre y le relata lo que para ella ha sido un sueño espantoso:

⁵⁴⁷ Guillermo Carnero (1993: 517-539) analiza esta otra obra de Gaspar Zavala y Zamora, *Comedia nueva. El amor constante, o La Holandesa (1790)*, como si de una novela gótica se tratase: «La holandesa [...] puede ser incluida en esa corriente, por contener, si no todos los ingredientes, al menos un número suficiente de ellos: el tirano (Croix), el héroe apocado (Ulrico) y el deus ex machina (Leopoldo), las mujeres perseguidas (Adelina y Eduarda), los bandidos y la caverna [...] subterráneo y pasadizo son un probable eco gótico, aunque desprovisto de connotaciones terroríficas. El distanciamiento espacio-temporal tampoco llega al exotismo que ya sabemos imprescindible. No hay elementos sobrenaturales no terrorífico-religiosos, impensables estos últimos en la España de Carlos III. La ausencia de lo sobrenatural es sin duda el mayor obstáculo a la hora de hablar de goticismo pleno [...] sin que eso impida valorar la gran aproximación al modelo que Zavala consigue».

Viajábamos juntos; y despues de haber caminado largo tiempo nos hallamos detenidos por un rio caudaloso: [...] descubrimos una barquilla á la orilla. Entramos en ella, y levantándose un viento fresco, nos llevó rio abaxo con una velocidad increíble, llegando al pie de una roca que parecia nacer toda su corriente. [...] tomamos tierra; y [...] trepamos á la roca. Estábamos cerca de caer desfallecidos, quando vimos salir de su cavidad un venerable anciano, que se acercó á nosotros ofreciéndonos hospedage. Nosotros le seguimos con tanta repugnancia, que no pudo ménos de conocerla: mas él procuró asegurarnos, diciendo: «Nada temais, pues solo hallareis en este sitio un ente tan desgraciado como vosotros». Estas palabras causaron en mí un cierto espanto mezclado de alegría. Entramos al fin en la cavidad, y de improviso me cubre toda un terror pánico al descubrir un hombre pálido y flaco, vestido de una larga túnica de paño tosco. Llena de miedo me agarraba de vos con todo esfuerzo, y os instaba á que partiéramos, quando este hombre espantoso se levanta, arrojándose á mis pies, exclama: ¡Desgraciada, he aquí tu esposo! No te hará desconocer este trage al desgraciado Alfonso... ¡Ay padre! aun me parece estar oyendo aquella voz terrible, y todo el cuerpo me tiembla todavía. (Zavala y Zamora, 1805: 85-87)

Aunque los seres fantasmales que aparecen son producto de un sueño o una imaginación exaltada, cuya finalidad puede ser diferente (para advertir, proteger, castigar, etc.), lo cierto es que durante el momento en que son presentados, no dejan de provocar terror y fascinación en quien los experimenta, al margen de que sean o no reales.

En definitiva, a través de estos ejemplos de novelas españolas con tintes góticos de finales del siglo XVIII, hemos podido ver la importancia que estos escritores dieciochescos le otorgaron al elemento gótico al incluirlo en sus obras; una corriente que estaba triunfando en Europa y que, gracias a estos primeros contactos con el género previo a la oleada de novelas góticas extranjeras del primer tercio del siglo XIX, el público español pudo conocer. Además, el empleo de los elementos de la estética gótica señala hacia un nuevo movimiento en la literatura española de la asimilación del género gótico. Estas obras españolas de finales del siglo XVIII sirvieron como un medio perfecto de difusión de nuevos géneros literarios, entre ellos el gótico, los cuales portaban nuevas ideas y sensibilidades, además de las nuevas técnicas narrativas y los gustos. Dichos textos prepararon al público español para el posterior recibimiento de la novela gótica, a la vez que adelantaron una serie de características, o un tipo de goticismo que, como hemos ido presentando a lo largo de este apartado, luego serían ampliamente desarrolladas en la traducción-adaptación de novelas góticas extranjeras y en las novelas góticas españolas.

2. La segunda etapa: las novelas góticas extranjeras. La traducción como reescritura

Leed, y estremeceos; nada hay aquí de fabuloso⁵⁴⁸. (**Pigault-Maubailarcq, 1818, tomo I: s.p.**)

El segundo momento de desarrollo (*segunda etapa*) se inició con la publicación tardía, si se compara con el resto de países europeos, pero aún así sorprendentemente extensa y productiva de novelas góticas extranjeras (inglesas, francesas y alemanas) traducidas-adaptadas al castellano durante las tres primeras décadas del siglo XIX⁵⁴⁹. En esta segunda etapa se acabaron por consolidar aquellas características que forman parte de la fórmula base de la novela gótica inglesa, así como también aquellos elementos que habían comenzado a forjarse en la primera etapa, como la racionalización de lo sobrenatural, o su supresión, y el predominio de escenarios siniestros y situaciones lúgubres (unas características nuevas que como vimos en apartados anteriores obedecen a las especiales circunstancias históricas, políticas, sociales, culturales y literarias de España de aquellos años), lo que vino a enriquecer la fórmula de la exitosa novela gótica inglesa.

Cuando las novelas góticas llegaron desde Inglaterra, país de nacimiento, a España, la mayoría a través de traducciones francesas⁵⁵⁰, parte de sus elementos y motivos chocaban con los preceptos ilustrados del buen gusto, moralismo, didactismo y verosimilitud. De manera que, si la novela gótica quería salir al mercado editorial español, esta debía primeramente deshacerse de ciertos componentes que forman parte de su fórmula base y que en España estaban estrictamente censurados⁵⁵¹; imponiéndose sobre la novela gótica una carga moralizante y didáctica que modificó parte de sus principios estéticos y de su carácter subversivo. Como resultado, hallamos en España una novela gótica principalmente de corte racional o sentimental, próxima a las novelas

⁵⁴⁸ Esta cita aparece en la portada de los cuatro tomos de la novela *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq.

⁵⁴⁹ *Ibid.* cit. 30, pág. 50.

⁵⁵⁰ Muchas de las novelas góticas inglesas también fueron adaptadas por escritores franceses, de modo que, si los escritores españoles adaptaron estas traducciones francesas, el resultado obtenido fue la adaptación de otra adaptación. Esto explica en parte el distanciamiento de la traducción española con respecto a la novela gótica inglesa.

⁵⁵¹ *Vid.* subapartado 1.1., «El principal obstáculo para la importación, la producción y la publicación de la novela gótica: la *censura*», del segundo capítulo de esta investigación para la cuestión de la censura de la novela gótica en España.

góticas de Ann Radcliffe, famosa esta escritora por iniciar y cultivar esta otra vertiente del género gótico.

Los traductores y autores que querían publicar obras en España, cuya naturaleza las situaba claramente en una posición contraria a la marcada por la preceptiva ilustrada, tuvieron que condicionar su obra a los principios neoclásicos de moralidad y verosimilitud literaria. No obstante, esta reforma era un tanto superficial, pues el supuesto moralismo y realismo defendidos de forma explícita y, en muchos casos, insistente en prólogos y advertencias, eran, en la mayoría de ocasiones, fingidos, simulados y acondicionados (se trataba de un recurso frecuente para saltar las trabas de la censura⁵⁵²), ocultando la auténtica naturaleza del texto⁵⁵³. En ellos hallamos con frecuencia el tópico de presentar lo depravado de modo que genere una respuesta positiva en los lectores, es decir, enfrentarlos al vicio de modo que resalte la virtud; los lectores, ante tales imágenes, las eludirán.

Sin embargo, la irracionalidad que hallamos en estas obras no tiene como objetivo primordial el de aleccionar al lector⁵⁵⁴, sino el de asistir a la complacencia de este por medio de la representación de un universo donde tienen cabida la sumisión y los correctos modales, así como también la sublevación y lo improbable; encontramos un universo donde lo extraordinario y lo terrorífico se convirtieron en motivos estéticos. La lógica y la emoción aparecen unidas, pues los escritores advirtieron que la obra necesitaba de ambas para poder llegar al lector. Así pues, se acabó aceptando que lo verosímil podía poseer diferentes grados de representación, transformándose lo inverosímil en materia novelesca. Lo verosímil o lo racional aportaría a la obra una

⁵⁵² En el subapartado 3.2., «Los principios estéticos del género novelesco en España: *didacticismo, moralidad y verosimilitud*», de este capítulo, vimos esta cuestión. La anunciada finalidad didáctica-moral de las obras era una práctica habitual en la literatura de aquella época. Los escritores repetían de manera insistente en advertencias y anuncios de sus obras esta fórmula, aunque muchas no perseguían ese fin, al menos no era el objetivo principal. Los motivos se pueden consultar de nuevo en el subapartado citado.

⁵⁵³ Las novelas góticas frecuentemente eran anunciadas como otros subgéneros narrativos que gozaban de mayor crédito, a juicio de la crítica, como la novela moral, la novela didáctica, la novela sentimental o la novela histórica. Asimismo, encontramos algunas novelas góticas que fueron presentadas como novelas francesas y novelas inglesas, quizás previendo los escritores una mayor indulgencia por parte de la crítica hacia las traducciones de obras extranjeras. Aunque es cierto que la mayoría eran traducciones, también existían novelas que no lo eran, y de ser así, habría que examinar hasta qué punto el texto aparecía inalterado y qué aspectos se habían modificado. Esta insistencia en el contenido moral de las novelas góticas recuerda a la reivindicación que hizo Horace Walpole en su momento, cuando señaló el carácter moral de su obra, probablemente para evitar los ataques que pudo prever contra su obra: «The piety that reigns throughout, the lessons of virtue that are inculcated, and rigid purity of the sentiments, exempt this work from the censure to which romances are but too liable» (Walpole, 1764: viii).

⁵⁵⁴ Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 374) advierte que «a medida que avanzó el siglo XVIII los novelistas siguieron prometiendo en sus prólogos ejemplos de moral, sin que en las novelas apareciera dicha moral». Un aspecto bastante común que encontramos, en nuestro caso, en las novelas góticas que se publicaron en España durante el período de entresiglos (1788-1834).

sensación de realidad, mientras que lo inverosímil o lo irracional serviría para captar la atención del lector al mismo tiempo que le aportaría el goce que buscaba en este tipo de lecturas: la experimentación con el horror deleitoso que Edmund Burke (1757) analizó en su tratado filosófico.

Esta combinación natural-sobrenatural, razón-fantasía, lógica-emoción, verosímil-inverosímil, o racional-irracional, puede entenderse mejor si recurrimos de nuevo al Capricho 43, «El sueño de la razón produce monstruos» (perteneciente a la colección de los *Caprichos*, 1799, de Francisco de Goya), analizado en el capítulo anterior⁵⁵⁵, el cual aclara esta inclinación de los escritores españoles a combinar en una perfecta composición artística la razón y la fantasía. Tuvo lugar una combinación armónica entre lo racional y lo maravilloso, una apreciación neoclásica de la fantasía apoyada por los ilustrados españoles y que la norma estética vigente impuso en la literatura. Este grabado resume la esencia de la nueva corriente que estaba llegando poco a poco al país y que estalló de manera definitiva durante el primer tercio del siglo XIX: la novela gótica, especialmente aquella de marcado carácter racional, donde el terror, lo fantástico y la razón se unen en una sola composición artística, y que despertó el interés, la complacencia y el entretenimiento del público español de aquellos años.

Cuando analizamos las novelas góticas extranjeras vertidas al castellano durante el período de entresiglos (1788-1834), apreciamos un profundo y complejo proceso de adaptación que se esconde tras la labor de sus escritores y traductores; un trabajo que no se redujo a trasladar al castellano literalmente el texto original. Tras estas obras, hallamos una enorme labor de traducción y de reelaboración de los textos originales que se vio dificultada, no solo por las diferencias lingüísticas, sino también por las diferencias culturales, literarias, sociales e ideológicas que presentaban las obras en su idioma original. En su trasvase a España, vemos cómo en estas novelas góticas se modificaron los comportamientos y las costumbres de los personajes, la estructuración de la trama, los objetos de terror y sus efectos sobre los personajes, e incluso los objetivos principales de estas historias. Como resultado, obtenemos unas obras que son casi originales: «las novelas se distancian del texto de origen y se presentan a los lectores como creaciones nuevas, vinculadas al original y a su esencia, pero enriquecidas y renovadas» (López Santos, 2010d: 51). Si en Inglaterra, las novelas góticas destacaron como contra-discurso (existe un claro sentido de subversión en las

⁵⁵⁵ Vid. subapartado 3.4.1., «Lo *sombrío* y lo *funesto* en la pintura goyesca», del segundo capítulo.

novelas góticas), anti-Ilustración y opositor a la tradición literaria, en España, se trató de trastocar el mensaje original y su función, pues aquí sirvió para aleccionar a la población, ensalzar la virtud y condenar el vicio.

Con respecto a la originalidad de las traducciones durante el período que estudiamos, Joaquín Álvarez Barrientos (1991: 207) matiza que «las traducciones de novelas no son en realidad tales traducciones sino obras originales en el sentido de que presentan algo que es nuevo en el panorama y en la historia de la literatura española». Los traductores realizaron los cambios que consideraron oportunos, transformando las obras «en expresión de las costumbres y del carácter nacional» y haciendo de ellas «casi un original» (Álvarez Barrientos, 1991: 209). Así pues, estas novelas eran originales o casi originales porque presentaban algo nuevo para las letras españolas y para el público español, y también porque sus historias habían sido reescritas, adaptadas al contexto de España.

La traducción fue entendida como «imitación», es decir, tenemos obras originales que los traductores modificaron o adaptaron de acuerdo a «los usos, costumbres, hábitos o modales asociados a un pueblo» (Álvarez Barrientos, 1991: 200); «las supresiones, añadidos o sustituciones de los traductores» se llevaron a cabo con el «objetivo de acomodar las obras al contexto español en razón de criterios morales, ideológicos, literarios o nacionalistas» (Marco, 1966: 124). Esta fue «la manera corriente y generalizada de actuar» de los traductores ante las obras extranjeras (Álvarez Barrientos, 1991: 202). Incluso el exitoso editor valenciano Mariano J. de Cabrerizo (1818: 2) ya adelantó en su *Prospecto de una colección de novelas inglesas, alemanas y francesas, traducidas al castellano, que publica Mariano de Cabrerizo, comerciante de libros de Valencia*, en qué consistía la labor de traducción, o mejor dicho de adaptación, en España, al advertir que en las traducciones que componen su colección «se ha procurado conservar fielmente el texto original, excepto en algunos casos, en que no lo han permitido nuestras leyes ó nuestras costumbres». Y bajo esta misma excusa, muchos fueron los traductores que disculparon la modificación de las obras originales. Al no existir ninguna ley sobre la autoría de los textos, tampoco había una mayor preocupación por la lealtad a la obra original: «Se prefiere la traducción libre en una época en que se desconoce nuestra concepción individualista de la obra literaria, todas las libertades se justifican por las diferencias entre el genio de las dos naciones, en las costumbres y en los gustos» (Yllera, 1991: 643). En portadas y advertencias de las novelas góticas extranjeras podemos ver declaraciones como «traducida libremente» o

«traducción libre», como en *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer, donde reza en la portada lo siguiente: «traducida libremente del francés al castellano por D. Juan Manuel Gonzalez Dávila»; *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), en cuya portada aparece la siguiente cita: «traducido libremente del francés al español por D. José March»; y *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, en cuya portada se advierte que esta obra ha sido «traducida libremente del francés, é ilustrada por el licenciado don Benito Redondo de Toledo, abogado de los reales consejos», e igualmente en el prólogo se vuelve a insistir en que esta obra se trata de una traducción libre: «registrando ciertos manuscritos franceses hallase en ellos las Memorias del Caballero Lovzinski, que manifestaban la mayor parte de los fundamentos que habian contribuido al desmembramiento de la Polonia; y exáltado de no sé qué movimiento extraordinario emprendí su traducción libremente, pero sin separarme de los histórico en manera alguna» (Couvray, 1799: XII).

A las modificaciones que sufría el texto original, normalmente se incluía un prólogo de los traductores que otorgaba a la obra una interpretación diferente. Esta advertencia le concedía un carácter mucho más personal e íntimo a la novela, porque al incluirla el traductor quería dejar claro su participación en la misma, otorgándose ciertos derechos y señalando hacia una posible autoría. Es decir, al indicar en la advertencia o prólogo que la obra presentada se trataba de una traducción libre o que había sido adaptada al contexto español, el traductor se erige como coautor o autor del texto porque no está presentando una mera traducción literal del texto original. Algunos de estos traductores, que se veían así mismos como los legítimos propietarios, omitieron en la portada de la obra el nombre del autor original e incluso no indicaron si la obra se trataba de una traducción⁵⁵⁶, y, por tanto, los textos aparecían como fruto de su propia invención, como en el caso de *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre* (1806), de Thomas Isaac Horsley Curties, donde no aparece señalado el nombre del autor original, es más, ni tan siquiera se hace alusión alguna a que la obra se trate de una traducción y carece de advertencia. En otros casos en los que sí se anunciaba el nombre del autor original desde la misma portada de la obra, esto no minimiza el trabajo de originalidad del traductor; es más, en los casos en que aparecía el nombre del traductor

⁵⁵⁶ Acto que entorpece y dificulta la labor de rastreo e identificación de muchas obras originales.

junto al del autor original en la misma portada, esto le otorgaba mucho más prestigio a la obra y dignificaba de alguna manera el género pues aparecía vinculado a autores célebres, como, por ejemplo, Ann Radcliffe, ampliamente conocida y bien recibida entre el público español de aquellos años, pero también a traductores que ya presumían de cierta reputación en el país, con una conocida trayectoria profesional. En la portada de *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, tras el título, aparecen los nombres de la autora original y el traductor dispuestos de la siguiente forma: «novela histórica escrita en inglés por Miss Ana de Radcliff, autora de Julia ó los Subterráneos del Castillo de Mazini y de otras muchas obras. La publica en español D. Santiago de Alvarado y de la Peña, escribano de S.M. y del Ilustre Colegio de Madrid»; en la portada de *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1788), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis), tras mencionar a su autora original, le sigue la siguiente cita: «traducidas al castellano por Don Fernando de Gillemán, Academico Correspondiente de la Real Academia de la Historia»; y en la portada de *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1818), de Regina M.^a Roche, tras el nombre de la autora original, aparece el nombre del traductor, Carlos J. Melcior.

Los traductores que no pretendían adjudicarse la completa autoría de las obras, al menos no infravaloraron su grado de participación en la traducción-adaptación de las mismas y así lo dejaron ver en portadas y prólogos de las novelas, donde destacaron, entre otros aspectos, la dificultad de su labor como traductores para adaptar las obras al contexto literario, político, social, cultural y estético de España y al gusto de los españoles, una auténtica labor de reescritura; se modificó todo lo que atentase contra las buenas costumbres y comportamientos adecuados dentro de la ortodoxia cristiana, que pusiera en riesgo los preceptos ilustrados o que amenazara con tambalear los cimientos sobre los que asentaba la sociedad española, aunque también se añadieron otros componentes que acrecentaban el terror y mantenía al público en un continuo suspense. La adaptación fue un paso fundamental para la difusión del género gótico en España; el carácter particular que este género adoptó en el país dependió del concepto que cada traductor tuvo de la función social de la literatura y del vínculo de este con la cultura receptora, la española. Traducir y asimilar otros modelos no entorpeció su trabajo de adaptación de la obra al sentir nacional y a las normas estéticas y literarias por las que se regían en aquella época.

Estas obras «originales» sirvieron de ejemplo para aquellos escritores que decidieron componer sus propias ficciones góticas⁵⁵⁷. Pero no solo esto, su trascendencia va incluso más allá, pues es un hecho innegable que, no solo las traducciones al castellano de novelas góticas extranjeras, sino también las traducciones de otros subgéneros novelescos, contribuyeron enormemente a las letras españolas, pues fueron las que prepararon el terreno para el nacimiento del Romanticismo. Reginald Brown (1953: 25) señaló que la literatura romántica española fue el resultado de la lectura de las novelas que se tradujeron en España durante el período de escasez de novelas autóctonas. Estas obras llenaron el vacío de creatividad literaria nacional.

En el proceso de adaptación del género gótico, inglés en su origen, al contexto de España, este adquirió unos matices y un carácter que lo hicieron diferente al país del que procedía; un cambio importante que se inició en la primera etapa y que se hizo más evidente en esta segunda etapa. Se produjeron otros cambios significativos en estas traducciones de novelas góticas extranjeras en las tres primeras décadas del siglo XIX y que culminaron con el nacimiento de un grupo de novelas góticas autóctonas, producto de unos cuantos escritores españoles, que aparecieron en los últimos años del reinado de Fernando VII, momento en el que asistimos por primera vez al nacimiento de lo que podemos calificar como *gótico español*⁵⁵⁸.

El hecho de modificar y adaptar un género tan controvertido, como lo es el género gótico, no le resta importancia al mismo, sino todo lo contrario, pues al adaptarlo a las nuevas circunstancias históricas, políticas, sociales, culturales, literarias y estéticas, el género se legitima y adquiere dignidad estética; la literatura española adaptó un género que no le pertenecía, pero supo lidiar con él y hacerlo suyo. Las traducciones no solo permitieron la entrada y la difusión en España de nuevas corrientes que estaban triunfando en otros países; estas obras estaban a la vanguardia en la renovación literaria de géneros como el teatro y la novela, y sus versiones al castellano sirvieron de modelo en diferentes momentos de la historia literaria del país, favoreciendo la renovación estética del mismo.

Durante la primera etapa, los componentes góticos entraron en España sin distinción porque aún no se reconocían cuáles eran dichos componentes pertenecientes al género, ni se comprendía su esencia por las pocas novelas góticas extranjeras que se

⁵⁵⁷ Aspecto que será analizado en el tercer y último apartado de este capítulo.

⁵⁵⁸ Última etapa y apartado de este estudio que será presentado y analizado con especial atención.

tradujeron en España a finales del siglo XVIII⁵⁵⁹; se desconocía su estructura, aunque ya se iban intuyendo algunos de sus elementos más destacados, dado la presencia insistente de algunos de ellos en las novelas españolas analizadas en el primer apartado de este capítulo (la estética burkeana de lo sublime y la escenografía lúgubre). En esta segunda etapa, ya queda demostrado a través de la adaptación, donde se asimilan ciertos elementos y se desechan otros, siempre a favor de la lección moralizante, que los escritores y traductores españoles comenzaron a comprender la problemática⁵⁶⁰ y la repercusión real de este tipo de ficción. En su traslado al panorama español, la novela gótica dejó de lado parte de su carga subversiva y adoptó una postura mucho más moral de la que podemos hallar en las novelas góticas de corte racional. No obstante, la esencia gótica aparece inalterada, transgrediendo las restricciones y obligaciones que la preceptiva neoclásica imponía sobre la literatura. Son novelas renovadas, casi originales por los motivos antes expuestos, donde se aúnan las características que conforman la fórmula base del género, que sirven para identificarlo, y las añadidas por los traductores que las hacen más cercanas y accesibles al público español.

Lo lúgubre, con todas sus múltiples posibilidades de representación, se reforzó en la novela gótica extranjera traducida-adaptada al castellano, destacando aún más los lances sospechosos y cruentos. La presencia de dichos componentes encontró su justificación en el socorrido didactismo que buscaba condenar la depravación. Cuanto más coloridas fuesen las descripciones, mayor impresión causarían en el lector y, por tanto, el propósito moralizador sería más efectivo.

Los asuntos más siniestros relacionados con cuestiones religiosas, estamentos de la Iglesia, la corte, las tradiciones y las supersticiones, eran los que más obligaban a los escritores, traductores y editores a ser más perspicaces a la hora de tratar estos temas, de manera que la censura los pasara por alto y no hubiera ningún tipo de represalias.

La aclimatación de la novela gótica racional o sentimental a la literatura española no fue ni tan precipitada ni tan difícil, al igual que las trabas no fueron tan

⁵⁵⁹ En el capítulo anterior y en el «Apéndice» de este estudio, se puede consultar cuáles fueron las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas en España a finales del siglo XVIII.

⁵⁶⁰ Contrario a la opinión de Juan I. Ferreras (1973: 246), quien afirma que el editor y el traductor, incluso el lector español, de aquellos años no pudieron identificarse con la novela gótica, no pudieron entender ni compartir su problemática. Sin embargo, estamos descubriendo que esto no es cierto, porque si no los traductores se hubieran limitado a traducir de forma literal y a eliminar lo que la censura no permitía, de manera que casi ninguna novela gótica hubiera podido ser publicada en España; cosa que no sucede, pues, como hemos ido viendo a lo largo de este estudio, las ediciones de novelas góticas y las listas de suscripciones al género es grande, así como también lo fueron sus efectos sobre las letras españolas y el público lector de aquellos años. Si la labor del traductor no se limitó a solo traducir lo que llegaba, sino que lo adaptaba de acuerdo a las exigencias, costumbres y realidad social de los españoles es porque comprendía, en mayor o menor medida, la problemática del género gótico.

grandes como para impedir su divulgación por el país, pues esta vertiente del género presentaba unas características más afines, estética y moralmente, a la cultura y literatura española. En esta vía racional del gótico se podía hallar, en su origen, enseñanzas morales, justo lo que se perseguía en este país. No obstante, esta condición no se dio con la novela gótica irracional o sobrenatural, su adaptación se hizo más ardua, aunque no imposible⁵⁶¹, pues la carga inmoral se manifestó más claramente en esta otra vertiente del género gótico; las modificaciones al texto original también fueron mayores. Si al adaptar el texto, el mensaje del mismo cambiaba drásticamente, viéndose reducido su contenido a unas pocas páginas, su publicación era rechazada, como fueron los casos de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, y *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin, dos novelas góticas de enorme envergadura dentro del género; la primera por ser pionera, y la segunda, por representar el cénit del mismo, que, sin embargo, no se llegaron a traducir al castellano durante el período que estudiamos⁵⁶².

El componente sobrenatural fue sustituido por un relato de carácter moralista y tendencia pedagógica, más cercano a la novela gótica racional o sentimental de Ann Radcliffe, Sophia Lee o Regina M.^a Roche⁵⁶³. Las novelas góticas que incluían el elemento maravilloso o sobrenatural, los traductores trataron de ocultarlo o eliminarlo, recurriendo, en muchas ocasiones, a algún tipo de explicación lógica que desacreditase la existencia de un milagro o un ente sobrenatural, casi siempre al finalizar la trama, manteniendo así el suspense el mayor tiempo posible. Así pues, la vía racional del género gótico fue la que mayor reputación alcanzó en España. Como resultado, hallamos un buen número de novelas góticas racionales impregnadas de aquellos principios morales defendidos en el país; localizamos un buen número de novelas góticas publicadas en España en las que frecuentemente encontramos escenas de terror y paisajes sublimes, historias trágicas y de amor, sentimentalismo y un exceso de

⁵⁶¹ En el segundo apartado del segundo capítulo, ya vimos que también se tradujeron-adaptaron y publicaron en España novelas góticas de corte irracional.

⁵⁶² La primera edición en castellano de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, data de del año 1946, fue traducida por Julio Calvo Alfaro y publicada por la editorial Delfos (Barcelona). Y la primera edición en castellano de *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles R. Maturin, fue publicada en 1976 por la editorial Alfaguara Nostromo (Madrid) y traducida por Francisco Torres Oliver.

⁵⁶³ Helena Establier (2010) apunta la presencia de la narrativa gótica en la literatura española del primer tercio del siglo XIX, la cual nos revela un gusto por la ficción de terror por parte del lector burgués, en especial del público femenino, que se vio especialmente cautivado por el gótico de Ann Radcliffe y Regina M.^a Roche. De hecho, Helena Establier (2010) y Miriam López Santos (2010d) señalan que la narrativa gótica de corte racional fue la que mayor aceptación tuvo porque era más tolerable a ojos del público español y la que menos trabas encontró por parte de la censura al ser esta más cercana a los ideales neoclásicos.

moralidad que no encontramos en las novelas góticas publicadas en Inglaterra y que se debe a esa obsesión del régimen hispano por racionalizar e instruir al lector.

Ahora bien, lo inverosímil también podía hacer acto de presencia sin necesidad de echar mano del componente fantástico o maravilloso, simplemente a través de aquello que, aunque es real y palpable, va más allá de los límites establecidos, de lo moral y socialmente aceptable. Los actos más inhumanos (crímenes sangrientos) y pasiones exaltadas, inadmisibles desde un punto de vista ético y moral, lo que se hizo fue suavizar tales escenarios, siempre que se podía, o eliminarlos por completo. La novela en España podía presentar los defectos, los vicios y las maldades de los seres humanos, siempre y cuando su representación produjera el repudio de estas (Lista, 1836: 6). Los actos más atroces, sin embargo, no debían aparecer, aunque fuesen verosímiles, porque estos no ayudarían al objetivo principal de aleccionar al lector; lo único que conseguirían sería horrorizarlo y hacerlo huir. Normalmente, los lectores presenciaban los asesinatos u homicidios en el momento justo antes de que sucediese y cuando había terminado, de manera que era el lector el que finalmente debía recrear ese espacio en blanco. Lo que sí se mantuvieron inalterados fueron la sensación de terror, persecución, agresión y confinamiento, las escenas lúgubres y lo terrorífico arquitectónico, pues esto aseguraba la curiosidad y el asombro de los escritores y lectores, y la identificación del género.

El *anti-catolicismo*, popular en la narrativa gótica inglesa, se reescribió en su traspaso a la literatura española. La Iglesia se mantuvo como institución y se eliminaron el castigo y la opresión sobre el pueblo. El ataque que se lanza en estas novelas no es contra la religión, sino más bien contra las personas, enviando el mensaje de que no existen religiones nocivas, sino malas personas que hacen un uso indebido y malicioso de la religión, y que incluso los miembros eclesiásticos no están exentos de sucumbir a los sentimientos y deseos más bajos. Hallamos aquí uno de los tópicos más frecuentes en la novela gótica española: el *anticlericalismo*, donde no se condena la religión (como el catolicismo), sino a los malos y corruptos eclesiásticos (obispos, monjes, monjas, etc.).

Uno de los principales problemas en la adaptación del género gótico a las letras españolas vino dado por su marcado carácter nacionalista. La novela gótica inglesa, así como la literatura inglesa en general, poseía un fuerte carácter nacionalista, no solo en su vertiente anticatólica, sino en su propia identidad cultural (Duncan, 1992: 2). La novela gótica, originaria de Inglaterra, era marcadamente nacionalista, opuesta al

catolicismo y a lo continental. Igualmente, a la sublimación y la exaltación de los sentimientos del público lector, el género gótico, marcadamente inglés, sirvió como propaganda política contra el despotismo francés, el papismo italiano y el medievalismo absolutista español, el cual animaba en el país la superstición, la Inquisición y el catolicismo. Cuando se trató de trasladar estos principios a otras culturas con las que precisamente chocaban estos ideales, era prácticamente imposible que dicho trasvase pudiera darse sin al menos contemplar la adaptación. Los ideales anticatólicos, junto a la propaganda inglesa protestante, influyeron en la Ilustración española, aunque de un modo diferente.

En España, la Ilustración no pudo oponerse abiertamente al catolicismo; ni tan siquiera los ilustrados más progresistas se atrevieron a atacar directamente al catolicismo, así como lo hicieron en Inglaterra o Francia. En territorio español, el catolicismo era algo más que una sagrada institución para los españoles, sino que era algo que estaba en lo más profundo de su sentir, su propia marca de identidad: «en España, la causa de las Luces no fue percibida como incompatible con el elemento clave de la identidad nacional, el catolicismo. En tal contexto, lo que se puede definir como Ilustración española comportaba, más que su abolición, una purificación, o una ‘ilustración’, de la fe» (Smitd, 2002: 92). De modo que los escritores y los traductores de la novela gótica hubieron de eliminar o suavizar, en ese proceso de adaptación, dichos ataques, si deseaban que sus obras llegaran al público español. Lo que sí se mantuvieron intactos fueron los ataques dirigidos a una feroz Inquisición y sus prácticas más truculentas y ancestrales, pues les sirvió a los escritores y traductores españoles para concederle auténtico terror a sus tramas góticas, transformándose este componente en uno de los motivos estéticos más socorridos en España, cuya presencia no estaba igualmente motivada y justificada como en la protestante Inglaterra, donde este elemento no solo fue un motivo estético para las tramas góticas, sino un ataque directo contra esta institución. También hay que destacar la fecha en que fueron publicadas estas novelas góticas con trama anticlerical y antiinquisitorial, durante el Trienio Liberal (1820-1823), pues justamente después, pese a la mutilación de los textos, fueron retiradas del mercado y consideradas lecturas prohibidas, como fue el caso de *La abadesa* (1822), de William H. Ireland, o *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis.

Así pues, la novela gótica en España, respetando y manteniendo la fórmula base, es decir, su estructura de terror y la meta principal de provocar miedo en el lector, se

reinventó y distanció de la novela gótica inglesa; si los escritores españoles no podían trabajarla desde la repulsión y la rebelión, estos la enfrentarían desde la evasión y la educación. Una vez corregidos los ataques directos contra la cultura española, la principal transformación que sufrió la estructura interna de la novela gótica estuvo vinculada a la adaptación a las letras españolas, es decir, a la concepción teórica de la novela en España⁵⁶⁴. Pero veamos más detenidamente en este segundo apartado cuáles fueron esas transformaciones, brevemente expuestas con anterioridad, que sufrió el género gótico en su adaptación al contexto de la España del período de entresiglos (1788-1834) a través de ejemplos específicos de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano.

2.1. *La novela gótica extranjera en España. Traducción-adaptación*

Este es el empeño en que se constituye el que escribe novelas, comedias y cuentos.

Finge sucesos: elige los mas punzantes y capaces de excitar la sensibilidad del corazón: propónelos con vivez y energía: los acomoda á unos personajes fingidos, pero existentes en la naturaleza: pinta sus virtudes ó sus vicios con los coloridos mas fuertes ó mas oscuros, segun le conviene para el fin que se propone: desecha todo episodio capaz de debilitar la acción; y con un estilo dulce, correcto y franeo forma un cuadro que es á un mismo tiempo el encanto de los ojos y la escuela del espíritu. El lector se advierte enseñado sin fatiga, aprende los grandes encuentros del trato humano sin necesidad de sufrirlos, no devorar volúmenes pesados; y finalmente bebe su instruccion sin fastidio ni enojo, y conoce de allí adelante á los hombres, y el modo de huir sus vicios, ó de imitar sus virtudes.
(Lee, 1817, tomo I: IX-X)

El proceso de adaptación se hace evidente desde el inicio de las obras; desde los títulos, subtítulos y advertencias (o prólogos), los traductores y editores justificaron y defendieron sus libros, afirmando que los textos habían sido adecuadamente adaptados a los preceptos ilustrados de moralidad y verosimilitud literaria, y a las exigencias del decoro y la cultura española.

2.1.1. **La portada: título y subtítulo**

Los títulos y subtítulos de algunas novelas góticas fueron convenientemente modificados para hacerlas pasar por otros subgéneros novelescos que gozaban de mayor permisividad y reputación a ojos de la censura y de la crítica, como la novela moral, la

⁵⁶⁴ Vid. subapartado 3.2., «Los principios estéticos del género novelesco en España: *didactismo*, *moralidad* y *verosimilitud*», del capítulo anterior.

novela didáctica, la novela sentimental o la novela histórica, por ejemplo: *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1785), (título original en francés: *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation*, 1782), y *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo* (1788) (título original en francés: *Les veillées du château, ou Cours morale à l'usage des enfants*, 1784), de Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest (Condesa de Genlis); *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799) (título original en francés: *Les amours du chevalier de Faublas*, 1787-1790), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray; *La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos* (1806) (título original en alemán: *The victim of magical delusion, or The mystery of the revolution*, 1795), de Cajetan Tschink; *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania* (1807) (título original en alemán: *Herrmann von Unna, eine Geschichte aus den Zeiten der Vehmgerichte*, 1788), de Christiane Benedikte Naubert; *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica* (1828) (título original en inglés: *St. Clair of the Isles, or The Outlaws of Barra, a Scottish Tradition*, 1803), de Elizabeth Helme; *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830) (título original en inglés: *The Mystic Castle, or, Orphan Heir. A Romance*, 1796), de Mr. Singer; *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830) (título original en inglés: *The Romance of the Forest*, 1791), de Ann Radcliffe; y *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834) (título original en francés: *Le brasseur roi: chronique flamande du quatorzième siècle*, 1834), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt). Se trataba de una estrategia para saltar los obstáculos de la censura, pues estos títulos y subtítulos⁵⁶⁵ nada tenían que ver con el auténtico mensaje del texto.

También encontramos algunas novelas góticas cuyos títulos las anuncian como novelas francesas, inglesas y alemanas, quizás previendo los escritores una mayor indulgencia por parte de la censura hacia las traducciones de obras extranjeras que con las producciones nacionales, «o, lo que es más probable, que aceptara como cosa entendida que en Francia se permitían ciertas costumbres que eran inadmisibles en

⁵⁶⁵ Carlos Reis (1996: 229) afirma que el subtítulo «constituye una estrategia literaria muy usual en las novelas del siglo XIX, en ciertos casos destinada a desvanecer la condición ficcional que les cabe».

España» (Rodney, 1992: 1435). Algunos ejemplos de títulos y subtítulos de novelas góticas anunciadas como traducciones de obras extranjeras son: *El sepulcro, novela escrita en inglés por Ann Radcliffe*⁵⁶⁶ (1825), de un autor anónimo; *Las visiones del castillo de los Pirineos, novela escrita en inglés por Ana Radcliffe*⁵⁶⁷ (1828) (título original en inglés: *Romance of the Pyrenees*, 1803), de Catherine Cuthbertson; *Luisa y Augusto, o La cabaña en el valle de Stanmore. Novela inglesa* (1831) (título original en inglés: *Louise, or The Cottage on the Moor*, 1787), y *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa* (1832) (título original en inglés: *The Pilgrims of the Cross, or The Chronicles of Christabelle de Mowbray. An ancient legend*, 1805), de Elizabeth Helme.

Otros títulos, sin embargo, aunque sufren algunas pequeñas modificaciones, perpetúan todos los aspectos siniestros y terroríficos que los lectores hallarán en las obras; esto facilita la identificación del género gótico, aunque también provocaría la desconfianza de la censura. Algunos de estos títulos son: *El subterráneo, o La Matilde* (1795) (*El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor*, edición 1817; título original en inglés: *The Recess, or A Tale of Other Times*, 1785), de Sophia Lee; *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1804) (título original en francés: *Le château noir, ou Les souffrances de la jeune Ophelle*, 1798), de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just); *El sepulcro en el monte* (1805) (*Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura*, edición de 1806; título original en francés: *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura*, 1794), de Pierre Blanchard; *El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia* (1810) (título original en francés: *Le cimetière de la Madeleine*, 1800), de Jean-Joseph Regnault-Warin; *El confesionario de los penitentes negros* (1821) (*El italiano, o El confesionario de los penitentes negros*, edición de 1832; título original en inglés: *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents*, 1797), y *Los misterios de Udolfo* (1832) (título original en inglés: *The Mysteries of Udolpho. A Romance*, 1794) de Ann Radcliffe; *El vampiro* (1824) (título original en inglés: *The Vampyre*, 1819), de John W. Polidori; *La caverna de la muerte* (1827) (título original en inglés: *The Cavern of Death, a Moral Tale*, 1795), de un autor anónimo; *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C**** (1829), de un autor anónimo; *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) (título

⁵⁶⁶ Novela apócrifa de Ann Radcliffe.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

original en francés: *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...*, 1820), de J.R.P. Cuisin, traducida, corregida y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez; y *Sobremar, o Los fantasmas* (1833) (*Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrado, una imitación del inglés de Ann Radcliffe*, edición de 1831; título original en francés: *Barbarinski, ou Les brigands du chateau de Wissegrade, imité de l'anglais, d'Anne Radcliffe*, 1818), de Condesa de Ruault de La Haye (también conocida como la Condesa de Nardouet).

2.1.2. Los prólogos, las advertencias, las introducciones y los prolegómenos

En la mayoría de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano, hallamos, antes de dar comienzo al relato, un prólogo, advertencia o prolegómeno del traductor o editor en el que cada uno de ellos justifica y defiende su obra, avisando a los lectores cuáles son los principales cambios a los que se ha sometido el texto y qué es lo que se van a encontrar en la obra. Estas introducciones nos ayudan a comprender los cambios que sufrió el género gótico en su trasvase al contexto español y adelantan algunas de las nuevas características que se convirtieron en motivos recurrentes y en fundamento de la novela gótica en España. Los prolegómenos nos ayudan a comprender en qué consistió el proceso de adaptación de la novela gótica en España durante el período de entresiglos (1788-1834), su auténtico valor y sus efectos en las obras que trataron la misma cuestión.

A. Moralidad y didactismo

En anteriores ocasiones, señalábamos que con bastante frecuencia hallamos en los prólogos, advertencias o prolegómenos a las novelas góticas publicadas en España una insistencia por parte de traductores y editores en el valor moral y didáctico de las mismas.

No obstante, esta obstinación en presentar las novelas como obras morales e instructivas parecía estar más bien motivada por la necesidad de pasar la censura, quien parecía no ir más allá de estas páginas, que por realmente realizar una auténtica labor educativa a través del texto. El editor de *Luisa, o La cabaña en el valle* (1797), de Elizabeth Helme, S.N., le comunicó al traductor, D.G.A.J.C.F., que «si una obra no se anuncia con dignidad al público, corre peligro de quedarse en casa del infeliz editor»

(Helme, 1797, tomo I: XIII), aunque la novela tenga «enredo, trabazon, verosimilitud y desenlace agradable» (Helme, 1797, tomo I: XI). A pesar de la intención moralizante y edificante de los traductores y editores, y a pesar de que se modificaran algunas escenas o componentes de las obras (fruto del proceso de adaptación, como veremos más adelante), una lectura al contenido de las mismas, incluso en la versión más mutilada, revela que existía una intención mucho más profunda, por parte de traductores, editores y autores, que la de educar al público, y era la de deleitar a través del juego con la nueva estética del horror; un nuevo goce estético que se recrea en la representación de lo oscuro y de lo siniestro que, en la mayoría de los casos, emana del interior del ser humano.

Miriam López Santos (2010d: 150) aclara que esta ambigüedad se produce porque en las advertencias y los prólogos existen dos niveles, opuestos pero necesarios al género gótico, puesto que de «la unión de ambos nacerá nuestra novela gótica, provista de nuevas propiedades». Los prolegómenos abren las obras a una doble lectura: la primera y la más evidente, porque se hace visible desde los mismos prólogos y advertencias, es la lectura moral y edificante, y la segunda lectura, la cual apenas es visible en los prólogos, tiene que ver con el deleite que estas obras producen en el lector y que se obtiene con la lectura del relato. Hablaríamos, pues, de dos niveles presentes en estos textos. El primer nivel es el visible, donde vemos cómo los traductores y editores defendieron desde las mismas advertencias y prólogos a las obras el carácter moral e instructivo de las mismas; una defensa tan exagerada que es fácil reconocer a quien está dirigida o cuál es su propósito: pasar el filtro de la censura, la cual parecía no pasar de las advertencias iniciales (Zavala, 1978). El segundo nivel, oculto tras el exceso de moralidad, didactismo y verosimilitud literaria, reconocible a lo largo del relato, es el que revela el auténtico objetivo de los escritores con la publicación de este tipo de obras y la verdadera naturaleza del texto: deleitar a través del juego con la nueva estética del horror, este nuevo goce estético que se recrea en la representación de lo oscuro y de lo lúgubre, los cuales se encuentran en el núcleo mismo de la historia gótica, pues, sin estos, esta perdería su razón de ser. Sin el primer nivel, estas obras difícilmente habrían podido conseguir el beneplácito de la censura, y sin el segundo nivel, estas obras perderían su esencia.

Cuando los traductores se aventuraban a declarar el propósito didáctico y moral de la obra, estos orientaban la lectura del público; sin esta clase de advertencias, la narración sería leída como una auténtica novela gótica. Los más cautos podían

recodificar el mensaje de la obra y darse cuenta que, en muchas ocasiones, lo que se advierte en los prólogos no es lo mismo que se encuentra en las narraciones⁵⁶⁸, pues, mientras que en el principal objetivo de las advertencias era eludir a la censura⁵⁶⁹, el de las narraciones góticas era deleitar a los lectores a través del juego con la estética del horror que se presenta a lo largo de toda la trama. De esta forma, un discurso supuestamente moralista y edificante como el de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez, pudo convertirse en una auténtica obra maestra del terror por medio de la descodificación. Así como existieron estrategias para escribir por parte de los escritores, también pudo haber estrategias para leer por parte de los lectores, sobre todo entre aquellos receptores más avisados que eran conscientes de la manipulación del mensaje que producía la censura. El desconocimiento y el conocimiento varían el enfoque del receptor, que puede pasar de una lectura superficial y poco profunda a una interpretación mucho más profunda y simbólica del texto. El lector recodifica o descodifica el mensaje inserto en el texto y llega a interpretarlo de un modo distinto al que se quiere hacer creer en los prólogos. En estas obras se estableció un circuito comunicativo donde emisor y receptor eran conscientes de las interferencias del sistema censorio en el acto comunicativo; está claro que el mensaje se elaboraría de manera diferente y la recepción de este también sería distinta. El escritor enviaría diversos códigos que luego el lector tendría que descodificar, construyendo un mensaje de forma diferente al que se anuncia en las introducciones, advertencias o prolegómenos a la obra.

Anteriormente, apuntábamos los dos niveles presentes en las novelas góticas traducidas-adaptadas en España. El primer nivel, el externo, es aquel que se revela como una advertencia en la que los autores de los mismos presentan de manera insistente y explícita la obra como un modelo perfecto de buen comportamiento para los lectores, especialmente para la juventud. Estos prólogos se erigen como manifiestos donde sus autores realizan una declaración de intenciones, acordes estas al gusto de aquellos años y a los preceptos ilustrados de moralidad y verosimilitud, indispensable para poder pasar la censura. De modo que los prolegómenos son fundamentales para que la obra pudiera llegar al público, pues, sin estos, las obras habrían sido interpretadas como auténticas injurias y disparates, un insulto al sentir nacional.

⁵⁶⁸ Existe un doble guiño al lector del que ya hablaba Miriam López Santos (2010d: 150).

⁵⁶⁹ De aquí que se insista en el carácter moral, verídico y educativo de la obra.

Antes de entrar a defender la novela gótica como una obra moral, los traductores trataron de dignificar el género, vituperado por la crítica. Se trató así de convencer a la censura de los beneficios de esta clase de ficción y de avisar al mismo tiempo al público lector de que por fin estaban en marcha de responder a sus necesidades literarias: la presentación de un nuevo género que contenía un lenguaje nuevo, una estética nueva, una temática nueva, etc., capaz de amoldarse a las nuevas circunstancias literarias, estéticas, sociales, políticas y culturales, ofreciendo como resultado nuevas características, superando así la censura, sobreponiéndose a la misma, aunque al mismo tiempo conserva parte de su estética, elementos y motivos más recurrentes que conforman el armazón de la novela gótica y que permite identificar el género. En el prólogo a la novela gótica *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1818), de Regina M.^a Roche, se puede ver claramente la insistencia del traductor, Carlos J. Melcior, en el valor moral y didáctico de la obra presentada, la cual, perteneciente a una escritora de reconocido prestigio como Regina M.^a Roche, ha sido convenientemente adaptada a los principios ilustrados de moralidad y verosimilitud, y a las costumbres españolas. En esta novela, el traductor juntó la razón y la imaginación, que consideró como necesarias para que la instrucción del público pudiera llevarse a cabo; de esta manera, Carlo J. Melcior enalteció el valor literario de este tipo de composiciones ficticias, su justificación se basó en que la imaginación era necesaria para que los lectores pudieran aprender a través de la impresión que dichos sucesos causaban en sus estados. Carlos J. Melcior exaltó en varias ocasiones la belleza moral de la obra, pero lo que realmente se puede ver en sus pretensiones es, por un lado, hacer ver a la crítica y a los censores que este tipo de obras eran necesarias para la correcta instrucción del público, ganándose de esta manera su confianza, dignificando el género ante sus ojos y permitiendo que este llegase al público, y, por otro lado, avisar al público de que este tipo de ficción, con una estética, un lenguaje y una temática novedosa, satisfaría sus ansias literarias:

Si pudiesemos gustar de la verdad desnuda [...] no tendría necesidad para hacerse amar de los ornatos que le presta la imaginación; pero su luz pura y delicada no lisonjea bastante lo que el hombre tiene de sensible, pues exige una atención que sujeta demasiado su natural inconstancia: para instruirle es preciso darle, no solamente ideas puras que le iluminen, sino también imágenes sensibles que hagan impresión de sus sentidos, y mantengan su vista fija sobre la verdad. Iguales resultados instructivos y de diversión darán todas las composiciones ficticias, que van ordenadas según el precepto de Horacio: *Utile dulci*: pero no los tendrán aquellas fábulas llenas de inverosimilitud é inconexiones, tanto en describir el

caracter de las personas, como indecorosas por su errada Moral; no solo extravagantes en el plan de ellas, sino violentas en el orden de los sucesos. La que presento al público escrita en Inglés por Miss Regina-Maria Roche tiene sin disputa todas las calidades y circunstancias que la caracterizan por una de las mejores en su clase. La Moral es la mas sublime y cristiana: la Religion brilla en ella como base principal de todas las virtudes: los sucesos están tan bien enlazados, y con tanta propiedad que solamente les falta el caracter de la verdad para reputarse por una historia: los episodios son tan hermosos y naturales como la accion principal, y colocados tan oportunamente que redoblan el gusto del lector: el contraste de los caracteres y acciones en los Personages que representan en la obra, es el necesario para admirar la sublime virtud de unos, y detestar el horrible crimen de los otros. [...] No pasaré á estractar los principales pasages de la fabula para convencer de ello, pues entonces seria preciso analizarla toda, y quitaria el gusto à los que tienen placer en la novedad de los acaecimientos: despues que la habrá leído sabrá decir el público si me he engañado en mi opinion. Las personas de ambos sexos, de todos estados y de todas edades hallarán en ella jugo de Moral que chupar; y su language es tan decoroso que no puede ofender el oido mas fino y delicado. (Roche, 1818, tomo I: s.p.)

La cuestión moral era sumamente importante en la literatura española, uno de los preceptos defendidos por los ilustrados españoles, de tal forma que los géneros literarios, especialmente el género novelesco, se estructuraron en torno a dicha cuestión. Fueron muchos los escritores que trataron de demostrar la función moral de sus obras desde el inicio de las mismas, pero en ocasiones esta se diluía a lo largo del texto, evidenciando el verdadero objetivo de los autores que era el de pasar la censura mediante del encubrimiento del texto tras el velo de la moralidad. Si la cuestión moral era imprescindible para enaltecer un género o subgénero literario y conseguir la aprobación de la censura, los escritores se esforzarían por hacer de sus obras hermosos ejemplos del mejor virtuosismo, aunque finalmente este fuese solo evidente en los prólogos y se perdiese a lo largo de la trama.

La defensa moral de la obra se hace más notoria en los prólogos y advertencias de las obras, especialmente aquellas que contienen un número mayor de lances sospechosos, inverosímiles o pasiones exaltadas, aunque también es posible hallar ciertos fragmentos a lo largo del texto donde también es evidente la enseñanza moral, de modo que podemos ver cómo los escritores trataron de calmar, por un lado, a la censura, a través de los prólogos donde se insiste en el carácter moral de la obra, justificando de este modo la presencia de ciertos pasajes inverosímiles y oscuros, y la exaltación de las pasiones humanas, y, por otro lado, al público, especialmente a los jóvenes, sobre la presencia de algunas escenas que, aunque son ciertamente inverosímiles o inmorales, sirven como ejemplo para llamar a la buena conducta, y de esta manera evitaban reducir en muchas ocasiones actos poco aconsejables.

Los autores confiaron en que el público lector, especialmente la juventud, aprenderían de sus obras importantes consejos para la vida; esperaron que los lectores adquirirían buenas conductas a través de las lecturas de sus obras. En el prólogo de *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1785), de Caroline-Stéphanie-Felicité Du Crest (Condesa de Genlis), el traductor, Bernardo M.^a de Calzada, destacó la importancia de una buena formación, especialmente en la juventud, para formar individuos más civilizados y felices (uno de los principios ilustrados defendidos en España), presentando la obra que traduce y adapta como un conjunto de «historias que se hallan relacionadas [...], satisfacen al entendimiento, conmueven al corazón, y excitan á la imitación de las buenas acciones» (Genlis, 1785, tomo I: IV). Bernardo M.^a de Calzada no olvidó lo difícil que resulta ser traductor, especialmente en España, y confió en que la censura será «moderada, atendiendo á la sanidad de mi intención» (Genlis, 1785, tomo I: V). La defensa moral y didáctica de la novela se hace patente a lo largo de todo el prólogo; el traductor insistió en varias ocasiones en que su intención era la de educar a los lectores, especialmente a los jóvenes, causando en ellos los comportamientos más virtuosos. Tales aseveraciones dotaban la traducción de las garantías necesarias para pasar el filtro de la censura, a la que acaba dirigiéndose directamente y solicitando de ella su consentimiento y moderación a la hora de juzgar la obra, como vimos en la última cita de este párrafo.

En estas obras, el mal proceder es condenado, mientras que la virtud es recompensada. En la advertencia inicial de *Adelina, o La abadía de la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, el traductor, Santiago de Alvarado y de la Peña, ensalzó la virtuosidad y la sensibilidad de los protagonistas, Adelina y Teodoro, gracias a las cuales logran superar a sus enemigos, quienes son castigados, siendo ambos recompensados con la más absoluta felicidad (Radcliffe, 1830, tomo I: V-VII⁵⁷⁰).

Los protagonistas de las novelas góticas se erigieron como modelos de buena conducta, quienes, frente a las adversidades, lograban mantener intactos su honor y su virtud. Los traductores esperaron que los lectores adoptasen o imitasen el mismo comportamiento que sus personajes virtuosos; una manera de proceder que se rige de acuerdo a los dogmas de la fe católica. El traductor de *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1804), de Anne-Jeanne-Felicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Felicité

⁵⁷⁰ Vid. subapartado 2.4.1., «La recepción *positiva*», del capítulo anterior donde se puede consultar la cita completa (págs. 340-341).

Mérard de Saint-Just), D.J.J., aseguró que el autor de la novela prudentemente nos retrató a su protagonista, Ofelia, «una jóven delicada, virtuosa, bella, extremadamente apasionada, pero honesta y religiosa» (Ormoy, 1804, tomo I: 7), y a su amante, el conde de Eloncour, «un Caballero extremadamente amoroso, pero que respeta la inocencia, y la pureza de Ofelia; y si tal vez se dexa llevar algun tanto de la violencia de su pasión, su misma virtud le da voces, llamándolo á que sea contenido» (Ormoy, 1804, tomo I: 8). En el prólogo a la novela gótica *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1818), de Regina M.^a Roche, el traductor, Carlos J. Melcior, aseguró que en esta obra se podía hallar una moral que «es la mas sublime y cristiana: la Religion brilla en ella como base principal de todas las virtudes» (Roche, 1818, tomo I: s.p.). En la advertencia de *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq, el traductor, Luis Monfort, afirmó que, por muchos talentos sublimes y profundos conocimientos que posea un individuo, «si no procura gobernarse por los principios benéficos y filantrópicos que dicta la Religion» (Pigault-Maubailarcq, 1818, tomo I: VIII), será un peligro para sí mismo y para los que le rodean, no pudiendo hallar nunca la felicidad:

Sin la ilustracion del Evangelio, y sin el freno dulce y firme con la que Religion dirige las acciones del hombre, ni basta para hacerle feliz toda la virtud que la naturaleza y la sociedad pueden darle, ni menos podrán hacerle verdaderamente virtuoso los mas grandes talentos, ni la mas asombrosa sabiduría. Todas las felices disposiciones de un bello natural, la mas cuidadosa educacion, las lecciones vivas del ejemplo, todas las virtudes que el trato, la sociedad y las costumbres públicas pueden inspirar al hombre, todo le será inútil, y todo acelerará tal vez su ruina, si la luz del Evangelio no dirige sus pasos, y si la Religion no viene á consolarle en medio de las desgracias. Porque sin esta ayuda, ó bien le hará caer su débil virtud en los sobresaltos y en los extravíos de una fatua supersticion, ó bien su orgulloso celo, como se ve en todos los sectarios, le arrebatará á los excesos y á las locuras del fanatismo. Víctima en uno y otro caso de su ignorancia, ó de sus principios erroneos, en vano buscará en su estéril virtud, ó en las fuerzas impotentes de la naturaleza, el remedio para sus males. El abatimiento, ó la desesperacion, acompañarán todos sus pasos, y las desgracias, que no sabrá ni podrá evitar, abrirán antes de tiempo su sepulcro, y pondrán el sello á su desventura. (Pigault-Maubailarcq, 1818, tomo I: V-VII)

Luis Monfort adelantó al público lector los hechos principales de la obra «para evitarles en su lectura todo tropiezo, y para que no se den á sus expresiones otro valor que el que deban tener segun la boca de quien salen» (Pigault-Maubailarcq, 1818, tomo I: XI), alzándose de este modo como intérprete del texto. Para que no haya ninguna

duda sobre la intencionalidad moral y didáctica de la novela, Luis Monfort afirmó que su autor original, Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq:

no escribió esta trágica fábula para divertir, ni para hacer reír, como él mismo dice, sino para hacer llorar, y para atemorizar á los hombres con los sucesos que les presenta. Sus lecciones son terribles, pero son útiles, y aun me atrevo á decir, que absolutamente necesarias. Los hombres parece que se han hecho ya insensibles á las impresiones suaves de la verdad, y de la virtud. Para despertarlos, pues, del sueño de la ignorancia, ó del letargo de las pasiones, es menester hacerles sentir el golpe terrible del castigo, y de las desgracias á que los conducen sus extravíos. De aqui es que el autor, para que fuese mas horrorosa la catástrofe de su novela, no quiso debilitarla con pinturas halagüeñas, ni con episodios risueños, opuestos á su principal objeto. El desaliño mismo, y la dureza de su estilo, no carece de filosofía. (Pigault-Maubailarcq, 1818, tomo I: XI-XII)

En muchos prólogos de las novelas góticas, como la cita anterior, descubrimos continuamente el tópico de presentar el vicio para de esta manera enseñar la virtud a los lectores, quienes, despavoridos ante tal visión, lo rehuirán. Al igual que Aristóteles (1798), estos traductores mostraron su creencia en el poder catártico de la literatura; en esta ocasión, a través de la experimentación con el terror para la purgación de las pasiones.

A diferencia de la novela moral y didáctica, el moralismo que encontramos en estas novelas góticas es ambiguo, el cual conduce a exégesis diversas y discordantes. Los preceptistas creyeron que el efecto moral se lograba a través de la representación del buen comportamiento, glorificando siempre la virtud; sin embargo, en los autores y traductores de las novelas góticas, la moralidad adquiere otros matices como resultado del deseo de adaptar y transformar las inmorales, transgresivas e inverosímiles ficciones góticas en obras morales y educativas. Los traductores hicieron uso del moralismo para adaptar las novelas góticas, pero en esta ocasión este se presentaría no a través de la representación estricta de modelos dignos de ser imitados por su evidente virtuosismo, sino a través de la representación de las conductas más lamentables cuya influencia en el lector es mayor por la terrible impresión que causan en este. Donde la censura veía solo el cuadro más lastimoso, cuyos efectos resultaban terribles sobre los lectores, especialmente para los jóvenes, pues, bajo su criterio, estos eran los más susceptibles a todo tipo de emociones extremas, los traductores vieron en esta sucesión de desgracias, crímenes, pasiones exaltadas y episodios terribles e inverosímiles, presentes en estos textos góticos, la clave para ensalzar la moral, la fe cristiana y las buenas costumbres españolas, pues a través de la tales representaciones se lograba persuadir a los lectores

de cometer crímenes, de adoptar comportamientos obscenos o de creer en la existencia de acontecimientos inverosímiles. En *Aventuras del baroncito de Foblas* (1822), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, el traductor se posicionó a favor de aquellas obras, como esta novela que traduce libremente al castellano, donde se enseña a amar la virtud no a través de insípidos e insufribles discursos teóricos y moralistas de los cuales, bajo su opinión, nada se saca, pues fracasan en su objetivo de instruir al lector, sino a través de aquello donde se produce la representación más viva y colorida de pasiones exaltadas, crímenes atroces, lances sospechosos, etc., cuya influencia sobre el lector es mucho más notoria, le previene de cometer actos deleznable y le aconseja adoptar conductas saludables:

Con efecto es muy difícil encontrar un ingenio capaz de pintar mejor, con mas verdad, con colores mas vivos, ni por medios mas agradables, los desórdenes de la vida de un señorito noble, jóven y rico de la corte de Paris, semejante á otros varios de la de Madrid. La continua sucesion de aventuras rarísimas, y sin embargo verosímiles, pone al lector en espectacion perpetua; y no le dejó nunca sin producir en su alma la curiosidad natural del deseo de saber en qué parará el lance anterior que acaba de leer. La gracia con que su autor supo hacer las narraciones y el tránsito de unas aventuras á otras, es tan preciosa y particular que con dificultad se hallaria quien pudiese mejorar el fondo de la idea. Contiene al mismo tiempo mucha filosofía para estudiar el interminable libro del corazon humano; pues contando continuamente aventuras galantes, supo el autor traer de cuando en cuando con grande oportunidad, la ocasion de reflexiones morales que demuestran los peligros y las malas consecuencias de un desarreglo de costumbres. El conjunto mismo de la historia es una leccion de filosofía moral, capaz de retraer de la carrera del amor impuro á las personas jóvenes, por medio del escarmiento. Es un espejo desengañador que hace ver los peligros y gravísimos daños de una conducta loca, cual fué la del heroe, quien por fin llegó á conocer la verdad, y seguir las sendas de la virtud, aunque tarde. (Couvray, 1822, tomo I: III-IV)

El editor de *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), Mariano J. de Cabrerizo, aseguró que esta novela de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), la cual se había traducido a diversos idiomas y gozaba de gran éxito entre los lectores:

Inspira siempre un entusiasmo apasionado y religioso, y conduce al alma mas allá del círculo de la existencia común. Los sentimientos mas generosos, á la par de los extravíos del corazon humano, forman en este cuadro el contraste mas encantador. [...] si bien ha revestido alguno de sus héroes de un carácter entusiasta y de un carácter quimérico, hartas penas y hartos sinsabores les hace sentir para atraerlos bajo del suave yugo de la razon y de la virtud. El caracter de Arturo parecerá demasiado fuerte, pintándose sus extravíos con colores vivos; y ojalá que de ellos recojan algun fruto los jóvenes que no modelen sus acciones por los prudentes y saludables consejos de la religion cristiana. (Arlincourt, 1830, tomo I: 7-10)

Juan M. González Dávila, traductor de la novela gótica irracional inglesa, *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer, advirtió que esta obra es de las más interesantes que se había publicado hasta el momento, pues se podía mirar desde dos puntos diferentes: desde la perspectiva histórica (que presentaremos en la siguiente sección de este subapartado) y desde la perspectiva moral. Desde esta última perspectiva, la moral, Juan M. González Dávila afirmó que difícilmente hallaría el espectador en otras novelas más dosis de moral que la que abundaba en esa novela, pues esta:

pinta el crimen con los coloridos mas horrorosos y cuales debe tener; representa escenas llenas de espanto, pero verosímiles; describe con la mayor exactitud el extravío peligroso de las pasiones que agitan al corazon humano, con especialidad la envidia y la avaricia, dos de las mas funestas, y que por desgracia hacen conmover el edificio social hasta sus cimientos; y que están tan generalizadas en la especie humana: manifestando hasta que punto puede llegar la depravacion del corazon del hombre, luego que ha entrado en la carrera del crimen; pero presenta despues el cuadro mas bien trazado del arrepentimiento mas cristiano y religioso del criminal, acompañado de los crueles remordimientos de una conciencia ulcerada por el delito; y los medios admirables y desconocidos de que se vale el Omnipotente para descubrir los crímenes mas ocultos, y que no queden sin castigo. (Singer, 1830: VII-VIII)

Lo que se propuso Juan M. González Dávila con la traducción-adaptación de esta obra, y posterior publicación, fue «corregir las costumbres deleitando» (Singer, 1830: VIII).

En estas obras, el vicio es condenado, mientras que la virtud es recompensada; una virtud que es comprendida en términos cristianos.

Ahora bien, aunque se trató de cambiar la naturaleza de las novelas góticas a novelas morales, donde se muestran los funestos efectos de una mala educación y pasiones exaltadas para disciplinar al lector o descubrir las bondades de los personajes virtuosos, cuya rectitud a menudo es recompensada, el moralismo no deja de ser primeramente una excusa para lograr la aprobación de la censura, pese a que «los restos de esa moralidad cristiana permanezcan y pasen a enriquecer el género gótico» (López Santos, 2010d: 157) en España. En *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor* (1817), de Sophia Lee, el editor afirmó que la finalidad de esta novela era: «la pública instrucción, la formación del corazón humano, el acostumarle á los debidos sentimientos de virtud y de piedad á vista de las dichas o infortunios de nuestros semejantes, el iniciar saludablemente a los que comienzan la carrera de esta vida en los

misterios de la intriga, del artificio, y de todos los resortes de la ambición y de los demás vicios para saber librarse de sus lazos, y precaverse contra sus efectos siempre funestos» (Lee, 1817, tomo I: VII).

Sin embargo, la defensa de la novela gótica como una obra moral e instructiva no dejaba de tener como propósito principal el de pasar el cerco censorio, pues una lectura de las obras, e incluso en ocasiones de las mismas advertencias, saca a relucir el verdadero objetivo de estos editores y traductores que no era otro sino el de satisfacer los nuevos gustos literarios de los lectores con una nueva corriente que estaba triunfando en el resto de Europa, la gótica⁵⁷¹, de provocar en ellos el deleite que producían la experimentación con la nueva estética del horror:

Entre el prodigioso número de novelas que en estos últimos tiempos se han presentado al público en diversos países de la Europa, pocas se encontrarán, ó amado lector, que llenen el objeto á que se dirige este género de escritos como el *Subterráneo*, ó *la Matilde*, que nuevamente te presento. El acogimiento favorable, y aun extraordinario, que obtuvo en su primera edicion, me hubiera sorprendido, si reflexionando sobre sus cualidades no hubiera llegado á convencerme que era efecto necesario de su mérito singular. [...] El joven, el anciano, el sabio, el ignorante no pueden resistirse al encanto con que se les presentan los varios sucesos de la vida, concediéndoles lágrima de compasion ó movimientos de regocijo, á medida que los ven ya favorables, ya adversos, y algunas veces trágicos. Mas no creo que todos reflexionan que semejantes resultados son puntualmente los que se proponen conseguir los sabios autores de tales producciones y el objeto á que se encaminan sus trabajos. (Lee, 1817, tomo I: V-VII)

Los traductores y editores de la novela gótica en España se esforzaron en justificar e incluso trataron de convencer a la censura y la crítica de que sus obras eran modelos dignos de imitación, cuyos componentes inmorales, siniestros e inverosímiles eran necesarios, su presencia estaba más que justificada, por el enorme poder influencia que estos ejercían sobre los lectores. La presentación de modelos (o personajes) virtuosos no era suficiente, ni tenía el impacto moral y didáctico deseado; la exposición (y experimentación a través de la lectura) de escenas atroces, crímenes inhumanos, pasiones desbordadas y sucesos siniestros, serían más efectivos a la hora de aleccionar a las personas, pues, a través de dichos ejemplos, cuya impresión sobre los lectores era más fuerte, los disuadirían de adoptar tales comportamientos y adoptarían unos más sanos, de acuerdo al buen juicio y al buen proceder cristiano. *Alejo, o La casita en los*

⁵⁷¹ Aunque para ser más exactos, esta corriente había triunfado en Europa, porque recordemos que cuando comenzó a triunfar en España, especialmente a partir de la segunda década del siglo XIX, fuera del país el género ya estaba llegando a su fin. Aunque esto no niega su presencia en España, ni desmerece su éxito y repercusión en el país.

bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera (1798), de François-Guillaume Ducray-Duminil, se inicia con un prólogo del autor en el que nos avisa del fin moral de la obra en la que no solo propone ejemplos de bondad, representada por el personaje principal, Alejo, sino también modelos de mala conducta, representada por la figura del italiano, cuya horrible personalidad, contraria a la de Alejo, contribuye a la educación del protagonista y produce buenos efectos en él y en los posibles lectores de la obra (Ducray-Duminil, 1798, tomo I: V-XII⁵⁷²).

Aunque el objetivo de estos autores no fuera el de aleccionar a los lectores, pues el texto conducía a otros derroteros, sin esta justificación de la representación de lo depravado, lo horrible y lo inverosímil, con sus causas y sus consecuencias, como ejemplos de lo que no se debe hacer, difícilmente se hubieran podido sostener este tipo de ficción en el país.

La lección moral también aparece sujeta a otro aspecto taxativo de la ficción gótica, pero bastante complicado dentro de la literatura española: la conservación o la eliminación del componente sobrenatural. Este elemento presente en la novela gótica, aunque no es estrictamente necesario como en el género fantástico para el desarrollo de la trama, fue afrontado desde los mismos prólogos y advertencias a las obras desde dos enfoques: la superstición como vicio y la fe en seres prodigiosos como quiebra fundamental del principio de verosimilitud (López Santos, 2010d: 161).

La superstición fue presentada como uno de los mayores vicios que puede conducir al ser humano a cometer actos horribles y perder el juicio. Las novelas que incluyen el componente sobrenatural, sus autores justificaron su presencia muchas veces desde los mismos prolegómenos, advirtiendo que su funcionalidad en la obra se reducía a mero ornamento estético para desterrar viejas y ridículas creencias (aunque realmente lo que se buscaba era aumentar la tensión literaria, la sensación de intenso terror que provoca el contacto con lo sobrenatural). Sin esta pretensión de eliminar de la sociedad las falsas creencias en sucesos y seres sobrenaturales, la censura no hubiera permitido su publicación, pues hubiera visto en estas obras un aliciente para avivar aún más la superstición. Dentro del texto, con frecuencia hallamos la racionalización o explicación de lo sobrenatural, el cual se debe a un hecho natural, a producto de sueños o de una imaginación exaltada, o a las artimañas de unos cuantos personajes. En la advertencia inicial de la primera edición en castellano de *Adelina, o La abadía de la selva. Novela*

⁵⁷² Vid. subapartado 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», del segundo capítulo donde se puede ver de nuevo la cita completa (pág. 231).

histórica (1830), de Ann Radcliffe, el traductor, Santiago de Alvarado y de la Peña destacó el valor moral y didáctico de la novela (Radcliffe, 1830, tomo I: V-VII⁵⁷³).

En la introducción a *La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos* (1806), de Cajetan Tschink, el traductor advirtió que en esta novela: «solo se halla una invectiva perfectamente seguida contra la creencia de la Magia, y todas las supersticiones populares. No se pueden concebir enteramente los perjuicios de ésta y otras muchas preocupaciones que adquiridas en la mas tierna infancia se gravan con caracteres indestructibles en el corazón humano. Combatiendo contra ella el Autor de esta Novela, presenta un joven cuya imaginacion está subyugada por un diestro impostor que le conduce por grados á una conspiracion de que es victima» (Tschink, 1806: 129-130).

En aquellas novelas donde el componente sobrenatural no estaba aclarado o racionalizado dentro del relato, el traductor justificaba su presencia desde los prólogos de las obras, diciendo ser producto de una alucinación, de una inadecuada educación o de falsas supersticiones. Si estos autores querían difundir entre el público español esta nueva tendencia, su único camino era lograr la aprobación de la censura y, para ello, ensalzar la función moral y educativa de la obra era primordial. Al margen de las propias pretensiones de los traductores que van más allá de las meramente educativas impuestas por la censura y la preceptiva ilustrada⁵⁷⁴, lo que se pretendía, o más bien lo que se quería hacer creer, especialmente a los detractores de este tipo de ficciones, era que toda persona debe abstenerse de cometer o adoptar comportamientos mezquinos y dañinos para la moral, así como de dar crédito a viejas supercherías y falsas creencias, opio del pueblo que impedía su avance y desarrollo como sociedad moderna y racional, aquella por la que los ilustrados más luchaban. Las novelas góticas de Ann Radcliffe eran las más útiles a la causa ilustrada; la racionalización o la explicación de lo sobrenatural presente en las obras de esta escritora sirvieron como medio perfecto para esta lucha contra la superstición. A esto también hay que sumarle que en las obras de Ann Radcliffe existe una tendencia al final feliz, el vicio es castigado y la virtud recompensada, y de cada una de ellas se suele sacar una enseñanza moral útil para la vida.

⁵⁷³ Vid. subapartado 2.4.1., «La recepción positiva», del capítulo anterior donde puede localizarse la cita completa (págs. 340-341).

⁵⁷⁴ Esto era, acercar a los españoles a las nuevas tendencias literarias para provocar en estos el deleite que se busca siempre con la lectura.

No obstante, como indica Miriam López Santos (2010d: 162), la dificultad aparece en aquellas novelas donde el componente sobrenatural no es adecuadamente explicado. En la advertencia de *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq, el traductor, Luis Monfort, afirmó que «la época de los fanáticos ya ha espirado, y que la superstición ha perdido también su influjo en las vicisitudes y desgracias de la vida humana. Los espectros y las fantasmas apenas conservan nada de su antiguo crédito, y no es de temer que haya muchos Vielands que sacrifiquen á su muger y á sus hijos engañados por una falsa voz, ó atemorizados por los efectos de la fantasmagoría que ya nadie ignora» (Pigault-Maubailarcq, 1818, tomo I: VII-VIII). Con esta clase de advertencias lo que se pretendía era luchar contra la ingenuidad y la ignorancia de los españoles para eliminar de sus mentes y de sus corazones cualquier rastro de las supersticiones que tantos años habían formado parte de su realidad, pero estos relatos donde se incluían el elemento fantástico, maravilloso o sobrenatural acababan por dar más pábulo a todas estas antiguas creencias. Conducidos por los ideales ilustrados y con la mirada puesta en la censura, estos traductores atacaron la superstición y lo sobrenatural para eliminarlos de la sociedad. Sin embargo, estos autores mantuvieron un doble juego, pues, aunque eran conscientes de que era primordial desterrar todas estas falsas creencias y seres sobrenaturales del subconsciente colectivo, también sabían que, si lo que se deseaba era atraer la atención del lector, provocarlo, afligirlo y hacerlo cuestionar su propia realidad, sacar del armario a los viejos fantasmas resultaba realmente emocionante. Este doble juego lograba mantener la tensión narrativa e incrementar el terror que se buscaba provocar (López Santos, 2010d: 165).

En las advertencias, se aprecia esta dualidad que buscaba satisfacer a los censores y a los lectores al mismo tiempo, así se lograba salvar a la novela por ambas partes (López Santos, 2010d: 166). Estos autores anunciaron como uno de los objetivos principales el de poner fin a toda clase de supercherías a través del desenmascaramiento de estas en las novelas, logrando de este modo engañar a la censura, pero también instigaron a los lectores a que se dejasen llevar y disfrutasen de los lances sospechosos representados en el texto. La misma cita que aparece en la portada de la novela de todas las ediciones de edición de *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1826), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq (1818, tomo I: s.p.), resume a la perfección esta doble

pretensión⁵⁷⁵. La primera frase, «Leed, y estremeceos», podría ir perfectamente dirigida a los lectores, a los que se busca estremecer con la presentación de sucesos y seres sobrenaturales. La segunda frase, «nada hay aquí de fabuloso», podría ir dirigida a la censura. En la segunda edición de esta novela, mientras que el traductor, Luis Monfort, citado en el párrafo anterior⁵⁷⁶, afirmó que la época de fanáticos y supersticiosos ya había perdido todo su poder y que en esta obra se puede ver cómo unos cuantos personajes son engañados por unos supuestos fantasmas, confirmando así que todo lo sobrenatural es producto del engaño o fruto del delirio, haciendo un llamamiento principalmente a la censura de que esta novela no pretendía fomentar la superstición, sino eliminarla; mientras el editor trató de calmar a la censura, alegando que, sin la luz de la religión, que ilumina a la razón y pone freno a los delirios, es imposible que las personas alcancen la felicidad, ni sean virtuosos, al mismo tiempo invitó a los lectores a disfrutar de los prodigios representados en la obra:

El lastimoso cuadro de la desgraciada familia de Vieland enseña á los hombres que sin la luz del Evangelio, y sin el freno de la Religion, no pueden hacerlos felices la naturaleza y la sociedad, ni serán sólidamente virtuosos con los talentos y toda la humana sabiduría. Este obgeto moral me hizo esperar que puesta en nuestra lengua sería bien recibida de los que aman la virtud, al paso que los prodigios que contiene embelesarían á los que gustan de una lectura que les embargue la imaginacion y fomente la sensibilidad. (Pigault-Maubailarcq, 1826, tomo I: V-VI)

Las ficciones góticas que incluían elementos o sucesos sobrenaturales corrían el peligro de no pasar la censura por ser consideradas nocivas, al promover la superstición entre la población. Así pues, los traductores y editores se vieron en la necesidad de mitigar la carga supersticiosa desde las advertencias y prólogos, reseñando las cualidades de los principios didácticos de sus obras.

B. Verosimilitud

En los prólogos y advertencias a las novelas góticas, también es frecuente hallar la presentación de estas obras como cuadros fieles donde se representan hechos completamente verosímiles.

⁵⁷⁵ La cita a la que nos referimos es la que encabeza esta segunda sección (pág. 557).

⁵⁷⁶ La cita de Luis Monfort ya señalada pertenece a la primera edición de esta novela. No obstante, el mismo prólogo vuelve a repetirse en la segunda edición.

Los traductores y editores eran conscientes de que uno de los grandes principios defendidos por la preceptiva neoclásica era el de verosimilitud literaria⁵⁷⁷, es decir, que en las obras se mantuviera un acercamiento constante con la realidad del lector. De modo que la calidad y el prestigio de las obras dependían del nivel de distanciamiento con la realidad; esto es, cuanto mejor y de manera más fidedigna se representase la realidad en una obra, esta sería más verosímil, y, si es más verosímil, se ganaría más fácilmente la admiración y el respeto de la crítica, y más poder de influencia tendría sobre los lectores, pues es más fácil imitar modelos (personajes) reales que unos ficticios y aprender a enfrentar o evitar problemas del día a día o reales que unos que lo más probable es que nunca ocurran porque es improbable que se dé nunca una situación inverosímil.

La verosimilitud apareció vinculada a la cuestión moral por el particular concepto de la realidad que aparece representado en estas ficciones. La moralidad fue concebida como «el estudio y conocimiento de las costumbres, de los usos, de la forma de la vida y de los modelos» (Álvarez Barrientos, 1995d: 903). La idea de realidad que hallamos en estas novelas apareció pasada por el filtro de la moralidad, mostrándose una realidad más cercana a las costumbres españolas y el sentir nacional donde podemos ver representadas las buenas costumbres, aunque también aquellas malas, pero no menos verosímiles, criticadas por la censura por su carácter inmoral o dañino para la sociedad. La búsqueda repetida de la verosimilitud provocó que, en prólogos y advertencias, y también dentro de las mismas historias, los traductores continuamente señalaran como modelos y hechos reales los presentados en los textos: jóvenes virtuosos, padres ejemplares, villanos detestables, frailes lascivos, amores desdichados, robos, homicidios, etc., personas y situaciones que los lectores podían perfectamente en su vida cotidiana. La representación de estos modelos reales y hechos verosímiles ayudaría a la instrucción moral del público, evitando de este modo adoptar malos comportamientos y sirviendo de guía para enfrentar situaciones desagradables, todas ellas reconocibles por su parecido con la realidad, e invitando a los lectores a imitar y adquirir sanas costumbres. En *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor* (1817), de Sophia Lee, el editor destacó cuál era el empeño en que se constituye el que escribe novelas, comedias y cuentos (Lee, 1817, tomo I: IX-X⁵⁷⁸).

⁵⁷⁷ Vid. subapartado 3.2.2., «La novela realista y verosímil, y la novela gótica», del capítulo anterior.

⁵⁷⁸ Vid. subapartado 2.1., «La novela gótica extranjera en España. Traducción-adaptación», de este tercer capítulo donde se puede ver de nuevo la cita completa (pág. 557).

El primer paso, para hacer estas obras lo más verosímiles posibles, fue el de españolizar el texto, es decir, personajes, situaciones, costumbres, etc. extranjeros, fueron o bien suprimidos o adaptados al contexto natural de España. En los prólogos y advertencias de algunas de las novelas góticas traducidas-adaptadas, traductores y editores informaron de dichos cambios en el texto original, adelantando al espectador algunos de ellos, como las nuevas características y conductas de ciertos personajes (al compararlos con los personajes de la obra original, efectivamente se pueden observar dichas diferencias), y la supresión o la adaptación de ciertas situaciones o lances de la historia, siempre teniendo en cuenta su proximidad a las costumbres españolas, de lo que la cultura española podía tolerar o no, y también con miras a la comprensión lectora del ciudadano español, de manera que este pudiera comprender lo que ocurría en la historia. En *Aventuras del baroncito de Foblas* (1822), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, el traductor adelantó algunos de los cambios que había producido en la obra original del escritor francés, transformándola en una obra española y conforme a las costumbres y al gusto español:

Mi traducción es libre. Yo me propuse convertir en obra española una francesa, sin ser esclavo de las palabras [...]. He traducido las ideas conforme las he percibido, y me parece no haber variado ninguna. He dividido la obra en capítulos, aunque no lo está en su original, porque así proporciono á los lectores algunas mansiones fijas para que pare, si quiere, sin dejar incompleta la narracion de un lance. He dado nombre á las personas que no lo tenían, como el marques de *Babia*; porque si el señor *Louvet* las designó con solos puntos diciendo, por ejemplo, *marques* de..... tendría sus motivos particulares que no concurren en mí: yo inventé los de *Babia* y algun otro, gobernándome por las reglas de alusion al carácter de las personas. He llamado *baroncito de Foblas* al que *Louvet* nombró en su original *caballero de Foblas*; porque me ha parecido mas conforme á las ideas de nuestra España, en la que solemos llamar *duquecito* al hijo primogénito del duque; *marquesito* al del marques; *condecito* al del conde; *baroncito* al del baron; y nuestro heroe, de diez y seis años de edad, fue hijo primogénito del *baron de Foblas*. He escrito *Foblas* y no *Foublas*, que dice el original, porque la pronunciacion en Francia es *Fo* y no *Fou*; y los españoles preferimos las sílabas de una vocal á la de un diptongo, el cual es inevitablemente mas duro, menos armonioso, y menos fácil de pronunciar con suavidad y melodía. Por esta misma razon he preferido escribir *Volter* y *Rusó* en lugar de *Voltaire* y *Rousseau*; igualmente *Fonroso* en vez de *Fonrose*, españolizando estos y otros nombres propios, porque así lo manda la costumbre; por la cual escribimos como pronunciamos *Burdeos*, *Marsella*, *Bayona*, y otros muchos nombres propios que no están escritos así en original frances. Ultimamente he puesto en forma dramática muchos diálogos que *Louvet* ó no distinguió ó lo hizo únicamente con la linea de division semejante a esta--; porque si bien es cierto que cuando las personas que hablan son únicamente dos, no es difícil conocerlas en cada ocasion, tambien lo es que algunas veces se fatiga la memoria, y si las personas de la conversacion pasan de dos, el signo de la linea-- es equívoco. Cuando los autores (por evitar el peligro de confusion) omiten aquel arbitrio, hacen pesada y molesta la lectura con la repeticion de frases, *me dijo, le respondió*,

replicó; te satisfizo diciendo que, etc. Yo he conseguido hacer mas rápida la narracion y mas perceptibles las ideas, escribiendo tales diálogos en la forma con que se acostumbran escribir las comedias, estos es, poniendo al márgen los nombres de las personas que hablan, y anotando abajo las circunstancias, ó bien escribiéndolas arriba con caracteres de letra bastardilla, que los franceses llaman *itálica*. En fin he procurado convertir en obra española y conforme al gusto español, la que fue originariamente francesa, llena de gracias y chismes conforme al genio del idioma francés. (Couvray, 1822, tomo I: V-VII)

Estos cambios no estaban motivados únicamente para contentar a la censura, la cual pretendió imponer una carga moral sobre cualquier relato; en esta ocasión, fueron los traductores los que decidieron dar el primer paso y adaptar los textos a las costumbres de España, pensando en los lectores, principalmente, quienes leerían con mayor gusto y entenderían mejor estas obras si se acercaban más a su contexto. En la traducción de *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq, el traductor, Luis Monfort, además de haber acomodado algunos de los elementos a las costumbres españolas, comentó que «en esta traducción se encontrarán de menos muchas expresiones y cláusulas, y aun capítulos enteros del original», y siendo conocedor de que dichas licencias serán tildadas por «los gramáticos y traduccinistas», quienes «mirarán esta licencia como un crimen», confió, sin embargo, en que «la gente sensata no dejará de conocer los justos motivos que para ello he tenido, y que aplaudirá la rectitud de mi intencion» (Pigault-Maubailarcq, 1818, tomo I: XIII). Luis Monfort concluyó este prólogo afirmando que «Pigault Maubailarcq, miembro corresponsal de la Sociedad Pilotécnica, dispuso esta novela al gusto y costumbres de su país, y yo he debido acomodarla á las del nuestro; esto es, el autor francés escribía entre los suyos, y yo traduzco esta obra para los españoles» (Pigault-Maubailarcq, 1818, tomo I: XIII-XIV).

Al aumentar la sensación de la realidad de la historia narrada, esto provocó que las novelas góticas perdieran en su trasvase a España ese halo antiguo y misterioso que las envolvía desde su mismo nacimiento, aunque no desapareció del todo, pues, una lectura atenta a las historias revela un quebrantamiento de la verosimilitud textual a lo largo del relato: «Tampoco la intransigente oposición a los sucesos inverosímiles la lleva al realismo que se pretende. Ante esta situación a los traductores no les queda de otra que dar un giro interpretativo y vincular estas ficciones a la novela histórica» (López Santos, 2010d: 170). En títulos, subtítulos, advertencias, prólogos o introducciones a las novelas góticas, incluso en notas a pie de página, podemos ver cómo los traductores y editores trataron de disimular el género y hacer pasar las

ficciones góticas por novelas históricas; todo ello motivado por el principio de verosimilitud impuesto y defendido por la preceptiva neoclásica y la censura española. Aprovecharse de la fama de otros subgéneros literarios (como la novela histórica), les aseguraba a los traductores y editores la entrada de sus obras al comercio editorial; además, la idea de presentar las novelas góticas como novelas históricas reforzaba esa idea de realidad, de veracidad, de los hechos narrados.

En el subapartado 2.1.1. «La portada: título y subtítulo», de este capítulo, presentamos algunos ejemplos de novelas góticas anunciadas como novelas históricas desde las mismas portadas de los libros, estableciéndose de manera explícita un vínculo con el género histórico, que se prolonga a los mismos prólogos y advertencias de las novelas. También existen otras novelas góticas donde el vínculo con la novela histórica no se establece de manera explícita en la portada de la obra, pero sí que podemos ver dicha conexión en el prólogo o la advertencia, como en *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa* (1832), de Elizabeth Helme; *El solitario del monte salvaje* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt); o *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor* (1817), de Sophia Lee.

Los traductores y los editores infundieron desde prólogos y advertencias este carácter histórico a la novela gótica. En *La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos* (1806), de Cajetan Tschink, el traductor aclaró que en esta novela se halla una «parte de los sucesos está tomada de la historia de las Revoluciones de Portugal, que escribió el Abate Vertot» (Tschink, 1806: 129-130). En los prólogos y las advertencias, hallamos una defensa de la veracidad o verosimilitud de los hechos relatados. A modo de ejemplo, y para continuar con la cita de la sección anterior, analizaremos el prólogo de la novela gótica irracional inglesa, *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer, donde su traductor, Juan M. González Dávila, señaló que esta obra era de las más cautivadoras que se había publicado hasta la fecha, presentándola como una novela moral e histórica. Con anterioridad citamos la justificación moral de la obra. Desde la perspectiva histórica, Juan M. González Dávila anotó que en esta obra se patentizan:

no solo las ocurrencias de los reinados de Guillermo I llamado el Conquistador, y de su hijo menor Guillermo II titulado el Rojo, sino la época memorable de las Cruzadas, que tanto han llamado y llaman en el día la atención de toda clase de lectores; añadiéndose á esto estar sumamente ligada esta novelita á aquella época

de la historia de Inglaterra (I⁵⁷⁹) que comprende desde el año de 1066 de la era cristiana en que principió su reinado Guillermo I, hasta despues del año 1089. Los personajes que en ella se citan han existido todos, y aunque algunos tengan nombres supuestos, los principales tienen los suyos propios; cosa tanto mas agradable cuanto no se habla de seres imaginarios. (Singer, 1830: V-VI)

Pero tras esta fachada de novela moral e histórica, se esconde realmente un entramado de lances sospechosos, inverosímiles y terroríficos con la pretensión de provocar deleite en el lector. Lo real, lo maravilloso y lo terrorífico, lo verosímil y lo inverosímil, se unen en esta composición literaria para, más allá de adoctrinar, atrapar al espectador.

Presentaciones similares se pueden hallar en *El cementerio de la Magdalena, o La muerte de Luis XVI, de la reina y del delfín de Francia* (1810), de Jean-Joseph Regnault-Warin, donde el traductor dijo presentar al público español, «Imparcial, pero verídico, [...] la muerte de Luis xvi. y de su desgraciada familia, como el hecho mas atroz y bárbaro que cometio jamas pueblo alguno» (Regnault-Warin, 1810, tomo I: VII). Y en *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C**** (1829), de un autor anónimo, el editor abrió el prólogo asegurando que presentaba al público «no una novela ni un cuento inverosímil, sino una historia verdadera» (Anónimo, 1829: s.p.).

Algunos traductores y editores se apoyaron en alusiones a autores extranjeros de conocido prestigio e insistieron en los vínculos de sus traducciones con la novela histórica, a la cual se sumó también los atractivos del lenguaje poético. En la introducción de *El solitario del monte salvaje* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), el editor destacó que se trataba de una novela donde «al carácter histórico y estilo dramático de Walter-Scott, reúne la elevada y poética elocuencia de Telémaco, la sencillez de Estela, la imaginacion resplandeciente y caballerisca de Ariosto, y el vivo y profundo interes del nuevo jénero romántico» (Arlincourt, 1830, tomo I: IV-V). En *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa* (1832), de Elizabeth Helme, el traductor, Ramón de Ugena, alabó la labor de la autora, quien, «en la presente, acertó á pintar con unos colores muy semejantes á los de Walter Scott, las escenas de los tiempos caballerescos que tanto se prestan á los deliciosos vuelos de la imaginacion, y que llevan siempre cierto carácter de dignidad y de costumbres urbanas y piadosas. El gusto del día propende á ver reunidos el interés

⁵⁷⁹ Juan M. González Dávila añadió una nota a pie de página donde sugería al lector que consultase la «Histoire d'Angleterre par M. P. Chavenettes. 6 tom, ann. 1765» (Singer, 1830: VI).

histórico ó de la verdad, con los atractivos del adorno poético, y bajo estos dos aspectos me atrevo á decir que llena el objeto que se propuso» (Helme, 1832, tomo I: VI).

Otros traductores, se apoyaron en el mismo texto como documento histórico, cuyos sucesos eran verídicos y los personajes que se presentaban reales. En *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania* (1807), de Christiane Benedikte Naubert, el traductor, Bernardo María de la Calzada, presentó esta novela gótica como:

una novela historial, que puede colocarse en la clase de libros útiles, porque nos da, sobre una institucion singularísima, las únicas instrucciones que han llegado á nuestros dias. [...] Esta obra contiene curiosísimas noticias sobre el carácter y aventuras del Emperador Wincelao, la de la Emperatriz Sofía, de su hermano Sigismundo, Rey de Hungría, y de la Reyna Bárbara, esposa de este último; sobre las costumbres de los antiguos caballeros; sobre las de Subinsko, Arzobispo de Bohemia y de Hungría; y sobre las de los monges, monjas y ciudadanos de aquel tiempo. Todos los retratos son parecidos y conformes á lo que de ellos dice la historia. (Naubert, 1807, tomo I: s.p.)

No obstante, más que en mostrar sobriamente la historia, el relato realmente se centra de sobremanera en la presentación de sucesos terribles, espacios oscuros y lúgubres, y pinturas horribles: «Se verá el extraordinario procedimiento de dicha institucion, las formalidades que observaba, los terrores que infundia, y el cómo hacia temblar al potentado en su palacio, y al pastor en su choza» (Naubert, 1807, tomo I: s.p.).

Resulta destacable cómo fueron varios los traductores que subrayaron la función didáctica de la historia, de la cual se obtenía una enseñanza moral a través de la presentación de hechos verídicos y terroríficos, aunando lo gótico, lo moral, lo didáctico y lo histórico: «La historia es el verdadero teatro donde se aprecian las máximas seguras de la vida, y en donde con los egemplos ve el jóven claramente los senderos que guían á la felicidad ó al precipicio» (Lee, 1817, tomo I: VIII). En *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento* (1799), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, Benito Redondo de Toledo dijo haber hallado entre unos escritos franceses esta obra que ahora presenta, la cual manifestaba «la mayor parte de los fundamentos que habian contribuido al desmembramiento de la Polonia», y que se había animado a traducir «libremente, pero sin separarme de la histórica en manera alguna» (Couvray, 1799: XII). Confesó que, el temor de que su traducción sufriese el desprecio general por falta de perfección, le habría motivado a no publicar esta obra, sin embargo, consideró que esta puede ser útil a su país, puesto que esta «ofrece e mejor

quadro que pudiera apetecer, para pintar los desastres de un gobierno Monárquico electivo, y mas quando la realidad de la Historia, y los extraordinarios acontecimientos del desgraciado Reyno de Polonia han merecido una particular atención» (Couvray, 1799: XIII-XIV). Sabedor de que muchos lectores no entenderían «lo que leen, ó bien se les hace inverosímil su contexto por falta de instruccion en el gobierno en el derecho y en las costumbres de otros Estado» (Couvray, 1799: XV), le pareció oportuno incluir al comienzo de la novela un primer capítulo donde se ofreciera:

una suscita descripcion del Gobierno de la Polonia, extractada de los mejores autores que sobre ello han escrito, con especificacion de aquellas particularidades que tienen mas correlacion con los acontecimientos que describe el Caballero Lovzinski, y manifiestan la mayor parte de las causas por las cuales se originó la desmembracion del año de 1776, nacidas unicamente del derecho de eleccion de los Reyes. El demostrar lo perjudicial que es este derecho es el motivo que me ha animado para dar á la prensa las adjuntas Memorias por la utilidad que puede seguirse. (Couvray, 1799: XVI-XVII)

Presentaciones similares se observan en otras novelas góticas, como en la tercera edición de *El cementerio de la Magdalena* (1817), de Jean-Joseph Regnault-Warin, donde el editor recordó al lector que:

el objeto de la presente obra, es instruirle en la parte mas memorable de la revolucion de Francia, que fue el asesinato de Luis XVI y de su esposa é hijo; de donde puede sacar el saludable escarmiento que el autor se propuso, confirmándose en el horror á las novedades políticas y á los crímenes que les suelen seguir. El interés que de suyo inspira esta historia, se aumenta con la lectura de los documentos que justifican la verdad de aquellos hechos, y con la viveza de la narración que escita frecuentemente la sensibilidad de los corazones, y los inclina á seguir lo bueno y aborrecer lo malo. (Regnault-Warin, 1817, tomo I: s.p.)

En *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (1834), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), su traductor, José March, aseguró que «el reinado del *Cervecero Rey* en Flandes, en el siglo 14, es una de las lecciones mas espantosas de la Historia» (Arlincourt, 1834, tomo I: s.p.). José March señaló que Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt) presentaba en esta novela:

El cuadro terrible de un ambicioso alto linage, haciéndose partido entre el populacho para llegar á ocupar el trono; revolcándose en el cieno para pavonearse con la púrpura, aterrando al huérfano y á la viuda para enriquecerse con sus despojos, asesinando para heredar y destruyéndolo todo para apoderarse de todo; declarándose exaltado adorador de la libertad para convertirse en un deslumbrante ideal de la tiranía, y descendiendo en fin hasta el último grado de la bajeza humana

para subir hasta el mas elevado escalon de la potestad social. Un cabeza de tal naturaleza, hombre sin fé, sin honor y sin alma, es una de aquellas monstruosidades públicas cuya imágen conviene presentar á las naciones como una instruccion, y como una luz que les abra los ojos. El *Cervezero Rey* consiguió triunfos: pero estos mismos triunfos tuvieron un término. Jamás hubo un usurpador coronado que pagase tan caras sus maldades. Si por una fatalidad [...] existiese hoy en dia en Europa algun usurpador, guárdese de abrir este libro en que pudiera verse reflejado y temblara. (Arlincourt, 1834, tomo I: s.p.)

Ahora bien, lo primeramente llamativo en la presentación de la historia (o de los hechos verídicos) en estas novelas es que esta no se ajusta a la realidad, es decir, a lo que realmente sucedió. Esto revela que el objetivo principal de estas novelas nunca fue el de presentar la historia, porque no son novelas históricas, sino góticas; a los escritores del gótico no les interesó el rigor histórico, sino el cuadro que pintaron en sus obras desde su realidad contextual, ya que compusieron sus obras desde una perspectiva pseudohistórica: «Esta pseudohistoria sirve de marco para sus tramas, con la visión siempre fija en el mantenimiento de la verosimilitud textual» (López Santos, 2010d: 173). Este supuesto historicismo, presentado y adelantado en prólogos y advertencias, apenas es detectable en los relatos, donde en muchas ocasiones las referencias históricas se realizan a través de unas pocas notas a pie de página, donde se puede ver claramente cómo los traductores trataron de adulterar la naturaleza u objetivo principal del texto, para hacerlo pasar por uno histórico de cara a engañar a la censura, pero que claramente fracasó en la verdadera trasformación del texto, pues la lectura de estas novelas apunta en una dirección distinta y conduce a reflexiones diferentes que podemos hallar en la novela histórica. Son novelas góticas, «con mayor pretensión de realismo y de búsqueda constante de referentes en el mundo real, pero novelas góticas al fin y al cabo» (López Santos, 2010d: 173). Estas novelas recurren a la historia, una historia que es idealizada, esto es, se produce una clara manipulación de los hechos históricos tal y como realmente ocurrieron; una revisión del pasado donde los autores buscan resaltar lo oculto y lo inquietante, ya que el objetivo principal en estas obras es la búsqueda del placer estético del terror.

Pese a que los traductores y editores insistieron en la veracidad de los hechos relatados, haciéndose reconocibles ciertos personajes y momentos, algunos apoyados incluso por documentos históricos, o citando a célebres autores de la novela histórica, como Walter Scott, no fue la presentación de la historia el objetivo primero de estos autores, esto fue más bien un pretexto literario para enaltecer las obras (y por extensión el género gótico) y salvaguardar el principio neoclásico de verosimilitud literaria y pasar

la censura. El verdadero objetivo, como podemos ver en algunas de las citas anteriores, y como advertíamos en el párrafo anterior, fue el de provocar el deleite del lector a través de la estética del terror; es fácil ver en estas citas la insistencia de los autores en lo terrorífico, siniestro y extraordinario de los hechos narrados. Sírvese como último ejemplo la introducción de *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, donde el traductor, Santiago de Alvarado y de la Peña, dijo ofrecer al público «una Novela, ó mas bien una historia verdadera» (Radcliffe, 1830, tomo I: V). Pese a anunciar desde la portada y el inicio del prólogo la obra como una novela histórica, lo cierto es que en esta presentación podemos ver que el interés se centra no en la presentación de hechos verídicos, sino en la introducción de hechos extraordinarios que son lo que van a atraer la atención del lector: «Ofrezco al Público una Novela, ó mas bien una historia verdadera de las mas célebres y singulares que se han escrito hasta ahora por su argumento, y de las puede mas pueden interesar á los lectores, teniendo siempre en suspenso su imaginacion esperando su prodigioso desenlace, y presentado á cada página un nuevo suceso extraordinario que no pueden adivinar en lo que vendrá á parar» (Radcliffe, 1830, tomo I: V).

Tras la fachada de novela histórica, se esconde un entramado de lances sospechosos, inverosímiles y terroríficos con la pretensión última de provocar deleite en el lector. Lo real, lo maravilloso y lo terrorífico, lo verosímil y lo inverosímil, se unen en esta composición literaria para atrapar al espectador.

C. Sentimentalismo

La novela gótica también estableció contactos con el género sentimental. Las novelas, donde se entremezclan características de ambos géneros, el gótico y el sentimental, resulta en ocasiones complicado averiguar cuál es uno y cuál es otro, pues tanto la novela gótica, como la novela sentimental, contienen grandes dosis de melodrama, se dibujan con frecuencia los sentimientos o pasiones exaltadas, existen historias de amor desgraciado y puede finalizar o bien con un final trágico o con la recompensa del amor honesto y el castigo del insano. Los traductores de la novela gótica en España demostraron en sus prólogos dicha dificultad y, ante esta confusión, presentaron y trataron sus traducciones como novelas sentimentales que, como en el asunto de la novela histórica, analizado en la sección anterior de este subapartado, beneficiaba al género, sobre todo de cara a pasar la censura, pues contaba la novela

sentimental con un mayor número de seguidores y gozaba de mayor prestigio. La alusión a novelas como *Clarissa o la historia de una joven dama* (*Clarissa, or, The History of a Young Lady*, 1748), de Samuel Richardson, y *Amelia* (1751) y *Tom Jones, o El expósito* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749), de Henry Fielding (Helme, 1798, tomo I: VIII), por parte del editor de *Luisa, o La cabaña en el valle* (1797), de Elizabeth Helme, prueba el prestigio y la popularidad del género sentimental; tal es así, que el mismo editor le preguntó al traductor de esta novela si su traducción estaría al nivel de estas obras: ¿[...] se lisonjea usted de que la suya pueda interesar á competencia de las que acabo de nombrar?» (Helme, 1798, tomo I: VIII-IX). Fuese de manera intencional o no, estas alusiones a la novela gótica incluidas en la introducción logran ocultar la verdadera naturaleza del texto y confundir al lector, pues fácilmente se podía caer en el error de vincular esta novela de Elizabeth Helme al género sentimental al ver dichas alusiones del editor en la edición al castellano.

Y, de este modo, encontramos en algunas novelas góticas traducidas-adaptadas este ocultamiento del género y vinculación al género sentimental, desde cuyos prólogos y advertencias, traductores y editores presentaron sus obras como cuadros donde se representan sentimientos exaltados, amores desgraciados y, pese a toda una serie de infortunios por los que pasan los amantes, el final triunfo de la virtud y la condena del vicio.

No obstante, un rasgo fundamental para averiguar qué tipo de subgénero narrativo tenemos ante nosotros, si gótico o sentimental, es que la novela gótica siempre se recrea en el terrible poder de la oscuridad, mientras que la novela sentimental alaba la virtud y la redención. Los autores del género sentimental pasaron largos momentos describiendo las diversas emociones que experimentaba la heroína virtuosa; sin embargo, en las novelas góticas traducidas-adaptadas, pese a que se acentuase el rasgo sentimental, rozando el melodrama, se destaca por encima de la historia y de las desdichas de los jóvenes amantes, la crueldad desmesurada y los terribles efectos del mal: «Aunque ambas novelas sean melodramáticas, o trágicas, y su intención sea la de revelar el poder de la luz y de la redención e insistir en que la virtud acaba siempre por triunfar, el principal empeño de la novela gótica sigue siendo, incluso trascendiendo el necesario final feliz y edificante, describir el terrible poder que ejercen en el mundo las tinieblas. La sensibilidad deja ser sentimental para volverse aterradora, y así estremecer al lector hasta el éxtasis» (López Santos, 2010d 174). En la introducción de *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830), de Ann Radcliffe, el traductor, Santiago

de Alvarado y de la Peña, verificó este uso terrorífico de la sensibilidad que logra sobrecoger a los lectores a lo largo del relato (Radcliffe, 1830, tomo I: V-VII⁵⁸⁰).

Aunque al final del relato se muestre la virtud recompensada de los protagonistas y el castigo de sus enemigos, el principal objetivo de esta novela, como se demuestra a lo largo de toda la trama, no es otra que la presentación y la recreación en las múltiples posibilidades que ofrece el terror; por encima del amor, la felicidad, la luz, el bien, la belleza y la tranquilidad, destacan el odio, la desdicha, la oscuridad, el mal, la sublimidad y el terror.

D. *Dulce et utile*

Gran parte de los prólogos y advertencias de las novelas góticas traducidas-adaptadas están plagados de esta premisa neoclásica de instruir deleitando. En *Aventuras del baroncito de Foblas* (1822), de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, el traductor consideró que el éxito del programa educativo ilustrado no residía en presentar narraciones serias e insípidas y discursos filosóficos, porque estos cansaban a los lectores y les hacía detestar sus doctrinas, sino en presentar aquellas obras donde se enseña a amar la virtud a través de la representación más colorida de pasiones exaltadas, crímenes atroces, lances sospechosos, etc., cuya influencia sobre el lector es mucho más notoria, precaviéndolo de cometer actos atroces y sugiriéndole adoptar conductas sanas. El traductor justificó de esta manera la presencia de todos estos elementos que corresponden al género gótico, valiéndose de su enorme potencial para instruir al lector, protegiéndolos así de la posible censura, y adelantando al mismo tiempo a los lectores lo que iban a encontrar en el relato, una trama que les mantendría en vilo y con el pulso acelerado:

Algun censor de carácter austero dirá tal vez que no conviene semejante libro, porque pinta las aventuras del amor lascivo con colores demasiado vivos, lo cual puede producir deseos voluptuosos. Pero quien haga esta censura ignora sin duda la filosofía del corazón humano; y piensa con error combatir los vicios por el camino trillado de los moralistas. Y ¿qué han conseguido estos en tantos siglos como han pasado desde los tiempos de Salomón? Nada efectivo, nada real, porque cansa luego la lectura de un libro circunspecto, y se aborrecen sus máximas por presentar la verdad desnuda de atractivos. Procúrese divertir á los lectores con amorosas narraciones de su gusto, con tal que se hagan conocer los riesgos del vicio, y se sacará mucho mas y mejor partido. Aunque sea cierto que el señor Louvet de

⁵⁸⁰ *Vid.* subapartado 2.1.2., «Los prólogos, las advertencias, las introducciones y los prolegómenos», de este capítulo donde puede consultarse la cita completa (págs. 340-341).

Couvray pintó los lances de amor con colores naturales muy al vivo, también lo es que no escribió ni una sola palabra indecente. Todas las expresiones son del tono más culto, más fino y más delicado de las sociedades del primer orden de París. ¿Dice por ventura cosa que nadie ignore? No seamos hipócritas. Cualquiera joven de veinte años sabe, sin la historia de Foblas, cuanto lea en ella, concierne al punto de amores. El señor Louvet conocía esta verdad, y por eso, divirtiéndose mucho con las aventuras, procuró apartar de los peligros su héroe ¿Qué fruto hubiera sacado haciendo narraciones serias, pero insípidas, filosóficas, pero sin agrado? Ninguno ciertamente. Al contrario encantando a los lectores con el deleite de sus chistes y gracias, les infunde un miedo saludable. (Couvray, 1822, tomo I: IV-V)

En el prólogo de *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe* (1785), de Caroline-Stéphanie-Félicité Du Crest (Condesa de Genlis), el traductor, Bernardo M.^a de Calzada, definió a la perfección este dogma neoclásico de la literatura española:

Las Cartas de educación que siguen (obra dividida en tres tomos) contienen tan saludables y acertadas máximas, que me parecieron dignas de ser adoptadas por los padres de familia, y maestros particularmente encargados de la dirección de la Juventud: creo que en ellas se contiene cuanto puede coaducir a tan ventajoso logro, mezclando lo útil con lo agradable, para imprimir con la máscara del recreo, las advertencias, y excelentes ideas, que envuelven, y que comunicadas didácticamente revelarían el amor propio de los lectores. [...] La división en cartas de este tratado de educación, hace su lectura agradablemente variada, y va instruyendo al lector sin cansarle con preceptos. (Genlis, 1785, tomo I: I-III)

En la introducción a la novela gótica *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia* (1804), de Anne-Jeanne-Félicité d'Ormoy (Anne-Jeanne-Félicité Mérard de Saint-Just), el traductor, D.J.J., señaló que había hallado en esta novela «el particular mérito de instruir y deleitar a la juventud, inclinando su corazón a la virtud, y distraiéndola del vicio, por cuyo motivo quise darla al público traducida» (Ormoy, 1804: 10). En el prólogo de *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1818), de Regina M.^a Roche, de nuevo se hace referencia a los principios horacianos de *dulce et utile*: «Iguales resultados instructivos y de diversión darán todas las composiciones ficticias, que van ordenadas según el precepto de Horacio: *Utile dulci*» (Roche, 1818, tomo I: s.p.).

Aunque el propósito que se reflejaba en los prolegómenos era el de instruir deleitando, no obstante, una lectura pormenorizada de las novelas revela que los autores acabaron más por deleitar o agradar al lector, que por instruirlo. Queda claro entonces

que, si vemos esta premisa en los prólogos, porque se anunciaba de manera explícita, pero no de forma tan clara en el relato, es porque estas advertencias estaban destinadas principalmente para los censores y preceptistas. Los autores sabían que el lector español no buscaba una lección edificante en las novelas, sino el deleite que provocaba su lectura. En *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania* (1807), de Christiane Benedikte Naubert, el traductor, Bernardo María de la Calzada, aseguró que en esta novela los lectores presenciarían sucesos terribles y espacios siniestros, que es lo que principalmente podemos hallar en el relato, pasando en este caso por alto la pretendida enseñanza moral: «Se verá el extraordinario procedimiento de dicha institucion, las formalidades que observaba, los terrores que infundia, y el cómo hacia temblar al potentado en su palacio, y al pastor en su choza» (Naubert, 1807, tomo I: s.p.). Al final de la advertencia, con la mirada puesta en la censura y en los ilustrados, así como en los lectores, Bernardo María de la Calzada afirmó que esta obra serviría tanto para educar, es decir, para aquellos que deseaban hallar una enseñanza moral en la lectura de novelas (la censura y los preceptistas), como para recrear, es decir, para aquellas personas que solo buscaban el deleite (los lectores): «No quisiera propasarme diciendo, que la obra es de un género totalmente nuevo; que contiene hechos totalmente ignorados; y que es digna de fixar la atencion, asi de los que procuran instruirse, como de los que solo aspiran á recrearse» (Naubert, 1807, tomo I: s.p.). Estas dos citas resultan reveladoras de esta doble intención de los traductores de complacer a los censores en los prólogos, presentando las novelas como obras pedagógicas y morales, que instruyen a la par que divierten de manera sana, para conseguir su aprobación, y de advertir a la vez a los lectores que detrás de aquella instrucción moral lo que realmente se pretendía era atemorizarlos con la presentación de la nueva estética del terror.

En el prólogo de *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa* (1830), de Mr. Singer, su traductor, Juan M. González Dávila, justificó la presencia en la novela de crímenes atroces, escenas espantosas y extravíos peligrosos de las pasiones (especialmente la envidia y la avaricia, dos de las más funestas), apoyándose en que estos les sirven para «corregir las costumbres deleitando», e insta al «público imparcial é ilustrado» que sea benévolo, comprenda el motivo de la presencia de dichos elementos en la obra y la acoja «con la misma benignidad que lo ha hecho con otras obras mias, asi de esta especie, como de otras ciencias, me creeré bien recompensado de mis tareas» (Singer, 1830: VIII).

Lo que intentaron traductores y editores fue hacer pasar estas novelas góticas por obras didáctico-morales, tratando de encubrir la naturaleza terrorífica del género; aspecto que viene a demostrar que la censura pocas veces pasaba de leer más allá de las advertencias iniciales de las novelas, motivo por el cual estos autores se forzaron en presentar de manera insistente lo que la censura buscaba: la lección moral. La premisa de instruir deleitando se tradujo en estas ficciones en un equilibrio entre la lección moral y el placer estético del terror (López Santos, 2010d: 176). El deleite del horror es el auténtico hilo conductor de la novela gótica; los traductores conocían esta verdad y lo hicieron saber a sus lectores en los prólogos (sírvese de nuevo el ejemplo que citábamos anteriormente de *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania*, 1807, de Christiane Benedikte Naubert), advirtiéndoles que en estas lecturas hallarían el deleite o placer estético que buscaban y que la estética gótica perfectamente cumplía.

En definitiva, la novela gótica en España, pese a que se trató de ajustar a los principios neoclásicos de moralidad y verosimilitud, conservó su naturaleza: el juego perpetuo con el terror, su rasgo principal, que es lo que la define y la distingue de otros subgéneros literarios con los que convivió, como la novela moral, la novela sentimental o la novela histórica. Pese a que a que la finalidad que se quería con estas obras fuera diferente a su país natal, objetivo motivado principalmente por la censura, el conflicto que se plantea es el mismo: «Con o sin lección moral, respetando o quebrando el principio de verosimilitud, el texto consigue el objetivo que se plantearon los primeros góticos, la experimentación con el terror, el juego, la complicidad con el público» (López Santos, 2010d: 176). El segundo nivel de lectura de la novela gótica, que mencionábamos al comienzo de este subapartado, era aquella que, oculto tras la enseñanza moral, trataba de seducir o deleitar a los lectores a través del juego con la estética del terror, mostrándoles un ambiente distinguido del horror donde, a pesar de respetar siempre que les fuera posible el principio de verosimilitud exigido por la preceptiva neoclásica, se ponían al descubierto la malignidad humana y donde predominaba una completa oscuridad.

2.1.3. Las ilustraciones

La gran mayoría de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas solían ir acompañadas de una o varias ilustraciones, dibujos, grabados, estampas o láminas, bajo

las cuales además se incluía una descripción o epígrafe; la imagen normalmente correspondía al momento más impactante de toda la trama.

Es probable que traductores y editores incluyeran estas imágenes para resaltar una vez más la idea que defendían en los prólogos, haciendo pasar de nuevo a sus novelas por obras didáctico-morales y verosímiles ante la censura, o para atraer la atención de los lectores acerca de la temática de la obra, especialmente para aquellos que no se leían los prolegómenos. Una ilustración llamativa abriría el camino a la nueva interpretación de la obra, puesto que estas láminas combinan esta doble intención de los traductores de la que hablábamos al comienzo del subapartado anterior: contentar a censores y preceptistas, presentando las novelas como obras pedagógicas y morales, que enseñan a la par que entretienen sanamente, para conseguir su consentimiento, y deleitar a los lectores con el nuevo placer estético del terror.

Podemos encontrar grabados ciertamente terribles, desmesurados, inmorales, etc., pero que con la sentencia que los acompaña a pie de imagen, se mitiga esa carga subversiva y los salva frente a la censura. Se tratan de láminas con mensaje moral a través de las cuales se advierte a los lectores de las terribles consecuencias que acarrea el mal comportamiento, contrario a la moral cristiana. Cuanto más exagerado se pintase el vicio, mayor impacto causaría en los lectores y mayor probabilidad de alcanzar el objetivo perseguido. A la novela gótica de *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis, le acompaña una imagen impactante (Fig. 29, pág. 590). En medio de un lúgubre bosque, observamos dos figuras: a la derecha un clérigo encapuchado, con los brazos extendidos y con expresión terrible, y a la izquierda una joven mujer encapuchada, con los senos al descubierto y sosteniendo en su mano derecha un puñal (o una varita). Bajo la imagen puede leerse el siguiente epígrafe: «Hechicera, quedese para mi destruccion». En esta imagen se representa el momento en el que el padre Ambrosio, un clérigo corrupto y maquiavélico, será castigado por sus actos terribles en la otra vida. Hizo un pacto con el Diablo y ahora este reclama su alma. La lámina, junto al epígrafe, adelanta la temática a los lectores: la maldad humana y el castigo de aquellos (incluidos miembros eclesiásticos) que se desvíen del camino correcto de la virtud.

En la imagen que aparece en el segundo tomo de *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre* (1806) (Fig. 30, pág. 591), de Thomas Isaac Horsley Curties, se pinta una escena terrible que tiene como protagonistas a tres personas: en medio de una lóbrega estancia tenemos a un hombre enfurecido que coge por el cabello a otro



Fig. 29. Lámina inserta en *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis

Portada.

Tomo 2º



Fig. 30. Lámina inserta en el tomo II de *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre* (1806), de Thomas Isaac Horsley Curties

más joven (blandiendo en su mano derecha una espada), al que piensa asestarle un golpe; a la izquierda del retrato, el mencionado joven se halla agazapado, tratando de cubrirse y zafarse de su agresor; y a la derecha de la imagen, una joven mujer asustada agarra un puñal en su mano derecha, apuntado en la dirección del hombre enfurecido. Bajo la imagen aparece la siguiente descripción: «Ve el peligro en que se hallaba su hermano, armarse del puñal con que habían asesinado a su padre,... precipitarse sobre el feróz asesino, y clavarle el acero en un costado,... todo fue la obra de un solo instante». La escena pintada corresponde al momento previo de que Etelvina, protagonista del relato, apuñala a Rutmer, el villano que trata de matar a su hermano Artur. Etelvina es capturada y encerrada en una torre por Rutmer, quien la captura y encierra con la intención de que sea suya, pero Etelvina se resiste en todo momento, manteniendo su virtud intacta. Una noche, su hermano Artur trata de rescatarla, pero ambos son sorprendidos por el villano del relato. Este trata de matar a Artur, pero en ese preciso momento Etelvina saca el puñal con el que habían asesinado a su padre y se lo clava en el costado, salvando a ambos y posibilitando la huida. Se trató así de reforzar la idea de novela moral, didáctica y verosímil, lanzando el mensaje de que los facinerosos son finalmente castigados, mientras que los virtuosos son recompensados. El último párrafo con el que se cierra la novela concluye esta sentencia moral:

Aunque se ve algunas veces prosperar al crimen en este mundo, créase firmemente que el resplandor con que brilla es pasajero, engañoso, y en fin la luz rápida del rayo, que es seguida inmediatamente de las mas densas tinieblas. La virtud inalterable que ha sostenido los choques de la perversidad con constancia y valor, y despreciado todos los peligros con tranquilidad, debe esperarlo todo el tiempo, el qual descarga pronto ó tarde la espada que la justicia divina tiene siempre suspendida sobre la cabeza del delinquente; y si en esta vida no se ve todas las veces castigado el delito, ¿hemos de creer por eso que aquella justicia divina y poderosa dexará impune al que ha perseguido al inocente? ¿hemos de creer que la virtud no será premiada [...] y la esperanza de una vida futura que el Ser supremo nos ha dado en prueba de su bondad y de su existencia, ¿no es ya una verdadera recompensa de que solo puede gozar la virtud? (Curties, 1806, tomo II: 338-339)

En el segundo tomo de *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica* (1804), de Elizabeth Helme, hallamos una imagen oscura y tétrica (Fig. 31, pág. 593), iluminada desde abajo por una antorcha arrojada al suelo, en la que aparecen dos hombres armados que forcejean: a la derecha, un joven, brazo derecho en alto y sosteniendo un puñal en la mano, se abalanza contra otro hombre, lado izquierdo de la imagen, quien blande una espada con su brazo derecho, agarrado este por el joven de la imagen. Bajo el dibujo aparece el siguiente epígrafe: «¡Ah monstruo!



Fig. 31. Lámina inserta en el tomo II de *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica* (1804), de Elizabeth Helme

recibe tu castigo, el puñal de Monteith, dirigido por la mano de su hijo, debe terminar tu vida criminal». En esta imagen, aparece retratado el momento en que Randolpho (derecha de la imagen), el joven protagonista y héroe del relato, da muerte al villano gótico (izquierda de la imagen), quien trató de asesinarlo y quien también era sospechoso del asesinato de su padre, Monteith. De nuevo, se refuerza con esta imagen el carácter didáctico-moral y verosímil del relato, en el que se transmite el mensaje moral de que el mal siempre es castigado; en el relato, el narrador refiere esta escena como un acto de justicia divina: «La justicia divina dirigió sin duda el brazo del mancebo y le dio una fuerza superior á su edad. El asesino sin poder pronunciar una palabra siquiera cayó al punto en tierra; la prudencia ecsigia que la mano vengadora secundase el golpe para acabar con el perverso; pero el corazon de Randolpho se estremeció solo al pensarlo: un momento de furor y su propia defensa fuéron lo único que le obligó á cometer una accion que á él mismo lo horrorizaba» (Helme, 1804, tomo II: 103).

Esta especial condena del vicio fue la excusa perfecta para salvar de la censura aquellas novelas góticas que profundizaban en cuestiones escabrosas y difíciles de mantener sin este cambio de visión; a través de títulos, prólogos e imágenes, los autores trataron de justificar el mensaje didáctico-moral de modo que pudiera mantener aquellos episodios inmorales, inverosímiles y sobrenaturales.

Junto a estas imágenes, también podemos hallar otras cuya única y principal función es la de causar terror. Normalmente, estas imágenes suelen situarse en medio del relato o al comienzo de otros volúmenes, principalmente, para eludir a la censura. No obstante, «suponen un riesgo asumible en favor de la pretensión literaria, de la complicidad con el público, y, en definitiva, de la búsqueda del éxito» (López Santos, 2011c: 422). En estas imágenes, podemos reconocer fácilmente escenas y elementos que responden a la fórmula gótica: oscuridad, tortura, muerte, miedo, etc. *La abadessa* (1822), de William H. Ireland, se abre con la siguiente imagen impactante (Fig. 32, pág. 595): en una estancia oscura, tenuemente iluminada por la luz de un farol, vemos en primer plano a un fraile semidesnudo, arrodillado frente a una estatua, sosteniendo un rosario en su mano izquierda, mientras se flagela con una cuerda o látigo con su mano derecha. Al fondo, un hombre asombrado contempla la escena. Esta imagen corresponde a la escena en la que el Conde acompaña al fraile a un gran salón, dentro de una bóveda espaciosa, y una vez allí, el fraile se pone en frente de una imagen de la Virgen, descubre sus espaldas, se hinca de rodillas en el suelo y se fustiga. El Conde no



Devoción edificante de Fr. Ubaldo.

Fig. 32. Lámina inserta en el tomo I de *La abadesa* (1822), de William H. Ireland

puede dejar de entrar en un estado de turbación y, aunque en el relato el narrador dice que este «separó la vista de esta ceremonia repugnante» (Ireland, 1822a, tomo I: 13), denunciando así esta práctica atávica, lo cierto es que bajo la imagen del principio de la novela, la inscripción lo describe como un acto de «devoción edificante» del fraile (epígrafe bajo la imagen), mitigando la carga subversiva y terrorífica de la imagen que, a falta de prólogo, viene perfecta para engañar a la censura. Ya, en medio de la historia, la imagen que se inserta es bastante más turbadora y terrorífica (Fig. 33, pág. 597): en una lúgubre sala, tenuemente iluminada por la luz de una lámpara que cuelga del techo, entre un grupo de figuras oscuras, al lado derecho de la imagen, una joven mujer asustada, que parece haberse liberado de las cuerdas que la ataban (en la cintura de esta se pueden ver las cuerdas) detiene a un furioso fraile, quien lleva en su mano derecha un puñal. En primer plano y a la izquierda de la imagen, se ven de espaldas a dos guardias que llevan atado a un joven, completamente atemorizado. Al fondo de este siniestro lugar, se alzan un grupo de encapuchados. Lanzas, cuerdas, pinchos y grilletos se esparcen por toda la sala. Se trata, pues, de una de las siniestras y horribles salas de torturas que se hallaban en las cárceles del Santo Oficio. Bajo la imagen aparece el siguiente epígrafe: «Santo celo de un ministro de la justicia divina». La escena pintada corresponde al momento en el que los inquisidores estaban torturando a los jóvenes virtuosos del relato, Marcelo y Magdalena, pues querían arrancarle una confesión a Marcelo, haciéndole romper su juramento, e incluso torturan a Magdalena para hacerla hablar. Tras días de intensa tortura, Marcelo comienza a flaquear y, cuando iba a contar lo que querían oír, uno de los allí presentes, Jenaro, coge un puñal y se abalanza sobre el joven para silenciarlo. Sin embargo, Magdalena logra zafarse de sus verdugos y detiene a Jenaro.

En *El solitario del monte salvaje* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt), descubrimos en el tomo I una imagen que no infunde terror (Fig. 34, pág. 598): un cazador toca su lira (centro de la imagen), mientras dos mujeres, ocultas (izquierda de la imagen), lo escuchan atentamente. Bajo la imagen aparece el siguiente epígrafe: «Su sonora voz va acorde con los dulces acentos de su lira. Elodia escucha embelesada». Sin embargo, la lámina que aparece en medio del relato es claramente siniestra (Fig. 35, pág. 599): En medio de una lóbrega sepultura, un hombre y una mujer se hallan rodeados de varios esqueletos que forman un monumento abovedado y columnas. La mujer, con gran espanto, cierra sus ojos y trata de cubrirse el rostro. Bajo la imagen aparece el siguiente epígrafe: «¡Cielos, en donde estoy! Dice la Virgen del



« Santo celo de un ministro de la justicia divina.

Fig. 33. Lámina inserta en el tomo II de *La abadesa* (1822), de William H. Ireland



Fig. 34. Lámina inserta en el tomo I de *El solitario del monte salvaje* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt)

Pag.^a 107.



Fig. 35. Lámina inserta en el tomo II de *El solitario del monte salvaje* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt)

Monasterio... En el Osario de Morat!». En esta pintura se recrea el momento en que Elodia entra al Osario de Morat junto con el solitario del Monte Salvaje, quien se trata en realidad de Carlos el Temerario. En esta imagen, podemos hallar la escenografía gótica de sepulcros con acompañamiento de oscuridad y cadáveres, aumentado la sensación de intenso y continuo terror. Ninguna enseñanza moral puede sacarse de esta pintura, cuyo único objetivo es suscitar el terror de quien la contempla, estableciendo de nuevo el vínculo de esta obra con el género gótico.

En definitiva, las imágenes analizadas en este subapartado son un pequeño ejemplo, pero representativo, de otras tantas que podemos hallar en las novelas góticas extranjeras que se tradujeron-adaptaron al castellano. Estas imágenes adornan, «y lo que es más importante, contribuyen a justificar la pertenencia de las obras al género de la novela gótica» (López Santos, 2011c: 430). Su presencia es importante en la configuración del género gótico en España y para pasar la censura a través de una debilitada enseñanza moral, tratando de mitigar la carga subversiva y terrorífica que conlleva el género gótico con el deseo principal de los traductores de que las obras pudieran llegar al lector español y pudieran experimentar con la nueva estética del terror.

2.1.4. Las características formales. Reescritura del texto original

Mientras que en advertencias, prólogos o introducciones de las novelas góticas se presentaron los principales cambios que se produjeron en el género gótico en su trasvase a España, en los textos se desarrollaron ampliamente dichas características y se añadieron otras tantas que nacieron como motivo de las diversas modificaciones a las que fueron sometidas las obras originales y que responden a las exigencias propias de la literatura española. Muchos de estos rasgos habían comenzado a forjarse en la etapa anterior, como la racionalización de lo sobrenatural, o su completa eliminación, y el predominio de escenarios lúgubres y situaciones tétricas.

A. La racionalización de lo sobrenatural o su completa eliminación

Los escritores, en la composición de sus obras, siempre se rigieron por las normas defendidas por la preceptiva neoclásica, las cuales subordinaban cualquier obra a los principios estéticos de moralidad y verosimilitud. La tendencia general fue la de

suprimir el componente sobrenatural; pero si este se mantenía, los traductores procuraron ofrecer una explicación racional o natural al suceso maravilloso o sobrenatural, desterrando así creencias atávicas y situando al lector frente a un universo completamente racional, donde la verdad es revelada. Esta es la línea que siguieron los escritores españoles presentados en la primera etapa, así como muchos de los traductores de novela gótica extranjera traducida-adaptada al castellano durante el período de entresiglos (1788-1834).

En la novela original de *La abadesa* (*The Abbess. A Romance*, 1799), William H. Ireland presentó a lo largo del relato la historia de la monja Marietta, quien, tras su muerte en el convento, se aparece en varias ocasiones a la Abadesa con el objetivo principal de que esta confiese su pecado y rectifique su reprochable actitud, para que así regrese al camino de la virtud. Hallamos en el relato original toda la escenografía gótica de suelos que crujen en medio de un terrible silencio y en plena oscuridad, puertas que se abren solas y figuras fantasmales que se aparecen ante otros personajes sin que se ofrezca una razón natural o lógica que justifique su presencia. Sin embargo, en la traducción española realizada por C.L., solo se mantuvieron los episodios sobrenaturales cuando se materializaban a través de sueños premonitorios o fruto de una alucinación.

Los traductores eran sabedores de que el componente sobrenatural en la literatura española debía tener su justificación racional. Son pocos los ejemplos de novelas góticas en España en los que lo sobrenatural no esté justificado o racionalizado; en el caso de que esto no sucediera, es porque su presencia estaba justificada de manera implícita por el acto de la religión, es decir, la religión sirvió como justificación para la intervención de lo sobrenatural sin que los traductores tubieran que ofrecer una razón lógica o plausible. La presencia de lo sobrenatural podía estar justificada por la intervención de la Providencia o del Diablo, es decir, si estaba relacionado con la religión, no hacía falta justificar la intromisión de lo sobrenatural porque ya estaba implícita tal justificación como causa de una intervención divina o satánica, pocas veces se cuestionaba la religión.

En la novela de *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis, la presencia de Satanás no necesita de ninguna defensa o justificación, pues se considera un artificio más del catolicismo. Se suprimieron las escenas de la Monja ensangrentada; sin embargo, los episodios satánicos, como el pacto del Diablo, se mantuvieron. El fraile, Ambrosio, tras ser sentenciado por el Santo Oficio

a morir en la hoguera por su deplorable e inmoral comportamiento, este logra escapar de su condena gracias a un pacto que hace con Satán; el Diablo le ofrece liberarlo a cambio de su alma. Ambrosio acepta esta condición, pensando más en la salvación de cuerpo terrenal y no en la salvación en la otra vida. El Diablo puede existir, porque así lo dictan los dogmas de fe cristiana, pero no sucede así con los fantasmas: «El peso de la religión demuestra que la brujería, los ritos satánicos podían ser comprendidos mejor por los lectores y pertenecían a su horizonte por resultar más cercanos para producir el terror sublime» (López Santos, 2010d: 164).

La grandiosidad gótica que caracteriza a la obra original de Matthew G. Lewis parece conservarse en la traducción española; aunque el grado de intensidad con el que son descritos algunos episodios terroríficos en la novela original disminuye en la versión española. En la escena de la cripta, el terror está presente; sin embargo, este terror es controlado con el fin de relajar la tensión a la que son sometidos personajes y lectores:

Se acuerda vmd. de aquella noche en que pasé á los subterráneos de Santa Clara; de aquella noche en que rodeada de horrorosas runas, me atreví á hacer la prueba de mi potestad, y desempeñar aquellos misteriosos ritos que Mamáron en socorro mio á un ángel de tinieblas; y figúrese vmd. cual hubo de ser mi gozo, cuando descubri que eran imaginarios mis terrores. Ví que el demonio obedecia á mis órdenes, y que temblaba cuando se fruncian mis cejas; y ví que en lugar de verme obligada á vender mi alma á un señor, habia conquistado, con la fuerza de mi valor, á un esclavo. (Lewis, 1822: 196)

A lo largo de toda la trama, en una única ocasión, los protagonistas se cruzan con un ser espectral, la madre de Antonia, Elvira, quien se manifiesta envuelta en una mortaja y le presagia que en el término de tres días esta fallecerá. Pese a que se mantiene este episodio sobrenatural, más adelante se aclara que este es producto del estado de consternación en el que se hallaba Antonia, la cual «había cedido á las ilusiones de una imaginacion acalorada por la melancolía, que la dominaba entónces, y natural propension que su ánimo tenia á la supersticion y cosas portentosas» (Lewis, 1822: 264). De modo que se acaba con este ser fantasmal o sobrenatural, completamente racionalizado, al atribuirlo a una causa puramente psicológica: su origen se hallaba en el miedo y en las alucinaciones que este producía en los personajes.

En *La familia de Vieland, o Los prodigios* (1818), de Gaspard Jean Eusèbe Pigault-Maubailarcq, el traductor, Luis Monfort, se centró en las explicaciones psicológicas de los acontecimientos sobrenaturales que tienen lugar en la casa de Clara

Vieland y de su hermano, de modo que lo sobrenatural queda reducido. El tono empleado por Luis Monfort es más bien recriminatorio y moralizante, insistiendo en la aclaración religiosa, es decir, lo sobrenatural es producto de la debilidad mental de los personajes, debido a que estos no poseen un modelo religioso fuerte.

En *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre* (1806), de Thomas Isaac Horsley Curties, cuando la protagonista, Etelvina, se hallaba cautiva en la lóbrega torre de un castillo, capturada y encarcelada por el villano Leopoldo, en el momento en que este se disponía a consumir sus bajos deseos sexuales y agredir a la joven heroína, aparece ante ambos un espectro que trata de detenerlo:

El ruido de un trueno amenazador, y la rápida luz de los relámpagos no fueron suficientes para contener á Leopoldo; el qual, agarrando á la débil prisionera, iba ya á satisfacer la horrible brutalidad de sus deseos, quando de repente oyó con toda distincion un gemido sordo, y una voz que hizo resonar á lo lejos estas terribles palabras. «Detente, bárbaro Leopoldo.» Abandona su presa el infamo en este mismo momento, toma una luz, tira de su espada, y corre á buscar al insolente que se habia atrevido á turbar la execucion de sus viles proyectos. —Vanas fueron todas quantas diligencias hizo, pues que nadie parecia haberse acercado á aquella pieza: — volvió á entrar en ella echando el cerrojo á la puerta; y en el momento mismo en que se iba á acercar á Etelvina, un rayo cae en el castillo. — El ruido tan terrible que resonó por todas aquellas galerias, hizo que volviese en si la joven condesa; la qual estremeciéndose al verse tan cerca de Leopoldo, lucha con él; y procura desprenderse de entre sus brazos. Una de las paredes de la pieza se abre al mismo tiempo, y se presenta en medio de una nube un guerrero armado de todas armas, y con una espada teñida de sangre en la mano. — El culpable y pérfido Leopoldo tiembla á su aspecto; y agarrando á Etelvina de la mano, quiere arrastrarla consigo, y llevarla lejos de este espectáculo. Manda el guerrero á Leopoldo que se salga de alli, y echándole una terrible mirada, pronuncia estas palabras con una voz espantosa. «Detente, monstruo no te basta mi sangre? ¿quieres todavía sacrificar á tus infames pasiones la inocente virtud.....? detente, y tiembla mira que la justicia divina te está amenazando el protector de la inocencia vela sobre esa infeliz; y tu poder será de ningun valor aléjate pues de mi vista.» Al concluir estas palabras, señala el espectro á Leopoldo hácia el parage en donde estaba la entrada: ábrense los cerrojos por si mismos, y la pesada puerta se mueve sobre sus goznes sin que nadie toque a ella: — todo trémulo y despavorido el infame Saint-Iver obedece á estas órdenes terribles. — Siguele el espectro á pasos lentos, echando al partir una mirada dolorosa sobre Etelvina, y desaparece en el mismo instante; en el qual tambien, se cierra la puerta y los cerrojos por si mismos. (Curties, 1806, tomo I: 227-230)

Para salvar esta escena, el traductor añadió una nota a pie de página donde justificó la presencia del espectro atañéndola a antiguas creencias; para salvar la censura, trató de convencer al lector que su propósito con la presentación del espectro no era el de despertar antiguas creencias, sino que su presencia se debe a que la época en la que se inserta el relato, la gente creía en la existencia de estos seres, ahora

supuestamente desterrados de la mente colectiva (aunque en diversas ocasiones en esta investigación hemos aclarado que esto no era del todo cierto): «Tal vez parecerá digna de crítica la aparición de este espectro, pero téngase presente que ficciones de esta naturaleza se hallan empleadas frecuentemente en las tragedias y poemas épicos mas sublimes, y que todo el contenido de esta historia se refiere á los usos y costumbres de los antiguos siglos» (Curties, 1806, tomo I: 229). Este fantasma, además, como vimos en el subapartado anterior, no es únicamente empleado por el autor como ornamento para aterrorizar a los personajes y al lector, sino que también se presenta como un ángel justiciero que pretende proteger a la joven protagonista del relato, Etelevina, de Leopoldo.

El terror en las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano debía principalmente apoyarse en hechos verosímiles; la conservación del componente sobrenatural y que entra en conflicto con el mundo real fue rechazado tanto desde la imposición moral de los censores, así como también desde la teoría literaria y su concepción de la novela⁵⁸¹. Los traductores no tuvieron más remedio que eliminar dichos elementos que chocaban con las normas establecidas por la preceptiva neoclásica, o siempre que se pudiera, adaptarlos, ofreciendo una explicación lógica, natural o racional a lo sobrenatural, como en los ejemplos que hemos expuesto en esta sección.

B. La cuestión *anticlerical* y *antiinquisitorial*⁵⁸²

En *La abadesa* (1822), de William H. Ireland, el traductor, C.L., sabedor de que una crítica directa y mordaz provocaría un rechazo absoluto, aprovechó la corriente antiinquisitorial en la que se insertan muchas de las novelas góticas para emprender una lucha contra una institución cuyas prácticas habían perdido ya su razón de ser en el siglo XIX, momento en el que el Santo Oficio continuaba ejerciendo sobre la población española su política del terror. El traductor hizo uso de toda la escenografía siniestra que le facilitaba la novela gótica de William H. Ireland, especialmente la sugestión de los personajes Marcelo y Magdalena, quienes son coaccionados y amenazados con sufrir

⁵⁸¹ Vid. subapartado 3.2., «Los principios estéticos del género novelesco en España: *didactismo, moralidad y verosimilitud*», del segundo capítulo.

⁵⁸² En la introducción de este segundo apartado (págs. 555-556), presentamos y analizamos esta cuestión. En esta sección, respaldaremos lo dicho anteriormente con ejemplos específicos extraídos de la lectura de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano.

todo tipo de torturas. Tras la acusación de la Abadesa, ambos jóvenes son torturados durante varias semanas en los lóbregos y sombríos calabozos y en las salas de interrogatorio de la Inquisición, sacando a relucir las prácticas atávicas de una feroz institución que no mostraba ni un ápice de piedad, logrando despertar el miedo de los personajes y de los lectores.

En *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis, se suprimió la historia de Ramón, Marqués de las Cisternas, que abarca en la novela original cuatro capítulos completos (el capítulo III del tomo I, los capítulos I y II del tomo II y el capítulo III del tomo III), y de su amada, Agnes (llamada Inés de Medina en la versión española). También se obvió en la versión española la mitad de otros dos capítulos (los capítulos I y IV del tomo III). Esta versión quedó tan sumamente reducida que, de los tres tomos de la versión inglesa, se publicó en un solo tomo en la traducción española. Lo que sucede es que, debido a esta modificación del texto original, encontramos personajes que desaparecen y luego vuelven a aparecer más adelante sin que el traductor justificase este hecho. Con el deseo de preservar la verosimilitud textual, el traductor descuidó este detalle. Las alusiones en la traducción española a la historia de Inés de Medina, la cual ocupa una parte importante de la historia original de Matthew G. Lewis, se redujo a una breve narración en el capítulo II, donde se describe el desdichado encuentro entre Inés y Ambrosio (Lewis, 1822: 61-70), y a unas pocas líneas en el capítulo III, donde la abadesa del convento anuncia a Sor Camila el fatal destino que le espera a Inés (Lewis, 1822: 145-146). Se omitió todo lo que le sucedió a Inés en los subterráneos de Santa Clara, confundiendo a los lectores españoles porque, a pesar de que Matilde le comunica a Ambrosio la revuelta popular que se había organizado contra el convento, no se sabe cuáles fueron las razones que la motivaron, al igual que tampoco se aclaró cómo es que aparece Lorenzo de Medina, hermano de Inés, en los subterráneos junto a los oficiales de la Inquisición. Igualmente, en la traducción española, se nos informa acerca de la enfermedad de Ramón de las Cisternas, provocada por la incertidumbre acerca de la muerte de Inés (Lewis, 1822: 239), su amada, a pesar de que anteriormente en el texto no aparece ninguna referencia o insinuación a este supuesto fallecimiento.

El punto álgido de la historia de Ramón e Inés se halla en los capítulos omitidos en la versión española, el capítulo III y la primera parte del capítulo IV del tomo III de la novela original inglesa. En estos capítulos, Lorenzo de Medina logra una orden de detención contra la abadesa y, a fin de revelar sus oscuros secretos y salvar a su

hermana Inés de la tiranía de esta, acude a la procesión que se celebra en honor a Santa Clara. Su intención es noble y heroica, Lorenzo se revela contra las instituciones eclesiásticas, exponiendo abiertamente los enormes abusos cometidos por estas supuestas sagradas instituciones y denunciando la facilidad con la que la gente deposita su confianza en cualquier persona que vista un hábito, sin cuestionar si las intenciones de esa persona son buenas o no. Lorenzo cuenta además con la ayuda de un testigo, una de las monjas del convento, la cual desafía abiertamente a la abadesa y relata al público los ataques perpetrados por aquella y otras monjas contra Inés, sacando a la luz el abuso de poder y la sensación de impunidad con la que actúan muchas instituciones monásticas. La multitud congregada en la procesión entra en cólera ante tales afirmaciones y se organiza una revuelta popular a los pies del convento que acaba con el asesinato de la abadesa, el asalto e incendio del convento y la fuga de las monjas. Inés, quien resulta no estar muerta, pero sí gravemente herida, física y psicológicamente, por toda la serie de vejaciones y torturas continuas a las que es sometida, es rescatada de los sótanos del convento y, tras recuperarse, narra todo lo sucedido.

La historia de Inés de Medina, especialmente los dos capítulos del tomo III mencionados en el párrafo anterior, es tan subversiva, morbosa e impactante que se omitió casi por completo en la traducción española de 1822. Y es que poca instrucción moral se obtendría de una narración explícita de los abusos y maldades de la vida monacal, perpetrados sin ningún tipo de control, y que finalizan con el asesinato de la abadesa a manos del pueblo y el asalto e incendio del convento. De hecho, esto podría aumentar todavía más el número de personas adeptas al anticlericalismo radical que se dejó ver en los sectores más exaltados de España. Durante el Trienio Liberal (1820-1823), y como resultado de la participación del clero en la conservación del absolutismo, tuvieron lugar en el país ciertas operaciones populares violentas, algunas de una crueldad indescriptible, contra eclesiásticos, monasterios e iglesias. El texto original de Matthew G. Lewis está plagado de muchas de estas ideas y de escenas revolucionarias y violentas que se vivieron durante el Trienio; así que no sería extraño pensar en que cuando esta novela gótica se publicó al castellano en 1822, el asalto y los ataques contra el monasterio de Santa Clara se interpretaran como una incitación a la violencia y, por esta razón, se eliminaran. Los sucesos de Santa Clara probablemente también fueron suprimidos de la traducción española por la descarriada actitud de Ambrosio, que podría interpretarse como un rasgo general de los miembros eclesiásticos, y también porque en estos episodios se dejaba ver la invalidez del poder

civil para enfrentar unas prácticas seculares que al final son solventadas por las propias manos del populacho. La horrible historia del convento de Santa Clara podía, por la dureza de los sucesos y por lo claro de sus resultados, provocar el resentimiento de ciertos sectores populares radicales hacia la Iglesia; esto resultaba del todo contraproducente para aquellos sectores de la España liberal que trataron, infructuosamente, ganarse al clero, mostrando su buena actuación. La dificultad que presenta la novela original de Matthew G. Lewis por sus enormes implicaciones ideológicas provocó que ni tan siquiera durante este período constitucional el texto se publicase de manera íntegra.

C. La supresión o reducción de escenas violentas, asesinatos y pasiones exaltadas

Lo inverosímil también podía presentarse sin necesidad de recurrir al componente fantástico o maravilloso, sino simplemente echando mano de aquello que, aunque es plausible, va más allá de los límites establecidos, de lo moralmente y socialmente aceptable. Las escenas más atroces (crímenes sangrientos y episodios eróticos y obscenos), ética y moralmente reprobables, fueron suavizadas, siempre que se podía, o suprimidas. Y es que, como sabemos, la novela en España podía presentar los defectos, vicios y maldades de las personas, pero siempre de un modo que su representación produjera el rechazo de estas. No obstante, la crueldad extrema no debía aparecer descrita en el texto, aunque fuera verosímil, porque no serviría para instruir al lector; lo único que se lograría sería asustarlo y hacerlo abandonar su lectura sin que el mensaje moral fuera transmitido⁵⁸³.

Los traductores ya no solo llevaron a cabo este tipo de modificaciones al texto original para lograr pasar la censura, sino que las realizaron pensando principalmente en el lector, pues se sentían en la obligación moral de no exponer al lector a experimentar o presenciar determinados actos o escenas que pudieran dañar su sensibilidad. Ya no se trataba de una mera treta para engañar a la censura, como en otros casos que expusimos en el subapartado de los prólogos acerca de hacer pasar a las novelas góticas extranjeras por novelas morales, históricas o sentimentales, sino que de verdad realizaron estos cambios porque era el lector español el que les preocupaba a los traductores, el cómo

⁵⁸³ Vid. subapartado 3.2.1., «La novela didáctica y moral, y la novela gótica», del segundo capítulo.

este se pudiera sentir al leer ciertos episodios ciertamente desagradables o inmorales, y provocase como consecuencia un rechazo tajante de este hacia sus novelas.

En *La abadesa* (1822), de William H. Ireland, tras la denuncia de la Abadesa, Marcelo y Magdalena son sometidos a horribles torturas durante varias semanas en los calabozos lóbregos y siniestros y en las salas de interrogatorio de la Inquisición. Mientras son interrogados, se les muestra diversos aparatos de tortura que aumenta el miedo de los dos jóvenes amantes. A diferencia de la versión inglesa, donde ambos personajes sufren primeramente la tortura física, en la traducción española estas escenas fueron reemplazadas por un terror psicológico que se deleita en el martirio que sufren los personajes ante el dolor y la muerte. Una de las escenas de tortura que sufre el Conde durante uno de los interrogatorios, donde es suspendido en el aire por sus muñecas y se le colocan unos plomos en los pies, es tan cruel que en la adaptación española fue completamente eliminada:

The familiars, in an instant, tore off the Conte's habiliments, when a loose gown was thrown over his body. Cords encircled his wrists, which were then passed through pullies. Again, the question was put; but the Conte refused to answer. [...] The officials drew the ropes, and the Conte was suspended by his hands to the ceiling. He was for some moments kept in this painful situation [...]. During this interval, a ponderous mass of lead was attached to his ankles [...] every limb was stretched in the most dreadful manner, and he experienced unutterable agonies [...]. During this torture, the question was repeatedly posed; but the Conte maintained a resolute silence. In an instant, the rope was slackened, and he came with violence to the pavement. The sudden jerk dislocated every joint: the torment was too acute, and an agonized groan escaped his lips. (Ireland, 1799, tomo IV: 20-21)

La tortura física no se representa en ningún momento en la adaptación española, pero se dibuja con precisión el miedo que experimentan los personajes cuando se hallan ante las salas y los objetos de tortura. Frente a la tortura física que aparece frecuentemente en la versión inglesa, hallamos un terror o miedo imaginado en la versión española que se localiza en los pensamientos de los personajes; la abadesa, por ejemplo, acaba volviéndose loca, pues no puede soportar ser objeto de la burla pública. El dolor psicológico llega a ser incluso más insufrible que el físico; el dolor del alma es más fuerte que el dolor del cuerpo.

En *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (1822), de Matthew G. Lewis, las escenas de contenido sexual y los infortunios pasionales de Ambrosio se suavizaron en la adaptación española. Los deseos sexuales de Ambrosio

descritos en la versión original se mantuvieron en la adaptación, pero en el caso de Matilde, se eliminaron porque no era adecuados y atentaban contra el decoro que una mujer pudiera expresarse en esos términos, es decir, expresar manifiestamente sus pasiones: «Le quiero á vmd. no ya con la devocion que es debida á un santo, ni tampoco por las solas virtudes de su alma de vmd., sino por las gracias de su persona. No soy ya mas que una muger flaca, y entregada á la mas impetuosa pasion» (Lewis, 1822: 130).

El relato que Inés de Medina ofrece sobre la tortura que sufrió en los subterráneos del convento de Santa Clara a lo largo del capítulo IV del tomo III fue suprimido por la dureza de las escenas descritas. La abadesa, con la complicidad de otras religiosas, encierra a Inés en los subterráneos donde es torturada, sentenciada a vivir el resto de sus días confinada en un oscuro y fétido subterráneo, donde da a luz a su hijo y afronta un agotamiento lento y terrible, sufriendo hipotermia e inanición. La narración de la tortura de Inés en la versión inglesa es totalmente sobrecogedora, incidiendo principalmente en los detalles más morbosos, como el retrato de la monja trastornada que acuna el cuerpo sin vida y corrupto de su recién nacido:

I rent my winding-sheet, and wrapped in it my lovely child. I place it on my bosom, its soft arm folded round my neck, and its pale cold cheek resting upon mine. [...] It soon became a mass of putridity, and to every eye was a loathsome and disgusting object—to every eye but a mother's. In vain did human feelings bid me recoil from this emblem of mortality with repugnance. I withstood, and vanquished that repugnance. I persisted in holding my infant to my bosom, in lamenting it, loving it, adoring it! Hour after hour have I passed upon my sorry couch, contemplating what had once been my child. I endeavoured to retrace its features throug the livid corruption with which they Were overspread. [...] Often have I at waking found my fingers ringed with the long worms which bred in the corrupted flesh of my infant. (Lewis, 1796, tomo III: 249-255)

Lo que se mantuvieron inalterados en las novelas góticas extranjeras fueron la sensación de terror, asalto y encierro, el escenario lúgubre y lo terrorífico arquitectónico, pues esto atraía la atención y la fascinación de los escritores y del público lector, y permitía el reconocimiento del género.

En definitiva, esta segunda fase de desarrollo adelantó y fijó las características principales de la novela gótica española (tercera y última fase de desarrollo): la maldad humana continúa representada en este tipo ficciones, cuya presencia se justifica en términos morales para pasar principalmente la censura; el elemento sobrenatural por general tiende a desaparecer en justificaciones racionales o no se incluye en las narraciones; en la exploración de la verosimilitud, las narraciones góticas se aproximan

más a la realidad o cotidianidad y costumbres del público hispano, dejando de lado ese carácter legendario, ambientado en tiempos alejados y lugares remotos; todo ello sin dejar de lado lo que realmente se pretendía con este tipo de ficciones, que era provocar el terror en el lector, haciéndolo enfrentarse a sus miedos más profundos. El terror es siempre el hilo conductor de las tramas góticas.

2.2. *La Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831)

Pérez Zaragoza, a contemporary reports, «hit the jackpot» with his *Galería Fúnebre*. «The work is terrible» he adds, «but who doubts the efficacy of the mustard when it's a question of the sauce being hot. This curious and stupid work in twelve volumes, which enjoyed an incredible popularity through most of the nineteenth century, borrowed its introduction and most of its horror-drenched histories from a similar French publication, *Les Ombres sanglantes* of Cuisin». (Gallaher, 1949: 8)

La Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez, ejemplifica perfectamente el proceso de adaptación a la que fue sometido el género gótico en su transferencia a las letras y costumbres españolas.

Gran parte de la colección es una traducción-adaptación de una obra de J.R.P. Cuisin, quien parodia los motivos más recurrentes de la novela gótica en su obra *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820). En 1831, Agustín Pérez Zaragoza Godínez⁵⁸⁴ la tradujo, la adaptó y la aumentó, llegando a imprimir en 12 vols. bajo el título de *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*:

- Tomo I:
 - «Historia trágica 1.^a: Miladi Herwort y Miss Clarisa, o Bristol, el carnicero asesino».
 - «Historia trágica 2.^a: La morada de un parricida, o El triunfo del remordimiento».
- Tomo II:
 - «Historia trágica 3.^a: La princesa de Lipno, o El retrete del placer criminal».

⁵⁸⁴ Vid. Luis A. de Cuenca (1977; 1985; 1995c; 1999) para un estudio profundo sobre la vida y trabajo de Agustín Pérez Zaragoza.

- «Historia trágica 4.^a: El alcaide de Nóchera, o Nicolo, señor de Forliño».
- «Historia trágica 5.^a: La bohemiana de Trebisonda, o Un sequin por cabeza de cristiano».
- Tomo III:
 - «Historia trágica 6.^a: La duquesa de Malfi».
 - «Historia trágica 7.^a: Las catacumbas españolas».
- Tomo IV:
 - «Historia trágica 8.^a: Camila y Livio, o Los efectos de un amor desgraciado».
 - «Novela: El pescador, o Rasgo de nobleza de Mansor, rey de Marruecos».
 - «Historia trágica 9.^a: Las víctimas de Belona, o La muerte gloriosa del príncipe Poniatowski».
- Tomo V:
 - «Historia trágica 10.^a: El falso capuchino».
 - «Historia trágica 11.^a: Cornelio y Camila, o Locuras del amor».
 - «Historia trágica 12.^a: Dompareli, bocanegra».
- Tomo VI:
 - «Historia trágica 13.^a: Blanca-María, o La condesa de Celán».
 - «Novela: Angélica, o Los Salimbénes y Montánes».
- Tomo VII:
 - «Historia trágica 14.^a: La bella Mantuana, o Julia de Gazola».
 - «Historia trágica 15.^a: Emilia y Fabio, o Tristes efectos del amor».
 - «Historia trágica 16.^a: Carmosina y Maximino».
- Tomo VIII:
 - «Historia trágica 17.^a: Los dos crímenes».
 - «Novela: Los castillos en el aire».
- Tomo IX:
 - «Historia trágica 18.^a: Varinka, o Efectos de una mala educación. Historia rusa».
 - «Historia trágica 19.^a: El esclavo moro, o Crueldad sobre crueldad».
 - «Historia trágica 20.^a: Clotilde y Lirinio».

- Tomo X:
 - «Historia trágica 21.^a: El judío bienhechor, o Elisa y Teodoro⁵⁸⁵» (tomo I).

- Tomo XI:
 - «Historia trágica 21.^a: El judío bienhechor, o Elisa y Teodoro» (tomo II).

- Tomo XII:
 - «Historia trágica 21.^a: El judío bienhechor, o Elisa y Teodoro» (tomo III).

En 1830, un año antes de que Agustín Pérez Zaragoza Godínez publicara su colección, ya había salido a la venta una adaptación de dos obras de J.R.P. Cuisin: *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), y *Les fantômes nocturnes, ou Les terreurs des coupables* (1821); traducidas-adaptadas y aumentadas por Basilio S. Castellanos y Julián Anento, publicadas en 4 vols. bajo el título de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830). Para conseguir que su obra destacase y triunfase, Agustín Pérez Zaragoza Godínez trató de conseguir el beneplácito de la reina M.^a Cristina de Borbón-Dos Sicilias, a quien le dedicó la colección⁵⁸⁶, y publicó su obra con un título casi igual de impactante que el título de la versión original francesa: *Les ombres sanglantes, Galerie funèbre de prodiges, Événements merveilleux, Apparitions nocturnes, Songes épouvantables, Délits mystérieux, Phénomènes terribles, Forfaits historiques, Cadavres mobiles, Têtes ensanglantées et animées, Vengeances atroces et combinaisons du crime, puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur* (1820); aunque también logró el éxito ansiado gracias a su capacidad de autofinanciación y al gran esfuerzo propagandístico que realizó para que todo el mundo conociera su obra, multiplicándose los anuncios en prensa y anticipándose el famoso «Prospecto» (1831) de la obra, que luego también se incluyó en el primer tomo de la colección, y gracias al cual se logró captar la atención y generar un interés popular por su trabajo⁵⁸⁷.

Agustín Pérez Zaragoza Godínez adaptó la colección de relatos franceses de J.R.P. Cuisin al contexto social, político, histórico, ideológico, cultural y literario de

⁵⁸⁵ Esta historia trágica es la más extensa de la colección, abarcando los tres últimos tomos, con un total de 25 capítulos.

⁵⁸⁶ Vid. subapartado 2.3.2., «El público lector femenino», del capítulo anterior (pág. 322-323), donde vimos y analizamos esta cuestión.

⁵⁸⁷ Todas estas cuestiones fueron presentadas y analizadas en el segundo apartado del capítulo anterior.

España, teniendo siempre en cuenta las ideas defendidas por los preceptistas neoclásicos y la censura, y la defendió de los ataques de la crítica⁵⁸⁸, siempre desde su propia concepción de lo que era buena literatura, siendo ejemplo de ello la obra que presentaba ante el lector español.

Este subapartado está especialmente destinado al análisis de esta exitosa colección. Las principales razones para analizar esta obra de manera aislada del resto de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas y de las novelas góticas españolas son las que se citan a continuación: en primer lugar, debido a la popularidad que logró en aquella época (su presencia frecuente en prensa y el número de ventas que generó, bien merece nuestra atención) y que ha llegado hasta nuestros días, hasta el punto de ser considerada por algunos investigadores como la única representante del género gótico en España; en segundo lugar, porque esta obra no es una novela gótica en el sentido estricto de la palabra, sino más bien una colección de 24 relatos de horror repartidos en 12 vols.; y, en tercer lugar, porque esta obra debe ocupar un lugar intermedio entre la segunda etapa y tercera etapa de desarrollo, al ser un híbrido de traducción-adaptación y originalidad, pues, aunque muchas de las narraciones que aquí se presentan son traducciones de la obra original de J.R.P. Cuisin (*Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...*, 1820), otros relatos son de la propia invención de Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

2.2.1. El debate. La lucha por la autoría de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831)

Basilio S. Castellanos y Julián Anento, autores de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), y Agustín Pérez Zaragoza Godínez, autor de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), se apropiaron de las obras de J.R.P. Cuisin, *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820) y *Les fantômes nocturnes, ou Les terreurs des coupables* (1821); las tradujeron, las adaptaron y las aumentaron con nuevas historias, publicándose ambas adaptaciones con poco margen de tiempo. Todo ello generó una batalla campal entre

⁵⁸⁸ Vid. subapartado 2.4., «La recepción crítica de la novela gótica», del segundo capítulo donde analizamos esta cuestión.

estos autores por la autoría de la colección que quedó plasmada en la prensa de aquellos años⁵⁸⁹.

En julio de 1831, cuando surgió la disputa por la autoría de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), Basilio S. Castellanos y Julián Anento ya habían conseguido publicar los tres primeros tomos de los cuatro que conforman su obra. Aunque al principio no se sabía si su colección constaría de tres o cuatro vols., como se anunció en el núm. 151 de la *Gaceta de Madrid* (con fecha del 11 de diciembre de 1830) y en el núm. 347 del *Diario de avisos de Madrid* (con fecha del 13 de diciembre de 1830), en el núm. 119 del *Diario de avisos de Madrid* (con fecha del 29 de abril de 1831) se confirmó que la obra finalmente se compondría de cuatro tomos, estando el cuarto y último tomo ya en imprenta: «Los suscritores á la poderosa *Themis ó los Remordimientos de los malvados* acudirán á recoger el tomo 3.º, y adelantar el importe del 4.º y último que está en prensa, á las librerías de Razola, Calleja y Orea» (*Diario de avisos Madrid*, 1831: 475). No obstante, la salida a la venta del cuarto vol. no se efectuó hasta septiembre de 1831, como consta en la portada del tomo IV y como se anunció en el núm. 255 del *Diario de avisos de Madrid*⁵⁹⁰ (con fecha del 11 de septiembre de 1831), quizás provocado por las discusiones mantenidas entre estos autores y Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

En enero de 1831, Agustín Pérez Zaragoza Godínez publicó su «Prospecto a la obra singular titulada *Galería fúnebre de Espectros y Sombras ensangrentadas* o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano. Colección curiosa, instructiva y divertida de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces, casos sorprendentes; y en fin, un cuadro histórico de los tristes efectos de las pasiones humanas, para lograr las fuertes emociones del terror, que son las que inspiran horror al crimen»; aquí combinó, realizando algunos cambios, las dos introducciones que hallamos en el primer

⁵⁸⁹ M.^a José Alonso Seoane (2007) presenta la fuerte polémica que mantuvieron Basilio S. Castellano y Julián Anento, y Agustín Pérez Zaragoza Godínez, y que dejad al descubierto la fuente original de la que proceden sus obras, el escritor francés J.R.P. Cuisin, y el proceso de traducción, o mejor dicho, de adaptación de las obras extranjeras. Asimismo, Luis A. de Cuenca (1977) sacó una edición de la *Galería fúnebre*. Entre los diversos estudios que se han ocupado de la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, destacan los que ofrecen Juan I. Ferreras (1973), Luis A. de Cuenca (1977 y 1999) y David T. Gies (1988). Otros estudios sobre aspectos determinados de la *Galería fúnebre* se pueden ver en Guillermo Camero (1998), Rebecca Haidt (2003), M.^a José Alonso Seoane (2010), Antonio Ferraz (2012) y Justine Pédeflous (2013).

⁵⁹⁰ «Los suscritores de la Poderosa *Themis* se presentarán á recoger el 4.º tomo á las librerías de Calleja, Orea y Razola, donde se halla toda la obra á 32 rs. en rústica» (*Diario de avisos de Madrid*, 1831: 1070).

tomo de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831): «Prolegómeno del autor a los lectores» (págs. 5-20) y la «Introducción analítica» (págs. 21-54). Cuando Basilio S. Castellanos y Julián Anento denunciaron la situación, el «Prospecto» ya estaba circulando entre los lectores y las suscripciones a la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) se multiplicaron rápidamente en diversas librerías por todo el país.

A. La polémica en prensa: *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*

Dos días después de la publicación de una reseña de Mariano de Rementería y Fica (1831: 3) sobre el «Prospecto⁵⁹¹» (1831), Basilio S. Castellanos y Julián Anento realizaron un comunicado, en la sección de «Correspondencia crítica», publicado en el núm. 468 del mismo periódico, con fecha del 8 de julio de 1831, en el que se dirigieron al editor para denunciar las tropelías de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, al que acusaban de haber publicado la misma obra que ellos. Los temores de ambos autores de que la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez pudiera eclipsar el éxito de la suya estaban bien fundados, pues este último autor demostró «un superior manejo de la publicidad y de los tiempos» (Alonso Seoane, 2007: 10).

En esta batalla por la autoría de la colección, los tres escritores nunca reconocieron públicamente la fuente original de la que procedían sus obras. Basilio S. Castellanos y Julián Anento inventaron un autor imaginario para *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), un tal Monsieur David, y Agustín Pérez Zaragoza Godínez no mencionó a ningún otro autor; aunque, en este debate, estos escritores ofrecieron otras pruebas del origen de sus obras «que cualquier lector podía comprobar con acercarse a las respectivas librerías de las que se hace aviso» (Alonso Seoane, 2007: 10). De cualquier manera, en este desesperado intento de Basilio S. Castellanos y Julián Anento por defender la autenticidad y la originalidad de su obra, todos sus esfuerzos por desprestigiar a Agustín Pérez Zaragoza Godínez y su colección se volvieron contra ellos tras la contestación de este último, la cual Basilio S. Castellanos y Julián Anento nunca llegaron a rebatir y cuyo motivo nunca se llegó a saber.

Basilio S. Castellanos y Julián Anento abrieron su comunicado dirigiéndose al editor de *El Correo: Periódico Literario y Mercantil* donde le expresaron su sorpresa

⁵⁹¹ Vid. subapartado 2.4.1., «Recepción positiva», del segundo capítulo (págs. 329-330).

cuando vieron publicado «un larguísimo prospecto, por el que ofrece al público el Sr. D. Agustín Perez Zaragoza Godinez una famosa galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas, de la que tiene la gracia de llamarse autor» (Castellanos y Anento, 1831: 3). Calificaron a Agustín Pérez Zaragoza Godínez de farsante, pues había engañado a los lectores con el anuncio de una supuesta obra original solo para alcanzar popularidad, y afirmaron que esta obra ya estaba siendo publicada por ambos bajo el título de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), la cual «es el modelo por donde hayan escritor las exageradas catástrofes del linage humano, pues que apenas se muda el lenguaje, nos vemos como verdaderos traductores y legítimos autores de tres novelas aumentadas en dicha obra» (Castellanos y Anento, 1831: 3). Aclararon que los tomos publicados hasta la fecha de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), los dos primeros, comprenden cinco novelas que ya están incluidas en *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*: «Bristol ó el Carnicero asesino con el nombre del Carnicero ingles ó la Lámpara pavorosa; la Morada de un parricida con el del Parricida; la Princesa de Lipno con el de la Morada del asesino, y la Bohemia de Trebisonda está ya impresa en el tomo cuarto y último de nuestra obra, que va á publicarse en breves días con el mismo título. Acaso la anunciada para el tomo tercero con el nombre de la Duquesa de Malfi será, segun es de esperar, alguna como las anteriores» (Castellanos y Anento, 1831: 3). Ambos escritores confesaron que su obra era una traducción y una adaptación de una original francesa y, aunque no revelaron de manera explícita la fuente original, en las palabras que recogemos en la cita de abajo, podemos llegar a la conclusión de cuál era dicha obra y su autor; igualmente, confesaron no haber traducido de la original francesa la historia de las Catacumbas españolas porque no les pareció adecuada para el público español, ya que atentaba contra el decoro y el buen gusto:

por ser un cuadro ridículo de horrosos excesos supuestos en la gloriosa guerra de la independencia contra los franceses, cometidos por los partidarios que en aquella época fueron héroes defensores de la península y de nuestro amado Soberano, pues aunque algunos de ellos hayan posteriormente desmentido de sus intentos, en aquellos tiempos no por eso los deja de citar la historia como beneméritos en el años de 1808; y aunque, como supone el autor frances de la galería, fuesen verdaderos sus crímenes, no estaba en nosotros sino desmentirlos: esta razon, y lo poco que favaroce á la religion este escrito, es lo que nos movió á no traducirle, y la razon última fue la que nos movió á no hacerlo tampoco de la denominada la Guerité de la religieuse ou la Vestale prevaricatrice, la cual ofendería á nuestros religiosos lectores, pues por mucho que ambas se disfracen no puede ser tanto que no ofenda á nuestras sanas costumbres. (Castellanos y Anento, 1831: 3)

En esta cita, podemos ver de nuevo lo que vimos en el subapartado 2.1., «La novela gótica extranjera en España. Traducción-adaptación», de este capítulo; ese proceso de traducción-adaptación en el que queda reflejado el sometimiento del texto gótico a los principios de moralidad y verosimilitud literaria, y a la concepción de buen gusto y religión cristiana y a las costumbres españolas. Aquellos textos que contradecían estos supuestos eran o bien modificados o no se contemplaba su traducción y publicación en España. Y esto lo trataron de hacer ver Basilio S. Castellanos y Julián Anento en este comunicado, lanzando este doble mensaje: el primero, y más evidente, va dirigido a los lectores de su obra, advirtiéndoles, especialmente a la censura y los preceptistas, que su colección ni dañaba su sensibilidad, ni se salía de los parámetros marcados por la censura y la preceptiva neoclásica; y el segundo, que es menos evidente, pero aún así deja entrever, al decir que no traducían ciertas historias del original francés por ser indecorosas, inmorales e inverosímiles, dieron a entender que Agustín Pérez Zaragoza Godínez sí pudo traducir estas historias sin tener en cuenta a los lectores, calificando, de manera indirecta, su colección como una obra de baja calidad y, en fin, tratando de hacer caer sobre Agustín Pérez Zaragoza Godínez la duda sobre la originalidad y calidad de su colección, intentando, tal vez, despertar el recelo de los censores y de la crítica a la que este comunicado parece estar principalmente dirigido⁵⁹². De esta forma, concluyen ambos escritores su comunicado: «En vista de estas razones el público podrá juzgar si es ó no justa la reclamación de los traductores de la poderosa Themis [...], mayormente cuando además de verter las ideas de las dos obras que les han servido de original, han hecho una porción de reformas, la han aumentado con tres de su propio caudal, y añadido con ciento y tantas notas geográficas, históricas y mitológicas» (Castellanos y Anento, 1831: 3). Basilio S. Castellanos y Julián Anento de nuevo elogiaron su labor como traductores y autores, obviando que esto mismo es lo que hizo Agustín Pérez Zaragoza Godínez con su colección, para acabar ensalzando su obra por encima de la *Galería fúnebre de*

⁵⁹² De hecho, en ningún momento se dirigen a Agustín Pérez Zaragoza Godínez, pues de esta manera se hubiera abierto una línea de debate en el que el denunciado hubiera podido responderles y defenderse, cosa que, como luego veremos, hizo. Parece que lo único que querían lograr era generar polémica en torno a la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) y Agustín Pérez Zaragoza Godínez, para desprestigiar a ambos y proteger su obra. Desconocemos si confiaban en que Agustín Pérez Zaragoza Godínez no fuese a contestar a su publicación o que no tuviera los argumentos necesarios para hacerlo, dado que nunca dieron respuesta a su contestación.

historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas (1831) y de su autor, a los que indirectamente desprestigiaron.

El 15 de julio de 1831, se publicó en la sección de «Correspondencia» del núm. 471 de *El Correo: Periódico Literario y Mercantil* la «Contestación de d. Agustín Zaragoza y Godínez al artículo inserto en el número 468». En esta extensa contestación, dirigida, como en el caso del comunicado de Basilio S. Castellanos y Julián Anento, al editor del periódico, Agustín Pérez Zaragoza Godínez diestramente dio comienzo a su discurso indicando como motivo principal de su réplica haber admitido «nuestra amada Soberana con la bondad que la caracteriza» la dedicatoria de su obra y haberse publicado esta bajo la «Real proteccion del Rey nuestro Señor (que Dios guarde)», se vió pues en la obligación de responder a los ataques de Benito S. Castellanos y Julián Anento contra su obra: «lo que de otra manera no hiciera, por ser demasiado precioso el tiempo para perderlo en defensas cuando no hay delitos, y en dar satisfacciones en vez de pedir las por insultos combinados con sofismas, á los que el silencio es la constestacion mas prudente, sino mediase tambien un público respetable y demasiado benigno para mí, á quien cautelosamente se ha intentado fascinar, y á quien yo reverentemente suplico me haga justicia» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 2). Agustín Pérez Zaragoza Godínez inició así una defensa abrumadora contra los ataques de los autores de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), apoyándose hábilmente, desde el inicio de su contestación, en la estimación de los monarcas hacia su singular obra. Tras este llamativo y poderoso comienzo de su artículo, a continuación, este escritor inició una profunda defensa de su colección contra las calumnias de Basilio S. Castellanos y Julián Anento.

Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831b: 2) aseguró que tenía a su favor «la luz de la razón que reside en todos los hombres» y que esta siempre disipa los embustes y tantas otras artimañas. Primero se defendió de la acusación de Basilio S. Castellanos y Julián Anento de que las novelas que aparecían en los dos primeros tomos de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) ya habían sido publicados en *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830) y que encima tenía la gracia de llamarse a sí mismo autor de esta colección, cuando no eran obras originales. A esta acusación, Agustín Pérez Zaragoza Godínez les recrimina que no hayan prestado la considerable atención al extenso «Prospecto» (1831) y al «Prolegómeno» y la «Introducción analítica» de la obra, estos últimos incluidos en el primer tomo de la colección, para darse cuenta de que en ningún momento niega que

haya traducido-adaptado en su obra los trabajos de autores extranjeros; para demostrar esto, Agustín Pérez Zaragoza Godínez señala el lugar exacto, el tercer párrafo del «Prospecto», donde el lector puede ver que él dijo (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 3). Agustín Pérez Zaragoza Godínez destacó con letra cursiva el fragmento exacto donde declaró que había tomado para su colección las obras de otros autores y además las había traducido-adaptado y aumentado, al igual que lo hicieron Basilio S. Castellanos y Julián Anento para la composición de su obra. Igualmente, subrayó que en el «Prolegómeno» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 10) y en la «Introducción analítica» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 49⁵⁹³), aunque bajo distintas palabras, también se repetía lo mismo que en el «Prospecto». Dejó así constancia de que en ningún momento trató de engañar al público, tal y como lo habían afirmado Basilio S. Castellanos y Julián Anento sin ningún tipo de fundamento o prueba. Afirmó que tanto en el «Prospecto» como en el «Prolegómeno» y la «Introducción analítica» dejó bastante claro que las historias de su colección eran traducidas, pero no por ello dejaba de ser el autor de «la colección formada, no de uno sino de muchos autores, sin dejar tampoco de merecer alguna consideración, no por traducciones literales que necesitan después para entenderse un nuevo diccionario, sino por traducciones algo castellanas, inteligibles, libre a veces, reformadas ó modificadas según me ha parecido conveniente» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 3). Invitó a Basilio S. Castellanos y Julián Anento a que esperasen a que estuviera toda la colección publicada y se la leyeran con detenimiento para que se diesen cuenta de que todo lo que acaba de decir es verídico y que pueden «ver en ella que de unas 40 historias que tengo ya preparadas⁵⁹⁴ (con las licencias necesarias), [...] las 19 son mías» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 3).

Agustín Pérez Zaragoza Godínez compartió el mismo sentimiento que los traductores de las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas que analizábamos en el subapartado anterior; este escritor también se sintió autor (o coautor) de su traducción-adaptación, pues su labor no se redujo a traducir literalmente, sino a adaptar la obra a los principios literarios imperantes en la época y a la cultura y costumbres españolas (en otras palabras, a «españolizar» el texto). En un tono sarcástico, Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831b: 3) declaró que, si hubiera conocido los talentos y las

⁵⁹³ «Pero vaya una introducción (dirán algunos al ver estas digresiones); mas no es intempestivo lo que ilustra sobre la materia y efectos que debe producir una obra; y en caso de ser demasiado prolijo un autor en sus prólogos, siempre merecerá la indulgencia de sus lectores, cuando su profusión se dirija á manifestar su buena fe y sinceridad, y darles la muestra del paño que compran».

⁵⁹⁴ Finalmente, la colección se compuso de 21 historias trágicas y tres novelas, repartidas en doce tomos.

producciones de los que Basilio S. Castellanos y Julián Anento presumen, tal vez «los hubiera tomado por modelos para realzar con su estilo y castizo lenguaje mis despreciables composiciones y traducciones, [...] los hubiera rogado ser mis mentores, y hubiera podido elevarme con sus luces para salir, siempre codicioso de gloria, del triste rango de plagiario y adocenado traductor».

En el comunicado de Basilio S. Castellanos y Julián Anento, vimos que ambos autores acusaron a Agustín Pérez Zaragoza Godínez de publicar en los tomos de su colección publicados hasta la fecha cinco novelas que ya aparecían en *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830). Sin embargo, Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831b: 3) contestó que él solo pudo hallar en su listado cuatro novelas y no cinco, además de que la «Historia trágica 4.^a: El alcaide de Nóchera, o Nicolo, señor de Forliño», contenida en el segundo tomo de la colección, es imposible que saliera en la obra de estos escritores, puesto que él mismo la había compuesto «sobre el suceso tomado de la historia»: «Si hubiese tenido la osadía de intentar apropiarme una produccion agena, no soy tan estúpido ni tan insensato que hubiese conservado en la traduccion el mismo título original y la lámina de su segundo tomo, que mandé copiar y grabar exactamente, pues hubiera sido el *borrico hurtado con las orejas de fuera* para hacer mas patente mi delito».

Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831b: 3) confesó abiertamente la fuente de la que bebió para la composición de su traducción: «Galería fúnebre se llama la obra francesa»; no pretendió en ningún momento ocultar los orígenes de su colección, afirmando que podría haber inventado «otro título diferente y otra lámina»⁵⁹⁵ siguiendo

⁵⁹⁵ Agustín Pérez Zaragoza Godínez nunca trató de ocultar los orígenes de su colección como un compendio de obras extranjeras traducidas-adaptadas y aumentadas, siendo prueba de ello el título que abre la colección, muy parecido al original francés de J.R.P. Cuisin, *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), e incluso utilizó una de las láminas de la obra original francesa que abre la «Historia trágica 1.^a: Miladi Herwort y Miss Clarisa, o Bristol, el carnicero asesino» (Fig. 36, pág. 621), incluida en el primer tomo de la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez. Esta lámina reproduce con bastante fidelidad la original que aparece en la obra de J.R.P. Cuisin (Fig. 37, pág. 622); esta última fue mandada exhibir por el propio Agustín Pérez Zaragoza Godínez, tras la publicación de su contestación, en un cuadro a la puerta de la librería de la viuda de la Cruz para quien deseara verla y «de este modo podrá enterarse todo el que pase, [...], pues anunciándola los articulistas como un fenómeno raro y cuerpo de un delito soñado por su buen deseo, no es justo quede sin cumplimiento esta sorprendente resolución sofisticada, convirtiéndose en prueba a favor del agraviado» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 3). En ambas láminas, se pinta la escena en la que los asesinos se reparten el botín (parte superior y al fondo de la imagen), mientras que la sobrina de Bristol, Polina, aparece recostada en la cama (parte superior, en primer plano y a la derecha de la imagen), fingiendo estar dormida, mientras su tío Bristol, un bandido inglés, le ilumina el rostro (parte superior, en primer plano y centro de la imagen). Fingiendo estar dormida, Polina oye a los ladrones y asesinos contar la hazaña del asesinato y profanación de los cadáveres de lady Hewort y su hija (escena representada en la parte inferior de la lámina); esta denuncia a las autoridades, quienes acaban capturándolos y colgándolos. En la lámina de la obra de J.R.P. Cuisin se puede leer el siguiente texto: «Si je puis douter un instant qu'elle dorme, c'en est fait d'elle!!!»

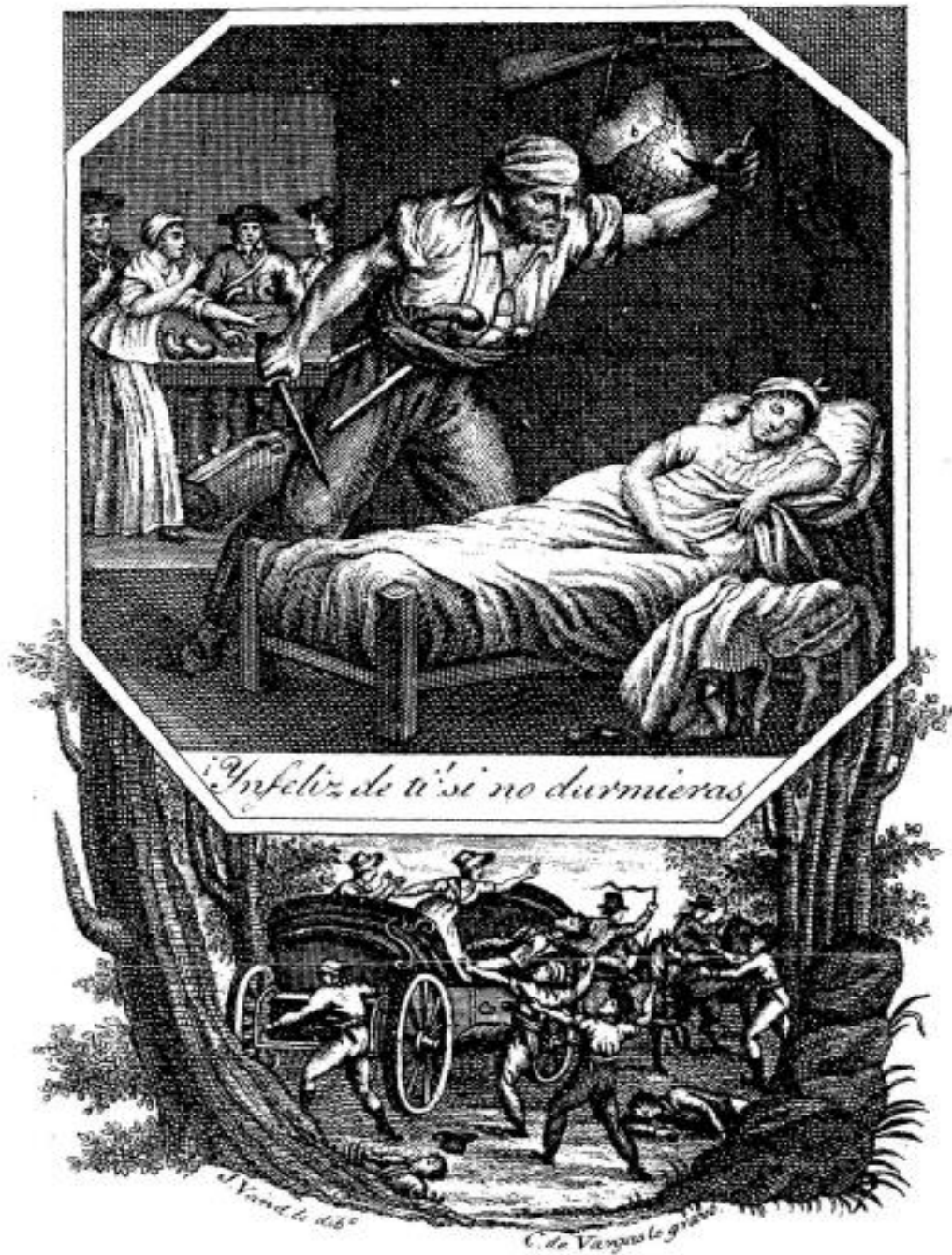


Fig. 36. Primera lámina inserta en el tomo I de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez

(trad. propia: «¡Si pudiera dudar un instante que duerme, dormiría inmediatamente en la eternidad!); mientras que en la imagen de la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez aparece el siguiente texto: «¡Infeliz de ti si no durmieras!».



Fig. 37. Segunda lámina inserta en el tomo II de *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), de J.R.P. Cuisin

el ejemplo de los articulistas, y acaso mas adecuado que el suyo: con este disfraz hubiera conseguido ocultar mi robo á la penetración de estos señores, asi como á mí ni aun me pasó por la imaginacion, hasta que he visto su fino y modesto artículo, que las novelas de que se compone la Poderosa Themis fuesen las mismas que yo pongo en la Galería, pues al ver un cartel me figuré, como algunos se figuraron, seria una obra de jurisprudencia⁵⁹⁶» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 3). Así pues, Agustín Pérez Zaragoza Godínez nunca pretendió disimular la condición de su obra como obra traducida.

En cuanto a si la «Historia trágica 7.^a: Las catacumbas españolas», «son un cuadro ridículo, y si la vesca prevaricadora ofende á los lectores religiosos» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 3), el autor de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) pidió al público lector juzgase sus historias por sí mismo e igualmente indicó a Basilio S. Castellanos y Julián Anento que de haber atacado la religión, no se hubiera permitido la impresión de su colección: «debiera haber bastado á esos señores articulistas saber que el respetable *religioso* tribunal de imprentas ha permitido su impresion» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 3).

A continuación, Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831b: 3) afirmó que era imposible que hubiera copiado a la *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), puesto que el último volumen se publicó en noviembre de 1830 y su prospecto se imprimió en enero de 1831, eso significa que para entonces ya había conseguido la aprobación para la publicación de su colección y que al menos se había impreso ya el primer tomo y se habían grabado ya unas doce láminas: «Cualquiera puede graduar el tiempo que se necesita, y el que se habrá invertido en la censura de una obra tan voluminosa, y en el grabado de doce láminas con el mayor esmero: las licencias fueron concedidas hace tres meses, como puede informarse el que guste en la secretaría del juzgado de imprentas, y los manuscritos fueron presentados en ella seis meses antes» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 3). Por los tiempos indicados, es imposible que Agustín Pérez Zaragoza Godínez pudiera haber copiado la obra de Basilio S. Castellanos y Julián Anento.

⁵⁹⁶ M^a. José Alonso Seoane (2007: 14) señala que «no parece verosímil que Pérez Zaragoza no conociera la colección de sus oponentes hasta el momento de leer su comunicado en el *Correo*, aunque sí parece posible que, en un primer momento, el cartel indujera a pensar, como refleja Pérez Zaragoza, que se trataba de una obra jurídica, recordando, seguramente, la conocida publicación periódica *Thémis, ou Bibliothèque du jurisconsulte* (Paris, 1819-1830)».

Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831b: 3) reclamó su derecho de traducir, así como lo hicieron Basilio S. Castellanos y Julián Anento, «antes, después ó al mismo tiempo: aprovéchense de la ventaja que me llevan en su publicación, y no pretendan privar al público de tomar lo que mas le acomode». Y, finalmente, concluyó su contestación dirigiéndose directamente a Basilio S. Castellanos y Julián Anento y les aconsejó, siempre con el mayor respeto y consideración, que «tales artículos ó advertencias son cierta especie de remedios que se deben aplicar siempre con las mismas precauciones que los médicos los suyos, pues fuera obrar como empíricos ignorantes el proponerlos sin moderación ni discernimiento. Si no es siempre se debe decir lo que se piensa, siempre se debe pensar mucho lo que se dice» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831b: 3).

La defensa de Agustín Pérez Zaragoza Godínez fue tan aplastante, las pruebas que ofreció tan evidentes e irrefutables, que no es de extrañar que los autores de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830) nunca llegasen a publicar su contestación, suponemos que temerosos de ensuciar su nombre y acabar perjudicados (e irónicamente, parece que las últimas palabras de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, citadas al final del párrafo anterior, surtieron algún tipo de efecto en estos autores).

B. Una disputa relevante para la historia literaria española

Tras esta polémica, como advierte M^a. José Alonso Seoane (2007: 15), salieron a la luz diversas cuestiones de relevancia para el conocimiento de la literatura de aquellos años. Además de que a partir de estos artículos ya podemos confirmar la autoría original de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), perteneciente al escritor francés J.R.P. Cuisin, aunque no se mencione de manera explícita, también podemos discernir de estos otros aspectos de interés, como el proceso de traducción-adaptación que se llevó a cabo en el país, y que hemos mencionado en varias ocasiones a lo largo de este estudio, especialmente en el subapartado anterior referente a las novelas góticas extranjeras; los traductores trataron siempre de trabajar dentro los parámetros establecidos por la censura y la preceptiva neoclásica, como la función moral y didáctica de las obras, y el respeto del principio de verosimilitud aristotélico y de la religión y costumbres españolas; una mezcla de traducción y originalidad, pues los autores aportan también algo de su propia invención, que

desemboca en un sentimiento de pertenencia generalizado entre los traductores-autores de esas obras⁵⁹⁷, en las que han invertido tiempo, esfuerzo y dinero.

2.2.2. La parodia: *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), de J.R.P. Cuisin

Al igual que Miriam López Santos (2010d: 185), consideramos que el proceso de adaptación de *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), de J.R.P. Cuisin, existe tanto en la traducción-adaptación de Basilio S. Castellanos y Julián Anento, autores de *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830), como en la traducción-adaptación de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, autor de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831); a diferencia de M^a. José Alonso Seoane (2007: 15), quien, basándose únicamente en el debate que mantuvieron estos autores en prensa y sin haber analizado ambas colecciones, sostiene que la obra de Basilio S. Castellanos y Julián Anento manifiesta un mayor esfuerzo creativo que la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, pues esta última, bajo su criterio, «procede de las colecciones francesas [...] de modo más directo, como se encargará de hacer notar el mismo Pérez Zaragoza», mientras que «en *La poderosa Themis*, probablemente, prevalece el impulso creativo sobre las conveniencias de promoción comercial en el caso del joven Castellanos, a quien sin duda atraía, con mejor o peor fortuna, la creación literario».

Existen diferentes procedimientos de adaptación en ambas colecciones, pero son adaptaciones al fin al cabo «desde el momento en que la original de Cuisin se escribió con un único y claro objetivo: la parodia del género⁵⁹⁸» (López Santos, 2010d: 186).

⁵⁹⁷ A partir del tomo II de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), Agustín Pérez Zaragoza Godínez llegó incluso a añadir una advertencia al comienzo de cada tomo, tras la portada, donde reza lo siguiente: «Los ejemplares que no lleven las marcas aquí aparecen, serán recogidos, y conducido ante la ley su espendedor como usurpador del derecho de propiedad». Su convicción como autor de la colección le condujo a defender sus derechos editoriales con esta advertencia, que además rubrica con su firma y un sello de su empresa literaria: «Empresa literaria Obras de Zaragoza».

⁵⁹⁸ Maurice Lévy (1968: 168-169) señaló las dos obras de J.R.P. Cuisin como parodia del género gótico: «Cuisin, qui parodie ce ‘genre noir’ dans ses *Ombres sanglantes* et ses *Fantômes nocturnes*, y résume tout ce qu’il y a d’effrayant dans le roman de cette époque. Les tigres seuls de ces romans sont significatifs [...]. L’introduction, non moins que le titre, découvre l’intention plaisante de l’auteur» (Trad. propia: «Cuisin, quien parodia este género negro en sus *Sombras ensangrentadas* y sus *Fantasmas nocturnos*, resume todo lo que asusta en la novela de este período. Los tigres solos en estas novelas son significativos. La introducción, nada menos que el título, descubre la grata intención del autor»). En el subapartado 5.3., «Las parodias y las sátiras», del primer capítulo de este estudio, señalábamos que,

J.R.P. Cuisin parodió los elementos más frecuentes del género gótico. La primera lámina que abre *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820) ejemplifica esta intención del escritor francés de realizar una parodia sobre los aspectos más comunes del género gótico (Fig. 38, pág. 627). Encontramos en esta imagen a una joven, que solía ser el tipo de público lector que más se sintió atraído por este tipo de ficción, la cual se haya leyendo un libro en su cama durante la noche, mientras a su alrededor sobrevuelan todo tipo de horribles visiones (búhos, murciélagos, reptiles, mujeres que sostienen la cabeza de Medusa, una mano que sostiene un puñal cercano a la joven mujer, etc.), y entre estas, la muerte con su guadaña; bajo la imagen puede leerse el siguiente epígrafe: «Fuis spectre épouvantable! Porte au fond des tombeaux ton aspect redoutable⁵⁹⁹!». Esta lámina es una parodia acerca del tipo de lector que gustaba de las ficciones góticas: las jóvenes mujeres.

En su introducción a *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), J.R.P. Cuisin presentó las horribles visiones de dos jóvenes lectoras en medio de la noche: su imaginación exaltada por la lectura transforma un gato o la cabeza de una perdiz en motivos de terror y pavor⁶⁰⁰ (este tipo de lectora es la misma que J.R.P. Cuisin presenta en la lámina, frontispicio de la obra y que analizábamos en el párrafo anterior):

Malheur donc à la jeune femme imprudente qui, seule dans un des appartemens de son vaste château bâti au milieu d'une dangereuse forêt, et n'ayant d'autre musique que le cri lamentable des chouettes qui habitent les créneaux des tourelles, aurait la témérité de lire LA GALERIE FUNÈBRE!!!... Je vois déjà ses cheveux se hérissier; son sein palpite d'une affreuse oppression; ses yeux, image de la terreur, voient soudain des fantômes voltiger derrière son fauteuil...; l'alcôve contient un spectre épouvantable, les plis des rideaux, des farfadets, et la cheminée retentit déjà du bruit déchirant de chaînes bruyantes... Dans ce moment douloureux, Jasmin, le domestique, apporte-t-il le souper;... Joséphine, la femme-de-chambre, tient-elle

dentro de la producción novelística gótica, también cabía mencionar las parodias que se compusieron sobre los clichés del género. Para más información, se puede consultar de nuevo este subapartado.

⁵⁹⁹ Trad. propia: «¡Escapar del espectro terrible! ¡Lleva en las profundidades de las tumbas tu aspecto temible!».

⁶⁰⁰ Esto nos recuerda a la lectora de la «Lectura aterradora» (publicada en 1831 en *Cartas Españolas, o sea Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*) que analizábamos en el subapartado 2.4.1., «Recepción positiva», del capítulo anterior (págs. 345-346), donde Serafín Estébanez (1831: 71) relató la anécdota de una joven de quince años, quien, tras haber leído la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, es presa de una horrible visión. La joven aterrada cree ser acosada por un ente que ha ido a esconderse tras la cortina de su dormitorio. Su familia, que ha ido a socorrerla al oír sus quejidos y sollozos, descubren la cortina y hallan metida entre los pliegues de la tela aquella visión: una mosca. El estado de agitación en la que la había dejado la lectura del primer vol. de la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, antes de irse a dormir, la había perturbado hasta el extremo de creer ver fantasmas en los objetos de su habitación.



Fig. 38. Primera lámina inserta en el tomo I de *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), de J.R.P. Cuisin

dans ses mains toute la toilette de nuit,... Ah! les traîtres! ah! les monstres! Madame a pris le premier pour un magicien malfesant, et Joséphine pour une de ces apparitions fatales qui font le supplice éternel d'un assassin... –Dans sa fausse frayeur, notre lectrice s'est jetée sur le cordon de sa sonnette; elle appelle à grands cris ses gens, elle tressaille d'épouvante, et toutes les ombres de son appartement sont pour son imagination des corps animés; son chat même devient pour elle quelqu'enchanteur suspect, quand Jasmin et Joséphine, s'efforçant de la faire revenir de son erreur, parviennent enfin à se faire reconnaître. Telle sera sans doute la terreur délicate qu'inspirera ce livre.» Quelle sera encore la situation piquante de cette jeune personne qui, passionnée pour les *féeries effrayantes* aura mystérieusement caché cette oeuvre sous le traversin de son lit! – Il est minuit... *Heure fatale du crime et du silence!!!*... et c'est le précieux moment qu'elle a choisi pour nous lire à l'insu de sa mère: elle est à peine au cinquième feuillet, et déjà sa respiration est gênée; elle commence à jeter des yeux inquiets sur toutes les parties de sa chambre; un frisson pénible s'empare de tous ses sens, et ses robes pendues au porte-manteau deviennent, dans son esprit timoré, des objets fantastiques dont les regards la menacent; son chapeau orné de guirlandes de fleurs, à travers les ombres de sa lumière, prend la figure d'un dragon volant, et sa harpe dans l'obscurité grossissant ses cordes, revêt celle d'une horrible prison à épais verroux. Plût à Dieu que son effroi imaginaire se bornât là! Hélas! la pauvre petite a déjeuné le matin avec un reste de pâté d'Amiens; la domestique a oublié de desservir, et la tête bien innocente de la perdrix qui sert d'enseigne au pâté, maintenant revêtue de toutes les couleurs de la prévention, est devenue, aux yeux de notre jeune personne, une tête livide, une tête sanglante tombée la veille sous le glaive d'un bourreau! Et pour comble de malheur, le vent qui vient agiter sa porte lui fait soupçonner une troupe de meurtriers qui conspirent sourdement sur l'escalier... Dans ce danger pressant son premier sentiment est de se précipiter hors du lit: en effet elle s'élançe; mais dans la brusquerie et la vivacité de ses mouvemens, la lumière a été renversée, et une partie de son canezou arrêtée près du lit, ne lui laisse pas douter qu'une main homicide ne la retient que pour l'égorger... Ce n'est donc qu'au petit jour, après avoir trembloté toute la nuit, qu'elle a la force d'examiner les acteurs chimériques de ses visions, et qu'elle rit elle-même de sa pusillanimité⁶⁰¹. (Cuisin, 1820, tomo I: 20-24)

⁶⁰¹ Trad.: «Desgraciada la jóven que hallándose sola en su cuarto y casa de retiro, en medio de un desierto, lleno de malezas y bosques, y no teniendo otra música que los gritos lamentosos de lechuzas y mochuelos en una noche tempestuosa, tuviese el arrojado de ponerse á leer nuestra *Galería fúnebre*: ya veo herizados sus cabellos y palpitar agitadamente su corazón de una fuerte opresion: sus ojos, imágen del terror, verán revolotear de repente fantasmas espantosas detras de su asiento... un espectro extraordinario en la alcoba, y los dobleces de las cortinas se convertirán en figuras horrorosas: verá cruzar duendes por todas partes, y hasta en la chimenea resonará el ruido sorprendente de cadenas estrepitosas... Tal será el estado, en fin, en que se halle su imaginacion, que todo para ella se transformará en visiones. En momento tan crítico llegará Jazmin, el criado, con la cena... Josefina, la doncella, se presentará con el trage que su señorita acostumbra ponerse de noche, y... ¡ah mónstruos inhumanos!... Su ama, ya enagenada, ha tomado al primero por un espíritu malhechor, y á Josefina por una de aquellas apariciones fatales que hacen el suplicio eterno de una asesino!!!... El terror infundado de nuestra lectora es ya tal, que la decide á llamar á toda la familia: tira de la campanilla, prorrumpen en descompasados gritos, se acongoja, y en fin, todas las sombras de su aposento son en su imaginacion cuerpos animados. Hasta el gato es para ella un ser mágico sospechoso: mas esfozándose Jazmin y Josefina en hacerla volver de su error, logran ya por último ser conocidos. Tal será sin duda el terror saludable que inspirará esta obra [...]. La situación de esta señorita, sola en su cuarto, de noche, y en medio de un despoblado, inmediato a los montes de la aldea, debe ser muy crítica, si llevada de la afición á esta clase de obras horrorosas se le antoja tomar un tomo de la nuestra ínterin la rinde el sueño. Es media noche... hora fatal del crimen y del silencio!!!... Este es el precioso momento que ha escogido para leer la *Galería fúnebre*; pero apenas ha llegado a leer algunas páginas, cuando ya su respiración es interceptada: su inquietud la hace mirar á todos lados; un temblor penoso se apodera de sus sentidos; sus vestidos colgados de una percha son ya en su espíritu aturdido y aterrado objetos fantásticos que la amenazan con sus miradas. Su gorro y su

J.R.P. Cuisin realizó una parodia acerca del tipo de lector más acérrimo de la ficción gótica, la mujer, a quien va dirigida gran parte de su introducción y de la «Introducción analítica» de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, y de aquellos artificios del género infamados por el exceso gótico.

El escritor francés no pretendió con su obra aleccionar a los lectores, sino que la compuso con el objetivo principal de entretener y por ello empleó los componentes más comunes del género gótico como elementos cómicos; como toda parodia, no pretendió atemorizar, sino causar risa. J.R.P. Cuisin se propuso aumentar el goce mismo del terror con la única pretensión de alegrar a los lectores; de hecho, así lo manifestó en las últimas palabras del segundo y último tomo de *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820):

Mais, d'un autre côté, le lecteur, se rappelant mon INTRODUCTION, me fera peut-être observer qu'il semble que je n'ai eu d'abord d'autre dessein que celui de produire les fortes émotions de la terreur, et de faire résulter le plaisir même de l'effroi et de l'épouvante. —J'avoue que ce point a été également l'objet de mon ambition littéraire; et me critiquerait-on encore sévèrement à cet égard, parce que j'aurais prétendu, d'une plume à féeries, faire peur tout de bon? Non; j'aime à croire, au contraire, qu'on daignera me tenir compte des échasses gigantesques que j'ai quelquefois empruntées à la célèbre Radcliffe, pour effrayer davantage le voyageur dans mes forêts ou mes voûtes ténébreuses, dans mes châteaux isolés, ou mes galeries à éternels corridors et semées de cadavres livides et sanglants et, pour peu qu'on ne souffle pas trop fort sur mon théâtre composé de vapeurs éphémères, il est possible qu'il ait produit l'illusion que je m'en étais promise sous le seul rapport de l'amusement⁶⁰². (Cuisin, 1820, tomo II: 251-252)

sombrero, adornados de guirnaldas de flores, al través de la sombra de la luz, toman la figura de dragones volando; y en fin, hasta su harpa en la oscuridad se la transformará en una horrorosa prision con grandes cerrojos: mas pluguiese á Dios que su imaginacion no formase mas objetos que acrecentasen su terror. La pobre niña habia almorzado de un pavo asado que la criada se olvidó de retirar, y revestido este animal de todos los colores de la prevencion, se convierte á sus ojos en una cabeza lívida y ensangrentada, dividida de su cuerpo el dia anterior por la cuchilla del verdugo; y para como de su desgracia, el viento agita y hace crujir las puertas, la hace ya creer que una cuadrilla de asesinos sube sordamente la escalera... En peligro tan inminente, su primer pensamiento es el de precipitarse fuera de la cama... Se arroja en efecto de ella, y con el aturdimiento y celeridad de sus movimientos trastorna la luz, se enreda con las cortinas, y no duda que la detiene la mano homicida para degollarla... Quédase inmóvil, tiembla, agítase mas y mas la palpitation de su corazon, y cae por último desmayada... Anúnciase la aurora, y al presentarse el brillante astro luminoso vuelve en sí despavorida y ojerosa despues de tantas angustias y temores: respira ya con libertad, tranquilízase su abatido espíritu, y examinando los autores ideales y quiméricos de sus visiones, se rie, se admira, se burla, se avergüenza de su pusilanimidad...» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 42-49).

⁶⁰² Trad. propia: «Pero, por otro lado, el lector, al recordar mi INTRODUCCIÓN, quizás pueda observar que al principio no tenía otro propósito que el de producir las fuertes emociones del terror, y para producir el placer mismo del susto y el terror. Admito que este punto también fue objeto de mi ambición literaria; ¿y todavía me criticaría severamente a este respecto porque habría pretendido, con una pluma de cuentos de hadas, asustar todo el tiempo? No; me gusta creer, por el contrario, que uno se dignará a tener en cuenta los gigantescos zancos que a veces tomé prestados a la célebre Radcliffe, en mis castillos aislados o mis galerías con corredores eternos y sembrados de cadáveres lívidos y sangrientos, y

El exceso gótico presente en la obra de J.R.P. Cuisin tuvo como fin el del mero entretenimiento, mientras que, en la adaptación de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, pese a que este fue el epicentro de críticas posteriores, le sirvió para favorecer el propósito aleccionador. En la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) se incrementó la crueldad, se acentuaron las situaciones desagradables, la transgresión y la sangre; cuanto más empeño en describir situaciones crueles, episodios terroríficos, hechos truculentos y pasiones exaltadas, más elaborada tenía que ser también su justificación, aunque también su efecto adoctrinador era mayor: «Los relatos llevan una notable carga moral y una intención educativa que pretende inculcar el rechazo tajante al vicio, además de despertar los sensibles efectos del morbo social que han tenido siempre los sucesos sangrientos y espantosos» (López Santos, 2010d: 188). El terror, sin presencia del componente sobrenatural, se acerca a la novela gótica más espantosa y desagradable, donde la ignominia y lo libidinoso, que responden al exceso gótico, fueron empleado en esta colección con un objetivo didáctico-moralizador: «A menudo la monstruosidad exhibida por Pérez Zaragoza responde a una tipología de la criminalidad social, movida por intereses crematísticos o por desviaciones del individuo sometido a las pasiones enfermas» (Fernández, 2006: 18).

La intención moralizante y didáctica de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) se hace patente desde el mismo título y subtítulo de la obra, así como también a lo largo del «Prolegómeno del autor a los lectores» y la «Introducción analítica» y que analizaremos a continuación.

2.2.3. El título y los subtítulos

Justo antes de dar paso al «Prolegómeno del autor a los lectores», y como mencionábamos en la sección anterior, Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 5) anunció a sus lectores que su obra se trataba de una «colección curiosa é instructiva de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es freno poderoso de las pasiones». Una estrategia ventajosa por parte de Agustín Pérez Zaragoza Godínez de situar al principio de la obra una breve advertencia inicial, pues la intransigente censura obligó a autores y editores a recurrir a diversas

si uno no sopla demasiado fuerte en mi teatro compuesto de vapores efímeros, es posible que haya producido la ilusión que me había prometido bajo la mera relación de diversión».

estrategias con las que eludirla; en la mayoría de los casos, la censura no pasaba de estos prolegómenos (Zavala, 1978). Señalar el valor moral de la obra al inicio de la misma, aunque este mensaje se desvirtuara a lo largo de la trama, se transformó en una de las particularidades más destacadas no solo de la novela gótica, sino de otros tipos de subgéneros novelescos dentro de España. Y, de este modo, se colaron, a través de los barrotes del sistema censorio, una «obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces, y casos sorprendentes» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 5).

Las citas del párrafo anterior corresponden al larguísimo subtítulo que acompaña al título de la obra. Estos subtítulos, que también sirven como breves advertencias, son un perfecto ejemplo del proceso de adaptación que sufrió la novela gótica en España, y del que venimos hablando desde el comienzo de este estudio, especialmente el segundo subtítulo.

Agustín Pérez Zaragoza Godínez había logrado acaparar todas las miradas y toda la atención del público desde el inicio de la colección, especialmente desde los subtítulos antes citados. El terrible efecto del título y del primer subtítulo necesitaba ser mitigado con un claro mensaje didáctico-moral presente en el segundo subtítulo⁶⁰³ y que nunca apareció en el subtítulo original de la obra de J.R.P. Cuisin: *Galerie funèbre de prodiges, Événements merveilleux, Apparitions nocturnes, Songes épouvantables, Délits mystérieux, Phénomènes terribles, Forfaits historiques, Cadavres mobiles, Têtes ensanglantées et animées, Vengeances atroces et combinaisons du crime, puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur*. La última frase de este subtítulo, traducido como: «Compendio para provocar las fuertes emociones del terror», señala el objetivo principal de la obra original de J.R.P. Cuisin; objetivo, que si no era el principal de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, sí que se recoge, como advierte Luis A. de Cuenca (1977: 65), al final de la «Introducción analítica», lo cual nos pone sobre el aviso de que la intención de este escritor no se limitaba

⁶⁰³ Luis A. de Cuenca (1977: 23-35) señala que las obras de Agustín Pérez Zaragoza Godínez publicadas con anterioridad a la *Galería funebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) ahondaban en cuestiones didácticas y morales, como, por ejemplo, *El remedio de la melancolía. La Floresta del año de 1821, o Colección de recreaciones jocosas e instructivas* (1821) o *Enciclopedia de la juventud* (1826), lo cual ya le presentaba ante el público, la crítica y la censura, como un firme defensor de literatura útil y moral, lo que pudo posibilitar también la publicación de su colección de historias terroríficas, puesto que el público, especialmente la censura, pensaría que se trataba de otra de sus obras morales.

únicamente a aleccionar al lector español: «A falta de sucesos tan horrorosos como los que hemos tomado de la historia, recurriríamos á las terribles avocaciones y sangrientas estratagemas de las Pitonisas de la Grecia; pues llevando al colmo el aspecto de nuestras historias trágicas, es mas fácil *inspirar á todo lector los dulces efectos del terror* que siempre hicieron la delicia de las almas sensibles» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 54) (la letra cursiva es nuestra).

2.2.4. El «Prolegómeno del autor a los lectores» y la «Introducción analítica»

Agustín Pérez Zaragoza Godínez tomó de la obra de J.R.P. Cuisin, *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), aparte del título, que como dijimos es muy parecido al original francés, la mayor parte de las historias que contiene la obra, así como también la introducción original que el autor español incluyó en su «Introducción analítica», junto con sus propias notas e ideas, ejemplo primero del proceso de adaptación del género gótico en España iniciado desde las introducciones, advertencias y prólogos a las obras.

A. Enseñanza moral, verosimilitud y deleite a través del terror

Al comienzo del «Prolegómeno del autor a los lectores», Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 6-7) destacó que su colección se componía de sucesos espantosos y reales; bajo el velo de la veracidad histórica, este escritor aseguró que en su creación se hallaban lecciones de la moral más justa. Agustín Pérez Zaragoza Godínez presentó su obra como una colección interesante, agradable y pedagógica⁶⁰⁴. Efectivamente, en las historias de esta colección podemos hallar una combinación de todos estos ingredientes. El objetivo del autor no solo fue el de asustar al público lector, sino también de instruirlo, presentando, como aparece al final de la cita anterior, una colección de historias útiles e interesantes a los lectores.

Como pudimos ver en el subapartado anterior de las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas, y que podríamos resumir en términos generales, los autores españoles justificaron la presencia del elemento macabro y lúgubre por su valor catártico, es decir, este serviría principalmente para infundir en los lectores el miedo y la

⁶⁰⁴ Vid. subapartado 2.3.2., «El público lector *femenino*», del capítulo anterior donde se puede consultar la cita original.

repulsión al vicio y lo animaría a adoptar unas conductas más adecuadas tal y como dictaba la sociedad española, pero, sobre todo, los dogmas cristianos⁶⁰⁵. A lo largo de El «Prolegómeno del autor a los lectores» y la «Introducción analítica» de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), son varias las ocasiones en que Agustín Pérez Zaragoza Godínez aludió a esta cuestión del control de las pasiones, dirigiéndose fundamentalmente a los jóvenes y a las mujeres, el tipo de público lector que era el que más consumía este tipo de obras y que, en aquellos años, era considerado el sector de la población más vulnerable e influenciabile⁶⁰⁶. Aseguró que esta colección terrorífica serviría «de freno, cuando no de remedio, al error y á las consecuencias de una exaltada pasion» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 11). Un poco más adelante, Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 13) retomó esta cuestión y afirmó que «presentando al crimen bajo el mas negro colorido en estas historias trágicas que nos transmite la de todos tiempos y de diversas naciones, es de esperar un suceso saludable en las costumbres, á beneficio del horror que deben pausar las catástrofes que ha producido siempre el desenfreno de las pasiones». En la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) hallaría la juventud ejemplos prácticos de las funestas consecuencias que trae cuando uno se abandona de la razón y se deja arrastrar por las pasiones: «últimamente, la juventud, en medio de aquella ansiedad peligrosa que ciegamente la impacienta y mortifica, cuando el fuego natural de su edad tierna, inesperta é irreflexiva la tenga ya á los umbrales de un precipicio, y en el momento terrible en que, embriagada por las seductoras ilusiones de una pasión amorosa, pretenda ser su víctima, despreciando los obstáculos y peligros que la amenazan, hallará en esta *Galería fúnebre* el triste cuadro de su situacion» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 14). El horror que les cause esta terrible situación servirá para reprimir sus deseos criminales, «y ejerciendo entonces la razón su imperio, podrá salvarla, y mitigar el fuego que abrasa y aflige á su candoroso corazon para convertir su imaginado placer y fortuna en desventura y llanto y dolor» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 15). El traductor de esta colección se propuso producir el horror al vicio y reprimir «la funesta pasion mas dominante del género humano, que tan frecuentemente le hace traspasar los límites de la razon», y, de este modo, lograrán «salvarse muchos incautos de los estragos que produce el amor sobre las víctimas que sin cesar aprisiona en sus redes. [...] Las pasiones pues halagan del mismo modo a las

⁶⁰⁵ Vid. subapartado 2.1.2., «Los prólogos, las advertencias, las introducciones y los prolegómenos», de este capítulo.

⁶⁰⁶ Vid. subapartado 2.3.2., «El público lector *femenino*», del segundo capítulo.

criaturas, las fascinan, las arrastran, las cautivan, las seducen, las ciegan en fin, y á beneficio de su natural debilidad y propensión á los placeres, suelen precipitarlas frecuentemente en un abismo de males que las hacen desgraciadas por toda su vida» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 15-17). Este fue uno de las principales motivos que Agustín Pérez Zaragoza Godínez dio para justificar la presencia en su colección del exceso, del terror, del vicio y de las pasiones exaltadas, todo ello pintado con los colores más oscuros y más lugubres para lograr impresionar a los jóvenes lectores y provocar en estos un «terror saludable que produzca la continencia y arrepentimiento que la humanidad, la religion y la moral reclaman, para que la sociedad reformando las costumbres, no tenga que gemir bajo el rigor de las leyes y del crimen frecuentemente, desapareciendo de ella los puñales y los patíbulos, objetos precursores de la destruccion, de la calamidad y de toda catástrofe horrorosa é infamante que viene á parar en luto y llanto⁶⁰⁷» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 17).

Frente a los preceptistas, quienes pensaron en la moral en términos de buenas costumbres, ensalzando siempre la virtud y repudiando el vicio, en Agustín Pérez Zaragoza Godínez, al igual que en los traductores de las novelas góticas extranjeras, hallamos una moralidad que aparece sujeta a ciertos matices y que se debe, fundamentalmente, a los esfuerzos del escritor por convertir estos relatos góticos en historias didáctico-morales. Al igual que otros tantos escritores españoles que trataron de defender las bonanzas del género gótico, Agustín Pérez Zaragoza Godínez sostuvo y defendió la idea de que no solo se aprende a través de la representación de modelos dignos de ser imitados, sino también por medio de la representación de conductas lamentables cuyo resultado sobre los lectores sería mucho mayor. Este escritor español pretendió lograr un efecto moralizante sobre el lector mostrando todas las degradaciones humanas, a las que supuso el lector aborrecerá:

Si algunas novelas fundadas en la sana moral suelen producir efectos saludables en las criaturas, con mayor causa deberán lograrse éstos, presentándolas acontecimientos verídicos, horrorosos y sorprendentes, como los que en esta obra se consagran á la virtud contra el vicio, tomados los unos de algunas obras, y los otros sacados de las diferentes historias de las naciones. Aquellos son ejemplos frios, á veces inverosímiles; y mirados como fabulosos, no hacen generalmente la mayor impresion; mas estos, que presentan realmente los extravíos y debilidades funestas del género humano, es de esperar produzcan en las almas nobles y sensibles un odio irreconciliable al crimen con el propósito de sujetar sus

⁶⁰⁷ Más adelante, en la «Introducción analítica», Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 23; 41-42; 52-53) volvió a repetir las mismas ideas.

inclinaciones, cuando no sean conformes con los consejos de la razón y los gritos de la conciencia. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 10-11)

Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 18-19) justificó de nuevo la presencia de lo abyecto, lo sobrenatural y lo terrorífico como el medio perfecto para instruir al lector: «Todos los medios son buenos cuando se encaminan á purificar las costumbres, presentando al crimen bajo aquellos colores mas odiosos que puedan influir en el ánimo de las criaturas, reprimir sus pasiones, meditar sobre sus deseos atentamente, y librarse, en fin, de una catástrofe que ocasiona su inevitable perdición». Y concluyó su «Prolegómeno del autor a los lectores» subrayando de nuevo esta misma idea, el valor didáctico-moral o catártico de su colección, idea en la que ha ido incidiendo casi de forma continuada a lo largo de todo su discurso y que de nuevo se vuelve a insistir en la «Introducción analítica»; es más, para sostener los beneficios de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 19-20) se apoyó en las referencias constantes a Dios, otro punto a su favor a la hora de conseguir el beneplácito de la censura para su colección, e incluso llegó a comparar las bondades de su obra con los textos religiosos y de Jurisprudencia:

Con esta obra el crédulo es desengañado é ilustrado para salir del error: el vicioso, el inmoral, el hombre relajado detiene sus criminales pasos al verse acaso bosquejado en alguno de estos ejemplos; y últimamente, el incestuoso, el impostor, el parricida, el ciego enamorado, el ladrón, el asesino, en una palabra, todo culpable de cualquiera delito que fuere, recorrerá mis cavernas, mis horrorosos encierros, mis subterráneos, los cementerios de víctimas inocentes, de mártires inmolados por el furor inhumano de las pasiones, y no podrá menos de experimentar los mas crueles cargos de su remordimiento. Entonces será logrado mi intento, siendo tan corto el paso que dista de este el dulce arrepentimiento, con el que todo criminal podrá refugiarse en el seno misericordioso de la Divinidad, y yo esperar con fundamento haber inspirado á mis semejantes meditaciones tan saludables y profundas, como las que producen los tratados mas serios de religion y jurisprudencia.

Como paso previo a la defensa de la obra como el mejor medio para inculcar los buenos sentimientos en los lectores, en la «Introducción analítica», Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 27) mencionó a dos escritores extranjeros de reconocido prestigio tanto fuera como dentro de España, Edward Young y Ann Radcliffe, otorgándole a su colección y al género gótico un valor que parte de la crítica en aquel momento no supo o no quiso ver. Este era un paso más en el camino del

convencimiento de los censores de que no se trataba de un género carente de valor y un guiño a los lectores de que sus exigencias literarias estaban siendo oídas y que los escritores españoles ya estaban trabajando en ello para satisfacerlas cuanto antes. Al mencionar a estos escritores extranjeros, Agustín Pérez Zaragoza Godínez se aseguró de atraer al menos la atención hacia su obra de los fans de ambos escritores, quienes, como pudimos ver en el capítulo anterior, ya eran bastante conocidos en el país, Edward Young y Ann Radcliffe. Igualmente, al hacer referencia a Ann Radcliffe, pionera de la vertiente racional del género gótico, Agustín Pérez Zaragoza Godínez quiso de alguna forma acercar su colección al gótico racional, aquel que era más próximo a los principios defendidos por la preceptiva ilustrada, donde constantemente vemos la apología a la virtud y la condena del vicio, con una tendencia a final feliz donde los virtuosos son recompensados y los malos son castigados; también, en el caso de que se presente el componente sobrenatural, este recibe un explicación racional al final de la trama. Y, de nuevo, aquí podemos contemplar la adaptación, al acercar Agustín Pérez Zaragoza Godínez su obra al gótico racional de Ann Radcliffe, cuyas novelas fueron empleadas en España para los principios ilustrados de moralidad, didactismo y verosimilitud, puesto que la obra original de J.R.P. Cuisin jamás buscó enseñar, sino aterrorizar y entretener como él mismo anunció desde el mismo título de la obra y que ya presentamos en el subapartado anterior.

La enseñanza moral también se encuentra vinculada a otro aspecto determinante del género gótico: el componente sobrenatural, cuya presencia en la literatura española trajo consigo ciertas dificultades. Los autores españoles se debatieron entre su completa eliminación o su mantenimiento, aunque eso sí, debidamente justificado, tal y como hemos expuesto en subapartados anteriores. Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 12-14) justificó la presencia del componente sobrenatural como medio para luchar contra la ingenuidad y la ignorancia:

En efecto, con las ficciones de la óptica, y con la pintura de aquellos seres ideales, de aquellos objetos quiméricos que una débil y tímida credulidad suele ofrecer á la imaginacion, podrá destruirse la idea tan generalizada de la existencia de tantos duendes, de la aparición de tantos muertos y de mónstruos que nunca existieron entre los seres creados por la naturaleza: error, á la verdad, comun á muchos desde la cuna, y que en la infancia afecta peligrosamente bajo el nombre de *Coco* á los niños por el abuso y torpeza de los criados y nodrizas, que tambien en la pubertad fomentan esta idea bajo aquella primera impresion con sus perniciosos cuentos y novelas; [...] Las personas sencillas é inocentes se convencerán del error en que han vivido de mirar las ficciones de la magia y sus ideales visiones como realidades.

Desde el prolegómeno, Agustín Pérez Zaragoza Godínez argumentó la presencia de lo sobrenatural en su colección, y, pese a que pudiera existir la posibilidad de que no lo justificase debidamente en las historias de su colección, sí lo hace al comienzo de la obra, quedando este componente reducido a un producto de falsas creencias, del delirio, del sueño o de efectos naturales, y quedando, de esta forma, racionalizado. Su pretensión al usar este elemento no era otro que el de «atacar la superstición» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 28), tal y como confirma de nuevo en la «Introducción analítica».

Agustín Pérez Zaragoza Godínez era plenamente consciente de que el contacto con la realidad en las novelas era uno de las normas más importantes impuesta por la preceptiva, de modo que no dejó de cuidar también este aspecto y presentó al público español su obra como una colección «de sucesos horrorosos y verídicos⁶⁰⁸» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 6).

A lo largo del «Prolegómeno del autor a los lectores» y la «Introducción analítica», Agustín Pérez Zaragoza Godínez señaló en varias ocasiones que algunos de los acontecimientos presentes en su colección eran horrorosos y verídicos, cuyos efectos saludables eran mayores que aquellas «novelas fundadas en la sana moral» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 10). Este escritor se posicionó a favor de las novelas de esta clase, las de terror, y que el mismo presentaba, frente a los voluminosos libros históricos, precisamente por esta misma razón, por su larga extensión, lo cual impulsaría a muchos jóvenes a abandonar su lectura y nada instructivo sacarían. Además, alegó que «los historiadores, aun los mas circunspectos, se hallan algunas veces pasages peligrosos á unos corazones demasiado débiles, en quienes el vicio tiene frecuentemente tanto imperio como la virtud» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 7-8).

No obstante, que Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 24) anunciase sus historias como verídicas, no por ello descartó por completo la inclusión del componente fantástico, sobrenatural o maravilloso en sus historias, tal y como anunciábamos con anterioridad, y, pese a que justificó su presencia como un medio para acabar con la superstición, más allá de esto, supo ver en este componente un poderoso aliado para suscitar el interés de los lectores hacia su colección. La justificación didáctico-moral de lo sobrenatural era una manera más de calmar y satisfacer a la

⁶⁰⁸ *Vid.* subapartado 2.1.2., «Los prólogos, las advertencias, las introducciones y los prolegómenos», de este capítulo, para ver de nuevo la cuestión de la verosimilitud en la traducción-adaptación de la novela gótica extranjera.

censura, puesto que este escritor era plenamente consciente de que este elemento era un atractivo y un llamamiento a aquellos lectores que disfrutaban de las historias de fantasmas, brujas, duendes y demás seres sobrenaturales y que no buscaban en estos más que el simple placer estético. Agustín Pérez Zaragoza Godínez aunó en algunas de sus historias la realidad y la fantasía, todo ello envuelto por un aura de misterio y de terror, una constante en las ficciones góticas: «Pretendo fijar su atención presentándoles cuadros terribles y combinaciones espantosas: trato de reunir bajo ciertos casos históricos todo lo que el prodigio de la magia, todo lo que los prestigios de lo maravilloso pueden ofrecer de singular y extraordinario á los ojos de los hombres» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 24). Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 26-27) persiguió en sus escritos una idea similar a la expresada en el manuscrito del Museo del Prado y que acompaña al Capricho 43, «El sueño de la razón produce monstruos» (1799), de Francisco de Goya⁶⁰⁹; con otras palabras, expresó esta misma idea: «No es mi intención la de cautivar únicamente el ánimo de mis lectores con un fárrago de anécdotas ó episodios quiméricos, forjados por mi imaginacion, donde presida exclusivamente el genio de las ficciones: *Nada hai bueno sino la verdad: solo esta es apreciable*; y penetrado de este precepto, haré que intervengan frecuentemente aventuras reales y verdaderas en estas páginas históricas consagradas al terror». Frecuentemente, podemos ver a lo largo de estas dos introducciones a la colección cómo Agustín Pérez Zaragoza Godínez anunció esa combinación de realidad y ficción, de hechos verídicos e inverosímiles, y que sirven, a su juicio, tanto para instruir como para deleitar.

En la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) también podemos ver una combinación de características del género gótico y el sentimental, anunciado incluso desde las introducciones a la colección. Podemos encontrar en esta obra pasiones exaltadas, amores desdichados, fuertes dosis de melodrama y finales trágicos o felices donde el amor puro es recompensado y el insano castigado. Por encima de todas estas historias, siempre sobresale una crueldad extrema y los terribles efectos de la maldad humana.

Pese a que el peso de la moralidad y la insistencia en la verosimilitud, junto con todas sus modalidades, se trasladaron a la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), que la distanciaron de la obra original de

⁶⁰⁹ Vid. subapartado 3.4.1., «Lo *sombrío* y lo *funesto* en la pintura goyesca», del capítulo anterior donde se puede consultar de nuevo la cita completa (pág. 447).

J.R.P. Cuisin, esta colección continuaba fomentando la diversión y el deleite, más allá de la función instructiva. Al leer la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, observamos que el verdadero propósito de la obra no es otro que el ensalzamiento y la recreación en los sucesos más sublimes donde la virtud queda eclipsada por una constante puesta escena de los delitos más horrosos y de las pasiones más exaltadas y funestas, siempre en busca de ese poder catártico que estas descripciones podían tener en los lectores. Agustín Pérez Zaragoza Godínez, al igual que los traductores de las novelas góticas extranjeras y que muchos de los ilustrados españoles, se percató de que gran parte del éxito de la función pedagógica de las novelas radicaba en su capacidad para deleitar al lector. Tanto en el «Prolegómeno del autor a los lectores» como en la «Introducción analítica», se hace referencia a los principios horacianos de *dulce et utile*, es decir, esta obra «instruye deleitando» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 13). A través de todos los elementos que aparecen citados en el subtítulo de la colección⁶¹⁰, Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo I: 52) se propuso ofrecer a los lectores españoles «una obra nueva en su clase, que envuelva la ficción con la verdad, y que no solo les divierta, sino que les instruya de lo que ha sido y es capaz la debilidad humana».

B. Doble intención

A pesar de la insistencia en la función didáctico-moral de la obra, así como la veracidad de los hechos narrados, no dejaba de ser un simple pretexto literario para ganarse la confianza de la censura, pues una lectura atenta de los prólogos, así como de las historias, revela el verdadero objetivo principal de la obra: provocar deleite a través de la estética del horror⁶¹¹. Los escritores españoles eran completamente conscientes de que el público lector no leía este tipo de obras en busca de una enseñanza moral o que los hechos narrados fueran verosímiles, para eso ya existían ensayos morales y manuales históricos destinados a tales fines; el lector español que se hacía con una novela gótica buscaba por encima de todo el deleite que provocaba este tipo de ficción. El morbo, el exceso, lo terrorífico, lo inmoral, lo sobrenatural, lo prohibido, etc., en fin, todo lo que el género gótico podía ofrecer dentro de los límites marcados por la preceptiva literaria española de aquellos años es lo que realmente interesaba a los

⁶¹⁰ Vid. subapartado 2.2.3., «El título y los subtítulos», de este capítulo.

⁶¹¹ Vid. subapartado 2.1.2., «Los prólogos, las advertencias, las introducciones y los prolegómenos», de este capítulo donde presentamos esta cuestión.

lectores; los escritores lo sabían y por eso, tras la anunciada y repetitiva moralidad y verosimilitud de los hechos presentados, trataron de hacer saber a los lectores lo que iban a encontrar en sus obras: crímenes sangrientos, prodigios, cadáveres, aparecidos, etc., que era de lo que realmente trataban sus obras y lo que atraía poderosamente a los lectores, quedando a un segundo plano la función instructiva. Si realmente fuesen novelas morales e históricas, no habría razón para molestarse en remarcar frecuentemente su función instructiva, y esto es porque las historias de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) ni son morales, ni históricas. Agustín Pérez Zaragoza Godínez no buscó como objetivo principal instruir y moralizar, pese a que a veces se vio tentado de sacar alguna enseñanza moral de algunas de las historias de su colección.

Si analizamos con detenimiento la «Introducción analítica», vemos claramente que las intenciones de Agustín Pérez Zaragoza Godínez son diferentes a las que presenta en el «Prolegómeno del autor a los lectores», pese a que a veces vuelva a insistir en la función didáctica-moral de sus historias: «Escribiré solo para las personas de una imaginación viva y exaltada por las impresiones fuertes, y de una alma sensible» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 24); «Llevando al colmo el aspecto de nuestras historias trágicas, es mas fácil inspirar á todo lector los dulces efectos del terror que siempre hicieron la delicia de las almas sensibles» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 54). Agustín Pérez Zaragoza Godínez se dirigió de esta manera a dos tipos de lectores: aquellos que buscaban en todo texto una función moral e instructiva, fundamentalmente los censores, a los que trató de engañar encubriendo la verdadera naturaleza de la obra bajo el manto de la instrucción moral; y aquellos otros lectores, los «de las almas sensibles», que buscaban el deleite que producía la nueva estética del terror. De modo que la obra va dirigida principalmente a aquellos lectores que se sentían fuertemente atraídos por las pasiones exaltadas y lo sobrenatural que el escritor dice frenar, combatir y corregir en su colección. El público ya no creía en todos los disparates que se representaban en la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, aunque sí se sentía enérgicamente atraído por estos y disfrutaba de su lectura.

Una prueba más de que esta colección de historias terroríficas se inserta dentro de la tradición gótica, cuyo principal objetivo es entretener al lector, más allá de lecciones morales o denuncias sociales, políticas, etc., es que, como señala David T. Gies (1988: 63), Agustín Pérez Zaragoza Godínez comparó su obra con modelos góticos

anteriores, «no lo hace con las obras antiguas que corrigieran vicios, sino con las de Young y Ann Radcliffe, dos autores cuya sensibilidad macabra o exaltación gótica excitará la fantasía de los jóvenes románticos. Y el lenguaje que usa para describir los efectos que intenta producir es el mismo que ya hemos llamado ‘gótico’»: «Resonará continuamente á sus oídos el ruido espantoso de metales y cadenas; se paseará su imaginación por largos pasadizos, cuevas, oscuros subterráneos, donde á la escasa luz de una lámpara moribunda divisarían un cádaver amortado etc. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 27-28).

En la «Introducción analítica», Agustín Pérez Zaragoza Godínez adelantó cuál sería la reacción de esos lectores sensibles a sus historias de horror y, al describir los terribles temblores que experimentarían, este pareció haber olvidado la intención moral que tantas veces había defendido a lo largo del «Prolegómeno del autor a los lectores». Aunque la cita que aparece en el pie de pág. (cita núm. 602), págs. 628-629, es una traducción-adaptación de la introducción de la obra original de J.R.P. Cuisin, *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), no por ello tiene menos valor para ejemplificar lo que acabamos de decir; Agustín Pérez Zaragoza Godínez podía haber optado por no incluirla en su obra si tan claro era su objetivo de ofrecer una obra instructiva y moral, sin embargo, esto demuestra que esta no era realmente su intención, y, al traducir y ampliar el ejemplo de la lectora aterrada por una lectura terrorífica de la obra francesa de J.R.P. Cuisin, dejó claro su verdadera intención al publicar esta obra.

Toda esta insistencia por parte del escritor en las propiedades pedagógicas de su obra ejemplifica una vez, como vimos en el subapartado de las novelas góticas extranjeras, los esfuerzos titánicos de los escritores españoles para encubrir el género y así pasar la censura. La argucia de Agustín Pérez Zaragoza Godínez se basó en insistir una y otra vez en la veracidad y en la función didáctico-moral de los hechos narrados en su colección.

2.2.5. *Originalidad, efectismo, impacto e instrucción a través de las láminas*

La *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) contiene un total de 28 láminas⁶¹², bastante ilustrativas y significativas, que

⁶¹² El volumen de imágenes que contiene la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez es tal, que hemos seleccionado, a nuestro parecer, las imágenes más representativas e impactantes de la colección que pudieran ayudar en nuestra investigación. Para un análisis más profundo y extenso de cada una de las láminas, se puede consultar la tesis doctoral de M.^a Luisa Vicente (1999).

acompañan a las 21 historias trágicas. Sin embargo, la original francesa de J.R.P. Cuisin, *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), solo contiene dos láminas⁶¹³, una muestra más de los intentos de Agustín Pérez Zaragoza Godínez por reafirmar su labor no como simple traductor, sino como autor original, estableciendo un claro distanciamiento respecto a la obra de J.R.P. Cuisin. Agustín Pérez Zaragoza Godínez quería ser original, ofrecer al público español una obra renovada, nueva u original, que se evidencia desde el título, subtítulos, prolegómeno, introducción, láminas e historias de su colección.

Hallamos en la mayoría de las láminas un mundo de pesadilla donde el paisaje que se nos presenta se adentra en los límites del territorio oscuro; donde la desventura es plasmada, «icónicamente, a partir de unas fórmulas y efectos escenográficos que evidencian un nuevo lenguaje expresivo que desarrollará, extraordinariamente, la viñeta romántica» (Vicente Galván, 1999: 130). La crueldad, el terror y los sentimientos quedan perfectamente «matizados por la penumbra, los violentos contraluces, la luna, los nubarrones, el rayo, el cementerio, el asesinato» (Vicente Galván, 1999: 130).

La primera lámina⁶¹⁴ que abre la colección y acompaña a la «Historia trágica 1.^a: Miladi Herwort y Miss Clarisa, o Bristol, el carnicero asesino» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 56), situada, como la mayoría de las láminas, entre el título de cada historia y el cuerpo del texto, explota el efectismo y busca, desde su posición como frontispicio de la colección, sorprender al lector, siguiendo la misma tendencia general que observamos en los textos góticos, los cuales se recrearon en el componente lúgubre para provocar un impacto en el lector; esta y el resto de láminas, la mayoría de temática sangrienta, que se incluyen en la obra sirven de apoyo a cada una de las historias trágicas.

Las estampas manifiestan una relación con la época de referencia en el dictamen neoclásico, que representa el momento del acto criminal, el punto culminante, y del que debe luego obtenerse una enseñanza moral; el terror resulta más efectivo a la hora de enviar el mensaje moral, de manera que debido a su poder didáctico-moral quedan así justificados los asesinatos, los villanos, los suicidios o los desagrazos, aunque se evita la representación en estas láminas de cualquier escena sobrenatural que pudiera

⁶¹³ Vid. subapartado 2.2.1., «El debate. La lucha por la autoría de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831)» (pág. 621), y subapartado 2.2.2., «La parodia: *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), de J.R.P. Cuisin» (págs. 627), de este capítulo.

⁶¹⁴ Vid. subapartado 2.2.1., «El debate. La lucha por la autoría de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831)», de este capítulo (pág. 622).

contribuir a fomentar la superstición o provocar el recelo de la censura. La misión principal de las imágenes es atraer la atención de los lectores hacia las historias que acompañan, pero siempre sin perder de vista el objetivo instructivo, tal y como también se advierte en el «Prolegómeno del autor a los lectores» y la «Introducción analítica», y que analizamos en el subapartado anterior. Así pues, la ineludible sentencia moral también acompaña a las láminas, mitificando su carácter transgresivo y azuzador de conciencias y su pronta asociación al género.

Dentro de la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez son substancialmente significativas las láminas que acompañan a aquellas historias que fueron sacadas y traducidas-adaptadas de la obra francesa de J.R.P. Cuisin, cargadas de tópicos góticos. Mientras que, en *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), el exceso gótico sirve para parodiar aquellos tópicos más frecuentes del género gótico, en la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) esta ponderación sirvió a Agustín Pérez Zaragoza Godínez para remarcar la función didáctico-moral de las historias. La brutalidad es incrementada en la colección del escritor español, tal y como podemos ver en el grabado que acompaña a la «Historia trágica 7.^a: Las catacumbas españolas» (Fig. 39, pág. 644), donde queda plasmada toda la crueldad y barbarie del enemigo en uno de los episodios de la Guerra de la Independencia. En la imagen podemos ver: en primer plano, un soldado yace en el suelo junto a su caballo; en medio y a la derecha de la imagen, unas monjas rezando, y a la izquierda, un grupo de soldados a caballo que pasan por encima de una pila de cadáveres; al fondo de la imagen, el infierno se desata: un poblado en llamas, cuerpos abandonados de soldados abatidos y otros tantos soldados desfilando y combatiendo. Bajo la imagen aparece el siguiente texto: «Eterno Dios, librad a vuestras vírgenes de tanto dolor».

En la lámina que acompaña a la «Historia trágica 3.^a: La princesa de Lipno, o El retrete del placer criminal» (Fig. 40, pág. 645), se recrudecen los actos violentos y repulsivos. En la imagen podemos observar a una mujer joven (lado derecha del grabado) que contempla horrorizada la siguiente escena sangrienta: frente a la joven penden de dos cuerdas, por un lado, el cuerpo ensangrentado y sin cabeza de un varón, y, por otro lado, la cabeza que parece pertenecer a ese cuerpo. Por las escaleras discurre una hilera de sangre y al final de estas, en la terraza, aparece el cuerpo decapitado de otro muchacho. Bajo la lámina aparece el siguiente texto: «Cielos que veo!!! esto no es ilusion; mi muerte es ya inevitable».



Fig. 39. Lámina inserta en el tomo III, pág. 133, de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez



Fig. 40. Lámina inserta en el tomo II, pág. 6, de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez

El deleite en la recreación del acto criminal y sangriento se suceden en varias láminas de la colección, como en las láminas que acompañan a las historias trágicas 5^a, «La bohemiana de Trebisonda, o Un sequin por cabeza de cristiano» (Fig. 41, pág. 647), y 10^a, «El falso capuchino» (Fig. 42, pág. 648). En ambas imágenes, presenciamos el momento del duelo en el que el villano es finalmente abatido. Bajo la historia trágica 5.^a puede leerse el siguiente texto: «Muere temerario: sin voluntad no hay esclavos en amor»; y bajo la historia trágica 10.^a aparece la siguiente descripción: «En esta escena la imaginacion sola vale mas que las mas brillantes hipérboles». Las descripciones o breves fragmentos de texto que acompañan a las láminas sirven para mitigar el impacto de las escenas pintadas y suelen contener algún mensaje didáctico-moral.

Cuanto más impactantes fueran las escenas representadas, no solo en las láminas, sino también en las historias de la colección, más elaborada tenía que ser la justificación de estas, siempre respaldadas por su poderosa contribución a la instrucción de los lectores. A través de imágenes y a lo largo de las historias, vemos como son presentados asesinatos, robos, violaciones, etc., es decir, toda una sucesión de situaciones crueles y horribles que impactan al lector. Pese a que encontramos en la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez situaciones truculentas y abruptas, su presencia se justifica por su valor instructivo; el vicio es presentado para advertir a los lectores de las horribles consecuencias que tienen los malos actos y, en la representación de estos malos comportamientos, el autor olvida casi por completo ensalzar la virtud, muestra una vez más de que realmente no era instruir a los lectores el objetivo principal que se propuso con su obra.

Las láminas que aparecen en la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), así como las historias a las que acompañan, demuestran que, pese a ese cambio de visión en España, donde las novelas góticas fueron pasadas por el filtro de moralidad y verosimilitud, se mantuvo intacta su esencia: el terror, eje principal que acciona y mueve la trama, es decir, el terror como núcleo o corazón del género y que sirve para identificarlo. Pese a que el objetivo que se persiguió en España con este tipo de obras fue distinto, motivado principalmente por la censura y la teoría literaria, el género gótico no perdió de vista la razón primera que le dio su misma razón de ser: el deleite a través de la experimentación con el terror.



Fig. 41. Lámina inserta en el tomo II, pág.158, de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez

T.º 5.

El falso Capuchino.

P. 7.



*En esta escena la imaginacion sola vale mas
que las mas brillantes hipérbotes.*

Fig. 42. Lámina inserta en el tomo V, pág.7, de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez

2.2.6. Las historias trágicas, de espectros y de sombras ensangrentadas

Al comienzo de este subapartado, indicamos el número y los títulos de cada una de las historias que componen la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

Si bien la mayoría de los relatos de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) se enmarcan dentro del género gótico, también existen unas pocas historias morales en las que el componente gótico apenas es apreciable, como la novela breve «El pescador, o Rasgo de nobleza de Mansor, rey de Marruecos», la cual resulta un alivio y un descanso para los lectores, después de haber experimentado toda clase de horrores representados en las lecturas anteriores y que volverán a experimentar con las siguientes historias: «volveremos á tomar las trágicas, que habíamos suspendido para dar un desahogo al espíritu afligido con los horrorosos casos y crueldades de las anteriores» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo IV: 154).

Agustín Pérez Zaragoza Godínez tomó prestado de *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), de J.R.P. Cuisin, no solo el título del mismo y la introducción, como vimos en subapartados anteriores, sino también gran parte de las historias originales francesas, las cuales adaptó y recompuso de tal forma que acabó por transformar el texto original de manera significativa. Además, Agustín Pérez Zaragoza Godínez incluyó en su obra algunas historias de su propia invención.

A. Las transformaciones del texto original de J.R.P. Cuisin

Los ocho relatos que Agustín Pérez Zaragoza Godínez tradujo y adaptó de *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), de J.R.P. Cuisin, son los citados a continuación⁶¹⁵:

- «Premières ombres: La demeure d'un parricide, ou Le triomphe du remords»
- «Historia trágica 2.^a: La morada de un parricida, o El triunfo del remordimiento».
- «Secondes ombres: Les catacombes espagnoles. Faits historiques» - «Historia trágica 7.^a: Las catacumbas españolas».

⁶¹⁵ Al final de este subapartado (Tabla 18, págs. 675-678), se puede consultar las fuentes originales de las que fueron extraídas y traducidas-adaptadas las historias de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831).

- «Quatrièmes ombres: Le boudoir de la volupté assassine» - «Historia trágica 3.^a: La princesa de Lipno, o El retrete del placer criminal».
- «Sixièmes ombres: La femme de cire. Nouvelle allégorique» - «Historia trágica 12.^a: Dompareli, bocanegra».
- «Septièmes ombres: Le faux capucin, ou La tête sanglante et mobile. Histoire véritable» - «Historia trágica 10.^a: El falso capuchino».
- «Huitième ombres: Les victimes sanglantes de Bellone, ou La mort glorieuse du prince Poniatowski» - «Historia trágica 9.^a: Las víctimas de Belona, o La muerte gloriosa del príncipe Poniatowski».
- «Neuvièmes ombres: La bohémienne de Trébisonde, ou Un sequin par tête de chrétien. Moeurs musulmannes» - «Historia trágica 5.^a: La bohemiana de Trebisonda, o Un sequin por cabeza de cristiano».
- «Onzièmes ombres: Le Boucher anglais, ou La lampe effrayante. Anecdote réelle» - «Historia trágica 1.^a: Miladi Herwort y Miss Clarisa, o Bristol, el carnicero asesino».

Las transformaciones que se producen en el texto de J.R.P. Cuisin en su traducción-adaptación al castellano no son especialmente significativas en la mayoría de los casos y, cuando estas se producen, obedecen a la tendencia general que pudimos ver en el subapartado de las novelas góticas extranjeras de la adaptación del texto a las costumbres españolas. Agustín Pérez Zaragoza Godínez se mantuvo casi fiel a la obra francesa. Aunque los temas que se tratan en estas historias son truculentos, horribles y sangrientos, estos no parecen oponerse en exceso a las normas ilustradas de decoro y moralidad; Agustín Pérez Zaragoza Godínez suprimió o sustituyó situaciones indecorosas y las escenas más truculentas se mantuvieron siempre bajo la justificación de su fuerte poder para aleccionar al lector, es decir, cuánto más intensos sean los colores con los que se pinte el vicio, mayor será el poder para convencer al lector de adquirir malos hábitos o comportamientos. No obstante, en esta condena explícita del vicio, donde el autor se recreó en lo morboso de las escenas crueles, sangrientas y terroríficas, Agustín Pérez Zaragoza Godínez se olvidó del ensalzamiento final de la virtud en la mayoría de las historias que componen su colección, prueba de que su auténtico objetivo iba más allá de la anunciada finalidad didáctico-moral y era el de producir el deleite que se obtiene con este tipo de ficción.

J.R.P. Cuisin compuso su obra desde su posición como ciudadano francés, de modo que sus historias están en su mayoría impregnadas de ese espíritu. El texto original está plagado de alusiones a Francia, así como también de alabanzas a sus éxitos, sus avances, su lógica y su prudencia. De manera que, para que el público español pudiera disfrutar de estas historias y llegar a comprenderlas, el cambio de perspectiva, donde nos desplazamos del escenario francés al español, fue necesario. En la «Historia trágica 7.^a: Las catacumbas españolas», podemos ver claramente este cambio de visión. Los comentarios o anotaciones sobre Francia se desvanecen entre meditaciones generalistas y en su lugar aparecen diversas alusiones a España o se opta por no poner nada. En la «Historia trágica 9.^a: Las víctimas de Belona, o La muerte gloriosa del príncipe Poniatowski», mientras que el narrador de la original francesa relataba la historia del príncipe Poniatowski, donde intercaló diversas alusiones a Francia: «la fatigue du bivouac, les privations de la faim, rien n'est capable d'attiédir la valeur française, et, pour bien se battre, nos régimens n'ont besoin que de forces morales⁶¹⁶» (Cuisin, 1820, tomo II: 115). En la versión de Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo IV: 170-171) se eliminó la alusión francesa, quedando de la siguiente forma: «la fatiga de las guardias y las privaciones del hambre, nada es capaz de suspender el furor de los ejércitos, que para batirse con denuedo unos y otros no necesitan mas que sus fuerzas morales». Situación similar podemos hallar en la «Historia trágica 12.^a: Dompareli, bocanegra», en la que se eliminó el pasado masón del héroe en la versión de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, el cual había sido educado en: «tous les mystères de la franc-maçonnerie⁶¹⁷» (Cuisin, 1820, tomo II: 6). Todas estas modificaciones son un ejemplo del esfuerzo de Agustín Pérez Zaragoza Godínez por desvincular su obra de la fuente original y ofrecer al público español una obra renovada, más cercano a su contexto.

Los cambios más sintomáticos del texto original francés se refieren a situaciones o escenas indecorosas. De hecho, existe una propensión en Agustín Pérez Zaragoza Godínez a no incluir en su obra episodios que pudieran incomodar al lector.

Esta modificación se puede apreciar en la «Historia trágica 1.^a: Miladi Herwort y Miss Clarisa, o Bristol, el carnicero asesino»; o la «Historia trágica 2.^a: La morada de un parricida, o El triunfo del remordimiento», historias en las que Agustín Pérez Zaragoza Godínez eliminó las connotaciones eróticas y sexuales. En la historia trágica 1.^a, el

⁶¹⁶ Trad. propia: «la fatiga del vivac, las privaciones del hambre, nada es capaz de templar el valor francés, y, para luchar bien, nuestros regímenes solo necesitan fuerzas morales».

⁶¹⁷ Trad. propia: «todos los misterios de la masonería».

traductor neutralizó el erotismo, como, por ejemplo, el segmento del texto francés que describe el sentimiento que experimenta la joven Clarisa cuando atraviesa por la noche, acompañada de su madre, un bosque peligroso: «Le sein douloureusement oppressé⁶¹⁸» (Cuisin, 1820, tomo II: 234), se transforma en «oprimido dolorosamente su corazón» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 89) en la traducción española, donde se ha eliminado la referencia al seno de la joven y, por tanto, la sensualidad de la descripción. En la historia trágica 2.^a, Agustín Pérez Zaragoza Godínez eliminó una escena completa entre los protagonistas y sus amantes:

Instans délicieux, prémices d'amour où deux jeunes cœurs s'abandonnent à la virginité, à la pureté de leurs sentimens! vous êtes bien pour l'homme le suprême bonheur sur la terre. En effet, qui ne se rappelle avec transport, avec attendrissement le premier baiser virginal de sa jeunesse! le moment divin où une bouche adorée vous balbutia, les yeux baissés: oui, je vous aime... ou, plus heureux encore, on serra dans ses bras, on pressa sur son sein le sein ému de sa maîtresse, et enfin où l'on échangea, dans l'excès de son délire, les gages ordinaires de l'amour!!... Ces momens inappréciables avaient été connus, avaient été sentis par Amédée, par Blanche, sa fidèle et tendre amante⁶¹⁹. (Cuisin, 1820, tomo I: 37-38)

El traductor solo mantuvo esa alusión a las promesas de amor que indican su compromiso mutuo, pero puramente platónico: «retratos, cabellos, anillos, cifras amorosas, de todo se había valido ya amor» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 121). Agustín Pérez Zaragoza Godínez también suprimió la alusión a las «songes délicieux⁶²⁰» (Cuisin, 1820, tomo I: 39) por hacer referencia a una realidad erótica. Yendo en la dirección de lo que podemos describir como una *desexualización* o *deserotización* del texto de J.R.P. Cuisin, Agustín Pérez Zaragoza Godínez reemplazó la referencia excesivamente sensual de «lit nuptial⁶²¹» (Cuisin, 1820, tomo I: 42) por una expresión más neutra: «enlace nupcial» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 126). Así pues, el traductor eliminó los elementos eróticos o los neutralizó a través de términos que describen realidades más abstractas, o generales, y menos corporales.

⁶¹⁸ Trad. propia: «El seno dolorosamente oprimido».

⁶¹⁹ Trad. propia: «¡Momentos deliciosos, primicias de amor donde dos corazones jóvenes se abandonan a la virginidad, a la pureza de sus sentimientos! Eres bueno para el hombre, la felicidad suprema en la tierra. De hecho, ¡quién no recuerda con emoción y tiernamente el primer beso virginal de su juventud! El momento divino cuando una boca adorada te tartamudeaba, los ojos bajos: *sí, te amo...* O, aún más feliz, nos abrazamos, uno presiona sobre su pecho el pecho conmovido de su amante, y, finalmente, intercambiamos, en exceso de su delirio, ¡las promesas ordinarias de amor!... Estos momentos inapreciables se habían conocido, lo había sentido Amédée por Blanche, su fiel y tierno amante».

⁶²⁰ Trad. propia: «sueños deliciosos».

⁶²¹ Trad. propia: «lecho nupcial».

En la «Historia trágica 5.^a: La bohemiana de Trebisonda, o Un sequin por cabeza de cristiano», la transformación de la que venimos hablando es especialmente significativa. En la presentación de las costumbres musulmanas, el traductor suprimió del texto original francés el extenso discurso sobre las mutilaciones genitales, por ser una práctica detestable; la protagonista es sometida a esta práctica, la cual es descrita sin ningún tipo de pudor en la versión original francesa:

Le lecteur est probablement curieux de connaître la nature de cette opération au moyen de laquelle les Arabes, les Musulmans et les Égyptiens s'assurent des prémices d'une jolie femme avant d'en faire l'acquisition; il désire indubitablement savoir comment il est possible, ne se fiant en aucune manière à la vertu (peut-être un peu fragile) du beau-sexe, d'acquérir la certitude, par des preuves matérielles et irréfragables, que les baisers de Zéphire n'ont jamais *effeuillé* le bouton virginal... Quelle imagination assez bizarre, assez recherchée aura pu, se dit-il déjà, trouver le moyen de conserver intact ce trésor idéal auquel les peuples de l'Asie attachent tant de prix, et dont les habitans des rives de la Seine font d'ailleurs si peu de cas?... En vérité, j'ignore moi-même la manière de le lui apprendre, ce secret voluptueux, ce *pretium virginæ floris*, dont la pudeur de ma plume ne sait encore en quelles expressions gazées faire ici la singulière révélation... Quel biais vais-je employer? – Voyons, essayons ce tour de force littéraire, et sacrifions quelques bienséances enfantines à l'intérêt de cette histoire. Talmir avait donc à peine atteint sa cinquième année que, pendant une nuit qu'elle était plongée dans un profond sommeil, sa mère, accompagnée d'un praticien, lui lia d'abord ses petites mains innocentes, et portant une aiguille meurtrière au trône imparfait de la pudeur, tous deux ils en fermèrent l'entrée au moyen d'une soie gommée et préparée dont les hommes de l'art se servent pour toutes les coutures de ce genre, en ayant soin toutefois de laisser un étroit passage aux besoins naturels. C'est ainsi qu'en Asie on s'assure de la chasteté des femmes; et leur honneur y est, dès l'enfance, sous la sauve-garde d'un fil tutélaire, qu'il faut nécessairement trancher au moment où l'Amour veut jouir de tous ses droits⁶²². (Cuisin, 1820, tomo I: 145-147)

⁶²² Trad. propia: «El lector probablemente tenga curiosidad por conocer la naturaleza de esta operación a través de la cual árabes, musulmanes y egipcios se aseguran de los comienzos de una mujer hermosa antes de adquirirla; sin duda, desea saber cómo es posible, no confiar de ninguna manera en la virtud (tal vez un poco frágil) del sexo hermoso, para adquirir la certeza, a través de evidencia material e irrefragable, de que los besos de Zephire nunca rascaron el botón virginal... ¿Qué imaginación bastante extraña, más bien buscada, podría haber ya pensado encontrar una manera de mantener intacto este tesoro ideal al que los pueblos de Asia conceden tanto precio y cuyos habitantes de las orillas del Sena hacen por cierto tan poco?... En verdad, yo mismo no sé cómo enseñarle, este secreto voluptuoso, este *pretium virginæ floris*, cuya modestia de mi pluma aún no sabe en qué expresiones gaseadas hacer aquí la revelación singular... ¿Qué sesgo usaré? – Veamos, probemos este tour de fuerza literaria y sacrifiquemos algunas propiedades infantiles por el bien de esta historia. Talmir apenas había llegado a su quinto año cuando, durante una noche, se sumergió en un sueño profundo; su madre, acompañada por un practicante, primero ató sus inocentes manos a ella y llevando una aguja asesina al trono imperfecto de la modestia, ambos cerraron la entrada con una seda fregada y preparada que los hombres de arte utilizan para todas las costuras de este tipo, pero con cuidado de dejar un paso estrecho a las necesidades naturales. En Asia, por ejemplo, la castidad de las mujeres está asegurada; y su honor está ahí, desde la infancia, bajo el rescate de un hilo, que necesariamente debe decidirse en un momento en que el amor quiere disfrutar de todos sus derechos».

En la «Historia trágica 10.^a: El falso capuchino», Agustín Pérez Zaragoza Godínez incluyó el horrible y perverso pasado de su protagonista, Desuyten, aunque optó por reducirlo, suprimiendo las escenas obscenas e inmorales. La fogosidad con que se recrea en el detalle morboso es más que evidente en la versión original francesa:

D'abord, à force d'or, il trouve des prostituées qui ont l'infamie, suicides de leurs attraits, de trafiquer de la quantité de leurs blessures et de leurs cicatrices, et un tarif à la main, stipulent pour le nombre de gouttes de sang qui doivent sortir de leurs contours les plus délicats. Car cet horrible marché de la prostitution s'est fait mille fois, et ne se fait que trop souvent encore malheureusement! Desuyten se livrant donc au vice en vicieux désordonné, ne connaissait plus de frein, et ne faisait que renchérir chaque jour sur ses recherches monstrueuses. *À l'aide de quelques compagnons de débauches qui partageaient avec lui, dans une criminelle clandestinité, le délit et le fruit de ses faillites, il avait fait tendre un de ses appartemens tout en noir, qu'il avait appelé la CHAMBRE ARDENTE; on y voyait un cercueil entouré de longs cierges, placé sur un superbe lit de parade garni de franges d'argent et investi d'urnes lacrymatoires. C'est dans ce cercueil que Desuyten plaçait, nue, l'actrice déhontée qui avait souscrit au marché: alors le contraste frappant des couleurs, la blancheur des formes qui ressortait si vivement au milieu des draperies de velours noir, le caractère de douleur et de désespoir qu'avait ordre de prendre l'héroïne toute échevelée de la scène, en ayant l'air de se débattre avec violence au milieu de sa tombe artificielle... tout cet appareil imposant de deuil et de silence, ce mélange de nudités éblouissantes de leur albâtre, et de crêpes funèbres, produisaient sur son imagination un nouveau sentiment d'exaltation indicible. Alors il se précipitait en furieux sur celle qui évoquait le dieu d'amour du sein de sa tombe, et il profanait ainsi la dernière demeure de l'homme par ses baisers sacrilèges; mais depuis, la nouveauté, ce tyran insatiable, était au cercueil, ainsi que les plastrons de ses goûts; et les imprudentes qui jouèrent ce rôle par la suite manquèrent y payer de leur vie leur luxure cupide; car, de même que beaucoup d'hommes ne se transportent qu'aux sons mélodieux d'un instrument, de même notre héros libertin n'était irrité qu'à l'aspect des plus vives transitions des couleurs. L'extrême blanc, l'extrême noir, étaient donc pour lui les deux pôles opposés du plaisir. Une vive nuance, se dit-il un jour, manque à ce magnifique tableau, c'est un beau carmin... Le monstre eut donc la scélératesse de frapper d'un stylet meurtrier les infortunées qui, ne s'étant confiées qu'à son libertinage, n'avaient jamais soupçonné qu'elles ne traitaient qu'avec un assassin... Depuis cette époque, Desuyten, en traîné dans l'abîme des monstruosité, distribua la mort au milieu de ses odieuses caresses, et, pour éviter l'échafaud, condamna au silence de la tombe les malheureuses qu'il avait séduites et entraînés dans sa CHAMBRE ARDENTE. Ce n'est pas tout, «Ainsi que la vertu le crime a ses degrés.» Cette perversité de goût qui le portait à immoler pour éprouver des sensations extraordinaires, emportant avec elle mille dangers, l'infâme ne songea plus désormais qu'à commettre des assassinats furtifs sous le voile de l'adresse et du mystère⁶²³. (Cuisin, 1820, tomo I: 72-76) (la letra cursiva es nuestra)*

⁶²³ Trad. propia: «Al principio, a fuerza de oro, halla prostitutas que tienen la infamia, suicidas de sus atractivos, de comerciar de la cantidad de heridas y cicatrices, y con una tarifa en la mano, estipulan el número de gotas de sangre que deben salir de sus contornos más delicados. ¡Este horrible mercado de la prostitución se ha hecho mil veces y por desgracia aún continúa...! Desuyten, pues, complaciendo su vicio con un vicioso desordenado, no conocía más frenos y no hacía todos los días más que ajustar estos tormentos monstruosos. Con la ayuda de unos pocos compañeros de libertinaje, que compartieron con él, en secreto criminal, la ofensa y el fruto de su bancarrota, hizo que uno de sus apartamentos fuera

En la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo V: 16-18), las referencias a la perversión de Desuyten son más breves y menos morbosas; el traductor se refirió a las prostitutas como víctimas, evitando, en la manera de lo posible, mencionar de forma abierta o explícita la prostitución, así como también eliminó prácticamente la mitad del texto original francés (arriba citado y señalado con letra en cursiva), que en la versión castellana es sustituido por diversos puntos suspensivos, en la que J.R.P. Cuisin (1820, tomo I: 76) describía con todo lujo de detalles la «chambre ardente⁶²⁴» donde Desuyten y otros compañeros libertinos consumían sus deseos carnales:

Al principio, á fuerza de oro, halla víctimas abandonadas que tienen la infamia, suicidas de sus atractivos, de traficar con una tarifa en la mano sobre el número de heridas que habían de recibir. Desuyten, pues, entregándose al vicio como hombre relajado, no conocia ya el pudor ni el freno, y no hacia todos los dias mas que ajustar estos tormentos monstruosos..... Mas un día, este monstruo, no contento de tan diabólicas operaciones, dice interiormente: *á este cuadro le falta una nube viva, que es el helio carmin*; y el bárbaro tuvo la maldad de herir con un puñal á las desgraciadas, para ver la sangre de su corazon. Ellas se fiaron de un libertino, sin conocer que trataban con un asesino, ejecutor y verdugo al mismo tiempo del castigo que merecian por su prostitucion y libertinage... Desde esta época Desuyten, arrastrado ya al abismo de las monstruosidades, distribuyó la muerte en medito de sus odiosas caricias, y por librarse de un patíbulo, condenó al silencio de la tumba á las desgraciadas que

completamente negro, al que llamó la cámara ardiente; había un ataúd rodeado de largas velas, colocado sobre una magnífica cama de desfile adornada con flecos de plata e investida de urnas lagrimales. Es en este ataúd que Desuyten colocó, desnuda, a la desvergonzada actriz que se había suscrito al mercado. Luego, el sorprendente contraste de colores, la blancura de las formas que aparecían tan vívidamente en medio de las cortinas de terciopelo negro, el personaje de dolor y desesperación que tenía la orden de tomar a toda la heroína desaliñada de la escena, apareciendo luchar violentamente en medio de su tumba artificial... Todo este imponente aparato de duelo y silencio, esta mezcla de deslumbrantes desnudos de alabastro y crepes fúnebres, produjeron en su imaginación un nuevo sentimiento de exaltación indescriptible. Luego, se precipitó furiosamente sobre quien evocaba al dios del amor desde el seno de su tumba y profanó el último hogar del hombre con sus besos sacrílegos. Pero después, la novedad, este tirano insaciable estaba en el ataúd, así como los plastrones de sus gustos, y los imprudentes que desempeñaron este papel posteriormente no pudieron pagar con sus vidas por su codiciosa lujuria, porque, al igual que muchos hombres son transportados solo a los sonidos melodiosos de un instrumento, nuestro héroe libertino estaba irritado solo por la aparición de las transiciones de colores más vívidas. El blanco extremo, el negro extremo, eran para él los dos polos opuestos del placer. Un matiz brillante, se dijo un día, falta en esta hermosa pintura, es un hermoso carmín... El monstruo tuvo la maldad de herir con un puñal a las desafortunadas mujeres que, habiéndose fiado de un libertino, nunca sospecharon que estaban tratando con un asesino... Desde esta época, Desuyten, arrastrado ya al abismo de las monstruosidades, distribuyó la muerte en medio de sus odiosas caricias y, para librarse de un patíbulo, condenó al silencio de la tumba a las desgraciadas a quienes había seducido y arrastrado a su cámara ardiente. Eso no es todo, «además de la virtud, el crimen tiene sus grados». Esta perversidad del gusto que lo condujo a sacrificarse para tener sensaciones extraordinarias, arrastrando consigo miles de peligros, le hizo a este infame no cuidar en adelante más que de cometer asesinatos furtivos, bajo el velo de la astucia y del misterio» (la letra cursiva es nuestra).

⁶²⁴ Trad. propia: «cámara ardiente».

había seducido; pero no lo hemos dicho todo, pues esta misma perversidad que le conducía á inmolar para tener sensaciones extraordinarias, arrostrando mil peligros, le hizo á este infame no cuidar en adelante mas que de cometer asesinatos furtivos, bajo el velo de la astucia y del misterio. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo V: 16-18)

Estas modificaciones que hemos presentado no solo obedecen a la norma literaria imperante en aquellos años que imponía medida y decoro a la hora de tratar ciertas cuestiones, como las aquí señaladas, sino también a un deseo personal de Agustín Pérez Zaragoza Godínez de ofrecer al público una obra nueva con la que no se sintiera incómodo, pues, aunque llegue a dejar entrever ciertas cuestiones inmorales, siempre las aborda con tacto, con medida, sin dañar la sensibilidad del lector.

Las adiciones al texto francés en la traducción española están estrechamente relacionadas con la insistencia en alcanzar el objetivo inicial mencionado de manera insistente en las introducciones a la obra: la lección edificante. Estas añadiduras se basan en el mantenimiento del contacto directo autor-lector, en la presencia constante de Dios y en la adjetivación excesiva que incrementa el terror de los hechos narrados (López Santos, 2010d: 196), distanciándose Agustín Pérez Zaragoza Godínez de la parodia que caracteriza a la obra de J.R.P. Cuisin y aproximándose más al género gótico que experimenta con el terror.

En la «Historia trágica 9.^a: Las víctimas de Belona, o La muerte gloriosa del príncipe Poniatowski», paródica en exceso en la versión francesa, podemos observar una adjetivación excesiva que cambia el significado del texto, más terrorífico en la traducción española, y que lo inserta dentro de la tradición gótica: «lúgubre», «sangriento», «ensangrentado», «horrorosas», «mortal», «espantoso», «púrpura» (refiriéndose a la sangre), «inmundo», «horrorosa», «asqueroso y horrible», «sombria y espantosa», u «horrible» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo IV: 159-165) son algunos ejemplos de la cantidad de adjetivos que podemos hallar en esta historia trágica y que aluden directamente al género gótico.

La intervención constante de Dios en la traducción española sirve tanto para llamar a la prudencia y la medida, como para compensar a unos personajes y a unos lectores que se hallan asediados por un entorno escalofriante e inhóspito. Estas intervenciones preludian el triunfo del bien sobre el mal y un llamamiento a la virtud, pese a que en muchos relatos no llegue a producirse. En la «Historia trágica 12.^a: Dompareli, bocanegra», podemos ver esa intervención divina cuando el narrador anuncia que «el cielo no tardó en disparar sobre sus manos homicidas, el rayo

vengador» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo V: 167). Esta historia es la que más se acerca a los intereses instructivos del autor; podemos hallar un final feliz, una virtud recompensada y una enseñanza moral.

En cuanto a la presencia del elemento sobrenatural, este se reduce a unas pocas escenas contenidas dentro un número limitado de historias trágicas y que sirven principalmente para acrecentar la tensión narrativa, es decir, la sensación terror.

En la «Historia trágica 2.^a: La morada de un parricida, o El triunfo del remordimiento»; y la «Historia trágica 10.^a: El falso capuchino», el componente sobrenatural solo aparece al final del relato, una vez muere el villano, quedando encantado el lugar donde esté cometió sus actos delictivos. La historia trágica 2.^a relata un terrible suceso: un parricidio. Tras recibir el asesino su castigo, comienzan a suceder todo tipo de sucesos extraños y escalofriantes en una de las habitaciones del castillo del Rhin donde ocurrió el crimen: «las paredes sudaron sangre, y durante la noche se oían distintamente los acentos y gemidos de una víctima que se asesina. A mas de esto, al aniversario del parricida, á la hora justa de la mañana, se cubrían las torres de sombras lúgubres: al través de la tempestad, el rayo y los relámpagos, un espectro enmascarado, envuelto en una capa larga, asomaba un brazo teñido de sangre fuera de la ventana del barón de Altamoungnes, echando en el rio un puñal ensangrentado....» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo I: 170). La historia trágica 10.^a narra la historia del villano Desuyten, conocido banquero de Rotterdam, quien comete robos y asesinatos, eligiendo como víctimas a mujeres a las que cautiva y mata para luego apoderarse de sus riquezas. Este acaba siendo decapitado por un soldado. El único suceso sobrenatural en toda la historia tiene lugar al final del relato y sucede en la habitación donde Desuyten es asesinado:

su espanto y sorpresa, cuando al entrar con paso precipitado se abre una boca de fuego á sus pies, en cuyo fondo ve fluctuando entre llamas el cuerpo del falso capuchino, luchando con mil furias infernales que por todas partes le persiguen con puñales... [...]Entonces cesó el prodigio; pero la cabeza ensangrentada de Desuyten se ve en este instante sobre la mesa junto á la luz que habia apagado con un proyecto homicida... [...] esta cabeza habla, hace contorsiones espantosas, y con un puñal en los dientes parece sobrevivir al crimen para que habia nacido: las quijadas, los ojos, todos los músculos en una contraccion horrible espresan aun el deseo del asesinato, la sed de sangre y de venganza, y la luz arde continuamente para hacer ver esta horrorosa escena. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo V: 47-48)

La «Historia trágica 5.^a: La bohemiana de Trebisonda, o Un sequin por cabeza de cristiano», ambientada en la Turquía del siglo XVIII, cuenta la historia de una gitana que asesina a su esposo, Olmasis, y le corta la cabeza. Esta extremidad se transforma en un objeto mágico que le concede el don de la adivinación. Tras varias aventuras por Europa, la gitana trata de deshacerse de la cabeza, sin embargo, extraños prodigios impiden que pueda hacerlo: «cuando con su mano trémula intentaba sacar de la redoma la cabeza, se oía un ruido horroroso, como el de una corriente subterránea; salían quejidos horribles de los labios ensangrentados de Olmasis y sus ojos despedían chispas abrasadoras» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo II: 186). Finalmente, la gitana es ahorcada.

En la «Historia trágica 12.^a: Dompareli, bocanegra», los prodigios y encantamientos se mantienen por ser producto de un pacto con Lucifer. Anteriormente mencionábamos que el componente sobrenatural, el debía tener su justificación racional en la literatura española, su presencia podía quedar justificada de manera implícita por el acto de la religión, es decir, la religión podía servir como justificación para la intervención de lo sobrenatural sin que los escritores tuvieran que ofrecer una razón lógica para su presencia. En la historia trágica 12.^a, la presencia del Diablo no necesita de ninguna defensa o justificación, pues se considera un artificio más del catolicismo.

La «Historia trágica 3.^a: La princesa de Lipno, o El retrete del placer criminal» se aproxima a la novela gótica de corte racional de Ann Radcliffe, donde el elemento sobrenatural es racionalizado o explicado, de modo que Agustín Pérez Zaragoza Godínez lo mantuvo en la traducción-adaptación, pues este es racionalizado al final del relato; todo los prodigios y apariciones espectrales son producto de la intervención humana. La princesa de Lipno, Elvira, capturada y encerrada en un castillo siniestro por el villano Dourlinski, le explica a su madre cómo había logrado escapar de aquel espantoso lugar, gracias a la ayuda de Flamenski, y le relata los prodigios de los que había sido testigo y que le habían aterrado, «lo cual no era, según las delaciones de Flamenski y de Rodoff, mas que un juego de trampas, tramoyas, fantasmas y espíritus artificiales, unidos á las maravillas de la óptica y de unas luces, manejado todo por cómplices asalariados, para darles movimientos en los techos, ó por dobles ensambladuras disimuladas, ó con puertas de cigüeñas que representan en pintura espectros, para dar el aire de maravilloso y sobrehumano á todo cuanto encerraba aquella caverna de tigres» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo II: 69).

En el resto de historias que componen la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, el elemento sobrenatural está ausente. En estos relatos prima la sucesión de escenas sangrientas y terroríficas (robos, asesinatos, suicidios, etc.) y toda la escenografía gótica (castillos, cementerios, subterráneos, etc.).

Miriam López Santos (2010d: 196-198) indica la existencia de una historia trágica especialmente problemática, aunque reveladora, en la colección de Agustín Pérez Zaragoza Godínez: «Historia trágica 7.^a: Las catacumbas españolas». El traductor eliminó, modificó y añadió distintos y reveladores fragmentos del relato. J.R.P. Cuisin, quien, en un estilo paródico, condenó las atrocidades cometidas por los españoles durante la Guerra de la Independencia. Tras descripciones cruentas y la exposición excesiva de tópicos del género gótico que buscan el sarcasmo, Francia se alza como la ganadora moral de la contienda. Con semejante panorama, donde España no sale bien parada, Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo III: 140) adoptó una perspectiva o punto de vista diferente y justificó la dureza y la crueldad de los españoles hacia los franceses como fruto de un sentimiento de venganza de estos primeros hacia los segundos por haber cometido previamente todo tipo de monstruosidades y abusos dentro de las fronteras españolas. La perspectiva desde la que se presentan los acontecimientos cambia de la francesa, «notre glorie nationale⁶²⁵» (Cuisin, 1820, tomo I: 80), a la española, sustituyendo las referencias francesas por el impersonal «enemigo(s)» a lo largo del relato, acompañadas de adjetivos cargados de connotaciones negativas, como «los enemigos mas injustos» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo III: 138), «el enemigo odioso» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo III: 170) o «el enemigo mortal» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo III: 170), para tratar de eliminar la condición de víctimas de los franceses que se desprende del texto original. Se suprimieron secciones de texto donde se elogia a Francia:

souvent le sexe, l'âge ni le rang ne trouvèrent grâce devant l'épée du vainqueur si ce n'est le Français, qui, dans sa bouillante valeur, sut toujours se laisser désarmer par les larmes d'une jeune beauté. Il est vrai que l'aspect de nos victimes mutilées le fit quelquefois agir de représailles, et que les vastes bûchers de la Galice, province dans laquelle les Espagnols eurent aussi leurs vêpres galiciennes, vengèrent d'une manière éclatante nos escadrons d'hussards égorgés... Mais rejetant sur la fatalité d'aussi horribles catastrophes, n'accusons personne, et poursuivons le tableau de nos OMBRES SANGLANTES⁶²⁶. (Cuisin, 1820, tomo I: 90)

⁶²⁵ Trad. propia: «nuestra gloria nacional».

⁶²⁶ Trad. propia: «a menudo el sexo, la edad o el rango no encontraban gracia ante la espada del vencedor, aparte del francés, quien, en su hervido valor, siempre supo dejarse desarmar por las lágrimas

En su lugar, Agustín Pérez Zaragoza Godínez puso cantos patrióticos y nacionalistas. En aquellos fragmentos del relato donde J.R.P. Cuisin exaltó el nacionalismo francés, Agustín Pérez Zaragoza Godínez enalteció las glorias de su país, al mismo tiempo que trató de justificar los acontecimientos que presentaba: «Unos fragmentos iniciales que recuerden al lector el drama de la guerra y la ferocidad del enemigo e invasor francés, ayudarán a comprender mejor el motivo de la historia» (López Santos, 2010d: 197). El comienzo del relato, aunque es extenso, puede servir como ejemplo para respaldar tal afirmación:

Mas el furor de las pasiones, las atrocidades del enemigo y la justa causa que defendian, los escusaba y aun autorizaba á imitar un proceder tan sanguinario, como el que tuvieron los generales y soldados de Napoleon. Al ardor del clima se unia el ardor inquieto y sediento de la venganza: una desunion sorda ha sucedido al principio á la llegada de los franceses: la discordia agita los ánimos, atiza sus teas en las provincias, y los símbolos de la divinidad misma sirven de máscara á los intereses políticos, á los rencores, á las venganzas, al pillage y á toda clase de atrocidades; en fin, el desorden inherente á la guerra, luego que acabó de inflamar los resentimientos de un pueblo de un carácter demasiado dispuesto á irritarse, no produjo sino los tristes y horrorosos efectos de una anarquía desoladora, á pesar de las sabias y patrióticas disposiciones que dictara una Junta suprema representante de la nación; y ya no hubo desde aquel momento otro lenguaje, no solo con el enemigo, sino español con español, ni resonaba otro eco de voz humana en el campo ni en las poblaciones; que el del dolor que causaba por todas partes el acero y el fuego, sin hallar el hombre honrado, el pudiente, las vírgenes consagradas á Dios, asilo ni humanidad en unos ni otros, y viéndose muchos infelices forzados á la fuga, á la espatriacion, abandonando por salvar la vida sus hogares, sus bienes, sus familias y su patria siempre querida... Estas primeras hostilidades cubrieron los caminos de Cataluña y de la Vizcaya de cadáveres y de miembros ensangrentados, que pendientes de las ramas de los árboles anunciaban bien pronto al viagero espantado que estaba ya en el pais de la mortandad... En efecto, su caballo, como asustado, á cada paso que daba enterraba en el fango los cráneos, las cabelleras envueltas en barro y en sangre, saltando por troncos desfigurados, privados de su sexo por un acero impúdico; ó bien las ruedas de su coche destrozaban las cabezas, haciendo saltar los sesos á los carriles cubiertos de sangre... Si se acercaba á las orillas del Ebro, bajo los muros humeantes de Burgos (de gloriosa memoria), ¡qué de cuerpos! ¡qué de cadáveres no hallaba por anuncio triste de haber allí gemido también la humanidad!... ¿Quién es el que no sabe igualmente la catástrofe del convoi de los ingleses en los desfiladeros de Salinas?... ¡Cuadro horroroso y digno del pincel para ser transmitido á la mas remota posteridad!!!... Veo aun entre Valladolid y Salamanca aquel escuadrón de dragones mutilados, tiñendo la yerba con los cuajarones de su sangre, que vencidos y sucumbiendo á la fuerza de tres mil lanceros, perdieron en mil tormentos una vida que habian respetado las baterías

de una joven belleza. Es cierto, que la aparición de nuestras víctimas mutiladas a veces tomaba represalias contra él y que las vastas piras de Galicia, la provincia en la que los españoles también tenían sus vísperas gallegas, vengando a nuestros escuadrones de una manera brillante... Pero, rechazando la fatalidad de tales horribles desastres, no acusemos a nadie y continuemos con la imagen de nuestras SOMBRAS ENSANGRENTADAS».

de Austerlitz y las escarchas de Eylau!... ¿Cómo tendré valor para pintar este cuadro episódico, mas horroroso aun que la balsa de Medusa?... Si por un lado la humanidad da impulso á mi pluma, por otro el pudor la detiene.... Mostraré yo á mis lectores la hermosa cabeza ensangrentada de aquel jóven Marte, que por primicias funestas de su valor sucumbe á los puñales de cinco asesinos que le clavan el corazón en la frente, y después... mas no, no proseguiré; pues su amante, si me leyese y pronunciara su nombre, se estremeciera; y como nueva Eloísa, ¿cómo podría soportar la idea de que su dueño idolatrado habia descendido al sepulcro haciendo estremecer al amor con sus heridas?... Y vosotras, amazonas intrépidas, cubiertas de sangre del enemigo, decid: ¿qué genio infernal os inspiró un frenesí tan raro? ¿Fue el amor de la gloria, de la libertad, de la religion, ó solamente el orgullo castellano el que os hizo despreciar los peligros?... No, ya os oigo confesar que la venganza sola fue la que armó vuestros brazos femeninos: que el placer de degollar un frances fue para vuestro corazon la copa misma del placer, ya que no pudieseis tenerle en resucitar á vuestros padres, hijos, maridos y demas víctimas inmoladas por el furor de un ejército destructor é inmoral: fuisteis y merecéis el nombre de heroínas por tomar parte activa en la defensa de vuestra patria. Llega el elogio hasta decir que saliendo apenas de vuestros brazos, mas de una vez traspasasteis en la misma noche el seno del que habia intentado deshonoraros, sucediendo inmediatamente á la violencia todo el furor del espíritu de partido, todo el fuego devorados de las africanas... —No hagamos menos justicia á las fieles compañeras, que corriendo con denodado arrojo todos los riesgos de sus esposos en ambos partidos, sufrieron por muchos años sus infortunios. Mas entre las mugeres que tomando una parte activa en la guerra desastrosa de la independencia, levantaron partidas contra el ejército enemigo, se citará en la historia la famosa Colegiala como una valiente Juana de Arcos: jugando el sable con la maestría del mas aguerrido húsar, pudo lisonjearse frecuentemente de haber inmolado en muchos encuentros mas de veinte franceses por su propia mano: descubre, pues, tu pecho, valiente moderna Espartana y muestra las balas que le han herido, pues todas las ilusiones se desvanecerán al aspecto de tan imponentes cicatrices, y el cuerpo no necesita de velos cuando es adornado de la sangre de las batallas. Este exordio preparatorio ha debido hacer conocer á mis lectores, que su sensibilidad va á ser puesta á penosas pruebas con las *Catacumbas de la Hesperia*. Sangre por todas partes, y siempre sangre: ni el sexo, ni la edad, ni el rango fueron perdonados en esta guerra estermindadora por la espada del vencedor en cualquiera accion: guerra á muerte en el campo y en el lecho fue la divisa de los combatientes, y hasta el pacífico habitante vió en su albergue el estrago y la persecución. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo III: 140-149)

Los personajes que aparecen en el relato en castellano no son aclarados, es decir, no se ofrece sus nombres completos, solo las iniciales, reduciendo así la sensación de hechos históricos. Los personajes S... y N... corresponden en el original francés a los personajes históricos reales Tchaleco (S...), quien es Francisco Abad Moreno⁶²⁷, y Rafaela (N...⁶²⁸), la amante de un francés: «Pérez Zaragoza debió pensar que las hazañas no parecerían tan terribles si no reconocemos al verdadero autor tras las mismas

⁶²⁷ Francisco Abad Moreno (1788-1827) fue un famoso guerrillero de la Guerra de la Independencia española y coronel del ejército regular que se ganó el apodo del *Chaleco*.

⁶²⁸ Agustín Pérez Zaragoza Godínez se olvidó de sustituir el nombre de Rafaela por la inicial N... en su traducción, pues su nombre es mencionado en un par de ocasiones en el relato (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo III: 160-161).

y así la censura podría ser más benévola, si el acontecimiento pasaba por ser mera ficción y no un hecho histórico» (López Santos, 2010d: 198). La descripción de S... como guerrillero y héroe del relato Tchaleco que vemos en la versión original: «Tchaleco était très-bel homme, dans la force de l'âge, mais d'une rudesse de caractère et d'une férocité sans exemple» (Cuisin, 1820, tomo I: 92); fue mantenida por Agustín Pérez Zaragoza Godínez (1831a, tomo III: 152) en su adaptación: «S... era hombre de buena figura, se hallaba entonces en la fuerza de la edad pero la desgracia referida sin duda le había hecho tomar un carácter áspero y de una ferocidad sin ejemplo»; no obstante, este traductor eliminó aquellos rasgos del original de J.R.P. Cuisin que denigraban al personaje: «Quelquefois, il est vrai, dérogeant à cet usage *philosophique*, il brûla plus d'une fois la cervelle aux malheureux que le courage avait trahis; mais alors il regrettait sa poudre, et avait une sorte de repentir de ce défaut de suite et de tenue dans sa conduite et ses opérations⁶²⁹» (Cuisin, 1820, tomo I: 92-93).

Al final del relato, Agustín Pérez Zaragoza Godínez añadió un fragmento de su propia invención para tratar de reducir la ferocidad de los acontecimientos. Este apeló al rey Fernando VII y a las glorias de España a través de la presentación de un discurso extremadamente nacionalista: «y convengamos en que la Europa entera la es deudora del incomparable bien de haber sido derrocado el colosal poder que la tenía ya encadenada, hasta que la Hesperia invencible, á costa de su sangre y con el auxilio divino, logró su independencia y rescató á su Rei» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo III: 200).

Por otro lado, Agustín Pérez Zaragoza Godínez decidió no traducir-adaptar e incluir en su colección las siguientes historias trágicas de la versión francesa de J.R.P. Cuisin: Troisièmes ombres: «Niobé, ou l'Elevé de la nature. Moeurs parisiennes»; Cinquièmes ombres: «L'infanticide, ou La fausse vertu démasquée»; y Dixièmes ombres: «La guérite de la religieuse ou la vestale prévaricatrice. Fait historique».

El relato de Troisièmes ombres: «Niobé, ou l'Elevé de la nature. Moeurs parisiennes» relata los acaecimientos del caballero de Saint Hilaire, el cual, tras una juventud desenfrenada, contrae matrimonio con una joven de buena posición social. De este matrimonio, nace una niña, Niobé, quien es separada de su madre nada más nacer, quedando al cuidado de un ama. Saint Hilaire engaña a su esposa, convenciéndola de

⁶²⁹ Trad. propia: «A veces, es cierto, dejando de lado esta costumbre filosófica, más de una vez quemó los cerebros de los desafortunados a quienes el valor había traicionado; pero luego lamentó su polvo y tuvo una especie de arrepentimiento de esta falta de continuación y de mantener su conducta y sus operaciones».

que la hija de ambos ha fallecido. Este villano, con la ayuda de un amigo, Florimont, construye, bajo una calle desierta de París, un subterráneo donde encierra a su hija con el propósito de convertirla algún día en la víctima de sus experimentos y abusos más retorcidos. Al pasar los años, el incesto es consumado, del que llegamos a saber por una serie de cartas que se intercambian entre Saint Hilaire y Florimont. En un giro dramático de los acontecimientos, el ama que cría a Niobé, viendo cercana ya su muerte, confiesa a un sacerdote sus miedos y sus sospechas sobre lo que le está ocurriendo a Niobé. Cuando el ama fallece, el sacerdote rompe el secreto de confesión y denuncia a las autoridades lo que le había confesado. Tras una ardua investigación policial, Saint Hilaire y Florimont son detenidos y puestos a disposición de la justicia. Estos no están dispuestos a colaborar, por lo que la búsqueda de la joven se prolonga durante varios días hasta que dan con ella, quien se encuentra en un estado de inanición extrema. Cuando Niobé es integrada en la sociedad, esta no soporta los comentarios que la gente hace de ella y acaba recluyéndose en un monasterio.

El relato de *Cinquièmes ombres*: «L'infanticide, ou La fausse vertu démasquée» narra la historia de Clotilde Dorlanges, una joven bella, adinerada y de extraordinaria reputación, quien comienza a recibir la visita del señor de Merville, un coronel de húsares y diestro seductor. Lentamente, Clotilde va sucumbiendo a sus encantos y, al final, ambos acaban teniendo tórridos encuentros clandestinos. De estos encuentros amorosos, nace un niño, pero Clotilde, para mantener su fachada de mujer virtuosa, acaba asesinando a su hijo, a quien entierra vivo en el jardín. Al día siguiente, el jardinero descubre, saliendo de la tierra donde Clotilde había enterrado a su hijo, un colgante que Merville le había regalado a esta. Esta, arrepentida por lo que había hecho, trata de suicidarse, pero se lo impiden, aunque no llegan a tiempo para evitar las grandes heridas que se infringe y fallece a los once días. Clotilde es enterrada en secreto y, a partir de entonces, comienzan a difundirse algunos rumores relacionados con acontecimientos de tipo sobrenatural; se dice que todos los años aparece en la tumba de la joven una flor de lis que tiñe de sangre su tallo y también que se aparece el fantasma de Clotilde vagando desconsolado por aquel lugar. El relato finaliza con un mensaje moral dirigido especialmente a aquellas jóvenes que traten de cometer infanticidio, mostrando las horribles consecuencias de este acto inmoral.

El relato *Dixièmes ombres*: «La guérite de la religieuse ou la vestale prévaricatrice. Fait historique» está ambientado en la España de 1770, para ser precisos, durante y después de las guerras entre España y Portugal. El narrador nos relata la

conducta delictiva, en tono paródico, de Doña Palmira Monte Hermoso, enclaustrada en un convento, junto con su amante, el coronel D. Fernando Dourvina, quienes tienen varios encuentros clandestinos a lo largo del relato. El clímax es alcanzado cuando se produce el asalto al convento. Un espíritu, que sostiene los símbolos de la pureza en una mano y una espada en la otra, se interpone entre los amantes en varias ocasiones. Finalmente, tras vencer al fantasma, cuando parecía que los dos amantes iban a alcanzar la felicidad, un fatal incidente destruye todo sueño y esperanza. Cuando D. Fernando Dourvina se disponía a sacar a Doña Palmira Monte Hermoso, embarazada, del convento, con la ayuda de un guardián al que había pagado, sin embargo, este hombre se gasta el dinero en alcohol y, estando en un estado de embriaguez, es sustituido por otro guardián que desconoce los planes del coronel. Al tratar Doña Palmira Monte Hermoso de salir, el guardián le da el alto, pero como esta no le obedece, le dispara y fallece en el acto. El coronel, presa del miedo, huye inmediatamente del país. El narrador asegura haber recogido esta historia del lugar donde se produjo y además nos comunica que existen ciertos rumores en torno a apariciones misteriosas en el aniversario de aquel fatídico final, como gritos penetrantes y signos que demuestran la furia de Dios por esta infracción de las leyes divinas.

Basilio S. Castellanos y Julián Anento incluyeron en la *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados* (1830) los relatos de Troisièmes ombres: «Niobé, ou l'Élevé de la nature. Moeurs parisiennes»; y Cinquièmes ombres: «L'infanticide, ou La fausse vertu démasquée». Presentaron estas historias al público español como relatos morales. El motivo principal para que Agustín Pérez Zaragoza Godínez decidiera no incluir estas historias en su colección puede deberse a que los temas que se abordan en estos relatos (como el incesto y el infanticidio) son especialmente abruptos y, por lo tanto, no hubieran pasado la censura. Igualmente, lo sobrenatural no explicado es destacable en las historias de J.R.P. Cuisin, aunque en la versión de Basilio S. Castellanos y Julián Anento se suprimieron. El último relato que hemos presentado está ambientado en España, la castidad es quebrantada y la dosis de humor en torno a la figura del fantasma obligarían a Agustín Pérez Zaragoza Godínez a realizar una adaptación tan profunda de la versión original, que quizás no reportaría beneficios económicos al traductor. La mayor dificultad a la hora de adaptar estos relatos habría sido, además de las cuestiones que aborda, la estructura paródica y el exceso del tono sarcástico (López Santos, 2010d: 200).

B. Historias de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) que no son traducciones-adaptaciones de *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...* (1820), de J.R.P. Cuisin

La obra francesa de J.R.P. Cuisin le sirvió a Agustín Pérez Zaragoza Godínez como marco para añadir las traducciones-adaptaciones de otras obras extranjeras e historias de su propia creación. Varias historias de la colección proceden de las *Novelle* (1554), de Matteo Bandello, difundidas en francés en *Histoires tragiques* (1566), por François de Belleforest. Dichas historias son:

- «Prima parte, Novella V: Quanto scaltritamente Bindoccia beffa il suo marito che era fatto geloso» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XX: Vie désordonnée de la Comtesse de Célant, et comme ayant fait meurtrir el Comte de Mussine, elle fut décapitée à Milan» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Historia trágica 13.^a: Blanca-Maria, o La condesa de Celan».
- «Prima parte, Novella VIII: Giulia da Gazuolo, essendo per forza violata, in Oglio si getta, ove mori» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXV: Mort piteuse de Julie de Gazole, laquelle se noya de dépit pour se voir violée» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Historia trágica 14.^a: La bella Mantuana, o Julia de Gazola».
- «Prima parte, Novella XIV: Antonio Perillo dopo molti travagli sposa la sua amante, e la prima notte sono dal folgore morti» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXVII: D'un jeune homme Napolitain, lequel la nuit de ses noces couché avec sa femme, fut foudroyé, après avoir souffert beaucoup pour celle qu'il épousa» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Historia trágica 16.^a: Carmosina y Maximino».
- «Prima parte, Novella XXVI: Il signor Antonio bologna sposa la duchessa di Malfin e tutti dui sono ammzzani» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XIX: «L'infortuné mariage du seigneur Antonio Bologne, ave la Duchesse de Malfi, et la mort piteuse de tous les deux» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Historia trágica 6.^a: La duquesa de Malfi».

- «Prima parte, Novella XXVIII: Varii accidenti e pericoli grandissimi avvenuti a Cornelio per amor d'una giovane» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXVI: Divers accidents advenus à un Gentilhomme Milanais pour l'amour d'une sienne favorite» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Historia trágica 11.^a: Cornelio y Camila, o Locuras del amor».
- «Prima parte, Novella XXXIII: Dui amanti si trovano la notte insieme, e il glovine di gioia si muore e la fanciulla di dolor s'accora» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXII: De deux amants, lesquels se trouvant la nuit ensemble, l'un meurt de joie, et l'autre le suit suffoqué de trop de douleur» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Historia trágica 8.^a: Camila y Livio, o Los efectos de un amor desgraciado».
- «Prima parte, Novella XLIX: «Anselmo Salimbene magnificamente operando libera il suo nemico de la morte e la sorella di quello prende per moglie» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXI: Acte généreux d'un Gentilhomme, lequel délivra son ennemi de la mort, et l'autre qui lui fit présent de la soeur, de laquelle il le savait être amoureux» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Novela: Angélica, o Los Salimbénos y Montánes».
- «Prima parte, Novella LV: Un castellano trovata la moglie in adulterio col suo signore gli ammazza, ond'egli con molti altri è miserabilmente morto» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXII: «Des grandes cruautés advenues pour l'adultère d'un des seigneurs de Nocere avec la femme du châtelain au fort de ladite cité» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Historia trágica 4.^a: El alcaide de Nóchera, o Nicolo, señor de Forliño».
- «Primera parte, Novella LVII: Una cortesia usata da Mansor re e pontefice maomettano di Marocco ad un povero pescatore suo soggetto» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXIV: De quelle courtoisie usa le Roi de Marroco (sic) envers un pauvre pécheur, sien sujet, qui l'avait logé, le Roi s'étant égaré á la chase» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Novela: El pescador, o Rasgo de nobleza de Mansor, rey de Marruecos».

- «Seconda parte, Novella V: Fabio romano è da Emilia per gelosia ammazzato a ciò che un altra per moglie non pigliasse, ed ella sovra di lui súbito s'uccide» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXX: Emilie Damoiselle Romaine, tua Fabio son ami, afin qu'il n'en épousât une autre qu'on lui avait donnée, puis elle-même s'occit sur lui» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Historia trágica 15.^a: Emilia y Fabio, o Tristes efectos del amor».
- «Terza parte, Novella XXI: Uno shiavo battuto dal padrone ammazza la padrona con i figliuoli e poi se stesso precipita da un alta torre» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXXI: Un esclave More étant battu de son maître, s'en vengea avec une cruauté grande, et fort étrange» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – Historia trágica 19.^a. «El esclavo moro, o Crueldad sobre crueldad».
- «Terza parte, Novella XXIX: Sotto specie di far alcuni incantesimi, uno scolare di paura se ne more, essendo in una sepoltura» (*Novelle*, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXXII: Un écolier á Bologene pensant faire quelque enchantement, mourut de peur, étant dans un tombeau au Cimetière» (*Histoires tragiques*, 1566, de François de Belleforest) – «Historia trágica 20.^a: Clotilde y Lirinio».

Con respecto al resto de historias trágicas, no hemos podido localizar las fuentes originales, por lo que no sabemos si se tratan, como el resto de relatos de la colección, de traducciones-adaptaciones de obras extranjeras o historias completamente originales de Agustín Pérez Zaragoza Godínez:

- «Historia trágica 17.^a: Los dos crímenes».
- «Historia trágica 18.^a: Varinka, o Efectos de una mala educación. Historia rusa».
- «Novela: Los castillos en el aire».
- «Historia trágica 21.^a: El judío bienhechor, o Elisa y Teodoro⁶³⁰».

⁶³⁰ *Ibid.* cit. 586, pág. 612.

C. Historias de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) que no son góticas, sino que contienen elementos góticos. Relatos morales, históricos o sentimentales con tintes góticos

Junto a las historias góticas que analizábamos en la primera sección de este subapartado, Agustín Pérez Zaragoza Godínez incluyó otras historias que no se enmarcan dentro de la tradición gótica, como el género histórico o el género sentimental, pero que incluyen en sus historias algunas características pertenecientes al género gótico y que podemos calificar de relatos o historias con tintes góticos. Dentro de este grupo, podemos señalar: «Historia trágica 4.^a: El alcaide de Nóchera, o Nicolo, señor de Forliño»; «Historia trágica 6.^a: La duquesa de Malfi»; «Historia trágica 8.^a: Camila y Livio, o Los efectos de un amor desgraciado»; «Historia trágica 13.^a: Blanca-María, o La condesa de Celán»; «Historia trágica 14.^a: La bella Mantuana, o Julia de Gazola»; «Historia trágica 15.^a: Emilia y Fabio, o Tristes efectos del amor»; «Historia trágica 16.^a: Carmosina y Maximino»; «Historia trágica 17.^a: Los dos crímenes»; «Historia trágica 18.^a: Varinka, o Efectos de una mala educación. Historia rusa»; «Historia trágica 19.^a: El esclavo moro, o Crueldad sobre crueldad»; e «Historia trágica 20.^a: Clotilde y Lirinio».

En las primeras historias trágicas, en mayor o menor grado, el componente gótico queda reflejado en la exaltación del crimen, la truculencia de los hechos presentados y las escenas sangrientas. Nos enfrentamos con personajes realmente perversos cuya codicia y un celo desmesurado los conduce a tratar de acabar con aquellos que se interponen en su camino. Estos relatos dejan de lado los excesos góticos que podemos hallar en las historias de J.R.P. Cuisin y adquieren un carácter más español, mostrando unas historias trágicas de amantes que sufren y de angustias causadas por seres egoístas y pérfidos, donde todo desemboca, por lo general, en un final trágico del que el lector es invitado a que saque una lección moral.

Agustín Pérez Zaragoza Godínez consideró necesario avisar al lector del cambio de un género a otro y así lo hizo saber, por ejemplo, a través de una introducción a la «Historia trágica 15.^a: Emilia y Fabio, o Tristes efectos del amor», un relato sentimental con elementos góticos:

Habrá muchos que crean no tengo otro argumento de que tratar, mas que de amores desgraciados ó temerarios de aquellos amantes locos y ciegos que se precipitan al

traves de todo riesgo, olvidando los deberes del honor y de la grandeza de sus antiguos; y á estos diré que tomo de intento esta materia en mis historias trágicas, no por referir las astucias de un hombre lascivo, las intrigas de una muger pública, ni los ardidés y fingimientos de un malvado seductor, pues esto lo dejo á los cómicos que son los pintores que generalmente presentan esta clase de cuadros en la escena; sino porque siendo este vicio tan comun al género humano, y del que nos guardamos menos que de los demas, me ha parecido conveniente manifestar los disgustos, perjuicios y desgracias que esta pasion ocasiona en la variable diversidad de ocurrencias que sin cesar se suceden unas á otras, siendo al mismo tiempo enmascarada con frecuencia por el velo de una cierta política, y mucho peor cuando los mas procuran encubrir esta falta, que no es mas que el instinto natural de los brutos, afectando cierta amabilidad y dulzura con que se hagan apreciables en las sociedades. Pero dejemos á estas almas miserables entregadas á su vocación brutal y envilecidas entre las gamellas de los puercos del voluptuoso Epicuro: nos falta citar á aquellos que á la sombra de un gran bien, y bajo el pretesto del santo matrimonio abusan también del amor y del honor de una jóven modesta: no por esto trataré yo de disculpar la locura de aquellas que se dejan arrastrar de la seduccion tan ligeramente, porque deslizando y resbalándose por tan poco, y siendo vencidas por un asalto semejante, es ya una señal convincente de que el vicio las domina mas que la razon; y que la pasion las lleva á abandonar su honestidad, despreciando ya la virtud que las hace tan recomendables. Este mal, esta funesta enfermedad es el argumento de mis discursos, no para tratar del amor ó deducir los medios de emprenderle con suceso, sino mas bien para advertir á la juventud que no abuse tanto de sus inclinaciones amorosas, ni se fie en promesas de un amante embriagado por una pasion, para que nunca tenga que arrepentirse de una debilidad irreparable que produzca su desgracia, como la de los dos amantes contenidos en esta historia. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo VII: 75-78)

Terror, efectismo y crueldad, en diferentes niveles, aparecen a lo largo de estas historias o al final de las mismas, siempre provocando en el lector un estado de inquietud y desazón al hallarse frente a un universo siniestro donde la maldad humana alcanza cotas muy altas. En la «Historia trágica 8.^a: Camila y Livio, o Los efectos de un amor desgraciado», el suicidio y los suicidas son condenados a través de un discurso que emplea la técnica del melodrama: la pasión de los amantes, la lágrima fácil y los desmayos que pronostican una muerte inminente y que finalizan con un canto a la violencia (López Santos, 2010d: 201). En el relato, los amantes sufren un final trágico: Livio fallece y Camila se suicida, poniendo como broche final a esta exaltación continua a la muerte el asesinato de la doncella de Claudia, quien sabía de los encuentros entre los dos jóvenes (de hecho, era ella quien secundaba este amor, permitiendo a Livio entrar en casa de manera que no lo vieran), quien es acuchillada por la espalda por Claudio, hermano de Camila, quien, en lugar de reconocer su culpa, causante de la muerte de los dos amantes, decide descargar todo su odio en la joven doncella, pues «se hubiera encarnizado mui gustoso contra aquellos cuerpos ya cadáveres; pero conociendo que ya no podian tener ningun temor ni sentimiento de su cólera, se estrelló con la pobre

doncella, dándola cuatro cuchilladas con su espada» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo IV: 100). La historia finaliza con una explícita lección moral en la que el narrador informa a los lectores, tanto a los jóvenes como a los padres de familia, de que: «sean prudentes y procuren evitar las tristes consecuencias de una pasión exaltada, contrariándola, como aquí sucedió. Bastará que el hombre de juicio contemple que el amor es una rabia, que no tiene otro remedio que la razón para poder huir las ocasiones que trastornan el entendimiento y conducen á las criaturas á su ruina; y últimamente, que es preciso obrar con juicio y moderación para no comprometerle temerariamente unos y otros hasta el extremo de perder los bienes, la vida y el honor» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo IV: 105-106).

El amor truncado por un episodio violento aparece en la «Historia trágica 16.^a: Carmosina y Maximino». La historia se abre con un extenso discurso moral en el que se llama al decoro y la medida, dando luego paso a la sucesión de amores desgraciados: los amantes, a pesar de haber contraído matrimonio, que debería ser un motivo de dicha, sin embargo, en la misma noche de sus nupcias, sufren un terrible accidente; ambos son alcanzados por un rayo que pone fin a toda esperanza de felicidad.

En las otras historias trágicas con tintes góticos, el componente terrorífico se hace más patente desde el comienzo de los relatos. Tras el llamamiento a la virtud, el narrador en varias ocasiones se deleita en la recreación de escenas espantosas y actos criminales. En la «Historia trágica 14.^a: La bella Mantuana, o Julia de Gazola», el escritor se dirige a las jóvenes lectoras y les aconseja que no se dejen engañar por aquellos seductores que solo buscan su desgracia y que mantengan íntegra su honestidad, advirtiéndoles de las terribles consecuencias que acarrea un amor demasiado pasional, tal y como le sucede a la protagonista del relato, Julia de Gazola, quien acaba víctima de una violación y esta, deshonrada, acaba suicidándose:

Grabad pues, jóvenes doncellas, este cuadro en vuestros corazones, para imitar la castidad de la que os presento en esta historia triste y trágica, y procurad vivir prevenidas contra los engaños y pérfidas sugerencias de esos falsos amigos y figurados esclavos que á la sombra de un inocente amor hacen la guerra á vuestro pudor. Guiados de un loco frenesí, y usando de las tiernas expresiones y demas ardides de la seducción, suelen desgraciadamente fascinaros y comprometeros hasta lograr conducir á muchas á un precipicio, como le sucedió á Julia de Gazola, cuyo fin fue consiguiente á los nobles y castos sentimientos de su corazón, como podréis ver leyendo con paciencia la historia que sigue. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo VII: 15-16)

En la «Historia trágica 4.^a: El alcaide de Nóchera, o Nicolo, señor de Forliño» también se trata la cuestión del honor, aunque, en esta ocasión, el narrador abre el discurso sobre el honor conyugal. Este hace hincapié en la intención didáctica del relato que presenta. Las intromisiones de carácter ideológico poseen el mismo carácter y las intromisiones narratológicas que hacen referencia a los lectores tienen igual función dogmática; el narrador pretende hacer partícipe al lector de los hechos que presenta y, de esta manera, aumentar la lección edificante. Esta historia de adulterio finaliza con una escena sangrienta, exaltando la violencia con la que se ejecuta el asesinato. El alcaide Nóchera mata y descuartiza a su hermano Nicolo, tras confirmar que este mantenía una historia amorosa con su esposa, defendiendo la afrenta a su honor; la escena que presenta el narrador es horrible y atroz, la cual también es presentada a través de la lámina que acompaña al relato (Fig. 43, pág. 672):

A la media noche, pues, cuando todo el mundo se hallaba entregado al reposo, bajo el profundo silencio de la noche, fue el alcaide al cuarto de Nicolo con la mayor parte de la guardia, y encerrando á sus criados, le ató de pies y manos y empezó su venganza por punzarle con un puñal los muslos y los brazos, y despues de haberle así martirizado, le hizo una operacion cruel que el pudor me obliga á callar , diciéndole con un furor placentero y burlon: ya no usarás mas de la criminal seducción para infamar á un hombre honrado; y en seguida, atravesándole de parte á parte le abrió el pecho y le arrancó el corazón, diciendo: «Este vil corazon es el que ha ejecutado tan crueles acciones para mi deshonra». No contento con esta crueldad, practicó con el resto del cuerpo lo que la fugitiva Medea con el de su inocente hermano para salvar su vida y la de su amigo Jason, pues le hizo mil pedazos, llenando á cada uno de improperios y de puñaladas. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo II: 117-118)

Después de esta escena violenta, ocurren otras de similar magnitud que acaban con la mujer del alcaide lanzada desde la torre del castillo, mientras este es consumido por las llamas, provocadas por un pueblo furibundo. La intensa crueldad y lo macabro de las escenas referidas obligaron a Agustín Pérez Zaragoza Godínez a concluir el relato con una sentencia moral para así lograr pasar la censura; las alusiones a un castigo divino son frecuentes en el relato, así como también hace un llamamiento para no dejarse guiar por las pasiones y actuar de una forma que luego uno se pueda arrepentir y lo conduzca a la perdición:



Fig. 43. Lámina inserta en el tomo II, pág.76, de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin, traducida-adaptada y aumentada por Agustín Pérez Zaragoza Godínez

Tal fue el fin de estos desgraciados amores que pueden servir de ejemplo á todas las mugeres para no esponerse á semejantes consecuencias por faltar á sus deberes y á su honor; convenciéndose de que no hai placer, por grande que sea, que dando sus vueltas la rueda de la fortuna, no cause sinsabores, no estando fundado en el honor y la virtud. Y vosotros, maridos, aprended á ser prudentes y moderados para no tomar nunca la venganza por vuestra mano y de vuestra autoridad, sin temer las consecuencias tristes y escándalosas que el furor y el alucinamiento pueden acarrearos. Vuestro dolor es justo; pero es preciso que la razon sea vuestra guia para reprimir vuestras pasiones, y evitar el dolor de tener que caer en el cruel arrepentimiento, como sucedió á este loco alcaide, que por tomar satisfaccion de un agravio, labró su desgracia, y de crimen en crimen, ya ciego, se arrojó él mismo al abismo, viendo inevitable su perdicion; y últimamente, tengamos siempre presente, que jamas la ira implacable ni la cólera desenfrenada dejaron de producir la ruina completa del hombre cuando se deja llevar de las pasiones sin hacer uso de la razon y de la conciencia, que es la que nos reprime y consuela en las aflicciones, teniendo un santo temor de Dios. (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo II: 155-156)

En la «Historia trágica 19.^a: El esclavo moro, o Crueldad sobre crueldad», destaca el exotismo y el miedo a lo desconocido, motivos frecuentes en la novela gótica, a través del conflicto entre amos, españoles, y esclavos, africanos. Estos últimos son representados como unos bárbaros, cuya actitud violenta contra sus opresores se justifica como fruto de la venganza de estos hacia los tiránicos españoles. Se relatan hechos completamente crueles, como la violación de Rosalta, esposa de D. Rodrigo Ervizano, en presencia de sus hijos cometido por el «moro», presentado como un ser monstruoso:

Al momento que se vió dueño absoluto del castillo, se apoderó de su infeliz Señora, y atándola por medio del cuerpo á una de las columnas que habia en la sala baja junto á una cama verde, liada de pies á cabeza, la dijo con voz poco firme y lengua balbuciente, que demostraba la crueldad que queria ejecutar: *Loado sea el gran profeta Mahoma que dirige hoi asi mis asuntos, poniéndoos tan á mi disposición para poder hacer lo que torito tiempo há deseaba y no he podido poner en ejecución; pero ahora, que el tiempo y la oportunidad se me vienen á la mano, es preciso sepáis lo que quiero hacer, y por qué os he puesto en tal estado.*— La pobre Señora, llena de sorpresa, y viéndose así maltratada, pedia gritando auxilio, y amenazaba al moro furiosamente, diciéndole que su Señor sabría castigarle como merecia un atentado semejante. — Vuestro marido, dice el bárbaro, hará lo que pueda, y se vengará del que se halle bajo su poder; pero mientras tanto vos seréis partícipe de mi raza. — ¡Cómo, bárbaro! ¿Qué dices, perro judío? ¡Yo tuya! Repone su Señora: ¡mónstruo, traidor, infiel! primero sufriré ser hecha pedazos. ¡Dios mio! ¿cómo sufres que este malvado viva en compañía de los hombres que te aman y reverencian? — Habeis arengado mui bien, dice el moro burlándose con una falsa sonrisa; pero el profeta es el que lo quiere así, para que me vengue de todos los ultrages y malos tratamientos que he sufrido de vuestro marido, á quien yo antes que llegue la noche haré echar los bofes de pena, de desesperacion y de angustia. — Y propasándose á lo que debía con su ama y señora, la desató de la columna, aseguró sus manos atándolas á la espalda; y teniéndola ya así sin accion,

fue atropellada por aquel bárbaro... (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo IX: 111-114)

Resulta especialmente macabra y cruel la escena en la que D. Rodrigo Ervizano se amputa la nariz a petición del bárbaro moro, quien le pone esta condición a cambio de no hacer daño a su esposa y a sus hijos. Sin embargo, tras cercenarse el miembro, el villano incumple su palabra, se burla y acaba con la vida de los hijos de D. Rodrigo Ervizano: «al momento cogió por los pies á los dos inocentes; y estrellándolos contra la muralla hasta saltarles los sesos, los arrojó después por la ventana con un furor detestable» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo IX: 139). Finalmente, el villano acaba arrojándose por la ventana, cayendo sobre un peñasco: «y desde allí en los profundos abismos para ser tratado como merecía por Satanás» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo IX: 152). A cada una de estas escenas, le siguen breves discursos morales.

En la «Historia trágica 20.^a: Clotilde y Lirinio», hallamos una ambientación espectral y siniestra que le sirvió a Agustín Pérez Zaragoza Godínez como escenario para lanzar un ataque directo contra las supersticiones y la magia: «diremos que la magia ó nigromancia es la cosa que los hombres supersticiosos han pretendido hacer admirable con sus ayunos, abstinencias y otros ejercicios de santidad, en atención á que el ángel de las tinieblas se transforma frecuentemente en el de la luz, para engañar á los inocentes y comprometer su alma» (Pérez Zaragoza Godínez, 1831a, tomo IX: 160). Amor, magia y superstición aparecen entremezclados en este relato, todo ello envuelto por un ambiente sublime de oscuridad y misterio que nos recuerda una vez más a la fórmula gótica, pero que en esta ocasión se reducen a hechos puntuales que no dirigen la trama y que sirven para hacer un llamamiento a los lectores a que dejen de lado viejas supercherías que solo conducen al vicio, a la desesperación y a conductas deshonestas.

Podríamos citar otros tantos ejemplos más, pero consideramos que al menos hemos señalado los más representativos. En estos relatos, la función del componente terrorífico se reduce al de incrementar la truculencia de los hechos presentados, pero en ningún momento el terror es el que mueve la trama en estas historias, las cuales se ven frecuentemente interrumpidas por discursos moralistas, aproximándose estas historias al relato moral.

D. Historias trágicas de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) que no contienen ningún elemento gótico

Otras historias trágicas de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831) simplemente son sentimentales, morales y melodramáticas, donde no existe ni la violencia ni el terror, puesto que son relatos puramente morales: «Novela. El pescador, o Rasgo de nobleza de Mansor, rey de Marruecos»; «Novela. Angélica, o Los Salimbénes y Montánes»; y «Novela. Los castillos en el aire». La primera de estas historias, trata sobre el correcto comportamiento que deben seguir reyes y súbditos, y las otras dos historias son novelas cortas de corte sentimental donde el tema central es la virtud recompensada. La lección moral queda patente y sirven, no solo como un respiro a los horrores presentados en las otras historias de la colección, sino también para salvar lo explicitado en las dos introducciones a la obra.

E. Tabla donde se muestra las fuentes originales de donde proceden los relatos que componen la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831)

Los relatos y las novelas cortas de la <i>Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas</i> (1831)	Fuente original
«Historia trágica 1. ^a : Miladi Herwort y Miss Clarisa, o Bristol, el carnicero asesino»	«Onzièmes ombres: Le Boucher anglais, ou La lampe effrayante. Anecdote réelle» (<i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> , 1820, de J.R.P. Cuisin)
«Historia trágica 2. ^a : La morada de un parricida, o El triunfo del remordimiento»	«Premières ombres: La demeure d'un parricide, ou Le triomphe du remords» (<i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> , 1820, de J.R.P. Cuisin)
«Historia trágica 3. ^a : La princesa de Lipno, o El retrete del placer criminal»	«Quatrièmes ombres: Le boudoir de la volupté assassine» (<i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> , 1820, de J.R.P. Cuisin)
«Historia trágica 4. ^a : El alcaide de Nóchera, o Nicolo, señor de Forliño»	«Prima parte, Novella LV: Un castellano trovata la moglie in adulterio col suo sognore gli ammazza, ond'egli con molti altri è miserabilmente morto» (<i>Novelle</i> , 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXII: «Des grandes cruautés advenues pour l'adultère d'un des seigneurs de Nocere avec la femme du châtelain au fort de ladite cité» (<i>Histoires tragiques</i> , 1566, de François de Belleforest)

Los relatos y las novelas cortas de la <i>Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas</i> (1831)	Fuente original
«Historia trágica 5. ^a : La bohemiana de Trebisonda, o Un sequin por cabeza de cristiano»	«Neuvièmes ombres: La bohémienne de Trébisonde, ou Un sequin par tête de chrétien. Moeurs musulmannes» (<i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> , 1820, de J.R.P. Cuisin)
«Historia trágica 6. ^a : La duquesa de Malfi».	«Prima parte, Novella XXVI: Il signor Antonio bologna sposa la duchessa di Malfin e tutti dui sono ammzzani» (<i>Novelle</i> , 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XIX: «L'infortuné mariage du seigneur Antonio Bologne, ave la Duchesse de Malfi, et la mort piteuse de tous les deux» (<i>Histoires tragiques</i> , 1566, de François de Belleforest)
«Historia trágica 7. ^a : Las catacumbas españolas»	«Secondes ombres: Les catacumbes espagnoles. Faits historiques» (<i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> , 1820, de J.R.P. Cuisin)
«Historia trágica 8. ^a : Camila y Livio, o Los efectos de un amor desgraciado»	«Prima parte, Novella XXXIII: Dui amanti si trovano la notte insieme, e il glovine di gioia si muore e la fanciulla di dolor s'accora» (<i>Novelle</i> , 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXII: De deux amants, lesquels se trouvant la nuit ensemble, l'un meurt de joie, et l'autre le suit suffoqué de trop de douleur» (<i>Histoires tragiques</i> , 1566, de François de Belleforest)
«Novela: El pescador, o Rasgo de nobleza de Mansor, rey de Marruecos»	«Primera parte, Novella LVII: Una cortesia usata da Mansor re e pontefice maomettano di Marocco ad un povero pescatore suo soggetto» (<i>Novelle</i> , 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXIV: De quelle courtoisie usa le Roi de Marroco (sic) envers un pauvre pécheur, sien sujet, qui l'avait logé, le Roi s'étant égaré á la chase» (<i>Histoires tragiques</i> , 1566, de François de Belleforest)
«Historia trágica 9. ^a : Las víctimas de Belona, o La muerte gloriosa del príncipe Poniatowski»	«Huitième ombres: Les victimes sanglantes de Bellone, ou La mort glorieuse du prince Poniatowski» (<i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> , 1820, de J.R.P. Cuisin)
«Historia trágica 10. ^a : El falso capuchino»	«Septièmes ombres: Le faux capucin, ou La tête sanglante et mobile. Histoire véritable» (<i>Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...</i> , 1820, de J.R.P. Cuisin)

<p>Los relatos y las novelas cortas de la <i>Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas</i> (1831)</p>	<p>Fuente original</p>
<p>«Historia trágica 11.^a: Cornelio y Camila, o Locuras del amor»</p>	<p>«Prima parte, Novella XXVIII: Varii accidenti e pericoli grandissimi avvenuti a Cornelio per amor d'una giovane» (Novelle, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXVI: Divers accidents advenus à un Gentilhomme Milanais pour l'amour d'une sienne favorite» (Histoires tragiques, 1566, de François de Belleforest)</p>
<p>«Historia trágica 12.^a: Dompareli, bocanegra»</p>	<p>«Sixièmes ombres: La femme de cire. Nouvelle allégorique» (Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges..., 1820, de J.R.P. Cuisin)</p>
<p>«Historia trágica 13.^a: Blanca-Maria, o La condesa de Celan»</p>	<p>«Prima parte, Novella V: Quanto scaltritamente Bindoccia beffa il suo marito che era fatto geloso» (Novelle, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XX: Vie désordonnée de la Comtesse de Célant, et comme ayant fait meurtrir el Comte de Mussine, elle fut décapitée à Milan» (Histoires tragiques, 1566, de François de Belleforest)</p>
<p>«Novela: Angélica, o Los Salimbénes y Montánes»</p>	<p>«Prima parte, Novella XLIX: «Anselmo Salimbene magnificamente operando libera il suo nemico de la morte e la sorella di quello prende per moglie» (Novelle, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXI: Acte généreux d'un Gentilhomme, lequel délivra son ennemi de la mort, et l'autre qui lui fit présent de la soeur, de laquelle il le savait être amoureux» (Histoires tragiques, 1566, de François de Belleforest)</p>
<p>«Historia trágica 14.^a: La bella Mantuana, o Julia de Gazola»</p>	<p>«Prima parte, Novella VIII: Giulia da Gazuolo, essendo per forza violata, in Oglio si getta, ove mori» (Novelle, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXV: Mort piteuse de Julie de Gazole, laquelle se noya de dépit pour se voir violée» (Histoires tragiques, 1566, de François de Belleforest)</p>
<p>«Historia trágica 15.^a: Emilia y Fabio, o Tristes efectos del amor»</p>	<p>«Seconda parte, Novella V: Fabio romano è da Emilia per gelosia ammazzato a ciò che un'altra per moglie non pigliasse, ed ella sovra di lui subito s'uccide» (Novelle, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXX: Emilie Damoiselle Romaine, tua Fabio son ami, afin qu'il n'en épousât une autre qu'on lui avait donnée, puis elle-même s'occit sur lui» (Histoires tragiques, 1566, de François de Belleforest)</p>

Los relatos y las novelas cortas de la <i>Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas</i> (1831)	Fuente original
«Historia trágica 16. ^a : Carmosina y Maximino»	«Prima parte, Novella XIV: Antonio Perillo dopo molti travagli sposa la sua amante, e la prima notte sono dal folgore morti» (Novelle, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXVII: D'un jeune homme Napolitain, lequel la nuit de ses noces couché avec sa femme, fut foudroyé, après avoir souffert beaucoup pour celle qu'il épousa» (Histoires tragiques, 1566, de François de Belleforest)
«Historia trágica 17. ^a : Los dos crímenes»	* Desconocida
«Novela: Los castillos en el aire»	* Desconocida
«Historia trágica 18. ^a : Varinka, o Efectos de una mala educación. Historia rusa»	* Desconocida
«Historia trágica 19. ^a : El esclavo moro, o Crueldad sobre crueldad»	«Terza parte, Novella XXI: Uno shiavo battuto dal padrone ammazza la padrona con i figliuoli e poi se stesso precipita da un alta torre» (Novelle, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXXI: Un esclave More étant battu de son maître, s'en vengea avec une cruauté grande, et fort étrange» (Histoires tragiques, 1566, de François de Belleforest)
«Historia trágica 20. ^a : Clotilde y Lirinio»	«Terza parte, Novella XXIX: Sotto specie di far alcuni incantesimi, uno scolare di paura se ne more, essendo in una sepoltura» (Novelle, 1554, de Matteo Bandello) – «Histoire XXXII: Un écolier á Bologene pensant faire quelque enchantement, mourut de peur, étant dans un tombeau au Cimetière» (Histoires tragiques, 1566, de François de Belleforest)
«Historia trágica 21. ^a : El judío bienhechor, o Elisa y Teodoro»	* Desconocida

Tabla 18

La exitosa *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), por la ardua labor de Agustín Pérez Zaragoza Godínez para traducirla y adaptarla al contexto de España de aquella época, bien merece ser considerada una obra «casi» original. No obstante, a diferencia de Miriam López Santos (2010d: 205), quien considera que debe clasificarse como una novela gótica española, aunque al final de su apéndice la encuadra dentro de novelas góticas extranjeras y no de novelas góticas españolas, preferimos clasificarla como un híbrido de traducción-originalidad; esta colección ocupa un punto intermedio entre las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y las novelas góticas españolas, pese a

que en sí no es una novela, sino un compendio de cuentos, relatos o novelas breves. Aunque el propio Agustín Pérez Zaragoza Godínez se calificó a sí mismo como autor de la colección y sus pretensiones fueron diferentes a los de los autores originales de estos relatos, la colección no es completamente original o nueva, sino más bien renovada, estableciendo ciertos vínculos con las fuentes originales, cosa que no sucede con las novelas góticas españolas de la última etapa de desarrollo, que será presentada en el último apartado de este capítulo, las cuales son completamente producto de la invención de sus autores. Aun así, es innegable el éxito de la labor de traductor y escritor de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, lo hemos visto a lo largo de este subapartado, tal es, hasta el punto de haber tenido confundida a la crítica especializada durante años, cuya obra continúa siendo considerada como la única obra gótica original española de aquel período.

3. La tercera etapa: la novela gótica española (1801-1834)

La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas⁶³¹.

Tras el triunfo de las traducciones, unos pocos escritores españoles trataron de componer y publicar sus propias piezas góticas, dando inicio a un tercer, y último, momento de desarrollo (*tercera etapa*) en el que asistimos al nacimiento de las primeras novelas góticas españolas que, exceptuando de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición*, publicada en 1801, tuvo lugar en los últimos años del siglo ilustrado, publicándose la inmensa mayoría a partir de la tercera década del siglo XIX⁶³². Los escritores españoles que escribieron novela gótica, divididos entre la razón y la fantasía, lo racional y lo irracional, la incredulidad y la creencia, lo ancestral y la modernidad, vieron todo el potencial de este subgénero literario.

Las novelas góticas españolas combinan las estructuras ya preestablecidas, que conforman la fórmula base del género gótico, y los nuevos motivos, los cuales comenzaron a desarrollarse en las dos etapas anteriores y que alcanzaron su punto más álgido en esta última etapa.

⁶³¹ Descripción que acompaña al Capricho 43, «El sueño de la razón produce monstruos», 1799, de Francisco de Goya, localizada en el Museo del Prado.

⁶³² El listado de novelas góticas españolas publicadas durante el período de entresiglos (1788-1834) se puede localizar tanto en el tercer apartado del apéndice final, como en el subapartado 3.2., «Los objetivos específicos», del capítulo introductorio de este estudio.

A diferencia de las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano, la mayoría de corte racional, puesto que fue esta vertiente del gótico la que mayor aceptación tuvo, fue la vertiente irracional por la que se decantaron gran parte de los escritores españoles a la hora de escribir sus historias de terror, apoyándose en el gusto clásico del público lector y auxiliados por leyendas, historias o acontecimientos del pasado, a través de un horror descomedido, dentro de la vertiente irracionalista que indaga en el lado más oscuro y depravado de la perversidad humana. El número de relatos irracionales fue mayor, el horror en ellos mucho más penetrante. A excepción de las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, las tres de corte racional, el peso de la producción nacional recayó, como decíamos, sobre la vertiente irracional del gótico. Tras la estela de Matthew G. Lewis, algunas de estas novelas góticas irracionales están teñidas de puro anticlericalismo, con una marcada perspectiva antiinquisitorial.

El tratamiento del componente sobrenatural en las novelas góticas españolas, como advertíamos al comienzo de este capítulo, puede entenderse perfectamente si recurrimos a la descripción que acompaña al Capricho 43, «El sueño de la razón produce monstruos» (perteneciente a la colección de los *Caprichos*, 1799, de Francisco de Goya), citada al comienzo de este apartado, la cual aclara esta inclinación de los escritores españoles a combinar en sus obras góticas razón y fantasía. Se produjo una combinación sistémica entre la lógica y la imaginación, una valoración neoclásica de la fantasía respaldada por los ilustrados españoles y que la normativa estética en vigor impuso sobre la literatura.

Las tres novelas góticas racionales de Pascual Pérez y Rodríguez, *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833) y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), se acercan a las novelas góticas de Ann Radcliffe. Estas buscan provocar el miedo que se oculta sutilmente tras el fingido subtítulo de «novela histórica». En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), se reconoce la estética gótica de lo sublime, junto con toda la parafernalia gótica clásica, propia del gótico temprano (o inicial) de finales del siglo XVIII: castillos, pasadizos, subterráneos, prisiones y manicomios, con exteriores sombríos e interiores aún más inquietantes. En estas tres novelas localizamos: un villano demoníaco (el protagonista gótico), una mujer que sufre el acoso del villano (normalmente, la heroína del relato), un héroe (generalmente, el enamorado de la heroína de la historia), un paisaje sublime

del que hablaba Edmund Burke (1757) en su tratado filosófico, un castillo, una abadía, uno secreto que poco a poco se va resolviendo a lo largo de la trama y unos acontecimientos maravillosos que, aunque al principio parecen ser obra de algún tipo de ente sobrenatural o prodigio, resultan tener una explicación lógica, siendo producto de una circunstancia natural, una mera ilusión, un sueño o una artimaña perpetrada por otro(s) personaje(s). Todo ello se une a las nuevas características que adquirieron dentro de España: la consideración que se le otorgó al componente moral, la función instructiva, la exaltación de la fe cristiana y la búsqueda de verosimilitud literaria y de realismo.

En cuanto a las novelas góticas españolas irracionales, estas profundizan en todo aquello que de inverosímil hay en el mundo y en el ser humano. En la mayor parte de esta narrativa, el elemento fantástico o sobrenatural apenas está presente; sin embargo, lo inverosímil se manifiesta en todos aquellos elementos, escenas y cuestiones que, aun siendo reales, van más allá de lo moral y socialmente aceptable, para hacernos meditar sobre la maldad más creíble que emana no de seres de ultratumba o fuerzas demoníacas, sino del mismo ser humano. En estas obras, no existe control para la desmesura, pues los escritores españoles se recrearon en el placer del horror; estos prefirieron jugar con la desesperación y el sufrimiento humano, por lo que el objetivo primordial de instruir al lector desaparece a lo largo de la trama.

En las novelas góticas españolas irracionales se explotó el horror que participa de la propia naturaleza del ser humano; una maldad que se presenta en diferentes grados y bajo diferentes perspectivas, otorgándole incluso más importancia que el escenario gótico. Nos hallamos ante unas obras donde producen mucho más miedo las personas que el propio entorno, de modo que nos movemos desde lo terrorífico arquitectónico y sobrenatural de la novela gótica iniciada en Inglaterra al horror puramente humano. En la novela de *Cornelia Bororquia* (1801), de Luis Gutiérrez, descubrimos un villano gótico cuyos sentimientos y acciones son un claro ejemplo de los sentimientos más viles y el comportamiento más ruin del ser humano. El Arzobispo de Sevilla, villano de esta historia, siguiendo la estela del monje Ambrosio de Matthew G. Lewis y en consonancia con la tendencia anticlerical de la novela gótica en España, se encapricha de la joven y hermosa Cornelia, a la que hostiga, encierra y tortura, con la sola intención de conseguir sus favores sexuales.

Los escritores españoles que desearon luchar contra la represión política y social encarnada por la Inquisición, trataron de lidiar entre la prerrogativa ilustrada de medida

y moderación, a la que el mundo artístico continuaba limitado, y el creciente ardor de acusación enérgica y desgarrada. Así que, divididos entre la lealtad a los sucesos políticos y la fuerte atracción por la grandiosidad gótica, los escritores españoles del gótico, como Luis Gutiérrez, José J. Clararrosa y José M.^a Blanco-White, adoptaron una postura intermedia de crítica severa que no oscureciese ni la realidad ni se ocultasen los hechos. Novelas góticas como *Cornelia Bororquia* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, dirigen sus ataques contra los miembros eclesiásticos, y corruptos, de la Iglesia. El componente anticlerical en estos relatos es muy elevado; las descripciones de las órdenes eclesiásticas, de los sacerdotes y de los obispos distan bastante de pintarlos como santos, pues son presentados como déspotas, demonios y monstruos. El entorno o escenario pasa, como dijimos, a un segundo plano, destacando la malignidad del clero; el horror no está en el espacio físico, sino en el interior de ciertos personajes. Las palabras de Juan Van Halen, uno de los reos más conocidos de la Inquisición que logró fugarse de una de sus prisiones secretas, pueden servir como ejemplo; en sus memorias, dejó a un lado la descripción del entorno donde estuvo encerrado y aislado para dirigir todos sus ataques hacia sus carceleros: «Ni vi cirios negros ni pendían de las paredes paños de tal color, como he oído decir; toda la negrura estaba concentrada en el corazón de mis jueces» (citado en García Castañeda, 1991: 44-45).

En la novela gótica española irracional *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, la acción se desplaza a un lugar exótico, África, donde hallamos otra cultura, costumbres y ritos ancestrales que infunden pavor, originándose una nueva experimentación con el horror ante la representación y la experimentación con nuevos espacios sublimes. Este escenario exótico del sur sirve no solo para provocar nuevas emociones en los lectores, sino también para establecer claras diferencias con los países del norte, sacando a relucir las diferencias entre lo nacional y lo extranjero a través de la representación de una sociedad aislada, siniestra, salvaje y atávica, los Letingbergs; una diferencia norte/sur que es incluso más notoria que la que solemos encontrar en las novelas góticas inglesas, aquellas que con frecuencia representan en sus páginas a una atávica, católica e inquisitorial España, en contraposición a una moderna y protestante sociedad inglesa.

A partir de 1826, con el debilitamiento del reinado de Fernando VII, se inició el proceso de modernización de la novela en el país, gracias a «la repentina actividad cosmopolita de las casas editoriales de las novelas» y a «la publicación dentro de España de una serie de obras de autores españoles» (Brown, 1953: 26) que despertaba a la novela española del letargo en el que se encontraba y que, por consiguiente, afectaba a la incorporación de los nuevos elementos aportados por las corrientes que llegaban de fuera del país. Esta novela de los últimos años del siglo ilustrado español era «una novela prerromántica, más violenta, más audaz, de más subidos colores y más desenfundadas pasiones [...]. A las doncellas de salón las han venido a sustituir por piratas, apóstatas, brujas, aparecidos y huérfanos» (Brown, 1953: 26). Este cambio que se produjo en la forma de producir novelas en España conllevó a su vez un desplazamiento en el centro de interés de los escritores españoles, «desde la virtud que triunfa sobre el vicio al vicio más estragado y exagerado, siempre en acecho de la poco interesante virtud» (Brown, 1953: 26). La novela nacional podría asimilar más fácilmente la estética gótica de lo sublime si lograba desprenderse de la manida enseñanza moral y el triunfo de la virtud.

Para comprender la «escasa» producción nacional de novela gótica debemos tener en cuenta la trascendencia de dos aspectos fundamentales: el peso editorial y el peso social del género gótico.

Es cierto que la publicación de novelas góticas españolas es escasa si se compara no solo con la publicación de novelas góticas fuera de España, sino también con la publicación de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas dentro del país e incluso con la producción de otros subgéneros literarios contemporáneos. Las novelas góticas traducidas-adaptadas y publicadas en España debieron satisfacer la demanda de los lectores. Además, muchas de estas novelas no fueron publicadas como traducciones de obras extranjeras, otorgándose muchos traductores la autoría de estas obras, lo que debió desanimar a muchos autores españoles a producir sus propias obras góticas y publicarlas en un mercado tan competitivo. Si se trataba de ahorrar tiempo y obtener ganancias, traducir y adaptar novelas góticas debía de resultar la mejor opción; esto debieron pensar muchos escritores españoles, como Agustín Pérez Zaragoza Godínez, quien consiguió «mantener engañados a lectores y crítica casi dos siglos más tarde de que saliera a la luz su colección» (López Santos, 2010d: 205), *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), la cual pudimos descubrir que no se trata de una obra original de este escritor, sino de un híbrido de

traducción-adaptación y originalidad, donde se combinan muchas de las narraciones inventadas por J.R.P. Cuisin (pertenecientes a su colección de relatos góticos *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges...*, 1820), algunas historias de otras obras extranjeras y algunos relatos compuestos por el propio Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

La escasa producción nacional también se debió a los contactos del género gótico con otros subgéneros literarios. Sus características más destacadas, como la escenografía lúgubre, fueron absorbidas y aprovechadas por otros géneros hasta la llegada inmediata del movimiento romántico, el cual explotó muchas de sus peculiaridades. La novela gótica comenzó a cultivarse tarde, debido al largo, difícil y complejo proceso de adaptación que sufrieron las novelas góticas extranjeras que llegaron al país y, cuando los escritores españoles decidieron componer sus propias novelas góticas, el romanticismo asomaba por el horizonte; este movimiento diseminó los rasgos más peculiares del género, recogiendo aquellos de su interés, poniendo punto y final a una época que prometía ser la más prolífera para el género gótico español y que apenas pudo comenzar. Una vez llegado el Romanticismo a España, la novela gótica sufrió diferente suerte en el campo de la traducción y de la creación. No encontramos tras 1834 ninguna novela gótica española. La razón más plausible a la que llegamos para explicar esta ausencia pudiera ser que una vez acaba la Década Ominosa (1823-1833), con una mayor libertad cultural y editorial, los autores españoles ya no sintieran las mismas ansias por componer novelas góticas, pues su interés se dirigió a otros géneros en pleno auge; lo que sí hemos podido localizar son otros subgéneros literarios, como la novela histórica, que contienen algunos elementos góticos, mayormente la escenografía gótica. Pese a que tras el período ilustrado encontramos escritores que emplearon muchos de los elementos y tópicos propios de la fórmula gótica, sus obras revelan «un pensamiento y unos esquemas que responden más a la filosofía del Romanticismo que a los principios del movimiento Ilustrado» (López Santos, 2010d: 49). Así pues, la estética gótica se trasladó a una nueva literatura, la romántica, más acreditada, asentada y contraria al pensamiento ilustrado.

Juan I. Ferreras (1991: 193-194) ofrece un listado de novelas nacionales que podrían calificarse como góticas. No obstante, dichas obras, pese a que pueden ser interesantes para localizar los verdaderos límites del gusto por lo gótico en España, traspasan la frontera establecida y se sitúan en un período donde se entremezclan los géneros y movimientos que puede conducir a profundas confusiones. De hecho, muchas

de las novelas que cita Juan I. Ferreras (1991: 193-194) son novelas sentimentales, algunas traducciones de obras extranjeras, en las que no hay terror, razón de ser de toda ficción gótica. Las novelas que considera este investigador como posibles historias góticas son las que siguen: *La máscara de hierro o fatales consecuencias de una pasión*⁶³³ (1830), de Charles de Fieux; *El solitario desgraciado o amor e infortunio* (1831), de Isidoro Gil; *Un testamento parcial y una muerte supuesta o la religiosa* (1834), de Eleuterio Martín de Reguart; *Las grutas de Lindental y el castillo de Tolberg* (1836), de José M.^a del Río; y *Elisa y Teodoro, o las víctimas del orgullo y el crimen* (1837), de un autor anónimo. Estas obras reproducen el esquema de la novela sentimental: los protagonistas pasan por numerosas desgracias a lo largo de las historias hasta que finalmente llega el feliz desenlace donde el vicio es castigado y la virtud es ensalzada. La presencia del terror sublime que organiza toda la trama argumentativa no está presente en estas novelas.

El incógnito en el subterráneo, o sean las persecuciones (1833), de Joaquín del Castillo y Mayone, una mezcla de panfleto político y los primeros ecos románticos, relata la inmoralidad de las leyes y la tiranía de las cárceles, pero distanciada ya de las descripciones que podemos hallar en las novelas góticas. Otras novelas que anota Juan I. Ferreras (1991: 193-194) no están localizadas dentro del período ilustrado, como *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo* (1509), de un autor anónimo, o se enmarcan dentro del período romántico, dejando de lado las convenciones del género gótico: *El fraile y el bandido o las pasiones del claustro* (1843), de Luis Huet y de Allier; *Las brujas de Barahona y la castellana de Arbaizal* (1848), de un autor anónimo; *Un reo en capilla, o sea últimos momentos de un ajusticiado*⁶³⁴ (1839), de un autor anónimo; o *Narraciones inverosímiles* (1896), de Pedro A. de Alarcón. Este investigador también menciona novelas góticas, sin embargo, estas novelas son traducciones de obras góticas extranjeras, como *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C**** (1829), de un autor anónimo; *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de J.R.P. Cuisin; o *Los capuchinos, o El secreto del gabinete oscuro*⁶³⁵ (1837), de Élisabeth de Brossin de Méré (Madame Guénard) (Ferreras, 1991: 193-194). Finalmente, Juan I. Ferreras (1991: 194),

⁶³³ Obra traducida al castellano por Miguel de Ortiz. El título de la obra original en francés es: *Le masque de fer ou Les aventures admirables du père et du fils* (1747).

⁶³⁴ En la portada aparece como una traducción libre del italiano.

⁶³⁵ Traducción de la obra original francesa *Les capucins, ou Le secret du cabinet noir* (1801), de Élisabeth de Brossin de Méré (Madame Guénard).

tras la confusión de subgéneros, fechas y traducciones, admite que la novela gótica se intentó en el país en la mitad del siglo XIX; además, estos intentos, advierte, ejercieron influencia sobre otros subgéneros literarios que aparecieron a posteriori.

A tenor de lo expuesto anteriormente, unido a las circunstancias históricas, políticas, sociales y literarias que hemos ido presentado a lo largo de esta investigación, podríamos afirmar que la producción gótica nacional no es tan reducida si tenemos en cuenta además que la novela gótica española comenzó a cultivarse de manera tardía, cuando el Romanticismo estaba ya floreciendo, y las especiales circunstancias antes señaladas. Es más, por estas razones son las novelas góticas españolas de enorme importancia, al ser estas compuestas por unos pocos escritores españoles que se atrevieron a seguir un camino completamente diferente al marcado por la preceptiva neoclásica y el sistema censorio, y a enfrentarse a ellos mismos, sobrepasando la autocensura que debieron de sentir muchos escritores españoles: «La historia literaria no ha sabido valorar en su justa medida aquel esfuerzo titánico al negar su verdadero impulso estético. Su valiente acto ha sido empañado y oscurecido por una clasificación que goza de bastante imprecisión y que adolece de criterios más serios» (López Santos, 2010d: 207). Al igual que Miriam López Santos (2010d: 207), creemos que estas novelas merecen adscribirse al subgénero gótico, siendo dignas de tal atención. La cualidad de estas obras es formidable; su trama es cautivadora.

Como veremos a lo largo de este último apartado, la novela gótica española fue deudora de la fórmula gótica original nacida en Inglaterra, aunque también adquirió una serie de características peculiares y propias del país receptor, España, confiriéndole una nueva razón de ser. Pese a que fue un género importado, una vez que traspasó fronteras españolas, se acomodó a las nuevas circunstancias sociales, políticas, culturales y literarias del período de entresiglos (1788-1834).

3.1. *La portada: Título y subtítulo*

[El título] es la marca paratextual identificadora del texto narrativo que se sitúa en portada y que funciona bien descriptivamente bien como estrategia de reclamo, o de ambos modos.
(Álamo y Valles, 2002: 336)

El subtítulo, destinado en sus apariciones no excesivamente frecuentes a clasificar, elucidar o enfatizar ciertos elementos de la historia, es potestativo y subsidiario, aunque no carece en absoluto de intencionalidad semántica (descriptiva, énfasis) y pragmática (clasificación, atracción, interés).
(Álamo y Valles, 2002: 562-563)

Al igual que las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano, los títulos y subtítulos de algunas novelas góticas españolas sirvieron para ocultar el género tras otros subgéneros literarios que contaban con una mayor permisividad y reputación frente a la censura y la crítica, como la novela moral, la novela didáctica, la novela histórica o la novela sentimental. Este enmascaramiento del género permitía a los escritores saltar los trabas de la censura, puesto que estos títulos y subtítulos no guardaban relación con el verdadero mensaje de la obra, como, por ejemplo, *Historia verídica de la Judit Española (Cornelia Bororquia*⁶³⁶) (ediciones de Londres de 1819 y 1825), de Luis Gutiérrez; *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre; *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas; novelas góticas españolas que fueron anunciadas como novelas morales, históricas o sentimentales.

⁶³⁶ Con este cambio en el título original, *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), se trató de encubrir la auténtica naturaleza del texto, haciéndolo pasar por una histórica verdadera o hecho histórico, y de sacar de nuevo al mercado esta novela de Luis Gutiérrez, la cual posee una fuerte carga anticlerical, siendo prohibida por la censura e incluida en el listado de libros prohibidos en varias ocasiones desde su primera publicación. Esta novela generalmente se obtuvo dentro del país de contrabando o de forma legal durante períodos de relativa libertad literaria, como vimos en el subapartado 1.1., «El principal obstáculo para la importación, la producción y la publicación de la novela gótica: la *censura*», del segundo capítulo de este estudio.

La mayoría de los títulos arriba citados remiten al género gótico: subterráneos, torres, espectros, ruinas y calaveras, es decir, toda la escenografía característica de la novela gótica. Todo ello es indicativo de lo que verían los lectores en las novelas y de la verdadera corriente literaria a la que se adscriben estas obras. Los subtítulos, sin embargo, «original española⁶³⁷», «novela histórica» o «novela trágica» sirven, como dijimos, para hacer pasar estas obras por otros subgéneros literarios y saltar las trabas de la censura, pues, una atenta lectura a estas historias evidencia su auténtica naturaleza, muy distinta a la que se pretende hacer ver en la portada y, como veremos, en los prólogos o advertencias iniciales de las novelas. La doble intención de los escritores de la que hablábamos en el segundo apartado de este capítulo, también es evidente desde los mismos títulos y subtítulos de las obras góticas españolas: por un lado, complacer a los censores, advirtiendo de que se tratan de novelas morales, instructivas, históricas o sentimentales, generalmente a través de los subtítulos, para así conseguir su aprobación, y, por otro lado, advertir al público lector que detrás de aquellas historias morales, instructivas, verídicas o trágicas, lo que realmente se escondía eran historias terroríficas, anunciadas generalmente a través de los títulos, cuya principal propósito era atemorizarlos, entretenerlos y provocar el deleite que se obtiene con esta nueva estética del terror.

Es más, si leemos los títulos de los episodios de algunas de estas novelas, nos percatamos de que verdaderamente nos hallamos ante ficciones góticas, pues, al igual que los títulos que aparecen en las portadas y que comentábamos en el párrafo anterior, estos títulos evidencian de forma clara cuál es la verdadera naturaleza de estos textos, la cual dista mucho de ser novelas históricas, morales o trágicas, como se quiere hacer creer en las portadas o en las advertencias de las obras. En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, los títulos que encabezan cada capítulo remiten a la fórmula gótica: subterráneos, cárceles, el villano, fantasmas, entierros, etc., poniéndonos sobre la pista de que lo que tenemos ante nosotros es una novela gótica y no una novela histórica como se quiere hacer creer en el subtítulo de la obra y en la introducción. Los títulos son los que se citan a continuación, repartidos en los dos vols. en los que se divide la obra:

⁶³⁷ Creemos que este subtítulo tendría un efecto disuasorio inmediato en la censura, quien, por lo general, desconfiaba de todo lo extranjero. Una obra anunciada como producto original serviría para reducir la desconfianza que ya de por sí generaba en la censura las novelas, tal y como pudimos ver en el primer apartado del segundo capítulo de esta investigación. Igualmente, este subtítulo sirvió para destacar la producción nacional entre una marea de obras traducidas y publicadas dentro del país.

Vol. I:

- Capítulo I. El funeral, pág. 1.
- II. Venceslao VI⁶³⁸, pág. 32.
- III. El espectro, pág. 87.
- IV. Los subterráneos, pág. 140.
- V. Prisión y duelo, pág. 190.

Vol. II:

- Capítulo VI. Castigo de la maldad, pág. 5.
- VII. La Prisionera y el gitano, pág. 59.
- VIII. Los resucitados, pág. 121.
- IX. Historia de Gualtero⁶³⁹, pág. 172.
- X. Conclusión, pág. 223.

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, hallamos la misma situación; títulos de capítulos que remiten a la fórmula gótica:

- Capítulo primero. Margarita⁶⁴⁰, pág. 1.
- Capítulo II. Las ruinas del templo gótico, pág. 29.
- Capítulo III. Historia de Adolfo⁶⁴¹, pág. 59.
- Capítulo IV. Reconocimiento, pág. 106.
- Capítulo V. Aparición inesperada, pág. 135.
- Capítulo VI. Fiesta nupcial, pág. 172.
- Capítulo VII. Rapto, pág. 196.
- Capítulo VIII. El hombre invisible, pág. 222.
- Capítulo IX. Conclusión, pág. 257.

⁶³⁸ Uno de los villanos del relato.

⁶³⁹ El héroe del relato.

⁶⁴⁰ La heroína virtuosa del relato.

⁶⁴¹ El héroe del relato.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, encontramos entre los títulos de los distintos episodios elementos, personajes y escenas que recuerdan al género gótico:

- La cueva, pág. 1.
- El anciano, pág. 17.
- Los almugávares, pág. 29.
- La capitulación y la cinta, pág. 47.
- Una cita, pág. 62.
- Un fracaso, pág. 83.
- El agresor, pág. 104.
- El momento oportuno, pág. 118.
- La explicación, pág. 135.
- Un encuentro, pág. 166.
- La dicha colmada, pág. 189.
- La emboscada, pág. 203.
- La evasión, pág. 219.
- El desastre, pág. 236.

Otros títulos, sin embargo, únicamente inmortalizan todos los aspectos siniestros y terroríficos que los lectores hallarían en las obras; esto facilita la identificación del género gótico, aunque también provocaría el recelo de la censura. Estos títulos se corresponden a las tres novelas góticas españolas de corte irracional más truculentas, transgresivas y anticlericales que hemos hallado hasta la fecha: *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801) (o *Historia de Cornelia, o La víctima de la Inquisición*, edición de 1830), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá.

3.2. *Prólogos, advertencias, introducciones y prolegómenos*

Frente al propio texto, los prólogos de las novelas son el mejor ejemplo gráfico de lo constatado.
(López Santos, 2010d: 149)

Al igual que en el apartado de las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano, hallamos, antes de dar comienzo al relato, un prólogo, advertencia, introducción o prolegómeno del autor, e incluso del editor en algunas ocasiones, en el que justifica y defiende su obra, avisando a los lectores de la finalidad de su novela, así como qué es lo que se van a encontrar.

Algunos de estos prólogos son similares a los que hallamos en las novelas góticas extranjeras, es decir, la defensa de la novela como una obra moral, instructiva y verosímil, como, por ejemplo, en *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre; *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; y *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas; por motivos similares a los de las novelas góticas traducidas-adaptadas de la segunda etapa, es decir, principalmente para saltar las trabas de la censura, ocultando el género bajo otros subgéneros narrativos, como la novela moral, didáctica, sentimental o histórica.

No obstante, hallamos algo nuevo en los prólogos de las siguientes novelas góticas españolas: *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; y *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá. En los prolegómenos de estas novelas, a diferencia de lo esperado, no hallamos ningún tipo de censura; sus autores adoptaron una actitud crítica desde estas páginas iniciales y, si bien no son del todo honestos a la hora de revelar su verdadera autoría, atacaron de forma directa al estado y a la Inquisición, descritas como dos instituciones tiránicas que controlaban y oprimían al pueblo español, principalmente

la segunda, la cual ejercía una política del terror en el país. Estas obras fueron publicadas por editoriales extranjeras⁶⁴², no podría ser de otra manera, por sus ataques directos a la Iglesia y, en ocasiones, al gobierno, siendo prohibidas en varias ocasiones en España durante el período que estudiamos y adquiridas dentro del país durante las épocas de relativa libertad o de contrabando⁶⁴³. Pero analicemos más de cerca todas estas cuestiones.

3.2.1. Moralidad y didactismo⁶⁴⁴

Al igual que los prólogos de las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano, los escritores españoles del género gótico presentaron de manera insistente y explícita sus novelas como modelos perfectos de buen comportamiento para los lectores. En estas advertencias, sus autores llevaron a cabo una auténtica declaración de intenciones, siempre acorde al gusto de aquella época y a la normativa ilustrada de moderación, moralidad y verosimilitud, todo ello necesario, principalmente, para lograr la aprobación la censura. Así pues, los prólogos resultaron esenciales para que la novela pudiera publicarse, pues, sin estos, los textos góticos habrían sido interpretados como un ultraje, una sarta de disparates y un insulto a la nación.

Para otorgar dignidad al gótico, un género denostado por la crítica, algunos autores españoles, al igual que los traductores de novelas góticas extranjeras, trataron de hacer entender a la censura las ventajas de esta clase de ficción y de informar a su vez a los lectores de que estas obras respondían a sus necesidades literarias, satisfechas hasta el momento por las producciones góticas extranjeras. En la advertencia de *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, se puede ver claramente la insistencia del autor en el valor moral y didáctico de su obra, la cual había sido adecuada a la pureza de las costumbres españolas y a la más pura moralidad cristiana. El autor destacó la originalidad de su novela, entre un gran número de traducciones de obras de esta clase que inundaban el país, y enaltecó el

⁶⁴² Como se puede comprobar de nuevo en el subapartado 2.2., «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», del capítulo anterior, así como en el tercer apartado del apéndice final de este estudio.

⁶⁴³ Vid. subapartado 1.1., «El principal obstáculo para la importación, la producción y la publicación de la novela gótica: la *censura*», del segundo capítulo.

⁶⁴⁴ Vid. sección A., «Moralidad y didactismo», del subapartado 2.1.2., «Los prólogos, las advertencias, las introducciones y los prolegómenos», de este capítulo donde abordamos esta cuestión de la función didáctico-moral de la novela gótica en España manifiesta en los prólogos de las obras y la doble lectura de las mismas (págs. 586-601).

valor didáctico-moral de su composición, advirtiendo que la crítica «juiciosa» valoraría justamente su obra, de esta forma se aseguraba la confianza y el beneplácito de esta para la publicación de su novela, y advirtiendo al mismo tiempo al público lector de que su obra despertaría su curiosidad y quedarían satisfechas sus ansias literarias, evidenciándose su principal y verdadero objetivo que era el de deleitar al lector:

Entre el cúmulo de novelas traducidas, que cual un río caudaloso que se sale de madre, está inundando la hermosa campiña de la literatura española; comienzan por fin á aparecer algunas producciones originales en este género, que atestiguan nuestro ingenio y nuestro gusto. Vestidas estas con el bello traje de la gravedad nacional; adecuadas á la pureza de las costumbres, y ceñidas á una pura y cristiana moralidad; no ofrecen los riesgos que ocasiona la licencia, y presentan todo el interes necesario para despertar y aguzar la curiosidad del lector. Si esta clase de composiciones no ofreciese otro egemplo que el del triunfo de la virtud gloriosa, y el castigo del orgulloso vicio; y si no enseñase, ni imbuyese otras máximas que las que estuviesen en perfecta armonía con las verdades augustas del Divino Evangelio; ciertamente que la crítica juiciosa, severa y timorata no emplearía contra ella sus justas y poderosas armas. (Anónimo, 1832: V-VI)

La cuestión moral, como hemos indicado en varias ocasiones, era sumamente importante en la literatura española, uno de los preceptos defendidos por los ilustrados españoles, de tal forma que los géneros literarios, especialmente el género novelesco, se estructuraron en torno a dicha cuestión. Fueron muchos los escritores españoles que trataron de demostrar el valor moral de sus obras desde el inicio de las mismas, pero frecuentemente este se diluía a lo largo del relato, evidenciando el verdadero objetivo de estos prólogos que era el de pasar la censura mediante del encubrimiento del texto tras el velo de la moralidad.

Lances sospechosos, episodios inverosímiles o pasiones exaltadas presentadas a lo largo del texto, tenían su justificación didáctico-moral al comienzo del texto, a través de los prólogos, las advertencias o las introducciones, tratando los autores de, por un lado, calmar a la censura, y, por otro lado, advertir al público sobre la presencia de algunas escenas que, aunque resulten inverosímiles o inmorales, sirven como ejemplo perfecto de llamamiento a la virtud y a la buena conducta, y, de esta forma, evitaban suprimir de sus obras ciertos actos o conductas indecorosas.

Los autores confiaron en que los lectores aprenderían de sus novelas importantes consejos para la vida. En el prólogo de *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), Manuel B. Aguirre (1830: s.p.) afirmó que «en el curso de esta novela se ven los resultados de la buena y mala educación. Se

puede adquirir una idea de la diferencia que hay entre el hombre en estado natural, y el que se halla gozando de los placeres de la sociedad; y recibir algunas lecciones para saber conducirse entre unos y otros». Tal aseveración dotaba la novela de las garantías necesarias para pasar el filtro de la censura.

En estas novelas, el vicio es condenado, mientras que la virtud es recompensada. En la advertencia inicial de la novela citada en el párrafo anterior, su autor, Manuel B. Aguirre (1830: s.p.) aseguró que, «tomando por principio los dogmas de moral cristiana, ha sido mi objeto inclinar á mis lectores á que sigan el camino verdadero de la virtud, presentándola siempre victoriosa de las asechanzas de la intriga y de la emulacion, y desviarlos de la tortuosa senda del crimen, siempre castigado terriblemente por medios inesperados».

Los protagonistas de las novelas góticas fueron propuestos como ejemplos de buena conducta, quienes, pese a las dificultades que se les presentan, mantienen siempre intactos su honor y su virtud. En contraposición a estos, se alzan unos seres viles e inhumanos, los villanos del relato, cuyas actitudes contrastan fuertemente con las de los protagonistas virtuosos; las dulces características y el buen comportamiento de los protagonistas destacan el mal carácter y el mal comportamiento de los villanos, y viceversa. Los autores esperaron que sus lectores siguieran el mismo ejemplo que sus personajes bondadosos, los cuales actúan de acuerdo a los dogmas de la fe católica. En la introducción de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: VII-VIII) contrastó el carácter de los protagonistas y antagonistas de su relato:

Un príncipe ébrio, feroz, estúpido y holgazan; un favorito ambicioso; un advenedizo cobarde, vil y envidioso; en oposicion con las virtudes de un hijo amable, generoso y valiente, de un padre sábio y recto, ambos fieles á su Rey, siendo ambos el blanco de una injusta persecucion, y de la envidia del favorito, con las de dos hermosas y amables jóvenes, cuya invencible constancia es expuesta á las mas duras y crueles pruebas: hé aquí el interesante contraste del presente cuadro.

El tópico de describir lo inmoral para de esta manera enseñar la bondad al público lector, quien, escandalizado ante tal imagen, lo eludiría, también aparece en los prólogos de las novelas góticas españolas.

En contraposición a la novela moral y didáctica, donde solo aparecen ejemplos o modelos de buena conducta para aleccionar al lector, alabando siempre la virtud, en las

novelas góticas, sin embargo, los autores, con la mirada siempre puesta en la censura y de acuerdo a los principios ilustrados de didactismo y moralidad, otorgaron a esta otra serie de matices. Los escritores hicieron uso del moralismo para acomodar sus novelas góticas a los preceptos ilustrados, pero esta vez este estaría presente no a través de la representación exclusiva de modelos dignos de imitar por su incuestionable virtuosismo, sino a través de la presentación de los actos más inhumanos cuya influencia en los lectores es mayor por la terrible impresión que causan. Donde la censura y la mayor parte de la crítica veían solo la representación más lamentable, cuyos efectos sobre los lectores eran perjudiciales, especialmente para la juventud, pues, a sus ojos, estos eran los más sensibles a todo tipo de influjos externos, los autores del género gótico vieron en esta pintura de desgracias humanas, crímenes atroces, pasiones exaltadas y episodios terribles e inverosímiles, un medio perfecto a través del cual ensalzar la moral, la fe cristiana y las buenas costumbres españolas, pues a través de la estas representaciones se conseguía convencer al lector de rechazar el crimen, de adoptar malos hábitos o de creer en la existencia de hechos inverosímiles. En la introducción de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: VI-VII) señaló que su obra, en lo que respecta a la cuestión moral, ofrece lecciones terribles; el vicio, la malignidad humana, los excesos, las pasiones exaltadas, etc., encarnados por algunos personajes del relato (los villanos góticos), son ensalzados con el fin de inspirar al lector el repudio a los mismos:

Por otra parte se ofrecía un inconveniente no pequeño á nuestro juicio. Realmente presentar á que figure en la escena como principal personaje un insigne perverso, y no ofrecer al lector sino el repugnante cuadro de maldades sobre maldades inspira natural disgusto, y este engendra el fastidio; y puntualmente la historia de Venceslao no describe sino la horrorosa série de excesos y delitos que componen la vida de un monstruo. [...] Ofrece la parte moral de esta obrita lecciones terribles, que convencen de cuán poco sirven los cuidados de una educación sólida y cristiana, cuando la vil adulacion y un perverso natural echan á perder el mas bello cultivo.

Tal es el exceso con el que se pintan las maldades humanas, que el mismo autor se ve en la necesidad de justificarlo no solo por su efecto didáctico-moral o catártico, sino que este se ampara en otro principio ilustrado, el de la verosimilitud literaria, que trataremos más adelante. Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: VIII) justificó el exceso de malignidad de su antagonista, el rey Venceslao VI, alegando también que se había ceñido a la más estricta veracidad histórica: «Si en Venceslao se vé realzado con

exceso el colorido oscuro del vicio, no fue posible evitarlo, habiéndonos en su biografía atenido á la rigurosa verdad histórica».

Aunque se trató de modificar la naturaleza de las novelas góticas y hacerlas pasar por novelas morales e instructivas, donde se exhiben las nefastas consecuencias de una mala educación y las pasiones exaltadas para aleccionar al lector o descubrir el lado más bondadoso de los personajes virtuosos, cuya honradez a menudo es recompensada, el supuesto moralismo que hallamos en estas obras no pasa de ser primordialmente un pretexto literario para conseguir el beneplácito de la censura, puesto que, una lectura atenta de estas novelas, evidencia el auténtico propósito de sus autores que fue el de despertar la curiosidad de los lectores y deleitarlos a través de la experimentación con la estética del horror. Sin esta justificación didáctica-moral de la representación de lo depravado, lo horrible y lo inverosímil, difícilmente hubiera podido entrar este tipo de ficción en España.

Al igual que vimos en el apartado anterior, la lección moral en las novelas góticas españolas también apareció sujeta a otro aspecto específico de la ficción gótica, aunque bastante complejo dentro de la literatura española: la conservación o la supresión del elemento sobrenatural. Este componente también fue afrontado, en aquellas novelas góticas españolas en las que está presente, desde los mismos prólogos bajo dos puntos de vista: la superstición como vicio y la creencia en seres maravillosos como ruptura fundamental del principio de verosimilitud.

Aunque en la mayoría de las novelas góticas españolas el componente sobrenatural brilla por su ausencia, en aquellas en las que sí está presente, sus autores justificaron su presencia desde los mismos prólogos, indicando que su funcionalidad en el texto se reducía a mero ornamento estético que servía, por un lado, para despertar el interés de los lectores y provocar cierto deleite (este componente aumenta la tensión literaria, la sensación de intenso terror que provoca el contacto con lo sobrenatural), y, por otro lado, para poner al descubierto, de manera explícita o implícita, viejas y absurdas creencias. Sin este último objetivo, la censura no hubiera consentido su divulgación, pues hubiera considerado estas novelas como un incentivo para excitar aún más la superstición entre los españoles.

En el prólogo de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: IX-XI) advirtió de la presencia del componente maravilloso en su novela, adelantando que su desenlace no sería otro que su correcta justificación racional; el autor no desechó este

componente como recurso estético para despertar la curiosidad y complacer al lector, siempre y cuando se trabajase con la mayor verosimilitud posible, es decir, que su planteamiento no fuese descabellado, ni se dejase de lado su racionalización que, generalmente, vemos al final del relato:

Hemos procurado observar la mayor verosimilitud posible en los lances al parecer sobrenaturales y prodigiosos, sin recurrir en su desenlace á agente extraordinario, ni á potencia milagrosa. Desvanece todo el prestigio y placer del lector una narración inverosímil ó un personaje sin relación con los que figuran en la historia, creado únicamente por la caprichosa fantasía del escritor. Las antiguas novelas de la Etelvina, y el castillo de Clostern, suministran una prueba de lo que decimos: las apariciones y espectros de la primera, y los lances de la Dueña sangrienta y el Gran Turco de la segunda suspenden por el momento; pero al fin las apariciones y espectros quedan por verdaderas apariciones y espectros, porque así lo quiso el autor; y la Dueña sangrienta es una verdadera sombra que sale una vez al año del castillo, asustando á todos sus habitantes, habiendo muerto hacia un siglo, y sin querer decir que sus huesos estaban insepultos, hasta que el Gran Turco su marido, quien á pesar de estar algunos años enterrado, vivía y bebía y corría por el mundo, le obligó á declarar su voluntad, cumplida la cual, volvieron ambos tranquilamente á tenderse en el sepulcro. Esto no puede menos de inspirar tédio, sin satisfacer la curiosidad, que aunque se ceba con preferencia en lo maravilloso, pero jamás en lo inverosímil y descabellado.

En la introducción a *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), del mismo autor que la obra anterior citada, Pascual Pérez y Rodríguez (1834b, tomo I: XII-XIII) presentó la inclusión de elementos y episodios sobrenaturales en su historia y advirtió de su desenlace final con la racionalización de los mismos, enseñando a los lectores de que detrás de las supuestas misteriosas apariciones no se esconde ningún ente sobrenatural, sino un ser completamente natural, el ser humano:

Estas ruinas que veis, y os parecen modernas, lo son en efecto, y pertenecientes á un palacio, propiedad de una de las familias principales de Brescia. Este magnífico edificio quedó desierto aun en vida de sus poseedores, y fue morada de espíritus aéreos por largo tiempo, hasta que lastimosa catástrofe puso fin á las misteriosas apariciones, y convirtió el palacio en un monte de escombros. Fijó el inglés los ojos en el religioso en actitud que manifestaba su extrañeza y admiración de su pueril credulidad; pero advirtiéndolo este prosiguió: » Concibo cuanto pasa en vuestro pecho al oírme hablar con formalidad de apariciones y espíritus, y calificaréis mi historia de fábula sin fundamento; pero si conoceis al hombre, nada os vendrá de nuevo; y los terribles efectos de las pasiones puestas en movimiento al impulso de la malignidad y ambición, os convencerán de que no hay prodigio de que no pueda ser agente el hombre.

Dentro de los textos, hallamos frecuentemente la racionalización o aclaración de lo sobrenatural, producto de un hecho natural, de sueños o de una excesiva fantasía, o a las tretas de unos personajes.

En las novelas góticas españolas donde el componente sobrenatural o fantástico está presente, pero en cuyos prólogos no se hace referencia alguna a dicho elemento, como en *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, igualmente, este es finalmente racionalizado o explicado, generalmente, al final de la trama, así se mantiene la tensión narrativa el máximo tiempo posible.

Guiados por los ideales ilustrados y sin perder de vista la censura, se atacaron la superstición y lo sobrenatural para erradicarlos del pueblo español. No obstante, estos escritores llevaron a cabo un doble juego, pues, a pesar de que sabían que era fundamental eliminar todas estas supercherías del subconsciente colectivo, también eran conscientes de que, si lo que se querían era captar la atención del público lector, provocarlo y contrariarlo, traer de vuelta a los viejos fantasmas resultaba verdaderamente conmovedor. Este doble juego es el que lograba mantener la tensión narrativa e incrementar el terror.

Volviendo al ejemplo antes citado del prólogo de la *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), donde Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: IX-XI) señaló la presencia del elemento maravilloso en su obra, podemos apreciar esta dualidad o doble juego que buscaba satisfacer a los censores, al declarar la lucha contra la superstición, y a los lectores al mismo tiempo, al advertir la presentación de sucesos maravillosos en su obra que lograban satisfacer su curiosidad, logrando salvar a la novela por ambas partes.

No obstante, hallamos una novela gótica española en la que su autor no racionaliza o explica la intromisión del componente sobrenatural. Se trata de *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, donde fantasmas (de antiguos papas, cardenales, frailes, etc.) e incluso una bruja desfilan por sus páginas sin ningún tipo de justificación lógica, es decir, no son producto de una alucinación, de una inadecuada educación o de falsas supersticiones. Es más, su autor defendió desde el mismo comienzo de su prólogo la existencia de las brujas: «Alborotadas andan las brujas, cuando los inquisidores dan gracias á Dios. Pues, qué hay brujas? Sí, que no las habría» (Salvá, 1830: 19). Para apoyar su afirmación, el escritor recurrió a momentos de la historia que demuestran la existencia de estos seres, como «la victoria que consiguió

el zelo del Santo Oficio contra las buenas alhajas de Zugarramurdi. A fe que bien les andan ahora en Francia á los alcances» (Salvá, 1830: 19-20). Como hombre que profesa la religión cristiana y amparándose en esta, defendió su postura y atacó a aquellos escépticos que no creen en la existencia de las brujas: «¿Qué saben de religion, ni de zelo por la religion esos enemigos del altar y del trono?» (Salvá, 1830: 20). En respuesta a los ataques de esas personas escépticas que califican de franceses, ilusos o fanáticos a los que creen en las brujas, afirmó que él no es francés, «¿cómo había de serlo, si nació en el Toboso junto al palacio de Dulcinea?» (Salvá, 1830: 20); además, se consideró un hombre culto, que no se dejaba engañar por meras ilusiones, «y prueba de ello es, que leo á todo pasto la *Moral* de Busembaum, [...], y las revelaciones de la sierva de Dios Margarita Alacoque» (Salvá, 1830: 20-21), y nada fanático: «huyendo del fanatismo, me agregué a los congregantes de la Compañía de Jesus que andan ahora por la Mancha, y llevo mi escapulario perpetuo como jesuita de sotana corta. De inquisidor acaso me habrá quedado alguna reliquia de los dos años que lo fuí de las bolsas de mi lugar, siendo alcabalero» (Salvá, 1830: 22). Aseguró que, no siendo ni francés, ni fanático, ni mucho menos una persona que se dejase arrastrar por falsas ilusiones o supercherías, podía estar «autorizado para asegurar que las hay, y que tuvieron razon los inquisidores para achicharrarlas, y la tienen los franceses para cazarlas» (Salvá, 1830: 23). El autor afirmó que no escribía esta novela porque alguna bruja le hubiera hecho algo malo, sino todo lo contrario, aunque se cuidó en dar los verdaderos detalles de cuál fue ese gran bien que le hicieron y, en su lugar, dijo ser su principal objeto el de probar a los incrédulos «que no se han estinguido ni agotado las brujas, que es el tema de mi sermon» (Salvá, 1830: 24); si leemos la novela sabemos a lo que se refería el escritor, pero no lo reveló en el prólogo, primero, porque en la novela destapó, desde su posición de historiador, a través de los poderes que le concedió una bruja, el lado más siniestro y oculto de la corte de Roma, del clero, del papado, etc., y esto no hubiera sido visto con buenos ojos por parte de la censura.

Es cierto que lo sobrenatural, como las brujas en este caso, no tienen una explicación racional en esta novela, es más, como hemos visto en el párrafo anterior, el autor afirmó su existencia en el prólogo. En los dos apartados anteriores, vimos que la presencia de lo sobrenatural podía estar justificada por la intervención de la Divina Providencia o del Diablo, es decir, que, si estaba relacionado con la religión, no hacía falta justificar la intromisión de lo sobrenatural porque ya estaba implícita tal justificación como causa de una intervención divina o satánica. Tal y como vimos en el

ensayo «Duendes y espíritus familiares», incluido en el tomo III del *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* (1729), Benito J. Feijoo (1729), un siglo antes, aunque negó, desde una perspectiva científica-teológica, en su lucha contra la superstición, la existencia de estos seres, sí corroboró la presencia de brujos y brujas reales, ya que halló testimonios que así lo prueban en la Biblia. Es conocida la quema de brujas que, aunque no eran reales, sino personas de carne y hueso, lo cierto es que quienes cometían estas ejecuciones sí creían en ello. Así pues, la presencia de estos seres en esta novela queda justificada de manera implícita por sus vínculos con la religión. Los fantasmas que aparecen ante el historiador del relato son fruto de los poderes de la bruja, quien le muestra los espectros de los antiguos miembros eclesiásticos de Roma que desfilan ante él y le revelan sus secretos más oscuros. El peligro que correría esta novela no sería por incluir en sus páginas alguna que otra bruja y algunos espectros, pero sí las críticas que se dirigen contra los miembros eclesiásticos de la corte de Roma, de ahí que en la introducción a la novela se obviase este aspecto, encubriéndolo bajo un relato donde el principal objetivo es revelar la existencia de las brujas, aunque lo que realmente hace la bruja es abrirle los ojos al historiador y relatarle la verdad oculta tras los miembros más ilustres del estamento religioso.

Ponemos en tela de juicio incluso de que el autor de esta novela creyera en la existencia de estos seres, sino más bien parece una manera de encubrir la verdadera naturaleza de esta obra y un reclamo para captar la atención de los lectores; nos basamos en sus últimas palabras que concluyen el prólogo de su novela:

Eso de destripar cuentos, lo aborrezco de muerte. No destripo el mio por cuanto hay en el mundo: íntegro lo ha de tragar el que quisiere; y el que no, esté seguro de que va á perder un buen rato. Hay en él ocurrencias raras, y no oidas ni aun soñadas por Patillas. Apostaría ciento contra uno, que el que llegue á digerir un par de hojas del curioso romance, no le suelta de la mano, y repite lo que el bendito fraile que apuraba la taza del vino de Málaga, y decía: *hasta verte buen Jesus*, y era el que estaba pintado en el fondo. (Salvá, 1830: 26-27)

La bruja que aparece en la casa del historiador, el mancebo de la luna, las dos estantiguas y la procesión de los fantasmas de antiguos papas, frailes, cardenales, etc., que desfilan ante este, todo envuelto en una completa y siniestra oscuridad, sirven ante todo para atraer la atención del lector y suspender su estado con un terror agradable. El objetivo principal de probar la existencia de las brujas que el autor se propuso en el

prólogo se diluye en el texto, dando paso en la novela a la descripción de la parte más siniestra y oscura del ser humano que provoca pavor en el espectador. El componente sobrenatural acrecienta la sensación de terror, pero es la malignidad de los personajes presentados, de esas figuras espectrales, las que provocan auténtico pavor.

Al igual que vimos en el apartado anterior, estos autores españoles que compusieron novela gótica, si querían que sus obras llegasen al público lector, estos debían lograr la aprobación de la censura y para ello también hubieron de ensalzar la función moral y didáctica de su obra. Independientemente de las pretensiones personales de los autores, que se sitúan más allá de las puramente didácticas, impuestas por la censura y la preceptiva ilustrada, quienes trataron de hacer ver, especialmente a aquellos contrarios a este tipo de ficción, que los objetivos principales de sus obras eran enseñar a los lectores a no cometer o adoptar comportamientos miserables y perniciosos para la moral, así como de creer en viejas supercherías. Las obras góticas de Ann Radcliffe eran las que más servían a la causa ilustrada; la explicación de lo sobrenatural presente en sus obras sirvió como la mejor arma de los escritores españoles en su lucha por erradicar la superstición⁶⁴⁵.

En las novelas góticas de Ann Radcliffe existe una tendencia al final feliz, donde el vicio es castigado, mientras la virtud es recompensada, sacando siempre una enseñanza moral útil. Uno de los escritores de novela gótica española, Pascual Pérez y Rodríguez, quien fue el que más novela gótica compuso, pues de las diez producciones que hemos descubierto, tres pertenecen a este autor, declaró abiertamente quien había sido su musa para la composición de sus obras, señalando a Ann Radcliffe como un modelo perfecto, digno de seguir. En la introducción de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: IX) declaró cuáles habían sido las obras que le habían servido como modelo de inspiración para la composición de su obra: *El solitario del monte salvaje* (1830) y *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt). Ambas obras son dos novelas góticas francesas de corte irracional, que, en palabras del propio autor, «son las que mas dicen con nuestro genio, y sobre cuyo modelo hemos trazado el plan de la presente» (Pérez y Rodríguez, 1831,

⁶⁴⁵ Objetivo que, por otro lado, no se logró del todo, puesto que las creencias populares y atávicas aún seguían muy adentro del inconsciente colectivo, incluso de aquellos que trataban de combatirla, como pudimos ver en el caso de los escritos del padre Feijoo, que demostraban su postura ambigua a la hora de combatir la no existencia de determinados seres sobrenaturales, pero si acepta la existencia de unos pocos, como algunos duendes, vampiros y brujas. Esta cuestión la abordamos en el subapartado 1.2.9., «La novela gótica», del segundo capítulo de esta investigación.

tomo I: IX). Esta declaración de Pascual Pérez y Rodríguez no solo revela de forma explícita las obras que le habían servido como modelo de inspiración, cuyos autores estima y valora justamente, sino que nos pone sobre la pista de la verdadera naturaleza del texto, avisando al público lector de que no se trata una novela histórica como se anuncia desde el mismo título, sino de una novela gótica al estilo de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt) y Ann Radcliffe, atrayendo de este modo a los seguidores de ambos autores que disfrutaban con este tipo de lecturas. Estas pistas que anuncian la auténtica naturaleza del texto no solo es perceptible en la novela que acabamos de indicar, sino en otras novelas góticas del mismo autor y que analizaremos más adelante dentro de este subapartado.

A. La *Historia verídica de la Judit española (Cornelia Bororquia*⁶⁴⁶) (1819), de Luis Gutiérrez, *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), y *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá

También encontramos unas pocas novelas góticas españolas en las que sus autores atacaron desde el mismo prólogo a una terrorífica y sangrienta Inquisición que continuaba asfixiando al pueblo español.

En la advertencia, a cargo del autor, Luis Gutiérrez, y el «Discurso preliminar», a cargo del editor, quien firmó bajo las iniciales de D. A.C. y G., de la tercera edición *Historia verídica de la Judit española (Cornelia Bororquia*⁶⁴⁷) (1819), de Luis Gutiérrez, ambos arremetieron contra el tribunal de la Inquisición desde el inicio de sus discursos. Es más, tras la portada de la obra y antes del discurso del editor, se incluyen dos fragmentos de texto que corresponden a dos obras pertenecientes a Nicasio Álvarez de Cienfuegos, *Zoraida. La Condesa de Castilla* (1816) e *Idomeneo* (1792), donde se hace alusión al poder tiránico de la Inquisición que frena las luces, la razón y la libertad, y fomenta la ignorancia, la superstición y el miedo.

En la advertencia, Luis Gutiérrez (1819a: 3) señaló que, en su época, se afirmaba de manera rotunda que la Inquisición ya no era lo que antaño, que solo quedaban unos pocos que «espantan sin hacer daño». Sin embargo, el autor puso en tela de juicio tal afirmación y, estando de acuerdo, en ciertos aspectos, con esta aseveración, añadió que

⁶⁴⁶ Impr. de E. Justins, Londres.

⁶⁴⁷ Impr. de E. Justins, Londres.

es cierto que el Santo Oficio ya no es lo que era, «no quema hoy publicamente a nadie», pero «*porque la opinion no se lo permite*» (Gutiérrez, 1819a: 3). Afirmó que el Santo Oficio continuaba haciendo de las suyas, torturando a cualquiera que cayera en su poder: «¿dexas por eso de hacer de las suyas con el triste que tiene la desgracia de caer en sus garras?» (Gutiérrez, 1819a: 3). Retó a cualquiera que defendiera a esta decadente y salvaje institución a que antes se informase de lo que verdaderamente ocurre «en aquellas cavernas infernales de la tiranía; y en verdad que si hubiese caído esta suerte al autor ó autores de ciertos *Anales*, quizás no hubieran tenido la debilidad de hacer la apología de aquel tribunal, ni extendido sus desèos á verle establecido en Francia» (Gutiérrez, 1819a: 3). Aseguró que «aun quando el Santo Oficio fuera tan moderado como se nos quiere pintar, siempre sería un tribunal injusto y tiránico, ageno de una Nacion libre é ilustrada» (Gutiérrez, 1819a: 3).

Acto seguido, Luis Gutiérrez (1819a: 4) abogó por una nación donde primase la libertad de culto: «El derecho de *Tolerancia* es propio y peculiar de la Divinidad, mediante que la tolerancia supone supremacía, y la supremacía en materia de culto no puede pertenecer sino á aquel solo que es su objeto». Atestiguó que la religión, cuando no está unida a la política, es muy útil para las sociedades, pero cuando se hermana con esta, es muy perjudicial: «el propio fanatismo no se atrevería á ser perseguidor si no se sirviera de él aquella para sus fines insidiosos» (Gutiérrez, 1819a: 4). Expresó su particular deseo de que algún día existiera esa libertad en la que los cultos se mantuvieran recíprocamente y jamás ninguno de ellos se atreviera a dominar el gobierno: «El *proseliteísmo* no ha tenido otro origen mas que la paciencia opuesta á la persecucion» (Gutiérrez, 1819a: 4). Vemos aquí una de las características más frecuentes de la novela gótica, especialmente en la novela gótica española, y es el componente anticlerical (que analizaremos de manera más detallada en este último apartado), es decir, los ataques de los escritores del gótico no van dirigidos hacia la religión, pues «la moral de todas las religiones es buena, mas ó ménos perfecta» (Gutiérrez, 1819a: 4), sino contra aquellos miembros eclesiásticos, o ciertos individuos, que hacen un uso indebido y malicioso de la religión para cometer sus fechorías, satisfacer sus bajos deseos o lograr sus ambiciosos planes.

Luis Gutiérrez (1819a: 5) avisó a sus lectores que la época en la que se enmarca su novela es aquella en la que aún la religión y la filosofía no se han hermanado, aunque en su época tampoco había sucedido. El autor lanzó un mensaje directo y afirmó de manera rotunda que «el alto clero y el estado religioso en España sostienen *la*

inquisicion, (tribunal de sangre y de horror,) porque somete al Pueblo, á sufrir y soportar sus sacrílegos extravíos» (Gutiérrez, 1819a: 5). Tal afirmación va acompañada de un pie de página donde se nos informa de que el rey «coopera, y fomenta los errores religiosos, porque desconoce los rectos principios de la moral cristiana, y las leyes fundamentales de una moderada monarquía» (Gutiérrez, 1819a: 5). Así pues, el autor también dirigió sus ataques contra el rey y, aunque parece que trató de ofrecer un tipo de justificación a su actitud basada en una desinformación sobre la verdadera religión, esta se viene abajo al afirmar que «Fernando el *deseado*⁶⁴⁸ ha restablecido la Inquisicion, (sabiamente destruida por las Cortes) para declararse soberano absoluto....» (Gutiérrez, 1819a: 5). Aseguró que el monarca apoyaba a la Inquisición para conseguir, por medio del tormento y de la muerte, «aniquilar el fuego patriótico, y las luces del siglo» (Gutiérrez, 1819a: 5). Su ataque contra los miembros eclesiásticos que emponzoñan los rectos principios de la moral cristiana fue directo y soberano, concluyendo su exordio con la siguientes palabras: «Federico el Grande de Prusia uno de los *reyes* mas moderados y de los filósofos mas ilustrados, decia que el papa era la caja de Pandora, los obispos Romanos los ídolos del Fanatismo, los canónigos los talismanes de la supersticion, los Inquisidores los berdugos de la humanidad, y los frayles los puercos de Christo» (Gutiérrez, 1819a: 5).

En el «Discurso preliminar», el editor, D. A.C. y G., quien dijo corregir y aumentar la obra de Luis Gutiérrez (aunque asignó en la portada la obra a otro autor, el presbítero doctor D. Fermín Araujo, Comisario del Tribunal de la Inquisición de Valladolid), ofreció un discurso similar al que observamos en la advertencia del autor. En este discurso, el editor también abogó por la libertad de culto en España, pues consideró que, si esta hubiera existido:

la Nacion despreocupada de ciertas máximas falsas y perniciosas hubiera tratado de sostener la constitucion política, sancionada, jurada y proclamada, y no sufriria que un déspota impotente la destruyese y vulnerase impunemente con escándalo del mundo civilizado: ni se hallarian los dignos miembros del soberano congreso, *Argüelles, Garcia Herreros, Calatrava, Martinez de la Rosa, &c.* y otros ilustres patriotas sumergidos en los mas infames presidios Africanos, ni en los inmundos calabozos de la infernal inquisición cargados de hierros, y otros emigrados en extraños paises, y llenos de amargos pesares. (Gutiérrez, 1819a: 1)

El editor calificó de impío al monarca Fernando VII y de abominable el tribunal de la Inquisición, quienes, si hubiera habido libertad de culto, hubieran sido «*víctimas*

⁶⁴⁸ Fernando VII.

de la justicia ó del furor del pueblo» (Gutiérrez, 1819a: 1). Responsabilizó de los abusos cometidos por el Santo Oficio y del estado de profundo oscurantismo en el que se hallaba el país al rey Fernando VII, pues este, «quando el Capitan *Correa* y los Generales *Xuaregui* y el *Empecinado* manifestaron á Fernando sus errores políticos y religiosos, invocando una pronta reparacion y cumplida enmienda, este estúpido rey cerró sus oidos á la voz imperiosa de la razon, de la religion y del honor nacional» (Gutiérrez, 1819a: 1-2). Así pues, con una persona en el trono que no quería atender a razones, el clamor de los españoles y los discursos de los compatriotas ilustrados eran la mofa de aquellos personajes «*ignorantes, perjuros y supersticiosos*» (Gutiérrez, 1819a: 2), mientras que la Inquisición ejercía su poder de manera arbitraria, «*siendo el alto clero, y los frailes los principales agentes de esta infernal máquina para privar al Pueblo Español de una liberal, sabia y justa Constitucion*» (Gutiérrez, 1819a: 2). El editor propuso como modelo a seguir a la nación británica, pues era el «único medio de salvar la España de una deshonrosa esclavitud y que recobre su decoro, su dignidad, y sus derechos ignominiosamente ultrajados por la ingratitud y la perfidia» (Gutiérrez, 1819a: 2).

D. A.C. y G. prosiguió su discurso, manteniendo el mismo tono y recalcando las mismas ideas que vimos en el párrafo anterior. De nuevo, declaró a la Inquisición y al monarca, a quien calificó como «azote del Pueblo Español» (Gutiérrez, 1819a: 3), como enemigos primeros de la sociedad española, de la opinión pública y de las luces, culpables de la ruina en la que estaba sumida la nación y de su inminente aniquilamiento: «*Dias desventurados, época aciaga* es el resultado de cálculos irreflexivos, meditados con el objeto de *aniquilar las luces, destruir la opinion y consolidar el terrorismo*» (Gutiérrez, 1819a: 3). Fernando VII, «*ídolo de la ignorancia*», había restablecido «la abominable inquisición» (Gutiérrez, 1819a: 4), la cual hacía un uso despótico de su poder, asfixiando a los españoles con unos impuestos exorbitantes para alimentar su codicia: «componiendo, alterando, y renovando con profusion y magnificencia los edificios inquisitoriales y conventos de toda especie de religiones, haciendo perecer de hambre á las demas clases del Estado y con particularidad al ejército que salvó á *Fernando de su voluntario y deshonroso cautiverio*» (Gutiérrez, 1819a: 4). El editor, como otros tantos ilustrados, lo que más deseaba era que el pueblo español despertase de su letargo y comenzase a formarse como seres ilustrados, siempre del lado de la razón, con miras a un futuro próspero, libre y feliz.

Finalmente, D. A.C. y G., justificó la reimpresión de la historia trágica de Cornelia Bororquia por su utilidad pública, para que «el hombre discreto y el preocupado se persuadan con datos y pruebas positivas del detestable sistema de la inquisición de España, la escandalosa conducta privada de sus iracundos ministros, y los fines insidiosos con que ha sido restablecida para consolidar las miras ambiciosas del mas ingrato de los soberanos absolutos» (Gutiérrez, 1819a: 5). El pretendido mensaje didáctico-moral que veíamos en los prólogos y advertencias de otras novelas góticas desaparece en esta novela, compuesta, según su editor, no para inculcar las sanas costumbres y los principios cristianos en los lectores, sino para abrirles los ojos al verdadero rostro, oscuro y siniestro, del Santo Oficio, respaldado por un impío y tiránico monarca. La protagonista de esta historia, Cornelia, se erige como modelo digno de ser imitado, cuyo comportamiento el editor equiparó al de Luis Lacy y Gautier, Juan Díaz Porlier, Richard y otros ilustres militares, o a las trece víctimas asesinadas en Valencia bajo la orden de Elio (Gutiérrez, 1819a: 5-6), quienes «murieron con una heroicidad inconcebible, digna de imitación: con el mismo desprecio que arrostraron una muerte afrentosa despreciaron las insidiosas promesas del perjurio *Elio*, y la de los frailes seductores que querían por medio de una sacrílega confesión comprometer la opinión y conducta patriótica de tan ilustres defensores de la libertad civil y religiosa» (Gutiérrez, 1819a: 6).

En el «Discurso prevensivo del editor del presente discurso» de *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), el editor dio comienzo a su discurso llamando la atención sobre aquellos misterios que envuelven al Tribunal de la Inquisición, desde la desaparición misteriosa de un individuo, «de la mejor opinión, de la mejor ilustración y talento» (Clararrosa, 2003: 99), hasta su aparición al tanto tiempo en uno de los procesos inquisitoriales, conocidos como autos de fe, acusado de hereje, ateo, deísta y materialista, sin saber el verdadero motivo que lo ha conducido a tal situación. La más de las veces, declaró el editor, esta persona es inocente, denunciado por enemigos y falsos testigos sobornados, quedando este a merced del tribunal inquisitorial que se lo lleva en medio de la noche, de repente y en cualquier lugar, dejando a su familia en la desdicha de no saber que ha sucedido o su paradero; «y entre tantos como continuamente desaparecían no aparecía uno solo que dijese: ‘fui preso a la Inquisición, justifíqueme, fui absuelto y salí, estoy en mi libertad’» (Clararrosa, 2003: 100). Tal es el poder que ejercía dicho tribunal, que el editor lo comparó con el de los

tribunales públicos, aduciendo que el primero ejercía un poder absoluto, cuyos reos nunca eran absueltos, condenando tanto a inocentes como a culpables, mientras que el segundo, el tribunal público, sí que absolvía a aquellos que eran inocentes e incluso algunas veces los compensaba económicamente por los gastos y perjuicios que sufrieron por falsas acusaciones. De modo que el editor planteó la siguiente cuestión: «¿Será posible que un tribunal santo abuse de su autoridad, de la justicia y de la fe pública?» (Clararrosa, 2003: 101). Todo parecía indicar que sí, pues se desconocían sus procedimientos y su sistema judicial, de modo que todas las sospechas se cernían sobre este Tribunal de la Inquisición. De hecho, tales sospechas animaron a «muchos escritores a declararse contra el Tribunal de la Inquisición, publicando invectivas, sin todavía saberse en qué consistía su sistema y el artificio con que estaba trazado» (Clararrosa, 2003: 101). Cabe la posibilidad de que aquí el editor se refiriera a las novelas góticas, donde, en muchas de ellas, se ataca a la Inquisición y se recrean en sus páginas todos los horrores de este tribunal.

De acuerdo con la última cita del párrafo anterior, el editor de *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), afirmó que daba a conocer esta obra con el objetivo principal de revelar a los lectores los misterios que se cernían sobre el Tribunal de la Inquisición, «un sistema sagaz, misterioso, dirigido a perpetuar la ignorancia por el terror y la fuerza» (Clararrosa, 2003: 102):

Está por tanto descubierto el misterio, y reconocidas todas las baterías del campo enemigo, examinados sus planos y observados sus proyectos. Sus fuerzas superiores a las nuestras, por esta conciliadas con el poder de los imperantes, sólo podrán sucumbir a nuestros esfuerzos cuando estos mismos imperantes obtuviesen el conocimiento de su propia ilusión y engaño, y quedasen convencidos de una vez que el Tribunal de la Inquisición, siendo un amigo simulado e indigno de los tronos y monarquías que lo protegían, era un enemigo feroz del Estado y de sus vasallos. Tal es uno de los principales objetos que se propone el autor del *Viaje al mundo subterráneo*: convences los reyes y súbditos de su ilusión y engaño sobre el Tribunal criminoso. (Clararrosa, 2003: 103-104)

De nuevo, como en el discurso de la novela anterior citada, el objetivo didáctico-moral que veíamos en los prólogos de las novelas góticas es sustituido por un objetivo mucho más profundo que pone al descubierto desde el inicio de las novelas, a través de prólogos, advertencias e introducciones, las barbaridades, abusos y terrores de este tribunal inquisitorial.

Pese a que el editor criticó la existencia de escritos, que, como vimos, calificó de inventivas, donde se hablaba del sistema del Tribunal de la Inquisición sin haber revelado verdaderamente sus misterios, José J. de Clararrosa, si no cayó en este tipo de errores, explotó en su obra toda el oscurantismo, misterio y terror que rodeaba a este tribunal, no solo para desvelar la verdad al público español, sino para suscitar el medio que provoca este tipo de lecturas, alejándose muchas veces del objetivo principal de presentar un compendio histórico y recreándose en lo macabro de este sistema, acercándose a la novela gótica: cárceles inquisitoriales, calabozos, interrogatorios, torturas, autos de fe, etc., son recreados, suscitando el terror de los lectores ante la malignidad encarnada por los miembros pertenecientes a este deshumanizado tribunal.

En la introducción de *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta) defendió que, tras la fachada de tribunal justo, imparcial, moral y caritativo que pretendía exhibir la Inquisición, se escondía verdaderamente un tribunal feroz que cometía «toda clase de violencias contra el derecho natural y divino en el recinto de un abreviado y circunspecto espacio inaccesible a todos los socorros de la humanidad» (Clararrosa, 2003: 106). Su pretensión fue la de rasgar «de una vez el velo misterioso» y revelar «a las generaciones españolas aquel secreto inviolable que en el discurso de cinco siglos autorizó tantos ultrajes, cometidos contra la humanidad» (Clararrosa, 2003: 106). En esta novela, el autor expuso los procedimientos del Santo Oficio desde el momento en que el reo recibía la denuncia hasta la conclusión final de su causa. Pero este no era el único objetivo de la obra y, pese a presentarse como una obra histórica o compendio histórico, el verdadero objeto de esta, como José J. de Clararrosa declaró más adelante, dirigiéndose a la nación española, fue el de «inspirar en sus habitantes el *justo horror* con que debe ser contemplado un Tribunal que los deprime y degrada» (Gutiérrez, 2003: 107) (la letra cursiva es nuestra).

En la advertencia de *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, titulada «Dos palabritas del editor», el escritor aseguró, en un tono menos declamatorio al que veníamos viendo en las dos novelas anteriores, aunque con el mismo objetivo en mente, que esta novela serviría para dar a conocer «los abusos de la corte de roma» (Salvá, 1830: 9).

La cuestión principal, entonces, es cómo lograron estas obras llegar al público lector, con esos ataques directos dirigidos al trono y la Inquisición española. Primeramente, la novela de Luis Gutiérrez y la de Vicente Salvá fueron publicadas por

imprentas extranjeras⁶⁴⁹. También, la publicación de estas novelas, como advertíamos en el subapartado 1.1., «El principal obstáculo para la importación, la producción y la publicación de la novela gótica: la *censura*», del capítulo anterior, coincidieron con períodos de relativa libertad en la publicación de obras o de desestabilización política: la invasión Napoleónica (1808-1814), el Trienio Liberal (1820-1823) o finales del reinado de la Década Ominosa (1823-1833), cuando el reinado de Fernando VII estaba tocando a su fin; o se conseguían de contrabando, como, por ejemplo, *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, la cual apareció en el índice de libros prohibidos por el Santo Oficio, prohibida desde 1802, incluso para los que tenían licencia para leerla, calificada como sediciosa, herética, blasfema, impía, pagana, inmoral, provocadora, partidaria del tolerantismo y contraria a los designios de los monarcas Fernando II, Carlos V y Felipe II. De manera que, hasta la llegada de los momentos de mayor permisividad a España, la única forma de acceder a esta obra en el extranjero o adquirirla de contrabando. Otros autores escribían desde el exilio, como José M.^a Blanco-White, autor de *Vargas: A Tale* (1822), o intentaban ocultar la verdadera autoría tras un autor falso o no se hacía mención alguna para, de este modo, evitar ser perseguidos y ajusticiados.

3.2.2. Verosimilitud⁶⁵⁰

En la introducción de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: VI-VIII) contrastó el carácter de los protagonistas y antagonistas de su historia, siendo los primeros presentados como modelos virtuosos, dignos de ser imitados, mientras que los segundos fueron exhibidos como la encarnación del vicio, la malignidad humana, los excesos, las pasiones exaltadas, etc., ensalzados con el propósito de inspirar al lector el repudio a los mismos.

En la novela gótica, el lector se halla ante personajes que encarnan a personas de carne hueso; unos inspiran amor y compasión, otros odio y rechazo, pero seres creíbles que, en el caso del villano gótico, producen más miedo que un ente sobrenatural, por su proximidad con la realidad. Y esto es precisamente lo que hallamos, y que luego

⁶⁴⁹ Vid. subapartado 2.2, «La nueva arma de la industria editorial: la novela gótica», del segundo capítulo, y el tercer apartado del apéndice final, donde se puede comprobar.

⁶⁵⁰ Vid. sección B., «Verosimilitud», del subapartado 2.1.2., «Los prólogos, las advertencias, las introducciones y los prolegómenos», de este capítulo donde presentamos dicha cuestión.

analizaremos, la oscuridad y el verdadero terror no emanan de un ser espectral o un lugar siniestro, en la novela gótica española lo que produce auténtico pavor es la malignidad humana, la más plausible, en todas sus facetas y expresada en toda su plenitud.

A través de títulos, subtítulos y prolegómenos, incluso en notas a pie de página, los escritores españoles trataron de encubrir el género, anunciando sus obras como novelas históricas; todo ello motivado por el principio de verosimilitud impuesto por la preceptiva neoclásica y la censura. Beneficiarse de la fama de otros subgéneros (en este caso, de la novela histórica), les aseguraba la publicación de sus obras; asimismo, mostrar las novelas góticas como novelas históricas consolidaba esa idea de veracidad de los hechos presentados.

En el subapartado 3.1., «La portada: Título y subtítulo», de este capítulo, presentamos aquellas novelas góticas que publicadas anunciadas como novelas históricas desde las portadas, estableciéndose de manera explícita un vínculo con el género histórico que se extiende a los mismos prólogos de las obras. También hallamos otras novelas góticas donde la conexión con el género histórico no se realizó de manera explícita en la portada, pero se puede ver este enlace en el prólogo, como en *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá; y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez.

En los prólogos, advertencias e introducciones a las novelas góticas españolas, autores y editores otorgaron este carácter de historicismo y de veracidad los hechos presentados a sus novelas góticas.

Algunos autores y editores se apoyaron en referencias a autores extranjeros de reconocido prestigio y destacaron los vínculos de sus novelas con el subgénero histórico, al cual se sumó también los encantos del lenguaje poético. En la advertencia de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, el editor aseguró que el fin trágico de la joven protagonista, Cornelia, fue «un hecho cierto é incontrastable, acaecido en los siglos de barbarie é ignorancia en los que se quemaba un hombre con la misma facilidad con que hoy asamos una perdiz» (Gutiérrez, 1801: s.p.). En la advertencia de la tercera edición *Historia verídica de la Judit española (Cornelia*

*Bororquia*⁶⁵¹) (1819), Luis Gutiérrez (1819a: 6) recurrió a autores y obras populares, como Nicolas Antoine Boulanger⁶⁵², Jean-Marie-Jérôme Fleuriot Langle y su *Voyage en Espagne* (1784), y Philipp van Limborch y su *The History of the Inquisition* (1731), y Jacques Marsollier y su *Histoire de l'Inquisition et son origine* (1683), para defender y apoyar la existencia de su protagonista, Cornelia Bororquia:

Se ha dicho que Cornelia Bororquia era un ser fantástico, ó de nuestra invencion; pero los que quisieren enterarse de Lo contrario , podrán, leer á *Boulanger* [...], *Langle* [...], y la Historia de la inquisicion de *Limborch*, y la de *Narsollier*⁶⁵³, y allí verán que aquella jóven, hija del Marques de Bororquia, Gobernador de Valencia, extremadamente linda, discreta y virtuosa, fué públicamente quemada en la plaza de Sevilla, y que su principal delito fué, segun se discurre con fundamento, el no haber condescendido con los impuros deseos del Arzobispo de Sevilla que la amaba ciegamente.

Este autor prosiguió su alegato y llamó la atención sobre el hecho indiscutible y conocido por todos de que el Santo Oficio durante un tiempo cometió todo tipo de barbaridades, de modo que «Vendria bien una invectiva á falta de hechos; pero quando estos sobran, ¿á qué al caso son aquellas?» (Gutiérrez, 1819a: 7). En algún momento de su vida, cualquier persona ha tenido contacto de forma directa (los perseguidos, acosados o prisioneros por el Santo Oficio) o indirecta (un familiar, un vecino, un amigo o un espectador) con la Inquisición, de manera que conocía la conducta deplorable de esta sacrílega institución; «discúrrase si en vista de esto, tendrédmos necesidad de ir en busca de sátiras é invectivas» (Gutiérrez, 1819a: 7).

Otros escritores españoles tomaron el texto mismo como documento histórico, cuyos sucesos eran ciertos o los personajes reales. Los dos ejemplos citados anteriormente pueden servir igualmente como modelo. También hallamos ejemplos similares en el «Discurso prevensivo del editor del presente discurso» de *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), donde el editor afirmó que el autor expuso en esta obra «los procedimientos interiores del Tribunal de un modo tan verosímil, que destruye toda sospecha contra su verdad» (Clararrosa, 2003: 102). Continuó en su defensa de la obra de José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta) como compendio histórico y aseguró que las reflexiones que dedujo el autor «son fundados en

⁶⁵¹ Impr. de E. Justins, Londres.

⁶⁵² El autor le adjudicó la obra *De la Cruauté Religieuse* (1769) (Gutiérrez, 1819a: 6), sin embargo, esta obra pertenece al barón de Holbach.

⁶⁵³ Luis Gutiérrez (1819a: 6) se refirió a este autor como Narsollier, seguramente debido a una errata en la edición de la obra.

principios de verdadera legislación, lacónicas, decisivas y convincentes» (Clararrosa, 2003: 103).

En el prefacio de *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, el editor afirmó que el autor de la obra, tras su estancia durante un tiempo en España y de vuelta a Inglaterra a finales de 1813, determinó: «to draw his amusement from the stores of his memory, and to at tempt to illustrate the history, and delineate the character and customs of the people, among whom he had passed so large a portion of his life, in a series of tales, each referring to a different historical period, endeavouring to draw a picture of Spanish manners, at the point of time to which each tale relates» (Blanco-White, 1822a, tomo I: X). Esa es la obra que él, una vez fallecido el autor, ahora presentaba. En la introducción a la obra, el autor, a través de una carta dirigida a Juan Beamonte, expresó su preocupación por que aún existiera entre los ciudadanos ingleses, incluso entre los más cultos, tanta ignorancia sobre la historia antigua de España y tan poca curiosidad por conocerla, y más teniendo en cuenta el enorme interés que este país estaba suscitando últimamente: «Charles V is indeed known, but he is principally talked of in his imperial character. Every body has heard of his son Philip; but they have heard of him only as a bigot who opposed the Reformation in Flanders, and invaded England. A history of his reign has been published, which is a very excellent history of the Netherlands during that period, but nothing more» (Blanco-White, 1822a, tomo I: 7). Declaró que cuando veía la desinformación que existía sobre la historia de España en Inglaterra, se veía en la obligación de transformarse él mismo en historiador: «to cull the flowers with which the extensive garden of Spanish history abounds, that I may present them as a rare bouquet of exotics to my countrymen» (Blanco-White, 1822a, tomo I: 8).

Es destacable el hecho de que, en algunas de las novelas góticas españolas, los escritores llamasen la atención sobre la siguiente cuestión y es: juntar la historia con la ficción; la primera, la historia, daría el toque de verosimilitud o veracidad a los hechos relatados, y la segunda, la ficción, atraería la atención de los lectores y los entretendrían. En la segunda carta incluida en la introducción de *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, Juan Beamonte le expresó al autor su preocupación de que la viveza de su imaginación le impidiera tomar el oficio de historiador y le recomendó otros campos de la literatura en las que esa vivacidad la sería muy ventajosa. Le aconsejó emplear ciertos episodios de la historia española en los quedasen evidenciados el funcionamiento de las instituciones y el carácter nacional; las crónicas le

proporcionarían los mínimos detalles de hechos individuales ocurridos a lo largo de la historia y, si eso no fuera suficiente para despertar el interés, Juan Beamonte le aconsejó también que diera rienda suelta a su imaginación y entrelazase las vidas ficticias de personajes secundarios con la aventura real de héroes verdaderos: «this will afford you an opportunity of painting our manners and character in various points of view, and cannot fail of conveying information concerning us, as well as exciting interest for us» (Blanco-White, 1822a, tomo I: 15).

En el prólogo a *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), el autor anunció la combinación historia-ficción dentro su obra: «Poseído el autor de las calaveras del objeto que se debe proponer, y las reglas que tan estrictamente deben todos guardar: se ha propuesto observarlas en la composición; y como el gusto por esta clase de lectura se haya manifestado tanto entre ciertas gentes, ha querido fundar su argumento en la historia, y difundir el conocimiento de ella con el agradable y frívolo atavio de la ficción» (Anónimo, 1832: VI-VII).

En la introducción de la novela *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), Pascual Pérez y Rodríguez (1833: IX) finalizó su introducción llamando la atención sobre el hecho de que, si bien intervienen en su obra personajes ficticios, no ha modificado, alterado o manipulado la parte histórica, es decir, la veracidad de los hechos presentados: «Ultimamente, para los aficionados á la historia se reservan los detalles de la sexta Cruzada, que comprende el sitio y loma de Damieta; advirtiéndole que aunque intervienen en ella personajes supuestos, en nada se ha alterado la verdad de los hechos. En cuanto creí digno de prevención». Este autor, como en los otros casos señalados, también juntó la historia con la ficción, hechos reales y personajes supuestos o ficticios.

Ahora bien, la presentación de la historia o de hechos verídicos en estas obras no se ajusta a la realidad, es decir, a lo que verdaderamente ocurrió. Esto saca a relucir el verdadero propósito de estas novelas que no fue el de presentar la historia tal y como sucedió, puesto que no son novelas históricas, sino ficciones góticas; a los escritores del género gótico no les preocupó el rigor histórico, sino el retrato que esbozaron en sus novelas desde la perspectiva de su época, ya que escribieron sus novelas desde una perspectiva pseudohistórica.

El supuesto historicismo, defendido en los prolegómenos, apenas es percibido dentro de las historias. Con frecuencia, las referencias históricas se realizan a través de unas sucintas notas a pie de página o unos cuantos discursos repartidos por el relato y

reproducidos por el narrador o puestos en boca de los mismos personajes. Este intento por parte de los escritores de vincular sus obras al género histórico nos muestra cómo estos trataron de cambiar, o, mejor dicho, de enmascarar la naturaleza del texto para hacerlo pasar como uno histórico, y así escapar de la censura, pero que falló en la verdadera modificación del texto, pues una lectura atenta de estas obras evidencia unos propósitos diferentes y conduce a meditaciones distintas a las que podemos hallar en la narrativa histórica. Son novelas góticas con un marcado carácter realista y verosímil. Estas obras acuden a la historia, la cual es manipulada, y de la que los autores buscaron principalmente destacar lo oculto, lo funesto y lo espantoso, puesto que el objetivo principal en estas novelas fue siempre la búsqueda incesante del terror.

En la portada e introducción de *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), Pascual Pérez y Rodríguez (1833: V-IX) planteó su novela como una obra histórica. La historia es vinculada al sentir nacional y a la religión cristiana: el tiempo de las Cruzadas (la sexta cruzada):

Entrar elogiando una obra en su principio es necia é insufrible vanidad: alabar el asunto de ella, creo podrá hacerse sin incurrir en la nota de presuntuoso. Hay mérito en los asuntos, y le hay también en el modo de tratarlos. El escritor puede recomendar los primeros, al paso que decidir del segundo toca al inteligente lector. El asunto de la presente novela es recomendable en si mismo, pues versa sobre los hechos y épocas que mas interesan la curiosidad y por los rasos de heroísmo y hazañas ilustres y caballerescas de que abundan, cuales son los tiempos de las CRUZADAS.

Este pretendido historicismo y veracidad de los hechos presentados se reduce a unos cuantos discursos repartidos a lo largo del relato, realizados la mayoría de las veces por personajes secundarios, y presentados a modo de hazañas pasadas; los personajes entran a escena, recuerdan los hechos y se marchan, pero esa información apenas sirve para desenmarañar los auténticos misterios que se plantean al comienzo de la trama. En el tercer capítulo, «Historia de Adolfo», Everardo entra en el lugar donde Margarita se hallaba relatando a su padre las circunstancias que rodeaban la desaparición de su amado, Adolfo, cuando se hallaba luchando en la cruzada; Everardo trata de relatarle la zona y la toma de Damieta, lugar donde se vio por última vez a Adolfo. Se narran los sucesos históricos acompañados de algunos detalles, pero esta relación de los hechos es interrumpida por el desmayo de la joven Margarita, fruto del dolor y ansiedad que le produce la pérdida de su enamorado. Everardo continúa con su

relato, pero esta narración pasa ya a un segundo plano, pues el foco de atención se sitúa sobre Margarita, restándole importancia a la narración de los acontecimientos históricos.

El vínculo con la historia es más fuerte al comienzo de la novela, a través de la narración de diferentes sucesos bélicos, combinándose una serie de elementos históricos y morales, e incluso llegando a percibirse una interpretación de los mismos (en el tercer episodio de la novela se relata las luchas entre cruzados y musulmanes desde una perspectiva cristiana. La auténtica fe y el deseo de liberar la Tierra Santa posibilitó el éxito). Asimismo, la intromisión de ciertos personajes y elementos históricos aproxima la obra a la novela histórica e incluso se puede llegar a calificar como tal, sin embargo, esto no llega a ser suficiente para ponerla dentro de este subgénero literario, puesto que el elemento histórico pasa a un segundo plano, e incluso llega a difuminarse, a lo largo del relato, ya que la verdadera pretensión no era crear una novela histórica, tal y como se anunciaba en el prólogo de la obra.

En la introducción de *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), Pascual Pérez y Rodríguez empleó el tópico del manuscrito antiguo custodiado en un monasterio durante mucho tiempo y que relata una historia sin que sepamos realmente la época en la que se contextualiza. El historicismo que se presenta en la introducción se queda ahí, pues dentro del relato principal que es el que se halla en el manuscrito no hallamos una fecha específica de los acontecimientos ni el período histórico en el que se enmarca, apenas unas pocas notas a pie de página tratan de salvar infructuosamente el vínculo con la historia. Al final de la historia principal, el escritor añade una carta que acompaña al manuscrito, tratando de probar la existencia de los personajes que aparecen en la historia y que lograron sobrevivir a los fatales sucesos; sin embargo, el viajero inglés, personaje que halla el manuscrito en el monasterio en el capítulo introductorio, toma la palabra la final de la obra para poner fin al relato:

Ignoro el motivo que tuvo el franciscano para exagerar la antigüedad del presente manuscrito, cuando de la última advertencia se infiere pueden vivir muy bien en el día los personajes que figuran en la historia. Sino es que digamos que el deseo de conciliarle mayor recomendación á mis ojos, le haya obligado á calificar de antiguo un manuscrito, cuya fecha no asciende mas allá de la del presente siglo. La curiosidad me estimuló hallándome en Verona á solicitar noticias sobre la familia de Scianella; pero aunque me dirigí á sugetos cuyas relaciones en el pais prometían pronta satisfaccion, nadie supo darme razon de lo que me interesaba, y esto me hace creer que el autor del manuscrito substituyó al ver dadero apellido de la familia el fingido de Scianella, por respeto á los individuos de la misma, que aun existen. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 336-338)

Nuevamente, la veracidad de los hechos narrados en el manuscrito queda en suspenso. El viajero inglés no cree que el manuscrito sea antiguo y que la familia a la que se refiere sea de Scianella, sino otra que aún vive, pero tampoco pudo respaldar su afirmación.

Aunque los escritores trataron de demostrar la veracidad de los acontecimientos descritos, siendo reconocibles ciertos personajes, elementos y circunstancias, algunos apoyados incluso por documentos históricos o citando a célebres autores de la novela histórica, no fue la relación de la historia el propósito primero de estos autores; esto fue más bien un pretexto literario para enaltecer sus novelas y salvaguardar el género. Más que mostrar sobriamente la historia, estos relatos realmente se centran de sobremanera en la presentación de sucesos, espacios y personajes terribles. Tras el velo de novela histórica, se oculta una estructura de lances sospechosos, sorprendentes y aterradores con el deseo último de producir placer en los lectores. Lo verosímil, lo fantástico y lo terrorífico fueron presentados en una única composición literaria para atrapar al espectador español de aquella época.

3.2.3. Sentimentalismo⁶⁵⁴

Aunque los vínculos con el género sentimental no son ni tan frecuentes ni tan explícitos como los que podemos hallar en algunos de los prólogos de las novelas góticas extranjeras traducidas, sí que es más fácil hallar esta mezcla de géneros, el gótico y el sentimental, en algunas de las historias góticas españolas, como veremos más adelante, y unas pocas alusiones al género sentimental en algunos prólogos donde se produce un ocultamiento del género gótico y se vincula al género sentimental y desde donde los autores presentaron sus obras como cuadros de pasiones exaltadas, amores desdichados y toda serie de infortunios acaecidos, por lo general, a dos jóvenes amantes.

En el prólogo de *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), Manuel B. Aguirre (1830: s.p.) dijo presentar «el cuadro de las pasiones, el aspecto de un amor puro, sus progresos y los síntomas que aparecen con el tiempo en el corazón penetrado por uno de sus agudos dardos, y que dejándose llevar del torrente de aquellas, precipita al hombre en los más horribles precipicios, Apeles no dibujaría con más propiedad que mi pluma débil se esfuerza a ejecutarlo».

⁶⁵⁴ Vid. sección C., «Sentimentalismo», del subapartado 2.1.2., «Los prólogos, las advertencias, las introducciones y los prolegómenos», de este capítulo donde presentamos esta cuestión.

En la introducción de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: VII-VIII) presentó a los personajes principales de su relato: un príncipe ebrio, cruel, necio y holgazán; un favorito avaro; un advenedizo cobarde y envidioso; un hijo amable, generoso y valiente, y un padre sabio y justo, ambos el blanco de una injusta persecución y víctimas del favorito; y dos hermosas y virtuosas jóvenes, sometidas a constantes y crueles pruebas. En la advertencia a *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), el autor anónimo aclaró que el final lastimoso de los héroes «es tanto mas sensible, cuanto que tienen derecho al interes que reclama la virtud; pero despues de haber triunfado de la malignidad, llegan al colmo de la dicha que apetecen, y la muerte que reciben no es obra de la trama ni la deprabacion, si no por uno de los innumerables riesgos que continuamente nos cercan, y que sirven de instrumento á los inescrutables designios de la Providencia Divina».

3.2.4. La autoría oculta y otras pistas que apuntan hacia el género gótico

En la mayoría de las novelas góticas españolas, no aparece el nombre del autor o aparecen publicadas bajo una falsa autoría. Esto ya ocurrió con la primera edición de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, la cual fue presentada como la traducción de un romance medieval. Este ocultamiento de la verdadera autoría sirvió primeramente para tratar de proteger al escritor de posibles ataques contra su persona, más aún cuando se trabajaba con un género transgresivo y subversivo como lo es el género gótico.

En novelas góticas españolas como *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá; *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez; y *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; no aparecen los nombres de sus autores o aparecen bajo la autoría de otros escritores, reales o ficticios. En la tercera

edición *Historia verídica de la Judit española* (Cornelia Bororquia⁶⁵⁵) (1819), de Luis Gutiérrez, la novela aparece bajo la autoría del presbítero doctor D. Fermín Araujo, comisario del Tribunal de la Inquisición de Valladolid; *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, es adjudicada a un tal Cornelius Villiers; *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, es anunciada como una novela hallada entre los manuscritos de un respetable teólogo, del que no se da nombre, y dada a conocer por Vicente Salvá; y *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, aparece bajo la autoría de P.J.P.

En los prólogos a las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), podemos hallar alusiones a la novela gótica que revelan no solo la atracción y admiración que sintió este escritor por el género (de hecho, como decíamos, fue el escritor español que más novela gótica compuso), en especial por la escritora del gótico racional o sentimental, Ann Radcliffe, de la cual se declaró abiertamente fiel admirador y cuyas obras góticas le sirvieron de inspiración para la composición de sus novelas, sino también la verdadera naturaleza de estas obras, que distan bastante de ser novelas históricas tal y como se quiere hacer creer en los títulos y los prefacios. En la introducción de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: IX) señaló dos novelas góticas que le habían servido como modelo de inspiración para la composición de su obra: *El solitario del monte salvaje* (1830) y *La extranjera, o La mujer misteriosa* (1830), de Charles-Victor Prévôt (Vizconde de Arlincourt).

En la introducción de *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), Pascual Pérez y Rodríguez (1833: VI-IX) de nuevo vuelve a referirse a las obras de Ann Radcliffe; aunque en esta ocasión no la nombrase de manera explícita, se deja entrever su admiración por sus relatos góticos y la estructura argumental de sus obras:

He notado leerse con preferencia los romances sacados de las historias de la edad media, y cebarse los lectores con mayor placer en las temerosas descripciones de

⁶⁵⁵ Impr. de E. Justins, Londres.

subterráneos, misterios y edificios góticos, que en las que versan sobre distintas materias; y aunque esta casi general aprobación del gusto no fuera suficiente á inclinarme á este género de romance, bastaria á decidirme el juicio de Chateaubriand en su Genio del Cristianismo. Es muy digno de notar, dice este célebre escritor, que nuestros poetas y romanceros por un retorno natural á las costumbres de nuestros mayores, se complacen en introducir en sus ficciones espectros y fantasmas, un subterráneo, un templo gótico etc. Tanto encanto hay en tas cosas que dicen relación con las costumbres antiguas y con la religion. En la universal inundacion de novelas que cubre actualmente la Europa, han quedado tan agotados los recursos en especial desde la aparicion de los sublimes genios del romance D'Arlincourt, Fenimore Cooper y Walter-Scott, que parece extraño haya quien se atreva á repetir malamente lo que está bien y muchas veces escrito. Mas á la turba de autores adocenados nos queda el único medio de evitar á los lectores el fastidio de leer segunda y tercera vez un mismo romance cubierto con distinto trage, y es introducir personajes incógnitos, y valemos del atractivo del misterio. El que acostumbrado á hojear novelas emprenda la presente, tal vez no sentirá el tedio de tres ó cuatro horas de lectura con el ansia de llegar al desenlace, y al conocimiento del personage misterioso que figura en ella; pues tal creemos será el habitante de las RUINAS DE MUNSTERHALL.

Antes de dar paso a la introducción de su obra, Pascual Pérez y Rodríguez dirigió unas palabras a su amigo Carlos J. Melcior, un prolijo traductor de novela gótica en España y, por tanto, buen conocedor de este subgénero narrativo. Con esta dedicatoria podemos corroborar efectivamente que Pascual Pérez y Rodríguez se declaró fiel seguidor y continuador del trabajo de este traductor, y confesó que deseaba que sus protagonistas pudieran estar a la altura de los personajes principales de grandes escritores del género gótico, como Regina M.^a Roche, cuya obra, *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía* (1818), fue traducida por Carlos J. Melcior:

No he vacilado un momento en la eleccion. La justicia y el afecto dirigen mi pluma al colocar en el principio de esta obrita el nombre del que fue el primero en excitar con su ejemplo y palabras aquel agradable entusiasmo, creador del genio sublime, de quien Escocia se envanece. V. fue el primer depositario de los débiles y nacientes esfuerzos de mi imaginacion, y se complacio en dirigir mis primeros pasos en esta espinosa al par que florida senda. Aumente V. pues los motivos de mi gratitud, constituyéndose protector de los desgraciados jóvenes Eugenio y Mandina, y que recordando el lector con el nombre de V. los célebres Oscar y Amanda, sea recuerdo el talisman que defienda de la severa é indigesta critica estos borrones, hallando en el credito de su Mecenaz derechos á la indulgencia; y entonces á los beneficios de la amistad unirá el tributo del reconocimiento mas puro, su sincero y cordial amigo. (1834b, tomo I: s.p.)

En la introducción de esta novela gótica, Pascual Pérez y Rodríguez (1834b, tomo I: XIV-XXV) insertó la historia principal a través de la presentación de un manuscrito hallado por un inglés en un convento, el cual contiene «la historia de la Urna sangrienta, conservada desde tiempo antiguo con el aprecio correspondiente á un

monumento tan importante, y cuya lectura debe enseñar y *estremecer*» (la letra cursiva es nuestra). Una lectura que estremece, es decir, una historia gótica.

La novela gótica española, al igual que la novela gótica extranjera traducida-adaptada al castellano, aunque se trató de adaptar a los principios neoclásicos de moralidad y verosimilitud, preservó su naturaleza: la experimentación continua con el terror, su característica más importante, pues es lo que la delimita y la diferencia de otros subgéneros literarios con los que coexistió, como la novela moral, la novela histórica o la novela sentimental. Aunque el prólogo que se propuso en España fuese distinto al del país de origen del género, un propósito motivado fundamentalmente por la censura, el conflicto que se planteó fue similar; pese a que hubiera o no enseñanza moral, se venerase o no el principio de verosimilitud, la historia gótica consigue el mismo objetivo primordial que se plantearon los primeros escritores del gótico: la experimentación con el terror y la colaboración de los lectores. Tras la fachada de obras morales, didácticas e históricas, el objetivo principal de estos escritores del gótico fue el de seducir o deleitar a los lectores a través del juego con la estética del terror, exponiéndoles a un ambiente desenvuelto del terror donde, a pesar de tratar de respetar el principio de verosimilitud exigido por la preceptiva neoclásica, se ponían al descubierto la maldad humana y el predominio de la oscuridad.

3.3. *Las ilustraciones góticas*

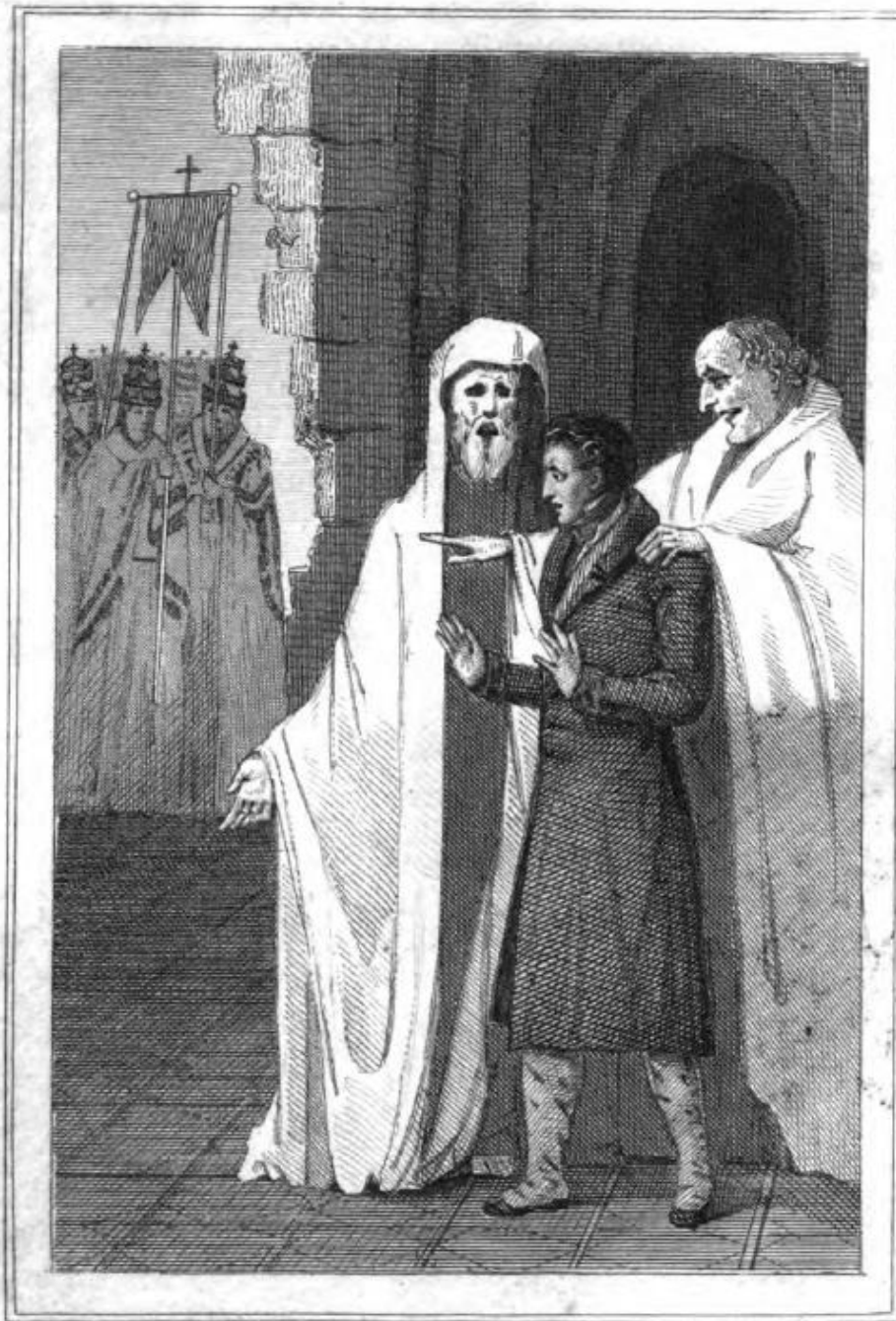
¡Sagrados cielos que horror! un cadaver tendido en tierra que por su trage no tarde en conocer era mi propio Padre, es el primer obgeto que descubro. (**Aguirre, 1830: s.p.**)

Algunas de las novelas góticas españolas van acompañadas de una o varias ilustraciones, bajo las cuales además se incluye una descripción o epígrafe, que habitualmente recrean el momento más impactante y terrorífico del relato.

Por lo general, y a diferencia de las imágenes que hallamos en las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano, cuya función fue la de respaldar el carácter moral-didáctico de las obras anticipado en los prólogos y advertencias, la única y principal función de los grabados incluidos en las novelas góticas españolas fue el de llamar la atención sobre la historia y despertar el terror de los lectores. En estas imágenes, podemos reconocer fácilmente escenas y elementos que responden a la fórmula gótica: oscuridad, tortura, muerte, miedo, etc.

En *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, nos encontramos pintada la siguiente escena (Fig. 44, pág. 722): sobre un fondo oscuro y en un primer plano, a la derecha de la imagen, hallamos a tres hombres, el del medio, con expresión de espanto, va ataviado con negros ropajes, mientras los dos hombres situados a ambos del señor de en medio van con vestimentas blancas. Estas dos figuras le señalan al hombre asustado una procesión de ministros eclesiásticos, todos ellos oscurecidos, que aparecen al fondo y a la izquierda de la imagen. Bajo la lámina aparece el siguiente epígrafe: «Se me pusieron á los lados dos estantiguas, abrióse la pared y por la hendidura entró una como procesión de personajes difuntos» (Salvá, 1830: s.p.). Esta imagen corresponde al momento en el que dos estantiguas le muestran al historiador, a quien una bruja le otorgado el poder de viajar a Italia para conocer la verdadera historia de la corte de Roma, los espectros de antiguos papas, obispos y demás miembros eclesiásticos, quienes, mientras van desfilando delante del aterrorizado historiador, van relatando los secretos más oscuros y siniestros de su vida pasada.

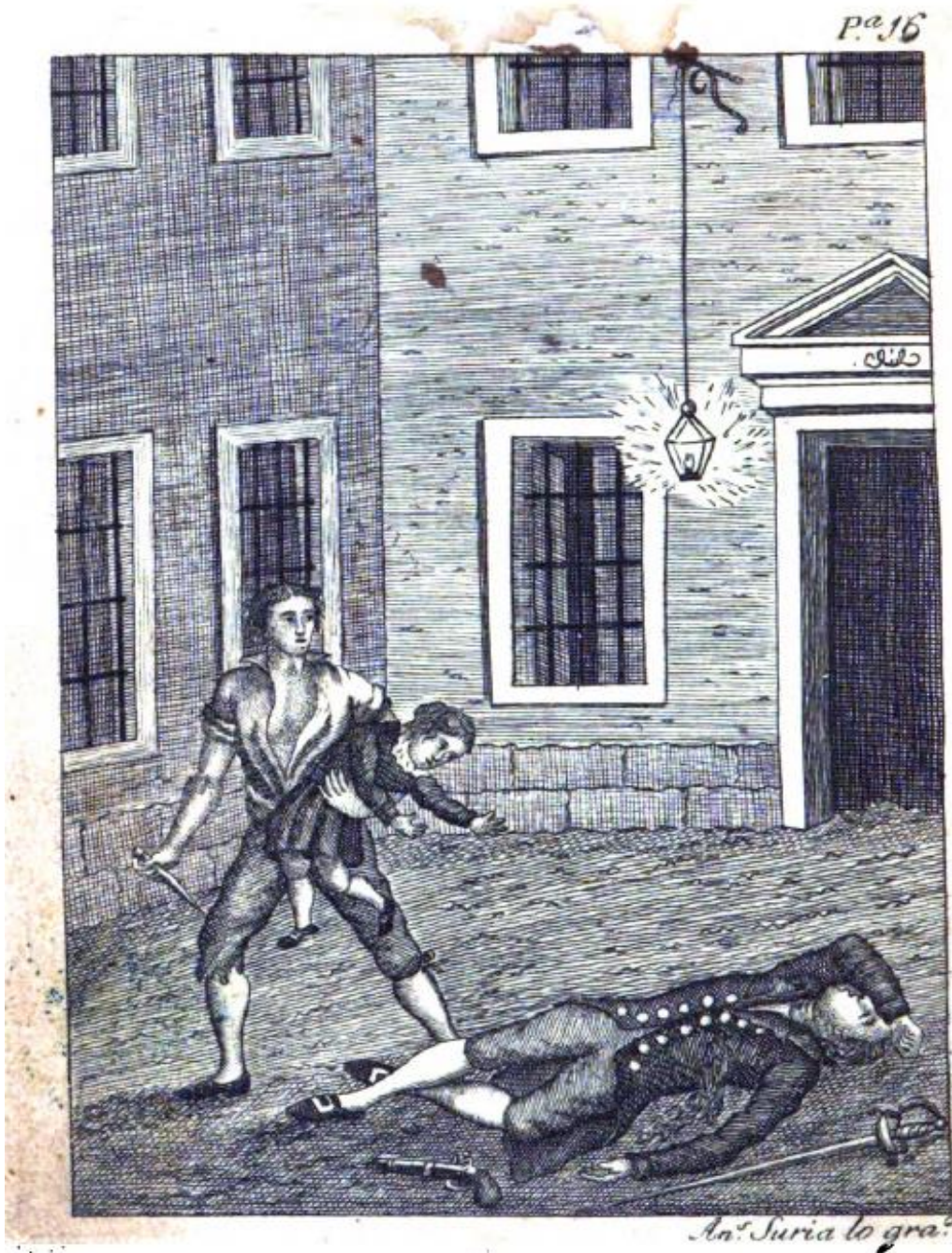
En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, hallamos representada la siguiente escena sangrienta (Fig. 45, pág. 723): sobre un fondo oscuro, iluminado por la tenue luz de un farol, en primer plano y a la derecha de la imagen, encontramos el cuerpo de un hombre tendido en el suelo, de cuya herida situada en el costado emana un borboteo de sangre. Al lado izquierdo de este hombre se halla su asesino, quien sostiene en su mano derecha un puñal, mientras que con su brazo izquierdo agarra a un pequeño que trata de abalanzarse sobre el cadáver. El epígrafe que aparece bajo la imagen ha sido citado al comienzo de este subapartado. Esta imagen se corresponde al momento en que el protagonista del relato, Timancio, siendo aún un niño, sufre, junto a su familia, el ataque de unos bandidos, siendo su padre el primero en perecer, seguido de su madre. A mitad de la historia, se introduce otra imagen que corresponde al momento en que Timancio, tras un terrible naufragio, logra sobrevivir, llegando a una isla en la que descubre una cueva, en la que se interna, y acaba conociendo a una extraña civilización: los Letingbergs (Fig. 46, pág. 724). En la imagen podemos ver un oscuro subterráneo en medio del cual se coloca un hombre joven, Timancio, quien sostiene un arma con la que pega un disparo al aire, mientras a su alrededor y tirados en el suelo, tratando de cubrirse, se hallan unos indígenas, los Letingbergs. Bajo la imagen aparece el siguiente epígrafe: «¡Qué pasmado y fuera de mi me hallaba yo entonces!» (Aguirre, 1830: 134).



A. de S. Inv.

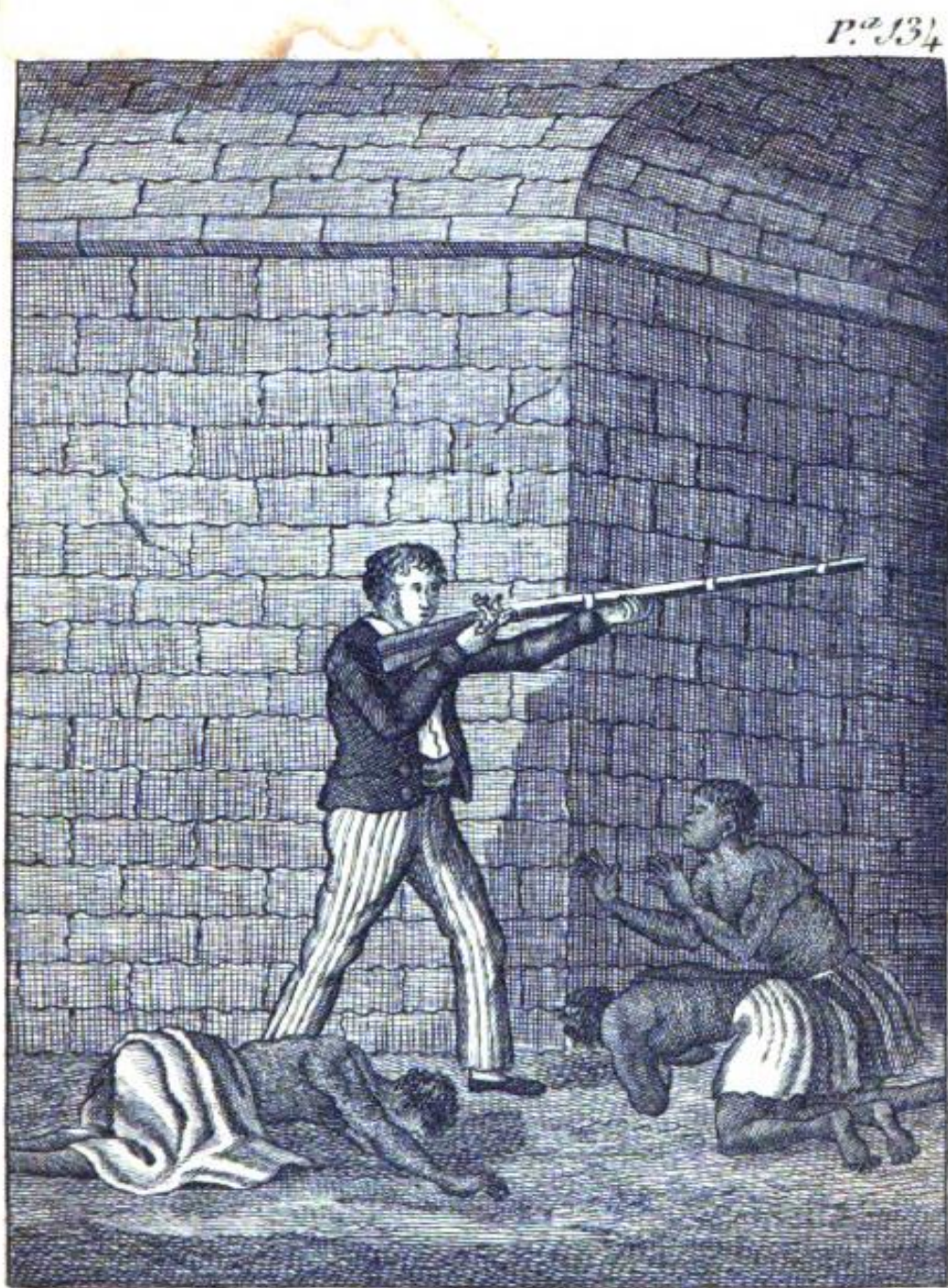
*Se me pusieron á los lados dos estantiguas, abrióse
la pared, y por la hendidura entró una como
procesión de personajes difuntos.*

Fig. 44. Lámina inserta en *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá



*; Sagrados Cielos que horror! un cada vertendido
en tierra q. por su traje no tarde en conocer
era mi propio Padre, es el primer objeto q. descubro.*

Fig. 45. Lámina inserta en *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre



*An^o Suria lo gra^o.
¡Que pasmado y fuerade mi me hallaba yo en-
tonces!*

Fig. 46. Lámina inserta en *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre

En el primer tomo de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, nos encontramos retratada la siguiente imagen (Fig. 47, pág. 726): en medio de un jardín oscuro, una joven vestida de blanco aparece desmayada en el suelo, mientras un joven trata de reanimarla, echándole agua en el rostro. Frente a la joven pareja, en primer plano y a la derecha de la imagen, se sitúa el cuerpo ensangrentado de un can. Y, en primer plano y a la izquierda de la imagen, oculto entre las sombras, se halla la figura ensombrecida de un hombre que contempla la escena. Bajo la imagen aparece el siguiente epígrafe: «Gualtero toma agua de una de una fuente vecina y le baña con ella el rostro» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: s.p.). La imagen dibujada se corresponde con el momento en que, hallándose la joven protagonista, Ana, paseando por el cenador del jardín, esta se desmaya al ver que un furioso dogo se abalanza sobre ella. Gualtero, el héroe del relato, la ve en ese momento y va a socorrerla, logrando reducir al can. Ese es el momento en que ambos jóvenes se conocen por primera vez y se enamoran. El hombre que contempla la escena desde las sombras es el origen y causas de sus desgracias, el villano del relato, el barón Roberto de Manstein.

En el segundo tomo de la misma novela, la imagen que aparece es más siniestra que la anterior (Fig. 48, pág. 727): en medio de un oscuro y lóbrego panteón, al fondo de la imagen, se halla una tumba sobre la que reposa el cuerpo sin vida de un hombre vestido con armadura. Hacia la izquierda de la imagen, dos hombres, completamente petrificados por el miedo, contemplan al joven armado. Bajo la imagen aparece el siguiente epígrafe, que también aparece pintado en la cúpula del panteón: «Ay del temerario que viola el asilo de los muertos» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: s.p.). La escena pintada recrea el momento en que dos de los habitantes del castillo de Limberg, Eulero y el baron Conrado, padre de Ana, se adentran en los subterráneos en busca del fantasma avistado en la torre gótica y llegan al antiguo panteón donde quedan petrificados al ver en medio de aquel lugar cómo, sobre un elevado y grandioso túmulo abierto, yacía tendido un guerrero armado o, como lo habían bautizado los habitantes del castillo, el Espectro de la torre gótica o el Espectro de Limberg: «La inmovilidad de aquel cuerpo ó de aquel ser prodigioso, helaba la sangre en las venas» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 20).

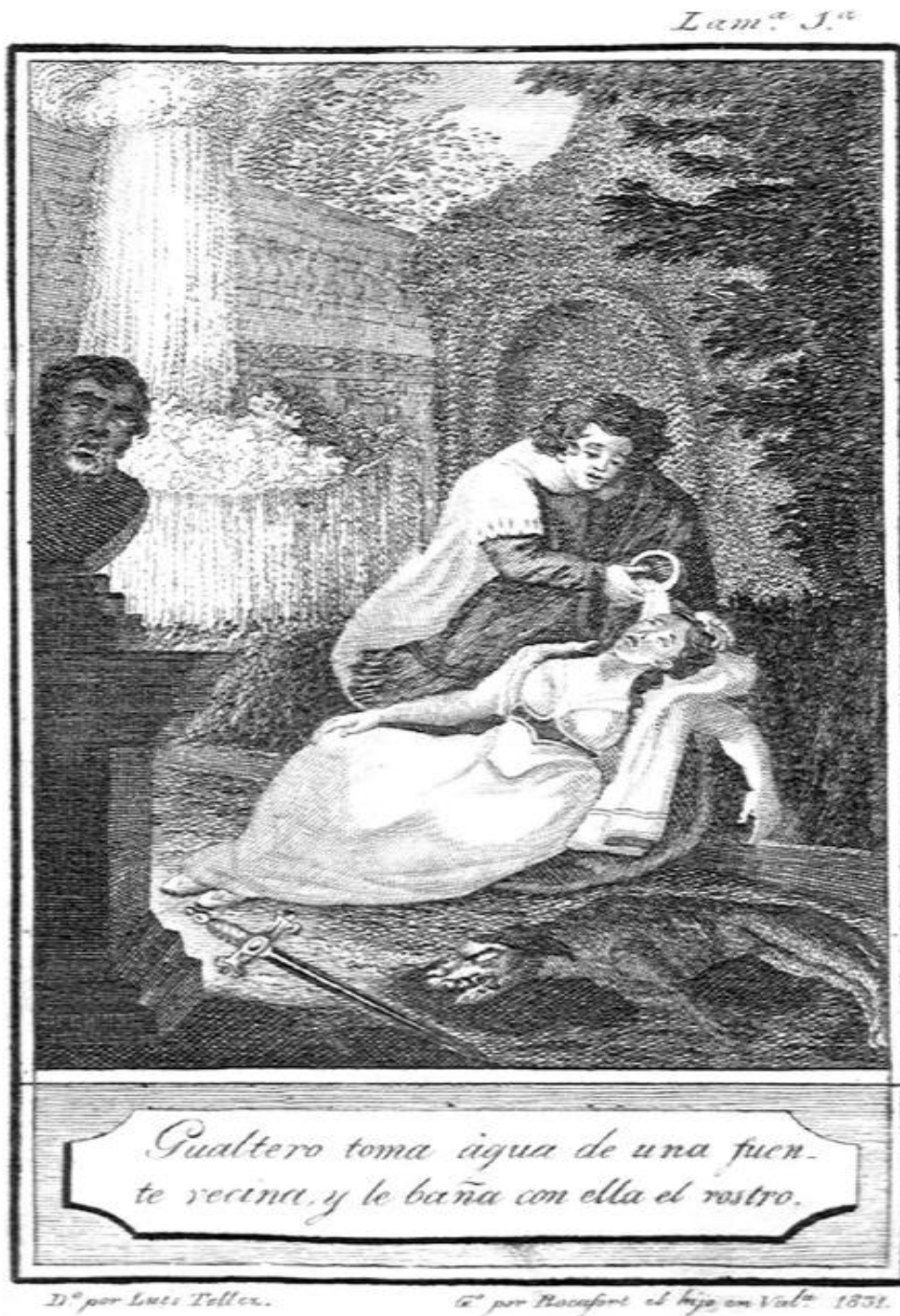


Fig. 47. Lámina inserta en el tomo I de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez

Lam.^a 2.^a

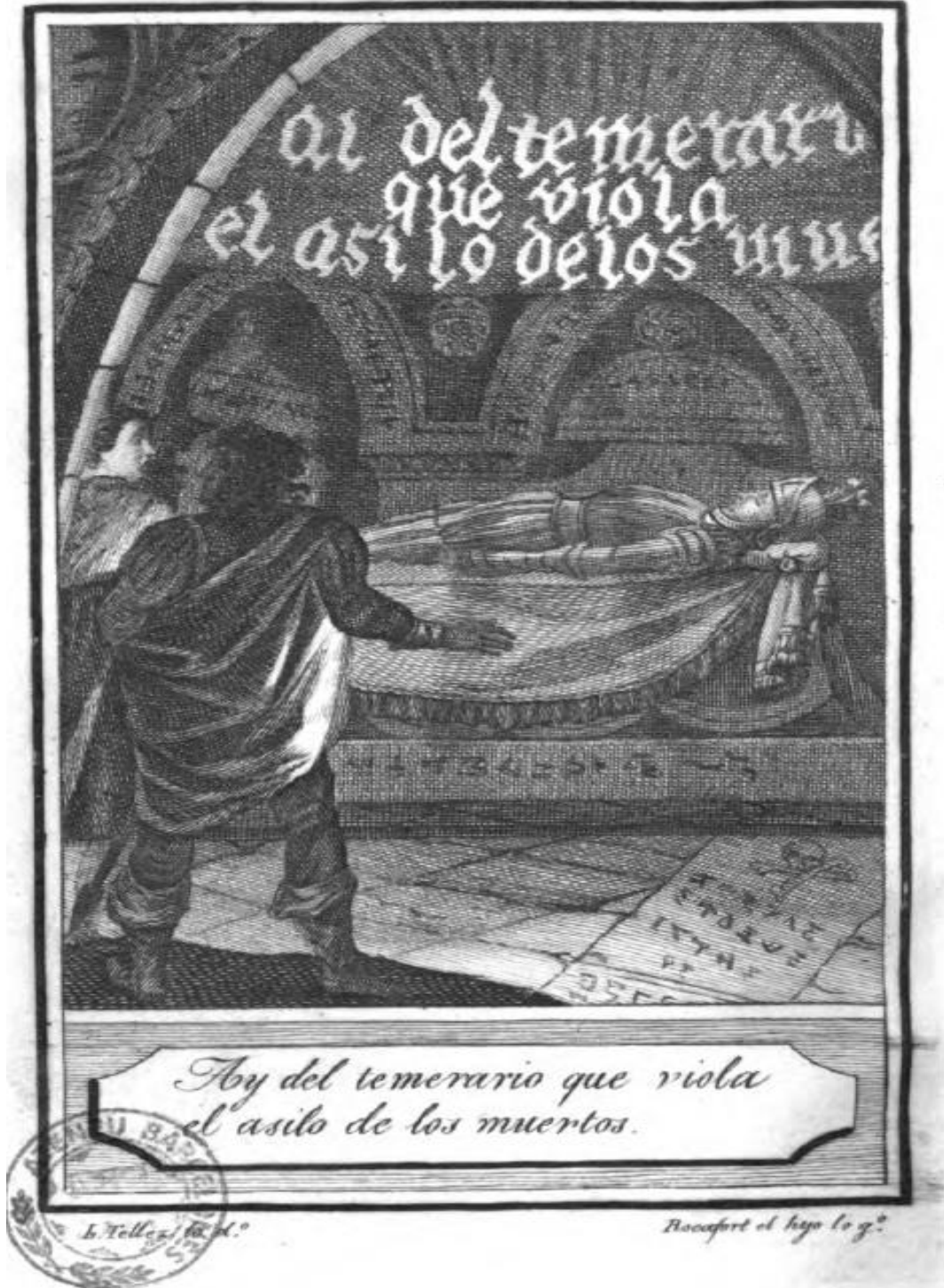


Fig. 48. Lámina inserta en el tomo II de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV*, original española (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez

En el tomo I de *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), también de Pascual Pérez y Rodríguez, se inserta la siguiente escena (Fig. 49, pág. 729): en un primer plano y a la derecha de la imagen, un hombre se cubre el rostro, tras él, en medio de una multitud, entre los que se encuentran eclesiásticos y soldados, sobresale la figura de una joven maniatada, melancólica y resignada. Bajo la imagen aparece el siguiente epígrafe: «¡Dios! él es: esclamo Angelica y cayó desmayada» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: s.p.). La escena representada corresponde al momento en que la joven protagonista, Angélica, es condenada a muerte por el asesinato del que iba a ser su esposo. Ella era inocente, pero no podía demostrar quien había sido su asesino. Cuando se dirigía a su fatal destino, entre la multitud se fija en dos forasteros, Claudio y Antonio, quienes estaban allí preocupados por la injusticia que estaba a punto de cometerse con esta mujer, y parece reconocer en uno de ellos al misterioso asesino, cayendo desmayada al instante, y siendo ambos hombres arrestados sin tan siquiera confirmar las sospechas de Angélica.

En el tomo II de la misma obra, descubrimos la siguiente escena escalofriante (Fig. 50, pág. 730): en medio de un panteón y en completa oscuridad, solamente iluminado por la tenue luz de un farol colocado en el suelo, se hallan dos hombres completamente atemorizados (primer plano y a la izquierda de la imagen), quienes están sustrayendo algo de aquel lugar. Mientras uno sostiene una vasija, el otro hombre la llena. Bajo la imagen aparece el siguiente epígrafe: «Solo quedan huesos» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: s.p.). La escena pintada corresponde al momento en el que Ambrosio y Coscia entran en el panteón de Scianella, un lugar de espanto y de muerte en el que el villano gótico, Ambrosio, lleva a cabo gran parte de sus planes perversos. Su misión es la de profanar la urna sangrienta para así desvelar el secreto que envuelve la narración.

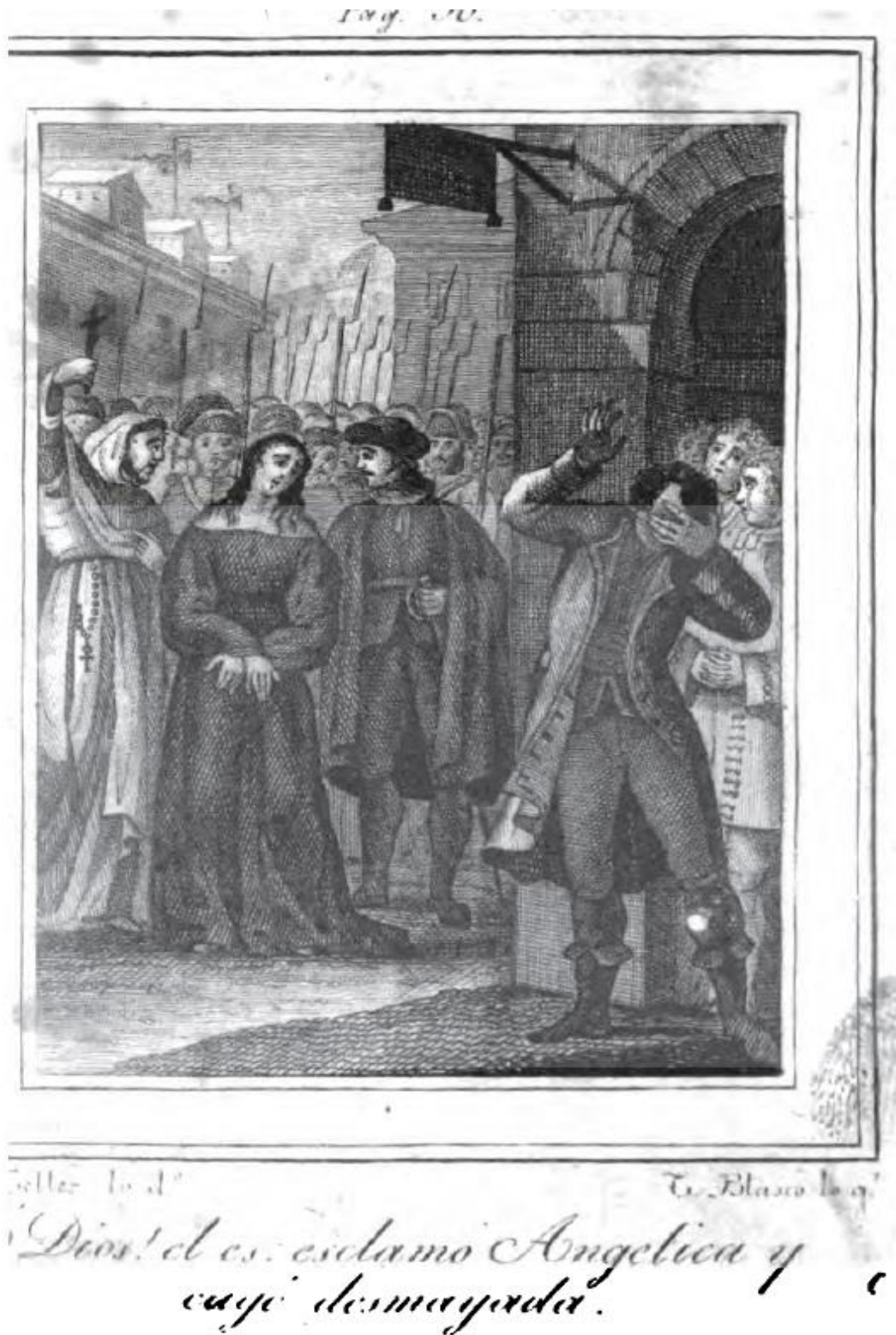
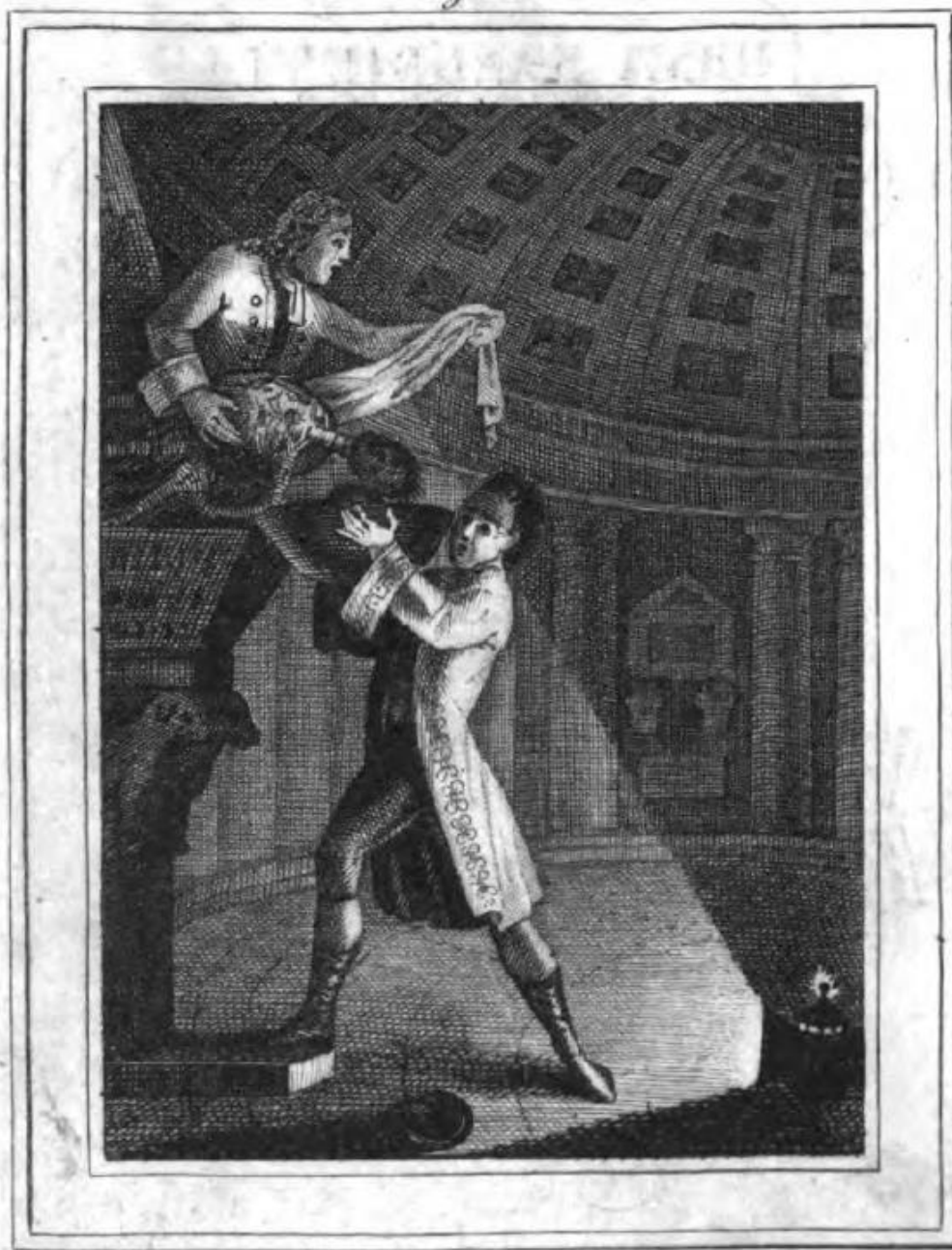


Fig. 49. Lámina inserta en el tomo I de *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella*.
Novela original (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez

Pag.^o 279.



L. Velles lo d.

C. Blasco lo g.

Solo quedan huesos.

Fig. 50. Lámina inserta en el tomo II de *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella*.
Novela original (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez

3.4. *Análisis de las características literarias en la novela gótica española (1801-1834).*

Una aproximación

La producción nacional podría más fácilmente abrirse a la nueva temática de la noche sin conseguía, ya no abandonar, tarea ardua complicada y del todo impensable, sino, distnaciarse al menos del enorme peso de la intención moralizante y reemplazar el ensalzamiento de la virtud dejando paso a la apología del vicio más exagerado, en el que la moralidad apenas tenía ya peso para mitigar la fuerza arrebatada de la oscuridad, de las tinieblas, pero también de la depravada y perversa condición humana.
(López Santos, 2010d: 205-206)

3.4.1. **El tipo de narrador**

La característica principal de estas historias góticas españolas es el uso frecuente de la voz en tercera persona, seguido de la voz en primera persona, aunque a veces podemos ver una combinación de ambas, como en *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), y *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas.

El tipo de narrador más común es el narrador heterodiegético (o narrador omnisciente⁶⁵⁶), aunque, en algunas historias góticas, podemos encontrar un tipo de narrador autodiegético y homodiegético⁶⁵⁷, como en *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá; *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas. La focalización, en el caso del narrador autodiegético y homodiegético, es de tipo interno (o de personaje), lo que significa que el conocimiento del narrador, o de los narradores, con este tipo de focalización es parcial, subjetivo o incompleto, puesto que no conoce toda la información de la historia y lo que sabe, lo sabe influenciado, obviamente por su propia

⁶⁵⁶ Vid. subapartado 6.1., «El narrador», del primer capítulo donde analizamos el tipo de narrador de la ficción gótica.

⁶⁵⁷ *Ibíd.*

visión, por su experiencia vivida. En el caso del narrador heterodiegético, la focalización es tipo cero (*focalización cero*⁶⁵⁸).

3.4.2. La configuración de los personajes principales del relato: el *villano gótico*, el *héroe valiente* y la *heroína virtuosa*

En las novelas góticas españolas, nos encontramos con personajes perfectamente reconocibles en la vida real de los lectores: unos jóvenes virtuosos, una madre ausente, un padre protector u opresor, un tío que suple la función de padre, una tía que ocupa el puesto de madre, una hermana cálida y generosa, un hermano que traiciona a otro hermano, un primo que es como un hermano o se convierte en enemigo fruto de la envidia, un amigo leal o traidor, un arzobispo indigno, un inquisidor cruel, un marqués déspota y ambicioso, un rey tiránico, etc.; todo ello obedece al principio neoclásico de verosimilitud literaria⁶⁵⁹.

A. El villano gótico

El villano gótico es el protagonista indiscutible de la ficción gótica, pese a que en España predominase la vertiente racionalista del género, cuya trama se estructuraba principalmente en torno a una figura femenina, la heroína virtuosa. De modo que, por lo general, podemos observar en la novela gótica española una combinación entre el horror demencial de Matthew G. Lewis y el tradicionalismo de Ann Radcliffe. Esta situación puede entenderse por la influencia del componente macabro, que tiende a recrearse en situaciones del todo desagradables y, unido a esto, por la obsesión ilustrada española de obtener de cada lectura una lección ejemplarizante. El efecto moralizante de una obra es mayor cuanto más coloridas se pinten las pasiones; la maldad humana, representada bajo diferentes niveles (un robo, una agresión, un asesinato, etc.), es el mejor punto de partida, y la justificación de conductas deplorables e inmorales, normalmente atribuidas a una inadecuada educación, es la excusa idónea, siempre con miras a unos principios didáctico-morales⁶⁶⁰.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ *Ibid.* cit. 578, pág. 575.

⁶⁶⁰ *Vid.* subapartado 3.4.6., «La función didáctico-moral. La virtud recompensada, los efectos de una buena y una mala educación y el tratamiento de lo sobrenatural (explicado y no explicado)», de este tercer capítulo.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, el villano gótico es el Arzobispo de Sevilla; en *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), no existe un villano gótico principal, sino que son varios los antagonistas, representados por los miembros inquisitoriales; en *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, el Arzobispo de Sevilla; en *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, el duque de Oslit; en *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, no existe un antagonista principal, sino que son varios, representados por las figuras fantasmales de antiguos papas, inquisidores y demás miembros de la corte de Roma; en las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Roberto de Manstein, *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), Alberto, y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), Ambrosio; en *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, Zorbohihc; y en *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, Liurfo.

La descripción física de estos personajes no es tan detallada, apenas unas notas sobre su semblante y que denotan su maquiavélica condición, como la que se ofrece, por ejemplo, de la heroína de la historia, ya que el foco de atención se traslada en este caso a la descripción detallada de su estado psicológico, su actitud y sus sentimientos, que es lo que realmente despierta auténticos sentimientos de terror, fin principal del género gótico. Personajes malvados, inmorales, egoístas, ambiciosos y narcisistas que tratan de ocultarse tras la fachada de personas honradas, devotas y rectas, pero cuyo verdadero rostro se acaba revelando al final de la trama, cuando ya todas las sospechas sobre este son confirmadas y llega a su fin su reinado del terror. Su principal víctima, por lo general, es la joven y hermosa heroína del relato, que trata a toda costa de luchar contra el acoso constante del villano. A esta le siguen otras víctimas, como su amado, el héroe del relato, y sus parientes y amigos más cercanos.

Pese a que, en estas novelas góticas, por lo general, la trama se estructura, como decíamos, en torno a una figura de la heroína virtuosa, que trata de resistir al acoso del villano, es este antagonista el que se erige como verdadero protagonista del relato. Desde el comienzo de la trama, el villano es quien, a través de una serie de complots,

embustes, persecuciones, raptos, acosos y crímenes dirigidos contra otros personajes para conseguir sus ambiciosos objetivos o complacer sus lascivos deseos, condiciona la actuación del resto de personajes del relato, es decir, es la intervención de este personaje terrorífico el que da impulso y conduce la trama hasta su final desenlace, cuando se pone fin a la existencia y, por tanto, la maldad de este ser; el resto de personajes del relato, especialmente la heroína y el héroe, actúan y tratan de sobrevivir a los múltiples obstáculos y continuas persecuciones y ataques del villano en este juego de enredos, intrigas y crímenes que él mismo inicia. Así pues, en estas novelas góticas, el villano (o villanos) es necesario, pues sin este personaje no hay trama; en la novela gótica española, la oscuridad, lo siniestro y lo lúgubre, en fin, el terror, que es el corazón del género y en torno al cual se organiza toda la estructura argumental, no emana de espacios siniestros, seres espectrales o criaturas abisales, sino del interior de estos personajes de carne y hueso que producen incluso más miedo precisamente por su cercanía con la realidad del lector al tratarse de personajes reales o verosímiles: un fraile, un duque, un padre, un reo, un ladrón, etc.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, el villano gótico es el Arzobispo de Sevilla, un ser de una vileza descomunal que trata de esconder tras la fachada de correcto hombre de Dios, benevolente y piadoso. Al comienzo de la trama, Cornelia Bororquia, la narradora, a través de una carta dirigida al gobernador de Valencia, su padre, desde la prisión del Santo Oficio en la que ha sido injustamente encerrada por el Arzobispo por negarse a satisfacer sus bajas pasiones, ofrece un retrato detallado del auténtico rostro del villano gótico de esta historia:

El abandono de este hombre, su maldad, su grosería, su barbarie, sus modales indecentes, sus ojos llenos de un fuego indigno, su semblante alhagueño en apariencia, y pálido y colérico en realidad, su postura indecorosa y livina, todo, todo hubiera extinguido aun en la mayor prostituta la mas leve chispa de los placeres del amor. ¡Que! Un prelado que en la catedral del Espíritu-Santo fulmina zeloso rayos y centellas contra el vicio, un prelado à cuya presencia se prosterna humildemente el pueblo entero, esperando con ansia su santa bendición, un prelado en cuya alma està gravado el indeleble carácter de *un ungido del señor*, ¡atreverse à hollar las leyes celestiales de la amistad, robando violenta é ignominiosamente à un amigo suyo su hija unica, es decir, el consuelo de su alma y la alhaja mas estimada de su corazón, osar manifestarla con el mayor descoco su sacrilega pasión, querer saciar su brutal apetito à costa de quando hay mas sagrado y respetable en el mundo! ¡ay de mi! ¿Quién no mirará à un hombre semejante, como un horrible y evitable monstruo, mas digno de habitar en los aridos desiertos de la Arabia que de regir y gobernar en los cultos países de la cristiandad? [...] ¡Que hombre tan perverso! (Gutiérrez, 1801: 8-10)

Íntimo amigo del gobernador de Valencia, se conocían antes incluso de que él fuera arzobispo, se obsesiona con poseer a la hija de este, la hermosa y virtuosa heroína de la historia, Cornelia Bororquia, la principal víctima de su desbocada maldad, a la que secuestra y encierra en los calabozos más profundos y lóbregos de la cárcel de la Inquisición de Sevilla, falsamente acusada de herejía, donde sufre toda serie de torturas e interrogatorios por parte de los inquisidores y el acoso continuado del Arzobispo, todo para conseguir doblegar su férrea voluntad y someterla a sus caprichos.

Al comienzo de cada una de sus visitas a su calabozo, el Arzobispo aparece ante Cornelia Bororquia bajo la apariencia de hombre bueno y cordial; la halaga y habla con dulzura, pero, cuando ve que la joven no cede ante sus pretensiones, enseguida se enfurece y deja al descubierto su verdadera condición.

Sin embargo, Cornelia Bororquia no es la única víctima del villano. También podemos hallar otras víctimas, directas, como Bartolomé Vargas, el héroe de la historia, sobre el que hace recaer toda la culpa de la desaparición de Cornelia Bororquia y al que casi matan por ello (Meneses, amigo del gobernador, es enviado para acabar con Bartolomé Vargas, cuando se creía que él se la había llevado, y rescatar a Cornelia Bororquia), o Pedro Valiente, portero del Palacio del Arzobispo, uno de sus secuaces y partícipes en el secuestro de Cornelia Bororquia, al que ordena apresar y encerrar en la cárcel de la Inquisición para tratar de eliminar a cualquiera que sepa del auténtico paradero de la joven; o indirectas, como el gobernador de Valencia, quien enferma y muere fruto de todo el sufrimiento provocado por el encarcelamiento de su hija.

En esta historia, el villano finalmente acaba muriendo (Cornelia Bororquia acaba con su vida cuando este trata de agredirla sexualmente). En su lecho de muerte, el Arzobispo de Sevilla pide perdón a Cornelia Bororquia por todo el sufrimiento que le ha causado.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, volvemos a cruzarnos con el maquiavélico Arzobispo de Sevilla. La trama, por lo general, es similar a la de Luis Gutiérrez, pero mejor planteada, ahora bajo la perspectiva de Bartolomé Vargas, y desarrollada, con episodios más escalofriantes, nuevos personajes y sin el final trágico de la primera novela gótica española. El Arzobispo continúa siendo el mismo ser maquiavélico que se oculta tras la fachada de ministro de Dios y que se obsesiona de manera enfermiza con poseer a la joven heroína del relato, Cornelia Bohorquia, también raptada del hogar paternal y encerrada en los calabozos de la cárcel del Santo Oficio. En esta novela de José M.^a Blanco-White, sí podemos conocer el

aspecto físico de este personaje, pues el narrador ofrece una descripción muy detallada; un aspecto exterior que concuerda con su interior:

The Archbishop of Seville was a diminutive man, who, by the assistance of three inches of cork placed under his heels, and a mitre disproportionately high, which he bore on his head, contrived to render the out line of his figure more oval and less circular than his natural rotundity of person might have promised. The mitre also was of very important service in pointing out to those who stood behind him the exact spot where the circle formed by his shoulders touched upon the circle formed by his head; for the latter rose so little above the former, that it might have run a risk of being included in the same outline, if the towering mitre had not marked the projection. His face might have displayed the characteristic good humour of fat persons, if the habit of smiling had not been counteracted by a high conception of the important dignity of his office; and what little cheerfulness did survive the contest with pride, was debased by the evident character of sensuality and animal satisfaction which it bore, and which effectually prevented its being mistaken for the complacency of contentedness and of rational happiness. (Blanco-White, 1822a, tomo I: 280-282)

Toda la maldad y oscuridad que podemos hallar en esta historia emanan de un único ser, el Arzobispo de Sevilla; ni tan siquiera la siniestra cárcel de la Inquisición logra atemorizar tanto a Cornelia Bohorquia como cuando está ante este ser. El Arzobispo, un hipócrita, sin remordimientos, ni compasión, trata de seducir a Cornelia Bohorquia, pero cuando se entera del amor entre ella y Bartolomé Vargas, primero, trata de separarlos, haciéndole creer a Bartolomé Vargas que es hijo del marqués de Bohorquia y, por tanto, hermano de Cornelia Bohorquia, con la que además, para agravar su trágica situación, acababa de contraer matrimonio:

The Archbishop was convinced that he had been unnecessarily alarmed, and at the same time he saw with a demon-like joy all the pain that he had it in his power to inflict. The spirit of evil sharpens the intellect, whilst it blunts the feelings, and it pointed out to the delighted soul of the prelate a weapon of torture which he hastened to use. As he resunk into his chair, he repeated in a muttering tone of voice, «yes, the Marquis of Bohorquia has a daughter indeed, and he has a son too». (Blanco-White, 1822a, tomo I: 288)

La duda que crea, infunde en los nobles espíritus de ambos jóvenes sentimientos de miedo, dolor, tristeza, angustia y desesperación. Esta primera jugada magistral del villano desencadena toda una serie de situaciones desagradables y terroríficas que afectan principalmente a los dos jóvenes amantes: Cornelia Bohorquia es raptada del hogar de su padre y encerrada, acusada falsamente de herejía, en la prisión del Santo Oficio donde vive una pesadilla constante (interrogada, torturada y acosada por el

Arzobispo), mientras Bartolomé Vargas huye a Zaragoza, sin tener la más mínima idea del secuestro de su amada, en cuyo viaje conoce a personas de todo tipo y experimenta, por lo general, amargas, extrañas y espantosas situaciones.

Durante la estancia de Cornelia Bohorquia en la cárcel, en cada una de las visitas del Arzobispo a la joven para tratar de convencerla de que se convierta en su amante, poco a poco se va revelando un lado cada vez más siniestro de este supuesto hombre de Dios. Justifica su obsesión por la joven alegando que tiene corazón y que es un hombre, por lo tanto, es susceptible de sufrir tentaciones: «Verily I have a heart, my child; and of a surety I am a man. Priests, good daughter, are men, frail men, from the archbishop to the sacristan, sons of Adam all, and to be tempted» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 104-105). El villano, directamente, la somete a un continuo maltrato psicológico para quebrar su espíritu. Primero, le hace saber a Cornelia Bohorquia que está acusada de herejía y la asusta con la condena a la hoguera: «Cornelia shuddered, and covered her face with her hands» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 105). Luego, le amenaza con sufrir toda serie las torturas: «Aye, and there be furnace and funnel, pulley and ropes for those who confess not» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 105). Cornelia Bohorquia se estremece a cada instante y este, para acrecentar aún más su pavor, le relata los casos de mujeres que habían sufrido en aquel lugar torturas inimaginables: «I tell thee, child, that 'tis scarce a week since one silly wench died at the pulley before the weights could be taken from her toes, and another bled to death from over racking, —all because the fools would not confess that they were followers of that delegate of the devil, Montanus'» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 106). Con todo esto, lo único que este pretendía era intimidar a la desdichada joven; el efecto que esta serie de atrocidades causa en Cornelia Bohorquia es devastador: «She grew deadly pale, sickened at heart, and fell from her kneeling to a reclining posture, nearly fainting» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 106-107). A continuación, el narrador termina por revelar la auténtica naturaleza del Arzobispo de Sevilla y lo abominable de su comportamiento y sus auténticas pretensiones hacia la heroína del relato:

It is time to unravel the web of the loathsome spider before whom she was prostrated. He who was now Archbishop of Seville had early fallen into the hands of the most degraded of the degraded clergy at that unhappy period of the history of Christianity. All the bad passions of his bad heart had been fostered. Pride, ambition, sensuality, had found a hot bed in his breast, and had brought forth fruit with a rapidity proportioned to the aptness of the soil, and the care taken in cultivating them. Too wise to be a bigot, he was wise enough to pass for one; and

he made the liery of religion subservient to the gratification of all his passions. To trace his progress from the cell to the stall would be but to recount a series of crimes; until at length, abandoned by the long-suffering mercy of his Maker, and given over to penal obduracy and blindness of heart, he wallowed unreluctantly in wickedness, and lived upon crimes as his food. The bloated creature had fixed his evil eye upon the daughter of his friend the Marquis de Bohorquia. He was, however, too well aware of the necessity for caution in so high and conspicuous a flight upon the wings of crime, to adventure any thing rashly; and as his was a passion which was unmixed with one single spark of generosity, there was no danger of its being diminished by time, or relinquished from conscientious motives. It was an adhesive sort of desire, that blistered until it was gratified, but clung the faster the more it festered. While with cool deliberation he had been forming plans for the attainment of his object, ambition crossed his path; and as the lesser disease is overlooked when the greater approaches, the itching blister of desire gave way to the sharper goading of ambition. He went to Madrid; a long period elapsed during which ambition held the sway; but he left Madrid and ambition, and returned to Seville and Cornelia. She had formed the object of his contemplation and his plans on the journey, and the subject was a favourite scheme of villany. [...] his object had hitherto been to give Cornelia a most complete estimate of the alternative which he was about; to propose, —a private room in his palace, or the hall of torture in that of the Inquisition. (Blanco-White, 1822a, tomo II: 107-110)

Le propone a Cornelia Bohorquia ser su amante y, a cambio, le dará una habitación en su palacio donde será bien atendida (el Arzobispo remarca, aunque no de manera explícita, el tener relaciones sexuales⁶⁶¹) y será absuelta. Para inclinar su decisión a su favor, este continúa atemorizándola con la presentación de un terrible cuadro de tormentos y agonías. Cornelia Bohorquia yace finalmente en el suelo, abrumada por las crueles imágenes de los horrores descritos por el Arzobispo. El villano alardea de su inconmensurable poder para sacarla de aquel horrible lugar y salvarla de todas las torturas que sufrirá, similares o peor que las que le había descrito. Ante la entereza y la valentía de la joven, el Arzobispo inicia su malvado plan de torturarla hasta que ceda a sus caprichos. Impasible, se niega a otorgarle la clemencia y librarla de la tortura física, aun sabiendo que está embarazada. El Inquisidor General, sin embargo, sí se la ofrece y el Arzobispo, vengativo y enfadado por la decisión del inquisidor, ordena la que encierren en el calabozo más lóbrego e incómodo de la Inquisición. Las amenazas dirigidas hacia la joven son constantes, incluso llega a intimidarla en varias ocasiones con que podría ser sometida a un auto de fe. La insalubridad del calabozo donde se halla Cornelia Bohorquia y su delicado estado de salud, acaban por adelantar el parto y el bebé, prematuro, acaba falleciendo. El Arzobispo, sin embargo, lejos de

⁶⁶¹ El Arzobispo le cuenta a Cornelia Bohorquia: «you shall be tended with every care that affection can conceive;—aye, affection, child, for I have already told you that priests are but men, and, being men, they are not absolutely exempt from human frailty» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 111).

sentir aflicción por lo sucedido, expresa su más enérgica alegría ante este hecho, pues le da la oportunidad que estaba esperando, que Cornelia Bohorquia sea finalmente sometida a las torturas físicas más crueles y que todo ello culmine en un auto de fe; este desea que sufra y muera de la forma más inhumana posible por su negativa a ser suya:

«I'm glad on't, Diego – I'm right glad on't—it takes off her plea—she shall be tortured, Diego»; and with a fiendish expression of joy he repeated, «The wench shall ride the wooden horse, I tell thee». [...] «It does not please me that she should die untortured! Let the leeches be bid to use all skill in saving her; she shall groan for't, or I am not metropolitan of Seville». The Archhishop's evil heart revelled in the anticipation of satisfied revenge, and he scarcely attempted to command the expression of his feelings. Meneses found it difficult to believe that he was gazing upon a human creature, as the deadly wickedness of his purpose appeared in his speech. «She has brought it upon herself she has refused kindness—she has spurned *me*—spurned me, Pablo, Archbishop of Seville!» and his blasphemous rage found vent in an exclamation of the name of the Saviour, sinfully habitual in the mouths of almost all Spaniards, unspeakably impious upon the present occasion. «Never was the like known aforetime; let her take the alternative; let her delicate lips kiss the funnel, and the weights dangle on her pretty feet: and, by St. Pablo, to complete my revenge, she shall cover her fair form in a San Benito, and be crowned with a carroza, and she shall sit on the pile with an uncorded throat». Meneses shuddered, and hardly ventured to look at the infuriated visage of the mis-shapen demon before him. The prelate began to feel that he was giving too loose a rein to his passion before the alguazil, and he therefore hastily said, «Get thee gone – see that the mediciner be diligent and skilful. I give her eight days to be strong, and I shall order an auto de fé in a month—begone!». (Blanco-White, 1822a, tomo III: 43-46)

Otras de las víctimas del Arzobispo es el padre de Cornelia Bohorquia, el marqués de Bohorquia, al que engaña, haciéndole creer que su hija solo estaría encarcelada hasta probar su verdadera fe. Luego, como duda de que el marqués no esté conforme con su decisión, lo manda vigilar para conocer todos sus movimientos. El Arzobispo se mofa de los pecados del marqués, quien lo considera su confesor y amigo, calificándolos de nimiedades, y también de la facilidad con la que se manipula y dirige a los feligreses, a los que califica de tontos (Blanco-White, 1822a, tomo III: 10). Trata de utilizar a Diego Meneses (quien se halla infiltrado en la cárcel del Santo Oficio) para que vigile al marqués de Bohorquia y también para que hable con Cornelia Bohorquia y la convenza de que acepte su proposición de vivir en una de las alcobas de su palacio. El horror que experimenta Diego Meneses al conocer las verdaderas intenciones del Arzobispo le hiela la sangre y le paraliza. Un descuido de este otro héroe de la historia, anticipa su desgracia y el Arzobispo, consciente de que Diego Meneses sabe todo lo que ha hecho, ordena su rápida encarcelación. Por suerte Diego Meneses se entera a tiempo

y logra salvar no solo su vida, sino también la de Cornelia Bohorquia, a la que ama, pero que, al contrario que el ruin Arzobispo, antepone la felicidad de la joven a la suya propia; prueba de ello es que Diego Meneses respalda el amor de Cornelia Bohorquia y Bartolomé Vargas, se infiltra en la cárcel de la Inquisición y planea el rescate de la joven.

Uno de los momentos más impactantes de la historia es cuando el lector descubre, por boca del marqués de Bohorquia, quien era el verdadero padre de Bartolomé Vargas. El marqués le confiesa que él lo crió como a un hijo, pero que su padre biológico es el Arzobispo de Sevilla (luego se descubre que en realidad es el hijo del marqués de Velada), su enemigo, aquel que lo había injuriado, había tratado de matarlo (lo acusó al Santo Oficio de hereje) y le había arrebatado al amor de su vida (Blanco-White, 1822a, tomo III: 22-23). Desde este momento, los terrores van incrementándose. El Arzobispo no tiene reparos en dañar a quien sea, ni tan siquiera muestra piedad, remordimientos o compasión por el marqués (su amigo desde hacía ya cuarenta años), Cornelia Bohorquia (hija de su supuesto amigo) o al bebé de Bartolomé Vargas y Cornelia Bohorquia (un ser inocente). No existe ni un atisbo de humanidad en este ser, cada ápice de su persona, su aspecto y su actitud despiertan terribles sentimientos. Es astuto y muy precavido, de ahí que nunca haya sido descubierto.

Finalmente, en el plan de rescate de Cornelia Bohorquia, Bartolomé Vargas y Diego Meneses logran también capturar al Arzobispo, pasando de perseguidor a perseguido, que lejos de hacer un trabajo de reflexión sobre sus actos y pedir perdón, arremete contra sus raptos y los amenaza con la tortura y la muerte. Sin embargo, Diego Meneses, sintiendo que podía devolverle al Arzobispo, aunque fuese una mínima parte, todo el terror que les había hecho sentir, agarra al villano y le describe su futuro inmediato; esta vez es el Arzobispo el que siente el horror de poder llegar a experimentar las torturas de la Inquisición, ser encerrado en uno de sus fríos y oscuros calabozos y, finalmente, ser sometido a un auto de fe, pasando de ser torturador a torturado.

El destino le prepara a este villano un final acorde a la magnitud de todas las maldades que ha cometido. Este, aunque logra escapar de sus captores y llegar hasta el Inquisidor General, acaba siendo encarcelado para siempre en el calabozo más profundo, frío y oscuro de la cárcel de la Inquisición. Al llevar tanto tiempo desaparecido, el Inquisidor General lo había dado por muerto y lo habían canonizado como a un Santo; ahora era imposible retractarse, la gente los vería como a unos

embusteros y, para ocultar este hecho, decide hacer pasar al Arzobispo por un loco y encerrarlo.

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, el villano gótico es el duque de Oslit, una persona altanera y orgullosa que encierra y oprime a la heroína virtuosa del relato, Adela, pues esta se niega a casarse con él, ya que está enamorada de Timancio, el héroe valiente y protagonista de la historia. Timancio acaba accidentalmente con su vida, cuando se dispone a rescatar a Adela y se enfrenta a él.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, el villano gótico es el barón Roberto de Manstein, un descomulgado alemán que apareció en la ciudad de Praga, «con una cara que espanta, y lleno de vanidad» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 8), y que rápidamente se transformó en el favorito del tiránico rey Venceslao VI.

Roberto de Manstein primero se obsesiona con la hija mayor del barón Conrado de Limberg, Ana, la heroína principal del relato. Celoso del amor entre Ana y Gualtero, el héroe principal de la historia, acude al rey con una sarta de patrañas y lo convence de que detenga a Gualtero por el tumulto de Praga, al que acusa falsamente de ser uno de sus jefes. Así, el barón logra separar a los jóvenes amantes: Gualtero logra huir antes de ser apresado y Ana es prometida por su padre a Manstein, aunque el matrimonio no llega a celebrarse, pues Ana fallece de manera prematura, fruto del dolor al ser prometida a un hombre al que no amaba y separada de su verdadero amor. Desde entonces, se da inicio a toda una serie de sucesos sobrenaturales y terroríficos que son aclarados o racionalizados al final de la historia.

El villano gótico, un ser sin remordimientos, frío e impasivo, disfrazado «bajo un exterior apacible y á veces indiferente» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 80); tras enterrar a Ana, ya había decidido cuál sería su nueva víctima, Sofía, la hermana pequeña de Ana, quien apenas contaba con quince años de edad. Esta se niega a casarse con Roberto de Manstein, pues está enamorada de otro joven, otro personaje heroico del relato, Víctor Margrave de Staffendorf, así que, en respuesta a su desprecio, la secuestra y la encierra en uno de sus castillos, convenciendo al barón Conrado de que esta se había fugado con un amante.

La ambición de Roberto de Manstein no se detiene solo con contraer matrimonio con una de las hijas de Conrado, y trata a toda costa, con varios intentos fallidos gracias a la intervención del Espectro de Limberg, de acabar con el rey Venceslao VI y usurpar

su poder. Primero trata de envenenarlo, usando uno de sus bebidas favoritas; luego le aconseja a que salga fuera del castillo, sabiendo que va a ser víctima de una emboscada y encarcelado; y, finalmente, provoca una revuelta frente al castillo del monarca para aprovechar todo ese caos, asesinarlo y quedar él como un héroe ante el pueblo.

Roberto de Manstein, en el instante en que iba a acabar con la vida de Venceslao VI, es herido por el Espectro de Limberg y, tras confesar todo lo que había hecho sin mostrar arrepentimiento alguno, el rey acaba con su vida.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, Zorbohihc es el responsable directo de todos los horrores que sufren los dos amantes del relato, Antonio y María. En una época en la que España se encontraba dividida entre cristianos y musulmanes, este personaje, «naturalmente malo, soberbio y vengativo» (Anónimo, 1832: 154), pierde definitivamente el juicio tras verse trastocado su plane de matrimonio con María (quien se hacía llamar Zulema antes de convertirse al cristianismo, esta había sido prometida a Zorbohihc por su padre, Manzolk, a cambio del apoyo de este y el de su padre, Abenholk), dando inicio a una persecución por la negativa de la joven a casarse con él. Su pasión y obsesión por María lo conducen a una enajenación que concluirá en desgracia. La primera víctima de su maldad y despecho es el amado de María, Antonio, al que captura y encierra en una prisión subterránea que acoge todo el horror gótico y en la que podemos apreciar el sufrimiento y el terror que experimenta este héroe de la historia. El sufrimiento psicológico supera al dolor físico en este espacio terrorífico, pues Antonio no solo sufre su propio encierro, sino que asiste aterrorizado a la muerte de otras víctimas del villano:

Le quitaron los hierros, y atándole al cuerpo unas cuerdas y tirando de ellas, descubrimos un infelice que no daba mas señales de vida que sus débiles gemidos. Sus vestidos, si podian llamarse asi, estaban cubiertos de cieno, y despedian un olor insoportable, como el que salió de la abertura de aquella horrorosa mazmorra; su larga y blanca barba cubria un pecho descarnado; su cuello ofrecia las dolorosas huellas de la cadena enorme que le habia sujetado; sus miembros no parecian tener movimiento ninguno, y sus lánguidos y moribundos ojos, despues de tanta oscuridad, no podian resistir el menor resplandor. Llevado de la viva compasion que logró inspirarme este desgraciado, que parecia mas bien un espectro, me quise informar de quien era; mas apenas mi voz llegó á herir sus oidos, cuando pronunció mi nombre con una viveza y regocijo superiores á su estado, y sacando las fuerzas que pudo, se incorporó, se arrojó á mis pies y cayó desmayado. (Anónimo, 1832: 170-171)

La maldad que radica y emana de este villano logra alcanzar sus cotas más altas, pues es poseedor de un poder absoluto sobre el destino y la vida del resto de personajes.

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, Alberto se erige como el villano gótico del relato. No es hasta el final de la trama, cuando se destapan los diabólicos actos de este personaje, los cuales habían quedado diluidos por obra de la confusión y los misterios que envolvían la historia. Alberto había usurpado el lugar de Adolfo, el héroe de la historia, «fiado en la maravillosa semejanza que había entre él y Adolfo, pues muchos los confundían fácilmente» (Pérez y Rodríguez, 1833: 284-285), había sometido a su amada, Margarita, e incluso la había obligado a aceptar contraer matrimonio con él, ignorando la advertencia del invisible de que no lo hiciera. Finalmente, el prodigioso habitante de Munsterhall, el hombre invisible, logra impedir el matrimonio y Adolfo huye y regresa con su esposa, María, a la que había abandonado para ir a Steenhausen a engañar a Margarita. Alberto acaba arrepintiéndose de sus actos malvados y es perdonado por su esposa, y por Dios, salvándolo de una vida vergonzosa, de acosos y de muerte violenta.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, el villano gótico es Ambrosio. El terror que provoca su presencia y que proviene de sus acciones es angustioso y domina toda la novela. Las escenas que tienen lugar en la cripta ayudan a crear una imagen aproximada de su perversidad, insistiendo varias veces el narrador en su carácter ruin y en las monstruosidades que es capaz de cometer. Desde que era un niño, se observa en su comportamiento una evidente inclinación a hacer el mal, apoyado en las directrices del abate Coscia y, justamente, por ellas; hasta su muerte, «la altanería y orgullo de Ambrosio no podían sufrir la mas mínima reconvención en su desarreglada conducta» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 110).

La amplia y precisa narración de Lucrecia Pompei, esposa de Ambrosio, al final del relato, corrobora la dimensión de la malignidad de este villano gótico: asesinó a su padre y al criado de este, enfermó y dejó morir a su madre, engañó a Mandina (la heroína de la historia) y a Eugenio (su hermano y héroe del relato) con epístolas falsas para separarlos, se aprovechó de Olimpia Tosi, encerró a Lucrecia Pompei en una cabaña abandonada, intentó retener contra su voluntad a Mandina (incluso trató abusar de ella) y asesinó, antes de morir, a su perverso maestro, Coscia.

Ambrosio es un ser trastornado y amenazador. Es capaz de los crímenes más perversos, si eso le facilita alcanzar su objetivo: seducir a la hermosa e inocente Mandina. Ritos satánicos, sádicos y sexuales pueden deducirse de una lectura y un

análisis más profundo de esta novela; es más, las referencias a la demonología y la sexualidad son cuantiosas y se presentan en las descripciones de la enajenación mental, la depravación y la necesidad imperiosa de sesgar vidas y derramar sangre de Ambrosio, cada vez que recuerda a Mandina: «La imagen de Mandina se le representaba con todos los atractivos de la belleza y juventud, y sus desdenes habían inflamado sus lascivos y criminales deseos hasta el término de proponerse á todo trance poseer ó de grado ó por fuerza las gracias de la inocente doncella» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 10-11).

Sin embargo, la malignidad de este villano gótico necesita de una mejor explicación. En Ambrosio resurge el antihéroe de las novelas irracionales de Matthew G. Lewis. Actúa movido por sus deseos e impulsos sexuales, pero también experimenta terribles pesares. Se trata de un personaje complejo en cuyo interior se libra una eterna lucha entre un deseo incontrolable por Mandina y un desasosiego por sus pecados inconfesos. Los remordimientos afligen su espíritu de manera constante, moviéndose continuamente la función de este personaje entre torturador y torturado: «La terrible mano de los remordimientos había trazado en el pálido y cadavérico rostro del infortunado Ambrosio los espantosos rasgos de una desesperación tranquila y concentrada. Los músculos de la cara visiblemente contraídos anunciaban la interna tortura de aquella alma abrumada con el peso del crimen. Sus ojos vagaban sin fijarse en objeto alguno por las orbitas desencajadas, y sus labios articulaban palabras insignificantes al parecer é ininteligibles» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 95).

Este dolor del alma que experimenta de forma constante se torna, por momentos, en un dolor insufrible: «Los tormentos del infierno son mas soportables que los de tu alma» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 57). Los crímenes cometidos y los incesantes remordimientos provocan un cambio circunstancial en Ambrosio. Esta lucha constante que se libra dentro él, la exploración de su verdadero camino, junto al consejo apropiado de Cenón, su criado, algo muy positivo para este, y la complementación al malvado Coscia, lo conducen hacia un ermitaño, al que acude con la esperanza de que alivia su espíritu manchado por el deseo y el crimen, y torturado por la angustia. Tras este encuentro con el ermitaño, parece que Ambrosio ha logrado cambiar y con ello el arrepentimiento y la purga de sus pecados. Sin embargo, sus instintos sexuales y su perversión acaban por anular su sentimiento de culpa y solo parece arrepentirse cuando conoce su sentencia: condenado a morir en la horca.

Este villano continuamente se debate entre el bien y el mal, fluctuando interminablemente de un extremo a otro. En esta novela, nos adentramos en el terreno

de la ambigüedad moral: Ambrosio, un hombre de asombrosas virtudes, posee una genética inclinada a hacer el bien, sin embargo, las circunstancias vitales y, sobre todo, el peso de una educación descarriada acaban por inclinarlo a hacer el mal.

En *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, Liurfo, un tirano de ambición desmedida, cuyos excéntricos deseos atemorizan la vida de sus súbditos, se erige como el villano de la historia. Su fiereza y arrogancia desembocan en una soberbia y un desequilibrio mental que le impulsan a hacer el mal. Liurfo acaba con la vida de los padres de Narciso, su sobrino y héroe del relato; rapta a Atelia, la joven heroína, de la que se ha encaprichado; y, tras reiterados encierros en diversas habitaciones del castillo y ante la negativa de Atelia de ser suya, la encierra durante ocho años en un calabozo situado en un subterráneo con sola la compañía de tres cadáveres degollados (los padres de Narciso y el del propio Narciso, aunque luego se descubre que no era el cadáver de este):

La agitación de mi alma es superior á mis fuerzas; espero con impaciencia ver la claridad del hermoso dia; pero ¡que horror! Cuando principiaba á alumbrar el horizonte el mas hermoso astro, veo que la anciana no estaba en su lecho. ¡Ay cual fue mi terror al verme ensangrentadas las manos y gran parte de mi ropa! [...] encontraron entre los colchones un puñal, y despues sin decirme una palabra me conducen á un calabozo subterráneo, rodeándome una gruesa cadena, la que me atormentaba sobre manera. (Torre-López y Ruedas, 1834: 32)

Finalmente, la joven, cuando está a punto de ser agredida sexualmente por Liurfo, logra asesinarlo y huir de aquel horrible lugar.

En estas historias góticas intervienen otros personajes perversos que actúan como personajes secundarios o figurantes dentro de la trama: padres déspotas, reyes tiránicos, inquisidores, bandidos, maestros corruptos, lacayos, etc. Dichos personajes suelen ser partícipes de las fechorías del villano gótico e incluso sus mentores o instigadores.

En *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, junto al villano gótico, el Arzobispo de Sevilla, aparecen los miembros diabólicos de la Santa Inquisición. Estos vuelven a aparecer en *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); en *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; y en *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá. En estas novelas con un

alto contenido anticlerical⁶⁶², el desenmascaramiento del lado más tétrico de los ministros de la Iglesia proporciona escenas y momentos verdaderamente escalofriantes.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, además, aparecen otros villanos que no pertenecen al estamento religioso, como el padre biológico de Bartolomé Vargas, el marqués de Velada, quien no muestra arrepentimiento alguno, ni ningún tipo de buen sentimiento, cuando descubre que su hijo, al que daba por muerto, está vivo; o la duquesa de Montemolin, quien no duda en ordenar la muerte de un niño, la del propio Bartolomé Vargas. Cuando la duquesa descubre que el marqués de Velada ya estaba casado cuando contrajo matrimonio con su hija y que, al igual que esta, también le había dado un hijo, la duquesa trata de encubrir todo el asunto y cuando la madre de Bartolomé Vargas fallece, la duquesa le entrega el niño al padre Lorenzo para que deshaga de él, pues él era el legítimo heredero del marqués de Velada. En los últimos momentos de su vida, la apariencia externa de la duquesa de Montemolin revela la crueldad de su interior; la descripción física de esta pérfida villana se realiza desde la estética gótica:

This ostentatious magnificence surrounded the shrivelled form of a wizened old woman. The covering lay evenly over her, and she had all the appearance of a body lying in state. «The ruling passion e'en in death remained», and vanity must have eaten the core of her heart, and left it a very shell, for, even at the awful brink of an eternity, which must have been hopeless to her, loaded as her soul was with sin, instead of preparing her mind to meet her Maker, she had employed her attendants in decking her body to receive the honoured and sainted hermit: she had her head bedizened with the tawdry trappings of vanity, and her cheeks, chin and forehead, loaded with a doublé coating of crimson. As Vargas approached, two waiting women who stood by the bed knelt down, and crossed themselves devoutly. The Marchioness discovered the skin-enveloped skeleton of an arm, and did the same, saying in a voice which from its hollow tone seemed to proceed from the very depth of her lungs, «your blessing, holy man, favoured of the saints». [...] Her deep sunken eyes far within the recesses of her scarcely covered forehead, gave her the appearance of a person looking through a skull as from a mask. The sallow complexion and wrinkled texture of her face contrasted so ill with the incongruous coating of crimson by which it was surmounted, that it strengthened this idea, and the whole creature seemed like a ghastly representation of death in a masquerade. (Blanco-White, 1822a, tomo II: 315-331)

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, el héroe del relato, Timancio, se cruza, desde su niñez, con personajes realmente crueles. Primero, se encuentra a Jorge Klabbell, un

⁶⁶² Esta cuestión tiene un análisis mucho más complejo y profundo que presentaremos y analizaremos más adelante, en el subapartado 3.4.9., «El anticlericalismo y el antiinquisitorialismo como motivos literarios y estéticos», de este tercer apartado.

«hombre de mal corazón, de un genio altivo é incorregible, y que desde su niñez había dado rienda suelta á sus pasiones, cometiendo toda clase de excesos» (Aguirre, 1830: 7). Liderando una cuadrilla de bandidos, asalta la casa de los padres de Timancio, buscando vengarse del abuelo de este, Catamelk, al que se propone asesinar, robarle sus posesiones y tomar a su hija, la madre de Timancio. Los padres de Timancio son asesinados, pero también sucumbe Jorge Klabbell, quien es asesinado por la madre de Timancio cuando esta trataba de defenderse de su agresión.

A continuación, Timancio es secuestrado por la banda de Jorge Klabbell, aunque logra escapar y acaba siendo acogido y criado por su tío, Pablo Catamelk. Durante la estancia con su tío, es torturado por su primo, Joaquinito, un muchacho de la misma edad que Timancio, cuyo «semblante [...] denotaba lo perverso de su corazón» (Aguirre, 1830: 51), y su primer maestro, Pascasio Policeno, un hombre «de un semblante poco agradable, el cual nunca se observaba sin un ceño cruel, capaz de intimidar al hombre más sereno» (Aguirre, 1830: 28), quien, finalmente, es encarcelado acusado de infanticidio. Cuando alcanza la edad adulta, se cruza con el duque de Oslit, el villano gótico, y Jaime Burguets, el patrón del buque donde viaja junto a Carlitos (Adela disfrazada); este último se aprovecha de los celos que Timancio sentía hacia Robi, un anciano que había recogido a Jaime Burguets cuando su goleta naufragó, por su actitud cariñosa hacia Carlitos para ponerlo de su parte y acusarlo falsamente. Robi, quien luego se descubre que es el padre desaparecido de Adela, es detenido y arrojado por la borda, siendo víctima de la perversión de Jaime Burguets y de los celos de Timancio; aunque Robi aparece al final de la novela y cuenta a su hija y a Timancio cómo había logrado sobrevivir.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, encontramos a un segundo villano gótico, el rey Venceslao VI, cuya maldad llega incluso a rivalizar en ciertos momentos con la de Roberto de Manstein. El narrador dedica un capítulo completo, el segundo del primer tomo, a la descripción detallada de este personaje, cuyo comienzo deja bastante claro su naturaleza: «Así como la naturaleza se complace de tiempo en tiempo en producir héroes y almas grandes para honor de la humanidad y adorno de su siglo, así deja á las veces escapar de su seno algunos abortos, que á manera de astros maléficos llevan consigo la destrucción y el oprobio del género humano. Tal fue Venceslao VI; Emperador de Alemania y Rey de Bohemia» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 32). «Ebrio» y «holgazán» son términos a los que frecuentemente recurre el

narrador «para calificar sus vicios mas dominantes, pero no los mas enormes» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 32): «Dotado de un carácter feroz y sanguinario; dominado de una pereza y que rayaba en estolidez; entregado á la mas desenfrenada glotonería y beodez, aun desde la edad juvenil carecia de aquellos atractivos que debian hacerle amable» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 32-33).

Las pocas cosas buenas que pudiera tener este villano se debían al cariño y a la buena educación de Emerico de Zitaw; no obstante, este buen hombre no pudo evitar que su alumno, «un insigne malvado enviado por el cielo para castigo de los pueblos» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 35-36), cometiera todos los crímenes que llevó a cabo, pues en su naturaleza existía una propensión a hacer el mal que ni el más bondadoso de los maestros podía frenar: «El fuego encendido á fin de entibiar el agua, preparada para bautizarle, prendió en la iglesia parroquial de San Sebaldo, y la redujo á cenizas. Ensució la pila bautismal al tiempo de la ceremonia, como antiguamente Constantino Coprónimo. Cuando el año siguiente recibió la investidura del reino de Bohemia, contaminó igualmente el altar, sobre el cual le habían colocado. En fin todo presagiaba cuánto debían temer los pueblos de un príncipe rodeado de tan infelices agüeros» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 36).

A diferencia de Roberto de Manstein, Venceslao llega en ciertos momentos a mostrar un carácter mucho más relajado cuando se halla junto a su compañero de juegos y diversiones, Gualtero, hijo de Emerico de Zitaw y héroe de la historia, en cuya presencia el monarca llega a experimentar «un movimiento involuntario de respeto le hacia sentir el irresistible ascendiente de la verdadera virtud sobre el poder y fasto del vicio» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 38). Emerico de Zitaw contenía los vicios del rey, sin embargo, con el tiempo, el monarca, de naturaleza feroz y desidiosa, pronto comenzó a revelarse contra su maestro y comenzó a sembrar el terror:

Llegó á tan horrible extremo de desnaturalizacion, que no solo sin forma de juicio y sino tambien por mero capricho condenaba á muerte á infinitos. Saliendo en público, le seguía siempre un verdugo con la segur levantada, quien á la menor señal suya, separaba la cabeza de los hombros de la infeliz víctima de su tiranía. [...] Si fallaba el verdugo, llevaba atraillado un enorme dogo, y segun le parecia, le soltaba para que despedazase ó maltrataba cuantos hallaba al paso. [...] y con el pretexto de ser partidarios de Gonthier, perseguía y castigaba encarnizadamente á los nobles y poderosos, apoderándose de sus riquezas. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 72-73)

Su esposa, Juana, hija del conde Alberto de Holanda, murió despedazada por su dogo. Pronto olvidó todo lo que Emerico de Zitaw había hecho por él o los momentos agradables que había pasado junto Gualtero, y los expulsó a ambos por mero capricho.

Su continuo estado de embriaguez, lascivia y holgazanería provocan que descuide continuamente sus labores como monarca y deposite todo su confianza y su reino en su mano derecha, el villano gótico del relato, Roberto de Manstein, quien lo manipula fácilmente y provoca que el pueblo acabe sublevándose contra él. Con Roberto de Manstein a su lado, pues este había ocupado el lugar de Emerico de Zitaw, la malignidad del monarca va en aumento y continúa «ejerciéndolo en sus vasallos la mas odiosa y violenta tiranía» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 207).

Tras haberse fugado de la cárcel, donde acabó gracias a una emboscada a la que lo había conducido Roberto de Manstein, de nuevo, en su palacio, comienzan «los horrores: Praga fue inundada en sangre; los nobles iban en tropas al cadalso; pesquisas, rapiñas, hurtos, confiscaciones... Pero corramos un velo sobre tan repugnantes escenas» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 224). Cuando Roberto de Manstein trata de apuñalarlo, sin éxito, Venceslao acaba con su vida sin misericordia.

Finalmente, el monarca, sin Roberto de Manstein a su lado y con la ayuda de Emerico de Zitaw, quien había logrado retomar su antiguo cargo, parece que vuelve a reconducir su vida. No obstante, al final del relato, el narrador advierte al lector que, poco tiempo después, Venceslao VI regresó a su antiguo ser, así que, «no poniendo el brutal monarca límites á sus desafueros y crueldades, se juntaron los Electores del imperio, y le depusieron, absolviendo á todos sus vasallos del juramento de fidelidad que le habian prestado» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 224-225).

Otro villano de esta novela gótica es el barón Conrado de Limberg, el padre de las heroínas virtuosas del relato, Ana y Sofía, y causante también de las desgracias de sus hijas. Este había sabido ganarse la confianza de Carlos IV, «ocultando bajo un exterior modesto y afectada afabilidad, una desmedida ambicion é índole altiva» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 38). Su genio «era el del escorpion, halagando para matar, y poseyendo la destreza de inducir á otros á secundar sus inicuos proyectos sin manifestarlo» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 38). Una persona vanidosa, solo tenía como amigos a aquellas personas que «podian servirle de escalones para su elevacion, y la lisonja era en su concepto el Dios, á quien debian los hombres rendir incesantes adoraciones» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 39). Al no poder obtener todo lo que

quiso del monarca Carlos IV, aprovechó la llegada del nuevo rey, Venceslao VI, para llevar a cabo su plan de ascensión.

Primero utiliza a su hija mayor, Ana, a quien se propone comprometer con Víctor Margrave, el alma del partido Gonthieriano, para lograr quitarle a Gonthier, enemigo de Venceslao, su mano derecha y precipitar su caída. Sin embargo, Emerico de Zitaw, quien aún continuaba siendo el consejero del monarca hasta la llegada de Roberto de Manstein, convence a Venceslao VI de que desista de ese plan y piense en otra manera de ganarse a Víctor Margrave, pues le constaba que Ana ya estaba enamorada de otro. Así pues, Conrado propone a su hija menor, Sofía, como futura esposa de Víctor Margrave y le propone a Emerico de Zitaw que Ana se case con su hijo, Gualtero, pues veía también otra posibilidad de ascensión casando a su hija con el hijo del consejero del rey.

Tras el destierro de Emerico de Zitaw y Gualtero, ve la oportunidad de acercarse aún más al monarca y tratar de ganárselo, «pues sabia con destreza insinuarse y lisongear su gusto y vanidad, conducta que en un príncipe como Venceslao, no podía dejar de producir efectos maravillosos» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 75). Ahora, ya no le interesaba casar a Ana con Gualtero, pues no ve ningún tipo de beneficio en este enlace; para separar a los dos amantes, y así poder utilizar a Ana cuando a él le fuera conveniente, trata de convencer a Venceslao, bajo un engaño, de que Gualtero y su padre estaban detrás del caso de sedición contra él. Aunque el monarca no lo creyó al principio, tras la insistencia de Conrado, poco a poco fue dudando de la lealtad de Emerico de Zitaw y Gualtero, de modo que Conrado, poco a poco, «comenzó á gozar del fruto de sus criminales intrigas» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 78).

Más adelante, Conrado promete a su hija Ana a Roberto de Manstein se colocaba a la cabeza, por encima de él, le ofrece a Venceslao casar a Ana con Roberto de Manstein, el nuevo favorito de Venceslao VI, precipitando la desgracia de su hija. Manipuló y castigó a Ana, encerrándola en su habitación, para que aceptara el matrimonio con Roberto de Manstein; finalmente, Ana cae enferma y fallece de manera prematura antes de que pudiera casarse. Tras la muerte de Ana, en esta ocasión, cuando Roberto de Manstein le propone casarse con Sofía, trata de convencer a su hija para que acepte el compromiso. Sin embargo, el matrimonio entre Sofía y Roberto de Manstein tampoco llega a celebrarse, pues esta desaparece de forma misteriosa. Conrado, «infeliz y delincuente padre abandonado de todos, hecho el objeto de la execración pública, y señalado con el dedo como el verdugo de sus hijas; fastidiado del espinoso cargo y vil

papel que se veía precisado á representar y por haberse Roberto alzado con todo el gobierno; tomó por fin la resolución de ir á sepultar en el castillo de Limberg su confusión y remordimientos» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 151).

Encerrado en su castillo, Conrado va consumiéndose poco a poco, siendo víctima de terroríficas alucinaciones en las que cree ver los espíritus de Ana y Gualtero: «El rostro pálido y cadavérico del infortunado magnate era vivo retrato de su alma despedazada por la ambicion y remordimientos» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 115). Tras su más sentido arrepentimiento, Conrado logra recuperar a sus dos hijas y conseguir un buen trabajo; no obstante, como advierte el narrador, «la maldad aun no habia sido del todo castigada», y el barón de Limberg, «cuya ambicion labró en parte la infelicidad de sus bijas, murió de allí á poco, en extremo pesaroso de no haber disfrutado mas tiempo del elevado puesto, término de sus ambiciosas miras» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 223-224).

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, los musulmanes son los otros villanos del relato. Encontramos a Manzolk, padre de la heroína, María, «gran perseguidor de los cristianos, y fanático sectario del islamismo, que habia muerto en la ceguedad y el error de su secta» (Anónimo, 1832: 107). Promete a su hija con Zorbohihc, el villano gótico, a cambio de que él y su padre, Abenholk, le den su apoyo para destronar a Ceyt Abuceyt, hermano de su esposa, Matilde.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, hallamos a otros dos grandes villanos: Coscia, maestro de Ambrosio, y Olimpia Tosi, la *femme fatale* del relato. Coscia es quien corrompe a Ambrosio, cuya conducta es dirigida, desde que tenía tres años de edad hasta los dieciséis, por este maestro depravado. Olimpia Tosi es descubierta al final de la trama, responsable última de todos los males; su amor por Ambrosio y los celos que siente al ver el deseo de este por Mandina, la conducen a llevar a cabo un plan de venganza. Despechada, juró que se vengaría de Coscia y halló en Mandina el medio perfecto para sembrar la discordia, el odio, la consternación y la separación en la familia de Scianella. La perversidad en este personaje es absoluta y el narrador insiste constantemente en su sed de venganza y en su falta de arrepentimiento. Una vez que ya se conoce cuál es el origen del mal, su pecado y lo inicuo de sus planes se van difuminando y Olimpia queda relegada a un segundo plano dentro de la historia.

B. El héroe valiente

En oposición al villano gótico, hallamos al héroe de la narración gótica. Este personaje encarna el bien, la bondad y los buenos sentimientos, obediente y protector de las buenas y sanas costumbres. Al igual que en las novelas góticas extranjeras, el desarrollo de este personaje en los relatos góticos españoles no es tan profundo como en el caso del villano gótico, puesto que los escritores del gótico se centraron en sus villanos, los verdaderos protagonistas de sus tramas; de hecho, es el villano el que da inicio e impulso a la trama.

El héroe no posee la misma fuerza y entidad que el villano del relato; es inhábil «para triunfar y restablecer la justicia» (Carnero, 1997a: 145). El castigo del villano gótico, por lo general, «se debe a una fuerza de la Naturaleza (que actúa como instrumento de la cólera divina), a una reacción de arrogancia autodestructiva cuando pierden toda esperanza, o a la intervención como *deus ex machina* de una de las supremas magistraturas del Estado» (Carnero, 1997a: 145). La ineficacia del héroe viene justificada por la necesidad del escritor de enaltecer la maldad del villano, «espectáculo esencial en el ámbito de lo gótico literario» (Carnero, 1997a: 145).

La función principal del héroe de la trama gótica, heredada de los personajes de los libros de caballerías y romances, es la de proteger a la heroína, de la que se enamora a primera vista, aunque a veces nos podemos encontrar con el romance ya en curso. Este expone su vida en más de una ocasión para proteger su honor y su virtud, así como la de sus seres queridos.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, el héroe valiente es Bartolomé Vargas; en *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), no existe ningún héroe; en *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, Bartolomé Vargas; en *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, Timancio; en *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, tampoco hay un héroe; en las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Gualtero (el Espectro de Limberg), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), Adolfo, y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), Eugenio (Antonio); en *Las calaveras,*

o *La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, Antonio de B***; y en *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, Narciso.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, el héroe, Bartolomé Vargas, se nos presenta como un muchacho noble, valiente y de nobles sentimientos. Debido a los enredos del villano, el Arzobispo de Sevilla, Bartolomé Vargas casi pierde la vida cuando es herido por Meneses, pues tanto este como el padre de Cornelia Bororquia creían que había sido él quien se la había llevado furtivamente. Cuando se entera de que Cornelia Bororquia había sido encarcelada en la prisión del Santo Oficio, trata desesperadamente de sacarla de aquel lugar, sin embargo, no logra su objetivo y la joven protagonista es finalmente quemada en la hoguera.

No obstante, en *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, se le otorga un papel relevante al personaje de Bartolomé Vargas, pues, en esta ocasión, se erige como el protagonista de esta historia, tal y como aparece en el título de la obra. En esta ocasión, es Vargas quien nos relata sus experiencias vividas: Inquisición y costumbres españolas son mostradas al lector a través de este personaje.

La introducción de Bartolomé Vargas en la historia es de lo más misteriosa. El narrador lo presenta como un hombre solitario y melancólico, que se hacía pasar por Aragonés y que había regresado a Zaragoza, su tierra natal, tras haber vivido en otros reinos durante un tiempo. Los misterios que rodean a este personaje llama la atención no solo de los otros personajes del relato, quienes lo relacionan con el mundo infernal, sino también de los lectores:

His person was of a nature to add considerably to the awe which his manners inspired. He was tall, and though thin, his form had the appearance of uncommon strength; in walking, his long stride and firm step impressed those who looked upon him with an idea of power and activity; his features would have been remarkably handsome, but that there was an expression of earnestness and almost wildness in his look arising from his eyelids being frequently on the full stretch; and the habitually descending curve of his lip showed at once that it was unused to the smiles which might unbend it. Upon the whole, there was enough of beauty in his countenance to command admiration, and an expression of restless uneasiness, and of melancholy, that could hardly fail of exciting interest and pity. (Blanco-White, 1822a, tomo I: 33-34)

Más adelante, el narrador comienza a dar más datos sobre los orígenes de este héroe misterioso, revelando que se trata de Bartolomé Vargas, un joven de familia noble que había quedado huérfano a la edad de tres años. El Arzobispo de Sevilla era quien le

había entregado al marqués de Bohorquia. Con el paso del tiempo, entre Bartolomé Vargas y Cornelia Bohorquia había comenzado a forjarse un amor puro. Los jóvenes amantes solo querían pasar la vida juntos, sin embargo, el marqués tenía preparado para Bartolomé Vargas otro futuro.

El narrador ofrece también algunos datos de carácter informativo, como la costumbre en cada familia, aquella que quisiera alcanzar un nivel de igualdad con los nobles de España, de que algún vástago tomara los hábitos; el marqués de Bohorquia había propuesto a Bartolomé Vargas para ello. Sin embargo, el joven se niega a aceptar la orden del marqués, pues estaba enamorado de Cornelia Bohorquia, así que, ante la amenaza del marqués de denunciarlo ante el Santo Oficio, Bartolomé Vargas huye de su casa y se exilia a Inglaterra donde ejerce de profesor de español y tiene contacto con el protestantismo, iniciando allí su conversión⁶⁶³. Este cambio de religión, catolicismo a protestantismo, que realiza Bartolomé Vargas durante su estancia en Inglaterra es expresado de manera sublime en la siguiente cita; el contraste entre la pomposa iglesia católica y la simplicidad de la iglesia protestante de Inglaterra provoca que Bartolomé Vargas experimente un sentimiento de admiración y un irresistible impulso a unirse a esta última:

Upon first entering the edifice, he was forcibly struck by its simplicity, so strongly contrasted with the pompous decorations, and what he now looked upon as ridiculous emblems, which crowded the chapels of the cathedral at Seville, and to which he had been so long accustomed and enslaved. This feeling only gave place to one of admiration at the consistent simplicity of the liturgy, which was rehearsed by the clergyman in an intelligible language, and a clear and devotional tone. He felt irresistibly impelled to join in the sincere but temperate effusion of praise and thanksgiving; and he found all the arguments which had thrown him from the bosom of the Catholic church, and which his mind rapidly recapitulated, totally insufficient to prevent the awful conviction of the presence of an All-powerful Deity, to whom the united voices around him were addressed. (Blanco-White, 1822a, tomo I: 256-257)

Cuando regresa a casa, tras haberse apaciguado la furia del marqués de Bohorquia por no haber aceptado a tomar los hábitos, retoma su idilio con Cornelia Bohorquia y, entre sus diversas charlas sobre el catolicismo y el protestantismo, logra que la dulce y virtuosa heroína también se convierta al protestantismo. Con la excusa de

⁶⁶³ José M^a. Blanco-White estuvo exiliado en Inglaterra, así que es probable que el escritor español tuviera un contacto directo con los escritos góticos, así como con el protestantismo, cuya conversión llegó a producirse, de modo que podemos hallar en esta novela algunas referencias biográficas de dicho escritor. Para más información sobre este escritor español, se puede consultar Antonio Garnica (1988), Manuel Moreno (1998), Eduardo Subirats (2005) y Antonio Cascales (2009).

un supuesto caso de herejía, Cornelia Bohorquia es secuestrada por el Arzobispo de Sevilla y encarcelada en la prisión del Santo Oficio, y Bartolomé Vargas, víctima de los enredos y embustes del Arzobispo (le había contado que era hermano de Cornelia Bohorquia) huye a Zaragoza, separándose ambos amantes e iniciándose una vida de continuos pesares. Durante su viaje por España, Bartolomé Vargas se topa con todo tipo de sucesos que, si al principio parecían ser obra de santos o prodigios, él mismo acaba desvelando, abriendo los ojos al lector sobre viejas supercherías⁶⁶⁴. De nuevo, se vuelve a tocar la cuestión de la religión durante su estancia en el castillo del marqués de Velada, quien resulta ser su verdadero padre y cuya suegra, la duquesa de Montemolin, había ordenado su asesinato al padre Lorenzo (Father Lawrence), su confesor, cuando era un niño.

Finalmente, cuando Bartolomé Vargas se entera del encarcelamiento de Cornelia Bohorquia, junto a Meneses, ambos trazan un plan de rescate que, tras situaciones realmente escalofriantes y tensas, tiene éxito: durante el traslado de Cornelia Bohorquia al palacio del Arzobispo de Sevilla, logran rescatarla y capturar también a este villano. Ambos amantes logran finalmente huir, lejos de las maldades del Arzobispo y de la Inquisición.

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, Timancio vive desde su infancia continuos horrores y sufrimientos. Cuando tenía siete años, sus padres fueron asesinados, siendo testigo de este horrible suceso. Tras huir de sus captores, fue acogido por su padrino y hermano de su madre, Pablo Catamelk. Durante su formación, es víctima de los ataques de celos de su primo, Joaquinito, y de su primer maestro, Pascasio Policeno; aunque, logra sobrevivir a este último y llega a parar en a manos de don Juan, una persona afable, virtuosa, prudente y de buena educación, que inculca sus buenos valores en Timancio.

Tras esta primera educación y cuando alcanza la edad adulta, Timancio continua su formación y se muda a Viena donde conoce al marqués de Ripampa Guidaguilve, «mayorazyo muy pingüe, y que tiene gran partido entre los demas de su clase. Con sus afectadas espresiones, que todos oyen y nadie entiende, es tenido por un segundo Ciceron en la elocuencia, y un segundo Séneca en sabiduría» (Aguirre, 1830: 62). A su

⁶⁶⁴ Esta cuestión sobre el tratamiento de lo sobrenatural en la novela gótica española será tratada más adelante, dentro del subapartado 3.4.6., «La función didáctico-moral. La virtud recompensada, los efectos de una buena y una mala educación y el tratamiento de lo sobrenatural (explicado y no explicado)», de este último apartado.

lado, Timancio aprende a instruirse en los pormenores necesarios para presentarse en las tertulias y en las casas. También, gracias a Ripampa Guidaguilve conoce a Adela, la heroína virtuosa y su primer y único amor.

Debido a la persecución, el acoso y la tiranía del duque de Oslit, Timancio enfrentándose a este y, tras haber puesto fin a su vida y rescatado a Adela de su encerramiento, huye junto a su amada. Ambos amantes sufren todo tipo de infortunios y, tras un terrible naufragio, ambos se separan sin saber más el uno sobre el otro. Timancio llega a una cueva misteriosa y allí conoce a una extraña y siniestra civilización, los Letingbers⁶⁶⁵. Tras una temporada conviviendo con estos, cuyas costumbres son presentadas y analizadas por este, Timancio logra regresar a la casa de su ya difunto tío y, por cosas del destino, se reencuentra con Adela, quien había sobrevivido al naufragio y se había encerrado en un convento, convencida de que Timancio estaba muerto.

Finalmente, Timancio y Adela pueden vivir felizmente su amor, pues se había corrido el falso, pero conveniente, rumor de que el marqués de Oslit se había quitado la vida y también había aparecido con vida Robi, un anciano con el que ambos se habían encontrado durante su viaje y que luego se descubre que es el padre desaparecido de Adela.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, Gualtero, el héroe valiente, es un joven de «ojos penetrantes y vivos, la tez blanca, la frente hermosa y sombreada por bucles castaños, que realzaban su blancura, su aire gallardo, una fisonomía en fin, donde estaban pintadas las cualidades de un alma sublime y generosa; todo anunciaba en él grandeza, valor, sublimidad y heroísmo» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 4).

Gualtero es otra de las víctimas principales del villano gótico, Roberto de Manstein, viéndose obligado a huir y a separarse de Ana, su amada, debido a los inventos de este, quien lo acusa falsamente de encabezar, junto a su padre, el tumulto que hubo en Praga.

Durante su infancia, Gualtero se había convertido en el amigo de juegos de Venceslao (pues Emerico de Zitaw, el padre de Gualtero, era su maestro, y, más adelante, fiel consejero), el otro villano gótico del relato; el gélido carácter del monarca se desvanecía momentáneamente cuando se encontraba junto a Gualtero, ejerciendo este

⁶⁶⁵ La descripción de esta civilización será presentada más adelante, en el subapartado 3.4.10., «La cuestión del *Yo* y el *Otro*», de este tercer apartado.

héroe una influencia positiva en él: «Aunque los dulces sentimientos de amistad y amor fuesen extranjeros al duro corazón de Venceslao, era tal el atractivo de Gualtero, que cuando menos no podía cerrar su pecho á un sentimiento de benevolencia hacia él, y el frecuente trato suavizaba algún tanto el natural desapego del príncipe» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 37).

Tras su huida para evitar ser atrapado y encarcelado, pues le habían acusado falsamente de traidor y sedicioso, Gualtero llega a Turquía donde acaba trabajando al servicio del Emperador Bayaceto, al que sigue en su lucha contra Tamorlan, rey de Persia; allí, Gualtero, luchando desesperadamente, halla la muerte.

Al finalizar la trama, descubrimos que Gualtero no había muerto en combate. Es más, su participación en los extraños acontecimientos que suceden a lo largo de toda la historia están íntimamente relacionados con él⁶⁶⁶. Aprovechando su supuesta muerte, Gualtero, traza un plan para rescatar a Ana de Roberto de Manstein. Bajo el disfraz del Espectro de Limberg, así es como lo comienzan a llamar los criados del castillo de Conrado, salva al tiránico rey de la muerte en varias ocasiones, alzándose este héroe como una persona de una valentía y una virtud incuestionables, pues protege al rey a pesar de la oscuridad de sus crímenes, e incluso le da la oportunidad a Roberto de Manstein para que confiese sus culpas y desista de su plan de matar al monarca. Sin embargo, este continúa con su plan de acabar con Venceslao y finalmente es derrotado por el Espectro de Limberg.

Finalmente, como recompensa a su virtud, Gualtero y Ana acaban juntos y felices, contrayendo matrimonio, tal y como se había planeado en un principio.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, el héroe valiente es Antonio de B***, segundo hijo del conde de B***, quien, «desde muy niño había mostrado excesivo valor, y sus diversiones, sus entretenimientos, sus juegos, su robustez y su fuerza corporal anunciaban á un tiempo su inclinación y su aptitud para la guerra» (Anónimo, 1832: 29-30): «Las conquistas de Burriana y de Peñíscola, y la célebre batalla de Enesa, habían inflamado su corazón, y los aprestos militares de los que iban á participar de tantas glorias, acabaron de encender su imaginación y exaltar su entusiasmo» (Anónimo, 1832: 30-31). Siendo aún un hombre joven, había logrado unirse, junto a su padre y su hermano mayor, en la lucha contra el estado islámico, venciendo y convirtiendo al cristianismo a los infieles. Su

⁶⁶⁶ Acontecimientos sobrenaturales o maravillosos que serán analizados en el subapartado 3.4.6., «La función didáctico-moral. La virtud recompensada, los efectos de una buena y una mala educación y el tratamiento de lo sobrenatural (explicado y no explicado)», de este último apartado.

valentía e ingenio le hicieron granjearse rápidamente la fama de héroe y la gratitud del rey de Aragón, el Conquistador, uniéndose a los Almogávares⁶⁶⁷:

Su escudo representaba sus proezas, que el Rey le había mandado grabar para perpetuarlas. Ceñía aquella espada formidable, que se había teñido tantas veces en sangre sarracena; y su juventud, su estatura, su gentileza y talle descollaban en medio de la brillante comitiva del Rey. Si su maravilloso denuedo era cual un torrente impetuoso que rompía por todo en el campo del honor; su talento, su amabilidad, la dulzura de su carácter, y las gracias de su persona arrastraban las voluntades de un modo irresistible. (Anónimo, 1832: 54-55)

Durante una de las escaramuzas para conquistar la ciudad de Valencia, donde se había atrincherado el rey Zayyán Ibn Mardanish (Zahén), último rey musulmán de Valencia, conoce a una hermosa y misteriosa mujer, María, la heroína virtuosa, de la que se enamora al instante. A diferencia de los otros héroes, Antonio no tiene reparos en expresar abiertamente sus sentimientos por María. A lo largo del relato, ambos protagonistas sufren un acoso constante: son capturados, torturados y acaban muriendo mientras trataban de huir. El lector puede sentir su pánico a medida que avanzan por los recovecos subterráneos de una cueva, sin escapatoria, sin posibilidad de regresar, sentenciados a un terrible final. El principal responsable de esta situación es Zorbohihc, el villano gótico que presentamos en la sección anterior.

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, Adolfo, «caballero Frison [...], valiente y desgraciado guerrero» (Pérez y Rodríguez, 1833: 5-6), es usurpado por su amigo, el villano gótico, Alberto, aprovechando el parecido físico entre ambos y que Adolfo se había ido a luchar a las Cruzadas, para llevar a cabo sus planes: someter a Margarita, la heroína virtuosa, y obligarla a casarse con él. Luego, se descubre que el hombre invisible es en realidad el auténtico Adolfo, quien se había escondido en las ruinas de Munsterhall, esperando el momento oportuno para desvelar su identidad y delatar a los embaucadores. Finalmente, el verdadero Adolfo aparece, rescata a Margarita antes de que se case con Alberto y desenmascara al villano ante todos. Margarita y Adolfo, presentados como personajes virtuosos, son recompensados con el deseo de llevar por fin a cabo su esperado enlace.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, Eugenio es el héroe valiente, quien, en contraposición al

⁶⁶⁷ «Los Almogávares eran la guardia de á caballo del Rey» (Anónimo, 1832: 36).

villano gótico, Ambrosio, quien también resulta ser su hermano mayor, es «un modelo completo de dulzura, cortesanía y afabilidad, un joven ilustrado y virtuoso, y un hijo sumiso y reconocido» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 107). Separado de su amada, Mandina, por las artimañas del villano, ambos viven una serie de tormentos y terrores hasta el desenlace final, siendo ambos recompensados por su temple y virtuosismo; una carta insertada al final del manuscrito, en el segundo tomo de la novela, nos informa sobre el estado actual de los dos jóvenes amantes: «El joven hijo del marques de Scianella, es el caballero mas recomendable por sus prendas físicas y morales. Su esposa Mandina es un tesoro de amabilidad y hermosura; y á pesar de la tristeza y abatimiento que manifiestan, efecto sin duda de los desastres y tragedias de su familia, no dudamos que cuando el tiempo haya dado algunas treguas á su dolor, sean el embeleso de esta ciudad. La casa de su habitación es en extremo alegre, y goza bellos puntos de vista» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 334-335).

En *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, Narciso, el héroe del relato, es introducido por la heroína virtuosa, Atelia, quien lo conoce en una situación extremadamente delicada: Narciso se halla en apuros, llorando desconsolado por los horribles acontecimientos de los que había sido testigo. Liurfo, el villano gótico, familiar querido, su tío, y antiguo confidente, había sido el responsable de la muerte violenta de sus padres. Ahora venía a por él, de modo que Narciso había huido.

Narciso y Atelia se enamoran al instante y acaban siendo hostigados por Liurfo por ello; ambos huyen de Florencia rumbo a España, pero Liurfo logra secuestrar a Atelia. Tras el rechazo de esta, Liurfo la encierra durante ocho años en un subterráneo con la compañía de los cadáveres de los padres de Narciso y el del Narciso. Finalmente, se descubre que Narciso no había muerto, su supuesto cadáver era el de otra persona. Narciso y Atelia se casan en España y, al tiempo, Narciso fallece en la guerra contra los franceses. Atelia, viuda, rechaza la propuesta de matrimonio de un pretendiente y se retira al campo desde escribe sus memorias.

También podemos hallar en estas historias góticas la intervención de otros héroes virtuosos que ayudan a los protagonistas y que también sufren las calumnias y agresiones del villano o villanos del relato. En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, Diego Meneses, quien también está enamorado de Cornelia Bohorquia, pero que antepone los sentimientos de la joven a los suyos propios, traza un plan para rescatarla de la cárcel del Santo Oficio. Poniendo en riesgo su vida, Diego

Meneses se infiltra en la cárcel, convirtiéndose en confidente del Arzobispo de Sevilla; este joven héroe experimenta todos los horrores cuando descubre las verdaderas intenciones del Arzobispo hacia Cornelia Bohorquia. Finalmente, junto a Bartolomé Vargas, y gracias a su plan, logran rescatar a Cornelia Bohorquia y secuestrar al Arzobispo, quien acaba recibiendo su justo castigo, mientras Bartolomé Vargas, Cornelia Bohorquia y Diego Meneses logran escapar lejos de los inquisidores y vivir una vida próspera. En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, nos encontramos también con la intervención heroica de otros dos personajes del relato, el conde Emerico de Zitaw, antiguo maestro y consejero de Venceslao VI, y padre del héroe principal del relato, Gualtero, y Víctor Margrave (el Caballero del Águila), el alma del partido Gonthieriano y enamorado de Sofía, la hermana pequeña de la heroína virtuosa del relato, Ana. El conde de Emerico de Zitaw:

Fue uno de los mas valerosos guerreros de su tiempo, y sirvió fiel y denodadamente al Emperador en todas las campañas de su reinado: á su diligencia se debió principalmente el haberse apaciguado la sedición de Nuremberg, y á su valor el haber derrotado á Gohthier, Conde Schwartzemburg. pretendiente al imperio [...]. amigo de sus amigos, afable con todos, solo contaba los dias de su vida por los de sus favores: finalmente, sus luces eran mas que medianas en un siglo en que se resentían las artes y ciencias de la barbarie gótica. [...] las pocas acciones buenas que practicó Venceslao se debieron sin duda al celo y cuidado del Conde de Zitaw. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 34-35)

Este personaje tiene un efecto positivo sobre el rey Venceslao y, a diferencia del barón Conrado, respeta los sentimientos de Ana y Gualtero. En su exilio, llega a un palacio aislado donde halla a una joven encarcelada, quien resulta ser Sofía, a la que Roberto de Manstein había secuestrado y encerrado por su negativa a casarse con él, y a la que logra rescatar de aquel lugar. El otro héroe del relato tras Gualtero es Víctor Margrave (el Caballero del Águila), quien entra escena envuelto en un aura de completo misterio:

El gallardo desconocido presentaba un conjunto tan vistoso y alegre, como era terrible y espantoso el del Caballero del Esqueleto. Montaba el campeón de Sofía un hermoso caballo blanco, y sus arreos eran del mismo color [...]. La armadura del incógnito era un ligero arnés trenzado, tachonado de clavos de oro: un pequeño casco defendía su cabeza, y en la cresta sobresalía una garzota de plumas blancas. Sobre el hombro izquierdo sujetaba con gracia una esmeralda las dos puntas de la sobreveste de tisú de plata, y de aquel centro partían asimismo dos rapacejos verdes que ya sueltos, ya confundidos con los pliegues de la flotante sobreveste, jugaban

con el viento. Su escudo consistía en una rodela con cercos de acero, correspondiente á lo restante de la armadura. Ostentaba por empresa el águila con los rayos de Júpiter y esta letra: *protejo la inocencia*. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 241-242)

Víctor Margrave, bajo el disfraz del Caballero del Águila, reta a un duelo a Roberto de Manstein para hacerle confesar ante el rey y ante todos los allí presentes que él era el que se había llevado a Sofía. Aunque Roberto de Manstein trata de evitar a toda costa el enfrentamiento (incluso envía a unos hombres para que maten al Caballero del Águila y así no pueda presentarse al duelo), pues carece de honor y valentía; finalmente, logra llegar a la cita y vence al villano. Al final del relato logra rescatar a Sofía, aunque confunde al conde Emerico de Zitaw con uno de sus raptos, y logra ponerla a salvo hasta el desenlace en la que es devuelta al hogar paterno y acaban contrayendo matrimonio, al igual que sucede con Ana y Gualtero.

C. La heroína virtuosa

La heroína virtuosa encarna la bondad y el virtuosismo más puro. Esta mujer es víctima del acoso sexual o el deseo de venganza del villano gótico.

Las heroínas que hallamos en las novelas góticas españolas se acercan a las mujeres acosadas de las novelas góticas inglesas, pero su papel en la historia es más secundario y poseen unas características apropiadas y adecuadas a la sociedad española y a las exigencias cristianas que marcan sus virtudes; unas virtudes que los escritores esperaban que, de acuerdo a los principios neoclásicos de moralidad y didactismo, sirvieran para inspirar a las jóvenes lectoras a adoptar sanas costumbres e imitar a estos modelos. Entre sus características destacan: una beldad suprema, un amor puro por el héroe, una bondad extrema, y, por encima de estas características, una fe férrea y una perseverancia en mantener intacta su honra, aunque sea a costa de su vida. Jóvenes huérfanas (pueden faltar ambos progenitores o solo uno de ellos) e indefensas, caen en las garras del villano gótico, o de varios villanos, aunque resisten a sus acosos, amenazas y torturas constantes de los que, de acuerdo a las convenciones genéricas que constituye la novela gótica española, nada obtienen y la virtud de la heroína se eleva por encima del mal. Sin embargo, hasta que este triunfo del bien sobre el mal llega a producirse, asistimos a varios momentos a lo largo del reato en el que el mal sale

victorioso, por ejemplo, cuando se produce una persecución, un rapto o un crimen, significa que el villano ha logrado sus fines.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, la heroína virtuosa es Cornelia Bororquia; en *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), no existe una heroína; en *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, Cornelia Bohorquia; en *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, Adela; en *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, no hay una heroína; en las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Ana, *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), Margarita, y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), Mandina (Angélica); en *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, María; y en *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, Atelia.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, la heroína es Cornelia Bororquia, hija del gobernador de Valencia, una joven virtuosa, bella, de buen corazón y nobles sentimientos. Acosada y raptada por el villano, el Arzobispo de Sevilla, lucha en cada momento por mantener intacto su honor. Pese a los horribles interrogatorios y torturas en la siniestra cárcel del Santo Oficio, se mantiene firme en cada momento. Angustiada por la repentina muerte de su padre, debido al sufrimiento que le ha causado en encarcelamiento de su hija, y sin saber que ha sido de su amado, Bartolomé Vargas, esta joven no cede en ningún momento ante los ataques no solo del villano, sino del resto de inquisidores que la atormentan constantemente. Finalmente, Cornelia Bororquia es condenada a un auto de fe por el asesinato del Arzobispo, a quien acaba arrebatándole la vida cuando este trataba de violarla. En un ejemplo de infinita bondad, Cornelia Bororquia perdona al Arzobispo en su lecho de muerte.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, de nuevo volvemos a encontrarnos con Cornelia Bohorquia, con unas aptitudes y una fisonomía similares a la protagonista de la novela de Luis Gutiérrez: hermosa, virtuosa, bondadosa, valiente y siempre fiel a su honor; aunque esta heroína es más enérgica que

la anterior, siendo sus enfrentamientos contra el villano gótico muchos más intensos y su determinación mayor.

Los sentimientos y la atracción entre ambos enamorados, Cornelia Bohorquia y Bartolomé Vargas, son más evidentes y elevados, aunque saben poner freno a sus pasiones, tal y como dicta la sociedad española y la religión cristiana.

Las condiciones de su desaparición y posterior encarcelamiento son las mismas que en la novela anterior. El villano gótico, el Arzobispo de Sevilla, la rapta del hogar de su padre y la encierra en la prisión del Santo Oficio con la idea de que esta, por medio del acoso, la coacción y la tortura, acabe sometiéndose a su voluntad. Sin embargo, la violencia y el ultraje despiertan su energía y vigor espiritual, y, aunque acaba desmayándose por la intensidad de los interrogatorios de los inquisidores, sabe reponerse y no bajar la guardia.

El Arzobispo de Sevilla es quien le produce auténtico pavor, o más bien, sus viles e inmorales intenciones hacia su persona, pero, a pesar del miedo que pueda llegar a producirle, lo enfrenta directamente:

Cornelia's pale cheek became deep scarlet during the progress of this speech; she started upon her feet, and, tearing her hand from him, recoiled backward, while her countenance expressed the greatest horror. The Archbishop looked at her for a moment with astonishment, and was about to speak, when she burst forth in the loudest tone of her voice:—«Hold pollute not the air with one word more, thou livid mass of carrion corruption; thou most execrable villain, every drop of whose blood carries a crime from thy heart to be batched in thy brain.—Thou black load of deformity, dost thou not hear the thunder of the Almighty in thy ears speaking curses to thy conscience—?». (Blanco-White, 1822a, tomo II: 111-112)

Finalmente, gracias a su integridad, siempre fiel a sus sentimientos, y perseverancia, no sucumbe ni a las pretensiones sexuales del Arzobispo ni a la tortura continuada de los inquisidores; incluso, después de haber perdido a su bebé, aguanta hasta su rescate, planeado por Diego Meneses y Bartolomé Vargas, y logra salir de la prisión y huir lejos junto a su enamorado.

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, la heroína virtuosa es Adela, hija del marqués de Riobil, una mujer bella, bondadosa, talentosa, astuta, valiente y calmada; este personaje posee unos valores y unas cualidades que la enaltecen y la colocan en la novela como un modelo digno de ser admirado e imitado:

Aunque algo irregular en sus facciones, tenía linda tez, mucha frescura, frente pequeña, lábios encarnados, y bellos dientes: su fisonomía noble, modesta y penetrante, y su talle magestuoso. Era muger de talento profundo y luminoso. [...] Gustaba de lo verdadero y de lo natural en todas las cosas. Era en extremo astuta y de muy buen gusto en conocer las bellezas y defectos de cualquier obra, y en distinguir la bachillería de un sofista de la sana lógica de un sabio. Aunque instruídísima no tenía caprichos, ni el humor que se atribuye á los literatos, los cuales ya se entregan á una locuacidad importuna, ó ya se encierran en un silencio despreciador. Adela hablaba poco y escuchaba mucho, y citaba con frecuencia la mácsima del filósofo Cenón: «Que la naturaleza nos ha dado dos vías auriculares, y una sola boca para demostrarnos que debemos oír mas que hablar» y añadía: «que el silencio es el ornamento de las mugeres». Era tan propensa á hacer bien, que con tal que hubiese favorecido á alguno, no consideraba el día perdido. El gozo de hacer el bien, decía, es mas dulce y mas íntimo que el de recibirlo. Conviene practicarlo á menudo, porque es un placer que no se gasta. Cuanto mas un individuo lo disfruta, mas digno se hace de disfrutarlo. Acostúmbrase el hombre á la prosperidad y llega á ser insensible á ella; pero la complacencia de ser autor de la prosperidad de otro, siempre dura. Sus inclinaciones eran tan sencillas como su alma. Amaba con pasión el campo y las flores. Todo su adorno se reducía á un aseo estremado. En los libros quería pespicacia, pureza de estilo, nobleza, ideas profundas, y mas verdad que imaginación. [...] La pregunté: ¿cómo podía reunir los placeres y las obligaciones de la sociedad al tiempo que empleaba en el estudio? y me respondió: Timando, tres cosas arrojan por la ventana las mugeres de esta ciudad, que son el tiempo, la salud y el dinero. Yo soy muy económica de estas tres cosas; pero en cuanto al tiempo, me gobierno como aquellos que tienen medianos bienes, y que por medio de una economía interior, se ponen al nivel de los mas opulentos (Aguirre, 1830: 69-72).

Pese a los infortunios, como el acorralamiento del duque de Oslit, el naufragio y la separación de su amado, Timancio, logra mantenerse fiel a sus sentimientos y mantener intacto su honor, ingresando incluso en un convento, cuando cree que Timancio ha muerto, hasta que al final ambos son recompensados con el deseo de vivir juntos y felices. A diferencia del héroe de la historia, Timancio, este personaje femenino tiene menos peso en la historia y su presencia se limita a poco menos de la mitad de la trama, tras el naufragio se le pierde la pista, hasta su aparición en el convento al final del relato.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, Ana es presentada como la heroína del relato, primera víctima del villano gótico, Roberto de Manstein, y de su padre, el barón Conrado de Limberg.

Ana es una joven bella y amable, «á quien eran desconocidos los sentimientos de odio, enojo ó rencor, aquella alma nacida para amar; hacían de ella un inapreciable tesoro. [...] Ana expresaba en su fisonomía todo el ardor de una alma afectuosa; sus ojos negros animados de un dulce fuego, sus cabellos también negros cayendo en luengos

bucles, herloseaban la mas blanca tez del mundo. Era un modelo de las beldades romanas» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 40-41). Cuando el compromiso con su enamorado, Gualtero, se anula, esta es prometida con Roberto de Manstein, el villano principal del relato, por órdenes de su padre, pues este veía en Roberto de Manstein, mano derecha del rey Venceslao VI, una buena oportunidad para escalar puestos y adquirir riquezas. Pese a la presión y amenazas constantes de su padre, Ana se mantiene firme en sus sentimientos por Gualtero y, al cabo de dos meses, sin apenas probar bocado, encerrada en su habitación por órdenes expresas de su padre, acaba enfermando por consunción y falleciendo. Al final de la trama, se descubre que Ana en realidad no había muerto y que todo el misterio que rodeada a su muerte y las apariciones espectrales en el castillo de Limberg formaba parte de un plan de Gualtero, ayudado por un par de personas de su confianza, para desenmascarar al villano, Roberto de Manstein.

Al igual que en la novela anterior, la intervención de la heroína es muy breve, limitándose al comienzo del relato, unas pocas intervenciones a lo largo de la trama (a través de las apariciones espectrales, cuando los habitantes del castillo de Limberg la confunden con un espectro) y al final de la historia (cuando se resuelven todos los misterios). Al final logra casarse con Gualtero y vivir una vida próspera y feliz, como recompensa a la virtud, valentía y perseverancia de ambos muchachos.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, María, una mujer de hermosas facciones y gran madurez, pese a su tierna edad, perspicaz e ingeniosa, es víctima de la locura, celos y deseos lascivos del villano gótico, Zorbohihc. Enamorada de Antonio de B***, ambos jóvenes sufren toda serie de horrores; María y Antonio de B*** son capturados, mortificados y acaban perdiendo la vida mientras buscaban la libertad.

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, Margarita, hija del barón de Steenhausen, es la heroína virtuosa:

Margarita era de una belleza delicada; mas su genio de sobrado sensible degeneraba en melancólico. Sus ojos azules tenían una expresión y energía irresistible: el rostro ovalado todas las proporciones de la regularidad y hermosura: sus mejillas siempre blancas como lo demás del rostro solo debían al rubor un ligero y momentáneo colorido de carmin, y mas frecuentemente manifestaban la interesante palidez de la sensibilidad melancólica habitual. Dotada de espíritu vivo y penetrante aprendía sin trabajo cuanto se le enseñaba, y en la edad de la adolescencia apenas abandonado el umbral de la niñez, ya su talento cultivado era el embeleso de cuantos la trataban. (Pérez y Rodríguez, 1833: 25-26)

Margarita es engañada por el villano, Alberto, quien, aprovechándose de su parecido físico con el héroe del relato, Adolfo, usurpa el lugar de este para someterla y obligarla a casarse con él. Margarita logra mantener intacto su honor hasta el desenlace final, cuando Alberto finalmente es desenmascarado.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, Mandina se alza como la heroína virtuosa, una beldad tierna y encantadora, que sufre los ataques del villano gótico, Ambrosio. Al comienzo del relato aparece bajo el disfraz de Angélica, una joven melancólica y aterrada que ha sido acusada de asesinar al hombre con el que se iba a casar y condenada a muerte por ello.

Desde el mismo comienzo de la historia, la vida de Mandina y Eugenio, su enamorado, no es sino una sucesión de continuas desgracias y terrores. Separada de Eugenio por las tretas de Ambrosio, es acosada por este quien trata de retenerla contra su voluntad e incluso abusar de ella. Al igual que los personajes femeninos de las dos novelas góticas anteriores de Pascual Pérez y Rodríguez, su valor, tesón y virtud son finalmente recompensados.

En *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, Atelia, la heroína virtuosa y protagonista de la historia, relata en primera persona, aunque a veces también aparece la tercera persona, sus desgracias: «Nací en Florencia; mi madre murió sin tener yo la dicha de conocerla, mi padre era militar; al cumplir yo los cinco años murió: ¡cuanto ha llorado Atelia su muerte! Seis años estuve al cargo de una tía mia, la que me sostenía en un colegio; este murió y tuve que salir de él; me ví sola y sin auxilio, pues á nadie conocía [...] al considerarme en tal estado, me angustiaba; mi corazón se despedazaba, pues llegó el caso de no encontrar donde refugiarme» (Torre-López y Ruedas, 1834: 4).

Su vida se complica aún más cuando aparece en escena el villano gótico Liurfo, al que conoce cuando rescata a Narciso, el joven héroe de la historia y sobrino de Liurfo, del que huye desesperadamente, pues este ser diabólico, junto a unos hombres, va tras él para acabar con su vida, así como hizo con sus padres.

Atelia, en una postura bastante heroica, disuade a los asesinos de sus propósitos y estos acceden a perdonarle la vida a Narciso a cambio de los favores sexuales de la muchacha. Atelia rechaza su proposición y esto desata el inicio de nuevos infortunios mayores que los que había sufrido hasta entonces: «Vuestro oro no puede conquistar el corazón de Atelia; antes la veréis exhalar el último suspiro. [...] Todo cuanto decís,

repuso Atelia, me horroriza: vuestro cariño, vuestros tesoros y todo vuestro Fausto me es odioso; ¿qué queréis que ame á un tirano? ¿Queréis acepte vuestra oferta cuando me arrancáis con violencia del lado del que mas amo? ¿Queréis que mi corazon se una al que se deleita en ver correr la sangre de su hermana?» (Torre-López y Ruedas, 1834: 26). Este rechazo provoca que Liurfo la encierre durante ocho años en un subterráneo en compañía de tres cadáveres degollados, el de los padres de Narciso y el del propio Narciso (aunque al final de la trama se descubre que no era su cadáver, sino el de otro hombre). Atelia se mantiene firme en todo momento y no se doblega ante Liurfo. Esta joven emplea las pocas fuerzas que le quedan en tomar venganza sobre Liurfo, al que logra dar muerte y, gracias a ello, ella misma logra salir de aquel espantoso lugar.

Finalmente, Atelia se reúne con Narciso y ambos contraen matrimonio en España. Al final del relato, Atelia revela que, después de su feliz matrimonio, Narciso se había alistado a la guerra contra los franceses donde perdió la vida. Tras rechazar la propuesta de matrimonio de otro hombre, Atelia se retira al campo donde escribe sus memorias. Aunque el final es trágico (aunque hemos de destacar que la muerte de Narciso no se debe a la intervención del mal, sino como algo que puede suceder en tales situaciones), antes de ello, el mal (Liurfo) es castigado (pierde la vida), mientras el bien (Atelia y Narciso) es recompensado (se casan y viven felices hasta la muerte de Narciso en la guerra).

En algunas de las novelas góticas españolas, también podemos hallar otras heroínas virtuosas que exhiben uno rasgos similares a la heroína principal del relato. Estas también sufren las maldades del villano (o villanos) y, en ocasiones, su intervención sirve para aliviar el dolor de la protagonista, a la que tratan de ayudar y proteger.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, hallamos a Lucía, quien cuida de Cornelia Bororquia durante su estancia en la prisión del Santo Oficio: la visita varias veces al día, la alimenta e incluso le quita los grilletes cuando no hay ningún inquisidor cerca, poniendo en riesgo su vida, pues se arriesga a ser descubierta y que el Santo Oficio también la encierre a ella.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, la otra heroína del relato es Sofía, la hermana pequeña Ana, igual de bella que esta, aunque posee una «viveza, y por lo mismo un genio mas jovial y risueño; pero debajo de un exterior al parecer superficial, y de un corazon voluble, ocultaba una firmeza inalterable y un pecho

constante y decidido. [...] ojos azules [...], rubia cabellera, y [...] vivos colores de las mejillas [...]. Su risa era seductora, y hacia admirar una dentadura de marfil bruñido. Era en fin una belleza del septentrion. Sofía inspiraba una pasión placentera y voluptuosa; Ana un amor profundo y algo melancólico» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 40-42). Profesa un amor incondicional hacia Ana, quien también la ama en igual medida. Cuando Ana es encerrada por su padre, es Sofía quien la cuida. Tras la muerte de su hermana, Sofía se convierte en la segunda víctima del villano gótico, Roberto de Manstein, quien pretende contraer matrimonio con ella. Sin embargo, Sofía, a pesar de su tierna edad (tiene quince años), muestra bastante madurez y una actitud heroica, negándose a entregar su corazón a Roberto de Manstein, lo que provoca la furia de este, quien la rapta y la encierra en uno de sus palacios. Sofía también mantiene intactos su honor y su virtud hasta el final; actitud que se ve recompensada con el reencuentro con su querida hermana y el matrimonio con su enamorado, Victor Margrave.

Úrsula de Limberg, tía de Ana y Sofía, también es otra heroína virtuosa. Al quedar huérfanas de madre, esta se hizo cargo de sus sobrinas, a las que educó y llenó de amor y afecto. Esta trata de proteger en todo momento a sus sobrinas de la maldad desmedida de su hermano, el barón Conrado de Limberg, y, tras descubrir que Ana continuaba con vida, cuida de ella durante su estancia en los subterráneos.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, hallamos a Matilde, la madre de María, cuyo amor maternal la empuja a actuar y trata de proteger a su hija y a Antonio de B*** de las maldad de Zorbohihc.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, Lucrecia Pompei se presenta como la otra heroína virtuosa que también sufre los abusos del villano gótico, Ambrosio, quien resulta ser su esposo:

Buscando Ambrosio quien mas le conviniese, sin reparar en virtudes y prendas morales, como su hermosura, sangre y riquezas la hiciesen merecedora de fijar en ella su eleccion, halló por fortuna la belleza, sabiduría y virtud en la persona de Lucrecia Pompei, de una familia distinguida de Verona, cuyos parientes alucinados con el esplendor de la casa de Scianella, y del deseo de unir los grandes intereses de ambos títulos, no vacilaron en entregar esta desgraciada joven á un hombre, cuyas costumbres y carácter les era poco conocido, y solo el buen nombre del marques de Scianella fue suficiente para hacerles mirar como fortuna el enlace con un heredero. Lucrecia Pompei quedó en sus tiernos años huérfana de padre y madre, y bajo la tutela de dos tios, hermano y hermana de su padre, quienes la miraban como hija, y le proporcionaron todos los conocimientos que forman la educacion de una señorita de su esfera. Unió al estudio de los idiomas, el de la

música, dibujo y baile; mas sobre todo cuidaron sus virtuosos tutores de inspirarle una virtud sólida, y hallaron felizmente en su pupila las mas bellas disposiciones. Su espíritu vivo y penetrante concebía sin trabajo las cuestiones mas difíciles de las ciencias abstractas, y haciendo recto uso de sus talentos, se halló en disposición de ser el embeleso y admiración de Verona, llamándola todos comunmente segunda Helena Cornaro. [...] Esta pues fue la esposa de Ambrosio Scianella. Arreglados los contratos, se celebraron las bodas, y el heredero partió á habitar con su nueva esposa el palacio del marques. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 147-150)

De noble corazón, Lucrecia Pompei trata de detener a su esposo. Tras ser testigo de la profanación de la tumba del marqués y de conocer los horribles asesinatos que a lo largo de los años había cometido Ambrosio, esta se oculta tras la apariencia de un supuesto ser sobrenatural, una sílfida, con el objetivo de disuadir a su esposo de cometer más actos atroces. Finalmente, Lucrecia Pompei, quien está prisionera en el castillo de Scianella, pese a que es rescatada, pierde la vida, fruto de las quemaduras mortales que sufre en el incendio del castillo.

D. Personajes sobrenaturales

Antes de entrar a analizar este tipo de personaje, hemos de destacar que, en la novela gótica española, el componente sobrenatural no alcanzó el mismo éxito que en la novela gótica inglesa, limitándose su presencia a un grupo reducido de novelas góticas, las tres obras de Pascual Pérez y Rodríguez, *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), y la novela de Vicente Salvá, *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830).

En las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, hallamos muertos resucitados y fantasmas proféticos, protectores y bondadosos. A diferencia del tipo de fantasma que habitualmente podemos hallar en la novela gótica inglesa (generalmente espíritus perversos), en estas novelas estos seres regresan al mundo de los vivos con buenos propósitos, como terminar un asunto pendiente, solucionar errores o proteger a algunos personajes de futuros acaecimientos.

Siguiendo la estela de Ann Radcliffe, pionera del gótico racional, y de acuerdo a los principios neoclásicos de didactismo y moralismo, y también verosimilitud (patentes desde las advertencias iniciales a las novelas), al final de la trama se descubre que estos entes sobrenaturales son en realidad personas de carne y hueso (fantasmas explicados)

que habían fingido estar muertos y comportarse como verdaderos fantasmas para proteger a otros personajes del relato del antagonista, así como para castigar a este último. Así pues, estos personajes adoptan el papel de fantasma en su versión de salvador y de justiciero, pues, por un lado, advierten constantemente a familiares y amigos del peligro al que están expuestos para así lograr salvarlos, y, por otro lado, tratan de castigar a los villanos quienes, a través del engaño, el acoso, la coacción y el crimen, imponen su reino del terror. Son los actos malvados y las barbaries cometidas por el villano gótico los que provocan la entrada en escena del componente sobrenatural. Estos villanos padecen la constante persecución, que en ocasiones se torna asfixiante (asemejándose a la situación que vive la heroína virtuosa cuando es perseguida y acosada por el villano), de entes espectrales, en un intento por convencerlos de que cesen sus actos delictivos y poner fin al mal, como representantes del bien, y, en nombre de Dios, restablecer el orden quebrado al comienzo del relato, aunque su condición sobrenatural les reste protagonismo como personajes reales y verosímiles.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), encontramos al Espectro de Limberg, quien encabeza el título de la obra. Este ser es presentado ante los atónitos personajes y los curiosos lectores, como un guerrero misterioso cubierto de armas negras y montado en un brioso caballo negro:

Penacho de plumas negras cubría el casco por todos lados, y apenas dejaba divisar en la cimera el animal fabuloso de cuya boca salía. De un ancho tahalí negro bordado de oro pendía la espada, cuyo puño estaba cuajado de diamantes. Su mano derecha blandía la lanza, y la izquierda embrazaba un pesado escudo que llevaba por empresa un esqueleto saliendo de la tumba con esta letra: *aun vivo*⁶⁶⁸. Los gritos de *plaza*, plaza y resonaron entre la multitud, y la novedad del guerrero suspendió el furor dando lugar a la curiosidad. El semblante del incógnito era invisible, pues llevaba calada la visera, y era puntualmente su figura igual a la descripción del Espectro de Limberg, que había cundido por la ciudad con motivo de la relación de Palotski. Así es que preguntando unos a otros, quién sería aquel guerrero y todos respondían que se asemejaba al Espectro de Limberg; de suerte que el Caballero del Esqueleto ya no corrió desde entonces en boca de todos, sino con el nombre del Espectro de Limberg. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 192-193)

⁶⁶⁸ A lo largo del relato, el narrador mantiene un juego constante de ir dejando poco a poco alguna pista acerca de quién puede ser este misterioso personaje. Con esta inscripción del tético escudo, podemos ir imaginando de quien se trata, pues, por ejemplo, Gualtero era uno de los personajes principales que supuestamente había muerto, al igual que Ana.

Este Caballero del Esqueleto es el fantasma que los habitantes del castillo de Limberg ven rondando por las ruinas, la torre gótica y los subterráneos, y el mismo que advierte, protege y salva al rey Venceslao VI a lo largo del relato: primero, lo salva de morir envenenado; luego, le advierte de la emboscada que le tienen preparada; y, finalmente, lo salva de morir apuñalado por el villano gótico, Roberto de Manstein. La forma en que descubre cuándo, dónde, cómo y por quién va a ser atacado el monarca se revela al final de la historia, pero, mientras tanto, todo parece ser a causa de los poderes prodigiosos de este ser espectral, aumentando la tensión narrativa, el suspense y el efecto de terror que envuelve a este ente sobrenatural. Al finalizar la trama, se descubre que el espectro de Limberg no era otro que Gualtero, quien, aprovechando su supuesta muerte, planea la muerte fingida de Ana y la oculta en los subterráneos del castillo de Limberg para protegerla de la maldad de Roberto de Manstein, y traza un plan para proteger al monarca y desenmascarar al villano gótico, actuando siempre bajo el disfraz del Espectro de Limberg o el Caballero del Esqueleto.

Luego, dentro de esta novela gótica, así como sucede con otras novelas góticas españolas y con la novela gótica en general, se insertan dentro de la historia principal otras historias secundarias (historias dentro de historias) relatadas por otros personajes del relato, entre las que destaca «la historia de la novia cadáver», Atanilda, una joven y hermosa doncella que, primero, había sido seducida por Cristiano, el antihéroe de la historia, y, luego, una vez deshonrada, la había abandonado para ir en busca de una nueva conquista. Al tiempo, la joven, ya fallecida, se presenta ante Cristiano e Idoina en una cueva apartada; la descripción física de Atanilda es realizada desde la perspectiva gótica: «un esqueleto envuelto en un lienzo blanco, [...] mano descarnada [...], voz de muerto» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 102).

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), el ente sobrenatural es encarnado por el misterioso hombre invisible, quien, como en el caso anterior, también encabeza la portada de la obra. Sus buenas acciones hacen variar la consideración de otros personajes, de espectro diabólico hasta ser enviado por Dios. Su propósito es disuadir a Alberto, el falso Adolfo, de sus pretensiones. Le perseguirá hasta que confiese la verdad: «Esta media hora es la que te queda; pasará ella, y la justicia recobrará sus derechos... Tiembla el invisible te habla por última vez...’ Pronunciadas estas terribles palabras, el espectro desapareció entre las sombras del bosque» (Pérez y Rodríguez, 1833: 227). El propósito

del hombre invisible es que Alberto revele su auténtica identidad y sus malvados planes, como obligar a Margarita, la enamorada del verdadero Adolfo, a casarse con él.

El secreto que envuelve al hombre invisible y a las ruinas de Munsterhall se resuelve al final de la historia. El verdadero Adolfo resulta ser el hombre invisible, quien, tras salvar su vida en Tierra Santa, se retira a las ruinas de Munsterhall, donde se oculta a la espera de desvelar el secreto y delatar a los farsantes en el momento oportuno. Sus apariciones son narradas desde la perspectiva gótica y, pese a que asegure que su única pretensión fue la de advertir y proteger, lo cierto es que durante la narración siempre le acompaña un aura de misterio y de terror que envuelve toda la escena y que provocan un estado de asombro en los personajes y en los lectores.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), el papel de personaje sobrenatural es desempeñado por la Sífida, un ser fantástico o espíritu elemental del aire. Sus apariciones, aunque aterradoras, van acompañadas de buenos propósitos. Se aparece ante varios personajes, a algunos de ellos para advertirlos del peligro que les aguarda y a otros para convencerlos de que cesen sus crímenes. Al comienzo del relato, en su primera aparición, la Sífida le vaticina a Eugenio, el héroe del relato, su futuro inmediato, un futuro de sufrimiento y muerte, y le aconseja que se aleje de aquel lugar siniestro:

Antes que la aurora bañe de cristalino rocío las fértiles orillas del lago, auséntate de este sitio, y no amanezca el sol sobre ti en esta habitacion del crimen. Tiembla sobre todo de saber mas. La muerte ha desplegado sus alas, y la tierra ha bebido la sangre inocente. Tú estás igualmente destinado el sacrificio, y la medida del crimen se llenaria, si no velase sobre tus dias el amor, y la mas tierna y afectuosa prevision acompañada del poder. [...] Hay quien anda sediento de tu sangre. La ambicion, los celos, esos monstruos, que desfiguran en los mortales el corazon mas bello, el alma mas hermosa, son el móvil de tu persecucion. Tu nobleza no concibe cómo sea posible despojarse de los sentimientos de la naturaleza, y sacrificar cuanto tiene de mas sagrado ante el ídolo de la pasion. Hay sin embargo quien ocultamente maquina tu destruccion, y madurado el proyecto, solo faltaba á su cumplimiento la eleccion del instante fatal. El genio destinado á velar en tu conservacion te ha conducido á este lugar de seguridad y vida, á fin de sustraerte al execrable atentado, y evitar un crimen a tu perseguidor. Conserva en tu memoria cuanto voy á decirte. Aunque es criminal tu enemigo, es no obstante acreedor á miramientos cuya razon el tiempo revelará á tus ojos. Mientras sus amenazas se contengan en los límites de un mal que no atiente á tu vida, mantente en defensa, procurando eludir los golpes por los medios que tu nobleza y tu generosidad te sugiera contra tu desgraciado enemigo; mas si es inminente el riesgo, si la prudencia y prevision no son suficientes á librarte de su furor, y ves indubitavelmente vas á ser víctima del delito mas horroroso, dile estas misteriosas palabras: *acuérdate de la Urna sangrienta*: y no dudes: esta terrible alusion será el mas poderoso talisman , y ahuyentará á tu enemigo. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 18-21)

La Sífida es quien atormenta a Ambrosio, el villano gótico, para «ablandar aquel pecho de bronce» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 5). Sus apariciones provocan en este personaje sensaciones contradictorias, desplazándose del temor y el rechazo, a la dependencia y la necesidad.

Al final del relato, descubrimos que la Sífida es Lucrecia Pompei, la esposa de Ambrosio, quien, horrorizada por la escena de la profanación de la tumba del marqués, su padre, y por los horribles crímenes que a lo largo de los años había cometido su marido y mantuvo en secreto, trata de, bajo el disfraz de fantasma, hacerle recapacitar y que ponga fin a sus actos delictivos.

En *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, sin embargo, los entes sobrenaturales que aparecen en relato, la bruja, el mancebo de la luna, las dos estantiguas y la procesión de los fantasmas de la corte de Roma, no son fruto de una mente enajenada, ni del sueño o de la intervención humana. Su papel dentro del relato se limita a abrir los ojos al historiador, personaje principal, acerca de los oscuros secretos y el verdadero rostro de la Iglesia de Roma.

En el mismo prólogo, el autor confirma la existencia de las brujas, quebrantándose el principio neoclásico de verosimilitud literaria. Al comenzar el relato, cuando el historiador se propone a leer la historia de la Roma moderna, se presenta ante él, en medio de la noche y sin previo aviso, una bruja: «un espantajo, que á mí me pareció la vieja que decían en mi pueblo haber engañado á san Anton. Si he de decir la verdad, me sobresalté, y algo mas, porque se me pusieron los pelos tan altos» (Salvá, 1830: 30). Este ser sobrenatural le comenta al historiador que su propósito es el de contarle la verdad acerca del asunto que se propone leer y, además, ofrecerle la oportunidad única de verlo con sus propios ojos: «Me han avisado en mi junta, contestó, que estás leyendo los embelecocos y patrañas que cuenta de Roma ese libraco, y vengo á facilitarte el medio de que ahora mismo, sin trabajo ninguno, veas por tus ojos lo que ha sido esa corte en los últimos siglos, y lo que es ahora» (Salvá, 1830: 30). El cómo puede hacerlo es gracias a que la bruja, quien posee el poder de viajar en el tiempo y el espacio por medio de un bálsamo mágico, el cual le da al historiador (aplicándose en las sienes y en los extremos de los dedos) para que pueda viajar a través del espacio y el tiempo.

Siguiendo la fórmula hispánica, y pese a se trate de un elemento dispuesto en el relato para causar pavor, su aparición va acompañada de buenos propósitos. En esta novela, la bruja se presenta como un ser benévolo, cuya función es ayudar al prójimo:

«una muger honrada de Huete, y bien quista de toda la villa: de día hilo, y de noche me ocupo en santas obras: vuelo á donde me envía mi junta, que nunca es sinó á servir a los prójimos» (Salvá, 1830: 32-33).

Tras la bruja, entra en escena el mancebo de la luna, otro ente sobrenatural que vive en la luna y que ayuda al historiador a seleccionar el lugar perfecto desde donde puede observar la historia de Roma desde sus comienzos hasta su actualidad. A partir de este momento, comienzan a aparecer ante el historiador, quien se halla acompañado por dos estantiguas, una procesión fantasmal formada en su mayoría por los espíritus de papas, obispos y demás miembros eclesiásticos, quienes, mientras van desfilando delante del aterrizado historiador, van relatando los secretos más oscuros y siniestros de su vida pasada, todo ello envuelto en una completa y siniestra oscuridad y teatralidad.

En resumidas cuentas, sean entes buenos o malos, sobrenaturales o no, lo cierto es que, al igual que en las novelas góticas inglesas, su irrupción en el plano físico va acompañada de cierto terror, dejando al descubierto el objetivo de estos escritores españoles de lograr ese horror agradable que caracteriza al género gótico. Además, el impacto de estos seres no se halla en su condición sobrenatural o su objetivo, sino en el efecto de sublimidad que provoca en personajes y público lector, pero veremos esta cuestión con más calma más adelante⁶⁶⁹.

3.4.3. Las coordenadas espacio-temporales. La ambientación *espacial* (lugares exóticos, lo terrorífico arquitectónico y el espacio estético) y la ambientación *temporal* (la Edad Media)

A. La ambientación espacial: escenarios exóticos, lo terrorífico arquitectónico (el castillo y la prisión) y el espacio estético

En la ficción gótica, el espacio es el escenario donde queda plasmado la tensión entre la superioridad de la naturaleza y la condición del alma humana. Los escritores del gótico crearon un mundo de auténticas pesadillas donde los edificios, lugares de

⁶⁶⁹ En esta sección analizaremos las características de estos entes sobrenaturales, es decir, cómo son, cómo se comportan y cuál es su papel dentro de la historia, mientras que en la sección C., «El tratamiento de lo sobrenatural: explicado y no explicado», del subapartado 3.4.6., «La función didáctico-moral. La virtud recompensada, los efectos de una buena y una mala educación y el tratamiento de lo sobrenatural (explicado y no explicado)», de este tercer apartado, examinaremos en profundidad el tratamiento de lo sobrenatural: racionalizado o no, y su función dentro del texto (ornamento estético y efectismo).

protección, no guarecen a los personajes. Estos recintos son lugares oscuros, sombríos y peligrosos que asustan incluso más que el mundo exterior. El espacio gótico es el lugar donde impera el dolor y la muerte; la ansiedad y la angustia se sienten en cada momento. Nos hallamos ante un paisaje que turba por completo los sentidos.

Como característica general a destacar dentro de la novela gótica española, el escenario desempeña una función similar a la que le otorgó Ann Radcliffe en sus novelas; esto es, las emociones que provocan estos paisajes en los personajes con frecuencia son más significativos que el paisaje en sí. De este modo, se lograba captar la atención de los lectores y acercarlos a las emociones y los pensamientos de los personajes del relato. Entonces, el paisaje se alza como componente evocador y como creador de un ambiente determinado.

Observamos que los escritores españoles del gótico, al igual que los escritores góticos ingleses, prefirieron destinos extranjeros para sus novelas; lugares exóticos, pero atractivos precisamente por su distanciamiento y su desconocimiento, que envolvían el relato gótico en un halo de misterio y de terror. En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, el mayor momento de tensión narrativa tiene lugar cuando Timancio llega a una isla africana, un lugar totalmente desconocido y aislado, poblado por un grupo de nativos de lo más siniestro, los Letingbergs. La procesión de fantasmas que aterran al historiador en *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, se sucede en Roma. Pascual Pérez y Rodríguez escogió emplazamientos exóticos para dar rienda suelta a todo tipo de prodigios y episodios sobrenaturales y terroríficos: la historia de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), se sitúa en Bohemia (Praga), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), en Suiza, y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), en Venecia (Italia). En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, nos encontramos con una España dividida entre cristianos y musulmanes. Y la trama gótica en *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, se desplaza desde los bosques florentinos a la frontera con España, donde los protagonistas, Atelia y Narciso, serán capturados y conducidos a los dominios del villano gótico, Liurfo.

La función principal de estos lugares exóticos, tanto para los escritores ingleses como para los españoles, era el de puro artificio para proporcionar un entorno ideal donde los escritores pudieran dar rienda suelta a las fantasías más inverosímiles y los asuntos más truculentos, obscenos y terroríficos. En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, y *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, se retratan civilizaciones diferentes (los Letingbergs, en la primera novela citada, y los musulmanes, en la segunda), sociedades salvajes, en contraposición a la sociedad de los propios escritores. En ellas se describen viejos ritos y costumbres desde la nueva estética, la gótica, a través de la representación y combinación de la técnica del claroscuro y la exaltación del crimen, la crueldad humana y el derramamiento de sangre como censura a unas culturas salvajes y dispares⁶⁷⁰.

Únicamente tres novelas góticas españolas sitúan la trama principal en España: *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; se tratan de novelas con una fuerte carga anticlerical y antiinquisitorial. España, un país ultra católico y con la Inquisición a la cabeza, es de esperar que estos autores, cuya trama principal se centra en describir todos los terrores perpetrados por el santo clero, escogieran su propio país como primer lugar donde poder dar rienda suelta a todo tipo de imágenes y situaciones funestas (el Santo Oficio, persecución, rapto, la cárcel de la Inquisición, encarcelamiento, torturas, autos de fe, etc.) y donde constantemente los personajes del relato son puestos a prueba, llevándolos al límite de su capacidad, a veces incluso más allá, para soportar todo tipo de horrores, angustias y desgracias, viendo sus reacciones y haciendo al lector partícipe de sus emociones.

En las novelas góticas españolas, también podemos hallar toda la escenografía lúgubre de tumbas, subterráneos, cárceles, habitaciones infinitas, castillos en ruinas, cuevas, etc. Estos lugares oscuros, fríos, peligrosos y aterradores tienen un efecto sobrecogedor tanto en los personajes como en los lectores.

En el primer capítulo de esta investigación⁶⁷¹, mencionábamos la doble función del espacio: a) como espacio de dominio, donde los personajes sufren una ansiedad y un miedo constante provocado por este lugar, y b) como espacio de salvación, donde los

⁶⁷⁰ Este aspecto será analizado en el subapartado 3.4.10., «La cuestión del *Yo* y el *Otro*», de este último apartado.

⁶⁷¹ Vid. subapartado 6.3.1., «El espacio narrativo», del primer capítulo.

personajes hallan un lugar de protección contra las fuerzas malignas del exterior (López Santos, 2010a: 280). Aunque, por lo general, en las novelas góticas españolas prima la primera función, como espacio de dominio, pues es la que logra provocar el miedo, que es el principal objetivo de toda ficción gótica.

El castillo continúa siendo el edificio predilecto entre los escritores españoles del gótico, seguido de la prisión del Santo Oficio. Ambas edificaciones son espacios cerrados, casi herméticos, que dificultan o imposibilitan la huida de sus huéspedes. Dentro de estos espacios, parece no existir ninguna salida, presentándose ante el personaje y el lector como espacios asfixiantes. A esta característica de infinitud, se añade esta otra: la estructura puede cambiarse a lo largo del relato, extendiendo e intensificando la sensación de inquietud y de miedo de los personajes. Dentro de estas enormes estructuras, los lectores hallan espacios que incrementan la tensión dramática, como son los calabozos, los subterráneos, las criptas o las salas de tortura.

El castillo medieval, con frecuencia en ruinas y situado en lugares apartados, edificio predilecto de las primeras narraciones góticas inglesas de finales del siglo XVIII, también se convirtió en el escenario predilecto de muchas de las historias góticas escritas por autores españoles. Este espacio se erige como el escenario idóneo para crear y desencadenar todo tipo de prodigios y terrores, tal y como se menciona en la descripción del antiguo castillo de Alange, el Moro Negro, que aparece en la novela *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, un viejo castillo árabe: «said to have been one of the earliest built after the fatal battle of Xeres, had long been chosen by the framers of imaginary records as the scene of many legendary horrors. Its time-coloured turrets rose high above the thick-set trees that partially clothed the acclivity upon which they stood, and suggested a sombre idea in perfect keeping with the dark deeds that were said to have been perpetrated within them» (Blanco-White, 1822a, tomo I: 184).

La fuerza para provocar respuestas emocionales es una de las grandes prerrogativas de la arquitectura gótica. El castillo en ruinas se distinguía de las demás construcciones por su fuerte atracción emocional. Al acceder al lugar que conforma la ruina, el personaje y el lector se inspiran en el misterio y la melancolía que estas le confieren y visionan las ruinas a través de la nebulosa de sus propias reacciones emocionales. La mayoría de los personajes que se internan en este espacio, caen

víctimas del fuerte poder de atracción que ejercen en ellos las ruinas⁶⁷², guiándolos a un mundo de figuras fantasmales y sombras de ultratumba que la luz de la razón con dificultad logra disipar. El escritor emplea la descripción, casi detallada, del castillo y sus escarpados alrededores para impresionar y producir terror en el personaje y en el lector.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, encontramos el castillo de Limberg, un edificio aislado, situado en las ásperas montañas de Reisen, al norte de Bohemia, Praga, cuya magnificencia, enaltecida por un entorno escarpado y siniestro, descrito con toda la excelencia gótica⁶⁷³, sobrecoge al lector:

Su arquitectura manifiesta mas bien una fortaleza ó castillo, que palacio. La situación fuerte por naturaleza lo es mucho mas por el arte: se halla construido en la cima de un inmenso peñasco ó monte de piedra viva, que domina un vallecillo de cerca de dos mil pasos de circuito. A este monte le cercan otros muchos mas elevados y cubiertos de espesos bosques. La fachada principal del edificio mira al oriente; su puerta única se halla defendida por un puente levadizo, por el cual se pasa á un foso de notable anchura y profundidad. El ala izquierda de la fachada la compone un simple lienzo de muralla con algunas espilleras de trecho á trecho y en cuyo extremo sobresale una altísima torre gótica destinada sin duda á servir de atalaya. Su forma es exágona. Algunos adornos y relieves de gusto bárbaro que se divisan en el cornison coronado de almenas, manifiestan su prodigiosa antigüedad. El ala derecha adorna una fila de ventanas puntiagudas con algunas ligeras molduras, y es la es la parte habitada del castillo. En las tres restantes caras del edificio se descubren igualmente ventanas góticas guarnecidas de verjas, y á una elevacion competente para no temer asalto ni sorpresa. Tres torres semejantes á la primera, aunque mucho menos elevadas, defienden los tres restantes ángulos de la casa. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 87-89)

En aquel lugar, se «respira tristeza y melancolía. [...] á lo lejos viniendo de Praga se asemeja el castillo de Limberg á la habitación del dolor en el imperio de la soledad» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 87-89).

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, el castillo feudal de Steenhausen, situado en los confines de Wesfalia y Frisia, es presentado como un edificio inaccesible y aislado, rodeado de montañas con bosques espesos y límite con un acantilado abrupto. Las ruinas de Munsterhall no aparecen solamente como un marco estético; el narrador nos relata la impresión que causan a quien se aproxima a

⁶⁷² Vid. Simón Marchán (1985) para una información detallada acerca del empleo de las ruinas en la literatura española, así como su valoración estética.

⁶⁷³ Este aspecto será analizado más adelante, en la sección acerca del espacio estético dentro de este subapartado.

contemplantas: «[infundían] un religioso pavor la inmovilidad de aquellas ruinas, interrumpida á veces por el silbido de los vientos en los abetos del bosque y claustros del monasterio ó por el misterioso y triste murmullo de las aves nocturnas que anidaban en las abandonadas habitaciones» (Pérez y Rodríguez, 1833: 31). Así lo corrobora la primera impresión que los cruzados tienen de las ruinas de la iglesia de Munsterhall, por donde empieza el reconocimiento, y del paisaje que las alberga:

Astolfo llevaba la luz que tomaron de la cabaña del hombre invisible, y la sombra gigantesca proyectada á sus espaldas contra las sólidas paredes de sillería comunicaba mayor sublimidad á esta escena de pavor y de misterios. Descubríase á trechos al través de las bóvedas el cielo estrellado, aumentando por la ilusión óptica la elevación del edificio. Aves nocturnas cruzaban de un lado á otro deslumbradas con el desacostumbrado resplandor de la linterna, y el ruido sordo de sus alas interrumpía tan profunda calma de un modo horroroso, corriendo á guarecerse en sus agujeros de tropel, y dejando oír tal vez sus lúgubres aves. (Pérez y Rodríguez, 1833: 107-108)

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, tras la muerte de los marqueses, la desaparición de Eugenio y la instalación definitiva de Ambrosio, como único heredero, el palacio de Scianella se transforma en un lugar sombrío y amenazador que atemoriza incluso a aquellos que una vez habían vivido en él:

El palacio de Scianella mirado siempre como el techo hospitalario de la comarca, llegó á quedar aislado, sin atreverse ninguno á aproximarse, como si le habitase un encantador maléfico, y fuese la oficina y laboratorio infernal de sus filtros y hechicerías. Hasta los vasallos fijaban en él su vista con temor y recelo, y si alguna vez le contemplaban atentos, era para recordar con lágrimas la memoria del anciano marques, y cotejar aquellos felices tiempos con la época presente. La masa enorme del edificio situado en una montañuela, con todas las ventanas cerradas, y sin alma viviente, inspiraba la triste idea de la soledad mas horrorosa, y se asemejaba al cadáver de un coloso abandonado en la llanura, añadiéndose el contraste producido por el movimiento, espíritu y actividad que reinaba en torno de él, y en la risueña campiña del antiguo Benaco. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 262-263)

La tormenta que da inicio al relato obliga a un viajero anónimo a refugiarse en un castillo desolado e inhóspito, un «encantado lugar», «habitación de los vientos en el oscuro reino de las tempestades» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 4). La tormenta del exterior y la siniestralidad de aquel lugar, frío y oscuro, aterrorizan al viajero hasta límites insospechados; un terror que se acrecienta con la presencia de una siniestra

Sílfida que le pone sobre aviso acerca de futuros y desgraciados acontecimientos que pondrán su vida en peligro.

No obstante, este lugar no es la última parada del viajero. El peligro del viaje que este personaje emprende es recalado por una nueva descripción del paisaje, cuyo principal objetivo es aterrorizar al lector. En estas descripciones, podemos observar un sentimiento ambivalente de placer-peligro que provoca la contemplación de diversos escenarios contiguos en la narración de los hechos, sin aparecer todavía una descripción exacta de dónde se halla el personaje. El terror que provoca el escenario proviene de la superposición de espacios, que circula en paralelo a la superposición de historias. En todos estos escenarios, personajes y lectores sienten una ansiedad que les deja sin aliento. Los espacios de terror son numerosos: la cárcel de Padua, el castillo de Scianella, el subterráneo que comunica la ciudad con el castillo, la estancia perdida en el bosque, etc.; todo ello provoca una sensación de caos que crea un ambiente de angustia sin límites, un terror perdurable. Vemos como el protagonista del relato constantemente cambia de un escenario a otro, desplazándose de un lugar a otro sin apenas detenerse, de manera que el desasosiego que sufre es también constante; en cada uno de estos escenarios la sensación es la misma: atrapamiento, pérdida de libertad e imposibilidad de escapar al mundo real. Desconocemos de dónde viene y hacia dónde se dirige, cuál es su destino, ni sus planes; lo que sí sabemos es que este personaje constantemente está atemorizado, un sentimiento que el lector también experimenta junto a él, y que está tratando de huir de algo o de alguien que lo acecha a cada paso que da y que llega a ser incluso más amenazante y terrorífico que estos escenarios lúgubres⁶⁷⁴.

Dentro de este espacio restringido, donde todo es desconcertante y aterrador, los personajes se hallan atrapados, tanto física como psicológicamente. Empleado para invocar sentimientos de miedo, atrapamiento e imposibilidad, el castillo pasa a transformarse en un lugar de confinamiento, en una prisión donde el protagonista está cautivo.

La estructura laberíntica es muy común encontrarla en este espacio gótico. Caos e infinitud son los aspectos más sobresalientes de las estructuras en forma de laberinto, conformadas por subterráneos, pasillos, pasadizos, etc., donde el largo trayecto recorrido por los personajes no parece conducir a ningún lado, provocando agotamiento

⁶⁷⁴ *Vid.* el trabajo de Natalia Álvarez Méndez (2002), donde se puede obtener una información detallada de las tipologías del espacio.

y desasosiego. Mientras los personajes recorren este espacio infinito, estos se encuentran con las más siniestras representaciones: espectros, cadáveres, etc.

En la novela gótica española, dentro de este espacio de terror que representa el castillo, priman las torres deshabitadas y sobre todo los subterráneos, los panteones y las criptas. En estos escenarios se suceden los prodigios y las apariciones, así como también se perpetran todo tipo de crímenes, constituyéndose como lugares de dolor, horror y muerte del que los personajes del relato no pueden escapar.

La torre gótica, el panteón y el subterráneo en *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, y la cripta en *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), del mismo autor, son escenarios donde se da rienda suelta al terror sobrenatural, mientras que, en *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, y *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, se emplean estos espacios, especialmente los subterráneos, como cárceles que dejan al individuo completamente aislado del mundo exterior, no solo a merced de los villanos, sino de sus propios miedos más ignominiosos, experimentando el sufrimiento y el dolor más insufrible.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, el panteón del castillo de Limberg es descrito por el narrador con toda la magnificencia de la grandiosidad gótica (oscuridad, frío, infinitud, silencio, etc.):

En un ángulo de la capilla se advertía una puerta reducida, por donde estaba la entrada. Una escalera de mármol de suave descenso, estrecha en su principio, y que se ensanchaba á proporción que se bajaba, conducía á un vastísimo salon sostenido por columnas salomónicas de jaspe negro. Su figura era circular: el pavimento incrustado de mosaico de exquisita labor y delicadeza, dibujaba en su superficie emblemas análogos al sitio fúnebre que ocupaba. Los macizos y sólidos paredones encerraban tres órdenes de nichos para otras tantas hileras de sepulcros. Estos sobresalian en la pared, y se hacian notables por las inscripciones bárbaras y caracteres góticos que sumergian el origen de la familia en el caos de la mas remota antigüedad. Distinguíanse sobre cada uno yelmos, cimera y figuras de animales extraños y fabulosos; y en medio de tantos prodigios de la mano del hombre se advertía el mayor de todos en el augusto pavor que inspiran sus frias cenizas. En la pared opuesta, al lado de la escalera, se conocia haber existido antiguamente una puerta; pero entonces estaba igualada con lo restante del muro; y solo quedaba el arco gótico que la formaba. Daba esta paso á algunos subterráneos, y á un antiguo panteón que sirvió por muchos siglos de sepultura á la familia de

Limberg; pero ocupado ya del todo, los ascendientes de Conrado hicieron fabricar el nuevo, cerrando el antiguo como inútil. En el segundo orden de sepulcros había uno destinado para la joven Ana. Era de mármol, y representaba un bagel, en cuyos extremos, dos genios sentados en actitud triste y pensativa fijaban su vista melancólica en el fondo del sepulcro, teniendo el uno un ánora rota con una inscripción que decía, *para siempre*, y asida el otro la extremidad del timon con ambas manos, como quien lucha contra las olas. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 113-115)

A través de la torre gótica se accede al oscuro y profundo subterráneo del castillo. Los personajes que recorren este lugar, aunque «todos iban armados y animosos, no pudieron evitar un movimiento de terror al verse en aquellos lóbregos calabozos, cuyo horror aumentaba mas que disminuía» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 126). En la torre gótica, hallamos una enorme escalera de caracol que conecta la parte de arriba de la torre con las mismas profundidades de los subterráneos del castillo. Antes de acceder a los grandes subterráneos, hallamos un largo claustro con puertas herméticas a ambos lados y, al final, una gran puerta por la que se accede a los vastos subterráneos en los cuales encontramos un número infinito de habitaciones. Es en la explanada de la torre gótica y en los vastos subterráneos donde suceden toda serie de prodigios (truenos, relámpagos y temblores) y apariciones espectrales (el Espectro de Limberg y el Espectro blanco) que atemorizan a los habitantes del castillo cada vez que estos se hallan cerca de descubrir la verdad de su naturaleza o el origen de todos aquellos misterios.

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, el cruzado y su escudero, quienes están dispuestos a resolver el misterio del hombre invisible, descubren en las ruinas de la iglesia de Munsterhall una escalera oculta por la que se accede a un subterráneo que sirve de sepulcro. Allí hallan un ser gigantesco que confunden con el ser misterioso del relato.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, son en los subterráneos, situados bajo el palacio de la heroína, María, donde suceden las mayores escenas de brutalidad y sadismo. La acción principal se traslada a este espacio inhóspito, lóbrego y terrorífico donde el héroe del relato, Antonio, capturado por el villano gótico, Zorbohihc, sufre, a solas con sus pensamientos, la experiencia del dolor y de la muerte. En aquel lugar, a Antonio se le presentan imágenes horrosas que «en vez de suspender sus padecimientos,

contribuyeron á aumentarlos» (Anónimo, 1832: 119); en ese lugar, Antonio solo puede imaginar mil y un torturas a manos de sus captores.

A través del personaje de Antonio, quien es conducido al sepulcro del padre de María, conocemos la situación de aquel lugar aterrador:

Pasan un largo y húmedo corredor, llegan al pie de la estrecha y penosa escalera, le cogen en alto á fin de que no pierda á tanto golpe una vida que preservan aun para saciar á placer su venganza. Recorren despues un vasto subterráneo, penetran por una puerta muy semejante á la que cerraba el calabozo, bajan cuatro escalones, y se hallan en otro recinto semicircular é iluminado. La pared recta que se ofrecia al frente presentaba una superficie lucida, la que contrastaba con el tosco y negro muro que formaba la bóveda. Al pie de la primera se veia un sepulcro, cuya mitad parecia embebida dentro de la pared. Era de mármol blanco, y en un medio relieve delante tenia el busto de un moro. A los dos lados, y un paso antes de llegar al sepulcro, estaban ardiendo dos piras, y en medio de ellas se notaba un recio pilon de madera, que mantenía encima un alfange desnudo. (Anónimo, 1832: 126-127)

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, el palacio de Scianella presenta una estructura de laberinto en el que el héroe, Eugenio, halla diversas estancias de horror y muerte, un subterráneo, un calabozo o un cementerio de los que escapará para llegar a otro lugar idéntico; un laberinto frío y lóbrego en el que se multiplican los pasillos, corredores y pasadizos subterráneos a los que el escritor, como en sus novelas góticas anteriores, reservó páginas de descripciones muy detalladas.

La Sífida se aparece en diversas estancias del Palacio de Scianella (subterráneos, pasillos y diversos aposentos) y en el edificio en ruinas que se halla en las profundidades del bosque. No obstante, los subterráneos no solo están reservados, como en el caso de las dos novelas góticas anteriores de Pascual Pérez y Rodríguez, para el desarrollo de acontecimientos sobrenaturales, sino que también acogen auténticos horrores que son plausibles y más efectivos. Sirven de escenario para dramáticas intrusiones que ejercen un poder y un control absoluto sobre las víctimas; prisiones, habitaciones de tortura, altares profanados, etc., están al servicio del sadismo más inicuo, del oscurantismo y de la perversión. En el Panteón familiar de Scianella, tienen lugar las escenas de mayor horror. La profundidad, fragosidad y oscuridad de este lugar lo convierten en un lugar de horror, de pesadillas y de muerte en el que el villano gótico, Ambrosio, lleva a cabo sus perversos planes. El momento en el que Ambrosio y Coscia, su maestro, descienden al panteón para profanar la urna sangrienta y con ello desvelar el misterio que envuelve la narración, todo ello está retratado con

todos los tintes del horror. El propósito de ambos es deshacerse del cadáver que yace en el sepulcro:

Coscia arrina á un lado la cubierta; saca del sepulcro un cadáver ya corrompido, ó mas bien un esqueleto; pero que conservaba todavía parte de sus vestiduras. Vuelve á mirar al fondo del sepulcro, y dirigiéndose á Ambrosio, le dice con horrorosa frialdad, rompiendo por primera vez aquel terrible silencio: —». Es imposible se conozca: solo quedan huesos». Ambrosio al oír esto, despide un alarido espantoso: su convulsion le hace involuntariamente tender á Coscia las manos ocupadas con la espuerta; Coscia, aunque aturdido del grito, creyendo no obstante que se la ofrecia para recibir el depósito de la misteriosa iniquidad, deja caer en ella el cadáver, y á este tiempo brillando en la atmósfera una encendida exalacion acompañada del mas espantoso trueno, penetrando su resplandor por las pintadas vidrieras de la cúpula de la capilla, y pasando á iluminar con pálida claridad el panteon al través de una rejilla abierta en el pavimento de la misma, pareció la luz del astro maléfico que presidia á aquella escena de horror y abominacion. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 218-219)

La imagen de Ambrosio totalmente enajenado a la entrada del panteón es contemplada por Coscia y el lector con terror; Coscia vive junto a Ambrosio un verdadero descenso al Tártaro: «La sombra gigantesca y horrorosa dibujada en el techo y paredes de los anchurosos corredores y desiertas galerias de Scianella; los rayos pálidos y resplandor triangular de la linterna, asemejaba al infeliz Ambrosio á un espectro del Tártaro, escapado de la cárcel infernal para difundir en las habitaciones de los mortales el pavor y el espanto» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 85).

Tras escapar de la prisión de Padua, Eugenio, escondido para que Ambrosio y Coscia no lo descubran, observa con horror una de estas escenas macabras que suceden en el panteón. La impresión que provoca en su espíritu es similar a la que siente Coscia al contemplar a Ambrosio y que citábamos en el párrafo anterior:

Con un puñal ensangrentado en la diestra, y una moribunda linterna en la izquierda, el rostro pálido y desfigurado, la boca abierta, los ojos errantes y desencajados, el aire feroz, los cabellos erizados, sale un hombre por la puerta colocada frente á la capilla del subterráneo. Tan horroroso espectáculo heló de pavor al desgraciado Antonio, representándole uno de los dañados del Tártaro, condenados á andar errantes por el Jugar donde cometieron el crimen. El ser misterioso atraviesa el panteón murmurando voces ininteligibles con acento ronco, y entra en la capilla. Allí permanece en silencio algunos instantes, y pasados vuelve á salir. Viole Antonio acercarla fúnebre linterna á cada uno de los sepulcros progresivamente, y despues de haberlos reconocido, hacer un gesto de alegría insensata, y dar estrepitosas carcajadas. Antonio creia soñar; mas un momento de reflexion le convencia de la terrible realidad de aquella espantosa escena. La sangre hervia en sus venas; hallabase imposibilitado de moverse, y la mas cruel agonía pesaba sobre su corazon sin dejarle respirar. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 202-203)

En *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, tras varios encierros de Atelia en las habitaciones del castillo del villano gótico, Liurfo, esta es finalmente enclaustrada en un calabozo subterráneo en la que es retenida durante ocho años. En este terrorífico espacio, Atelia, completamente aislada y encadenada, debe luchar no solo contra aquel lugar inhóspito, sino también contra sus propias pesadillas.

La prisión, especialmente la del Santo Oficio, es la otra edificación predilecta de los autores españoles, especialmente de aquellos que se centraron en destapar y explotar en sus obras el lado más macabro y siniestro de eclesiásticos e inquisidores. El horror sobrenatural en este espacio es sustituido por uno más plausible, más cruel, más sanguinario y más inhumano.

Moradas del mal, dirigidas por diabólicos seres encarnados por el clero, el recorrido por sus entrañas se describe como un auténtico descenso a los infiernos: disposición laberíntica con lóbregos pasillos, estrechos y húmedos calabozos, tétricas salas de tortura, oscuras salas de interrogatorios, cadalsos, etc. Todo dispuesto para atormentar y aterrorizar a sus desafortunados huéspedes.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, Cornelia Bororquia le relata a su padre el horror de la prisión del Santo Oficio:

[El Arzobispo de Sevilla], no contento con haber me injuriado tan gravemente, querido padre mio, no satisfecho con haber me hecho sufrir toda especie de humillaciones, ha llevado su odiosa é injusta venganza hasta el extremo privarme cruelmente de la luz del dia, haciendo me poner en el mas lóbrego calabozo del *Santo Oficio* para *ablandar mi empedernido corazon*, (estas son sus expresiones). [...] ¡O! quanto, quanto llagaria yo vuestro tierno y sensible pecho, si os refiriera menudamente las vexaciones que he padecido, las inmensas penas que han angustiado mi alma, desde que me arrancaron de vuestros amorosos brazos, y el espantoso terror que ha producido en mi espiritu mi afrentosa è injusta prision! Para que formeis una tosca idea del lúgubre albergue en que moro, del genero de vida que tengo, de la muchedumbre de trabajos y tormentos que sin cesar m sitian, bastarà deciros que el Dios cruel y vengador que nos pinta y representa nuestra augusta y sagrada religion no puede haber preparado à los réprobos un castigo tan crudo y terrible como el que padecen aqui los infelices presos. ¡Ah! Si las cavernas, si las cuevas, si los calabozos del infierno sin mas tristes, mas inhabitables, mas espantosos que los de esta carcel, entonces Dios en vez de ser el padre de los hombres, es su mas cruel è inhumano verdugo. (Gutiérrez, 1801: 10-13)

En *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), se ofrece una descripción detallada de las cárceles del Santo Oficio:

Cada uno de los tribunales tiene multitud de cárceles, algunos calabozos subterráneos con gruesas cadenas de hierro, aseguradas por un extremo a la muralla que los circunda. [...] cada una se reduce a un cuadrado de nueve o diez pies con una pequeña fresta o claraboya que colocada en la eminencia del techo apenas deja penetrar algunos rayos de luz para poder percibir los tristes objetos de que están ocupados. Cada una de estas habitaciones tiene dos puertas a su entrada y ambas tienen un postigo por donde se suministra a los reos el triste alimento a horas determinadas, con tales cautelas y prevenciones que a cada uno de los presos les parece ser único habitante en aquella región de sombras, estando tal vez las cárceles todas ocupadas. Todos estos lugares [...] son inaccesibles a todo viviente que sea inquisidor, secretario interior, o alcaide. En días de autos de fe y ocasiones de raros acontecimientos entran también los familiares, los magistrados seculares y alguna escolta de fuerza armada; mas está todo tan desviado y recatado del resto del edificio en que habitan los principales funcionarios, que no puede percibirse de modo alguno lo que pasa en aquel limbo. Hay ocasiones que, estando ocupadas todas las cárceles y calabozos, no se advierte interrumpido el horroroso y silencio de aquel lugar, sino por los gritos feroces de algún desesperado, o por los clamores de algún furioso o maníaco. (Clararrosa, 2003: 114-115)

En este pasaje del horror, «la tristeza, el silencio, la melancolía, la soledad, la miseria y la necesidad acompañan día y noche a los infelices moradores de esta clausura» (Clararrosa, 2003: 115); una situación que se hace aún más evidente al contrastarla con la magnificencia, ostentación, lujo y alegría de las habitaciones de los inquisidores, secretarios y alcaides. Tras toda la pompa de la Inquisición, se halla un auténtico infierno:

¿Quién podrá imaginarse al entrar en casa de un inquisidor que en el centro de aquellos brillantes edificios ricamente adornados existe un infierno de condenados, sintiendo entre otros tormentos el fuego abrasador de una imaginación exaltada y sublimada? ¿Quién al ver las salas de audiencia de un Tribunal de Inquisición guarnecidas de cuanto el lujo inventó más ostentoso, brillante y magnífico llegara a pensar que en aquel lugar se habían de representar las escenas más trágicas y horrorosas de que voy a hablar en los capítulos siguientes!... (Clararrosa, 2003: 115-116)

El sufrimiento que el reo padece en aquel lugar no acaba nunca, un horror sin fin que se manifiesta incluso cuando este trata de conciliar el sueño, tratando de hallar algo de paz: «Cansado de pensar, meditar, combinar y deducir consecuencias y nada adelanta en sus discursos, trata de acostarse para ver si el sueño pone fin a su tormento; y en el momento que cierra los ojos es nuevamente asaltado de funestas ilusiones. Levántese despavorido, torna a acostarse, para volver a levantarse, pasea, suspira, gime; y si algún ligero movimiento le parece más moderado que otro, es aquel en que derramando torrentes de lágrimas llora su impensada desgracia» (Clararrosa, 2003: 122).

En el salón de tortura de la prisión se hallan colgadas «todas las insignias de penitencia, castigo, infamia y horror y algunos instrumentos de tortura. [...] diferentes túnicas negras con grandes inscripciones, llamas de fuego, serpientes, corozas, sambenitos y otros adornos de los que se sirven en los autos de fe» (Clararrosa, 2003: 131); este horroroso espectáculo contemplado por los reos causa en estos las más funestas impresiones.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, la cárcel de la Inquisición, antigua fortaleza mora en el barrio de Triana (Sevilla), es descrita como: «the regions where hope, that cometh to all, cometh not» (Blanco-White, 1822a, tomo I: 305). Horror y angustia es lo que se respira en este lugar infernal; Cornelia Bohorquia, la joven heroína del relato, debe luchar por mantenerse a salvo en aquel entorno hostil, donde sufre el acoso constante del villano gótico, el Arzobispo de Sevilla, y de los inquisidores, a lo que se suma la inhospitalidad de aquel lugar y que acrecienta la sensación de terror. La imagen que se representa cuando Cornelia Bohorquia entra en el salón de la Mesa del Santo Oficio, en la sede del tribunal de la Inquisición, de la que había oído e imaginado tantos horrores, para ser interrogada, es sobrecogedora; la impresión que provoca en este personaje la contemplación de tal escena, a pesar de que se había preparado para ello, le provocan vértigo, debilidad y confusión:

She found herself in a large stone hall, in the centre of which was placed a long table covered with black cloth; at the upper end of this table at an Inquisitor, and on his left hand a secretary, with writing materials. There was a person sitting almost behind the Inquisitor, and partly screened by him, in a large chair, with an Inquisitor's cap on his head, a mask on his face, and completely enveloped in a wrapping cloak. At the further end of the hall a very large crucifix was erected, reaching almost to the beams of the ceiling. The light was admitted from an opening in the roof, which was constructed in such a manner that the full glare of day fell upon the countenance of the criminal at the lower end of the table, while the persons at the upper end were thrown into comparative shade. (Blanco-White, 1822a, tomo II: 94-95)

La sala de torturas de la cárcel de la Inquisición, produce una sensación de horror infinito que anula por completo la voluntad de Cornelia Bohorquia:

The hall of torture, as it was called, was a very large and lofty apartment, considerably below the level of the ground, vaulted over head, and with walls of extreme thickness, that the dreadful sounds which so often filled it might not find their way beyond its limits, nor be wasted on ears that would think them unmusical. There were no openings to admit the light, but several blazing torches gave a red glare to the objects which they illumined. A platform was erected on one side,

supporting a table, at which several chairs were placed. Here sat a secretary, and here were the stations of the Inquisitors, and the Bishop or his vicar. It was into this grave of Hope that Cornelia was borne by the alguazils. Her shrieks had continued as long as she had remained sensible of her situation, but nature had at length given way, and she had become, a senseless burthen in the arms of her hardened supporters. These men laid her at her length on the floor of the hall of torture, and retired. (Blanco-White, 1822a, tomo II: 214-215)

Tan insoportable es la estancia en la cárcel del Santo Oficio, donde no existe posibilidad de salir, donde ni tan siquiera existe un atisbo de esperanza y donde todo es oscuridad, sufrimiento, dolor y muerte, que incluso en estas novelas se llega a comparar con la cárcel pública o del estado, incrementando aún más el efecto terrorífico de la cárcel de la Inquisición.

Por primera vez asistimos a la presentación de la cárcel (la cárcel pública) como un lugar de protección, un refugio seguro, contra las injurias y penalidades que se sufren los personajes del relato. La indulgencia, la esperanza y la sensación de «libertad» y vida que se respiran en la cárcel pública es fuertemente contrastada con la severidad, el abatimiento y la sensación de confinamiento y muerte de la cárcel inquisitorial. En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, Cornelia Bororquia le confiesa amargamente a su padre que, si al menos estuviera en una prisión civil, podría recibir su visita, desahogar sus penas y recibir una defensa justa para restituirle «à la vida y à la libertad», liberándose de los injustos maltratos que padece en la prisión del Santo Oficio, donde «no se permite entrar à alma nacida, como si nuestros crímenes verdaderos ò supuestos fueran de mayor consecuencia que los de un ladron, los de un asesino, los de un bandolero; aqui es menester sufrir en silencio y sin abrir siquiera la boca para quejarse; aqui... ¡Que horror!» (Gutiérrez, 1801: 36-37). Tal es el horror que sufren los reos del Santo Oficio, que Cornelia Bohorquia llega incluso a envidiar a los presos de la cárcel civil: «Dichosos ¡ò vosotros presos de las carceles publicas! Que si os hallais agoviados baxo el peso de la tribulacion, depositais libremente vuestros dolores en el seno de vuestro parientes, de vuestros deudos, y dulcificais de este modo el duro destino que os han acarreado vuestros delitos. Felices ¡ò vosotros perturbadores del orden social! Que sabeis quien os acusa, que se os permite la defensa, que teneis por jueces à hombres y no à...» (Gutiérrez, 1801: 37-38).

En *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), el narrador contrasta el algarabío, las salidas a la luz del día y la comunicación entre los reos sentenciados a

muerte en la cárcel pública con la infelicidad, la oscuridad, la soledad y el horror que viven los reos de la cárcel de la Inquisición; en este último espacio, se vive una situación verdaderamente espantosa, la cual resulta más descomedida cuando se compara con la situación de los prisioneros de la cárcel pública:

En las prisiones de los tribunales públicos los mismos facinerosos sentenciados a pena última, aunque están encerrados, tienen el deshago de comunicarse con los presos más libres; ven la luz del día, cantan, gritan, ríense y a toda hora oyen la confusa vocería de sus camaradas, saben los trámites que deben correr sus causas, no ignoran el estado de ellas y no pocas veces obtienen por alguna influencia extraña el perdón de sus atrocidades; sobre todo tiene la consolación de saber que se halla entre otros infelices que le consuelan o anima; mas el desgraciado reo de Inquisición, que no sabe de cierto si en aquel lugar hay o existe algún otro desgraciado, que no ve la luz del día, que ignora todo cuanto le ha de suceder de un día para otro, que no tiene el menos recurso para saber el estado de su causa, que no tiene con quien hablar, ni quien le consuele, que está privado de todo desahogo sin que se le impute a nuevo delito..., está ciertamente constituido en una situación que sólo comparada con la suerte de los condenados puede formarse idea justa. (Clararrosa, 2003: 123-124)

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, la cárcel de la Manifestación constituye para los presos una vía de escape a la violencia o a la injusticia de las prisiones de la Inquisición y de sus tiránicos carceleros: «The nature of the prison of the Manifestacion, meant for such persons only as threw themselves into it to escape the violence or injustice which they dreaded in more secret or more tyrannical prisons, precluded the possibility of rigour, or any thing more than a sufficient restraint of personal liberty. Manifestados of any consequence were well lodged and treated, and their friends in all cases had un restrained access to them» (Blanco-White, 1822a, tomo I: 28-29). Tras el rescate de Cornelia Bohorquia, esta y su enamorado, Bartolomé Vargas, se encierran en la cárcel de la Manifestación, buscando protegerse del acoso del Arzobispo de Sevilla y de los inquisidores.

En el subapartado 3.1.2., «La estética de lo sublime: el horror deleitoso», del capítulo anterior, decíamos que, durante el siglo XVIII, lo sublime alcanzó el estatus de categoría estética, definiéndose como un sentimiento que nace a partir de la contemplación y la apreciación de «algo» que consigue provocar cierto grado de terror en el espectador. Lo sublime y la grandeza de la naturaleza logran levantar pasiones, causando un estado de asombro en el ser humano; el asombro es el estado del alma en el que todas las emociones quedan suspendidas con un cierto grado de horror (Burke, 1757: 41).

Desde el punto de vista estético, Edmund Burke (1757) fue quien estableció y fijó los rasgos más representativos y definatorios del espacio gótico⁶⁷⁵, y que fueron empleados no solo por los escritores del gótico, sino por distintos autores de otros géneros y subgéneros literarios. La inmensidad, la infinidad, la oscuridad, la soledad o la violencia, elementos integrantes de lo sublime, generaban una atracción difícil de repeler. Los escritores góticos no solo pretendieron que los lectores percibieran más fácilmente los sucesos relatados, sino que también trataron que estos participaran de la sublimidad y la grandeza del espacio.

Ann Radcliffe fue la escritora del género gótico que más interés puso en la descripción de paisajes sublimes. Esta autora le otorgó gran importancia al espacio, deteniéndose en cada momento para ofrecer al lector la descripción más sublime y analizar el efecto de este espacio sobre los personajes que lo contemplan. La influencia de sus trabajos se dejó ver especialmente en las tres novelas góticas de corte racional de Pascual Pérez y Rodríguez, quien, como dijimos en subapartados anteriores, se había declarado fiel admirador de las obras de la escritora inglesa. Es fácil reconocer a lo largo de sus tres obras, la descripción de paisajes sublimes y siniestros que sobrecogen tanto al personaje que los contempla, como al lector que lo acompaña en su aventura.

La descripción de paisajes sublimes y terroríficos (grandes montañas, bosques sombríos, mares embravecidos, etc.), que provocan en quien los contempla un efecto de agradable horror (Burke, 1757), puede localizarse a lo largo de las novelas góticas españolas.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, el narrador describe al espectador la primera impresión que la Peña de Alange, una gran roca donde está situado el castillo de Alange, y el campo de Alange, una inmensa llanura que la rodea causó en Bartolomé Vargas; este retrata un escenario donde queda plasmada a la perfección la tensión existente entre la magnificencia del medio y el término de la voluntad del ser humano:

His attention was, however, arrested for a moment by the scene which lay before him upon arriving at an elevated point whence the road began to descend. The uneven masses of mountain which formed large promontories jutting into Deep valleys, had for some distance constituted the inconvenient and unvarying character of the road; but these all sunk into insignificance, and almost seemed a level surface for the foundation of an immense commanding rock of an

⁶⁷⁵ Vid. sección C., «Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) (1757), de Edmund Burke».

extraordinary shape. On one side it rose perpendicularly to an enormous height, and stretched onward to a considerable distance, presenting to the eye a broad flat wall, in which the strata of different kinds of earth or stone traced long lines of varied colours, while here and there a tuft of hardy thorn seemed to lodge upon a small crevice, or a chance oak, with half its roots exposed, with difficulty reared its branches towards the source of light. It was hardly possible to conceive that this majestic cliff was not a bulwark from an invading ocean; and after examining its utmost height, the eye involuntarily sought at its base the mass of waters by whose primeval convulsions it appeared to have been severed from a receding continent: but it arose out of a low marrow valley, the opposite declivity of which was formed by oak-covered headlands of the nature of those above mentioned, and which dwindled into hillocks by antagonism with their giant opponent. A little further on, these shelved down, or broke abruptly off to form the banks of the river Matachel, which, as it approached its confluence with the Guadiana, was now a considerable stream. From the very summit of this high and even wall commenced the descent on the other side by a steep declivity, covered at the highest part with large clumps of trees gradually intermingled with the verdure that overspread the lower region of this enormous wedge, which, standing alone on an extensive plain that commenced from its shelving side, suggested the idea of the advanced breastwork of some giant's fortress. At that end of the wedge which presented itself to Vargas's sight, the summit considerably overhung the base, which seemed to have been worn away by the eternal rippling of a small streamlet, rising from a height a few leagues distant, and forcing its progress to the Matachel, into whose current it fell just in time to increase its tribute to the Guadiana. The further end of the rocky wedge formed a declivity towards the plain, but was so steep as to render its ascent impossible. At the northern extremity of this singular and solitary mountain, just on the spot where it overhung the little river Palomas, stood an ancient Moorish castle, black with age and frowning in situation, upon a prominent scite which raised it above the trees that surrounded its foundation rock. Amidst these trees, and connected with the old fortification, the roof of a more modern building was discerned; and at a break in the foliage, the front of this could be seen, built of white stone, which seemed not long to have been hewn from a quarry about midway down the mountain. The Moorish style was preserved in the modern addition, in conformity to the ancient fortress; but embrasures for cannon were superadded upon a terrace which projected from the Castle along the summit of the mountain. It was impossible not to be struck with the picturesque situation of this Castle; and in viewing it, Vargas, for a moment, lost the sense of his miseries: his naturally vivid and romantic imagination arose with a sudden bound as it was relieved from the weight which had dragged it down, and in its rapid, but momentary flight, skimmed over an extensive range of thought; like the Sultan in the Turkish Tales, who, having put his head into a tub of water, passes in imagination through the detail of several years of his life before he withdraws his head from the dip. (Blanco-White, 1822a, tomo I: 138-143)

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, Timancio queda sorprendido por la sublimidad del paisaje que presenta el pueblo de Vilepinee: «Jamás se presentó á mi vista perspectiva mas agradable. Situada en la superficie de una elevada y escabrosa cumbre rodeada de arbustos y plantas de mayor ó menor altura, por entre cuyas ramas se

dejabán ver raudales cristalinos que serpenteando llegaban á esconderte al fin de ella, formaban un contraste muy agradable» (Aguirre, 1830: 23-24).

El primer capítulo de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, se abre con la presentación de un paisaje de aspecto sombrío que sume al narrador en «serias y profundas reflexiones» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 3):

ALUMBRABAN los primeros rayos de un triste día de Enero los helados pantanos y nevados montes de Bohemia. La blancura monótona y lúgubre del pais interrumpida solamente por los cortes perpendiculares de los peñascos, donde no había podido hacer asiento la nieve, y por las espesas selvas, de que está lleno, comunicaba á la naturaleza un aspecto de melancolía y disgusto, y producía en el alma sensaciones desagradables. Habian desaparecido basta las señales de la vegetacion, y la erizada perspectiva de nieves y hielos ofrecía á la vista la silenciosa y terrible pompa del invierno en las regiones boreales. Sobre las copas también nevadas descollaban las pirámides góticas del campanario de la Abadía de Beraun, formando armonía sus desnudas puntas con los esqueletos de los árboles sembrados de trecho en trecho al otro lado de la selva, y poco visibles á causa de la distancia. Esta solo permitía distinguir entre la espesura la cúpula de la misma Abadía, y los edificios mas notables de la poblacion; terminando el fondo del horizonte la ciudad de Praga, envuelta en una niebla blanquecina y distante tres leguas de Beraun. El camino igualmente cubierto de nieve y despojado de árboles y por donde se pudiera conocer su direccion, solo se hacia advertir por las pisadas de las gentes, que de las aldeas vecinas acudían diariamente por sus negocios á la gran capital de Bohemia. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 1-3)

Descripciones similares se suceden a lo largo del relato; la sublimidad del paisaje infunde pavor y asombro en aquellos que lo contemplan:

El agua que llena el foso hallando paso por una abertura del peñasco, sobre el cual está fundado el castillo y se precipita con espantoso ruido hasta el valle por una cascada perpendicular, y á lo lejos retumban las montañas como un trueno; en invierno se ven suspendidas en el aire prodigiosas masas de hielo, cuyas erizadas puntas infunden tanto pavor como el estrépito del agua cuando cesan los frios. Inmensos bosques de abetos y cubriendo las montañas vecinas la habitacion del dolor en el imperio de la soledad. Aves de siniestro agüero acompañan el sordo ruido de la cascada, y su canto fúnebre redobla la triste impresion producida por este espectáculo. Apenas se advierte huella humana fuera de la senda que conduce al castillo, y rara vez se oye sino el ladrido del perro, ó el grito de los cazadores, que de cuando en cuando van en batida á turbarla paz de las fieras habitantes de las selvas. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 89-90)

El bosque tampoco será un lugar maravilloso y agradable, sino un espacio perturbador y terrorífico. Al comienzo de *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, la

joven heroína del relato, Atelia, se halla deambulando sola por este escenario, donde acaba topándose con un joven en apuros, Narciso, quien llora desconsoladamente los horrorosos acontecimientos de los que ha sido testigo: el asesinato de sus padres a manos de su tío, Liurfo, quien ahora lo busca para acabar también con su vida. Violencia y derramamiento de sangre, siempre relatados desde la búsqueda incesante de la imagen macabra y subversiva, se suceden en aquel lugar.

Las tempestades, un recurso bastante habitual en la novela gótica, son descritas en estas historias de forma detallada, desde las terribles impresiones que provocan en los personajes que las sufren. En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, la tempestad que los jóvenes protagonistas del relato, Timancio y Adela, viven durante su viaje en el galeón español hacia Tenerife, es descrita con todo detalle, prolongándose incluso durante varias páginas, desde el espantoso sobresalto que produce esta tormenta en el estado de estos personajes; mientras dura la tormenta, la sensación de angustia y de temor que experimentan los personajes del relato también sobrecoge al lector:

súbitamente á eso de media noche, al ponerse las playadas, se amontonaron las nubes, soplaron, silvaron y se entrechocaron los vientos, desaparecieron las estrellas, espesáronse, las tinieblas, y nuestro buque, arrebatado por la corriente, corria á flor de agua ya vencido de un costado, ya de otro. Montes espantosos de agua se levantaban y precipitaban sobre nosotros. [...] El piloto pálido y trémulo mandaba la maniobra, y llamaba en su socorro al timón. Los marineros no se entendían y gritaban implorando el auxilio del Todopoderoso. El intrépido anciano Robi los exhortaba y alentaba sus ánimos agarrándose al remo unas veces, y otras al timon. Itmo, tendida sobre un cofre, callaba, y yo creo que estaba mas muerto que vivo: llevónos el viento hácia las costas de Africa. Al amanecer creció la tempestad: las olas soberbias jugueteaban con nuestra goleta, remontándola unas veces hasta las nubes, y sumergiéndola otras en los abismos de aquel fluido espantoso. Dos dias llevábamos de este temporal borrascoso [...]. Las furiosas olas espumaban y chocaban contra un basto monte de peñas. El horrisono estruendo de estas y el de los vientos: los clamores y gritos de los marineros: el aspecto de un naufragio inevitable y el de la muerte atemorizaba los corazones. Unas veces alternando, y otras todos á una, nos agarrábamos de los remos y hacíamos esfuerzos increíbles para alejarnos de aquellas peligrosas rocas; pero el mar y los vientos mas y mas impetuosos arrebataban nuestra nave como una paja ligera: ya el naufragio era cierto, y la muerte estaba encima. [...] Adela y yo nos colocamos en el tablon asidos fuertemente y esperando el instante de nuestro naufragio. No bien nos habíamos puesto sobre él, cuando una ráfaga de viento muy fuerte nos arrojó con violencia contra un enorme escollo. Partióse la nave, y el mar penetró en ella enfurecido. Los sollozos, los alaridos aumentaban los terrores. Adela y yo nos agarramos al tablon, que era nuestra única esperanza. Ya empezamos á luchar mas de cerca con las olas que retrocedían con furor despues de estrelladas en las rocas, nos sumergían y nos levantaban. Una muy enorme descargó sobre nosotros, y nos precipitó seguramente cinco ó seis varas bajo de la superficie de aquel elemento... Adela desmayada se suelta de mis brazos, á que estaba fuertemente asida, y quedó

luchando con la muerte... ¡Qué dolor tan acerbo! ¡qué momento tan horroroso! No podía socorrerla de ningún modo...! La veía perecer, y no me era posible sacarla de entre las garras de la muerte...! Despreciando mi existencia me decidí por fin á perecer con ella, voy á arrojarme. . . mas otra ola me echó á larga distancia y la perdí de vista... (Aguirre, 1830: 100-104)

Para la consecución del miedo deleitoso, Edmund Burke (1757) señaló la oscuridad como una de las características primordiales. La oscuridad produce incertidumbre, confusión y terror, conduciéndonos hacia lo sublime. Los colores tristes, el paisaje lúgubre y la noche también son sublimes y solemnes, provocando terror; un terror que conduce hacia lo sublime. Y es exactamente el terror, clave para alcanzar lo sublime, el corazón mismo de la novela gótica. El terror, y por ende también el género gótico, conduce hacia lo sublime, es decir, hacia un nuevo nivel estético donde el género ya no es visto como algo vulgar, sino que este trasciende, se eleva y se categoriza.

La noche es uno de los elementos estéticos que sirve para crear el efecto terrorífico ansiado. En lugares oscuros, es imposible conocer la dimensión de dicho espacio; la paranoia, la fantasía, los terrores, etc., todo ello se intensifica gracias a la oscuridad. Sin la luz, los personajes se sienten perdidos, pues estos han de fiarse más que nunca de su propia percepción que, en la mayoría de los casos, les juega una mala pasada. Con la llega del día, de la luz y de la claridad, los prodigios cesan e la razón se impone. Esta es una fórmula que hallamos con frecuencia en numerosas historias góticas. En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, las incursiones a la torre gótica y el subterráneo se producen durante la noche. Dentro del vasto y oscuro subterráneo, donde reina un silencio sepulcral, Eulero, Müller y Palostki experimentan los más angustiosos y sobrecogedores momentos. Decididos a desvelar el misterio sobre los prodigios y fantasmas que habitan en aquellas profundidades, en una oscuridad casi total, alumbrada únicamente por la tenue luz de sus antorchas, los tres personajes acaban sumidos en las tinieblas. El juego de luces y sombras, silencio, ruidos y temblores, que se describen a continuación hacen temblar no solo a estos personajes, sino también a los lectores que los acompañan en su desventura:

[Eulero, Müller y Palostki] de repente se ven alumbrados de un modo horroroso: un relámpago iluminó con luz pálida todo el subterráneo, y el espantoso metéoro duró cerca de un minuto. Miraba Eulero el rostro de Müller y Palostki al resplandor de esta luz y le parecían dos cadáveres escapados del sepulcro. El mismo efecto

producía el rostro de Eulero en sus dos atónitos compañeros. Sucesivamente resplandecían é iluminaban aquella mansión de prodigios otros relámpagos, continuándose de minuto en minuto. Unos vestían el subterráneo de color rojizo, pareciendo inflamadas las piedras, pilares y arcos de las bóvedas; otros daban una luz verde y melancólica; otros la producian blanca y muy viva. Brillaban los meteoros un minuto, espacio suficiente para registrar todo el horror de aquella vasta extension, y de repente cesaban, sepultándolo todo en la mas profunda oscuridad. Los tres campeones estaban atónitos; el pasmo les embargaba la voz; hasta el mismo Eulero pensaba retroceder; pero un resto de vergüenza les impedia abrazar este partido: continuaban entre tanto los relámpagos por intervalos; y se percibía un olor fétido y desconocido. Eulero cogió de la mano á Müller y Palotski sin hablar palabra, y los tres asidos se encaminan hacia una puerta, por donde les parecía había desaparecido el espectro con la luz. No bien habían dado dos pasos, cuando oyen repetirse dos terribles detonaciones, y al mismo tiempo pasar silvando sobre sus cabezas una violenta exhalación, que dejando tras sí una ráfaga de chispas, fue á perderse entre las pilastras de los subterráneos. [...] Respondióle el trueno mas espantoso que jamás habian oído, y en un momento se vieron cercados de un volcan de chispas por todos lados. —Perdón, gritó Palotski, poniéndose de rodillas; perdon, almas benditas, acordaos de la protesta que hice ajustes de meterme aquí. [...] Impidióles proseguir nuevo trueno y nuevas exhalaciones que discurrían á manera de espíritus por todos los lados de los subterráneos. Eulero de un tirón puso á Palotsti en pie, y habiendo cesado las chispas, continuaron en busca de la puerta por donde marchó el espectro. Poco les faltaba para llegar y, una nueva explosion conmueve el pavimento; rebienta este, y un monton de ruinas cubren la puerta adonde se dirigian. Al mismo tiempo ven por el aire un globo de fuego, que dividiéndose en otros muchos, vino á caer en silencio á los pies de los atónitos y acobardados campeones. Un globo desprendido de su foco cayó sobre la cabeza de Palotski, y su gorra comenzó á arder. Violo Eulero, y de un golpe se la echó al suelo. Esta, al parecer desgracia, fue su salvacion; pues á beneficio de la llama vieron las teas que habian dejado caer cuando el trueno las apagó, y las volvieron á encender. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 179-183)

Finalmente, estos personajes acaban abandonando aquel lugar. Durante el día, se detienen los prodigios, aliviando momentáneamente la angustia que experimentan los habitantes del castillo de Limberg.

Igualmente, espacios luminosos y tranquilos son contrapuestos a una naturaleza salvaje, oscura, estremecedora e inaccesible, lo que nos permite contemplar con mayor asombro este último escenario, el cual logra provocar en el espectador ese horror delicioso del que hemos hablado a lo largo de esta investigación. En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, cuando Timancio se escapa, huyendo de su ignominioso maestro, Pascasio Policeno, a la falda de la montaña que sirve de base al pueblo de Vilepinee, podemos ver en la descripción de aquel paisaje como se produce ese cambio de espacio luminoso, tranquilo y acogedor a espacio oscuro, inquieto e inhóspito:

Eran las once de la mañana, y al momento que salí al campo brincaba de gozo y me parecía estar en medio del paraíso; [...] Seguí mi determinación sin acordarme de comer, ni de que la noche tardaría pocas horas en estender sobre aquel país su negro manto, pues estábamos en el mes de diciembre. [...] El sol iba á llegar al ocaso, y su resplandor únicamente se advertía en las cimas de los árboles mas elevados. Todos los objetos que se presentaban á mi vista, habían perdido la viveza de sus colores, y ya se percibía en ellos una oscuridad que me infundía tristeza. Los silbidos de algunas lechuzas y los graznidos de otras aves nocturnas anunciaban la procsimidad de las tinieblas de la noche. Combatían al mismo tiempo con mi espíritu, el temor de ser víctima de alguna fiera, el terror de la noche, el sentimiento de estar lejos de mis bienhechores, á quienes consideraba sumergidos en las mas crueles meditaciones sobre mi ecsistencia, y derramando lágrimas por su ahijado. (Aguirre, 1830: 32-33)

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, el claroscuro que provoca los rayos de la luna proyectados sobre las elevadas almenas del castillo de Limberg y la torre gótica conforma un paisaje extremadamente aterrador que reaviva miedos y angustias adormecidas por la razón:

Todos aplaudieron tan valerosa y acertada propuesta, y quedó decidido se mantuviese en vela el mismo Eulero acompañado de Müller y Palostki, en una pieza inmediata á la habitación de Herman, desde donde se descubría toda la torre gótica. En esto ya las tinieblas de la noche habían envuelto en su pavoroso y frío velo la naturaleza dormida; pero la luna se dejaba ver en todo su melancólico brillo y silenciosa magestad. Plateaban sus rayos las elevadas almenas del castillo y torre, y esta sobre el fondo oscuro del cielo, se asemejaba á aquellos fabulosos edificios de las hadas situados en una isla desierta, destinados á ser el terror de la comarca, y la habitación de vampiros y sombras encantadas, y teatro de sus nocturnas correrías. En efecto lo era la torre gótica de Limberg, y el suceso manifestaba no haberse extinguido la raza maléfica de espectros y fantasmas. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 157-158)

Otro componente destacable en este tipo de espacio es el silencio, que Miriam López Santos (2010a: 287) señala como un «rasgo caracterizador del escenario narrativo, sea este el del castillo» o el de la prisión. El silencio aumenta el suspense y la tensión narrativa, incrementando la experiencia terrorífica que viven los personajes. En las cárceles del Santo Oficio de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; preside un silencio funesto que incrementa el sufrimiento y la sensación de terror de los reos. Este silencio solo se ve brevemente perturbado por el ruido sordo procedente de los gritos feroces de los

perturbados, los clamores de los afligidos o los ruidos de los cerrojos de las celdas que sobrecogen de sobremanera.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, el eco sonoro, prolongado y repetido de las campanas de la abadía de Beraun «hasta distancias considerables por las montañas vecinas infundía pavor; y era la única voz de la naturaleza, cuando estaban mudos todos sus habitantes, y hasta el estrépito de las aguas aprisionadas por el hielo. Los golpes pausados y tristes de las campanas anunciaban un funeral» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 5). Durante la ceremonia del funeral de Ana, los sonidos pausados y los tonos lúgubres «consagrados á la expresión del dolor y á la vista del interesante é infeliz objeto, [...] exprimian ardientes lágrimas de los ojos de los circunstantes, y subían al Altísimo los votos unánimes de la muchedumbre por el reposo del amable espíritu, que para gloria de la humanidad animó, aunque tan breve tiempo, el hermoso cuerpo de la joven beldad» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 26). Luego, estos tonos pausados y largos «se convirtieron de repente en golpes terribles y lúgubres al principio del *dies irae*» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 28).

En definitiva, todos estos elementos, como paisajes sublimes y salvajes, bosques lúgubres, tempestades, la oscuridad, la soledad, el silencio, etc., son elementos integrantes de lo sublime. Estos fijan el espacio de las novelas góticas, transformándolo en un espacio estético; nos hallamos ante el arquetipo de espacio terrorífico donde hay encinas tenebrosas, arboledas sombrías, sombras tétricas y luces tenebrosas, todo ello envuelto en una oscuridad aterradora, fría y casi enloquecedora.

B. La ambientación temporal: la Edad Media

La Edad Media era la época que más curiosidad despertaba no solo entre los escritores góticos ingleses, sino también entre los españoles. Al igual que los autores ingleses, las miras de los escritores españoles estaban puestas en pasados remotos, fundamentalmente en los tiempos más oscuros y siniestros de la humanidad, y que otorgaban a las obras ese terror deleitoso ansiado por sus autores y por los lectores. *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, está ambientada en los siglos de barbarie e ignorancia; *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, se sitúa en el siglo XV, Praga, durante los últimos años del reinado del monarca Wenceslao de

Luxemburgo, hijo y sucesor de Carlos IV, y rey de Bohemia, en 1363 hasta 1419, y de Romanos (Germania), en 1376 hasta 1400; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, nos lleva a la época de la reconquista, primera mitad del siglo XIII: la Conquista de Valencia por Jaime I de Aragón, el Conquistador, rey de Aragón, Valencia y Mallorca; *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, como se indica en el mismo título de la novela, se emplaza en el tiempo de las Cruzadas (la Sexta Cruzada, 1228-1229); y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), también de Pascual Pérez y Rodríguez, la contextualización histórica nos sitúa en Verona, año 1822, en la que un anciano del lugar le refiere al señor Smith, un inglés de viaje por esta ciudad italiana, la historia de una urna sangrienta que se conserva en un manuscrito en el monasterio, el cual remite a tiempos oscuros de crímenes y muertes. No obstante, la historia previa al manuscrito no forma parte de la intriga. La trama principal se desarrolla en tiempos remotos, en una época de oscuridad, de costumbres ancestrales y de terrores irracionales donde la sensación de asfixia y opresión es alta.

No obstante, como vimos en el subapartado 6.3.2., «El tiempo narrativo», del primer capítulo, pese a la insistencia de que los hechos narrados tuvieron lugar siglos atrás, lo cierto es que sus personajes son reflejo de sus coetáneos y los momentos relatados aluden a su misma realidad. Un ejemplo perfecto de ello, lo hallamos al final del segundo tomo de la *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, a través de la nota que escribe el viajero inglés. En esta nota, el viajero afirma que no cree que el manuscrito sea antiguo, ni que la familia a la que se refiere sea de Scianella, sino a otra que aún vive (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 336-338⁶⁷⁶).

Al igual que los escritores góticos extranjeros, los novelistas españoles también trataron de interpretar su propio presente. La ambientación en épocas remotas les permitía dar a sus obras un toque de terror y de misterio, al mismo tiempo que la manipulación de los acontecimientos históricos les sirvió para analizar las cuestiones más significativas de su época sin temer a posibles represalias⁶⁷⁷. Estas obras exhibían y

⁶⁷⁶ Vid. subapartado 3.2.2., «Verosimilitud», de este tercer capítulo donde se puede localizar la cita completa (pág. 715).

⁶⁷⁷ Recordemos que en durante período de tiempo en que se publicaron las novelas góticas españolas (1801-1834), aun persistían las prácticas inquisitoriales (censura, persecución, encarcelamiento, torturas, etc.); esto, unido a la presencia en el gobierno del absolutista monarca Fernando VII, dificultaba la publicación de novelas de esta índole, especialmente aquellas donde se ataca de manera directa trono e

examinaban aspectos de la vida que otros coetáneos no osaron afrontar: el trono, la política, la religión, el Santo Oficio, las pasiones humanas, etc. Ahora bien, la mayoría de estos escritores trataron de encubrirlos, afirmando ser historias ambientadas en épocas pretéritas.

3.4.4. La trama gótica. La lógica narrativa: el *suspense narrativo* y la *superposición de historias*⁶⁷⁸

A. El suspense narrativo

El suspense narrativo, que mantiene la atención del lector hasta el desenlace final y logra provocar un estado de miedo y asombro, es un efecto bastante habitual en las ficciones góticas.

A lo largo de la trama, los personajes presencian una serie de sucesos maravillosos y terroríficos, envueltos por una atmósfera de misterio; el desconcierto es la técnica dominante y, hasta la conclusión final, no podemos conocer la verdadera identidad de los personajes, cuál es su destino, qué es lo que les sucedió o la naturaleza de los prodigios. La identidad oculta o la falta de información sirven para capturar la atención del lector, sorprenderlo, aterrorizarlo y excitarlo. Las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez son un perfecto ejemplo de ello. El misterio y el terror están garantizados desde el mismo comienzo de la trama, a través la introducción de las entidades sobrenaturales: los dos espectros del castillo de Limberg (*La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española*, 1831), el hombre invisible (*El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas*, 1833) y la Sífida (*La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original*, 1834). Desconocemos quiénes son, cómo es que logran aparecer y desaparecer de la escena, cómo logran realizar ciertas proezas o prodigios, cómo tienen acceso a cierta información, cómo logran actuar a tiempo o cuál es su objetivo. Esta desinformación y la identidad oculta se mantienen de forma constante a lo largo del relato hasta el desenlace final, cuando es revelada la verdadera

Inquisición, como en *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.º Blanco-White; y *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá. Estas novelas fueron censuradas e incluidas en la lista de libros prohibidos por el Santo Oficio.

⁶⁷⁸ Vid. subapartado 6.4.1., «La lógica narrativa», del primer capítulo.

identidad de estos junto con la aclaración del resto de los misterios que rodeaban su presencia⁶⁷⁹.

En otras novelas góticas españolas, como *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; y *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas; donde está ausente el componente sobrenatural, el suspense lo genera la incertidumbre de no saber cuál será el siguiente paso y cómo acabarán los personajes del relato, principalmente los protagonistas, quienes frecuentemente se enfrentan a una serie de situaciones desagradables y peligrosas orquestadas continuamente por el villano del relato. Un futuro incierto, unido a toda una serie de sucesos aterradores, hubo de mantener en vilo y con el pulso acelerado al público lector de aquellos años.

B. La superposición de historias

La complejidad narrativa se basa en una serie de historias que se superponen o intercalan en la trama principal (historias dentro de historias), creando cierta sensación de caos. En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, por ejemplo, hallamos numerosas historias que se insertan dentro de la historia principal.

La «historia de la cruz mortuoria» trata acerca de un monumento, cubierto de sangre, colocado al borde de un precipicio, donde, según cuentan, el padre Lorenzo acabó con la vida de un niño, incitado este por un demonio. Luego, se descubre que el padre Lorenzo había intentado asesinar al niño, quien resulta ser el héroe del relato, Vargas, por órdenes de la duquesa de Montemolin, y que este había logrado salvar la vida gracias a que se quedó enganchado en una rama que había en el precipicio por donde lo había lanzado el cura.

La «historia del toro de San Marcos» gira en torno a la figura de un animal, un toro, que, durante la fiesta de San Marcos (Extremadura), es escogido entre varios de su

⁶⁷⁹ En el subapartado 3.4.6., «La función didáctico-moral. La virtud recompensada, los efectos de una buena y una mala educación y el tratamiento de lo sobrenatural (explicado y no explicado)», de este capítulo, veremos con más detenimiento cuáles son esos misterios que envuelven a los personajes sobrenaturales y cómo se resuelven al final de la trama.

manada por el cura de la parroquia del pueblo, concediéndole este el nombre de Santo, Marcos; con este nombre cristiano, dicen, el animal se vuelve manso y sigue al cura hasta la iglesia, donde se queda tranquilo durante la misa, dejando que los niños y las mujeres lo adornen. Si el toro se muestra reacio a aceptar las ofrendas, o no obedece al cura, es señal de que el sacerdote ha cometido algún pecado mortal y se le aparta del oficio. Acabadas las vísperas, el cura pasea al toro santificado por las calles del pueblo y por los patios de las casas; si el animal no quiere entrar a una casa, el pueblo cree que es porque algo diabólico va a suceder ahí o porque sus moradores son heréticos. Terminado el oficio, termina la milagrosa identificación, el toro pierde su santidad y vuelve a ser fiero, siendo devuelto a la manada. Más adelante, se destapa toda la falsa acerca de este portentoso suceso, sacando a la luz las malas tretas del párroco, quien, ayudado de un par de secuaces, amansan al toro, antes de su selección: justo antes de que el cura aparezca para escoger al toro, un par de hombres lo drogan con vino y le ponen unos latiguillos imperceptibles en las patas, justo a la altura de las rodillas, con lo que logran reducir sus movimientos y anular su voluntad.

La «historia de la milagrosa ascensión del alma de la de la marquesa de Montemolin» narra el extraño suceso ocurrido en torno a la muerte de esta mujer. Cuando la vida de la marquesa estaba a punto de llegar a su fin, esta pidió que el padre Nicolás le diera la extremaunción. Al amanecer del día siguiente, después de que mandara al mensajero, se vio a un ángel, en el hábito de un fraile dominicano, que se aproximaba por la avenida que llevaba a la villa. La gente del pueblo lo llevó en volandas al palacio de la marquesa, pero, dicen, este desplegó sus alas y sobrevoló por encima de sus cabezas. El ángel llegó hasta el aposento de la marquesa y, cuando el padre Nicolás llegó al palacio y entró, junto con el cura de la villa, en la habitación de la marquesa, vieron que el ángel había volado con el alma de esta mujer, dejando solo su hábito, que ahora es una de las sagradas reliquias en la Iglesia de Montemolin. Lo cierto es que el supuesto ángel era en realidad Vargas, oculto bajo el disfraz de un fraile, para no ser capturado por el Santo Oficio. Este había logrado burlar al pueblo y se había ocultado en la casa de la marquesa, donde, cuando esta fallece, deja el hábito para no llamar más la atención. La marquesa tampoco era una santa, pues se trataba de la mujer que había ordenado acabar con su vida cuando era un infante.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, también descubrimos inserta en la trama principal una historia aterradora: la «historia de la novia cadáver», relatada

por uno de los personajes secundarios del relato, Heduvigis, el ama de llaves del castillo de Limberg. La historia trata sobre dos amantes, Cristiano, el antihéroe de la historia, e Idoina, la dama más hermosa de la princesa Margarita, hija de Valdemaro III, rey de Dinamarca, e hija del Contestable. Antes de conocerse, Cristiano había tenido un idilio con otra joven y hermosa doncella, Atanilda, a quien, primero, había seducido, y, luego, una vez deshonrada, había abandonado para ir en busca de una nueva conquista. Al tiempo, Atanilda, ya fallecida, se apareció ante Cristiano e Idoina en una cueva apartada, en la que ambos se habían refugiado, huyendo de una terrible tormenta. Cuando Cristiano se da cuenta de que la mujer a la que abrazaba en la cueva no era Idoina, sino en realidad un esqueleto, el espectro de Atanilda, al abalanzarse sobre él, jurando que estarían juntos para siempre, Cristiano cae muerto del susto.

Estas historias normalmente no están vinculadas directamente a la historia principal; son el resultado de lo que constituye la esencia misma del gótico: la búsqueda de exceso. Esta tendencia (como la repetición de historias y acontecimientos horribles) es el resultado de una tentativa de acrecentar la tensión narrativa, pues estas historias potencian el efecto de terror ansiado en la ficción gótica.

3.4.5. La trama gótica. Los motivos recurrentes: el *dolor* y la *muerte*⁶⁸⁰. La imagen macabra, la estructura del melodrama y la morbosidad

En la ficción gótica, las imágenes de acoso y confinamiento (generalmente es la heroína del relato quien los sufre), sobrenaturales (apariciones espectrales) y macabras (muertes violentas, derramamientos de sangre, torturas, etc.), cuyos desencadenantes son las fuertes emociones (la ira, los celos, la pasión, el desenfreno, etc.) o una desgracia natural (un desafortunado accidente), se suceden de manera casi continuada; escenas realmente sobrecogedoras, en cuya descripción los escritores del gótico más se detuvieron y recrearon para poder lograr el objetivo ansiado: provocar el terror, núcleo del género gótico, el cual se lograba generalmente gracias al uso de algunos motivos recurrentes: el *dolor* y la *muerte*.

Localizamos otro de los aportes de las letras españolas a la ficción gótica: la efectividad basada en el crimen, la tortura y, difícilmente, la violación⁶⁸¹ (aunque se

⁶⁸⁰ Vid. subapartado 6.4.2., «Los motivos recurrentes», del primer capítulo.

⁶⁸¹ Decimos difícilmente porque esta cuestión era un tema tabú en la sociedad española de aquella época. Por cuestiones morales, literarias, de censura e incluso autocensura se evitaba exponer de

puede intuir en *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original*, 1834, de Pascual Pérez y Rodríguez).

La muerte violenta, con toda su galería de tormentos y mortificaciones, que sufren muchos personajes del relato, oprimidos por un mal que procede de los villanos góticos, cuya caracterización roza lo satánico, se presenta como un componente recurrente en la ficción gótica española. La violencia y sus consecuencias aparecen en las novelas góticas españolas expresadas de manera diferente, con más o menos intensidad, dependiendo de si nos aproximamos a la vertiente racional o irracional del género. El elemento macabro suele dominar la escena, siempre con el firme propósito de aterrorizar, impresionar, contrariar y deleitar al lector; el dibujo de episodios violentos suele ir acompañado de la estructura del melodrama y de la morbosidad tan del gusto español.

En las novelas góticas españolas de corte irracional y con una fuerte carga anticlerical y antiinquisitorial, el terror empleado es un terror plausible. En la España del primer tercio del siglo XIX, con la Inquisición todavía presente en la vida de miles de compatriotas, el temor hacia esta y sus prácticas abominables era muy intenso y real. Sus autores no se sirvieron de seres de ultratumba, fantasmas o aparecidos para asustar a sus lectores, sino de personajes y situaciones verosímiles, el Santo Oficio y las prácticas inquisitoriales (torturas, interrogatorios, autos de fe, etc.), con los que resultaba más fácil de atemorizar al lector, precisamente, por su cercanía con la realidad; es un hecho indiscutible que estas descripciones en las ficciones se cargan de excesos góticos (se observa una especial recreación morbosa en la descripción de los crímenes perpetrados por el Santo Oficio⁶⁸²), tal y como sucede en *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; en *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); en *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; y en *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá.

En el resto de novelas góticas españolas de corte irracional, como *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; y *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el*

forma abierta dicha cuestión; si se hacía, se dejaba entrever, siempre intentando no dañar la sensibilidad del espectador y de enfurecer a la censura.

⁶⁸² Dicha cuestión será analizada en el subapartado 3.4.9., «El anticlericalismo y el antiinquisitorialismo como motivos literarios y estéticos», de este tercer capítulo.

bello sexo. Novela trágica original (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, el crimen y sus efectos son expresados de manera intensa. La malignidad alcanza cotas muy altas en esta vertiente del gótico; sufrimiento, sangre, muerte, destrucción, etc., se suceden de manera casi ininterrumpida a lo largo de toda la trama, que, además, por lo general, concluye de la peor de las maneras posibles.

El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original (1830), de Manuel B. Aguirre, se abre con una escena atroz, el asesinato de los padres del joven héroe del relato, Timancio. El asalto a la casa de los padres de Timancio se produce a las una de la madrugada, en medio de una siniestra oscuridad y un silencio sepulcral, solo interrumpido por tres disparos, lo que acrecienta la sensación de terror. Al oír los disparos, el niño Timancio cae al suelo sin sentido, presa del horror que esto le provoca; cuando despierta, se halla en los brazos de un desconocido que porta una espada teñida de sangre aún fresca, aterrándole aún más. Este desconocido resulta ser Jorge Klabbell, quien había asesinado primero a su padre, de ahí la sangre, y ahora quería obligar a Timancio a que le condujera al lugar donde estaba su madre. El terror del muchacho va acrecentando a medida que va descubriendo la magnitud y brutalidad de aquel ataque. Cuando Jorge Klabbell logra llegar a los aposentos de la madre de Timancio, este trata de forzarla, pero esta consigue zafarse y herir a su adversario con su misma arma. Jorge Klabbell, humillado y herido de muerte, se arranca aquel puñal y acaba con la vida de esta mujer. Timancio queda petrificado ante esta espantosa escena.

Tras perder la vida Jorge Klabbell y su madre, uno de los miembros de la banda de este villano se lo lleva. Lo que Timancio ve al salir de aquella estancia hiela la sangre; en la descripción de aquel recorrido por la mansión del terror puede percibirse toda la escenografía lúgubre y el lenguaje gótico; la recreación en el elemento macabro es absoluta: «¡qué espectáculo se presentó á mi vista! La débil luz de una lámpara suministraba á un extremo del patio un escaso resplandor; pero suficiente para que yo conociese el colmo de mi desgracia: *¡un cadáver tendido en tierra que no tardé en conocer por su trage que era mi padre, es el primer objeto que descubro!* ¡Sagrados Cielos! ¡qué horror! Su afable rostro, teñido en su propia sangre, estaba desfigurado enteramente» (Aguirre, 1830: 15-16). No obstante, y para desgracia del protagonista, esta no será la última escena horrible que presencie; Timancio es testigo de actos realmente atroces, marcados por el derramamiento de sangre.

Cuando Timancio es acogido por su padrino, este sufre en la escuela el acoso de su maestro, Policeno, un ser inhumano que disfruta torturando a sus alumnos, especialmente a Timancio, por la nobleza y bondad de su carácter, lo que le confiere una facultad especial que todo villano detesta. Cansado de las amenazas de su maestro, Timancio huye hacia la montaña, en busca de un lugar donde poder protegerse. Sin embargo, lo que descubre en aquel lugar lo acaba sobrecogiendo de sobremanera, pues acaba topándose con el cadáver de un hombre; de nuevo, el elemento macabro domina por completo la escena, siempre con el objetivo de espantar y conmover al lector, y el dibujo de este, así como de otros sucesos violentos que tienen lugar a lo largo de la novela, va acompañado, como exponíamos, de la estructura del melodrama y la morbosidad: «Un hombre, cuyo rostro estaba lleno de heridas es el espectáculo que me asombra... ¡Qué espanto! Sus vestidos empapados en su propia sangre á penas se podía decir de qué color eran, y su frio cuerpo yacía en tierra! Me retiré haciendo mil propósitos de no volver á aquel sitio que no podía mirar sin espanto» (Aguirre, 1830: 39-40). Cuando Timancio regresa con su padrino y le cuenta lo que ha hallado, este regresa al mismo lugar y de nuevo vuelve a presentarse ante personajes y lectores tan horrible espectáculo: «Un hombre atado de pies y manos, y tendido en el suelo con su cuerpo lleno de heridas mortales, apenas tenia ya el menor signo de vitalidad; articulaba pocas palabras y con mucha pena. Unicamente pudimos deducir de ellas que era pastor, y habia sido herido por unos ladrones: espiró á poco en nuestra presencia sin darnos tiempo á hacerle mas preguntas. Dejamos á aquel cadáver bailándose en su propia sangre» (Aguirre, 1830: 46).

Al alcanzar la edad adulta, Timancio se embarca, junto a su amada, Adela, la heroína virtuosa del relato, en un viaje en busca de la libertad y de una nueva vida juntos, que logran al final del relato, pero hasta que esto sucede, la desventura, el sufrimiento y el horror se apoderan de sus vidas. Durante la travesía hacia Tenerife, este viaje se torna en una auténtica odisea: ambos son víctimas de una terrible tempestad, que se prolonga durante días, de un naufragio y de unos sanguinarios piratas. Nuevamente, sangre, dolor y muerte impregnan la escena; la descripción, como las otras que citábamos anteriormente, del abordaje y ataque de los piratas es marcadamente macabra, así como el horror que se experimenta es intenso, apreciándose una especial recreación en el detalle morboso que incluso llega a rozar lo desagradable, sino fuera porque el narrador omite en un par de ocasiones ciertos detalles en esta descripción del dolor físico (sustituido por puntos suspensivos, que podemos designar como *espacio en*

blanco, siendo el mismo lector el encargado de imaginar esa información omitida): «habiendo echado los piratas el gancho á nuestro barco, hacian una carniceria de loa marineros... pedazos de sus miembros recién cortados brincaban sobre las tablas y la sangre corria á mezclarse con las aguas de aquellos mares. Sin acordarme de nada me precipito en medio de ellos... con mi espada á diestra y siniestra repartia tajos y estocadas, basta que cargando sobre mí una turba de aquellos asesinos me hicieron caer al agua» (Aguirre, 1830: 127).

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, el temor al dolor y al sufrimiento del espíritu es incluso superior que el miedo a la muerte misma. Su autor trazó una historia de amor desventurado, el de Antonio y María, quienes son perseguidos, capturados y torturados por el villano gótico, Zorbohihc⁶⁸³, y acaban falleciendo en su búsqueda de la libertad. Este núcleo que da inicio al desarrollo de los sucesos del relato conecta esta historia con la vía irracional del género gótico. Se produce un relato sobrecogedor y espeluznante. Los protagonistas, junto a otros personajes que los acompañan en su aventura, o más bien desventura, experimentan momentos o situaciones realmente espantosas; estos son hostigados, doblegados y torturados, presencian espectáculos realmente aterradores y demenciales, viven un horror que resulta del todo sofocante y acaban siendo arrastrados por el poder que ejercen sobre ellos unos seres aborrecibles que les arrebatan su libertad y aniquilan su anhelo.

Las escenas de mayor angustia se producen en el subterráneo, especialmente el combate entre Zorbohihc, el villano gótico, y Antonio, el héroe; una lucha a muerte entre dos fuerzas contrarias. Espadas, cuchillos, sangre que salpica los sepulcros, etc., la escena macabra es detenida por unos estridentes ruidos justo en el momento en que Antonio iba a cortarle la cabeza al villano y a esparcir su sangre por una de las sepulturas. El asalto al castillo donde se halla encarcelado Antonio facilita el rescate y la huida del héroe. Cuando por fin se ha reunido con su esposa, María, y sus hijos, estos, junto a otros compañeros, huyen de sus enemigos y, para ello, acaban refugiándose en una cueva; es en este lugar donde tiene lugar el fatal desenlace: un estrepitoso torrente de agua obstruye la salida de la cueva, provocando la muerte de todos los que allí se habían guarnecido. De nuevo, tal y como vimos en la novela de Manuel B. Aguirre, el narrador evita describir los detalles escabrosos de este trágico final, en su lugar emplea numerosos puntos sustantivos y algunas palabras incompletas, para no dañar la

⁶⁸³ *Ibid.* cit. 703, pág. 863.

sensibilidad de lector; sin embargo, no por ello el lector deja de sentir una profunda angustia y temor que se acrecienta al imaginar ese espacio en blanco:

Abriéndose paso un arroyo considerable que venia por una cabida, en la que la estrechez no habia permitido entrar á ninguno de nuestros refugiados, comienza á caer en el hoyo con estrépito. Antonio llama entonces á Arazof, este dispierta, y todos se ponen en pie, y reconocen el riesgo y la urgente necesidad de salir del recinto; pero ya no era tiempo. El agujero se habia ya ocultado debajo de la superficie del agua, y el arroyo principal inundaba por momentos la cueva. El moro que se preciaba de diestro nadador, se despoja de la ropa, y se arroja á la balsa buscando la salida; los demas permanecen consternados y sin saber que hacerse. Ya el agua habia llenado el hoyo y comenzaba á salir de los bordes de él; el moro hacia rato que se habia sumergido, y se le creía ya fuera; y Arazof y Boardil que no le habian seguido por no desamparar á sus queridos amos, se despiden de ellos y se precipitan en el agua; mas el cadáver del primero se ve pronto sobrenadar, y advierte á los demas de la temeridad de semejante tentativa. En este conflicto, temblando cada uno por sí y lo que mas amaba, eleva la consideracion al Señor, é implora.....

.... Aquí acaba el autor del manuscrito. Un poco mas abajo habia algunas líneas medio borradas y de una letra diferente, casi ininteligible, de las que solo pude sacar los siguientes conceptos. La tierra algo elevada sobre la cual estaba sentada María con sus hijos, socabada por el agua se ha desplomado al fondo. Antonio con el afan de libertarlos se ha precipitado detrás. N. S. (que sin duda serían las sirvientes) han perdido poco despues el piso, y caido tambien. Todos han desaparecido de mi vista..... Sola..... Un diente de la peña..... Dios mio! La lámp..... (Anónimo, 1832: 270-272)

Así concluye la historia del supuesto manuscrito hallado. Los protagonistas sufren una muerte horrible tras una vida de continuos sufrimientos. Y, pese a que no pierden la vida en manos de sus perseguidores, es por culpa de estos por lo que acaban adentrándose en aquella caverna, para esconderse, y acaban topándose con esta muerte tan espantosa, de manera que se transforman en el eje promotor que los precipita hacia su muerte.

En *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, hallamos imágenes emblemáticas de más puro gusto «negro» que se repiten a lo largo de la trama: precisiones gráficas tétricas, derramamientos de sangre, mutilaciones y cuerpos inmóviles. Narciso, el héroe del relato, es presentado por el narrador autodiegético, Atelia, la heroína virtuosa, quien se cruza con él cuando se hallaba deambulando sola por el bosque. Este joven se halla en una situación extremadamente delicada: llorando desconsoladamente la horrible muerte de sus padres, trata de huir de su asesino, Liurfo, el villano gótico, quien también resulta ser su tío, lo que hace más dolorosa esta trágica pérdida, y de sus esbirros; antes de exhalar el último suspiro, a Narciso le espera un

repugnante espectáculo que viene a representar la técnica que empleará Narciso Torre-López y Ruedas a lo largo del relato, esto es, la búsqueda continua de la imagen macabra y subversiva:

Á este tiempo nos vimos rodeados de tres hombres mas, cuyos semblantes causaban terror. El joven tiembla y enmudece, yo me horrorizo, los asesinos nos hacen que les sigamos, y llegamos á un sitio solo y pavoroso: aquellos impios nos muestran á Albino difunto, ensangrentado, el rostro deshecho, y el pecho traspasado con tres crueles heridas: toda aquella ladera estaba cubierta de su inocente sangre. Lleno de espanto y horror parecia estar el universo en medio de aquel espectáculo. [...] ¿Hasta que extremo os conduce vuestra barbarie? ¿Sois hombre ó sois monstruo? [...] parecia que de carnívoro lobo se habia transformado en manso cordero. [...] vuelve la cabeza, y ve á su padre con mil bocas abiertas á la violencia del acero y vuelve á desmayarse: examino todo aquel sitio ¡y que es lo que se presenta a mi vista! ¡Otro espectáculo mas horroroso veo!... ¡tiemblo al acordarme! Veo una muger cosida a puñaladas, y encima de su ensangrentado cuerpo, un papel con una inscripcion que decia: ya no existe Clarissa. (Torre-López y Ruedas, 1834: 7-9)

La continuada situación de extremo horror a la que es sometida Atelia se presenta en la novela a través de las descripciones de tales escenas y del impacto que estas tienen sobre esta heroína. En una tentativa del escritor por exagerar la angustia que sufre Atelia, este recurrió a momentos excesivamente lacrimosos protagonizados por esta joven protagonista que provocan compasión, desasosiego y terror. Atelia desfallece, grita horrorizada, suspira amargamente e implora piedad a Liurfo, quien la ha secuestrado con el fin de conseguir que sea suya: «Conocí la traicion y caí desmayada. No me es posible marcar el tiempo que permanecí en aquel estado. Cuando volví en mi sentido [me acongoja el acordarme] me ví en un cuarto espacioso cubierto de bayetas, una mesa, sobre la cual, habia una cadena y grillos, un canastillo con preciosas galas y ricos anillos» (Torre-López y Ruedas, 1834: 32). El estado de confusión se presenta siempre tras cada suceso terrorífico, aumentando los lazos que la novela gótica establece con el melodrama en su transferencia a España: «repentinamente [oí] un eco de un lastimoso suspiro, dejándome tan atemorizada, que no me atreví á dar un paso» (Torre-López y Ruedas, 1834: 4).

Los personajes llegan al cúmulo de su desdicha cuando son privados de la libertad. Estos son apresados y encerrados en profundos subterráneos donde el horror aparece intensificado, por un lado, por el aislamiento, la desazón y el dolor que experimentan, y, por otro lado, por el incremento de las crueldades del villano gótico,

quien no tiene remordimientos, ni pena, ni tan si quiera muestra un ápice de compasión hacia estos. Al no ceder a sus pretensiones, Liurfo encierra a Atelia en un calabozo, durante ocho años, con la sola compañía de tres cadáveres degollados: «¡Qué espectáculo se me presenta mas horroroso! Los cabellos se me erizan al acordarme. Veo con sobresalto tres cadáveres, en los que habia hecho el fiero puñal el estrago que la mano airada le obligó á ejecutar. Observé que cada cuerpo tenía una inscripción: [...] este es Narciso, [...] Albino y la esposa de Albino» (Torre-López y Ruedas, 1834: 42).

En las novelas góticas españolas de corte racional, las tres novelas de Pascual Pérez y Rodríguez, también hay descripciones de violencia y dolor extremos, aunque el autor se motró mucho más comedido a la hora de expresarlos.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), hallamos diversas descripciones de violencia física que acrecientan la tensión dramática y la sensación de terror, como el duelo entre Roberto de Manstein, el villano gótico, y el Caballero del Águila, Víctor Margrave, el amado de Sofía y cuñado de la heroína virtuosa del relato, Ana; o el asesinato del villano gótico y sus lacayos al final del relato.

La descripción de la primera escena, la del duelo, no es marcadamente sangrienta, al menos no como las descripciones que podemos hallar en las novelas góticas irracionales que citábamos con anterioridad, especialmente inhumanas. Podemos observar cierta moderación por parte de Pascual Pérez y Rodríguez en la expresión del dolor físico y psíquico, en la descripción de esta terrible lucha entre fuerzas opuestas, el bien (el Caballero del Águila) y el mal (Roberto de Manstein):

pasado un instante de silencio, el terrible y repentino sonido de las trompetas dió la señal de acometida. Parten de carrera los caballos, y con no vista furia se encuentran en medio de la estacada. El choque fue espantoso; pero bien sostenido de entrambas partes: ambos se mantuvieron firmes en la silla, aunque el caballo de Manstein flaqueó algun tanto por las gurupas. Vuélvense la espalda para renovar la embestida: esta segunda vez no fue el choque tan igual. La lanza del Caballero del Águila saltó en mil astillas por el aire, pero tambien hizo pedazos el escudo de su competidor, quedando este privado de la principal defensa. Pero el generoso paladin de la bella Sofía desdeñando aprovecharse de la ventaja que tenia sobre su enemigo, arrojó tambien su escudo, y sacó la espada. [...] Manstein lleno de rabia: [...] le acometió con la lanza en ristre con intencion de atravesarle. Pero el incógnito con admirable ligereza ladeó el cuerpo, y dejó pasar la lanza, y dando al tiempo mismo un terrible golpe con su espada en la cabeza del caballo de Manstein, ambos fueron rodando largo trecho por la arena. Ni esta ventaja impelió al Caballero del Águila á aprovecharse de la ocasion, y valerse de su derecho. De un salto se puso en tierra dispuesto á renovar el combate á pie, y con generosa tranquilidad aguardó á que Manstein se desembarazase de los estribos. La rabia, el

despecho, la vergüenza, la desesperacion, todas las pasiones juntas trasportaban á este hasta un grado de furor y exaltacion difícil de imaginar. Cubierto de polvo y sudor se pone en pie, empuña la espada, y como un tigre se arroja á su presa; así se arroja contra el intrépido desconocido. Uno solo ha de dejar el campo, le gritó, y no te gloriarás de haber triunfado de Manstein vivo: insultarás si puedes su cadáver; y diciendo esto, le descargó tan furibundo tajo sobre el casco, que hizo vacilar al valeroso campeón. Pero rehaciéndose al momento, levanta su espada, y hace ademan de descargarle sobre el yelmo un golpe descomunal: Manstein viéndole venir, prepara el quite con destreza; pero cambiando de repente la direccion el Caballero del Águila, convierte el tajo en estocada, y sin que pudiese impedirlo, dirigió la punta con tal acierto que la metió por las junturas del peto, y le atravesó el hombro izquierdo. Cayó Manstein en la arena, y el campo quedó empapado en su sangre. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 246-249)

Pese a que la intensidad en la expresión del dolor físico no es tan elevada, como señalábamos, como en las novelas góticas perteneciente a la vertiente irracional del género, no obstante, al igual que estas, y esto es una premisa que se repite en todas las novelas góticas españolas (racionales e irracionales), podemos observar un dominio absoluto de la escena del componente macabro, junto a la descripción de sucesos violentos acompañados de la estructura del melodrama y la recreación en el detalle morboso, que se hacen aún más evidentes en el asesinato de Roberto de Manstein y sus hombres. Cuando este villano trata de apuñalar el monarca Venceslao VI, el espectro de Limberg (Gualtero) se anticipa y logra detener a tiempo el asesinato:

Manstein duda, pero haciendo un esfuerzo sobre sí mismo, á tiempo que el Rey se asomaba á una ventana que daba al patio [...], levanta el brazo armado de un puñal, y vá á sepultarle en su corazon por las espaldas. ¡Qué prodigio! Abrese de golpe la puerta del gabinete, y se precipita por ella como un rayo el ángel protector de Venceslao. Tente, traidor, grita el Espectro, echándose sobre Manstein, y derribándole al suelo de un tajo el brazo sacrilego con el cuchillo que empuñaba. [...] Venceslao aturdido vuelve la cabeza al grito del Espectro: la rapidez con que este ejecutó su hazaña, no dejó espacio á Manstein de defenderse, ni al Rey de impedirlo. Los gemidos del herido llamaron la atencion de este: vé á un lado el brazo mutilado, empuñando todavía el instrumento de su maldad, y junto á sí al delincuente tendido y desangrándose. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 51-52)

Cuando el rey finalmente se entera de toda la verdad, este pone fin, de la forma más espantosa, a su existencia: «—Perro, dijo Venceslao, cogiendo una silla y abriéndole la cabeza de un golpe; anda al infierno á seguir tu maldita conversación» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 52-53). La escena que se retrata a continuación es una de las más cruentas de toda la novela:

El gabinete quedó hecho un lago de sangre, y el perverso Manstein exhaló su feroz espíritu clavando su última mirada en el monarca á fuer de basilisco, como si quisiese suplir con los ojos turbios y moribundos la falta de su cortado brazo. Venceslao sale presuroso del gabinete, llamando su guardia. ¡Qué horror! el cadáver del fiero Rodulfo yacía nadando en su propia sangre, y á poca distancia, otros dos criados se remolcaban por el suelo luchando con las angustias de la muerte. [...] Entran los soldados, y ofrécese á su vista el sangriento y repugnante cuadro de aquel lugar de maldad y abominación. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 53-55)

La profanación de los cadáveres de estos villanos, que son arrojados por la noche «á un lugar despreciable, de donde algunos criados afectos suyos los extrajeron de noche, y les dieron sepultura» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 55), cierra tan horrible espectáculo.

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), el ataque contra los sarracenos en la torre del Nilo es especialmente sanguinaria. La primera tentativa de lucha contra los infieles fracasa, por lo que Adolfo, el héroe del relato, decidido a vengar la muerte de sus compañeros, lidera un segundo ataque; en esta ocasión, se introduce por el estrecho canal que separaba la torre de la ciudad, a fin de apoderarse de la parte superior del río y romper el puente de barcas con la torre. La sorpresa y el terror de los sarracenos ante la posible victoria de sus enemigos, los hace defender el canal con furor; estalla una lucha sin cuartel donde se intercambian dardos, flechas, piedras, hachas y espadas y donde se produce derramamientos de sangre, aunque, como en la novela anterior, Pascual Pérez y Rodríguez fue muy cauto en la representación gráfica de tales escenas violentas:

Pasamos no obstante en medio de la espantosa granizada de dardos, flechas y piedras que llovían de la torre, las cuales cayendo sobre los cascos, corazas y armas, producían un estruendo formidable. Mas el ánimo de Adolfo de tal suerte enardeció á los soldados, que despreciando el considerable daño que recibían, llegaron á parage en que estaban ya bastante fuera del alcance de los tiros, é impidiendo la salida de todos los bajeles de la ciudad, se dispusieron á forzar el puente, Adolfo y Alberto tomaron un montante, los soldados les seguían con un hacha y una espada, Adolfo saltó el primero en una de las barcas del puente, siguióle Alberto; y mientras los sarracenos se agolpaban hácia aquel lugar á precipitar al río á los valientes campeones, los frisonés se arrojan de tropel, hacen una horrorosa carnicería en los infieles, quienes por su parte trataban de venderles cara la victoria, caen de una y otra parte, se tiñen las aguas de sangre; mas finalmente llevando Adolfo la muerte y destrucción do quiera que alcanzaba su espada, logróse desalojar el enemigo del puente, que roto ya por diferentes partes, dejó aislada la torre y privada de los socorros de la ciudad. (Pérez y Rodríguez, 1833: 87-89)

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), un terrible secreto se esconde tras las paredes del castillo de Scianella, un lugar de desapariciones, crímenes y muertes. Como en los otros ejemplos anteriores, el retrato de estos episodios de dolor físico y psíquico van acompañados de la estructura del melodrama y la morbosidad. Desde el mismo comienzo de la novela, el lector presencia la primera escena violenta: el asesinato de Camilo, el futuro esposo de Angélica, la heroína virtuosa de la historia. El día de los esponsales, que se supone debía ser el más dichoso, acaba transformándose en una auténtica pesadilla. Justo antes de que tuviera lugar la ceremonia, Angélica se retira a un lugar apartado con Camilo para conversar. Al percatarse los invitados de su larga ausencia, la tía de Angélica, Justina, va a ver qué es lo que sucede; cuando llega a la habitación donde se hallaban los futuros cónyuges, Justina da un grito y cae desmallada al suelo. Los invitados corren a atenderla y cuando entran en la habitación, un espectáculo horroroso se ofrece a los ojos de los atónitos circunstantes que los deja petrificados: «El desgraciado Camilo tendido en el suelo, y revolcándose en su propia sangre con las agonías de la muerte; Angélica desmayada sobre un sofá, teniendo un puñal en sangrentado en la mano, y los vestidos manchados de sangre» (Pérez y Rodríguez, 1831b, tomo I: 41). Tal catástrofe causa una profunda y horrible impresión en los allí presentes: «el terror y espanto les anudó las lenguas, é inmóviles contemplaban aquel cuadro de muerte y destrucción» (Pérez y Rodríguez, 1831b, tomo I: 42).

Al final de la trama, se produce una serie de muertes violentas que constituye el clímax de la novela; el pueblo encolerizado prende fuego al castillo de Scianella para poner fin al terror. El fin del encierro se traduce alegóricamente en la devastación de lugares de terror y muerte, principalmente gracias al fuego, elemento que es empleado para purificar. La primera víctima del incendio es Olimpia Tosi, la *femme fatale* del relato, quien, escondida en este lugar, fallece al derrumbarse la torre desde la pedía ayuda al pueblo furibundo y aterrado. La siguiente sacrificada es Lucrecia Pompei, la Sílfida y la otra heroína virtuosa que también sufre los abusos del villano gótico, quien resulta ser su esposo, y que se hallaba encerrada en el castillo cuando se produjo el incendio (pese a que es rescatada, las heridas provocadas por el fuego resultan ser mortales). Los otros personajes que logran escapar de las llamas y salvarse, les esperan otro tipo de muerte. El abate Coscia, por ejemplo, es cruelmente acuchillado por su discípulo, Ambrosio:

Ambrosio [...] sacó del seno una pequeña daga que llevaba oculta: empuñóla con ambas manos sujetas con esposas; precipitóse contra su preceptor, que estaba inmediato, y antes que alguno pudiese socorrerle, la hundió dos veces en su pecho, dejándola clavada en él la segunda, y retirándose luego á colocarse en el lugar donde antes estaba, comenzó á girar sus ojos por la atónita asamblea con aire de indiferencia y desden. Cayó Coscia, y vomitó entre rios de negra sangre su inmunda alma, recibiendo el condigno castigo de sus delitos de la mano misma que el armara contra otros. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 267-268)

Finalmente, se produce la muerte de Ambrosio, tras haber confesado previamente sus delitos ante el tribunal, concluyéndose así el relato: «habiendo confesado de plano todos sus delitos, que consistian en haber envenenado a su padre, asesinado á su criado Gaudencio, y dado de puñaladas á Coscia, fue condenado al último suplicio, cuya ejecucion debia verificarse en el lugar acostumbrado, entre las dos columnas de la plaza de san Marcos» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 270).

A través de Lucrecia Pompei conocemos el horrible, pero atrayente, efecto que provoca la contemplación de estos episodios de dolor y muerte, repletos de espanto, que debió ser el mismo que provocó en el público lector de aquella época y que, como señala Miriam López Santos (2010d: 237), se transformará en la clave de la novela gótica al modo español: «Llena de inexplicable agonía, y sin fuerzas para moverse, se hallaba como petrificada, y su situacion era semejante á la de aquellos sueños espantosos, en que la imaginacion representa al hombre escenas horribles, y le tiene como encadenada y fija la vista en aquellos pavorosos objetos, sin que le sea posible apartarla por mas violencia y esfuerzos que haga» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 285).

Al comparar esta novela con las dos anteriores de Pascual Pérez y Rodríguez, esta es la que más se aproxima a vía irracional del género gótico, en lo que respecta al número de escenas violentas, así como la truculencia en la representación de dichas escenas, aunque no es suficiente para catalogarla como tal, pues existen una serie de características principales que la enmarcan dentro de la vía racional del género, como la moderación en el dibujo de episodios violentos, la explicación lógica de lo sobrenatural, una inclinación a la función didáctica-moral del texto y una tendencia al final feliz.

En esta novela de Pascual Pérez y Rodríguez, observamos además que el elemento macabro de la muerte se une al erotismo de Matthew G. Lewis; no obstante, el escritor español optó por un erotismo, o sensualidad, más apocado, sugiriendo más que mostrando de forma explícita, en circunstancias especialmente frágiles, donde los lindes entre la muerte, lo macabro de esta y el erotismo que procede de la víctima se acercan

de manera peligrosa, por lo menos bajo los criterios de una estricta y recatada censura y, ante todo, del decoro. En el fatídico día de la ejecución pública de Angélica, múltiples emociones envuelven la escena: sublimidad, atracción y repulsión. Hallamos un erotismo propenso a la perversión y su efecto en el uso de lo macabro que acaba originando una sublimidad tan deliciosa como maléfica; este tiene su centro en algo mórbido e incluso despreciable. El extranjero, Antonio (Eugenio), el héroe del relato, no solo siente una profunda consternación por el horrible destino de la joven mujer, sino que confiesa verse atraído por aquella escena:

Pudo el extranjero admirar en Angélica la obra mas bella de la naturaleza, que dentro de pocos momentos iba la muerte á destruir y convertir en polvo. Aunque la terrible proximidad de la hora fatal, y la dilatada prision habian robado los colores al rostro mas encantador, no fueron poderosos para despojarle del seductor atractivo que la naturaleza le habia comunicado. Las hermosas y largas pestañas caídas é inclinadas sombreaban dos bellos ojos medio cerrados, y dejaban escapar alguna lágrima fugitiva; tributo innegable á la debilidad humana. Bajaban á descansar en el hombro, y caer por la espalda largos bucles de cabellos negros, contrastando con la blancura de un cuello de alabastro; estremo e ciéndose la sensibilidad con la terrible representacion de la acerada cuchilla hendiendo la hermosa garganta, y de la sangre violando con su púrpura la nieve de tan morbida y delicada tez. Una linda boca medio abierta con la triste sonrisa de la resignacion, dejando ver por entre labios de rosas marchitas el terso marfil que la adornaba, comunicaba á su rostro tal expresion de ternura y melancolía, que ninguno de cuantos la vieron dudaba ya de su inocencia. (Pérez y rodríguez, 1834b, tomo I: 48-49)

Nos encontramos ante lo oculto y lo innominable, aquello que es censurado por las altas esferas del decoro y la propia censura impuesta y de todo lo que en materia sexual pertenece al supuesto popular. En la escena que acabamos de presenciar existe una clara connotación sexual; la intensidad con la que es expresada el deleite más íntimo y el ensalzamiento de lo ilícito, junto con la presencia de un erotismo levemente trazado. El narrador exhibe el cuerpo femenino por distintas áreas, sin freno y sin una línea divisoria que marque el decoro, siendo concebido en términos de tenencia y de veneración desde el punto de vista masculino (López Santos, 2010d: 236).

3.4.6. La función didáctico-moral. La virtud recompensada, los efectos de una buena y una mala educación y el tratamiento de lo sobrenatural (explicado y no explicado)

Los escritores españoles del género gótico trataron de demostrar el valor moral y didáctico de sus obras desde el comienzo, a través de los prólogos y las advertencias, y también dentro de las mismas historias. Sin embargo, aunque estas historias góticas tratan de ser el punto de arranque para una reflexión moral, esta se desvanece; el mensaje moral constantemente es eclipsado por un juego continuo con el terror, por esa atracción por lo siniestro y lo lúgubre que se aprecia en toda novela gótica.

A. La virtud y el honor

Tanto en los prólogos y las advertencias como dentro de las mismas historias, los escritores continuamente señalan como modelos y hechos verídicos los presentados en sus obras: jóvenes virtuosos, padres ejemplares, villanos execrables, frailes libidinosos, amores infelices, hurtos, asesinatos, etc. A través de estos modelos reales y hechos verídicos se esperaba, o al menos eso es lo que se quería hacer creer en los prólogos y las advertencias, que estos ayudarían a la instrucción moral del lector, enseñándolo a evitar adoptar comportamientos indeseados y sirviendo de guía para enfrentar situaciones desagradables, todas ellas fácilmente reconocibles por su proximidad con la realidad, e instigando al lector a imitar y adquirir sanas costumbres.

Los protagonistas de las novelas góticas españolas se alzan como modelos de buena conducta, quienes, frente a los infortunios, logran mantener intactos su honor y su virtud. Es más, un motivo empleado con frecuencia en la ficción española y que se sumará a la novela gótica como nuevo elemento de su fórmula base y como nueva herramienta de terror: la pérdida del honor y la virtud. El gran causante del sufrimiento de los jóvenes protagonistas, especialmente de las heroínas del relato, es el de la posibilidad de perder su honor y su virtuosismo. Esta obsesión es un fiel reflejo de la realidad de aquel período y, justamente por tratarse de algo que puede llegar a suceder, es capaz de provocar miedos más intensos. Durante su cautiverio, viven continuamente con esta obsesión de mantener a toda costa intacta su virtud y su honor, llegando a cometer atroces o incluso sacrificar la propia vida, antes que vivir una vida deshonrosa.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, Cornelia Bororquia lucha de manera infatigable contra la sacrílega pasión del Arzobispo de Sevilla para mantener intacta su virtud. La persistencia de la joven en mantenerse siempre fiel a sus principios es la causa de su desgraciada suerte.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, de nuevo se presenta la misma situación que la novela anterior: Cornelia Bohorquia protege su virtud y su honor hasta el final, pese a la tortura física y psicológica a la que es sometida constantemente en la cárcel de la Inquisición.

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, el narrador lanza el siguiente mensaje moral: «cuando el hombre llega á separarse del camino de la virtud (bien entendida) cae de escollo en escollo hasta que se precipita en un abismo terrible» (Aguirre, 1830: 96). Los protagonistas, Timancio y Adela, tratan de proteger su virtud desde el comienzo del relato, enfrentándose a personajes realmente malvados, cuya intervención pone a prueba su capacidad de aguante y su honorabilidad.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, las heroínas del relato, Ana y Sofía, sufren el acoso de Roberto de Manstein. En su lucha por proteger su honor y su virtud, Ana «pierde» la vida (luego descubrimos que esta había fingido su propia muerte para evitar casarse con Roberto de Manstein) y Sofía es secuestrada y encerrada, ante su negativa de contraer matrimonio con dicho villano.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, María es víctima de la enajenación, celos y deseos lujuriosos de Zorbohihc. Tanto ella como su enamorado, Antonio de B***, sufren un destino terrible; capturados y mortificados, ambos acaban pereciendo mientras luchaban por proteger su honor y virtud.

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, Margarita es engañada por Alberto, quien, aprovechándose su parecido físico con Adolfo, usurpa su lugar para obligarla a casarse con él. Sin embargo, Margarita logra mantener intacto su honor en todo momento.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, Mandina sufre los ataques de Ambrosio. Su negativa a ceder a las pretensiones de este la conducen a experimentar, junto a su enamorado, Eugenio,

una sucesión continua de infortunios y terrores. No obstante, Mandina, al igual que las otras heroínas virtuosas de las novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, logra proteger su virtud.

En *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), el autor, de Narciso Torre-López y Ruedas, Atelia se presenta como modelo de virtud y trata, a través de la presentación de sus desgracias, orientar a las jóvenes al amor puro y desinteresado; esta inicia su relato con el siguiente consejo: «¡Oh, bello sexo!, resiste á la riqueza, resiste al vil seductor, y ama al joven inocente: huye del que con halagüeñas palabras hace alarde de los tesoros [...]. Tomad, jóvenes de mi sexo, ejemplo de un pecho como el mío, que ha sabido despreciar las riquezas con que pretendían hacerme infeliz: no, mi amor era puro, y no podía apartarle del que consideraba puro y sencillo. Escuchad, amada juventud, la exposición de mis desgracias» (Torre-López y Ruedas, 1834: 3-4). Atelia rechaza la proposición de Liurfo, quien, a cambio de perdonarle la vida a Narciso, le pide sus favores sexuales. Su desaprobación da pie a nuevas desgracias mayores que las que había sufrido hasta entonces; Atelia es raptada por Liurfo y encerrada durante ocho años en un subterráneo con la sola compañía de tres cadáveres, el de los padres de Narciso y el del propio Narciso (aunque al final se desvela que no era su cadáver). Atelia se mantiene firme en todo momento y no se somete a la voluntad del villano. En esta historia, tras la virtud, la constancia, el amor y el desinterés, se oculta una insistencia en la crueldad humana, la cual se presenta teñida del puro horror gótico clásico. Lo macabro se convierte en la herramienta perfecta que ayuda a aumentar las pretensiones educativas. En términos pedagógicos, Atelia se dirige al público lector femenino, una vez ha finalizado la narración de sus desdichas y como justificación a las monstruosidades que ha relatado: «Logré por fin el placer de vivir apartada de la sociedad, en donde escribo mi vida, para que los malévolos se convenzan cómo ni las riquezas ni los tormentos son capaces de rendir á nuestros corazones aunque éstos estén marcados de débiles. Apreciad, amada juventud, al virtuoso mancebo, y despreciad al que aspire á la destrucción de la cándida doncella. Imitad á Atelia, y triunfaréis como ella, pudiendo decir que en mi sexo no ha desaparecido ‘Virtud, constancia, amor y desinterés’» (Torre-López y Ruedas, 1834: 66-67).

En la novela gótica española, la moraleja final aparece presentada en términos de moralidad cristiana, es decir, el bien es premiado, mientras el mal recibe su castigo.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, los protagonistas virtuosos del relato, Cornelia Bohorquia y Vargas, tras una sucesión de desgracias y continuos terrores, logran mantener intacta su virtud (especialmente la heroína, quien es la que más sufre el acoso del villano gótico, el Arzobispo de Sevilla, y la tortura continua de los inquisidores) y huir del país. Finalmente, ambos enamorados acaban refugiándose en Inglaterra, escapando del Santo Oficio. El Arzobispo de Sevilla es castigado por todos sus crímenes, encarcelado de por vida en el calabozo más lóbrego y profundo del Palacio de la Inquisición, tratado como un loco que se hace pasar por arzobispo.

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), desde el mismo prólogo, Manuel B. Aguirre (1830: s.p.), el autor, aseguró que había tomado por principios para su obra los dogmas de moral cristiana con el principal objetivo de inclinar al lector a seguir el camino verdadero de la virtud, «presentándola siempre victoriosa de las asechanzas de la intriga y de la emulacion, y desviarlos de la tortuosa senda del crimen, siempre castigado terriblemente por medios inesperados». Timancio y Adela, los protagonistas virtuosos, a pesar de los infortunios, se mantienen siempre fieles a sus buenos sentimientos. Finalmente, ambos son recompensados con la dicha de poder estar juntos; además, Adela también logra recuperar a su padre, el viejo Robi, al que creía muerto (y al que había conocido por casualidad antes, durante una travesía por mar que acaba en naufragio, aunque Robi no había logrado reconocerla, pues ella disfrazada de chico, Carlitos, y, además, habían pasado muchísimos años desde la última vez que la había visto), de manera que la felicidad es completa. Los villanos, sin embargo, reciben su castigo: Paco Klabell, quien había asesinado a los padres de Timancio, pierde la vida cuando trata de abusar de la madre del joven protagonista; el profesor de Timancio, Pascasio Policeno, acaba encarcelado por un delito de infanticidio; el duque de Oslit, el villano gótico, una persona altanera y orgullosa que encierra y acosa a Adela, acaba muriendo de manera accidental a manos de Timancio; y Jaime Burguets, el patrón del buque donde viajaban Timancio y Adela, quien manipula a Timancio para que declare en contra de Robi y este sea condenado, acaba siendo víctima de un terrible naufragio.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, Ana y Gualtero, Sofía y Víctor Margrave, personajes virtuosos y constantes en su amor, todos ellos reciben su recompensa cumpliendo su sueño de contraer matrimonio y pasar la vida juntos. Los

villanos, Roberto de Manstein, el rey Venceslao VI y el barón Conrado, reciben un castigo ejemplar por sus actos delictivos: Roberto de Manstein es herido por el Espectro de Limberg (Gualtero) y asesinado por el rey Venceslao VI, cuando este descubre finalmente su traición; el rey Venceslao VI, pese a que había sido salvado en numerosas ocasiones, no poniendo límites a sus abusos y crueldades, los electores del imperio lo destituyen de su cargo y el rey acaba sus días ebrio, apartado del trono y del gobierno; y el barón Conrado, cuya ambición había labrado, en parte, la infelicidad de Ana y Sofía, muere poco tiempo después del matrimonio de sus hijas, pesaroso de no haber podido disfrutar más tiempo del elevado puesto en el que se hallaba y que siempre había sido el término de sus ambiciosas miras.

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), de Pascual Pérez y Rodríguez, Margarita y Adolfo, los héroes virtuosos del relato, siempre fieles a sus nobles sentimientos, a pesar de todas las desgracias que les suceden, logran finalmente ver coronada su constancia y premiada su virtud. En esta historia, el villano gótico, Alberto, se arrepiente de corazón de sus crímenes y es finalmente perdonado.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, Eugenio y Mandina ven su valor, tesón y virtud recompensados, mientras los villanos como Ambrosio, Coscia y Olimpia pagan sus crímenes con su vida.

En *Virtud, constancia, amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original* (1834), de Narciso Torre-López y Ruedas, Atelia y Narciso, tras el acoso y los ataques del villano gótico, Liurfo, quien además los separa durante años (el tiempo que Atelia pasa encerrada sola en el subterráneo), logran finalmente reunirse y cumplir su sueño de casarse; esta felicidad perdura hasta la muerte de Narciso, quien fallece en la guerra contra Francia. Liurfo recibe el castigo por sus atrocidades: muere asesinado por Atelia, quien lo apuñala tras tratar de forzarla.

No obstante, en la mayoría de estas historias góticas, y al contrario de lo que se quiera hacer creer en las advertencias iniciales o prólogos, observamos que la virtud no siempre es recompensada y que los personajes representantes del bien, en ocasiones, son sacrificados, demostrando el monumental poder de la oscuridad y el verdadero objetivo, implícito o explícito, de estas novelas: el terror. El final trágico de los personajes bondadosos queda justificado en función de la monstruosidad y el efecto terrorífico del relato.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, pese a que el villano gótico, el Arzobispo de Sevilla, recibe un castigo final que acaba con sus maldades (Cornelia Bororquia lo hiere fatalmente cuando este trata de agredirla sexualmente) y se sabe la verdadera razón por la que Cornelia Bororquia había sido encerrada en la cárcel del Santo Oficio (para ser presionada por el villano y lograr así la completa sumisión de la joven), la heroína virtuosa, siempre fiel a sus férreos principios, es condenada por los inquisidores a un auto de fe que llega a consumarse al final del relato. Bartolomé Vargas, joven valiente y amor de Cornelia Bororquia, quien trata infructuosamente de salvarla, acaba exiliándose en el extranjero para no ser apresado por los inquisidores. Los jóvenes virtuosos sufren un final trágico, mientras que la maldad del prelado persiste.

En *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), aunque no hay un villano gótico, un héroe y una heroína, sí que existen diversos villanos (los inquisidores) y varias víctimas (los reos del Santo Oficio). La maldad de los primeros consigue siempre sobrepasar al de los segundos, cuyos crímenes, si es que han llegado a cometer alguno, pues su encarcelamiento no deja de ser cuanto menos sospechoso, no llegan a equipararse al de sus carceleros. El terror, la maldad, la opresión, la angustia, etc., impregnan esta novela de principio a fin, sin apenas un breve descanso entre capítulo y capítulo.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, aunque el villano gótico, el Arzobispo de Sevilla, ha recibido su merecido (su obsesión enfermiza por Cornelia Bohorquia y su continua sed de venganza lo han convertido en un reo más de la cárcel de la Inquisición), los jóvenes virtuosos, Cornelia Bohorquia y Vargas, finalmente libres, también han perdido mucho en su batalla contra el mal del Santo Oficio: han perdido sus posesiones y se han visto obligados a huir de su hogar, pues, a los ojos de los inquisidores, son dos heréticos que merecen la muerte. La malignidad del Santo Oficio continúa; estos, para proteger su poder, su estatus y su fortuna, son capaces de sacrificar incluso a sus propios miembros, tal y como ocurre con el Arzobispo, al que creían muerto y canonizan como a un santo, y que luego deciden encerrar de por vida para que el pueblo no descubra la verdad tras su desaparición.

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, pese a que los villanos, como Paco Klabell, Pascasio Policeno, el duque de Oslit y Jaime Burguets, reciben el castigo a sus

maldades, mientras los jóvenes protagonistas, como Timancio y Adela, reciben el premio a su virtud, sin embargo, otros personajes buenos y virtuosos, como Pablo Catamelk, el tío y padrino de Timancio, y Petra, su esposa, no ven recompensada su virtud: ambos personajes, afables y protectores con su sobrino, pierden la vida mientras buscaban a su sobrino.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, pese a que los villanos, como Ambrosio, Coscia y Olimpia Tosi, son castigados por todos sus crímenes, mientras Eugenio y Mandina son premiados por su virtud y buenos sentimientos, otros personajes bondadosos del relato, como Lucrecia, son sacrificados.

En *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, al igual que la novela de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), no hay un villano gótico, un héroe y una heroína. La malignidad del Santo Oficio impera de principio a fin en esta historia; no hay virtud recompensada, no hay un final feliz, solo existe una maldad sin límites cuya justificación no es otra que la de aterrorizar al lector. La veracidad de los hechos presentados y la existencia de personajes reales no hacen sino aumentar aún más la tensión narrativa y potenciar el efecto terrorífico de la novela.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, los protagonistas, Antonio y María, seres bondadosos, sufren un final trágico: cuando logran escapar por fin del villano, Zorbohihc, al que Antonio da muerte, estos, junto a otros personajes, se adentran en una cueva donde un estrepitoso torrente de agua dificulta la salida y acaba provocando la muerte de todos los que allí se encontraban, tras una vida de adversidades y desconsuelos. No mueren a manos de sus perseguidores, pero son estos los que les obligan a guarecerse en aquella cueva, de modo que son el desencadenante del fatal desenlace. La virtud, por tanto, no es recompensada y solo recuperando las palabras iniciales de la advertencia del escritor parece que se aporta cierto deleite moral que exime un pasado espantoso, repleto de crímenes y horror: «El fin lastimoso de los héroes es tanto más sensible, cuanto que tienen derecho al interés que reclama la virtud; pero después de haber triunfado de la malignidad, llegan al colmo de la dicha que apetecen, y la muerte que reciben no es obra de trama ni la depravación, sino por uno de los innumerables riesgos que continuamente nos cercan, y que sirven de instrumento a los inescrutables designios de la Providencia Divina» (anónimo, 1832: VII-VIII).

B. Los efectos de una buena y una mala educación

Algunos de los escritores españoles del gótico trataron de enseñar los efectos de una buena y una mala educación a los lectores a través de sus novelas con la aparente intención de animarlos a caminar por la senda correcta del bien, de la rectitud, de los sanos principios y de los buenos modales, es decir, a instruirse en las sanas costumbres y los correctos valores según dictaba la buena sociedad. En términos de cuestión moral y pedagógica, quedaba así justificada la representación de las excelentes virtudes y los buenos sentimientos, y, sobretodo, del vicio más desenfrenado: la depravación, el exceso, lo inmoral, lo macabro, etc.

Si los personajes del relato son o se comportan de una determinada manera es debido a la educación o las influencias que han recibido a lo largo de su vida. No obstante, en determinados momentos, podemos ver que el bien o el mal proceder en absoluto tiene que ver con la educación o con las influencias externas y que todo ello radica en la propia naturaleza del ser humano. Olvidando o desplazando hacia un lado el objetivo didáctico-moral, los escritores españoles del gótico destacaron ante todo el lado más siniestro, salvaje e irracional del ser humano que nada tiene que ver con su formación, sino con su propia naturaleza, destacando de nuevo, tal y como vimos en la sección anterior, el terrible poder del mal y de la oscuridad que triunfa por encima del bien, de la correcta formación y de las buenas influencias. Esto demuestra una vez más la auténtica naturaleza de estas obras cuyo objetivo principal nunca fue el de aleccionar al lector, sino el de entretenerlo y sobrecogerlo a través de la experimentación con el terror; un terror que, en la mayoría de las novelas góticas españolas, emana del ser humano, un terror mucho más creíble y que, por esta razón, provoca aún más pavor.

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), Manuel B. Aguirre (1830: s.p.), desde el mismo prólogo, aseguró que en su novela habían quedado perfectamente retratadas las consecuencias de una buena y mala educación. Timancio, el héroe del relato, recibe la formación de diferentes maestros a lo largo de su vida. Durante sus primeros años, recibe la instrucción de sus padres, quienes lo educan en los dogmas morales, imprimiendo en su corazón «aquellos sentimientos de humanidad, tan necesarios, y sin los cuales el hombre se asemeja á los brutos. Todas estas lecciones [...] produjeron desde luego el efecto mas laudable» (Aguirre, 1830: 9). Tras la desgraciada muerte de sus padres, durante su niñez y adolescencia, Timancio continúa su formación bajo el cuidado de su tío y padrino,

Pablo Catamelk, un buen hombre que le inculca al joven valores de humanidad, siempre expuestos en términos de moral cristiana: el desinterés y la afabilidad. Cuando va al colegio, recibe la instrucción de Pascasio Policeno, quien lo amenaza y martiriza hasta el límite de que el muchacho decide huir de la escuela y no regresar nunca más. Su primo, Joaquin, a quien «la naturaleza le había dotado de un talento superior» (Aguirre, 1830: 51), también había recibido la instrucción de este maestro; la ineptitud de Pascasio Policeno para este puesto había hecho mella en la formación del joven: «y así es que Joaquin distinguía lo bueno de lo malo; [...] el torrente impetuoso de sus pasiones, jamás contenido, rompía los diques de la razón, y le conducía al caos de todos los vicios» (Aguirre, 1830: 51). Cuando Pascasio Policeno es arrestado por infanticidio, Timancio regresa a la escuela gracias al cariño que le muestra su nuevo maestro, Don Juan, un hombre virtuoso, prudente y de buena educación. Finalmente, durante su vida adulta, acaba su formación bajo el amparo del barón de Ruidelle, «hombre muy fino en su producción y en todo lo que pertenecía a su persona» (Aguirre, 1830: 59), quien le enseña las reglas de urbanidad «que se cuidan de enseñar a los niños en la ciudad antes que a leer y escribir, y sin las cuales pasaría cualquier sujeto por un hombre grosero, sin educación ni principios» (Aguirre, 1830: 60):

En efecto, en poco tiempo aprendí a saludar con finura, quitarme el sombrero con gracia, colocarme con mucha delicadeza en las visitas &c. &c. También se me instruyó en las modas, su nombre, usos y origen: algunas me eran bien incómodas al principio; porque acostumbrado a mis calzones holgados, tenía que llevar un pantalón largo y angosto, y una casaca tan ceñida al cuerpo, que los primeros días me parecía que, vistiendo cotilla, no me faltaba otra cosa que los tirantes para que me enseñasen a andar; hasta que poco a poco fui acostumbrándome a todas aquellas extravagancias. (Aguirre, 1830: 65)

Sin embargo, pese a su correcta formación, Timancio se deja arrastrar por sus pasiones en más de una ocasión, como, por ejemplo, los celos que despiertan en él el cariño que el viejo Robi le profesa a Adela, un amor más bien paternal, pero que Timancio malinterpreta arrastrado por unos celos que le nublan razón y le trastornan el juicio. Como resultado, Robi es condenado y arrojado por la borda del barco donde viajan, pues Timancio, cegado por los celos, apoya a Jaime Burguets en su falsa acusación contra este hombre. En este episodio, Timancio adquiere una actitud villanesca, aunque de forma transitoria, pues luego se arrepiente de su vergonzosa actitud y trata por todos los medios de reparar su terrible error. Así pues, el escritor contradice su teoría o hipótesis inicial de que el comportamiento de un individuo tiene

que ver con la educación que ha recibido, pues, hasta con una excelente formación, una persona puede dejarse arrastrar por sus pasiones o comportarse de una determinada manera debido a su propia naturaleza. A fin de cuentas, la función didáctica-moral es muy limitada, reduciéndose a unas pocas frases repartidas a lo largo del relato y sin apenas fuerza, pues, el narrador se centra principalmente en la descripción de paisajes lúgubres, personajes viles, seres siniestros y situaciones terroríficas; todo ello envuelto en un manto de terror y desolación desde que se inicia hasta que finaliza la trama.

En la introducción de *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), Pascual Pérez y Rodríguez (1831, tomo I: VII) afirmó que la parte moral de esta obra ofrece «lecciones terribles, que convencen de cuan poco sirven los cuidados de una educación sólida y cristiana, cuando la vil adulación y un perverso natural echan á perder el mas bello cultivo». Las pocas cosas buenas que realiza el tiránico monarca, Venceslao VI, es gracias al cuidado y la educación de su maestro, el conde Emerico de Zitaw, padre de Gualtero y antiguo consejero, fiel y honrado, del monarca Carlos IV. Sin embargo, el narrador subraya que ni tan siquiera este buen hombre podía evitar que su alumno cometiera toda clase de crímenes, pues en su naturaleza existía una propensión a hacer el mal. Esto, unido a la manipulación y a los enjuagues de su nuevo consejero, Roberto de Manstein, avivaban todavía más la llama de su sanguinaria condición. La enseñanza moral apenas es perceptible a lo largo de la trama, solamente presentada de manera explícita en la introducción de la novela y retomada al final de la obra a través de la conclusión de la historia con un final feliz donde se aclaran los sucesos sobrenaturales y los personajes virtuosos son recompensados y los villanos castigados. Pascual Pérez y Rodríguez pasó por alto las pretensiones didáctico-morales iniciales, seguramente presentadas al inicio de la obra para poder pasar la censura, y apostó por la presentación y la experimentación con el terror; un terror similar al que podemos hallar en las novelas góticas de la prestigiosa escritora inglesa Ann Radcliffe, a la cual este escritor admiraba: la descripción de paisajes sublimes y siniestros, la presentación de seres espectrales y la sucesión de prodigios (que luego son aclarados al final de la trama), la sucesión de acontecimientos terribles (derramamientos de sangre: duelos, ataques sorpresa, asesinatos, etc.), la exposición de la malignidad humana y el desenlace de la trama con un final feliz (enseñanza moral: la compensación de la virtud y el castigo del vicio).

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, el narrador destaca que el villano gótico, Ambrosio, había

pasado los primeros años de su formación, trece para ser exactos, bajo la dirección de su tiránico maestro Coscia, durante los cuales:

se había familiarizado con las máximas de una moral corrompida, en términos, que el respeto á su padre, el amor fraternal, la beneficencia eran para el nombres insignificantes. Su máxima favorita y fundamento y móvil de su conducta era no reparar en los medios para lograr el fin que se proponía. A la refinada maldad de Coscia no bastó hacer de su alumno un perverso; quiso fuese perverso sin remordimientos, y á este efecto le inspiró la mas ciega y necia superstición, haciéndole creer que la fe y sujeción del entendimiento era la virtud única, y que algunas oraciones vocales eran el remedio eficaz para borrar los delitos. Con esto el miserable joven quedó presa de las mas violentas pasiones, sin que en su inexperiencia le quedase otro recurso que dejarse llevar á su arbitrio del furor de estos indómitos monstruos. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 109-110)

Ambrosio es una persona de asombrosas virtudes, posee una genética inclinada a hacer el bien (su hermano pequeño, Eugenio, héroe del relato, y su padre son personas de una moral incuestionable), sin embargo, las circunstancias vitales y el peso de una educación descarriada acaban por inclinarlo a hacer el mal. A lo largo del relato, vemos cómo este personaje continuamente se debate entre el bien y el mal; los crímenes cometidos y los incesantes remordimientos provocan un cambio eventual en Ambrosio. Tras el encuentro con el ermitaño, Ambrosio parece haber cambiado, sin embargo, la perversión, ya fuertemente arraigada en lo más profundo de su ser, acaba por anular su sentimiento de culpa y solo parece arrepentirse cuando es condenado por todos sus crímenes a morir en la horca. La enseñanza moral apenas es perceptible a lo largo de este relato y, en las pocas ocasiones en las que esta hace acto de presencia, esta se diluye entre sus páginas, pues el escritor muestra una preferencia por la recreación continuada en escenas terroríficas y sangrientas. La maldad y el terror sobrepasan la función didáctica, la cual solo es fuertemente recuperada al final de la trama con la compensación de la virtud y el castigo del vicio (probablemente para poder pasar la censura). Es más, la historia no viene motivada con el fin de aleccionar al lector, sino con el objetivo primordial de entretenerlo y sobrecogerlo a través de la experimentación con el terror. La maldad de ciertos personajes que suscitan pavor, al contrario de lo que se quiera hacer creer, no es exclusivamente fruto de una inadecuada formación, sino de la propia naturaleza nefasta del ser humano y que, para las historias góticas, resulta una fuente inagotable de terror. El escritor olvida con frecuencia justificar el comportamiento inmoral de sus personajes, porque pierde de vista la función didáctica-

moral a favor de su verdadero objetivo: suscitar el interés y el goce del lector a través de la presentación del terror.

A pesar de que se trató de modificar la naturaleza de las novelas góticas a novelas morales e instructivas, donde se muestran las funestas consecuencias de una mala educación y las pasiones exaltadas para aleccionar al lector, este supuesto moralismo no pasa de ser fundamentalmente un pretexto para lograr la aprobación de la censura, puesto que, una lectura atenta de estas novelas, saca a relucir el verdadero objetivo de sus autores que era el de despertar la curiosidad de los lectores y de deleitarlos a través de la experimentación con la estética del horror. Sin esta justificación didáctica-moral de lo depravado, lo horrible y lo inverosímil (el tratamiento del componente sobrenatural en la novela gótica española será tratado a continuación), con dificultad se hubiera podido sostener este tipo de ficción en España.

C. El tratamiento de lo sobrenatural. La caracterización del fantasma dentro de la trama gótica española⁶⁸⁴, la dialéctica *sobrenatural-natural* o lo fantástico racionalizado, lo sobrenatural no-explicado y el componente sobrenatural como *ornamento estético* y *efectismo*

Tal y como vimos en el subapartado de los prólogos de este apartado, en la novela gótica española, la lección moral también apareció sujeta a otro aspecto específico de la ficción gótica y bastante complejo dentro de la literatura española: la preservación o la supresión del elemento sobrenatural.

Antes de entrar a valorar dicho componente, hemos de destacar que, en la mayoría de las novelas góticas españolas, la presencia del elemento sobrenatural es muy reducido, presente tan solo en un grupo reducido de ficciones: las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834); y la novela gótica de Vicente Salvá, *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830).

Pascual Pérez y Rodríguez, el escritor español más prolífero en este subgénero narrativo durante el período de entresiglos (1788-1834), justificó la presencia del

⁶⁸⁴ Esta cuestión ya fue analizada en la sección D., «Personajes sobrenaturales», del subapartado 3.4.2., «La configuración de los personajes principales del relato: el villano gótico, el héroe valiente y la heroína virtuosa», de este tercer capítulo.

componente sobrenatural desde las mismas advertencias, prólogos o introducciones a sus novelas⁶⁸⁵, señalando que su función en estas obras se reducía a mero ornamento estético que servía para despertar el interés de los lectores y provocar cierto deleite (este componente aumenta la tensión literaria) y para destapar, ya sea de manera explícita o implícita, antiguas y absurdas creencias. Vicente Salvá, por el contrario, no solo no justificó la presencia de lo sobrenatural en su obra, sino que además confirmó, desde el mismo prólogo, la existencia de las brujas, quebrantándose el principio neoclásico de verosimilitud literaria. No obstante, tal y como vimos en apartados anteriores, la presencia de lo sobrenatural podía autojustificarse por la mediación de la Providencia, de Dios o del Diablo, es decir, que, si estaba relacionado con la religión, no hacía falta justificar la intromisión de lo sobrenatural porque ya estaba implícita tal justificación como causa de una intervención divina o satánica.

La obstinación en brindar una explicación racional o natural a un suceso maravilloso o sobrenatural, desterrando de este modo antiguas creencias y viejas supercherías, nos sitúa en un mundo totalmente racional, donde la verdad queda expuesta. Y es precisamente esta línea la que siguieron muchos de los traductores, tal y como vimos en el segundo apartado de este tercer capítulo, y los escritores españoles de novela gótica durante el período de entresiglos (1788-1834).

El uso de lo sobrenatural, de acuerdo a los principios neoclásicos de didactismo y verosimilitud literarias, pero también sin perder de vista los dogmas de la Iglesia, debía estar sujeto a los límites de lo posible, de lo admisible o de lo recomendable. En la necesidad de realismo, pero también en la presencia firme de Dios, es donde podemos localizar este particular uso del elemento sobrenatural.

Las novelas góticas españolas donde aparece el componente sobrenatural con frecuencia hallamos su correspondiente aclaración racional, esto es, lo que creíamos que era un ente sobrenatural o un suceso maravilloso, en realidad se trata de un hecho natural, una falsa ilusión producida por una imaginación exaltada o el producto de la intervención humana (los ardides de algún personaje). Esta explicación suele ir al final del relato, de este modo se mantiene el mayor tiempo posible la tensión narrativa, cuando ya se revela la verdad del misterio o misterios que envuelven la trama, poniendo fin a la historia.

⁶⁸⁵ Vid. subapartado 3.2., «Prólogos, advertencias, introducciones y prolegómenos», de este tercer apartado (págs. 696-698).

Ahora bien, la racionalización del componente sobrenatural al final de estas obras se traduce también en un relato marcadamente inverosímil, al menos en el plano textual. Es cierto que al final de la trama se ofrece una explicación lógica o racional a los sucesos sobrenaturales, imponiéndose la realidad, la verdad, la razón y recuperando de esta forma el principio de verosimilitud quebrado, pero mientras llega ese momento, todo lo que se presenta ante el lector es inverosímil, sin que halle ni una sola justificación lógica a todo lo que sucede y, por tanto, haciéndolos creer que están realmente ante seres y sucesos sobrenaturales. El relato de los portentos quiebra la verosimilitud textual, solo recuperada al final de la trama, cuando el narrador toma la palabra y, durante varias páginas, para tratar de no dejar ningún misterio sin resolver, aclara o justifica los sucesos sobrenaturales, al igual que ocurría en las novelas Ann Radcliffe y de muchos de sus seguidores, como, por ejemplo, este caso de las ficciones góticas del escritor español Pascual Pérez y Rodríguez.

En las tres novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, hallamos el mismo planteamiento: un acontecimiento sobrenatural que da inicio a la trama y que se extiende a lo largo del relato, envolviéndolo por entero en un aura de terror y de misterio, hasta que finalmente se desenmascaran los fantasmas y se desvelan los prodigios, ofreciendo a personajes y lectores una explicación lógica a todo ello y poniendo, por tanto, fin a la historia. Al final de la trama, se descubre que los fantasmas son en realidad personas reales, cuyos propósitos exponíamos en la sección anterior, y que los prodigios o acontecimientos maravillosos son producto de estos supuestos fantasmas o de un hecho totalmente natural.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), la primera aparición sobrenatural, el Espectro de Limberg, tiene lugar en las ruinas del viejo edificio situado a la entrada del castillo de Limberg, tres o cuatro días antes del funeral de Ana, la hija del señor del castillo y la heroína del relato, cuando el conserje del castillo, Herman, avista entre los escombros una sombra que desaparece rápidamente. A partir de entonces, se desencadenan, cada vez con mayor frecuencia e intensidad, toda serie de sucesos extraños y terroríficos (las apariciones del Espectro de Limberg y el Espectro de Blanco en las ruinas y en la explanada de la torre gótica, y los temblores, truenos, relámpagos, luces y explosiones bajo tierra) que mantienen en vilo a los habitantes de aquel lugar.

Un grupo de hombres, entre ellos Müller, hijo del conserje, Eulero, criado del señor del castillo, y Palotski, un transilvano que se halla de visita, deciden investigar a

estos supuestos fantasmas y prodigios en busca de una respuesta lógica o natural a lo que está sucediendo. En su investigación, estos tres hombres son víctimas de relámpagos, temblores, exhalaciones de ultratumba, etc.

La primera exploración tiene lugar tras la llegada del féretro de Ana al castillo. Müller, Eulero y Palotski, primeramente, revisan la torre gótica, lugar donde se avistó por primera vez al Espectro de Limberg. Cuando estos hombres llegan a la explanada de la torre gótica, contemplan horrorizados dos figuras espectrales: el Espectro de Limberg, un fantasma vestido con armadura, y el Espectro de Blanco, un fantasma femenino. Al desaparecer ambos espectros, estos tres personajes se dirigen hacia los subterráneos, lugar donde parece que han huido los fantasmas y de donde parece que proceden los prodigios.

Una vez en los subterráneos, comienza uno de los episodios más sobrecogedores del relato. A la entrada de los lóbregos subterráneos, Müller, Eulero y Palotski vislumbran una gran luz que desaparece rápidamente y, justo a continuación, oyen el ruido de lo parece una conversación entre dos personas, cuyo eco acaba desapareciendo en la lejanía. Al poner el primer pie en los grandes subterráneos, se dejan sentir cuatro truenos seguidos que retumban por todo aquel lugar. Tras este momento de gran conmoción, todos deciden continuar, pero de repente se oye una terrible explosión y, de nuevo, aparece otra luz que los ciega; tras desaparecer esta rápidamente, vuelven a quedarse en una absoluta y siniestra oscuridad, aunque momentáneamente, pues, velozmente, un relámpago pasa por encima de sus cabezas, iluminando sus rostros desencajados. Luego, en intervalos de un minuto, se suceden otros relámpagos. Al finalizar tan horrible espectáculo, y sin cejar en su lucha, estas tres pobres víctimas se dirigen hacia donde parecía que habían desaparecido los espectros y, nuevamente, vuelven a escucharse dos terribles detonaciones y pasa, silbando sobre sus cabezas, una violenta exhalación, dejando tras de sí una ráfaga de chispas. A esto le sigue el sonido de un trueno, el más espantoso oído hasta entonces, y, rápidamente, se ven cercados de un volcán de chispas. Mientras tanto, otra vez vuelve a oírse los truenos y las exhalaciones que discurren a manera de espíritu por todos lados de los grandes subterráneos. Cuando se hayan próximos a desenmascarar a los espectros, una nueva explosión mueve el pavimento, reventándolo y taponando el lugar hacia donde se hallaban los fantasmas. Finalmente, ven pasar por el aire un globo de fuego que les cae a los pies y otro que cae sobre la cabeza de Palotski. Tras todos estos terribles sucesos, los tres hombres, menos escépticos que al comienzo de su expedición, salen huyendo de

aquel lugar, todo lo aprisa que les permite el estado de sobresalto en que se hallan, sin poder hallar una respuesta lógica y racional a todo aquello.

Después de la expedición de Müller, Eulero y Palotski, los prodigios cesan y solo suceden de tiempo en tiempo, especialmente por la noche. A veces se aparece el espectro de la armadura, otras veces el blanco y algunas otras los dos juntos sobre la explanada de la torre gótica, pero sin aterrorizar a los habitantes con espantos y prodigios.

Más adelante, cuando el barón Conrado regresa a su castillo, precisamente por los sucesos extraordinarios que estaban sucediendo en su hogar, se inicia una nueva expedición, encabezada por este y acompañado de otros hombres, entre los que se halla Eulero. Finalmente, Eulero y Conrado prosiguen solos la investigación, pues los otros hombres se retiran asustados. Cuando Conrado se adelanta y se dirige hacia el terraplén de la torre gótica, allí avista al espectro de blanco e inmediatamente después al espectro de la armadura, este sale despavorido de aquel lugar. Inmediatamente, Eulero le acompaña al panteón familiar. Primero, acceden al nuevo recinto, donde se halla el sepulcro de Ana. Allí, Conrado vuelve a llorar desconsolado la prematura muerte de su hija, cuando de repente oye una voz sepulcral que contesta a su exclamación, la voz de Ana. Esto lo paraliza, sin embargo, en su obstinación por descubrir la verdad, Eulero y él se dirigen al panteón antiguo. La escena que ambos personajes encuentran allí les deja petrificados: en medio del sepulcro, recostado sobre un altar, se halla el cuerpo del Espectro de Limberg, iluminado únicamente por una tenue luz en medio de aquel oscuro lugar y en cuya bóveda puede leerse la siguiente inscripción: «*¡ay del temerario que viola el asilo de los muertos*⁶⁸⁶!» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 21). Eulero y Conrado salen despavoridos de aquel lugar y regresan al castillo sin hallar nuevamente una explicación lógica a todos aquellos acontecimientos sobrenaturales.

Como resultado de los misterios sin resolver, los habitantes del castillo de Limberg se hallan en un estado de extrema agitación y el barón se halla al borde de la locura, encerrado en sus aposentos y atormentado continuamente por la visión de los espectros de Ana y Gualtero, quienes han regresado del más allá para castigarlo por su codicia.

Fuera del castillo, el Espectro de Limberg también realiza varias apariciones, concretamente, en los momentos en los que peligró la vida del rey Venceslao VI. Este

⁶⁸⁶ Esta escena es la que aparece pintada en la segunda lámina de la novela, situada al comienzo del segundo tomo, y que analizábamos en el subapartado 3.3., «Las ilustraciones góticas», de este tercer apartado.

ente, cuyos motivos desconocemos, aparece siempre en el momento justo para salvarlo. Desconocemos cómo es que logra enterarse hasta que todo se resuelve al final de la trama; hasta que esto sucede, todo parece ser parte de los prodigios de ese ser. El Espectro de Limberg adquiere, a diferencia de cuando se manifiesta en el castillo, donde su función se limita a asustar a sus habitantes para que no lo molesten, en esta ocasión, el papel de fantasma profético (cuando avisa al monarca de cuándo piensan atacarlo para que extreme precauciones) y fantasma justiciero (cuando salva al rey de morir envenenado o apuñalado). La primera vez que se presenta ante Vencelao VI, se produce cuando Roberto de Manstein, el villano gótico, trata de envenenarlo; el Espectro de Limberg aparece justo a tiempo y le proporciona un antídoto que lo salva. La segunda vez, el espíritu advierte al rey Venceslao de la emboscada que le tienen preparada y este, haciendo caso omiso de su advertencia, acaba preso de sus enemigos. La tercera y última vez, el espectro salva al monarca de morir apuñalado por Roberto de Manstein, hiriéndolo en ese preciso momento. A raíz de esta última acción, el Espectro de Limberg se descubre ante el rey y se aclaran todos los misterios. Todos los sucesos extraños y maravillosos que otros personajes trataron de resolver y no pudieron, como vimos anteriormente, son resueltos al final del relato, en el momento justo, cuando los malos reciben su castigo o están a punto de recibirlo, y siendo los mismos causantes de esos prodigios los responsables de destaparlos, tal y como también ocurre en las otras dos novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez.

A partir del capítulo VIII del segundo tomo de la obra, «Los resucitados», comienzan a resolverse todos los misterios. Tras salvar por última vez la vida de Venceslao VI, el Espectro de Limberg finalmente se descubre ante personajes y lectores. Se trata de Gualtero, quien, habiendo aprovechado que todo el mundo lo creía muerto, había trazado un plan para salvar a Ana, a Emerico de Zitaw (a quien avisa del complot que hay en su contra para que así pueda huir) y al monarca del villano gótico, Roberto de Manstein.

El primer misterio en resolverse es el de cómo lograba el Espectro de Limberg (Gualtero) enterarse de los peligros antes de que estos sucedieran: «¿cómo demonios disponías las cosas, que sabías puntualmente no solo el peligro que me amenazaba, sino al punto crítico de llegar á desvanecerle?» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 128). Afortunadamente, Gualtero contaba con la ayuda de un hombre de su entera confianza, Mauricio, un antiguo criado de Venceslao, acusado falsamente y gracias al cual el monarca pudo salvarse. Mauricio es quien avisaba a Gualtero de los peligros que corría

el rey. Así es como el Espectro de Limberg lograba enterarse de futuras eventualidades y socorrer a Venceslao. Como todo el mundo lo creía sordomudo, Mauricio lograba pasar desapercibido entre los sirvientes de palacio y, de este modo, conseguía enterarse de todos los planes de Roberto de Manstein, pues este entablaba largas conversaciones con Rodulfo, su esbirro, delante de él, sin la más mínima sospecha. Gualtero, por otro lado, estuvo todo el tiempo oculto, cerca de la corte, lo que le permitía actuar de inmediato. La primera vez que Mauricio habló con él, este le contó que Roberto de Manstein quería envenenar al rey; este villano había logrado introducir unos polvos en el vino favorito del monarca. Gualtero se hizo con un antídoto y le pidió a Mauricio que se cerciorase de que le habían dado el vino envenenado a Venceslao: «Si no habiais bebido la ponzoña, era mi intencion preveniros la cautela para lo sucesivo, manifestándome como un agente sobrenatural enviado del cielo para vuestra conservacion» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 131). Efectivamente, Mauricio le avisó de que le habían dado el vino envenenado al rey y Gualtero le proporcionó el antídoto. Gualtero también es quien le escribe la nota de aviso a Venceslao para que extreme precauciones y evite salir de palacio.

En unas de las conversaciones entre Roberto de Manstein y Rodulfo, Mauricio escucha los futuros planes del villano gótico para acabar definitivamente con Venceslao; este había planeado lograr que el pueblo se sublevase, gracias a la aprobación de un falso decreto para subir aún más los impuestos, y aprovechar la ocasión, entre todo este barullo, para asesinar al rey. Mauricio le cuenta todo esto a Gualtero, quien, bajo el disfraz del Espectro de Limberg, actúa de inmediato y, el día de la revuelta, logra llegar a palacio y salvarle la vida a Venceslao en el momento indicado, justo cuando Roberto de Manstein se disponía a apuñalarlo por la espalda.

Tras resolver este primer enigma, Gualtero desvela el otro gran misterio de la novela que mantuvo por tanto tiempo sobrecogidos a personajes y a lectores: los acontecimientos sobrenaturales del castillo de Limberg.

Tras saber de la orden de arresto que había dictada contra él, falsamente acusado de sedición por Roberto de Manstein, Gualtero decidió huir. Sabía que el principal motivo del arresto había sido Ana, de la que este villano se había encaprichado; para lograr que Ana aceptase su petición de matrimonio, primero, tenía que eliminar a Gualtero. El héroe, antes de huir de Praga, se puso en contacto con Ana para informarla de ello. También hizo correr el falso rumor de que se había marchado a Turquía al servicio del príncipe otomano Bayaceto y escribió unas cuantas epístolas falsas

informando de que había muerto en batalla. Cuando se vio seguro, se puso nuevamente en contacto con Ana para convencerla de que se fugara con él; sin embargo, la joven se negaba a irse con él sin el consentimiento de su padre.

Un día, Ana le escribió informándole de que su padre la había dado en matrimonio a Roberto de Manstein; no obstante, como no podía desobedecer las órdenes de su progenitor, había decidido quitarse la vida. En esta carta, Ana le cuenta su plan para escapar de este matrimonio sin deshonorar a su padre: se tomaría un narcótico para parecer estar muerta y, tras el funeral, se ocultaría en los subterráneos del castillo de Limberg, allí podría reunirse con ella. Sofía, su hermana pequeña, y la Canonessa, su tía, eran las únicas personas que sabían de sus planes. Para que no la descubriesen, haría creer al resto que había muerto de algo contagioso, así nadie se le acercaría. Solo su hermana entraría en su cuarto, así el plan iría a la perfección. Una vez leído el plan de Ana, Gualtero dio su aprobación para que se pusiera en marcha.

Ana dio a su tía y a su hermana las órdenes pertinentes. Sofía se ocupó de convencer a su padre de que Ana estaba muy enferma y que podría morir en cualquier momento. La noche antes del funeral, Sofía le proporcionó a Ana el narcótico con la dosis suficiente como para tenerla dormida unas 48 horas. Además, se aseguró de que el funeral y el entierro fuesen lo más rápido posible. Luego, Gualtero se reuniría con Ana en los subterráneos del castillo de Limberg.

Unos días antes del funeral de Ana, Gualtero y Jacinto, un amigo, ya habían dispuesto todo para la llegada de la joven. Para acceder a los subterráneos donde debía reunirse con Ana, Gualtero y Jacinto se introdujeron por el conducto desde la casa en ruinas al pie de la torre gótica (lugar donde los criados habían visto a los dos espectros). Desde el bosque, hallaron la entrada, que ya hacía un tiempo había sido abandonada, hacia los subterráneos. Así llegaron hasta debajo de la casa en ruinas. Cuando Gualtero se hallaba investigando aquel lugar, vio a poca distancia a Herman, el conserje, aproximarse hacia él (esta es la primera vez que se avistó al Espectro de Limberg). Sin embargo, Herman no logró reconocerlo e incluso imaginó que se trataba de un fantasma y, gracias a esto, Gualtero logró permanecer oculto. Al encontrar una gran cantidad de obstáculos en su expedición por los subterráneos, Gualtero echó mano de sus conocimientos sobre química del fraile franciscano alemán Berthold Schwartz:

Una casualidad le proporcionó la invención de un mixto singular, cuyos efectos no son en manera alguna parecidos a los del fuego griego, conocido entre nosotros.

Hallándose en cierta ocasion haciendo un esperimento con azufre y salitre en un almirez cubierto con una piedra, por casualidad cayendo una chispa en esta composicion, prendió en ella, é hizo saltar en el aire la piedra á una altura maravillosa. Fue perfeccionando progresivamente su invento, y le condujo á tal grado, que pequeña cantidad del mixto encerrada y oprimida basta para hacer desplomarse los mas sólidos edificios. Añadióle despues varios ingredientes, con cuyo medio logró imitar los relámpagos, truenos y exhalaciones, y demas metéoros celestes, y prosiguiendo sus combinaciones aumentó sus efectos casi al infinito. Este, pues, me comunicó sus secretos, ignorados de todo el mundo hasta entonces, y de ellos me valí yo en el portentoso curso de mis viages subterráneos. Introduge, pues, en las hendiduras de las piedras cantidad de este polvo desconocido, y retirándonos atrás apliqué una luz alada al extremo de una caña larguísima. De repente con un espantoso fracaso sallan los peñascos, y se dividen en mil menudos pedazos, dejándonos el paso franco y expedito. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 188-190)

Así pues, ya conocemos el origen de los temblores y truenos bajo la torre gótica; se trataba en realidad de las explosiones que provocaba Gualtero para despejar el camino en su expedición por los subterráneos. Para derribar las dos puertas de la torre gótica y los subterráneos, volvió a usar los mismos explosivos: «Oíamos extenderse hasta una distancia incalculable el eco de la explosion, y nos figurábamos el terror de los habitantes del castillo, oyendo estrépito tan espantoso, sin saber á qué atribuirlo» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 190-191). Cuando Gualtero y Jacinto se hallaban bajo la casa en ruinas, oyeron a alguien caminando por ellas. Se trataba de Müller, quien andaba investigando aquel lugar la noche antes de la expedición junto a Eulero y Palotski. Para no ser descubiertos, Gualtero dio un grito agudo y prolongado, «y en seguida aplicando un poco de fuego al polvo colocado sobre una piedra, despidió de repente un resplandor á modo de relámpago, é iluminó la casa de las ruinas» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 194). Müller, atemorizado, huyó rápidamente de aquel lugar, creyendo, efectivamente, que se trataba de un espectro.

Ya, en los subterráneos, en la gran pieza que ocupa media ala occidental del castillo, se ocultaron Gualtero y, a su llegada, Ana.

Cuando llegó el cortejo fúnebre al castillo y depositaron el cuerpo de Ana en el nuevo panteón familiar, Gualtero, la Canonesa y Jacinto recogieron a Ana y la llevaron a la habitación que le habían preparado. Jacinto se ocupó de rellenar el ataúd con piedras, para que no se notase que estaba vacío, volvió a cerrar la tapa y cerró la puerta por la que habían accedido al panteón unos días antes Gualtero y él.

La estancia de Ana estaba completamente iluminada para que no se asustara con la oscuridad de aquel lugar. De hecho, esa es la habitación luminosa que habían visto Müller, Eulero y Palotski en los subterráneos.

Para soportar el tedio de aquel encerramiento, Ana y Gualtero recorrían de vez en cuando los subterráneos y subían algunas noches a la explanada de la torre gótica a tomar el aire. Un día, los habitantes del castillo los vieron, confundiéndolos con unos fantasmas. Para alimentar más la fantasía de aquellos que los conjuraban como fantasmas, Gualtero decidió despedir dos o tres exhalaciones y relámpagos.

En la exploración de Müller, Palotski y Eulero por los subterráneos, que describíamos anteriormente, estos casi descubren a Jacinto cuando se hallaba de vigilancia. Atraídos por la luz que portaba, lo siguieron por aquel lugar y, cuando se hallaban cerca de la habitación de Ana, Gualtero provocó relámpagos y explosiones, ayudado por la pólvora, para repelerlos. La habitación de Ana y Gualtero estaba rodeada de toda serie de «prodigios» (los explosivos) para espantar a todo aquel que se acercase por allí.

Más adelante, durante la exploración del barón Conrado, Ana y Gualtero se cruzaron con él en unos de sus paseos por la explanada de la torre gótica. Aunque los vio, el barón creyó que se trataban de fantasmas y Gualtero logró que huyera de aquel lugar fingiendo ser un ente sobrenatural. Cuando Conrado se dirigió junto a Eulero al panteón familiar, casi los vuelven a descubrir, así que Gualtero, cauto, pues no quería asustar más al padre de Ana, pero debía repelerlos para que no los descubrieran, lo que hizo fue salir al panteón antiguo: «apliqué fuego al extremo de unos caracteres enlazados que yo había trazado en la pared, compuestos del mixto y otros ingredientes, y contenían esta maldición: ¡Ay del temerario que viola el asilo de los muertos! y yo mismo me tendí sobre un cenotafio situado en medio del panteon, destinado sin duda á depositar por algun tiempo los cadáveres antes de enterrarlos» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 215-216). De este modo, logró que el barón y Eulero salieran de aquel lugar y con «esto descansamos ya en la certeza de que nadie osaría penetrar por entonces en nuestro encierro» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 216). Al morir Roberto de Manstein, sacó a Ana del subterráneo y la llevó a Praga con su tía, la Canonesa, donde, junto a Sofía, aguardaron a la espera de que, finalmente, resuelto ya todo, Gualtero las devolviera, sanas y salvas, a su hogar.

La novela de *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833) encierra un conjunto de sucesos insólitos y

horrorosos que tienen lugar en las ruinas góticas de Munsterhall: un fantástico ser mora en las inmediaciones de aquel lugar, obstaculizando el acceso a la zona.

Ciertos individuos deciden explorar las ruinas con el objetivo de averiguar el misterio que encierran. Primero, una epístola misteriosa, que se halla cerca de las ruinas, avisa a una pareja de cruzados de que no se acerquen al castillo para evitar «los efectos de un paso que debía producir males, calamidades, y hasta la muerte» (Pérez y Rodríguez, 1833: 54). Dicha carta parece corroborar, junto con las voces de ultratumba que salen de las mismísimas entrañas de aquel lugar, que no solo las ruinas, sino toda la región, se hallan hechizadas. Sin embargo, este no es el único misterio, puesto que los cruzados antes mencionados parecen esconder también bastantes enigmas. Estos hombres llegan a un castillo situado en medio de un bosque abrupto, que parece estar habitado, y les sobrecoge la figura blanca que recorre las estancias y desaparece rápidamente. La actitud de uno de los cruzados, Adolfo, ante tal hecho fue la de una absoluta negación a creer en que existan tales seres: «no creyó el cruzado ser real y efectiva su invisibilidad, sino destreza en evitar la vista, y substraerse á las pesquisas de los que ó por curiosidad ó por otra causa tuviesen interes en reconocerle» (Pérez y Rodríguez, 1833: 52). El cruzado se propone descubrir la verdad tras el hombre invisible y resolver por fin el misterio.

El misterio que envuelve a las ruinas de Munsterhall y al hombre invisible se resuelve, como en el caso de la novela anterior y la siguiente que veremos, al final del relato; de hecho, es este descubrimiento el que pone fin a la trama. ´

Alberto, villano gótico y amigo del héroe del relato (Adolfo), había usurpado el lugar de su amigo, aprovechando su parecido físico, para contraer matrimonio con la amada de este, Margarita. El hombre invisible resulta ser el verdadero Adolfo, quien, tras haberse salvado en Tierra Santa, se había escondido en las ruinas de Munsterhall a la espera de descubrirse y desenmascarar al farsante de Alberto. Sus intervenciones son finalmente relatadas por él mismo; al igual que en la novela anterior de Pascual Pérez y Rodríguez, es finalmente él quien provoca los misterios (es el hombre invisible), que otros personajes tratan de descubrir, y el responsable de relatarlos o darle su adecuada justificación lógica o racional, siempre al final de la historia, poniendo punto y final a la novela. Su pretensión siempre es la de proteger a su amada (en su papel de espíritu protector) y detener al villano (en su papel de espíritu justiciero).

Adolfo desvela cada uno de los episodios de terror que habían tenido lugar en el subterráneo de Munsterhall: la aparición de María y de Salah; la confusión, fruto del

agotamiento, con fantasmas en el panteón; el estrépito de la capilla; los mensajes misteriosos que advertían a Alberto de que desistiera de sus maléficos planes; y la asistencia del hombre que irrumpe en la capilla para detener la boda entre Alberto y María. La siguiente cita, pese a ser extensa, consideramos que es necesaria, pues en ella podemos ver un ejemplo perfecto de la resolución (la justificación racional) de todos los misterios del relato:

vine al sitio que había destinado para mi retiro y fueron las ruinas de Munsterhall que tenía bien conocidas, y escogí con preferencia por estar mas cerca de mi Margarita, y velar en la conservacion del precioso tesoro de mi corazon. Dedicuéme a socorrer los infelices aldeanos de la comarca sin manifestarme, á cuyo fin variaba de disfraces para evitar me reconociesen por el vestido. Asi dejaba en las casas el socorro necesario y viéndome por casualidad algunos en las inmediaciones creyeron ser el confidente y dispensador de las limosnas de un ser á quien llamaban el invisible. Efectivamente cuantas veces intentaron sorprenderme quedaron burladas sus esperanzas; pues teniendo bien conocidas las comunicaciones del arruinado monasterio, érame muy fácil ocultarme, y no pocas veces anduve mezclado con ellos como uno de los exploradores, sin que les ocurriese podía ser yo a quien buscaban. Oyendo una noche pisadas de caballos en el bosque inmediato, salí á reconocerle no dudando serian caminantes extraviados. Percibí voces de dos personas que hablaban en voz baja, y eran el anciano Salah que está presente y la hermosa María. [...] Mas en aquel instante por distinto lado sonaron igualmente pisadas de caballos, y con gran sorpresa mia reconocí la voz de Alberto y de su escudero Astolfo. [...] me acerqué presuroso para enseñarle el camino y lograr sin descubrirme noticias sobre tan estraña novedad: su pregunta resuella me chocó, y le contesté con algo de sequedad; mas finalmente le indiqué el camino; y por una senda mas corta le precedí al monasterio. Oí en aquel tiempo estruendo en la iglesia, y pasé á reconocerla, dejando antes escrito sobre la mesa un papel, convidando á Adolfo y su escudero con la hospitalidad. Las pocas palabras que le oí el bosque me impusieron al instante en todo el secreto y motivo de su venida; y por eso añadí al fin del billete: *no vayas á Steenhouse, pues alli está la muerte*. No hallando en la iglesia el origen del estruendo que acababa de sonar, pasé á las habitaciones superiores. Mas entretanto Alberto y Astolfo pasmados del contenido del billete, y no pudiéndose persuadir á que fuese efecto de penetración sobrenatural, quisieron reconocer las ruinas. Fueron en derechura á la iglesia en donde les llamó la atención la abertura y bajada al panteon, y trataron de hundirse en el subterráneo. Salah y María extraviados tambien en la selva dieron finalmente en el monasterio donde entraron á descansar hasta la mañana. Temiendo fuese madriguera de ladrones, creyeron ser el lugar mas seguro para su breve reposo el panteon. María rendida del cansancio se recostó sobre la última grada de la escalera, mientras Salah le guardaba el sueño; y á este tiempo aparecieron en lo alto Alberto y su escudero. Iba ya aquel á violentar el paso, cuando yo que espiaba los movimientos de todos me presenté á interrumpirle, y llamar su atencion. Asi se verificó, y entretanto Salah, que habia de antemano reconocido la comunicacion del panteon por el otro lado tuvo tiempo de coger á María en brazos y salir á las otras habitaciones. Entonces fui yo mismo á encontrarlos, y me descubrí por dueño de aquel lugar; mas sin darme á conocer por mi nombre, retírelos á una pieza distante y fuera del alcance de las mas escrupulosas pesquisas; y volví á la choza á repetir por escrito á Alberto la intimacion de alejarse de Steenhausen. »Voy á daros cuenta de la circunstancia notable que ha debido causar maravilla á cuantos hayan

tenido noticia de ella. El asalto de la torre del Nilo se verificó en un viernes 24 de Agosto, día de San Bartolomé, y en aquel mismo hice el voto de vivir un año desconocido, y debí al prodigioso favor del cielo la conservación de la vida. Era por consiguiente el destinado al fin del cumplimiento de mi voto, y á esta circunstancia aludían las amenazas á Alberto y las esperanzas al baron y Margarita, relativas al fin de los errores del primero y de los trabajos y dolores de los segundos. »La temeridad de Alberto le puso á riesgo de perecer debajo de las ruinas del arco de la escalera, intentando subir por ella: al espantoso estruendo del fracaso acudí á socorrerle temiendo lo que pudiera ser: oí la invocación de Astolfo, y le marqué la dirección para salir de aquel sitio, de donde se alejó, persuadido á que dejaba á su señor muerto y envuelto en los escombros. Con mucho trabajo aparté algunas piedras, guiándome el fatigoso resuello de Alberto oprimido con el enorme peso de las losas, y al cabo de muchos esfuerzos logré librarle del riesgo, pues afortunadamente los golpes y contusiones eran de poca consideración. Dile en voz baja las mismas órdenes que á Astolfo, y partió á encontrarle. Fue extraordinario el pasmo de Astolfo al ver entrar en la choza á su señor á quien lloraba por muerto: oyó con placer las obligaciones que ambos debían al invisible, y yo creí haber producido su efecto mis amenazas misteriosas, cuando á la mañana siguiente les ví tomar un camino diferente del de Steenhausen. Pero mude de opinión cuando supe haberse recibido aquí la noticia de que el fingido Adolfo vivía, y estaba para llegar de un momento á otro. [...] Este llegó como sabeis, y se procedió á los preparativos de la boda. Tampoco ignorais el medio de que me valí para impedir se efectuase, enviando á Salah con orden de entregarle una carta, en que, en nombre de María le anunciaba estar resuelta á hacer valer sus derechos ante los tribunales, sino desistía de su criminal enlace. Alberto muy distante de creer á su esposa en aquel país quedó turbado, y renunció solemnemente á la mano de Margarita. Paso en silencio los desagradables sucesos que siguieron á éste, y que no ignorais. Yo fui, continuó Adolfo vuelto al baron de Steenhausen, el aldeano que os condujo á reconocer el monasterio y de antemano puse la carta en la mesa, para preveniros de la inutilidad de vuestras pesquisas tocante á Salah. La barba crecida, el sombrero alicaído, la cutis tostada me desfiguraron lo bastante para no temer ser conocido, como sucedió, ni introducirme frecuentemente en este castillo sin dar nota, ya como aldeano, ya como cruzado viagero, en cuyo trago penetré hasta la puerta de la habitación de Margarita, habiendo tenido noticia de su indisposición el día de la llegada de Everardo; y en el de aldeano la tarde de la llegada de Alberto. Mi amigo es perdonable en parte; creyéndome muerto, no podía emplear mejor sus atenciones que en la señora del corazón de su amigo. Solo siento no haya hecho justicia á vuestras gracias, hermosa María; mas su error ha sido momentáneo: perdonadle y sed felices, pues la vuestra es necesaria para el complemento de mi ventura. Así habló Adolfo y todos quedaron en agradable suspensión, efecto de los pasmosos acaecimientos del invisible, cuya virtud y prerrogativa cesó para bien de todos el célebre 24 de Agosto. (Pérez y Rodríguez, 1833: 269-281)

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), nada más dar comienzo al relato del manuscrito, este se abre con un episodio sobrenatural: un viajero perdido en medio de una tormenta llega, buscando refugio, a una mansión habitada por una Sífida. Tras este misterioso encuentro, se desencadenan otros muchos a lo largo de toda la narración, todos ellos sin aparente fin y vinculados al panteón de Scianella y a la misteriosa urna que se oculta en él. El principal motivo de la trama,

responsable de los momentos más terroríficos y de mayor tensión dramática, es el componente sobrenatural.

Desde una postura completamente racional, el héroe valiente, Eugenio, culpa a un exceso de imaginación y a la superstición de su encuentro con la Sífida. No obstante, la forma de actuar y el presagio de este ente sobrenatural le convencen de que acaba de ser testigo de un suceso totalmente sobrenatural que ha infringido las leyes naturales de su mundo, que, de hecho, es el mismo que el nuestro: «Ser extraordinario! exclamó el caballero desconocido, tú me obligas á confesarme crédulo y supersticioso. ¿Quién sino un espíritu podría ser depositario de los secretos del mio? Ora seas el alma que anima á una bella figura, ora estés separada de la materia, eres sábia, eres benéfica. Condúceme pues, que ya te sigo. Prescribe y manda, pues mi voluntad se rinde á la tuya» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 18). Más adelante, el viajero confiesa que creía que «las ilusiones de una fantasía acalorada forjaban quimeras, y deber las Sífidas su origen á una preocupacion supersticiosa. La experiencia me hace ver mi engaño. Y tú, ser admirable y misterioso, á cuyo tierno cuidado debo la existencia, recibe la expresion del reconocimiento mas vivo é indeleble esculpido en mi corazon eternamente» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 22)

Como veíamos en anteriores apartados de este tercer capítulo, siguiendo la fórmula española, pese a que se traten de elementos dispuestos en el texto para provocar terror, las apariciones de la Sífida van acompañadas de buenos deseos. Este ser del plano astral se muestra ante distintos personajes a lo largo del relato, bien para advertirles de su futuro inmediato, o bien para disuadirles de cometer actos criminales. Al comienzo del relato, la Sífida le vaticina al viajero misterioso, Eugenio, el futuro, un destino marcado por el crimen y la muerte.

Al final del relato, descubrimos que la Sífida es en realidad Lucrecia Pompei, la esposa de Ambrosio, el villano gótico, quien, horripilada por el episodio de profanación de la tumba del marqués, su padre, y por los horribles crímenes que a lo largo de los años había cometido su esposo y mantuvo en secreto, le advierte, bajo el disfraz de un ser sobrenatural, que reconsidere su comportamiento inmoral e inhumano y desista de cometer futuros crímenes.

El cómo la urna manaba sangre y cómo la Sífida era capaz de desplazarse de un lugar a otro, aparecer de la nada y desaparecer rápidamente, aun estando encerrada en una cabaña, son aclarados finalmente, ofreciendo el narrador su correspondiente justificación lógica o racional. Descubrimos que de la urna sangrienta en realidad no

manaba sangre de forma misteriosa, sino que el horrible asesinato que tuvo lugar sobre esta provocó que fuera salpicada por tal cantidad de sangre que era casi imposible poder limpiarla. En cuanto al ente sobrenatural del relato, la Sífida, el narrado nos desvela cómo este ser logra superar una cantidad de obstáculos que la condición de espíritu le obligaba:

Para imitar la invisibilidad de la Sífida, ó ser aéreo, eran necesarias algunas medidas, cuya ejecucion salió con la mayor felicidad. Siendo las paredes de las habitaciones del palacio de bastante espesor, se trató de taladrarlas y formar un conducto angosto á lo largo de todas ellas, dentro del cual hablando una persona pareciese que su voz penetraba el muro, y era el órgano de algun ser invisible y sobrenatural. Para que en algun modo fuera sensible su presencia al mortal á quien se dignaba comunicarse, las esencias y olores mas exquisitos debian esparcirse en el momento por la habitacion, lo cual no ofrecía dificultad alguna. A media noche entraban por la puerta falsa del jardin crecido número de trabajadores destinados al efecto, y subiendo por el ala oriental del palacio á las desiertas habitaciones del difunto marques, empleaban una ó dos horas en su tarea de taladrar el muro de algunas piezas principales, hasta que en pocos dias quedó corriente el conducto secreto para las misteriosas apariciones de la Sífida. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 295-296)

La justificación o aclaración racional de los sucesos sobrenaturales en estas historias no les niega su condición de novelas góticas. En estas novelas góticas racionales, la incorporación de lo sobrenatural trabaja junto con las cuestiones humanas para restablecer la justicia y el orden frente a las novelas góticas irracionales donde progresivamente tratan de resolver los problemas internos de los personajes, empleados para dramatizar la inseguridad y los enfrentamientos de cada individuo frente a una situación transcendental y complicada.

Al igual que en la novela gótica inglesa de corte racional, en las novelas góticas españolas racionales, es decir, en las tres obras góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, los misterios relacionados con una presencia sobrenatural suelen enfrentar a los personajes del relato. Estas apariciones van acompañadas por el respectivo recelo o la credulidad de los personajes que las sufren. Mientras que en la novela gótica inglesa esto era una necesidad estructural en la que se sustentaba el conflicto racionalismo-irracionalismo, en las novelas góticas españolas se transforma también en una defensa directa, en un mensaje propagandístico del régimen español contra las supersticiones. Las viejas creencias aún continuaban circulando entre la población española durante los últimos años del reinado de Fernando VII e incluso se extendían más allá de los primeros años del Nuevo Régimen.

Con el descubrimiento de los misterios, Pascual Pérez y Rodríguez no solo pone punto y final a sus tramas, abriéndole los ojos a sus crédulos personajes sobre los prodigios que han sufrido, sino que también parece dirigirse de una manera muy especial al destinatario principal de sus novelas: el lector español, a quien trata de llamar la atención y, desde un punto de vista didáctico, enseñar que, en su deseo de leer sus obras en busca de fantasmas, hombres invisibles y urnas sangrientas, espera que haya podido advertir que estos seres y prodigios no son más que meras fantasías excitadas por la superstición. El propósito pedagógico provoca que acontecimientos de este tipo sean habituales en estas ficciones y que junto con la superstición se denuncie el paulatino distanciamiento de la fe cristiana y las aterradoras consecuencias de una inadecuada educación.

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), la creencia ilógica de Ambrosio, el villano gótico, es achacada a una falta de una educación sólida basada en los principios y dogmas de la Iglesia: «por una contradicción muy común en los hombres formaba su carácter la superstición más pueril unida a la irreligión más completa, fruto todo del magisterio de Coscia» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 294). Al contrario que la novela gótica inglesa, donde se atribuía esta falta de racionalismo precisamente a la primitiva e irracional iglesia católica, en España, sin embargo, se atribuía a la falta de una educación en la fe católica.

La tendencia de señores racionales y criados irracionales, producto de la educación, se mantiene en las obras góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, al menos al comienzo del relato. Estos últimos, los sirvientes, son crédulos, inclinados al desvarío. Los primeros, frecuentemente señores de castillos o nobles, son escépticos, pragmáticos y tradicionales, pues llevan consigo unas costumbres y una ideología que se identifica perfectamente con el pensamiento ilustrado de aquella época. En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), mientras que los sirvientes del castillo creen ciegamente en la existencia de un espíritu vengador que busca su perdición, otros personajes, como Müller, Palotski y el barón Conrado, se muestran más escépticos ante estos supuestos sucesos paranormales, al menos al comienzo de la historia. Esta situación queda perfectamente ilustrada en la siguiente cita, tras la llegada del féretro de Ana y el cortejo fúnebre al castillo de Limberg:

La noche que llegaron los conductores con el féretro desde Beraun, se hallaba el castillo de Limberg lleno de espanto y confusión. En los rostros de sus habitantes

se veía pintado el terror, y mirándose unos á otros silenciosamente, parece no se atrevían á proferir una palabra y embargados de alguna fuerza desconocida. La llegada de la triste comitiva aumentó la inquietud, y la imágen de la desolacion y luto se confundió con la del pavor y abatimiento. Tres ó cuatro días antes de la muerte de Ana y atravesando el anciano Herman, conserge del castillo, el puente levadizo con direccion á un vecino edificio arruinado, situado á la entrada de la selva, le pareció divisar entre los escombros una sombra que desapareció al momento. Lleno de terror retrocedió, no osando adelantar un paso, siendo por otra parte la caída de la tarde, en que los últimos rayos del sol herian las escarchadas cimas de los montes que coronan el valle. Contó á su muger y demas de la casa la súbita aparicion del espectro, pintándola con los vivos y exagerados colores que da el temor y la preocupacion. Aunque no se inclinaron á darle crédito, atribuyéndolo á exaltación de fantasía, ó engaño de la vista, les quedó no obstante algún recelo, y resolvieron de comun acuerdo registrar al día siguiente las ruinas. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 92-93)

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), el barón, padre de Margarita, atribuye la terrible visión de su hija, quien dice haber visto en la puerta de su habitación a un extranjero con una cruz en el pecho, a un exceso de imaginación: «No seria estraño haya llegado huésped, á pesar de estar bien entrada la noche’, dijo el baron á su hija, y voy á dar órdenes para su recibimiento y agasajo.’ Esto dijo por satisfacer á su hija, cuya visión atribuyó á exaltación de fantasía» (Pérez y Rodríguez, 1833: 19).

En ausencia de un especialista, como un profesor, un sabio, un detective o un técnico, es decir, alguien cuya capacidad le confiera la autoridad necesaria para determinar si un acontecimiento sobrenatural es real o no, estos señores feudales vendrían a representar la sabiduría, la sensatez y el buen juicio, en otras palabras, estos representan la lógica racional. No obstante, esta lógica esconde, y como podemos ver en el consiguiente terror que estos personajes racionales experimentan, la duda ante lo sobrenatural, lo irracional y lo ominoso⁶⁸⁷. A medida que avanza la trama, los personajes más complejos, que se mostraban escépticos ante la existencia de seres sobrenaturales, acaban dudando de su existencia, se atormentan e incluso llegan a aceptarlos como posibles o verosímiles.

La dialéctica que se establece entre señores y sirvientes, caballeros y escuderos, en estas novelas góticas españolas se prolonga, de manera que no solo responde, siguiendo la fórmula inglesa, a la idea de confirmación del poder de una clase social sobre otra, sino que llevará a cabo una investigación en busca de nuevas alternativas. A

⁶⁸⁷ Una situación que hallamos en estas novelas y que también vienen a ilustrar el panorama social de aquel período: la lucha entre la racional mente ilustrada, que no cree en fantasmas y demás prodigios, y una parte inherente del ser humano que se siente atraído y siente miedo, a pesar de todo, a estos.

diferencia de la novela gótica inglesa, la crítica se realiza desde la presencia de un pueblo completamente supersticioso, que se halla anclado en tiempos oscuros plagados de figuras espectrales y donde no hay cabida a la razón. La condena tajante a la superstición posee ese carácter pedagógico que proviene siempre de la obligación de educar al pueblo; se enseñan unos principios filosóficos y morales que se tratan de defender e inculcar.

Aunque las opiniones en contra de la existencia de estos espectros sean más viables y la condena a la superstición sea firme, sin embargo, en algunos momentos, estos textos góticos de Pascual Pérez y Rodríguez parecen demostrar todo lo contrario. La veracidad con la que son descritas las apariciones espectrales parece tratar de convencer a lector de que no va a hallar una justificación lógica o racional a estos sucesos misteriosos y terroríficos. No podemos demostrar su existencia hasta que el autor decide descubrirlos al final de la trama. Pascual Pérez y Rodríguez, tomando como modelos las piezas góticas de Ann Radcliffe, trató de crear a lo largo de estas historias una serie de intrigas, entre la oportunidad de ofrecer una explicación sobrenatural de los acontecimientos que relata y la de una aclaración racional y meditada que los rechaza, hasta que todos estos finalmente resultan ser susceptibles de recibir una justificación racional o lógica, siendo lo confuso de las tramas y sus especiales circunstancias, por otra parte, aceptables.

Frente a las tres novelas de Pascual Pérez y Rodríguez, donde se racionaliza o justifica el elemento sobrenatural, localizamos una novela gótica española en la que su autor no racionalizó o justificó la intervención del elemento sobrenatural. Se trata de la novela gótica de corte irracional *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, donde los fantasmas de antiguos papas, frailes y demás miembros eclesiásticos de la corte de Roma, intervienen en el relato sin ningún tipo de justificación lógica, es decir, no son producto de la imaginación, de una inadecuada educación o de la superstición. Es más, Vicente Salvá (1830: 19) defendió la existencia de las brujas desde el mismo prólogo hasta el final de la obra, la cual se concluye con la siguiente exclamación: «A ver ahora si os atreveréis, parlanchines incrédulos, á decir que no hay brujas!» (Salvá, 1830: 148).

Con anterioridad, destacábamos que este autor, para respaldar su teoría, recurrió en el prólogo de la novela a momentos de la historia que prueban la existencia de tales seres, como la victoria del Santo Oficio sobre las alhajas de Zugarramurdi (Salvá, 1830: 19-20). Como eclesiástico y amparándose en la religión cristiana, defendió su postura y

arremetió contra aquellos incrédulos que no creían en la existencia de las brujas (Salvá, 1830: 20). Además, se declaró hombre culto, que difícilmente se dejaba engañar⁶⁸⁸ (Salvá, 1830: 20-21). Así pues, teniendo en cuenta tales consideraciones, se ve totalmente capacitado para asegurar que existen la brujas y que además los inquisidores tuvieron sus motivos para quemarlas y los franceses para cazarlas (Salvá, 1830: 23).

En esta novela, lo sobrenatural no tiene una justificación racional al final de la historia, tal y como vimos con las novelas de Pascual Pérez y Rodríguez, es más, como destacábamos en el párrafo anterior, Vicente Salvá defendió la existencia de las brujas desde el inicio de su obra. Ahora bien, que el autor no justificase la intromisión del componente sobrenatural tiene su motivo. Los escritores españoles eran sabedores de que el elemento sobrenatural en la literatura española debía tener su justificación racional. De hecho, son pocos los ejemplos de novelas españolas con tintes góticos y novelas góticas, extranjeras traducidas-adaptadas y autóctonas españolas, en las que lo sobrenatural no esté justificado o racionalizado. En los casos en los que el componente sobrenatural no estaba argumentado, como es el caso de algunas de las novelas que analizábamos en los dos apartados anteriores de este capítulo o el de esta novela gótica de Vicente Salvá, es porque su presencia quedaba justificada de manera implícita por el acto de la religión, es decir, la religión sirvió como justificación para la intervención de lo sobrenatural sin que los escritores tuvieran que ofrecer una razón lógica o plausible. La presencia de lo sobrenatural, por ejemplo, podía quedar justificada por la intervención de la Divina Providencia o del Diablo; esto les permitía a los escritores entrar y salir de lo sobrenatural sin ningún problema y sin que este resultara inverosímil, sin quebrantar el principio de verosimilitud. Si estaba relacionado con la religión, no hacía falta justificar la intromisión de lo sobrenatural porque tal justificación ya estaba implícita como causa de una intervención divina o satánica. Los fantasmas que aparecen ante el historiador no resultan inverosímiles como en las otras novelas góticas españolas con componente sobrenatural porque desde el mismo comienzo del relato se advierte de que estos seres son fruto de los poderes de la bruja, quedando así justificada su presencia en el relato. Eran pocas las veces que se cuestionaba la religión.

A diferencia de las novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez, donde se quebranta el principio de verosimilitud a lo largo del relato, resultando un relato del todo inverosímil, hasta la justificación racional de lo sobrenatural al final de la novela, donde vuelve a recuperarse, imponiéndose la razón, en *La bruja, o Cuadro de la corte*

⁶⁸⁸ Vid. subapartado 3.2.1., Moralidad y didacticismo, de este capítulo (págs. 698-699).

de Roma (1830), Vicente Salvá logró salvar el principio de verosimilitud al vincular el componente sobrenatural a la religión desde el mismo comienzo de la historia, de modo que el relato no resultase inverosímil (aunque en la actualidad nos lo pueda parecer, no era así entonces).

La irrupción de estos entes sobrenaturales en el plano físico es narrada desde la nueva estética, la gótica y, aunque aseguren que su único propósito es el de ayudar, proteger o advertir, lo cierto es que siempre les acompaña un aura de misterio y de terror que impregna todo el relato y que logra provocar un estado de asombro en personajes y lectores.

En *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, la bruja, el mancebo de la luna, las estantiguas y los espíritus de la corte de Roma, todos ellos envueltos en una absoluta oscuridad y siniestralidad, son objetos de terror que sirven ante todo para captar la atención de los lectores y suspender el alma con un terror agradable. El objetivo primordial de probar la existencia de las brujas que este escritor se propuso en el prólogo de su novela se diluye a lo largo del texto para dar paso a lo verdaderamente importante, la verdadera finalidad de esta novela, y es la experimentación con el terror a través de la descripción de la parte más siniestra del ser humano que provoca miedo en personajes y lectores. El componente sobrenatural acrecienta la sensación de terror, pero es la malignidad de los personajes presentados, de esas figuras espectrales del clero, la que provoca auténtico pavor.

Aunque las intenciones de la bruja son buenas, esta no deja de despertar cierto terror en el historiador: «Si he de decir la verdad, me sobresalté, y algo mas, porqué se me pusieron los pelos tan altos» (Salvá, 1830: 30). Tras la bruja, entra en escena otro fantástico ser, el mancebo de la luna, quien ayuda al historiador a escoger el lugar idóneo desde el que observar la historia de Roma desde sus orígenes hasta su presente. A raíz de este episodio, comienzan a desfilar ante el historiador, quien se halla acompañado de dos estantiguas, que le «causaron mas pavor que la bruja» (Salvá, 1830: 53), una procesión fantasmal formada principalmente por los espíritus de papas, obispos y demás miembros del clero, quienes, mientras van marchando frente al aterrorizado historiador, van narrando los secretos más oscuros y siniestros de su vida pasada, todo ello cubierto por una absoluta y siniestra oscuridad y teatralidad: «Abrióse de improviso, no la puerta por donde habíamos entrado, ni la santa, que solo tiene uso en los jubileos; mi ninguna de las otras tres, sinó la pared de alto á bajo. Y por la hendedura, que era de cuatro varas por lo ménos, comienza á entrar una como procesion

de personajes difuntos, que no dejó de meterme el resuello. A ninguno de ellos conocí, pero los espectros, mis asistentes, me iban dando sus nombres» (Salvá, 1830: 53-54).

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, las apariciones del espectro de la armadura (también conocido como Espectro de Limberg⁶⁸⁹ o el Caballero del Esqueleto⁶⁹⁰) y el Espectro blanco, pese a que no son hostiles, su presencia asombra, perturba y sobrecoge a los habitantes del castillo de Limberg, incluso a aquellos más escépticos, como Müller, Eulero, Palotski y el barón Conrado.

Si existe alguna novela gótica tan explícita en su cometido es esta de Pascual Pérez y Rodríguez. Ya, desde la introducción a la novela, el autor se propuso ofrecer al lector español «una série de sucesos maravillosos y llenos de enigmas, cuya solución no se verifica hasta las últimas páginas de la obra; una agradable suspensión que haga dejar con sentimiento su lectura antes de finalizarla» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: IX). De modo que, Pascual Pérez y Rodríguez se sirvió del componente sobrenatural en su obra como ornamento estético, así como lo hiciera la escritora Ann Radcliffe, a la que admiraba.

Los momentos de mayor tensión narrativa se viven en el castillo de Limberg, donde se aparecen ante sus habitantes los espectros de Gualtero (el espectro de la armadura o Espectro de Limberg) y de Ana (el Espectro blanco). Pese a que no son fantasmas maléficis, ni su intención es el de castigar a los que allí habitan, como estos creen, su presencia no deja ir acompañada de un cierto grado de terror que conmociona a estos personajes:

no se trataba si no de prepararse á morir, porque no dudaban que Dios quisiera tomar venganza ejemplar de la muerte de la bella Ana, que en este estado de tribulación creían ya cierta. Realmente se persuadían ser así, y sabiendo que si moría, sus huesos serían sepultados en el panteón de la familia, se contaban ya comprendidos en el castigo, y rodeados de vengadores espectros que jamás abandonarían la tumba de la infeliz víctima y atormentarían á sus verdugos y á los guardias de su sepulcro. Figurábanse ver por el aire las almas de los antiguos Barones de Limberg amenazando y murmurando con voces roncadas terribles maldiciones por la muerte de su descendiente. Los manes de Ana y Gualtero implacables y llenos de furor se apoderarían de los aposentos del castillo, y dejarían inhabitable hasta la parte que ocupaban. Finalmente hablaban ya de abandonar aquella morada de horror, y trasladarse á parage menos expuesto á apariciones y espectros. A pocos días se recibió la noticia de la muerte de Ana, y la próxima llegada de su cuerpo. El pavor y sobresalto creció extraordinariamente. El

⁶⁸⁹ Este es el otro nombre por el que lo conocen los habitantes del castillo de Limberg.

⁶⁹⁰ Este es el nombre que recibe el Espectro de Limberg tras sus apariciones ante el rey Venceslao. Recibe este mote por el emblema de un esqueleto que lleva en su escudo.

abatimiento se dejaba ver en los rostros espantados y ojos orbiculares de los habitantes del castillo. Heduvigis lloraba de miedo; Herman estaba aturdido; basta el valiente Müller había perdido aquella intrepidez que alentaba á los demas; ni aun de dia osaban salir del recinto del castillo, y la noche la pasaban juntos sin dormir, hablando solo del espectro, de la luz en la torre gótica, y del relámpago. En esta situacion se hallaba la familia de Limberg, cuando llegó el acompañamiento que conducia al cadáver de la hija del Baron. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 109-112)

Las descripciones sobre el terrible estado en que se hallan los habitantes de Limberg, el terror que les provoca la presencia de estos espectros, que ellos creen ser espíritus vengadores que han regresado para castigar a todo aquel que habita en el castillo, se prolongan durante páginas; el narrador remarca sobre todo el terror que provocan estas presencias y los prodigios en personajes valientes y escépticos como Eulero, Müller, Palotski y el barón Conrado.

Uno de los momentos más terroríficos de la novela sucede durante la primera exploración de Eulero, Müller y Palotski en la torre gótica y los grandes subterráneos, especialmente en este último lugar, donde, tras poner el primer pie, «se dejaron sentir uno tras otros cuatro truenos seguidos, y retumbando espantosamente por aquellas anchurosas galerías bastarian á infundir pavor en corazones menos animosos que los de nuestros exploradores» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 176-177). El narrador se encarga de expresar o verbalizar al lector el estado en el que se encuentran estos personajes, quienes experimentan un terror prolongado que es relatado durante varias páginas. El momento previo a la huida de Eulero, Müller y Palotski, estallan en los subterráneos toda una serie de prodigios (apariciones, exhalaciones, truenos, relámpagos, temblores, explosiones y bolas de fuego) que los dejan completamente horrorizados y petrificados (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 179-183⁶⁹¹).

El siguiente momento más terrorífico del relato tiene lugar durante la segunda exploración de la torre gótica y de los subterráneos del castillo. En esta ocasión, son Eulero y el barón Conrado quienes experimentan esta terrorífica situación. Cuando el barón se aproxima al terraplén de la torre gótica en busca de los fantasmas que estaban atemorizando a los habitantes de su castillo, aparece ante este el Espectro blanco; la visión de este ser lo deja yerto de terror: «El Baron estúpido de pasmo y terror apenas pudo pronunciar con voz mal articulada: *¿quién eres?* La respuesta fue un grito agudo y

⁶⁹¹ Vid. subapartado 3.4.3., «Las coordenadas espacio-temporales. La ambientación *espacial* (lugares exóticos, lo terrorífico arquitectónico y el espacio estético) y la ambientación *temporal* (la Edad Media)», de este tercer capítulo donde se puede ver de nuevo la cita completa (págs. 794-795).

desaparecer el Espectro de la puertecilla» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 13-14).

Tras el Espectro blanco, aparece ante el aterrorizado barón el espectro de la armadura:

Al momento le reemplaza otro armado que se colocó en la entrada que acababa de abandonar el Espectro blanco. Un relámpago iluminó súbitamente el angosto caracol, las armas negras del espectro, y el rostro cadavérico del desgraciado Baron: —Vete, gritó una voz ronca y sepulcral; y desaparece. Al infeliz Conrado le pareció soñar: no veía el parage donde se hallaba: por un instinto maquinal baja la escalera, y atravesando el subterráneo y salones vuelve adonde le aguardaba Eulero. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 14)

Tras esta espantosa escena, Eulero y Conrado se dirigen al panteón familiar. Primero, entran en el nuevo, donde está enterrada Ana; allí, el barón oye la contestación de su difunta hija a su exclamación, acto que le sobrecoge de sobremanera: «Ay hija mía! — Aquí estoy; le contestó un grito despedido al parecer del sepulcro. El Baron se precipita en los brazos de Eulero: soy muerto, le dice» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 18-19). A continuación, ambos se dirigen al panteón antiguo donde se produce uno de los momentos más impactantes de la novela:

En medio de aquella vasta habitacion circular, se elevaba un grandioso túmulo abierto, y sobre él yacía tendido un guerrero armado, ó mas bien el Espectro de la torre gótica. La inmovilidad de aquel cuerpo ó de aquel ser prodigioso, helaba la sangre en las venas. Su diestra extendida empuñaba una espada, la izquierda descansaba sobre el pecho. Vuelven Eulero y el Baron á mirar el origen del triste y horroroso resplandor que iluminaba débil mente aquel recinto. ¡Gran Dios! ¡Qué espectáculo! Producian la luz unos caracteres de fuego azul y amortiguado trazados en la pared, y contenían esta terrible maldicion: *¡ay del temerario que viola el asilo de los muertos!* Eulero permanece inmóvil un momento á tan espantosa vista: vuélvese al Baron sin hablar palabra, como pidiéndole consejo de lo que debian hacer, pero este no se hallaba en estado de escucharle. Sus ojos turbios, errantes y desencajados manifestaban el mas alto grado de enagenacion mental. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 20-21)

Estas terroríficas experiencias con lo sobrenatural tienen un efecto negativo sobre todos los habitantes del castillo de Limberg: el barón acaba enfermo, encerrado en su habitación, víctima de sucesivos delirios en los que dice ver a los espíritus de Ana y Gualtero, y los habitantes apenas pueden conciliar el sueño, sobrecogidos por cada ruido o sombra que creen oír o ver.

La «historia de la novia cadáver⁶⁹²» que cuenta Heduvigis al resto de habitantes del castillo de Limberg tiene también su función estética; tal y como declara Heduvigis, esta historia es «un terrible caso que os hará espeluzar los cabellos y temblar de miedo» (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 96). Este terrible relato no solo pone en sobresalto a los habitantes de Limberg que lo escuchan, sino también a los mismos lectores que lo leen; con esta historia se logra el efecto deseado que es el de provocar el terror:

Dá Cristiano un grito á fin de que saliese el dueño de la cueva; nadie contesta: [...] pasa adelante llevando empuñada la espada en la mano derecha, y asida de la izquierda á su compañera, recelando no fuese alguna madriguera de ladrones. Cuando estuvo dentro ¡vuelve á mirar á su amante: ¡qué horror! ¡Dios mio! Ve... Ve, en lugar de Idoina, un esqueleto envuelto en un lienzo blanco. El pobre Cristiano queda de piedra; retrocede dos pasos y no puede pasar adelante ni atras; el esqueleto le hace señas con la mano descarnada que se acerque; pero él ni veía ni oía; entonces la fantasma adelantándose se le echa encima, le abraza, y con una voz de muerto le dice: estoy satisfecha: he recobrado á mi amante; jamás se separará de mí: y añadió: esta es mi casa; aquí viviremos juntos..... El pobre Cristiano cayó muerto del susto. (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo I: 101-102)

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), también de Pascual Pérez y Rodríguez, los dos protagonistas, el cruzado, Adolfo, y su escudero, Astolfo, que tratan de resolver el misterio del hombre invisible, se horripilan al acceder a sus posesiones: «La prevención del aldeano, y la idea de ser aquella la morada de un ser misterioso é invisible inspiró un género de temor respetuoso a nuestros caminantes» (Pérez y Rodríguez, 1833: 50-51); y presenciar sus apariciones:

Un pequeño estruendo sonó en aquel instante á sus espaldas [...]. El cruzado no dudaba ser cualquier ruido ocasionado por el hombre invisible, y asi estaba sobre aviso; *mas no Astolfo, cuya imaginacion mas preocupada con la idea de espectros y fantasmas temía á cada paso verse en frente de algun individuo de esta maligna raza.* La iglesia era de una nave, mas poco deteriorada en comparacion de lo restante del edificio. Sus diferentes comunicaciones, á lo menos las inmediatas eran patentes á causa de estar las puertas arruinadas, y descubrirse los tramos de la anchurosa escalera a la izquierda de la iglesia. Hacia aquel lado se dirigian para recorrer las habitaciones superiores, cuando habiendo advertido una escalera abierta en el pavimento que se perdia en la obscuridad, bajaron por ella persuadidos como era en realidad, ser la del panteon. Mas un nuevo accidente suspendió al cruzado, y llenó á Adolfo de terror y espanto. Pocos escalones faltaban para llegar á lo mas hondo del subterráneo, cuando al reflejo de la luz que llevaba el escudero descubrieron ambos un guerrero inmóvil de estatura gigantesca y procerca, y puesta

⁶⁹² Vid. sección B., «La superposición de historias», del subapartado 3.4.4., «La trama gótica. La lógica narrativa: el *suspense narrativo* y la *superposición de historias*», de este tercer capítulo donde hablamos sobre esta historia de terror.

la lanza en ristre en ademán de defender la bajada contra el temerario que osase profanar con curiosa ó sacrílega planta la región de los sepulcros. Al lado del guerrero y recostado sobre el último escalón descubrieron asimismo una figura como de hombre dormido, cuyas facciones en cuanto lo permitía el penado reflejo de la moribunda luz eran de joven y delicada persona. Tan estreno ó inesperado espectáculo heló la sangre de las venas á Adolfo [...] El misterioso guerrero no hizo movimiento ni dio respuesta alguna; y pudiérasele tener por alguna estatua colocada en aquel sitio para defender en apariencia la bajada, si el movimiento que hizo para dirigir la lanza no manifestase estar dotado de espíritu y sentimiento. Astolfo no se apartaba de su señor, pues la exaltación de su fantasía había desde el principio dado al traste con su valor, y temblaba de llegar a las manos con fantasmas y espectros. [...] de repente aparece en lo alto de la escalera un bulto cuya forma era imposible distinguir. — «¡Necio! exclamó con acento que manifestaba á un tiempo ira y compasión; ¿llevarás la profanación hasta el seno mismo de la muerte?» La nueva sorpresa no impidió al cruzado arrojarle hácia la sombra abandonando al guerrero; mas ésta hizo un leve movimiento y desapareció. (Pérez y Rodríguez, 1833: 110-116)

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), también del mismo escritor que las dos novelas anteriores, un viajero, quien luego descubrimos se trata del héroe del relato, Antonio, presencia, en el castillo donde se refugia de una tempestad al inicio del relato, una sombra blanca que le provoca tal estupor que «le deja inmóvil por algunos instantes», sintiendo «flojear su valor» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 11). Esta sombra blanca se presenta ante el viajero como una sílfida, quien, a diferencia de las dos novelas anteriores de este escritor, cuyos fantasmas solo se sentían, intuían o se oían en la distancia, esta se manifiesta abiertamente, valiéndose de todo el artificio del terror:

— «¿Quién eres, desgraciado?» grita el caminante con resolución, apuntándole una pistola. La respuesta fue un ¡ay! agudísimo y prolongado, que el eco repitió hasta lo más hondo del palacio, y la misteriosa sombra se desvaneció como un leve vapor al violento soplo del huracán. El caballero queda estático. La repentina conmoción comunica á la mano un movimiento convulsivo obligándole involuntariamente á disparar la pistola, y el tiro retumba, estremeciendo las paredes de la habitación. Turbado, lleno de agitación y pasmo retrocede algunos pasos; ni acierta á retirarse, ni á pasar adelante, cuando un débil suspiro despedido como de lo íntimo de un corazón traspasado de dolor, le sobresalta de nuevo, sin poder en tan inexplicables acaecimientos concebir la causa de hacerle al parecer objeto de los prodigios de aquella noche. (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 13-14)

Aunque la Sílfida le confiesa al viajero que está allí para advertirlo y protegerlo, este no puede dejar de sentir un profundo terror ante este prodigioso ser: «— » No temas, dijo entonces un voz débil y apenas inteligible que sonó cerca de sí, pues estás bajo mi protección». — «¿Quién eres tú, poderoso para dispensar un favor que ignoras si necesito, ó quiero admitirle?» — «Nada ignoro; y debes persuadirte que mi

protección te es indispensable: sin mí ya no existirías». El desconocido se estremeció al oír estas palabras; y creyó por segunda vez se le armaba algún lazo» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo I: 14-15).

En definitiva, lo importante de estos seres espectrales no es si son reales o no, lo que prevalece por encima de la manida función didáctica-moral es el efecto de lo sublime terrorífico que causa en quien los contemplan, los presienten o los esperan ver de nuevo. Más que como arma pedagógica, la función principal del elemento sobrenatural en estas novelas siempre fue el de producir deleite a través del juego con el terror que despiertan en las personas estas figuras de muerte, del más allá, de la otra vida; un miedo ancestral e inherente al ser humano.

3.4.7. El principio neoclásico de verosimilitud literaria. Los vínculos con la novela histórica y la pérdida del historicismo: la novela gótica española con tintes históricos

A través de portadas, advertencias, prólogos, introducciones y notas a pie de página, así como también dentro de los mismos textos, podemos ver cómo los escritores españoles trataron de vincular sus novelas al género histórico. De esta unión, sale a la luz un planteamiento recurrente en el seno de la ficción gótica española: la búsqueda incesante de la unión entre la historia, la verosimilitud y la veracidad de los hechos relatados. No obstante, como veremos más adelante, la representación de la historia en estas novelas pasa a un segundo plano o no se ajusta a lo que realmente sucedió.

Por lo general, estas novelas están ambientadas en una época determinada; los escritores las subordinaron a un suceso histórico identificable y lo bastante turbulento como para poder crear una trama que mantuviera el suspense y enganchado al lector.

La historia de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, tal y como destacó el editor en la introducción a la novela, fue un hecho verdadero e incontrastable, acontecido en tiempos de brutalidad y oscurantismo (Gutiérrez, 1801: s.p.). Además, la disposición de la novela, en forma de diversas epístolas intercambiadas entre los personajes principales del relato⁶⁹³, sirve no solo para

⁶⁹³ La carta fue un recurso bastante importante en la literatura dieciochesca. Esta estuvo presente en la novela, el ensayo, el artículo periodístico, el teatro y el texto erudito. En la ficción, su uso sirvió para tratar más fácilmente, y a través de en un lenguaje sencillo, los asuntos cotidianos; el escritor podía hacer uso de varios registros y tonos, y analizar y presentar sentimientos y situaciones. También sirvió para crear suspense y conseguir la total implicación del lector, quien se ponía en contacto directo con el personaje o los personajes, sin más preámbulos que el prólogo del texto. Los personajes (también

dosificar la cantidad de lectura, sino también para crear esa ilusión de proximidad, participación y cotidianidad que se buscaba para lograr el efecto de verosimilitud.

En *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), el autor, José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), tal y como aseguró el editor, expuso los procedimientos interiores del Tribunal de la Inquisición de un modo verosímil (Clararrosa, 2003: 102). Este escritor presentó su novela como un compendio histórico y, tal y como aparece en la advertencia, hallamos a lo largo del relato diversas reflexiones del autor fundadas en principios de verdadera legislación, sucintas y concluyentes (Clararrosa, 2003: 103). La ambientación o el período histórico escogido es variado, de modo que los hechos presentados corresponden a diversos momentos de la historia de la Inquisición, desde sus inicios hasta el momento actual del escritor; sin embargo, un factor común los une, pese al distanciamiento en el tiempo, y es el celo y la crueldad del Santo Oficio, apenas inalterable, y el horror que este provocaba.

En *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, localizamos referencias históricas de España y Roma. La mención de diversas personalidades históricas se multiplica a lo largo del texto; se nombran a: el Papa Hildebrando (Gregorio VII), el Papa Bonifacio VIII, el profeta Jeremías, el jesuita Salmerón, el jesuita Suárez, el Papa Alejandro VI, los papas Julio II y III, los papas Pio V y VI, el Papa León X, los papas Paulo III y IV, el Papa Juan XII, el Papa Gregorio XIII, el Papa Sisto V, el Papa san Pedro Celestino, el Papa Adriano VI, los papas Pio VI y Pio VII, Lorenzo Valla, Luis Antonio Muratori, el Papa Clemente XIV, etc. Junto a la presentación de estos personajes, el narrador ofrece una breve referencia o apunte histórico sobre su pasado, generalmente el más siniestro y aterrador. Al igual que la novela anterior, el período histórico escogido para el desarrollo de la trama es variado, de modo que los hechos relatados pertenecen a diversos momentos de la historia de la corte de Roma, generalmente aquellos relacionados con el pontificado y sus actos más terribles.

narradores homodiegéticos o autodiegéticos, pues son los encargados directos de presentar los acontecimientos), por lo general, se dirigen no a los lectores, sino a otros personajes, los destinatarios de las cartas. El lector llega a tener la sensación de ser partícipe de los asuntos íntimos de los personajes, quienes suelen dirigir sus pensamientos o sus sentimientos a otros personajes a los que les unen una relación más cercana o lazos afectivos más fuertes. De modo que la carta lograba producir un efecto de veracidad sobre un público al que se le pretendía presentar una literatura que reprodujese lo más fiel posible su realidad circundante.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), su autor, José M.^a Blanco-White (1822a, tomo I: 8), se impuso la tarea de transformarse él mismo en historiador e informar a los ingleses de la historia su nación, España. Las intenciones son claras en el prefacio de la novela⁶⁹⁴ y, efectivamente, podemos hallar a lo largo de la obra diversas alusiones a personajes históricos (aparecen citados los monarcas Carlos I y Felipe II, los defensores de las libertades de Aragón Diego de Heredia y Juan de Luna, etc.) y momentos importantes de la historia de España (la novela está ambientada en los últimos años del reinado de Felipe II, concretamente en torno 1590-1591, cuando las revueltas en Aragón) que se reparten a lo largo de la obra. Quizás, el momento histórico más destacable sea el de los hechos acaecidos el 24 de mayo y el 24 de septiembre de 1590, relacionados con la figura de Antonio Pérez del Hierro⁶⁹⁵, y que abarcan un capítulo completo, el capítulo XXX (tomo III: 231-264). Igualmente, el narrador proporciona el nombre de Bartolomé Juan Leonardo de Argensola, un poeta e historiador español del Siglo de Oro, para aquellos que desearan consultar su trabajo y ampliar su información acerca de la historia de Antonio Pérez del Hierro. También, se hace mención a algunas fiestas y costumbres populares, como la siesta, el cocido, los fandangos, la fiesta del toro de San Marcos (Extremadura), la fiesta del pueblo de Zufre (Huelva), etc.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, el narrador da comienzo al relato con la presentación de un viajero inglés que llega a la región de Benidoleig (es un hecho acreditado, pues existe un yacimiento arqueológico con restos óseos en La Cova de les Calaveres, La Cueva de las Calaveras, Benidoleig, Valencia), atraído por el estado de consternación en el que se halla sumida la población. A continuación, intervienen importantes personalidades históricas, como Jaime I de Aragón (el Conquistador, rey de Aragón, Valencia y Mallorca) y Zayyán Ibn Mardanish (Zahén, último rey musulmán de Valencia), y se describen importantes acaecimientos históricos relacionados con la Conquista de Valencia a manos del Conquistador (primera mitad del siglo XIII), época en la que se sitúa la trama principal; estas descripciones tienen lugar durante los capítulos III (págs.

⁶⁹⁴ Vid. subapartado 3.2.2., «Verosimilitud», de este tercer apartado.

⁶⁹⁵ Antonio Pérez del Hierro fue el secretario de cámara y del Consejo de Estado del monarca Felipe II. Hijo de Gonzalo Pérez, secretario del rey Carlos I. Antonio Pérez del Hierro fue juzgado culpable en los cargos de traición a la corona y del asesinato de Juan de Escobedo (nombrado por Felipe II secretario del Consejo de Hacienda y, en 1569, alcaide del castillo de San Felipe y de las Casas Reales de Santander). Hizo uso de su linaje aragonés (su familia pertenecía a Monreal de Ariza) para acogerse a la protección del Justicia Mayor de Aragón, y, de este modo, ganar tiempo y ayuda para esquivar la justicia real y poder exiliarse a Francia. Todo el momento de la detención y huida a Aragón en busca de protección es relatada en esta novela de José M.^a Blanco-White.

28-46) y IV (págs. 47-69) de la novela, en los que se mencionan: la conquista de las comarcas septentrionales hasta Burriana, la batalla del Puig, el campamento en Ruzafa y el asedio de la ciudad de Valencia, y la capitulación (estos dos últimos acontecimientos se desarrollan con especial interés a lo largo de los dos capítulos mencionados). Luego, a lo largo del relato, hallamos diversas referencias históricas a pie de página, como la ayuda que San Luis, rey de Francia, y Enrique III, rey de Inglaterra, le prestaron al rey Jaime I de Aragón para la Conquista de Valencia (Anónimo, 1832: 31); el destronamiento de Ceyt Abuceyt a manos de Zahén (Anónimo, 1832: 109); o la condenación de los miembros del partido de Bonifacio, quienes, junto a su líder, fueron citados por pregones y, por no comparecer, fueron condenados como traidores y confiscados sus bienes (Anónimo, 1832: 189).

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, la contextualización histórica nos sitúa en la Praga del siglo XV, para ser más específicos, durante los últimos años del reinado del monarca Wenceslao de Luxemburgo, hijo y sucesor de Carlos IV, y rey de Bohemia, en 1363 hasta 1419, y de Romanos (Germania), en 1376 hasta 1400. De hecho, este personaje histórico participa en la novela, siendo, además, el segundo villano gótico del relato. Dentro de la historia principal, se mencionan algunos acontecimientos históricos relacionados con la figura del monarca Wenceslao, como sus reiterados conflictos con la nobleza de Bohemia, una de las veces que estuvo en prisión (estuvo varias veces en prisión en 1394 y en 1402) y la entrega del gobierno al Consejo Real, lo que le condujo a estar inactivo y a buscar alivio en la bebida; este último episodio se menciona al final de la trama y es la última información que el narrador ofrece del monarca (Pérez y Rodríguez, 1831, tomo II: 224-225). Al final de cada tomo, se proporcionan varios apuntes o referencias históricas breves, como la historia de Bohemia, Beraun, Praga, Wieliczka, Heidelberg, Delta, Damieta o Abukir, o quiénes son Juan Nepomuceno, Jan Hus, Gonthier, Bayezid I o Berthold Schwarz.

La novela de *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), también de Pascual Pérez y Rodríguez, se emplaza en el tiempo de las Cruzadas (la Sexta Cruzada, 1228-1229), vinculándose la historia al sentir nacional y a la religión cristiana. Desde la introducción a la novela, Pascual Pérez y Rodríguez mostró su intención de veracidad e historicismo que se aclarará a lo largo del relato en forma de discursos, con frecuencia pronunciados por personajes secundarios, que acompañan el devenir de los acontecimientos, a modo de

anécdotas acerca de proezas del pasado; hallamos personajes que entran a escena y rememoran los hechos. En el capítulo III, Everardo entra en la sala donde se encuentra Margarita, la heroína del relato, quien se haya narrándole a su padre las circunstancias que envolvieron la desaparición de Adolfo, héroe del relato y amado de la joven, mientras se hallaba luchando en las Cruzadas; su propósito es contarle el asedio y la toma de Damietta, último lugar donde se vio a Adolfo con vida. En este episodio, las luchas entre cruzados y musulmanes son descritos desde un punto de vista cristiano. La auténtica fe y el deseo de liberar la Tierra Santa favoreció el éxito de este proyecto. También, hallamos en el relato numerosos personajes de la época, como Juan de Briena, el duque Leopoldo VI de Austria y el papa Inocencio III, descritos con buenas dosis de elementos históricos.

La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original (1834), del mismo autor que las dos novelas anteriores, está ambientada en la Verona de 1822, en la que un anciano del lugar le relata al señor Smith, un viajero inglés, la historia de la urna sangrienta, cuyo manuscrito se conserva en un monasterio y que remite a tiempos oscuros de crímenes y muertes; esta historia es la que forma la trama principal de la novela. El manuscrito cuenta una supuesta historia verídica acerca de sucesos insólitos y aterradores que tuvieron lugar en aquel lugar en tiempos pretéritos.

Sin embargo, como ya adelantamos al comienzo de este subapartado, pese a todos estos apuntes, datos o referencias históricas, y pese a la defensa de sus novelas como cuadros de hechos verídicos o novelas históricas en portadas, prólogos, advertencias e introducciones a las obras⁶⁹⁶, lo cierto es que la representación de la historia o de hechos verídicos no se ajusta a la realidad en estas novelas, es decir, a lo que verdaderamente ocurrió. Esto deja al descubierto el objetivo primordial de estas obras nunca fue el de presentar la historia tal y como fue, puesto que no son novelas históricas, sino góticas. A estos escritores no les interesó el rigor histórico, sino la imagen que recrearon en sus obras desde su tiempo y de su realidad contextual, puesto que compusieron sus obras desde una perspectiva pseudohistórica. Tal y como destaca Miriam López Santos (2010d: 173), esta *pseudohistoria* les sirvió como marco para sus tramas góticas, tratando de salvaguardar el principio de verosimilitud.

El historicismo defendido en los prolegómenos, apenas tiene peso en el resto de la obra. Las referencias históricas suelen realizarse mediante unas anotaciones a pie de página o unos pocos discursos repartidos por el relato, o condensados en un solo

⁶⁹⁶ Vid. subapartado 3.2.2., «Verosimilitud», de este capítulo.

capítulo. Los escritores españoles de ficción gótica trataron de cambiar o enmascarar la naturaleza u objetivo principal de sus obras para hacerlas pasar como novelas históricas, seguramente con miras a engañar a la censura, pero fracasaron en la verdadera transformación del texto, pues una lectura atenta de estas historias apunta en una dirección diferente y conduce a reflexiones distintas a las que podemos hallar en la novela histórica. Son novelas góticas, como destaca Miriam López Santos (2010d: 173), con un toque mayor de realismo y de búsqueda constante de referentes en el mundo real. Podríamos incluso llegar a catalogarlas como novelas góticas con tintes históricos. Estas novelas recurren a la historia, la cual es manipulada, entremezclándose elementos reales y ficticios, y de la cual los autores buscaron primordialmente destacar lo oculto, lo siniestro y lo inquietante, ya que el objetivo principal de estas obras es la búsqueda perpetua del terror.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, pese a la presentación de la novela como una histórica verídica, sucedida en tiempos tenebrosos, lo cierto es que no se puede contrastar. A ello se suma que los apuntes o referencias históricas que esperaríamos en una novela histórica no aparecen por ningún lado; los hechos podrían ser reales, Cornelia Bororquia podría representar a cualquier víctima del Santo Oficio, pero lo que se destaca, por encima de todo, a lo largo de todo el relato y que deja al descubierto la auténtica naturaleza del texto, es un terror asfixiante que envuelve toda la escena. Al autor no le preocupó el rigor histórico, no se detuvo en señalar un período o época concreta, ni en reseñar algún acontecimiento importante, porque no estaba en su mente publicar una novela histórica; cualquier época, por lo general, la más convulsa y ensombrecida (en esta novela, los años más oscuros del Santo Oficio marcados por la crueldad y la muerte), le serviría para enmarcar su historia y suscitar lo que realmente buscaba con su obra: el terror.

En *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), aunque es cierto que podemos hallar en la novela diversas reflexiones del autor basadas en principios de verdadera legislación, de hecho, si existe alguna novela gótica española próxima al género histórico es esta, sin embargo, a lo largo del relato podemos ver como el propósito de convertir esta novela en un compendio histórico se desvanece a favor de una narración mucho más truculenta que se recrea en escenas realmente horribles

(torturas, interrogatorios y asesinatos a manos del Santo Oficio son descritos desde sublimidad gótica⁶⁹⁷).

En *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, si bien interactuamos con diferentes personalidades históricas, lo cierto es que ese carácter sobrenatural que los envuelve, pues entran en escena bajo la forma de figuras espectrales, apunta más hacia el género gótico que al histórico; además, el narrador solo se centra en la descripción de los secretos más siniestros y los actos más abominables del pontificado, descritos con todo el exceso gótico, porque es su pasado oscuro, y no su condición de fantasma (esto sirve para intensificar el efecto de terror), lo que provoca auténtico pavor, objetivo principal de toda novela gótica.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, aunque podemos hallar a lo largo de la obra diversas alusiones a personajes históricos y momentos importantes de la historia de España, estas referencias históricas se desvanecen rápidamente dentro del texto, pues el interés se centra en las tres figuras principales de la novela: el Arzobispo de Sevilla, el villano gótico, Vargas, el héroe, y Cornelia Bohorquia, la heroína. La mayoría de apuntes históricos, además de ser muy concisos, se sitúan a pie de página, fuera de la historia principal, y aquellos que se insertan dentro de la trama, como los relacionados con la figura de Antonio Pérez del Hierro, la más extensa de la novela, abarcando un capítulo completo (aunque sigue siendo breve si lo comparamos con la extensión total de la novela, la cual se divide en tres grandes tomos), desaparecen rápidamente, porque no es la función histórica el objetivo principal del autor, tal y como él mismo señaló al inicio del capítulo XXXI:

THE events which took place in Zaragoza after the 24th of September, 1590, are of great historical importance and interest. I am not, however, writing a history of Aragon, nor of Antonio Perez, and therefore I will not dilate upon this subject; if, however, it should have awakened any interest in the mind of the reader, I strongly advise him immediately to set to work to learn Spanish; and I promise him an ample recompense for his trouble in reading Antonio Perez's own account of the matter on one side, and Leonardo de Argensola's account of it on the other; from both of which he will derive great amusement and instruction, if he has any taste, or desire for historical information. (Blanco-White, 1822a, tomo III: 265-266)

Tras la historia de Antonio Pérez del Hierro, enseguida el narrador vuelve a la historia principal. El objetivo principal de esta obra nunca fue la de enseñar la historia

⁶⁹⁷ Algunos ejemplos de esto serán presentados y analizados en el subapartado 3.4.9., «El anticlericalismo y el antiinquisitorialismo como motivos literarios y estéticos», de este tercer apartado.

de España; la trama principal se centra en la figura del Arzobispo de Sevilla y los terrores de la Inquisición que sobrecogen a personajes y a lectores.

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo, los apuntes históricos se reducen a unas cuantas notas a pie de página; dentro del texto, el mayor apunte histórico se produce en los capítulos III y IV de la novela, sin embargo, este historicismo es tenue, pues el autor se olvidó rápidamente de la historia para centrarse en su verdadero objetivo que era el de provocar el terror. El rigor histórico poco interesaba al escritor, solo buscaba aquello que le pudiera servir a su propósito, recurriendo incluso a personajes ficticios a los que hace pasar por personajes históricos, si con ello lograba crear una trama lo suficientemente interesante como para atraer la atención de los lectores. Matilde, madre de la heroína del relato, María, es presentada como la hermana del monarca destronado, Ceyt Abuceyt, quien trata de proteger a su hija y a Antonio de B***, el héroe, de las maldades de Zorbohihc, el villano gótico. Sin embargo, el mismo autor es quien desacreditó a pie de página la existencia de Matilde y de todo lo respectivo a ella: «Zaen destronó efectivamente á Abuceyt; pero se ignoran los medios que empleó, y es una pura ficcion todo lo respectivo á su hermana, que tampoco se sabe tuviese» (Anónimo, 1832: 109) (la letra cursiva es nuestra); así pues, el escritor era consciente de que en realidad no estaba escribiendo una novela histórica, pues lo que realmente le interesaba de aquella época (ambientada en la época de la reconquista, primera mitad del siglo XIII, España) era la tenebrosidad y la truculencia de aquellos años, un escenario perfecto donde desenvolver su trama gótica.

En *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), de Pascual Pérez y Rodríguez, aunque el segundo villano gótico del relato es un personaje histórico, Wenceslao de Luxemburgo, al no otorgarle al rigor histórico un carácter esencial, el resultado que obtenemos es que este villano aparece rodeado de un aura fantástica y enaltecida, diluyéndose entre las páginas la intencionalidad histórica. Al adquirir rasgos diabólicos, este personaje se desvincula de la realidad coetánea y pierde fuerza al transformarse en un modelo estético que se olvida del mundo adyacente. El público lector se halla ante fuerzas misteriosas que acaban con el origen del personaje congruente y construido de acuerdo al objetivismo y la veracidad requeridos por la novela histórica. La aureola maravillosa que envuelve al personaje, provoca la separación de este género con el personaje verídico de la tradición realista de la que arranca la novela histórica para su configuración. Por otro lado, las referencias

históricas son escasas, la mayoría se concentran al final de cada tomo, en una sección encabezada por el título «notas», unos apuntes superficiales que se desligan de la historia principal.

En *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), del mismo escritor que la novela anterior, el vínculo con la historia es más evidente al inicio de la historia, a través de la presentación de diferentes sucesos bélicos, combinándose elementos históricos y morales, e incluso llegando a percibirse una interpretación de los mismos. Igualmente, la introducción de personajes, así como ciertos elementos históricos, nos podrían hacer creer efectivamente que estamos ante una novela histórica, sin embargo, esto no es suficiente para poder incluir esta obra dentro de este subgénero narrativo, ya que el componente histórico siempre pasa a un segundo plano y acaba desapareciendo a lo largo del relato, puesto que el objetivo principal de Pascual Pérez y Rodríguez nunca fue el de crear una novela histórica.

Anteriormente, decíamos que, en capítulo III de la novela, los personajes narran algunos sucesos históricos acompañados de ciertos detalles: Margarita, la heroína, le cuenta a su padre las circunstancias que envolvieron la desaparición de su enamorado, Adolfo, el héroe, relatándole el asedio y la toma de Damieta, el último lugar donde se le vio con vida. No obstante, esta narración es detenida por el desvanecimiento de Margarita. Otro personaje del relato, Everardo, es quien continua su narración, pero esta pasa ya a un segundo plano, pues el foco de atención regresa inmediatamente a la historia principal que gira en torno a tres figuras principales: Alberto, el villano gótico, Margarita, la heroína virtuosa, y Adolfo, el hombre invisible y héroe del relato; en este caso se centra en la extenuada Margarita, restándole importancia a la narración de los acontecimientos históricos que llegan a quedar en suspenso: «Iba Everardo á proseguir su historia y complacer al baron; mas entró á la sazón Gertrudis pidiéndolé de parte de su hija tuviese la bondad de verla un momento. El barón se levantó pausadamente de la silla, y fue á ver lo que tenia que comunicarle Margarita acompañado de Everardo, á quien durante el corto espacio que mediaba hasta el lecho de su hija, refirió casi todo el sitio de Constantinopla parando á cada momento, y durando mas de media hora el viage á la habitación de Margarita» (Pérez y Rodríguez, 1833: 105).

En *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), también de Pascual Pérez y Rodríguez, las conexiones con la historia resultan aún más difíciles de sostener. El historicismo que se presenta en la introducción de la novela no

pasa de estas páginas iniciales, pues dentro del relato principal, que es el que se halla en el manuscrito, no hallamos una fecha específica de los acontecimientos, ni el período histórico en el que se enmarca; apenas unas pocas notas a pie de página tratan de salvar inútilmente el vínculo con la historia.

Pese a la aparente autenticidad, unida a la lección ejemplarizante que se pretendía que los lectores extrajesen de la historia (el mensaje moral de que el abandono del camino correcto de la virtud trae terribles consecuencias), el motivo del manuscrito hallado remite más a la novela gótica que a la histórica. De hecho, es uno de los recursos mayor utilizados dentro del subgénero gótico, pudiendo hallarlo con bastante asiduidad en las obras góticas de Ann Radcliffe, como en *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini* (1819), o *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica* (1830). También, podemos localizarlo en *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera* (1798), de François-Guillaume Ducray-Duminil.

Pascual Pérez y Rodríguez (1834b, tomo I: XII-XIII⁶⁹⁸), a través de la figura del anciano que introduce la urna sangrienta, anticipa la historia misteriosa que envuelve a este objetivo y aleja su obra de la novela histórica y la vincula al género gótico. El componente argumental que más se distancia del procedimiento de la narración histórica es el caso de los personajes del relato. Tras finalizar la historia principal, el escritor añade una carta que acompaña al manuscrito (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 334-335), tratando de probar la existencia de los personajes que aparecen en la historia y que lograron sobrevivir a los fatales sucesos. No obstante, el viajero inglés, quien es el que halla el manuscrito en el monasterio, toma de nuevo la palabra la final de la obra, y expresa su preocupación ante la exageración de la antigüedad del manuscrito, pues asegura que de la última advertencia se puede inferir que «pueden vivir muy bien en el día los personajes que figuran en la historia» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 337). Llama la atención sobre la fecha del manuscrito, la cual «no asciende mas allá de la del presente siglo» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 337), y destaca que, animado por la curiosidad de saber más acerca de la familia de Scianella, hallándose en Verona, solicitó noticias suyas; sin embargo, nadie pudo darle una información veraz y esto le hizo creer «que el autor del manuscrito sustituyó al verdadero apellido de la familia el fingido de Scianella, por respeto á los individuos de la

⁶⁹⁸ Vid. subapartado 3.2.1., «Moralidad y didactismo», de este capítulo donde se puede ver de nuevo la cita completa (pág. 697).

misma, que aun existen» (Pérez y Rodríguez, 1834b, tomo II: 337-338). La veracidad de los hechos narrados en el manuscrito queda en entredicho. La historia es sencillamente una táctica narrativa, la cual sirve además como alivio al terror de la trama principal, un respiro ante tanta tensión.

Aunque existió una clara pretensión por parte de estos escritores españoles de supeditar sus obras a la historia, esta es siempre forzada y no es esencial para el desarrollo de los acontecimientos, más bien aparece subordinada a otros componentes del relato. Incluso, cubiertas por un excesivo realismo y un intencional vínculo con la novela histórica que las enaltece (recordemos que el subgénero histórico gozaba de mayor popularidad y respeto entre la crítica), estas novelas no logran reflejar la Historia de manera íntegra, en toda su complejidad. La misma fórmula de escritura que se halla en la novela gótica inglesa, podemos encontrarla en la novela gótica española, aunque, hemos de destacar, que la pretensión de historicismo es más fuerte dentro de España. La localización histórica de los hechos presentados era primordial en la novela gótica inglesa, pero no para encararla desde una perspectiva de veracidad histórica, sino como el entorno perfecto para el desarrollo de la trama gótica; se ofrece una determinada información para vincularla a un mundo sombrío, una época histórica siniestra y aterradora, la excusa, una exigencia estructural de realismo para provocar un efecto de terror. Por tanto, tal y como manifiesta Miriam López Santos (2010d: 216), consideramos que:

no se debe confundir la sensación de realidad con la veracidad histórica, pues, aunque los contactos con la realidad sean intensos [...], nada tiene que ver esto con la Historia, con mayúsculas. La pretensión de realismo no las vuelve históricas. [...] No logran plenamente desprenderse de la fábula fantástico-moral como para que se puedan clasificar como históricas, ni articulan un auténtico diálogo literario capaz de producir personajes convincentes, a pesar del marco histórico y de cierto factor psicológico en la caracterización de estos.

Estos enlaces con la historia, aun trastocada y ensalzada y al servicio de otros intereses, fundamentales y determinantes, es lo que ha conducido a investigadores como Frederick S. Frank (1987) y Fred Botting (1996) a hablar de un tipo de *gótico histórico*, que sería el que habría derivado en la novela histórica al adjudicarse esta como dogma lo que en la novela gótica eran meros presentimientos.

3.4.8. La combinación de la novela gótica con otros subgéneros narrativos: la novela sentimental y la novela histórica

Desde su mismo nacimiento en la segunda mitad del siglo XVIII, con la publicación de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, la novela gótica estableció ciertas analogías con otras modalidades discursivas, como la novela sentimental y la novela histórica.

Hallamos en las novelas góticas españolas elementos característicos de la novela sentimental: una sensibilidad extrema, historias de amantes desdichados, amores pasionales y mujeres frecuentemente acosadas. Ahora bien, la presentación de dichos elementos en estas historias se carga de todos los horrores que proporciona el género gótico; los autores españoles se detuvieron y deleitaron en la representación morbosa de dichos episodios.

Igualmente, podemos localizar tintes históricos en la ficción gótica española, especialmente en *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. de Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá; *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), de un autor anónimo; y *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española* (1831), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas* (1833), y *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez. No obstante, como vimos en el subapartado anterior, la disposición del tiempo en la novela gótica no sigue el mismo rigor histórico, ni se ajusta estrictamente a la realidad como en la narrativa histórica; lo verdaderamente importante para estos autores fue la imagen que proyectaron en sus novelas desde el enfoque que adoptaron desde su época⁶⁹⁹.

Así pues, el género gótico incluyó ciertos elementos de otros géneros literarios a los que impuso sus propias características. Este proceso de ósmosis entre lo terrorífico, lo sentimental y lo histórico es simplemente parte de lo que ocurrió en la ficción del siglo XVIII; hibridación más que fructífera y que ha perdurado hasta la actualidad.

⁶⁹⁹ Vid. subapartado 3.4.7., «El principio neoclásico de verosimilitud literaria. Los vínculos con la novela histórica y la pérdida del historicismo: la novela gótica española con tintes históricos», de este último capítulo donde ya fue analizada dicha cuestión.

3.4.9. El *anticlericalismo* y el *antiinquisitorialismo* como motivos literarios y estéticos

A. El anticlericalismo

El componente anticlerical tuvo una doble función en la novela gótica española: como medio de denuncia y como motivo estético, este último para otorgarle al relato el terror ansiado.

En *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, los momentos de mayor tensión y de terror provienen no del lugar donde se encuentra encarcelada la joven heroína del relato, Cornelia Borrorquia, sino del Arzobispo de Sevilla, el villano gótico⁷⁰⁰.

A lo largo del relato, aparecen otros miembros eclesiásticos corrompidos, como el cura de la parroquia que ayuda al Arzobispo a tenderle una trampa a Cornelia Borrorquia para secuestrarla. También tenemos al padre reverendo, un ser fanático, que se muestra abiertamente partidario del poder autoritario que ejerce la Inquisición sobre sus víctimas, abogando por el castigo más cruel de los réprobos. Su falta de sentimientos y de lógica estremecen al Conde***, con el que entabla conversación⁷⁰¹, y al lector; el reverendo recurre constantemente a pasajes de la Biblia, los más sanguinarios y terroríficos, que interpreta a su gusto, para justificar los crímenes de clérigos e inquisidores, exigiendo además que estos sean mucho más duros:

La caridad no se extiende á los reprobos. Para convenceros, abrid lo sagrada escritura, y veréis que Moises hizo degollar sin remision á veinte y tres mil hombres que tuviéron la osadía de adorar el becerro de oro. Ved ademas los Cananeos... Quando se los excomulgó, el mismo Dios mandó á los Judíos que los degollasen á todos sin distincion de edad ni sexo; y para ayudarlos en esta operacion santa y sacramental, hizo remontar el Jordan á su naciente, hizo caer las murallas al son de trompeta, hizo detener el sol, hizo... [...] — ¿Y por que? ¿Pues que? ¿el mismo Jesuchristo no dice en el santo evangelio que ha venido á traer la espada? En verdad que las persecuciones de hoy dia no valen mucho, y esta es la razon porque los impios de nuestros tiempos vociferan tanto contra el *Santo Oficio*. Si se quitara la vida á todos los judíos, hereges é incrédulos; si me los quemaran vivitos á todos, no oiríamos tantas blasfemias. Eliseo hizo venir una docena de osos

⁷⁰⁰ Vid. subapartado 3.4.2., «La configuración de los personajes principales del relato: el villano gótico, el héroe valiente y la heroína virtuosa», de este tercer capítulo para más información acerca de este personaje.

⁷⁰¹ Esta transcripción de la conversación entre el reverendo y el conde no aparece en la edición de 1801, pero sí en la cuarta edición de París, Impr. de Cosson, 1819, y posteriores.

disformes para que devoraran á quarenta y dos muchachuelos que habían tenido la avilantez de llamarle calvo. Así habia de hacer la Inquisicion; no debía andarse en chupaderitos; guerra, guerra abierta á toda esa raza maldita; mas por desgracia ha comenzado á ser algo clemente, y cádate aqui que las costumbres degeneran, que la desvergüenza comienza á sacar la cabeza, y que la religion va insensiblemente desapareciendo, y acrecentándose la impiedad. Ya no vemos aquellos célebres Autos de Fe en los que se quemaban 200 ó 300 personas de una vez. (Gutiérrez, 1819b: 63-65)

A lo largo de esta conversación, se critica la auténtica religión, aquella que promulga el amor por el prójimo, y la falsa religión, inventada o malinterpretada por aquellas personas que enturbian y desvirtúan el verdadero mensaje de Dios para sus propios propósitos, generalmente egoístas, inmorales y perversos. Mientras que el perverso reverendo defiende que no hay que mostrar piedad con los que son condenados, el conde opina que siempre se ha de mostrar misericordia con el prójimo, tal y como lo enseñan las Sagradas Escrituras. El conde, quien se considera además verdadero cristiano, tumba cada una de las ilógicas y descorazonadoras respuestas del reverendo, tratando de hacer ver que no existe una mala religión, sino que es el ser humano el que decide o no hacer un uso indebido de esta para alcanzar unos objetivos que no caminan paralelo al verdadero sentir cristiano. El conde afirma que la religión «no puede prescribir la persecucion» (Gutiérrez, 1819b: 65); «tenemos un principio natural que dice: *No hagas á otro lo que no quieras que á tí te hagan*» (Gutiérrez, 1819b: 65-66); «Yo respeto y venero la santa escritura; pero no creo que los hechos de que V. Reverencia ha hecho mencion, puedan entenderse literalmente» (Gutiérrez, 1819b: 66). El conde señala que la religión católica, apostólica y romana, no puede «reynar y mantenerse por el odio, los furores, los destierros, el embargo de bienes, las torturas, los suplicios, las llamas. [...] Yo creo, [...], que por lo mismo que nuestra religion es divina, debíamos dexar á Dios el castigo de los que no la profesan. [...] Los ministros de Dios no pueden hacer lo que él no hace, y supuesto que Dios tolera en la tierra al *Judio, al Moro, al Herege...*» (Gutiérrez, 1819b: 66). Ante la falta de argumentos lógicos, el reverendo amenaza al conde con denunciarlo al Santo Oficio para silenciarlo.

Bartolomé Vargas, el héroe virtuoso, pinta un horrible cuadro de los frailes, sacando a relucir el auténtico rostro del clero que aterroriza al lector. El hecho de que puedan existir personas así, en los que uno deposita toda su confianza, causa estupor; la descripción de la maldad del clero no solo sirve para hacer denuncia contra este tipo de

personas (que no contra la religión), sino también como motivo estético para horrorizar a personajes y lectores:

Estos malditos Frayles son los que han pervertido á los hombres. Enemigos del género humano, enemigos unos de otros, incapaces de conocer las dulces ventajas de la sociedad, ellos son, ellos son los que han propagado la superstición y el fanatismo. ¿Qué podíamos esperar de unos hombres duros que hacen alarde de romper los vínculos sagrados de la sangre y de la patria; de unos hombres que creen irritar á Dios si disfrutan de sus beneficios; que imaginan agrandar al autor detestando sus obras; que pasan su vida llorando, gimiendo, cantando, orando, aborreciéndose á si mismos, y destruyendo lentamente la existencia que la naturaleza misma los ordena conservar? Infelices en sus sagrados cubiletes, no piensan sino en hacer desventurados á los demás hombres? Y estos son los directores de nuestras conciencias? ¿y estos son aquellos con quienes vamos á desahogar nuestros corazones? ¿y podemos, podemos prosternarnos á sus pies, y honrarlos con nuestra confianza, y abrirlos nuestros pechos, y esperar de sus bocas un consejo saludable, y reverenciarlos como á unos Semi-Dioses? ¡Ciegos é insensatos! ¿Como es que contamos con unas gentes que santifican la perfidia, y que reducen toda especie de moralidad á un sistema que aun quando no fuera falso, absurdo y pernicioso, se baila en contradicción con las pasiones, con los intereses y con el corriente de la vida humana? (Gutiérrez, 1819b: 70-71)

Estos ministros de la Iglesia, que deberían dejar reconocer en sus conductas la bondad, la dulzura, la mansedumbre, la caridad y las demás virtudes, son, sin embargo, los primeros en sembrar la discordia, la disensión y el odio más implacable en la sociedad. Interpretan las Sagradas Escrituras de forma literal y a conveniencia, desnaturalizando el verdadero mensaje que promueve los buenos sentimientos: «¡Ah! la religion de nuestros padres dulce, verdadera y celestial, es en vuestra boca un conjunto de absurdos y errores terribles» (Gutiérrez, 1801: 71). Actúan en el supuesto nombre de Dios, pero son plenamente conscientes de que esto no es así; el Arzobispo de Sevilla confiesa en su lecho de muerte que Dios lo castigará por todos sus crímenes.

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, volvemos a reencontrarnos con el mismo villano gótico de la novela de Luis Gutiérrez, el Arzobispo de Sevilla, aunque este personaje es mucho más cruel, siniestro y ambicioso que el anterior. Obsesionado con conseguir los favores de la joven virtuosa del relato, Cornelia Bohorquia, traza un terrible plan para conseguir su objetivo; un plan repleto de enredos, embustes y crímenes (persecución, secuestro, encarcelamiento, torturas, intento de agresión sexual, intento de asesinato, etc.) que afecta, primariamente, a los personajes principales de la historia, Cornelia Bohorquia, Bartolomé Vargas y Diego Meneses,

quienes sufren terrores y angustias indescriptibles a lo largo del relato⁷⁰², hasta que se pone fin a la maldad del clérigo.

A lo largo de la novela, a través del personaje de Bartolomé Vargas, descubrimos situaciones terroríficas protagonizadas por los miembros eclesiásticos que causan auténtico pavor en personajes y lectores. Descubrimos, además, en estas descripciones una característica común en la novela gótica española: la recreación en lo macabro (torturas, castigos, asesinatos, etc.). La escena de la penitencia del padre Lorenzo, fanático asceta, al borde de un precipicio, por el que había arrojado hace años a un niño, quien resulta ser Bartolomé Vargas, es contemplada por el joven héroe del relato con horror:

He saw a man in a monk's habit crawling in a downward direction along this path upon his bare hands and knees, having rolled his frock round his body, and turned up the drawers which he wore under them, to expose his very flesh to the contact of the rough and frequently pointed stones with which the way was paved. His head was defended by neither coif nor cowl, and the crown of it was perfectly bare,—a narrow rim of hair alone encircling it. As the sun had now commenced his descent, and shone full upon the flat side of the rock, its rays must have poured upon his undefended scull with a power which Vargas would have considered intolerable; and which, indeed, by suggesting the idea of its ordinary effect upon the brain, seemed to afford the only probable solution of the insanity of his action. He actually left a track of blood, which dropped from the lacerations of his hands and knees. [...] the monk achieved his pilgrimage to the platform. Having attained this point he flung himself on his face, and seemed for some moments to be in the act of silent prayer; he then rose, and took a pebble from a pocket under his frock, and adding it to the heap which already encircled the stone cross, he sat down to wipe the blood which flowed from his hands and knees, and the big drops which stood upon his hairless head. [...] He was about to cast the handful of stones at the imaginary demon in the tree, but the act of starting to his feet, and the exertion of withdrawing his arm for the purpose, nearly threw him from his balance, and he tottered at the very brink of the awful abyss. He held his head over, and looked down for a moment, without any appearance of fear; and then hastily replacing the stones, he resumed his lying position, loudly vociferating, [...]. His vociferations became louder, and fell into a strain of blasphemous expressions and insane invocations. The paroxysm continued to increase until throwing off his frock, and taking his cord, he resolutely applied it to his back with a degree of force proportioned to the high state of excitement which he had produced in his mind. His cries now became piercing and frightful, and with a strange inconsistency they seemed to stimulate him to redouble the flagellations which occasioned them. (Blanco-White, 1822a, tomo II: 40-47)

La escena del intento de asesinato del niño Bartolomé Vargas es relatada como una auténtica historia gótica: un fraile enajenado, creyendo ser seducido por el demonio,

⁷⁰² En subapartado 3.4.2., «La configuración de los personajes principales del relato: el villano gótico, el héroe valiente y la heroína virtuosa», de este tercer capítulo, describíamos algunas de estas situaciones horribles que atraviesan los personajes virtuosos del relato.

lanza al niño por el precipicio bajo sus órdenes: «‘Father Lawrence did not resist the temptation, and the child fell from his hands’ ‘Over the precipice?’ exclaimed Vargas. ‘Verily, over the precipice,’ replied the friar; ‘and presently there was such a shout of devils in the air, as might have been heard for leagues around, and which was heard at the Venta below» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 71-72).

En *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* (1830), de Vicente Salvá, la escena fantasmal que se presenta ante el historiador no solo sirve como motivo estético para provocar un efecto de terror sobre el lector, sino también sirve para destapar el lado más siniestro del clero de la corte de Roma. El primer fantasma, el cardenal Belarmino, trata de convencer al historiador de que los herejes merecen morir; es más, afirma que deberían agradecer a los inquisidores de que les dé muerte: «‘á los hereges obstinados se les hace beneficio con darles muerte, porqué quanto mas vivan, mas errores inventarán, y pervertirán á mayor número de personas, haciéndose merecedores de mas recia condenacion’» (Salvá, 1830: 71). De nuevo, en esta novela el ataque no se dirige contra la religión, sino contra el clero, dejando entrever que no es la religión la que impulsa al ser humano a cometer actos atroces, sino que es este el que trata de desnaturalizarla para su propio beneficio. El historiador le recuerda al cardenal que «la Iglesia se defiende con la sana doctrina, con la paciencia, con la mansedumbre y con el buen ejemplo» (Salvá, 1830: 72).

A lo largo de la novela, el historiador presencia el triste y espeluznante espectáculo que protagonizan los fantasmas de los miembros eclesiásticos de la Corte de Roma; este es testigo de todos los vicios y de todos los engaños que puede inventar la malicia humana, apiñados en la ciudad de Roma, llamada «*santa*, porqué debía serlo» (Salvá, 1830: 88). El historiador describe la sensación que le había producido conocer el verdadero rostro del clero, aquellos que deberían promover el amor, la justicia y el bien:

Cayóseme el alma á los piés, cuando observé que esta corte, á la cual compete de justicia ser á toda la cristiandad modelo de sinceridad, de probidad, de mansedumbre, de tolerancia y de desinterés; es por el contrario, sentina de dolo, de orgullo, de doblez, de astucia, de engaños, de tráfgos y de bellaquerías. Aquel vender oficios y beneficios; confirmacion de prelacías, dispensas y otras gracias espirituales; y esto tan á cara descubierta, que cualquiera pudiera llamarla irrisión de la fe cristiana: son otros tantos modos de sacar dineros que inventan los ministros de la Iglesia. (Salvá, 1830: 88-89)

Ante el historiador, se van desvelando los actos más atroces (encarcelamientos, robos, mentiras, torturas, asesinatos, etc.) cometidos por la corte de Roma, hechos que

lo horrorizan. En cada una de estas confesiones, no dejamos de observar la preferencia del narrador por las descripciones más tétricas, es decir, la recreación en lo macabro. Tenemos, por ejemplo, los agravios y atentados del Papa Paulo IV contra varios ministros y criados de Felipe II. Este pontífice asesinó a Vargas, embajador de Felipe II; apresó a Garcilaso de la Vega, ministro del rey; encarceló y torturó a Juan A. de Társis y al abad Briceño; le quitó su reputación y autoridad al embajador marqués de Sarriá, a quien maltrató y agravió; y a otros servidores y aficionados del monarca Felipe II también los encarceló y torturó. Toda una vida de crímenes contra inocentes para alcanzar el poder: «no harían inmortal su memoria los tesoros, sino los estados que diese á su familia la grandeza de su pontificado; en cuya virtud tenía debajo de los piés los reyes y los emperadores» (Salvá, 1830: 84).

Los ataques contra los lamentables abusos de los pontífices romanos y su curia son constantes a lo largo de la novela. En la corte de Roma, se santifican máximas subversivas de la moral evangélica; se autoriza la injusta política, «que como dice Polibio, es raíz de injusticias y crímenes; [...] se tiene por conforme al espíritu de la religion aspirar á la *cumbre de la dignidad, del imperio* y de la *riqueza*» (Salvá, 1830: 101). Estos «aspiran á la ganancia, no de las almas, sino de las bolsas. Esta es la grangería que en todo indagan, la que ansiosamente procuran: esta es para ellos la piedad: en nada se ocupan sino en lo que puede conducir al aumento de su tesoro» (Salvá, 1830: 104).

En esta procesión fantasmal, se produce una mezcla de religión y derramamiento de sangre. Cuando el historiador es trasladado al Tíber, allí contempla la siguiente escena aterradora:

Halléme junto al Tíber, y lo primero que vi, fueron unos pescadores que estaban sacando del rio el cadáver de un papa. Qué muerto es este? le pregunté á uno de ellos. El papa Formoso, me contestó arrojado en el rio por Estévan VI. Pues que había á un tiempo dos papas?—No, sino que Estévan VI, que le sucedió con solo el intermedio de Bonifacio VII, que lo fué quinze dias, le mandó desenterrar, y habiéndole colocado en la sede patriarcal con las vestiduras pontificales, y dádole un abogado que le defendiese, como si fuese vivo y convicto, le condenó y degradó, y le mandó cortar tres dedos y la cabeza, y echarle en el Tíber. Y no paró aquí esta tragicomedia: depuso á cuantos había ordenado Formoso, y ordenó de nuevo á los que se prestaron á ello. Ese ya era frenesí, dije. Otra creyeron que era su enfermedad, contestó, los que le encerraron en una oscura cárcel, y le cargaron de hierro y le ahorcaron. (Salvá, 1830: 74-75)

También se describen otros crímenes macabros cometidos por otros pontífices, como el del Papa Juan XII, quien había sacado los ojos al presbítero Benedicto y asesinado al cardenal subdiácono Juan, «por un medio ageno del decoro» (Salvá, 1830: 76). Finalmente, este Santo Padre es acusado de antipapa por los partidarios de Oton III, quienes «le han cortado las narices y un pedazo de la lengua; y por fin de fiesta, nuestro santísimo padre Gregorio V le manda pasear por las calles con las vestiduras rasgadas, montado en un asno con la cabeza vuelta hacia la cola» (Salvá, 1830: 76-77).

Esta crueldad desmedida causa en el historiador una gran conmoción, de la que apenas está recuperándose cuando un nuevo suceso siniestro vuelve a sacudirle. Ante este se presenta el arresto del historiador Bartolomeo Platina, acusado falsamente de conspiración contra Paulo II. El historiador es llevado al castillo de San Ángel donde es cruelmente torturado, como otros tantos inocentes antes que él:

Habían ya muerto en la tortura á manos del verdugo algunos de los indiciados. Parecíase el sepulcro de Adriano al toro de Fálaris: tales eran los gemidos y los alaridos de miserables jóvenes que resonaban en sus bóvedas. Cansados estaban ya los verdugos: cíñense, cuando le llegó el turno á Platina, preparan los instrumentos de su dolor; vióse en breve despojado, golpeado, destrozado como salteador de caminos. [...] Cuando estaba Platina colgado en el aire, en lo fuerte de sus tormentos, vuelto el camarero áun amigo que tenía junto á sí, estendiendo la mano á unos dijes que llevaba, le preguntó, qué cortejo suyo se los había regalado. Y habiendo hablado de amores no limpios, vuelto á Platina, le estrechaba á que declarase los pasos de la conjuración. Amansado al cabo: quitadle, dijo, de la tortura, para volverle á ella por la tarde. — En esta segunda escena, á que asistió el arzobispo espatense, en vez de tortura hubo amenazas de otra mas áspera para el día siguiente, si no confesaba. (Salvá, 1830: 78-79)

Ahora bien, los ataques más duros que hallamos en las novelas góticas españolas van dirigidos a una inhumana Inquisición y sus prácticas más atávicas que les sirvieron a los escritores españoles para otorgarle auténtico terror a sus tramas góticas, transformándose el componente antiinquisitorial en uno de los motivos estéticos más socorridos en España. No obstante, al igual que el componente anticlerical, el elemento antiinquisitorial tuvo una doble función dentro de la novela gótica española: como elemento estético, para despertar el terror (principal objetivo del género gótico), y como arma para denunciar a la Inquisición y sus prácticas abominables. Las novelas góticas españolas *Borrorquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de

José M.^a Blanco-White; atacaron de forma directa y abierta a la Inquisición⁷⁰³, sacando a relucir su lado más siniestro y auténtico, como veremos en la siguiente sección de este subapartado.

B. El antiinquisitorialismo

En la corriente antiinquisitorial, se insertan las novelas góticas españolas mencionadas en el párrafo anterior.

Las críticas dirigidas a su sistema judicial, su rapacidad por los bienes de los reos, el atropello de leyes civiles y forales o el secreto sacan a relucir el verdadero rostro del Santo Oficio; ambición, lujuria, perfidia, avaricia, envidia, etc., son unos cuantos términos, cargados de connotaciones negativas, para describir a los inquisidores del Santo Oficio: «eclesiásticos corrompidos, sin humanidad, sin compasión, sin sentimientos» (Clararrosa, 2003: 120), destinados a «despoblar al Estado, saquear sus familias y a sumergir los pueblos en brutal ignorancia» (Clararrosa, 2003: 139).

El solo nombre de la Inquisición despertaba alarma en cualquier parte de España donde se oyera. En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, la señora Engracia se estremece al conocer que un oficial del Santo Oficio se había acercado a su casa: «The book fell from the hands of the palsied old woman, and she remained motionless until a man appeared before the grating of her window and called her by name. At the repetition of her own name she fell upon her knees, and in a loud voice began to repeat her Pater noster, in which her fear, however, would not allow her to proceed» (Blanco-White, 1822a, tomo I: 117-118). Es más, cualquiera que haya leído los horribles anales de la Inquisición o haya pensado alguna vez en ese terrible tribunal: «there is an overpowering feeling of dismay even in thinking upon it» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 116).

Si por desgracia, alguien caía víctima del Santo Oficio, lo único que se podía hacer por esta era mostrar un profundo sentimiento de angustia y de piedad por su terrible situación, tal y como sucede con la joven heroína, Cornelia Bororquia o Cornelia Bohorquia, en *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez; y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White; o los reos del

⁷⁰³ De hecho, fueron prohibidas por el Santo Oficio precisamente por su fuerte carga anticlerical y, especialmente, antiinquisitorial.

Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta):

La infamia que se os puede seguir de su prision, es un fantasma del que os dexais fascinar ligeramente. Un hombre sabio y razonable conoce la crueldad è injusticia de la inquisicion, y jamas aprueba sus atropellamientos y vexaciones, antes bien los vitupera en secreto. Un reo del santo, ò por mejor decir, del *infernol oficio*, es siempre à los ojos de las personas sensatas una desventurada victima sacrificada ò al furor, ò al interés, ò à la ambicion de unos hombres que son el azote de la humanidad y la deshonna de la religion. (Gutiérrez, 1801: 41-42)

Estos ministros dedican su vida a cometer todo tipo de atrocidades y a sembrar el horror: «Tan pronto mandais quemar un centenar de judios, tan presto encendeis vuestras hogueras para una muchedumbre de herejes» (Gutiérrez, 1801: 49). Ni tan siquiera los lazos de sangre logran su compasión, tal y como sucede con el hermano de Bartolomé Vargas, Cipriano Vargas, un inquisidor, en *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, quien antepone su religión y, sobre todo, la institución a la que pertenece a su hermano; este le niega su ayuda e incluso trata de convencerlo para que se entregue al Santo Oficio o lo hará él. A raíz de esto, el narrador, inicia un discurso moralista (Gutiérrez, 1801: 64-73), cargado de connotaciones peyorativas, contra el Santo Oficio, que deja al descubierto la parte más auténtica e inhumana de la vida inquisitorial; seres demoníacos que han desnaturalizado la religión, los vínculos familiares y la vida en general de los españoles, todo para alimentar su voraz apetito (una ambición desmedida de poder y fortuna que obtienen a costa de desbalijar a familias enteras) y sofocar sus bajos deseos: «La historia no nos presenta ningun pueblo ni nacion donde el padre estuviera obligado por ninguna ley ni pretexto à denunciar al hijo, ni el hijo à delatar al padre, ni el hermano à acusar al hermano, ni la esposa à perder al marido, etc. Vosotros solos habeis fascinado de tal modo las gentes que habeis conseguido que sufoquen la voz de la naturaleza quando vuestro interes lo ha exîgido. ¡Ah! Como habeis soyuzgado las almas! ¡Qual habeis envilecido la especie humana!» (Gutiérrez, 1801: 64-65). Los inquisidores se aprovechan de la credulidad de la gente y del terror que despiertan para manipularla fácilmente y alcanzar, mediante el embuste y la coacción, sus ambiciosas miras. La descripción que se cita a continuación bien puede considerarse como un recorrido por el averno, gobernado por un Dios cruel y déspota, creado por los inquisidores; estos

últimos son representados como su ejército de demonios que trabajan para sembrar el caos, el horror y la destrucción:

Para penetrar las imaginaciones y conducir las por medio del terror, representasteis à Dios como un tirano, le adornasteis con todas vuestros horribles pasiones, con la colera, el odio, la venganza, la parcialidad, la inconstancia, los zelos: hicisteis de él un ser cruel, alterado de sangre, implacable en sus furores: imaginasteis un lugar espantoso donde acumulasteis toda suerte de torturas y de suplicios, un fuego devorador y eterno, tenazas, cuchillos, lancetas, espadas, calderos de pez hirviendo, parrillas, azufre, betun, un gusano roedor, y una multitud de diablos, ministros de este Dios vengador, destinados à atormentar eternamente la mayor parte del genero humano. (Gutiérrez, 1801: 66-67)

Tras hacer creer a la gente en la existencia de una divinidad vengadora, los inquisidores podían fácilmente manipular a las personas y hacerles creer que eran ministros del Señor y que, por lo tanto, desobedecerlos era enfrentarse a Dios: «De este modo habiendo sido el apoyo del despotismo, obtuvisteis por reconomiento al pueblo, y de enriqueceros à costa de su ignorancia; de este modo os vendisteis por los dispensadores de las gracias y castigos celestes; de este modo os apropiasteis casi todos sus bienes; de este modo soyuzgasteis enfin todo el universo» (Gutiérrez, 1801: 67-68). A continuación, Bartolomé Vargas habla del pacto trono y sacerdocio: «*engañar y amedrentar para dominar y robar*» (Gutiérrez, 1801: 68); una crítica que también aparece en *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta); y *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White. De esta unión, monarca e Inquisición se benefician de manera recíproca: los inquisidores amenazan al pueblo con el infierno si no se someten a la voluntad del rey e, igualmente, el monarca amenaza al pueblo con torturas y suplicios a manos de los Inquisidores si se sacuden de su yugo. Mediante el terror, trono e Inquisición obtienen poder, sumisión y riquezas. El narrador concluye su soliloquio con una serie de cuestiones morales que, por la crudeza y la veracidad de sus acusaciones, provoca un mayor temor e impacto en el lector:

¿Como quereis que nos amemos mutuamente si vosotros sois los primeros que sembrais la discordia en los estados, la disension en las familias, y el odio en todas las clases de la sociedad? ¿Como es posible que el pueblo pueda ser humano y compasivo, quando vosotros mismos le dais exemplo del odio mas implacable? ¡Ah! la religion de nuestros padres dulce, verdadera y celestial, es en vuestra boca un conjunio de absurdos y errores terribles. Amar à Dios y à sus semejantes, hacer bien à quien nos hace mal, no ver en las afflicciones mas que las pruebas de la virtud, he aqui los principios que sirven de basa à la moral cristiana. Todo lo demas

la es pegadizo, es error, es mentira, es invencion vuestra ò de vuestros mayores. Si, lo repito: el ministerio de Inquisidor degrada à un mismo tiempo la humanidad y la religion. El objeto del tribunal es sumamente odioso por si mismo; porque buscar è inquirir solo en virtud de simples sospechas, es crear delatores, confundir el inocente con el culpable y sembrar la turbacion en los estados. Pero la manera con que procedeis es todavia mas odiosa. En todas las ciudades, villas y lugares teneis una infinidad de espias para observar todo lo que se dice y se pasa. Las personas que son arrestadas como sospechosas, jamás conocen à sus acusadores: no se les da libertad defenderse, ni se les concede ningun medio para rechazar la acusacion. Asi siempre estais seguros de poder encender à vuestro grado las hogueras, y de pillar ò confiscar los bienes de los acusados que por lo regular es la menor pena à que los condenais. Una simple opinion, una calumnia, la lectura de un libro os basta sobradamente para arrancar à un padre del seno de su familia, para despojarle enteramente, y para hacer infeliz toda su descendencia. ¿Y quereis, hombres infames, foragidos tigres, y quereis que despues de esto os reconozcamos por representantes de un Dios bueno, propicio y benefico? (Gutiérrez, 1801: 70-73)

Los inquisidores gobiernan por el terror, la intolerancia y el crimen. La deshumanización completa y absoluta de este tribunal, cuya caracterización los equipara a demonios en la tierra, estremece a personajes y lectores. El terror no emana de espacios aislados, oscuros y siniestros, ni de espectros o aparecidos, sino de seres humanos reales, personas que deberían, por su posición, predicar el bien, y que, sin embargo, son la fuente del terror y el sufrimiento más plausible. Luis Gutiérrez, José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta) y José M.^a Blanco-White insistieron y se recrearon en el carácter más pérfido y sanguinario de este tribunal para provocar, despertar o avivar en el lector español nuevos y antiguos miedos, y causar el terror que se buscaba provocar con este tipo de ficción.

La recreación en el elemento macabro se puede observar en la descripción de las torturas llevadas a cabo en la prisión del Santo Oficio, espacio que analizábamos con anterioridad⁷⁰⁴. Los personajes, generalmente los protagonistas del relato, son intimidados y coaccionados con la tortura (física y psicológica); las inocentes víctimas son torturadas durante largos períodos en los lóbregos y sombríos calabozos y en las salas de interrogatorio de la Inquisición.

En *Bororquia, o La víctima de la Inquisición* (1801), de Luis Gutiérrez, Cornelia Bororquia sufre, antes del fatal desenlace, el acoso del villano gótico, el Arzobispo de Sevilla, y las amenazas del Santo Oficio. El horror que se respira a lo largo de toda la trama halla su punto más álgido en el episodio más terrorífico y angustioso de la novela: el auto de fe de la joven y desafortunada protagonista, Cornelia Bororquia. Tal es el

⁷⁰⁴ Vid. subapartado 3.4.4., «Las coordenadas espacio-temporales. La ambientación *espacial* (lugares exóticos, lo terrorífico arquitectónico y el espacio estético) y la ambientación *temporal* (la Edad Media)», de este capítulo (págs. 785-789).

desgarrador cuadro que pinta Meneses, que provoca que «los ojos se [...] [turben], la sangre se [...] [cuaje y el] espíritu se [...] [abata]» (Gutiérrez, 1801: 131). La dureza en la descripción de la llegada de Cornelia Bororquia a la hoguera y su muerte es de tal magnitud, donde además se observa una recreación en el elemento macabro, que estremece, hasta límites insospechados, a los personajes que la compadecen y a los lectores que la han acompañado a lo largo de esta terrible historia:

la triste joven fue conducida en un seron à las rastras acompañada de su fiel Lucia desde la carcel hasta la plaza publica, rodeada de sacerdotes de uno y otro Clero entre los vivos y aplausos de un populacho sanguinario y desenfrenado que gritaba y clamaba con el mayor entusiasmo y regocijo: *Viva la santa fè de Dios, y mueran los Hereges y Judios*. En la plaza habia un magnifico tablado donde estaban sentados con la mayor pompa y magestad los horribles monstruos de la Inquisicion: la inocente victima fuè presentada à estos crueles tigres quienes despues de mil ridiculas y pesadas ceremonias, la hicieron varias preguntas [...]; sus inflexibles jueces la leyeron enardecidos la sentencia, y con una aparente ternura la entregaron á la Justicia Ordinaria. Esta tomandola por su cuenta la conduxo al instante à otro tablado muy elevado, minado todo de materias combustibles. La paciente Bororquia llega y pasa entre el pueblo enfurecido con su aspecto, pero à vista del espantoso cadhalso cubierto de negro, la doncella trèmula cayera desfallecida en los brazos de su amable compãnera y amiga, quien pàlida y acongojada la puede sostener apènas, pero recogiendo todas sus fuerzas, la anima à pesar suyo à poner el pie en la escalera fatal. Bororquia obedece al punto, se apoya sobre su cara Lucia, y comienza à marchar con paso trèmulo, los ojos desencajados, los cabellos dispersos, el rostro extremadamente desfigurado, lanzando sordos gemidos, mal articuladas palabras que nada tenian del humano acento: las manos y pies, todo el cuerpo, lo agitaba un horrible temblor. La fiel Lucia, anegada en llanto, sostenia sobre el seno su fallida cabeza, y suben en fin el ultimo escalon. Llegada al cadhalso, se oye el confuso mormullo de un pueblo furioso y sanguinario que desea con ansia la muerte de Boroquia, llamandola à vocer *malvada* y *Ateista*. [...] Se sentò en fin en el lugubre asiento que le estaba preparado con una paciencia admirable, con una modestia edificante, mirò tiernamente à la Lucia, perdonò con generosidad al verdugo, y comenzò à invocar todavia en alta voz la proteccion del cielo. Entretanto el executor se encamina à prender fuego al tablado..... Detente, detente cruel; calma, calma un instante ese horrible furor, suspende un minuto las llamas, y dexa conocer al ciego pueblo la inocencia de Bororquia, y la atrocidad de sus perfidos perseguidores, que tal vez su fugitivo fanatismo se desvaneciera del mismo modo que ha nacido. ¡Deseos inutiles! ¡vanos lamentos! El furor en su colmo nada vè, nada escucha. Ya el humo comienza à vaguear por el ayre, ya las voraces llamas calientan y alumbran à los que rodean el cadhalso, ya la inocente victima... Mas despues de un largo rato de angustias, ansias y sufrimieutos, el espiritu de Bororquia volò enfin al seno del Eterno. (Gutiérrez, 1801: 131-137)

En *Viaje al mundo subterráneo y secretos del Tribunal de Inquisición revelados a los españoles* (1820), de José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta), las confesiones de los prisioneros de la Inquisición son arrancadas «por la fuerza, por el terror, por el tormento, por falsas promesas, por seducción, por mentira, por empeño, por artificio,

dolo, malicia y perfidia; que sus pruebas son deducidas de testigos sorprendidos o intimidados en con el terror de un solmene juramento» (Clararrosa, 2003: 132). La tortura física y psicológica a la que es sometida el reo es constante; los largos y extenuantes interrogatorios, donde se llevan a cabo falsas promesas y amenazas que debiliten a la víctima, se multiplican, prolongándose durante días y semanas, hasta que el tribunal obtiene del desventurado reo la confesión que busca.

Si la Inquisición contemporánea a José J. Clararrosa (Juan A. Olavarrieta) ya no podía abusar de las torturas como antaño, por haberse proscrito, el narrador afirma que este tribunal había logrado inventar nuevas formas de castigo para los prisioneros incluso más crueles que las antiguas: alimentación basada únicamente en un mendrugo de pan y agua; negación de todo trato agradable, tratándoles con dureza, grosería y desprecio; encarcelamiento en un calabozo subterráneo o insano, o encadenándolos a una gruesa cadena de fierro; y, el último recurso, el más terrible, vergonzoso y horroroso, reservado para los que se negaban a confesar lo que ellos querían y que «Consiste [...] en conducir al reo negativo a la sala de audiencia para oír su acusación fiscal. Este acto, que es el más terribles después de los autos de fe, es una de aquellas invenciones infernales a que ordinariamente ceden los más rebeldes y obstinados» (Clararrosa, 2003: 127), y que, por lo tanto, merece ser detallado:

Sentado el inconfeso en su banquillo [...] y precedido un absoluto silencio, aparece el inquisidor fiscal en la escena del mismo modo que aparece un traidor en una comedia, y puesto en pie en lado izquierdo del presidente principia a leer un intensísimo y extensísimo proceso [...]. Después de este lacónico y decisivo preámbulo, continúa desarrollando la historia de la vida del inconfeso, acusándolo en cada una de sus épocas no sólo de todas las inconsideraciones de su juventud, de todas las fragilidades de su mocedad y de todos los defectos que realmente cometió, sino también de todos los delitos atroces que nunca cometió, de todas las herejías y errores de que tal vez ni tuviese la menos noticia y que de propósito se suponen cometidos y probados, para ver si aterrado con aquella tempestad se resuelve a confesar alguna cosa que parezca suficiente para declararlo hereje y condenarlo como tal a confiscación y demás penas de ley. La acrimonia de las palabras, el fuego de las expresiones, el espíritu criminal, doloso y malicioso con que está regida esta acusación, lo constituyen en la clase de los libelos más fulminantes que inventó la crueldad para aterrar y sumergir a sus semejantes en el abismo de la confusión y vergüenza. Basta decir que los reos más fuertes, más animados y mejor organizados no resisten de manera alguna la furiosa tormenta de esta invención, sin caer del banquillo en que están sentados con un accidente apoplético, con una manía estúpida, o con un síncope; [...] El efecto ordinario de ambos estos fuguetes⁷⁰⁵ incendiarios es resolver a los reos prontamente a una confesión falsa o verdadera, y es tan grande el terror que conciben en este acto, que

⁷⁰⁵ Dicho término denota «el influjo lusista, ya que parece tratarse de la voz *foguete*, cuya equivalente en español es *cohete*» (Muñoz Sempere y Sánchez Hita, 2003: 129).

ellos mismos por sí solicitan y procuran audiencias para hacer cuanto antes su confesión y retractación [...] Un tigre de repente transformado en sirena aparece el juez inquisidor, recibéndolo debajo de su dosel con los más afectados halagos. Ya le presenta su caja de tabaco [...]; y asegurándole debajo de las más serias promesas el pronto efecto de las misericordias de aquel Tribunal, le va preparando para nuevas emboscadas en que va a decidirse el último golpe fatal de la desgracia del reo. (Clararrosa, 2003: 128-129)

El auto de fe es el más terrible y horroroso sacrificio. El narrador relata en qué consiste, evitando, en la medida de lo posible, la descripción de situaciones extremadamente desagradables que puedan dañar la sensibilidad del lector. En su extensa narración, puede observarse la estética gótica de descripciones funestas y lúgubres que atemorizan y acongojan al espectador:

El reo [...] vese en medio de su acompañamiento lucidísimo vestido de ceremonia; [...] agarrados a él los alcaides lo desnudan de sus vestiduras, para vestirle una túnica negra, guarnecida de llamas de fuego y una inscripción pegada en las espaldas y pecho con gruesas letras, que dice «F. de T. hereje relajado⁷⁰⁶». Con esa vestidura de infamia y horror, y una coraza de papel en que están figuradas serpientes y sapos colocada en su cabeza, es conducido a la sala de audiencia. [...] Desde la sala de audiencia se ordena una pomposa procesión, en cuyo centro es conducido el reo, escoltado de granaderos en medio de los dos alcaides a la iglesia de Santo Domingo, donde espera con impaciencia el más despropositado concurso popular. Pasa la procesión por las calles, auxiliada de bayonetas, que van abriendo camino hasta entrar en la iglesia. [...] siéntanse los inquisidores en trono elevado en medio de la iglesia, el reo a su frente en un banquillo truncado en medio de los alcaides. Impónese silencio y va a principiar la primera parte de la tragedia más vergonzosa, cruel y ridícula de cuantas inventó el fanatismo religioso de los siglos bárbaros. [...] contemplemos algunos minutos la situación de aquel desgraciado, expuesto a la expectación pública de seis a ocho mil personas, revestido de insignias de horror, cubierto de rubor y vergüenza tal, que antes querría ser muerto violentamente que sufrir aquella ignominia. [...] El pueblo grosero, prevenido a favor de estos espectáculos, contempla al reo como digno de las penas más atroces, en cuya ejecución desearía cada uno ocuparse por tener la gloria de exterminar un hereje. [...] La imaginación asombrada con las funestas imágenes de su desgracia no le permite hacer uso alguno de sus potencias y sentidos sobre los objetos que le rodean. Poseído todo de las ideas de infelicidad perpetua, tal vez toca el extremo de la desesperación. Desea eficazmente la muerte y no tiene medios algunos para intentarla. Aborrece el día que dio principio a su existencia y sólo se acuerda de una muerte que podría darle alivio en aquella situación, pero la muerte huye y desaparece de aquel lugar avergonzada tal vez de ver que el Tribunal del Santo Oficio excede incomparablemente a sus estragos y crueldades. Huye la muerte de aquel teatro, más pérfido y horroroso que la misma muerte, delegando sus poderes en un secretario, que, puesto en pie a un lado del Pretorio, da principio a la representación, leyendo en voz alta la historia de la vida del reo, no de la misma forma que resultó de las diligencias, ni como la escribió el secretario interior

⁷⁰⁶ La *relajación* viene a ser «la entrega efectiva del reo por parte de los inquisidores al juez real ordinario para que le imponga la pena capital conforme a las leyes civiles; pues los inquisidores no condenan a relajación sino sólo a los que según dichas leyes deben sufrir pena capital» (Llorente, 1980, tomo I: 27).

dictada por él, sino desfigurada del todo con mentiras, con calumnias, con crímenes supuestos, con errores inventados y falsamente imputados. Tal es el fulminante proceso, con cuya lectura divierte los espectadores seis, ocho, diez o doce horas; y si alguna vez, como sucede con algunos reos bien organizados, responde alguno de ellos: «eso es falso, es mentira, no soy hereje, fue engañado, etc.», luego el presidente manda poner al reo una mordaza, tratándolo como bruto o animal de otra especie. [...] aconteciendo también alguna vez que el pueblo grosero y fanático tomando la causa por suya grita tumultuariamente: «maten ese hereje, quémelo, arránquenle la lengua», y otras expresiones que hacen estremecer los corazones sensibles y piadosos. Acabada la lectura del proceso sigue la sentencia declarando al reo hereje, deísta, materialista, ateo, sacramentario, iconoclasta, monstruo de lujuria, de avaricia, de maledicencia, etc., por lo que fallan que el reo F. de T. sea relajado, entregado al brazo secular para ejecutar en él la pena de muerte, quemándose su cadáver en hoguera pública, etc. [...] Después de sentenciado el reo, es preguntado por el presidente si quiere abjurar sus errores y reconciliarse con la Iglesia... y oída la respuesta afirmativa, pasa luego a absolverlo de las censuras, azotándolo durante el salmo *Miserere* con unas varas. Acabada esta ceremonia [...], el mismo presidente dirige al reo una oración que consta de los más atroces y groseros insultos dirigidos a la humanidad en su persona. Una furia infernal no es capaz de producir veneno tan corrosivo como el que despiden de sí los sacrílegos labios de aquel bárbaro y cruel sacerdote. Acabada esta oración, despojan al reo de las insignias de hereje para vestirle las de reconciliado, que consisten en otra túnica negra con una inscripción que dice: «F. de T. reconciliado en t. de t. día». (Clararrosa, 2003: 141-145)

En *Vargas: A Tale of Spain* (1822), de José M.^a Blanco-White, Cornelia Bohorquia es amenazada frecuentemente con la tortura más horrible para amedrentarla, como, por ejemplo, la que le recuerda el Arzobispo de Sevilla en una de sus múltiples visitas: «‘I understand that you are accused of the dreadful crime of heresy;’ then, setting his little sharp eyes upon her, he continued:— ‘there be flames for heretics, child, corozas and san benitos.’ Cornelia shuddered, and covered her face with her hands. ‘Aye, and there be furnace and funnel, pulley and ropes for those who confess not’» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 105). Mientras Cornelia Bohorquia trata de contestar a los duros interrogatorios de los inquisidores, se le muestra varios objetos destinados a la tortura. La ubicuidad de los instrumentos de tortura reúne el horror intrínseco de estos con los objetos que asaltan la vista y que nos hacen recordar las ideas de Immanuel Kant (1764) acerca de lo sublime matemático, es decir, la sensación que se produce cuando nuestros sentidos se ven inundados por diversos estímulos externos y que insinúan una idea de infinitud, una angustia y un terror sin fin. La sala de torturas de la cárcel de la Inquisición y los diversos aparatos que en ella se encuentran, destinados al sufrimiento, producen una sensación de horror infinito que anulan por completo la voluntad y que, incluso, el narrador se ve obligado en más de una ocasión a dejar caer el telón sobre algunas de estas horribles escenas: «Suffice it to say, that the

miserable lady recovered from her swoon during the preparations which were made for her actual torture» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 217). Tras recuperar el conocimiento, Cornelia Bohorquia ve a su lado: «the satanic figures who supported her on each side, and who were covered with black cloth from the top of the head to the ancles, having only two holes made for them to see through. The object immediately before her was the horrible wooden horse, which, could she have conceived all the purposes for which it was constructed, would have deprived her of her senses only to look upon it» (Blanco-White, 1822a, tomo II: 217-218). Por si no fuera lo suficientemente terrible tal escena, José M.^a Blanco-White (1822a, tomo II: 218) añadió una nota a pie de página con una descripción espeluznante acerca del caballete de madera que incrementa todavía más el terror que se respira y que revela la preferencia de este escritor, y de los otros escritores del gótico español, por la recreación en el componente macabro:

The *wooden horse* is a bench, made hollow like a trough, so as to contain a man lying upon his back at full length, about the middle of which there is a round bar laid across, upon which the back of the person is placed so that he lies upon the bar instead of being let into the bottom of the trough, with his feet much higher than his head. As he is lying in this posture, his arms, thighs, and shins, are tied round with small cords or strings, which being drawn with screws at proper distances from each other, cut into the very bones, so as to be no longer discerned. (1822a, tomo II: 218)

A lo largo de este subapartado, hemos podido analizar, a través de diversos ejemplos, la doble función del componente anticlerical y antiinquisitorial en la novela gótica española: como medio de denuncia contra la corrupción del clero, que no contra la religión, y la Inquisición, y como motivo estético, este último para otorgarle al relato el terror ansiado. Hemos de destacar que, aunque podemos observar en estas novelas ese carácter de denuncia de la novela anticlerical española⁷⁰⁷, pues, al igual que esta, la novela gótica española también arremete contra el clero, especialmente contra la Inquisición española y sus temibles prácticas, sin embargo, a diferencia de este subgénero literario, la novela gótica española se recrea en los asuntos más macabros perpetrados por el clero y el Santo Oficio, olvidando en muchas ocasiones la función de denuncia para dar paso a un horror desmedido con el único objetivo de atrapar, entretener y atemorizar al lector.

⁷⁰⁷ Vid. Jorge Urrutia (1990), Antonio Garnica (1997), José L. Molina (1998), Aledón Germán (2005) y Helena Establier (2012).

3.4.10. La cuestión del *Yo* y el *Otro*. Lo exótico en la ficción gótica española

En un sentido amplio, la literatura fantástica siempre se ha preocupado por revelar y explorar las interrelaciones entre el *Yo* (*Self*) y el *Otro* (*Other*). Ambos conceptos se encuentran estrechamente ligados, pues existe una relación de interdependencia entre ambos sin la cual el uno no podría existir sin el otro; la dependencia del Yo en el Otro es necesaria para que el Yo pueda llegar a crear y consolidar su propia identidad. Además, bajo esta relación subyace a su vez una atracción por el Otro que permite al Yo expresar un deseo y una repulsión hacia este, aceptar y rechazar lo monstruoso y disolver y fortalecer al Yo. La narrativa fantástica especialmente nos muestra varias versiones de este deseo, frecuentemente en formas transgresoras: «the dynamic relations of human action in the world through the meditation of others, and are characterized in the fantastic through themes of discourse and desire, the later in excessive forms as well as in its various transformations (perversions) in themes of cruelty, violence, death, life after death, corpses, and vampires» (Nash, 1976: 65), esto es, el gótico. Dentro de este contexto de la fantasía y de lo macabro, la otredad siempre ha sido definida como perteneciente a lo diferente, a lo desconocido, a lo incomprensible, a otro mundo, a lo sobrenatural y a fuerzas diabólicas externas al ser humano y que, por ello, ocasiona y fomenta más fácilmente el terror. Ahora bien, la cuestión crucial en la comprensión del gótico español es entender quién o qué es el Otro en España.

Dentro de las fronteras españolas, el Otro no podía ser encarnado por los propios compatriotas, aunque en las novelas góticas inglesas el Otro estuviese representado por las gentes del sur, del mediterráneo como España o Italia. Así pues, el Otro se trasladó a otras culturas, a otros contextos, recurrentes a lo largo de la historia de la literatura española, como es el mundo musulmán o el continente asiático o africano⁷⁰⁸, extraños por su distanciamiento espacial y cultural, pero, por esta razón, todavía más

⁷⁰⁸ En el primer subapartado de este capítulo, entre las características reseñables de las novelas españolas con tintes góticos de finales del siglo XVIII destaca la ambientación en lugares exóticos, como Asia o África. Los vimos, por ejemplo, en «la narración de la princesa casada con el hijo de Pedro el Grande», incluida dentro de *El café* (1772-1774), de Alejandro Moya, una historia ambientada en un escenario diferente y alejado del escritor, Rusia; *La Leandra. Novela original que comprende muchas* (1797-1807), de Antonio Valladares de Sotomayor, es una novela epistolar y sentimental, pero también contiene relatos sobre viajes, con la inserción de aventuras góticas y exóticas; o *El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia* (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo, cuyos personajes relatan hábitos y fábulas de sus viajes desde la India hasta Constantinopla, donde se percibe una fuerte dosis de crueldad desmesurada, recreándose en la descripción de detalles morbosos.

seductores⁷⁰⁹. Para los españoles, estas culturas encarnaban el mal, la monstruosidad, la irracionalidad y la depravación, es decir, lo Otro.

La función principal de estos lugares, tanto para los escritores ingleses como para los españoles, fue el de puro artificio con el que proporcionar un entorno idóneo donde poder dar rienda suelta a las fantasías más inverosímiles y los asuntos más truculentos, obscenos y terroríficos, retratando una civilización diferente, atávica, irracional e inhumana, en contraposición a la sociedad moderna, racional y humana de los escritores. La novedad de las ficciones góticas españolas radica en la forma de relatar los viejos ritos y las costumbres, para lo cual se hace desde la nueva estética, la gótica, a través de la representación y combinación de la técnica del claroscuro y la exaltación del crimen, la brutalidad humana y el derramamiento de sangre como reprobación a culturas bárbaras y dispares. Estos escritores trataron de encarar unos valores sociales, culturales o religiosos, concernientes a un país, o a un grupo, a los propios, con la intención de enaltecer estos y desprestigiar y desaprobando aquellos.

En *El subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original* (1830), de Manuel B. Aguirre, la acción se desplaza a África, donde localizamos otra cultura, costumbres y ritos ancestrales que infunden auténtico pavor, produciéndose una nueva experimentación con el horror ante la representación y experimentación con este espacio sublime. Este escenario exótico del sur sirve no solo para provocar nuevas emociones en los lectores, sino también para establecer diferencias con los países del norte, sacando a relucir las diferencias entre lo nacional y lo extranjero a través de la representación de un pueblo salvaje, atávico, inmoral y supersticioso, los Letingbergs (el Otro), en contraposición a la moderna, cristiana, racional y moral sociedad del autor (el Yo). Una diferencia norte/sur que incluso se hace más evidente en estas novelas que la que solemos hallar en las ficciones góticas inglesas, aquellas que con frecuencia pintan en sus páginas a una atávica, católica, inquisitorial e irracional España, en oposición a una moderna, protestante y racional sociedad inglesa.

Desde la llegada de Timancio a la isla, especialmente a los subterráneos, lugar donde pasan prácticamente toda su vida los Letingbergs, descubrimos una cultura diferente; las formas de vida, ritos y costumbres de esta tribu son presentados ante el

⁷⁰⁹ Lo insólito o lo Otro atrae y causa en quien lo contempla un estado de asombro que lo acerca a lo sublime. Los escritores del gótico eran plenamente conscientes de que situar al lector en un escenario distinto al acostumbrado, donde cualquier cosa extraña, maravilloso y terrorífica podría ocurrir, atraería su atención.

lector desde la perspectiva de este joven protagonista, es decir, desde la occidental. Estas descripciones se realizan desde la nueva estética, la gótica, abundando descripciones lúgubres y sangrientas, expresadas desde la impresión que causan estos indígenas en Timancio. A estas descripciones generalmente les acompañan las reflexiones del narrador homodiegético que saca a relucir la irracionalidad y antigüedad de una cultura, la de los Letingbergs, que es supeditada a su racional y moderna sociedad.

La primera vez que Timancio se encuentra con estos indígenas, le causa tal impresión que casi pierde el conocimiento: «La presencia de estos salvajes me causó mucha impresión, y á no ser por las rigurosas razones de Robil, para quien no era desconocida aquella raza de hombres, hubiese desfallecido cediendo al terror que me inspiraba» (Aguirre, 1830: 107).

Al acceder a una de las chozas de esta tribu, Timancio retrocede horrorizado por la escena que se presenta ante sus ojos; de nuevo, vuelve a embargarle un horror similar al de la primera vez que avistó a un grupo de estos nativos, aunque, este se percibe mucho más intenso que la vez anterior:

nos acercamos á ella, y yo fui el primero que, tratando de observarla por dentro, retrocedí con espanto... El espectáculo mas horrible se presentó á mi vista... vi desde luego una cabeza de hombre, que sobre las brasas de una hoguera estaba asándose, sin duda para que sirviese despues de pasto á aquellos salvajes. Tambien en el suelo habia varios despojos de miembros humanos y huesos roidos con mucho esmero... no puedo esplicar el terror que me inspiró esta horrible perspectiva... creia caer desmayado fin el instante que llegase á descubrir alguno de los caribes, autores de aquel sangriento destrozo. (Aguirre, 1830: 111)

Tras esta visión, vuelve a surgir la cuestión Yo-Otro. Timancio agradece pertenecer al mundo civilizado, el suyo, del que se vanagloria; esta reflexión y las siguientes que aparecen a medida que pasa más tiempo con la tribu acentúan las diferencias entre una civilización y otra, imponiéndose claramente la del joven héroe, el Yo (una sociedad justa, religiosa, racional, moderna, civilizada y humana), sobre la de los Letingbergs, el Otro (una sociedad inmoral, impía, irracional, atávica, atrasada e inhumana):

¿Cuánto mas feliz es el hombre, decia yo, constituido en sociedad, que caminando por el sendero que le marcan las leyes naturales y divinas puede respirar el aire libre de su patria, seguro de que cualquiera de sus semejantes que trate de perturbar el sosiego de su casa, ó usurpar alguna de sus propiedades, será castigado por la

justicia con la mas severa rectitud? ¡Qué feliz es el hombre que alienta al abrigo de unas leyes sábias! ¡Nunca con mas razon puede llamarse dichoso! Lo que acababa de presenciar habia trastornado de tal suerte mis ideas, que rara vez descubria la luz de la razon y caminaba como á ciegas. (Aguirre, 1830: 111-112)

En *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), una novela ambientada en la época de la Conquista de Valencia (primera mitad del siglo XIII) su autor, anónimo, trató de aumentar el horror manifestado en el barbarismo, la opresión y la inhumanidad del pueblo islámico (el Otro) y lo contrapuso a la educación, el buen juicio y la moralidad del mundo cristiano (el Yo).

En estas dos novelas góticas, España aparece glorificada, se elogian sus costumbres y se enaltecen las bondades del pueblo español (su cultura moderna, su fe inquebrantable, su virtuosismo, su perfecto juicio, etc.), distanciándose de este modo de la manera de proceder en la novela gótica inglesa, donde, como decíamos, España no quedaba bien parada, pues era, con frecuencia, el Otro monstruoso.

Capítulo IV

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos visto que, a pesar de las afirmaciones desesperanzadoras, como las que citábamos al comienzo del capítulo introductorio, la novela gótica entró en España, de forma tardía y limitada, es cierto, pero solo si la comparamos con el resto de Europa; un motivo, por otro lado, insuficiente para desmentir y devaluar su presencia en el país. Existió una etapa de traducciones de novelas góticas en el país, especialmente abundante en las tres primeras décadas del siglo XIX, previa a la producción de novela gótica nacional; esta fase sirvió para fijar unas características, que supusieron la consolidación del género, en correspondencia con las fijadas en origen, aunque vinculadas a otras originales que engrandecieron la fórmula de la novela gótica inglesa y que estaban supeditadas a las especiales circunstancias sociales, políticas, históricas y religiosas de España.

La insistencia de censores y preceptistas en que la literatura, y en especial la novela, debía principalmente educar a la sociedad, junto a un desproporcionado control moral que se impuso sobre la narrativa, puso sobre la novela gótica una carga moralizante que reformó parte de sus principios estéticos y de su carácter subversivo, acercándola a la vía racional del género, cuyo mejor exponente fue la escritora inglesa Ann Radcliffe.

Cuando examinamos las ediciones y reediciones de las novelas góticas extranjeras que se publicaron en castellano, muchas de ellas pertenecientes a escritores del gótico de reconocido éxito (Ann Radcliffe, Elizabeth Helme, Clara Reeve, Regina M.^a Roche, Matthew G. Lewis, Pierre Blanchard, François-Guillaume Ducray-Duminil, etc.), nos percatamos de la popularidad de la que gozaron en España. De no ser así, escritores, editores, críticos y público lector no hubieran invertido tiempo, dinero y esfuerzo en algo que no mereciera su atención. Por el contrario, encontramos que se

tradujeron y se editaron (y reeditaron) novelas góticas (extranjeras y autóctonas españolas), que hubo editoriales españolas que invirtieron en este tipo de ficción, que existió un público lector que ansiaba experimentar con la estética del terror (de lo ilícito y de lo ignoto) y que hubo una crítica que habló, mal o bien, principalmente en los periódicos, de este subgénero literario.

Cuando la novela gótica llegó a España, esta se encontró con el cerco del sistema censorio que, liderado por una intransigente Inquisición, se opuso a la publicación de cualquier obra que pudiera acabar con el viejo orden establecido. Esta censura, gubernativa e inquisitorial, explica, en cierta medida, la «escasa» publicación de ficción gótica en España y, por consiguiente, de la «exigua» producción de novelas góticas españolas. Sin embargo, hemos de matizar que tal afirmación resulta bastante imprecisa, pues, como ya dijimos, es reducida si comparamos el número de novelas góticas que se publicaron en España con las que se publicaron en Europa. Ahora bien, si consideramos las especiales circunstancias sociales, culturales y políticas de España en aquellos años, liderado por un anticuado Régimen Absolutista que frenaba todo intento de avance y desarrollo y que colaboró junto con la Inquisición para erradicar toda idea revolucionaria, entonces, nuestra respuesta es diferente; la novela gótica es, entonces, valorada en su justa medida, elevando aún más su mérito por haber logrado entrar en España dado la situación que acabamos de describir. Sobre esta reflexión, podemos rechazar la concepción inicial, sostenida por buena parte de la crítica, de que la novela gótica apenas se dejó ver en España en los últimos años del siglo XVIII y las tres primeras décadas del siglo XIX.

La mayoría de las novelas góticas que se publicaron en España durante el período de entresiglos (1788-1834) lograron pasar la censura gracias principalmente a la adaptación y al encubrimiento del género; estas obras fueron adaptadas a los preceptos ilustrados de moralidad y de verosimilitud literaria, y a las pretensiones del decoro y de la cultura española. El componente maravilloso y la carga anticlerical fueron disimulados o reemplazados por un relato de corte moralista y tendencia edificante. Se lograron mantener la sensación de constante terror, acoso, asalto y confinamiento, así como también las escenas tétricas, aceptando parte de esta nueva estética que venía desde Inglaterra, principalmente, por vías francesas.

Más no solo la adaptación y la ocultación del género ayudó a la propagación de la novela gótica por España, los escritores y los editores también supieron aprovechar las circunstancias políticas e históricas de relativa apertura hacia el exterior, como el

período que va desde 1785 hasta 1805; el asentamiento napoleónico, donde nos encontramos con la libertad de imprenta de 1810; el Trienio Liberal (1820-1823); y la Década Ominosa (1823-1833) (a partir de la segunda década del siglo XIX se produjo la mayor publicación de novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y autóctonas españolas); así como también aquellas leyes más permisivas con este tipo de literatura. En épocas más opresivas, la forma más efectiva en el que el nuevo gusto estético pudo sobrevivir en España fue gracias al negocio clandestino y a las discusiones intelectuales que se mantenían en las tertulias que empezaban a desarrollarse y a tener éxito en aquellos años.

Con todos los edictos en materia de imprenta, lo único que consiguió la censura fue matizar la manera en que se editó novela gótica en el país, pero no eliminó su traducción, producción, impresión y difusión en los últimos casi cuarenta años del siglo ilustrado. Es más, su prohibición volvió aún más atractivo el género a ojos de sus autores y lectores.

Si la situación sociológica favoreció la adaptación de la novela gótica en España, la literaria ayudó a fijar y a salvar el género. Durante el período de entresiglos (1788-1834), la novela gótica no halló un entorno idílico y un público lo suficientemente preparado para su acogimiento y para su comprensión, debido principalmente al desconocimiento e incomprensión de la complejidad estructural y temática de las novelas góticas. La existencia del componente lúgubre, tan enraizado en la cultura española, puede situarse con anterioridad a la llegada de la novela gótica extranjera al país, presente en otros géneros literarios, como la literatura popular (engloba la comedia de magia, el cuento literario, maravilloso y de crímenes, y los pliegos de cordel), el teatro terrorífico y la poesía (donde destaca una extraña y enfermiza obsesión por la muerte); así como otras manifestaciones artísticas y culturales, como la pintura (destacan los *Caprichos*, 1799, de Francisco de Goya), los artículos de divulgación (localizamos gran contenido gótico y maravilloso en algunos artículos del *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, 1726-1740, y *Cartas eruditas y curiosas*, 1742-1760, de Benito J. Feijoo) y los espectáculos populares. De modo que el público español pudo experimentar con el terror a través de estas manifestaciones literarias, artísticas y culturales, preparándolos para el recibimiento de la expresión máxima de ambos, presentes y fusionados en una sola composición artística: la novela gótica. Los españoles hallaron, entonces, en la novela gótica, unos elementos que no les eran del todo desconocidos, permitiéndoles, si

no comprenderla del todo, al menos disfrutar de lo truculento de sus escenas, del nuevo placer estético que producía esta otra cara de la razón, la más irracional, oculta, lúgubre y transgresora.

Todo este bagaje literario, artístico y cultural sirvió como primera toma de contacto con la nueva estética que estaba por llegar, asentando los cimientos para el nacimiento de una auténtica novela gótica nacional, puesto que aquí se adelantan algunas de sus características más peculiares: la oscuridad, la fascinación por lo siniestro, lo sobrenatural (en la mayoría de los casos es racionalizado) y la exaltación de los sentimientos y las pasiones humanas.

Lo macabro, en sus múltiples posibilidades, se fortificó en la novela gótica en su trasvase a la literatura española, engalanando las narraciones con una mayor cantidad de escenas sangrientas y crímenes atroces. Todos estos componentes hallaron su justificación en la forzosa lección instructiva; cuanto más colorida fuese la pintura de estas pasiones, mayor impacto tendría en el público lector y el efecto adoctrinador sería más efectivo. Y es que, los ilustrados españoles insistieron en el carácter moral y educativo, unido al principio de verosimilitud, que debía regir la literatura española. Estos, incapaces de impedir la introducción y difusión de la estética gótica en el país, aceptaron la intromisión de todos estos elementos macabros, pues, aunque contradecían los supuestos defendidos, vieron en el componente lúgubre un medio para, a través de la exposición de hechos atroces, terroríficos e inverosímiles, pasiones desbordadas y prohibidas, y personajes diabólicos, adoctrinar a los españoles e inculcar en ellos buenos valores, educarlos en la fe cristiana y enseñarles las sanas costumbres españolas. Todo ello a través del rechazo hacia todos los horrores representados en estos textos, sin perder de vista el componente aleccionador.

Aunque se acabó por aceptar la introducción de este género en España, lo cierto es que muchos de sus elementos y temas no pudieron ser aceptados porque chocaban con los ideales defendidos por la preceptiva neoclásica. De modo que, para llegar al lector español, la novela gótica tuvo que sacrificar algunos componentes inadmisibles y adquirir otros más adecuados al sentir nacional. En la mayoría de los casos, y teniendo en cuenta el principio de verosimilitud literaria y de realismo, el componente sobrenatural encontró en España una causa lógica. No obstante, aunque se trató de justificar su presencia, en la mayoría de las novelas góticas se optó por presentar una versión más truculenta y sanguinaria de la realidad; lo irracional hizo acto de presencia a través de la descripción de hechos atroces (asesinatos, robos, violaciones, etc.). En

cuanto al elemento religioso, también se eliminó o enmascaró los ataques directos contra la religión o el catolicismo (con frecuencia los ataques iban dirigidos a miembros del estamento religioso o eclesiásticos, o, mejor dicho, iban dirigidos contra aquellas personas que hacían un mal uso de las Sagradas Escrituras para lograr sus ambiciosos proyectos).

La novela gótica, un género importado, cuando llegó a España, esta se asimiló como propia. Los escritores españoles renovaron la fórmula base fundada por Horace Walpole y añadieron nuevos componentes que la hicieron distanciaron de su país de origen, Inglaterra. Como resultado, emergió una novela gótica nacional que sobresale por la importancia que se le da al elemento moral y la lección edificante, la exaltación y la conservación de la fe, la búsqueda de la verosimilitud literaria y del realismo, junto con la presencia continua del elemento macabro. Todos estos nuevos componentes se unieron a aquellos fijados desde las islas británicas. Hasta llegar a configurarse como producto nacional, la novela gótica pasó por un profundo proceso de adaptación dividido en tres etapas de desarrollo o momentos evolutivos; en este recorrido realizado por la novela gótica existe un *continuum* en el que en cada etapa predomina unos contenidos determinados, pero que también contiene elementos de la(s) etapa(s) previa(s) y/o anterior(es).

El primer momento (*primera etapa*) dio comienzo con el primer intento de asimilación de la nueva estética importada, la estética burkeana de lo sublime, que quedó plasmada en un conjunto de novelas españolas de finales del siglo XVIII.

La publicación de las primeras traducciones de novelas góticas extranjeras, que se produjo desde 1785, así como la lectura de los textos originales, gracias al negocio clandestino, influenciaron a estos escritores españoles, aunque, especialmente, los poetas de cementerio, cuyas obras están impregnadas de la estética burkeana de lo sublime. Además, el trabajo filosófico de Edmund Burke (1757) también se tradujo y se publicó en España de forma temprana.

En estas lecturas quedó reflejada la lucha entre respetar la normativa neoclásica y abrirse a la estética gótica. Estas obras continuaron subordinadas a las normas ilustradas de medida y precisión que veían en toda narración una función pedagógica, pero a su vez estas se acercaron a la estética burkeana de lo sublime, puesto que en ellas localizamos escenas siniestras, paisajes lúgubres, noches frías, etc., cuya intervención en la trama está limitada a unos pocos episodios o párrafos, de manera que no representan el eje central que mueve la trama. El elemento terrorífico es un componente

más en el desarrollo de la historia, pero no el que la motiva; al igual que sus autores no buscaron como principal objetivo producir placer a sus lectores a través del horror. Así pues, el terror es puntual, artificioso e inesperado, pero que logra producir el impacto y la fascinación deseados en determinadas circunstancias.

Aunque no pueda hablarse de una colección de novelas góticas españolas, por los motivos anteriormente expuestos, sino más bien de novelas españolas con tintes góticos, los primeros contactos con el género gótico demuestran que el gusto por este comenzó a producirse con las manifestaciones novelescas (y otras manifestaciones literarias, artísticas y culturales) de finales del siglo XVIII. Aunque aún nos hallamos en esta etapa lejos de la problemática y la esencia de la narrativa gótica, sí podemos observar en estas obras una serie de características que se desarrollarán considerablemente en la siguiente etapa, con la traducción-adaptación de las novelas góticas extranjeras, hasta el apogeo definitivo del género en la última etapa, con el nacimiento de la novela gótica española; asistimos, pues, a una evolución gradual de las características del género gótico en España durante el período de entresiglos (1788-1834).

Entre las características propias del género gótico presentes en esta primera etapa destacan: el emplazamiento de la narración en ambientes exóticos, como Asia o África, extraños por su distanciamiento espacial y cultural, pero, por esta razón, aún más fascinantes; personajes cuyo comportamiento se asemeja al del villano gótico, como padres déspotas, tiranos crueles y madrastas perversas, que persiguen, atormentan, engañan, torturan y asesinan a otros personajes, generalmente jóvenes virtuosas; la presencia de la escenografía lúgubre de tumbas, subterráneos, cárceles, habitaciones infinitas, castillos en ruinas, cuevas, etc.; la descripción de paisajes sublimes y terroríficos (grandes montañas, desiertos, bosques sombríos, etc.), que provocan en quien los contempla un efecto de horror agradable; la presencia de la estética gótica en la descripción de sucesos macabros, como muertes violentas, derramamientos de sangre y otros detalles morbosos; el empleo del suspense narrativo que mantiene al lector en vilo hasta el desenlace o solución de los misterios; la dialéctica sobrenatural-natural o lo fantástico racionalizado (la tendencia a dar una explicación lógica a lo sobrenatural); la Providencia como comodín para la justificación de lo sobrenatural o lo inverosímil; y la resurrección de los muertos o la aparición de fantasmas proféticos, protectores o bondadosos.

El segundo momento (*segunda etapa*) se inició con la publicación abundante de novelas góticas extranjeras (inglesas, francesas y alemanas) traducidas-adaptadas al castellano durante las tres primeras décadas del siglo XIX. En esta segunda etapa se consolidaron aquellas características que forman parte de la fórmula base de la novela gótica inglesa, así como también aquellos elementos que habían comenzado a forjarse en la primera etapa, como la racionalización de lo sobrenatural, o su completa eliminación, y el predominio de escenarios siniestros y situaciones tétricas.

El proceso de adaptación se hace evidente desde el inicio de las obras, desde títulos, subtítulos y advertencias (o prólogos), donde los traductores y los editores justificaron y protegieron sus novelas, afirmando que los textos habían sido convenientemente acomodados a los preceptos ilustrados de moralidad y verosimilitud literaria, y a las exigencias del decoro y la cultura española.

En estas obras descubrimos continuamente el tópico de presentar lo inmoral para de esta manera enseñar la virtud a los lectores, quienes, ante tal visión, lo eludirán. Sin embargo, esta pretensión es un tanto superficial, pues el supuesto moralismo y realismo defendidos al comienzo de las obras, son, en la mayoría de ocasiones, simulados y preparados; se trataba, pues, de un recurso frecuente para pasar la censura, enmascarando la verdadera naturaleza del texto. Una lectura atenta de las obras revela que el objetivo didáctico-moral inicial se disuelve a lo largo de la trama, sacando a relucir el auténtico propósito de los escritores que fue el simple deseo de deleitar a través del juego con la nueva estética del horror.

Dentro de estas novelas, la lógica y la emoción aparecen unidas, pues los escritores advirtieron que necesitaban de ambas para poder llegar al lector. De modo que se aceptó que lo verosímil podía poseer diferentes grados de representación. Lo verosímil le otorgaba a la obra una sensación de realidad, mientras que lo inverosímil sirvió para atraer la atención del lector al mismo tiempo que le proporcionaba el goce que buscaba en este tipo de lecturas: la experimentación con el horror. Se produjo una combinación armónica entre lo racional y lo fantástico, una apreciación neoclásica de la fantasía apoyada por los ilustrados españoles y que la norma estética vigente impuso en la literatura.

Al analizar las novelas góticas extranjeras vertidas al castellano durante el período de entresiglos (1788-1834), apreciamos un profundo y complejo proceso de adaptación tras la labor de sus traductores. Tras estas obras, hallamos una importante labor de traducción y de reelaboración de los textos originales que se vio dificultada por

las diferencias lingüísticas y por las diferencias culturales, literarias, sociales e ideológicas que presentaban las obras en su lengua original. En su traspaso a España, se alteraron los comportamientos y las costumbres de los personajes, la estructuración de la trama, los objetos de terror y sus efectos sobre los personajes, e incluso los objetivos principales de estas historias góticas. Como resultado, encontramos unas novelas que son casi originales, pues estas se alejaron del texto original y se publicaron como historias renovadas, conectadas al texto de origen, pero innovadas y enriquecidas.

En el proceso de adaptación del género gótico al contexto de España, este adquirió unos matices nuevos y un carácter único que lo hicieron diferente a su país de origen; un cambio importante que comenzó en la primera etapa y que se hizo aún más evidente en esta segunda. Estas obras se enmarcan dentro de una segunda etapa de desarrollo del género gótico en el país, la cual culmina con la aparición de un grupo de novelas góticas autóctonas (tercera etapa de desarrollo), fruto de unos cuantos escritores españoles, que surgen en los últimos años del reinado del monarca Fernando VII, momento en el que asistimos por primera vez al nacimiento de lo que podemos calificar como *gótico español*.

Si durante la primera etapa de desarrollo, los componentes góticos entraron en España sin ninguna distinción, puesto que todavía se desconocía cuáles eran dichos elementos, ni se comprendía aún su esencia (aunque ya se iban intuyendo algunos de sus rasgos más destacados, pues algunos de ellos aparecieron en las novelas españolas de finales del siglo XVIII que corresponden a la primera fase), en esta segunda etapa, ya queda claro cuáles son los elementos que se asimilan y cuáles se desechan, siempre a favor de la lección moralizante, puesto que los escritores y los traductores españoles ya comenzaron a comprender la problemática y la repercusión real de este tipo de ficción. En su traslado al panorama español, la novela gótica se desprendió de su carga subversiva y adoptó una posición mucho más moral de la que podemos encontrar en las novelas góticas de corte racional. No obstante, la esencia gótica permanece inalterada, sobrepasando restricciones y obligaciones que la preceptiva neoclásica imponía sobre la literatura y enriqueciendo el texto. Son novelas renovadas, casi originales, donde se aúnan las características que conforman la fórmula base del género, que sirven para identificarlo, y las agregadas por los traductores que la hacen más próximas al público español.

Entre las nuevas particularidades de las obras renovadas, hallamos aquellas que habían comenzado a vislumbrarse en la primera fase y que ahora se afianzan en esta

nueva etapa, como la justificación o eliminación del componente sobrenatural, de modo que localizamos un buen número de novelas góticas racionales, impregnadas de aquellos principios morales defendidos en España (hallamos episodios de terror y paisajes sublimes, historias trágicas y de amor, sentimentalismo y un exceso de moralidad que no descubrimos en los textos originales y que se debe a esa obsesión del régimen hispano por racionalizar e instruir al lector); la representación de lo irracional a través de personas y situaciones reales, crueles e inmorales, inadmisibles desde un punto de vista ético y moral, de manera que lo que se hizo fue suavizar tales escenarios, siempre que se podía, o eliminarlos por completo; y la reescritura de los asuntos relacionados con la religión (el catolicismo) y la Iglesia; aquí nos encontramos con uno de los tópicos más frecuentes en la novela gótica española: el *anticlericalismo*, donde no se ataca a la religión, sino a los malos y corruptos eclesiásticos, como obispos, monjes, monjas, etc. Lo que sí se mantuvieron fueron los ataques dirigidos a una bárbara Inquisición y sus prácticas crueles y atávicas, puesto que servían para otorgarle auténtico terror a las tramas góticas, convirtiéndose este componente *antiinquisitorial* en uno de los motivos estéticos más socorridos en España, cuya presencia no estaba igualmente originada y justificada como en la protestante Inglaterra, donde este elemento fue un motivo estético y un ataque directo contra esta institución.

En términos generales, esta segunda fase de desarrollo avanzó y asentó las características principales de la novela gótica española: la maldad humana continúa representada en este tipo ficciones, cuya presencia se justificó en términos morales para pasar principalmente la censura; el componente sobrenatural generalmente tiende a desaparecer en justificaciones racionales o es suprimido; en la exploración de la verosimilitud, las narraciones góticas se acercan más a la cotidianidad y costumbres del público hispano, dejando de lado ese carácter legendario, ambientado en tiempos alejados y lugares remotos; todo ello sin dejar de lado el objetivo principal que se pretendía alcanzar con este tipo de narraciones y que era el de provocar el terror en el lector. El terror es siempre el corazón de toda trama gótica.

El último momento de desarrollo (*tercera etapa*) dio comienzo con el intento de creación y publicación de novelas góticas autóctonas a manos de unos pocos escritores españoles. Asistimos por primera vez al nacimiento de las primeras novelas góticas españolas que, a excepción de *Bororquia, o La víctima de la Inquisición*, publicada en 1801, tuvo lugar en los últimos años del siglo ilustrado, publicándose la gran mayoría a partir de la tercera década del siglo XIX. Estos escritores, divididos entre la razón y la

fantasía, lo racional y lo irracional, el escepticismo y la creencia, lo atávico y la modernidad, supieron ver todo el potencial de la novela gótica.

Las novelas góticas españolas combinan las estructuras ya preestablecidas, que conforman la fórmula base del género gótico, y los nuevos motivos, los cuales comenzaron a desarrollarse en las dos etapas anteriores y que alcanzaron su punto más álgido en esta última etapa.

Pese a que la mayoría de las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano fueron de corte racional, pues fue esta vertiente del género gótico la que mayor aceptación tuvo, fue la otra vía del género, la irracional, sobre la que recayó el peso de la producción nacional. Los escritores españoles se apoyaron en el gusto clásico del público lector y fueron auxiliados por leyendas, historias o acontecimientos del pasado, a través de un horror descomedido, dentro de la vertiente irracionalista que indaga en el lado más siniestro y depravado del ser humano. La narrativa gótica española de corte racional estuvo representada por las tres obras de Pascual Pérez y Rodríguez, las cuales se acercaron a las obras góticas de Ann Radcliffe.

En las tres novelas de Pascual Pérez y Rodríguez hallamos los elementos propios del género gótico y que conforman la fórmula base, como el villano demoníaco (el protagonista gótico), la mujer virtuosa que sufre el acoso del villano, el héroe bondadoso, los paisajes sublimes de los que hablaba Edmund Burke (1757) en su tratado filosófico, los castillos, las abadías, los secretos que poco a poco se desvelan a lo largo de la trama y los acontecimientos maravillosos que, si bien al principio parecen ser obra de algún ser sobrenatural o prodigio, resultan tener una causa natural, siendo producto de una mera ilusión, un sueño, una circunstancia natural o una artimaña perpetrada por otro(s) personaje(s). Todo ello se une a las nuevas características que el género adquirió en España, como el valor que se le confirió al componente moral, la lección edificante, la exaltación de la fe cristiana y la indagación de la verosimilitud literaria y de realismo.

En cuanto a las novelas góticas españolas irracionales, estas profundizan en todo aquello que de irracional existe en el mundo y en el ser humano. En la mayoría de estas obras, el elemento fantástico o sobrenatural apenas se deja ver; no obstante, lo irracional se manifiesta a través de elementos, escenas y cuestiones prohibidas que, aun siendo reales, van más allá de lo moral y socialmente aceptable, para hacernos reflexionar sobre la maldad más plausible que no nace de seres prodigiosos o fuerzas diabólicas,

sino del mismo ser humano. No existe control para el exceso, los escritores españoles se deleitaron en el placer del horror.

La «escasa» producción nacional se puede entender si tenemos en cuenta la trascendencia de dos aspectos fundamentales: el peso editorial y el peso social del género gótico.

Las novelas góticas traducidas-adaptadas y publicadas en España debieron satisfacer la demanda de los lectores. Asimismo, muchas de estas novelas no fueron publicadas como traducciones de obras extranjeras, sino como obras originales, lo que debió desalentar a muchos escritores españoles a componer sus propias obras góticas y publicarlas en un mercado tan competitivo. Si el objetivo era ahorrar tiempo y obtener beneficios, traducir y adaptar novelas góticas debió ser la mejor opción.

Igualmente, la escasa producción de novela gótica española se debió a los contactos del género con otros subgéneros literarios. Sus características más notorias, como la escenografía lúgubre, fueron absorbidas por otros géneros hasta la llegada inmediata del movimiento romántico, el cual utilizó muchas de sus peculiaridades. La novela gótica comenzó a cultivarse tarde, debido al largo y complejo proceso de adaptación que sufrieron las novelas góticas extranjeras a su llegada a España y, cuando los escritores españoles decidieron escribir sus propias novelas góticas, el romanticismo ya estaba llegando; este movimiento diseminó los rasgos más característicos del género, acopiando aquellos de su interés y poniendo fin a un período que prometía ser el más fértil para el género gótico español y que apenas pudo empezar. Una vez llegado el Romanticismo a España, la novela gótica sufrió diferente suerte en el campo de la traducción y de la creación. No hallamos tras 1834 ninguna novela gótica española. La razón más plausible a la que llegamos para explicar esta ausencia pudiera ser que una vez finalizada la Década Ominosa (1823-1833), con una mayor libertad cultural y editorial, los autores españoles ya no sintieron las mismas ansias por componer novelas góticas, pues su interés se dirigió a otros géneros en pleno auge, puesto que sí hemos podido localizar otros subgéneros literarios, como la novela histórica, que contienen algunos componentes góticos, mayormente la escenografía gótica. Aunque tras el período ilustrado encontramos escritores que emplearon muchos de los elementos y tópicos propios de la fórmula gótica, sus obras revelan un pensamiento y unos modelos que responden más a la filosofía romántica que a los principios ilustrados.

A raíz de lo expuesto con anterioridad, junto a las circunstancias históricas, políticas, sociales y literarias que hemos ido presentado a lo largo de esta investigación,

nuestra percepción sobre la producción gótica nacional es más optimista; la producción y publicación de ficciones góticas españolas no fue tan limitada si tenemos en cuenta que además estas comenzaron a cultivarse cuando el Romanticismo estaba ya floreciendo, unido todo ello a las especiales circunstancias antes señaladas. Por este motivo, las novelas góticas españolas adquieren una enorme importancia, al ser estas compuestas por unos pocos escritores que se atrevieron a seguir un camino completamente diferente al marcado por la preceptiva neoclásica y el sistema censorio, y a enfrentarse a ellos mismos, sobrepasando la autocensura que debieron de sentir muchos escritores españoles. Consideramos, por tanto, que la historia literaria no ha sabido juzgar justamente el enorme esfuerzo al negar su auténtico impulso estético. Su acto ha sido oscurecido por una categorización bastante imprecisa y que adolece de criterios más serios. Creemos que estas novelas merecen adscribirse al subgénero gótico, siendo dignas de tal atención.

La novela gótica española, al igual que la novela gótica extranjera traducida-adaptada al castellano, pese a que se trató de acomodar a los principios neoclásicos de moralidad y verosimilitud, conservó su naturaleza: la recreación continuada con la estética del terror, su rasgo principal, que es lo que la delimita y la distingue de otros subgéneros literarios con los que coexistió, como la novela moral, la novela sentimental o la novela histórica. Pese a que a que el objetivo que se propuso en estas obras fuera diferente al de la novela gótica inglesa, un propósito originado principalmente para saltar la censura, el problema que se planteó fue similar, pues, con o sin lección moral, se respetase o no el principio de verosimilitud, la narración logra el mismo propósito principal que se plantearon los primeros escritores góticos: la experimentación con el terror y la complicidad con el público lector. Tras el disfraz de obras morales, didácticas e históricas, el principal propósito de estos autores del género gótico fue el de cautivar al público lector por medio de la experimentación con el terror; a pesar de la tentativa de respetar el principio de verosimilitud impuesto por la preceptiva neoclásica, estos acabaron por poner al descubierto la perversidad humana y el influjo de la oscuridad. La intención de este tipo de narrativa fue siempre el mismo: estimular respuestas estéticas, emocionales y psicológicas en el público lector; un objetivo que, como pudimos apreciar, excede el pretendido objetivo instructivo anunciado en los prólogos, motivado claramente por el deseo de complacer a la censura, y que profundiza en las ansiedades de los lectores, en sus deseos más profundos y en sus miedos más ocultos.

Una vez nos adentramos en los textos góticos españoles, descubrimos una serie de características comunes y distintivas del nuevo gusto importado; a los elementos fijados desde las islas británicas, que conforman la fórmula base del género, se unieron aquellos otros nuevos forjados en España, los cuales pudimos ver en las dos etapas anteriores y que se consolidan finalmente en esta última. El género, por tanto, se engrandeció con nuevos elementos, que además lo enaltecieron, como la importancia que se le da al componente moral y la lección edificante, la elevación y la conservación de la fe, la exploración de la verosimilitud literaria y del realismo, junto con la presencia incesante del componente macabro.

Entre las características literarias de la novela gótica española (1801-1834), sobresalen: los personajes principales del relato (el villano gótico, el héroe valiente y la heroína virtuosa), propuestos como modelos reales para la correcta instrucción moral del público; la ambientación en lugares exóticos, la presencia de lo terrorífico arquitectónico (tumbas, subterráneos, cárceles, habitaciones infinitas, castillos en ruinas, cuevas, etc.) y la descripción de paisajes sublimes y terroríficos (grandes montañas, desiertos, bosques sombríos, etc.), que provocan en quien los contempla un efecto de horror agradable; la ambientación temporal frecuentemente en la Edad Media; la trama gótica (la lógica narrativa basada en el suspense narrativo y la superposición de historias, y los motivos recurrentes, como el dolor y la muerte, donde sobresalen la imagen macabra, la estructura del melodrama y la morbosidad); la función didáctico-moral (la virtud recompensada, los efectos de una buena y una mala educación y el tratamiento de lo sobrenatural, explicado y no explicado); el principio neoclásico de verosimilitud literaria (el intento de vincular la novela gótica con la novela histórica y la pérdida del pretendido historicismo); la combinación de la novela gótica con otros subgéneros narrativos, como la novela sentimental (hallamos en las novelas góticas españolas elementos propios de la novela sentimental: grandes dosis de melodrama, emociones o pasiones exaltadas, historias de amor trágico y finales funestos o felices, donde la virtud es recompensada y el vicio castigado); el anticlericalismo y el antiinquisitorialismo como motivos literarios y estéticos; y la cuestión del Yo y el Otro, donde la otredad se trasladó a otras culturas, a otros contextos, recurrentes a lo largo de la historia de la literatura española, como el mundo musulmán o el continente asiático o africano, extraños por su distanciamiento espacial y cultural, pero, por esta razón, aún más fascinantes (para los españoles, estas culturas encarnaban el mal, la monstruosidad, la irracionalidad y la depravación, es decir, lo Otro).

En definitiva, este trazo histórico, político, sociológico, estético y literario de la novela gótica en España sirve para verificar que existió una novela gótica unida a una conciencia de género en el país, en las últimas décadas del siglo ilustrado. La novela gótica española no floreció de repente, esta fue heredada y pasó a convertirse en patrimonio mundial; es cierto que se trata de un género importado, pero, una vez que traspasó las fronteras de España, se amoldó a las nuevas circunstancias sociales, políticas, culturales y literarias del período de entresiglos (1788-1834). Toda esta serie de circunstancias estimularon que, en muchos aspectos, la novela gótica española se alejara de las diferentes literaturas europeas, pero adquirió otros elementos del más puro origen español que, a modo de modificaciones, enaltecieron el género.

Dentro de la literatura española, se va más allá del modelo inicial de novela gótica, pero se reforma ulteriormente, siguiendo unas medidas afines al contexto extraliterario. Bajo esta nueva novela gótica española subyace la idea de unificar y no contraponer lo tradicional y lo moderno, tal y como lo hizo Horace Walpole, iniciador del género, pero a la vez, y en una forzosa transformación del propio género, asociar lo europeo a lo español. La narrativa, al igual que cualquier manifestación literaria y artística, no es patrimonio exclusivo de un país, esta progresa a través de la relación y de las interrupciones entre las diversas literaturas nacionales. La aportación de la ficción gótica a la historia literaria española va más allá de la presencia de unos pocos elementos macabros en algunos textos españoles de aquellos años. Es más, sin este movimiento gótico sería prácticamente imposible dar explicación a los movimientos literarios posteriores, pues el repudio al mundo circundante provocó el estallido del movimiento artístico, de acuerdo con la crítica, más frenético e hiperbólico: el Romanticismo. Este estudio pretende esclarecer y recuperar un período y un género mal comprendido e ignorado, y que resulta primordial para configurar el progreso de la literatura española y para comprender mejor las obras posteriores.

La novela gótica vuelve continuamente a manifestarse, aguardando a ocupar su merecido lugar en los anaqueles de la historia de la literatura, y ahora, en la literatura española. Nuestra lucha, al igual que otros tantos investigadores del género gótico, ha sido y será la de dar su digno y merecido descanso a todos aquellos escritores, que con más o menos fortuna, compusieron sus piezas góticas, y cuya contribución, como hemos ido viendo, fue crucial para el nacimiento y evolución de otros movimientos y subgéneros literarios.

Bibliografía

1. Fuentes clásicas⁷¹⁰ (hasta el siglo XX)

- ADDISON, Joseph (1711): «Ghost Stories», *The Spectator*, núm. 12, s.p.
- (1712): «The Pleasures of the Imagination», *The Spectator*, núm. 411-421, págs. 64-115.
- (1991): *Los Placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Visor, Madrid.
- AGUIRRE, Manuel B. (1831): *La mujer sensible: novela original*, Impr. de Victoriano Hernando, Madrid.
- AIKIN, John y AIKIN, Anna L. (1773a): «On the Pleasure derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, A Fragment», en John Aikin y Ann L. Aikin (eds.), *Miscellaneous Pieces in Prose*, James Magee, at the Bible and crown in Bridge-Street, Belfast, págs. 117-127.
- (1773b): «Sir Bertrand, a fragment», en John Aikin y Ann L. Aikin (eds.), *Miscellaneous Pieces in Prose*, James Magee, Belfast, págs. 127-137.
- ALCALÁ, Antonio (1844): *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Impr. de la Sociedad Literaria y Tipográfica, Madrid.
- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio (1798): *Poesías* [tomo I], Impr. Real, Madrid.
- (1816): *Obras poéticas* [tomo I], Impr. Real, Madrid.
- AMAR Y BORBÓN, Josefa (1790): *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Impr. de D. Benito Cano, Madrid.
- AMARITA, León (1822): *Periódico de las damas*, s.n., Madrid.

⁷¹⁰ Las referencias bibliográficas de las novelas españolas con tintes góticos, las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas al castellano y las novelas góticas españolas que se han analizado en este estudio aparecen en el Apéndice.

- ANONTO, Julián, y CASTELLANOS, Basilio S. (1831): «Correspondencia. Crítica», *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, núm. 468, pág. 3; núm. 476, págs. 3-4.
- ANÓNIMO (1788): «Autos expedidos por el Juzgado de Protección, mandando en el 1.º que la representación de comedias se ejecute con arreglo a lo que está resuelto por S.M. y se eviten ciertos abusos que se notan y cometen en ella; y en el 2.º que las acomodadoras de las cazuelas no pueden guardar más asientos que los 14 y 20 que se les señalan en ambos coliseos etc.», *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, núm. 5, págs. 161-172.
- ANÓNIMO (1797): «Terrorist Novel Writing», *The Spirit of the Public Journals*, vol. 1, págs. 227-229.
- ANÓNIMO (1798): «Romans de Mistress Radcliffe», *Le Spectateur du Nord. Journal politique, littéraire et moral*, págs. 324-338.
- ANÓNIMO (1799a): *La caverne de la mort*, L. F. Bertin (trad.), Maradan, París.
- ANÓNIMO (1799b): *Le tombeau*, André, París.
- ANÓNIMO (1801): «Teatro español. Coliseo del príncipe. *El duque de Viseo, tragedia en tres actos...*», *Memorial literario, o Biblioteca periódica de ciencias y artes*, núm. 57, págs. 420-428.
- ANÓNIMO (1802): «Señor críticos de los críticos», *Diario de Madrid*, núm. 31, págs. 121-124.
- ANÓNIMO (1803): «Reflexiones de entre actos, hechas en la tragedia de *Blanca, o Los venecianos*», *Memorial literario, o Biblioteca periódica de ciencias y artes*, núm. 33, págs. 210-220.
- ANÓNIMO (1806a): «Crítica. *Félix y Paulina, o El sepulcro al pie del monte Jura*. Escrito en francés por P. Blanchard y puesto en castellano por P.D.V.A.», *Minerva, o El revisor general. Obra periódica*, núm. 32, págs. 146-150.
- ANÓNIMO (1806b): *Las cárceles de Lemberg: comedia en prosa en cinco actos*, Agustín Roca, Barcelona.
- ANÓNIMO (1815): *La enterrada en vida: comedia en cinco actos*, Agustín Roca, Barcelona.
- ANÓNIMO (1823): *Las herrerías de Maremma, o Viaje de Leopoldo a Grosetto: comedia en prosa en cuatro actos*, Gimeno, Valencia.
- ANÓNIMO (1830c): *Relación de los hechos heroicos con que el pueblo de Paris ha recobrado su libertad, en los días 28, 29 y 30 de julio de 1830; extractada de*

- varias obras francesas por un español emigrado, testigo ocular de los sucesos*,
Libr. Hispano-Americana, París.
- ANÓNIMO (1831): *Las Ruinas de Santa Engracia, o el sitio de Zaragoza: novela histórica original*, Impr. de Cabrerizo, Valencia.
- ANÓNIMO (1833): «El maniquí. Una historia inglesa», *Correo de las Damas*, núm. 14, págs. 107-109.
- ANÓNIMO (1837): «La fantasmagoría», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 41, págs. 12-14.
- ANÓNIMO (1838): «Influjo que ha ejercido y está ejerciendo Walter Scott en la riqueza, la moralidad y la dicha de la sociedad moderna», *Museo de las Familias* [tomo I], Impr. de Bergnes, Barcelona, págs. 354-359.
- ARISTÓTELES (1798): *El arte poética*, José Goya y Muniain (trad.), Impr. de D. Benito Cano, Madrid.
- ARLINCOURT, Charles-Victor Prévôt d' (1828): *Ismalie, ou la Mort et l'amour; roman-poëme*, Ponthieu, París.
- (1832): *El amor, la muerte o la hechicera*, Libr. de Cabrerizo, Valencia.
- ARNAULT, Antoine-Vincent (1796): *Oscar, fils d'Ossian. Tragédie en Cinq Actes*, du Pont, París.
- (1798): *Blanche et Montcassin, ou Les Vénitiens, tragédie en cinq actes*, Demonville, an VII, París.
- (1802): *Blanca y Montcasin, o Los venecianos: tragedia en cinco actos*, Ofic. de Caballero, Madrid.
- (1818): *Oscar, hijo de Osian: tragedia francesa, puesta en verso castellano, y acomodada a nuestro teatro*, Juan Nicasio Gallego (trad.), Impr. de García, Madrid.
- ARRIAZA, Juan B. de (1796): *La Compasión. Canto fúnebre a la muerte del excelentísimo señor duque de Alba*, Impr. de D. Benito Cano, Madrid
- (1808): *Profecía del Pirineo*, Impr. de Repullés, Madrid.
- ARTEAGA, Esteban de (1757): *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, D. Antonio de Sancha, Madrid.
- AUSTEN, Jane (1818): *Northanger Abbey: and Persuasion*, John Murray, Londres.
- AVECILLA, Pablo A. de la (1851): *Caibar, drama bardo*, Impr. a cargo de C. González, Madrid.

- BACULARD D'ARNAUD, François-Thomas-Marie de (1764): *Les amans malheureux, ou Le Comte de Comminge, drame en trois actes et en vers*, L'Esclapart, París.
- (1791): *Los amantes desgraciados, o El conde de Cominges: drama en tres actos*, Libr. de Quiroga, Madrid.
- BALZAC, Honoré de (1841): *Une tenebreuse affaire*, Meline. Cans et Compagnie, Bruxelles.
- BARRETT, Eaton S. (1813): *The Heroine, or Adventures of Cherubina*, Henry Colburn, Londres.
- BAUDELAIRE, Charles (1868): *Curiosités esthétiques*, Michel Lèvy Frères, París.
- BECKFORD, William T. (1782): *Vathek, conte arabe*, s.n., París.
- (1786): *Vathek, an Arabian Tale*, Samuel Henley (trad.), J. Johnson, Londres.
- Bibliographie de la France, ou, Journal général de l'imprimerie et de la librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique* (1822), Pillet Aine, París.
- Bibliographie de la France, ou, Journal général de l'imprimerie et de la librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique* (1823), Pillet Aine, París.
- Bibliographie de la France, ou, Journal général de l'imprimerie et de la librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique* (1824), Pillet Aine, París.
- Bibliographie de la France, ou, Journal général de l'imprimerie et de la librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique* (1829), Pillet Aine, París.
- BLAIR, Hugh (1784): *Lectures on rhetoric and belles lettres*, Robert Aitken, Philadelphia.
- (1798-1799): *Lecciones sobre la retórica y bellas letras, por Hugo Blair*, José L. Munárriz (trad.), Ofic. de D. Antonio Cruzado, Madrid.
- BLAIR, Robert (1743): *The Grave. A Poem*, M. Cooper, Londres.
- BLANCO, Francisco (1891): *La literatura española en el siglo XIX*, Impr. de Aguado, Madrid.
- BLANCO-WHITE, José M.^a (1822b): *Letters from Spain*, Henry Colburn and Co., Londres.
- (1971): *Antología de obras en español*, en Vicente Llorens (ed.), Labor, Barcelona.

- (1986): *Cartas de España*, en Vicente Llorens y Antonio Garnica (eds.), Alianza, Madrid.
- (1995): *Vargas. Novela española*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.
- (2004): *Cartas de España*, en Antonio Garnica (ed.), Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- Boletín bibliográfico español y extranjero. Comprende todas las publicaciones nuevas españolas de obras, folletos, periódicos, grabados, litografías, cartas geográficas, etc., muchas de las publicadas en los años pasados y las más principals hechas en el extranjero* (1842) [tomo III], Libr. Europea, Madrid.
- BOSWELL, James (1799): *The Life of Samuel Johnson*, H. Baldwin and son, Londres.
- BOUILLY, Jean-Nicolas (1799): *L'Abbé de L'Épée, comédie historique en 5 actes et en prose*, André, París.
- (1823): *El abate L'Epée y el asesino, o La huérfana de Bruselas: drama de espectáculo en tres actos*, Impr. de Gimeno, Valencia.
- BRÖNTE, Emily (1847): *Wuthering Heights*, Thomas Cautley Newby, Londres.
- BURKE, Edmund (1757): *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, R. and J. Dodsley, Londres.
- (1807): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Juan de la Dehesa (trad.), Oficina de la Real Universidad, Alcalá.
- BURRIEL, Antonio (1757): *Compendio del arte poética, sacado de los autores más clásicos, para el uso e instrucción de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid*, s.n., Madrid.
- CABARRÚS, Francisco (1813): *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Impr. de Collado, Madrid.
- CABRERIZO, Mariano J. de (publicación desde 1813): *Catálogo de los libros destinados a la suscripción de lectura, establecida en la misma librería de Cabrerizo*, Impr. de Mariano de Cabrerizo, Valencia.
- (1816): «Prospecto de suscripción a la nueva obra titulada *Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias instructivas y agradables*», *Gaceta de Madrid*, núm. 35, s.p.
- (1818): *Prospecto de una colección de novelas inglesas, alemanas y francesas, traducidas al castellano, que publica Mariano de Cabrerizo, comerciante de libros de Valencia*, Impr. de Estévan, Valencia.

- (1830): *Prospecto a una colección de novelas que publica don Mariano de Cabrerizo, del comercio de libros de Valencia*, Impr. de Cabrerizo, Valencia.
- CADALSO, José (1772): *Los eruditos a la violeta, o Curso completo de todas las ciencias, dividido en siete días de la semana*, Impr. de D. Antonio de Sancha, Madrid.
- (1781): *Ocios de mi juventud, o Poesías líricas*, Impr. D. Isidoro de Hernández Pacheco, Madrid.
- (1789): *Cartas marruecas, Correo de Madrid*, núm. 233-279, págs. 1481-2241.
- (1793): *Cartas marruecas*, Impr. de Sancha, Madrid.
- (1803): *Obras del coronel Joseph Cadalso*, Mateo Repullés, Madrid.
- CALMET, Agustín (1751): *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.*, Debure l'aîné, París.
- CAÑIZARES, José de (1748): *El asombro de Jerez: Juana la Rabicortona*, Impr. de Antonio Sanz, Madrid.
- (1764): *El anillo de Giges y el mágico rey de Lidia*, Impr. de Antonio Sanz, Madrid.
- (1771): *Marta la Romarantina*, Impr. Francisco Suriá y Burgada, Barcelona.
- CARBONERO, León (1873): *Índice de los libros prohibidos por el Santo oficio de la Inquisición española*, Impr. de d. A Perez Dubrull, Madrid.
- CARNERERO, José M.^a de (1805): «Libros nuevos. *Oderay*. Usos, trajes, ritos y leyes de los habitantes de la América septentrional, traducidas del francés e ilustradas con varias notas críticas, históricas y geográficas, por Don Gaspar Zabala y Zamora», *Memorial literario, o Biblioteca periódica de ciencias y artes*, núm. 13, págs. 166-175.
- (1831): «Publicación nueva», en José M.^a de Carnerero (ed.), *Cartas Españolas, o sea, Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria* [tomo I], entrega 8^a, Impr. de I. Sancha, Madrid, págs. 190-191.
- (1832): «*El entretenimiento de las Nayadas*», en José M.^a de Carnerero (ed.), *Cartas Españolas, o sea, Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria* [tomo IV], Cuaderno 43, Impr. de I. Sancha, Madrid, pág. 341.
- CASAL, Manuel (1831): «Correspondencia. Crítica», *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, núm. 469, pág. 3.
- CERVANTES, Miguel de (1605): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Juan de la Cuesta, Madrid.

- CHARLTON, Mary (1799): *Rosella, or Modern Occurrences. A novel*, William Lane, Londres.
- CHICHARRO, Antonio (1987): *Literatura y saber*, Alfar, Sevilla.
- CIENFUEGOS, Beatriz (dir.) (1763-1764): *La Pensadora Gaditana*, Impr. de Francisco Xavier García, Cádiz.
- Colección de las reales cédulas, decretos y órdenes de su majestad el Señor don Fernando VII desde 1 de enero de 1815 [tomo III] (1815)*, Oficina de Gaspar y Comp., Barcelona.
- Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes generales y extraordinarias. Desde 24 de mayo de 1812 hasta 24 de febrero de 1813 (1813) [tomo III]*, Impr. Nacional, Madrid.
- Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes generales y extraordinarias desde su instalación [tomo V] (1820)*, Impr. Nacional, Madrid.
- COLERIDGE, Samuel T. (1836): *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge* [tomo I], en Henry Nelson Coleridge (ed.), William Pickering, Londres.
- COLERIDGE, Samuel T. y WORDSWORTH, William (1798): *Lyrical Ballads: With a Few Other Poems*, Biggs and Cottle, Bristol.
- COLLINS, William (1746): «Ode to Fear», *Odes on several descriptive and allegoric subjects: By William Collins*, A. Millar, Londres, págs. 5-9.
- CONCHA, José (1793): *El rencor más inhumano de un pecho aleve y tirano, o La condesa Jenovitz. Con loa y sainete*, Libr. de Quiroga, Madrid.
- COOK, Santiago (1833): *Viaje al polo austral o del sur, y alrededor del mundo* [tomo VIII], D. Santiago de Alvarado y de la Peña (trad.), Impr. de D. Tomas Jordan, Madrid.
- COOKE, Francis N. (1890): *Satan in Society*, C.F. Vent, Chicago.
- Correos de los ciegos de Madrid (1787)*, Impr. Real, Madrid, núm. 27, págs. 106-107.
- CRAWFORD, Francis M. (1891): *The Witch of Prague*, Macmillan & Co., Londres.
- Crónica científica y literaria (1818)*, Impr. de Repullés, Madrid, núm. 152, s.p.
- CUETO LÓPEZ DE ORTEGA, Leopoldo A. de (1869): «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», en *Poetas líricos del siglo XVIII* [tomo I], Rivadeneyra, Madrid.
- CUNNINGHAM, John (1762): *The Contemplatist: a Night-Piece*, H. Payne & W. Cropley, Londres.
- CURTIES, Thomas I. H. (1802): *Ethelwina*, M. Horstley (trad.), F. Buisson, París.

CUTHBERTSON, Catherine (1809): *Les visions du château des Pyrénées*, Germain Garnier y Mademoiselle Zimmermann (trads.), Renard, París.

Decretos del rey nuestro señor don Fernando VII, y reales órdenes, resoluciones y reglamentos generales expedidos por las secretarías del Despacho Universal y Consejos de S.M.: Desde 1.º de enero hasta fin de diciembre de 1830 [tomo XV] (1831), Impr. Real, Madrid.

DERMODY, Thomas (1807): *The Harp of Erin*, Richard Phillips, Londres.

Diario de avisos de Madrid (1830), Impr. del editor D. Pedro Ximenez de Haro, Madrid, núm. 118, pág. 472.

——— (1831), Impr. del editor D. Pedro Ximenez de Haro, Madrid, núm. 119, pág. 475; núm. 195, págs. 789-792; núm. 255, pág. 1070.

——— (1833), Impr. del editor D. Pedro Ximenez de Haro, Madrid, núm. 37, págs. 149-152.

Diario de Barcelona (1822), Impr. de la Viuda é Hijos de D. Antonio Brusi, Barcelona, núm. 191, pág. 1819.

——— (1834), Impr. de la Viuda é Hijos de D. Antonio Brusi, Barcelona, núm. 207, págs. 1755.

Diario de la ciudad de Valencia (1830), En la oficina de Joseph Esteban Cervera, Valencia, págs. 445-447.

Diario de las actas y discusiones de las Cortes extraordinarias del año de 1822 [tomo VIII] (1822), Impr. de E. Aguado, Madrid.

Diario de Madrid (1795), Impr. de la Viuda de Hilario Santos, Madrid, núm. 75, pág. 311.

——— (1797), Impr. de Joseph Franganillo, Madrid, núm. 314, pág. 1329.

——— (1798), Impr. de D. Antonio y D. Josef Cruzado, Madrid, núm.232, pág. 932.

——— (1799), Con privilegio real, Madrid, núm.37, págs. 149-150.

——— (1802), Impr. del Diario, Madrid, núm. 299, pág. 1206.

——— (1804), Impr. del Diario, Madrid, núm. 168, pág. 687.

——— (1807), Impr. del Diario, Madrid, núm. 88, pág. 371; núm. 123, pág. 528.

——— (1809), Impr. del Diario, Madrid, núm. 334, págs. 607-608.

——— (1810), Impr. del Diario, Madrid, núm. 328, pág. 663.

——— (1811), Impr. del Diario, Madrid, núm. 188, pág. 32.

——— (1814), Impr. del Diario, Madrid, núm. 149, pág. 603.

——— (1815), Impr. del Diario, Madrid, núm. 319, págs. 604-605.

—— (1816), Impr. del Diario, Madrid, núm. 7, pág. 27.

—— (1817), Impr. del Diario, Madrid, núm. 12, pág. 50-51.

—— (1818), Impr. del Diario, Madrid, núm. 23, pág. 107.

—— (1819), Impr. del Diario, Madrid, núm. 346, pág. 868.

—— (1830), Impr. del Diario, Madrid, núm. 118, pág. 472.

Diccionario histórico, o Biografía universal compendiada [tomo VI] (1832), Libr. de Antonio y Francisco Oliva, Barcelona.

Diccionario histórico, o Biografía universal compendiada [tomo IX] (1834), Libr. de Antonio y Francisco Oliva, Barcelona.

D. I. DE O. (1803): «Literatura. *Abelino, o El gran bandido, drama trágico en cinco actos*, escrito en alemán por Mr. Zhocze, traducido al francés por Lamartelliere, miembro de varias sociedades literarias, y de este al castellano por D.I. de O.» *Diario de Madrid*, núm. 159, págs. 638-639.

—— (1804): «*Abelino, o El gran bandido, drama trágico en cinco actos*, escrito en alemán por Mr. Zhocze, traducido al francés por Lamartelliere, miembro de varias sociedades literarias, y de este al castellano por D.I. de O.», *Diario de Madrid*, núm. 23, págs. 91-92.

DIDEROT, Denis (1767): «Éloge de Richardson», en Samuel Richardson, *Lettres anglaises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove* [tomo I], les Libraires Associés, París, págs. 11-52.

DÍEZ CANSECO, Vicente (1845): *Diccionario biográfico universal de mujeres célebres, o Compendio de la vida de todas las mujeres que han adquirido celebridad en las naciones antiguas y modernas, desde tiempos más remotos hasta nuestros días* [tomo III], Impr. de D. José Felix Palacios, Madrid.

DÍEZ GONZÁLEZ, Santos (1793): *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*, en la oficina de D. Benito Cano, Madrid.

DOYLE, Arthur C. (1894): *The Parasite*, Constable & Co., Westminster.

DRAKE, Nathan (1798): «On Objects of Terror. Montmorenci, a Fragment», en Nathan Drake (ed.), *Literary Hours; or, Sketches and Narrative*, J. Burkitt, Londres, págs. 245-260.

DUBOIS, Edward (1800): *St. Godwin; a Tale of the 16th, 17th, and 18th Century, by Count Reginald de St. Leon*, J. Wright, Londres.

- DUCRAY-DUMINIL, François-Guillaume (1791): *Alexis, ou La Maisonnette dans les bois: manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère*, B. Le Francq, Bruselas.
- (1793): *Alexis, ou La Maisonnette dans les bois: manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère*, Le Prieur, París.
- (1797): *Victor, ou L'enfant de la forêt, drame en trois actes, en prose*, Barba, París.
- (1867): *La expiación de un padre y el niño del bosque*, Enrique Villalpando de Cárdenas (trad.), Espasa Hermanos, Barcelona.
- (1895 o ant.): *La expiación de un padre y el niño del bosque*, Enrique Villalpando de Cárdenas (trad.), Espasa y Comp., Barcelona.
- DUMAS, Alexandre (1849): «Les monts Krapachs», en Alexandre Dumas (ed.), *Les mille et un fantômes* [tomo II], A. Cadot, París, págs. 157-190.
- El amigo de la religión y de los hombres* (1836), núm. 9, Impr. de la Calle del Humilladero á cargo de D. Diego Negrete, Madrid.
- El Censor, Periódico Político y Literario* (1822) [tomo XV], Impr. de D. León Amarita, Madrid.
- El Correo: Periódico Literario y Mercantil* (1831), Impr. del editor D. Pedro Ximenez de Haro, Madrid, núm. 470, pág. 4.
- EL LITERATO RANCIO (1832): «Sobre clásicos y románticos. Carta II», en José M.^a de Carnerero (ed.), *Cartas españolas, o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria* [tomo IV], cuaderno 39, Impr. de I. Sancha, Madrid, págs. 373-376.
- El té de las damas: conversaciones agradables e instructivas entre varias señoras* (1827), Impr. de Aguado, Madrid.
- ESPRONCEDA, José de (1834): «El Sol. Himno», *El Siglo*, núm. 3, pág. 4.
- (1837): «Oscar y Malvina. Imitación del estilo de Ossian», *El Español*, núm. 605, págs. s.p.
- ESTÉBANEZ, Serafín (1831): «Lectura aterradora», en José M.^a de Carnerero (ed.), *Cartas españolas, o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria* [tomo II], cuaderno 13, Impr. de I. Sancha, Madrid, pág. 71.
- FEIJOO, Benito J. (1728): *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* [Tomo II], Impr. de Francisco del Hierro, Madrid.

- (1729): *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* [tomo III], Impr. de Francisco del Hierro, Madrid.
- (1733): *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* [tomo V], Impr. de Francisco del Hierro, Madrid.
- (1734): *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* [tomo VI], Impr. de Francisco del Hierro, Madrid.
- (1739): *Teatro crítico universal, o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes* [tomo VIII], Impr. de Francisco del Hierro, Madrid.
- (1750): *Cartas eruditas, y curiosas* [tomo III], Impr. de los herederos de Francisco del Hierro, Madrid.
- (1753): *Cartas eruditas y curiosas* [tomo IV], Impr. los herederos de Francisco del Hierro, Madrid.
- (1760): *Cartas eruditas y curiosas* [tomo V], Joaquín Ibarra, Madrid.
- (1787-1791): *El espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, s.n., Madrid.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1825): *Obras dramáticas y líricas* [tomo I], Augusto Bobée, París.
- (1867): *Obras póstumas* [tomo II], Impr. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid.
- FERNÁNDEZ DE VELASCO, Bernardino (1833): «Al primer buque de vapor que hizo el viaje de Cádiz a Barcelona en noviembre de 1824», *El Vapor*, núm. 2, pág. 4.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel (1864): *Lucrecia Borgia (memorias de Satanás): novela histórica original*, Manini Hermanos, Madrid.
- FRAZER, James G. (1890): *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Macmillan and Co., Londres & Nueva York.
- FREIRE, Manuel (1810): *Napoleón IX. Apología de la Inquisición*, Juan F. Montero, Santiago.
- FUENTE LA PEÑA, Antonio de (1676): *El ente dilucidado, o Discurso único novísimo en que muestra hay en la naturaleza animales irracionales invisibles y cuáles sean*, Impr. Real, Madrid.

GABORIAU, Émile (1866): *L'affaire Lerouge*, E. Dentu, París.

Gaceta de la Regencia (1810), núm. 95, Impr. Real, Madrid, págs. 908-910.

Gaceta de Madrid (1795), Impr. Real, Madrid, núm. 5, pág. 64; núm. 20, pág. 279; núm. 37, pág. 499.

——— (1799), Impr. Real, Madrid, núm. 55, pág. 620.

——— (1808), Impr. Real, Madrid, núm. 3, pág. 36.

——— (1817), Impr. Real, Madrid, núm. 73, pág. 632; núm. 80, pág. 712; núm. 98, pág. 872.

——— (1827), Impr. Real, Madrid, núm. 97, pág. 388.

——— (1830), Impr. Real, Madrid, núm. 152, pág. 613.

——— (1831), Impr. Real, Madrid, núm. 1, pág. 4; núm. 108, pág. 478; núm. 119, pág. 522; núm. 127, pág. 564; núm. 137, pág. 608; núm. 148, pág. 654; núm. 158, pág. 694.

——— (1834), Impr. Real, Madrid, núm. 140, pág. 612.

GARCÍA DE ARRIETA, Agustín (1805): «Sección I. De las novelas, o Historias ficticias», en *Principios filosóficos de la literatura: obra escrita en francés por Mr. Batteux, profesor real de la academia francesa y de la de inscripciones y bellas letras; traducida al castellano, ilustrada y completada con varios suplementos y los correspondientes apéndices sobre la literatura española por D. Agustín García de Arrieta* [tomo IX] de Charles Batteux, Agustín García de Arrieta (trad.), Impr. de Sancha, Madrid, págs. 119-137.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1840): «Fingal, fantasía dramática en cinco actos», en Antonio García Gutiérrez (ed.), *Poesías*, Impr. de Boix, Madrid, págs. 163-288.

——— (1843): «El sepulcro de Evarina. Imitación de Ossían», *El Reflejo*, núm. 6, pág. 47.

GAUTIER, Théophile (1839): «La morte amoureuse», en Théophile Gautier (ed.), *Une larme du diable*, Desessart, París, págs. 235-300.

——— (1842): «Francisco de Goya y Lucientes», *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Revue des tableaux et des estampes anciennes; des objets d'art, d'antiquité et de curiosité* [tomo II], Au bureau du journal, París, págs. 337-345.

GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest (1781): *Annales de la vertu, cours d'histoire a l'usage, des jeunes personnes*, M. Lambert & F.J. Baudouin, Impr. Libraires, París.

- (1792): *Los Anales de la virtud: para uso y utilidad de los jóvenes de ambos sexos*, Impr. Real, Madrid.
- GIBBON, Edward (1776-1788): *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, W. Strahan, Londres.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio (1855): *De la instrucción pública en España*, Impr. del Colegio de sordo-mudos, Madrid.
- GIMENO, Concepción (1892): «Influencia de la novela en la imaginación de la mujer», *Álbum iberoamericano*, vol. 10, págs. 134-136, 148-149, 161-165.
- GODWIN, William (1794): *Things as They are; or, The Adventures of Caleb Williams*, B. Crosby, Londres.
- (1799): *St. Leon, a Tale of the Sixteenth Century*, G.G. and J. Robinson, Londres.
- GÓMEZ HERMOSILLA, José (1826): *Arte de hablar en prosa y verso* [tomo I], Impr. Real, Madrid.
- GONZÁLEZ, Norberto (1882): «Las mujeres doctoras», *Almanaque del Diario Córdoba*, s.p.
- GONZÁLEZ AZAOLA, Gregorio (1811): «Sátiras de Goya», *Semanario Patriótico*, núm. 11, págs. 24-27.
- GRANADA, Luis de (1768): *Obras del venerable P. maestro Fr. Luis de Granada de la Orden de Santo Domingo* [tomo I], Impr. de D. Manuel Martín, Madrid.
- GRAY, Thomas (1751): *Elegy Written in a Country Church-Yard*, M. Cooper, Londres.
- GREEN, Sarah (1810): *Romance Readers and Romance Writers*, T. and E. T. Hookham, Londres.
- GUILLÉN, Juan (1844): «Sobre las novelas en España», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 43, págs. 338-340.
- GUTIÉRREZ, Luis (1803): *Bororquia, ou La victime de l'Inquisition, fait historique traduit de l'espagnol*, Impr. de Tremblay, Senlis.
- (1820d): *A Victima da Inquisiçao de Sevilha, ou A infeliz Cornelia Bororquia. Traduzido do hespanhol, para desengano da naçao*, Ofic. de J.F.M. de Campos, Lisboa.
- (1834a): *A Victima da Inquisiçao de Sevilha, ou A infeliz Cornelia Bororquia. Traduzido do hespanhol, para desengano da naçao*, Ofic. de João Nunes Esteves, Lisboa.
- (1834b): *Cornelia Bororquia, oder die Inquisition. Aus dem Spanischen Von P. von Aichen*, s.n., Stuggart.

- (1835): *Historia de Cornelia, o La víctima de la Inquisición: aumentada con un breve resumen de la historia de tan odioso tribunal*, Impr. y libr. de Cruz González, Madrid.
- (1836): *Cornelia, o, La víctima de la Inquisición*, s.n., s.l.
- (1839): *A Victima da Inquisiçao de Sevilha, ou A infeliz Cornelia Bororquia. Traduzido do hespanhol, para desengano da naçao*, s.n., Río de Janeiro.
- (1840): *Cornelia, o, La víctima de la Inquisición*, s.n., Valencia.
- (1842): *Cornelia Bororquia*, Impr. de Pillet, París.
- (1844): *Cornelia, o, La víctima de la Inquisición*, Impr. Nacional, Sevilla.
- (1845): *A Victima da Inquisiçao de Sevilha, ou A infeliz Cornelia Bororquia. Traduzido do hespanhol, para desengano da naçao*, E. & H. Laemmert, Río de Janeiro.
- (1846): *Cornelia Bororquia, víctima de la Inquisición*, Impr. de La Iberia, Madrid.
- (1850): *Cornelia Bororquia, o La víctima de la Inquisición*, Tienda de M. Borrás, Palma.
- (1851): *Cornelia Bororquia*, Rosa, París.
- (1866): *Historia de Cornelia Bororquia, víctima de la Inquisición*, Impr. y Libr. de José María Moreno y Gálvez, Carmona.
- (1879): *Historia de Cornelia, o La víctima de la Inquisición: aumentada con un breve resumen de la historia de tan odioso tribunal*, s.n., Madrid.
- HAGGARD, Henry R. (1887): *She. A History of Adventure*, Longmans, Green, & Co., Londres.
- HARLEY, Mrs. (1788): *The Castle of Mowbray. An English Romance*, C. Stalker & H. Setchell, Londres.
- HELME, Elizabeth (1787): *Louise, ou La chaumière dans les marais*, Didot l'aîné, París.
- (1800): *Albert, ou Le désert de Strathnavern*, Tavernier, París.
- (1807): *Le pèlerin de la croix, ou Chronique de Christabelle de Mowbray, ancienne légende*, J. D. (trad.), Dentu, París.
- (1808): *Saint-Clair des isles, ou Les exilés a l'isle de Barra*, Mme. de Montolieu (trad.), H. Nicolle, París.
- HERVEY, James (1746): *Meditations Among the Tombs. In a Letter to a Lady*, J. and J. Rivington and J. Leake, Londres.

- HIDALGO, Dionisio (1844): *Boletín bibliográfico español y extranjero* [tomo IV], Impr. de Hidalgo, Madrid.
- (1862): *Diccionario general de bibliografía española* [tomo I], Impr. de las Escuelas Pías, Madrid.
- HOFFMANN, E.T.A. (1815): *Die Elixiere des Teufels*, Duncker und Humblot, Berlín.
- (1817): *Nachtstücke*, Realschulbuchhandlung, Berlín.
- HORACIO (1770): *Opera, ad fidem LXXVI codicum*, Typis Michael Lambert, París.
- HURTADO GIRÓN SILVA DE PICO, Escolástica (ed.) (1777): *La Pensatriz Salmantina*, Ofic. de Sta. Cruz, por Domingo Casero, Salamanca.
- IRELAND, William H. (1814): *L'abbesse*, Dauge (trad.), Pigoreau, París.
- IRIARTE, Tomás de (1779): *La música: poema*, Impr. Real de la Gazeta, Madrid.
- IZCO, Wenceslao Ayguals de (1849-1850): *Pobres y ricos o la bruja de Madrid: novela de costumbres sociales*, s.n., Madrid.
- J.G.F. (1802a): «Señor traductor de la tragedia *Abelino*», *Diario de Madrid*, núm. 321, págs. 1293-1294.
- (1802b): «Concluye la carta de ayer», *Diario de Madrid*, núm. 322, págs. 1297-1298.
- JOVELLANOS, Gaspar M. de (1781): «Epístola. Fabio a Anfriso», en Antonio Ponz (autor), *Viaje de España* [tomo X], D. Joaquín Ibarra, Madrid, págs. 102-109.
- (1795): *Informe de la Sociedad Económica de esta corte al Real y Supremo Consejo de Castilla en el expediente de la Ley Agraria*, Impr. de Sancha, Madrid.
- (1802): *Memoria sobre la educación pública, o sea, tratado teórico-práctico de enseñanza con aplicación a las escuelas y colegios de niños*, Cartuja de Valdemosa, Mallorca.
- (1814): «Epístola. Fabio a Anfriso», en Ceán Bermúdez (autor), *Memorias para la vida del Excmo. Señor don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Impr. que fue de Fuentenebro, Madrid, págs. 339-349.
- (1830): *Colección de varias obras en prosa y en verso, adicionada con algunas notas de R. M. Cañedo* [tomo I], Impr. de D. León Amarita, Madrid.
- (1831): *Tratado teórico-práctico de enseñanza pública, con aplicación a las escuelas y colegios de niños. Obra póstuma del Señor Jovellanos, dada a la luz con otras del mismo autor*, Ramón María Cañedo (ed.), Impr. de D. León Amarita, Madrid.

- (1832): «Del sublime», en D. R.M.C. (ed.), *Colección de varias obras en prosa y en verso, adicionada con algunas notas de R. M. Cañedo* [tomo VI], Impr. de D. León Amarita, Madrid, págs. 125-134.
- (1847): *Obras* [tomo V], Impr. de D. Domingo Ruiz, Logroño.
- (1859): *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos* [tomo II], Cándido Nocedal (ed.), M. Rivadeneyra, Madrid.
- (1915): *Diarios (memorias íntimas): 1790-1801*, Impr. de los Sucesores de Hernando, Madrid.
- JOYES, Inés (1798): «Apología de las mujeres», en *El príncipe de Abisinia* de Samuel Johnson, Impr. de Sancha, Madrid, págs. 177-204.
- KANT, Immanuel (1764): *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, ben Johann Jacob Ranter, Königsberg.
- (1876): *Crítica del juicio seguida de las Observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* [tomo II], Alejo García Moreno y Juan Rovira (trads.), Libr. de Iruvredra [etc.], Madrid.
- KERDELLEAU, Lemenez de (1832): *El banco de previsión, o Consejos a las madres de familia que quieran asegurar el bienestar de sus hijos*, D. Mariano de Rementería y Fica (trad.), Impr. de Pedro Ximénez de Haro, Madrid.
- La Moda Elegante. Periódico de Señoras y Señoritas* (1834), Impr. de Rivadeneyra, Madrid.
- LAFUENTE, Modesto (1838): *Fr. Gerundio, periódico satírico de política y costumbres*, Impr. de D. Cándido Paramio, León.
- LARRA, Mariano J. de (1832a): «¿Quién es el público y dónde se le encuentra?», *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, núm. 1, págs. 1-24.
- (1832b): «Carta a Andrés escrita desde las Batuecas», *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, núm. 3, págs. 1-24.
- (1832c): «El casarse pronto y mal», *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, núm. 7, págs. 1-30.
- (1832d): «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español», *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, núm. 9, pág. 1.
- (1836a): «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, núm. 79, págs. 1-4.

- (1836b): «Horas de invierno», *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, núm. 420, págs. 1-2.
- (1836c): «Catalina Howard. Drama nuevo en cinco actos», *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, núm. 144, págs. 1-4.
- (1960): «Representación de El vampiro, comedia nueva en un acto. ‘Retascón, barbero y comadrón’, comedia nueva en un acto», en *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro)* [tomo II], Ediciones Atlas, Madrid, pág. 23.
- LEE, Harriet (1801): «Kruitzner, or The German’s Tale», *The Canterbury Tales* [tomo IV], G. and J. Robinson, Londres, págs. 3-368.
- (1835): *El asesinato, novela escrita en inglés, por Enriqueta Lee*, Impr. de Pillet aîné, París.
- LEE, Sophia (1786): *Le souterrain, ou Matilde*, P.B. de La Mare (trad.), Théophile Barrois le jeune, París.
- LE FANU, Joseph S. (1872): «Carmilla», en Joseph Sheridan Le Fanu (ed.), *In a Glass Darkly* [tomo III], R. Bentley & son, Londres, págs. 48-270.
- LESSING, Gotthold E. (1759-1765): *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, F. Nicolai, Berlín & Stettin.
- LEWIS, Matthew G. (1797): *Le jacobin espagnol, ou Histoire du moine, Ambrosio et de la belle Antonia sa soeur*, Favre, París.
- (1798): *The Castle Spectre*, J. Bell, Londres.
- LISTA, Alberto (1822): «*Matilde, o memorias sacadas de la historia de las Cruzadas, escritas en francés por madama Cottin y traducidas en castellano por D.B.M. García Suelto. Tres tomos. Madrid 1821*», *El censor: periódico político y literario* [tomo XV], Impr. de D. León Amarita, Madrid, págs. 22-34.
- (1836): *Lecciones de literatura española; explicadas en el Ateneo científico, literario y artístico*, Impr. de D. Nicolás Arias, Madrid.
- (1840): «De la sublimidad», en *Artículos críticos y literarios* [tomo I], Impr. y Libr. de Esteban Trias, Palma, págs. 49-55.
- (1844): *Ensayos literarios y críticos* [tomos I y II], Calvo-rubio y Comp., Sevilla.
- LONGINO, Dionisio (1674): *Traité du Sublime*, Nicolas Boileau-Despréaux (trad.), Claude Barbin, París.
- (1770): *El sublime de Dionisio Longino*, Manuel Pérez Valderrábano (trad.), s.n., Madrid.

- (1782): *El tratado de lo sublime que compuso en griego el filósofo Longino, Secretario de Cenobia, Reina de Oriente, que tradujo en romance y resumió para el uso de las escuelas el P.*, Basilio Boggiero (trad.), Viuda de Francisco Moreno, Zaragoza.
- (1803): «Sobre el sublime», en Agustín García de Arrieta (ed.), *Principios filosóficos de la literatura* [tomo VII], Agustín García de Arrieta (trad.), Impr. de Sancha, Madrid, págs. 209-347.
- LÓPEZ SOLER, Ramón (1823): «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», *El Europeo*, vol. 1, núm. 7, págs. 207-214; núm. 8, págs. 254-259.
- LUZÁN, Ignacio de (1737): *La poética, o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Francisco Revilla, Zaragoza.
- MACBETH, David (1851): *Sketches of the Poetical Literature of the Past Half-century in Six Lectures*, William Blackwood and sons, Edimburgo & Londres.
- MACPHERSON, James (1760): *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gaelic or Erse Language*, G. Hamilton and J. Balfour, Edimburgo.
- (1762): *Fingal, an Ancient Epic Poem. In Six Books: Together with Several Other Poems, Composed by Ossian the Son of Fingal. Translated from the Gallic Language by James Macpherson*, Richard Fitzsimons, Dublín.
- (1763a): *Temora: An Ancient Epic Poem, in Eight Books: Together with Several Other Poems, Composed by Ossian, the Son of Fingal. Translated from the Gallic Language by James Macpherson*, T. Becket and P.A. De Hondt, Londres.
- (1763b): *Poesie di Ossian, Figlio di Fingal, Antico Poeta Celtico, Ultimamente Scoperte, e Tradotte in Prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella Trasportate in Verso Italiano dall'Ab. Melchior Cesarotti*, Melchior Cesarotti (trad.), Appresso Giuseppe Comino, Padova.
- (1765): *The Works of Ossian, the Son of Fingal. In Two Volumes. Translated from the Galic Language by James Macpherson*, T. Becket and P.A. De Hondt, Londres.
- (1772): *Poesie di Ossian, Antico Poeta Celtico, Trasportate dalla Prosa Inglese in verso Italiano dall'Ab. Melchior Cesarotti*, Melchior Cesarotti (trad.), Appresso Giuseppe Comino, Padova.
- (1788): *Obras de Ossian poeta del siglo tercero en las montañas de Escocia*, José Alonso Ortiz (trad.), Impr. de la Viuda e Hijos de Santander, Valladolid.

- (1800): *Fingal y Temora, poemas épicos de Osian, antiguo poeta céltico*, Pedro Montengón (trad.), Ofic. de D. Benito García y Comp., Madrid.
- (1804a): «Invocación al Héspero en la introducción a los cantos de Selma», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes: Obra Periódica*, José Marchena (trad.), núm. 17, págs. 307-308.
- (1804b): «Diálogo entre Vinvela y Silrico en el poema de Carrictura», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes: Obra Periódica*, José Marchena (trad.), núm. 17, págs. 308-315.
- (1804c): «Diálogo entre Conal y Crimora extractado del mismo poema de Carrictura», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes: Obra Periódica*, José Marchena (trad.), núm. 17, págs. 315-317.
- (1804d): «Pintura de Fingal y canto de los Bardos al principio del poema de Carton», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes: Obra Periódica*, José Marchena (trad.), núm. 17, págs. 318-319.
- (1804e): «Canto de Fingal en honor de la desgraciada Móyna, en el poema de Carton», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes: Obra Periódica*, José Marchena (trad.), núm. 18, págs. 375-377.
- (1804f): «Apóstrofe al Sol con que termina el poema de Carton», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes: Obra Periódica*, José Marchena (trad.), núm. 18, págs. 377-378.
- (1892a): «La guerra de Caros», *Obras literarias de José Marchena (el abate Marchena): recogidas de manuscritos y raros impresos* [tomo I], Impr. de E. Rasco, Sevilla, págs. 104-114.
- (1892b): «La guerra de Inistona», *Obras literarias de José Marchena (el abate Marchena): recogidas de manuscritos y raros impresos* [tomo I], Impr. de E. Rasco, Sevilla, págs. 115-123.
- MAGNUS, Olaus (1555): *Historia de Gentibus Septentrionalibus*, Cautum est privilegio IVLII III. Pont. Max. Ne quis ad Decennium imprimat, Roma.
- MARCHENA, José (1820): *Lecciones de filosofía moral y elocuencia, o Colección de los trozos más selectos de poesía, elocuencia, historia, religión, y filosofía moral y política, de los mejores autores castellanos* [tomo I], Impr. de D. Pedro de Baume, Burdeos.
- MARQUÉS Y ESPEJO, Antonio (1804a): *Liceo general del bello sexo o Décadas eruditas y morales de las damas*, Archivo Histórico Nacional, Madrid.

- (1804b): *Viaje de un filósofo a Selenópolis, corte desconocida de los habitantes de la Tierra, escrito por él mismo y publicado por D.A.M. y E., Gómez Fuentenebro y Comp., Madrid.*
- MARTÍN DE REGUART, Eleuterio (1834): *Un testamento parcial y una mujer supuesta, o La religiosa*, Impr. de D. Ramón M. Indar, Barcelona.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1839): «La novela», *Semanario Pintoresco español*, núm. 32, págs. 253-255.
- MASDEU, Juan F. (1801): *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad*, Ofic. de Burguete, Valencia.
- (1826): *Arte poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad*, Antonio Oliva, Gerona.
- MATURIN, Charles R. (1820): *Melmoth, the Wanderer: A Tale*, A. Constable & Co, Edimburgo.
- (1976): *Melmoth, el errabundo*, Francisco Torres Oliver (trad.), Alfaguara Nostromo, Madrid.
- MAYANS, Gregorio (1757): *Retórica* [tomo I], Herederos de Gerónimo Conejos, Valencia.
- (1777): *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha. Compuesta por Miguel de Cervantes. Repartida en cuatro tomos en octavo para la mayor comodidad; corregida e ilustrada con cuarenta y cuatro estampas; añadida la vida de su autor, escrita por Don Gregorio Mayans y Siscar, Bibliotecario del Rey N.S.* [tomo I], Gregorio Mayans (ed.), Impr. de D. Manuel Martín, Madrid.
- MEISSNER, August Gottlieb (1803): *Memorias de Blanca Capello, gran duquesa de Toscana, para la historia de la virtud, en la humilde y alta fortuna*, Impr. de D. Antonio Cruzado, Madrid.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (1780): *Batilo. Égloga en alabanza de la vida del campo*, D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, Madrid.
- (1797): *Poesías* [tomos I, II y III], La viuda e hijos de Santander, Valladolid.
- (1820): *Poesías* [tomo II], Impr. Real, Valladolid.
- (1996): *Obras Completas. Teatro. Prosa* [tomo III], Fundación José Antonio de Castro, Madrid.

- Memorial Literario. Biblioteca Periódica de Ciencias y Artes* (1806) [tomo VI], Impr. de los Señores García, Madrid, núm. 12, págs. 129-143; núm. 13, págs. 150-160.
- Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (1795) [tomos VIII y X], Impr. Real, Madrid.
- MENÉNDEZ, Marcelino (1880): *Historia de los heterodoxos españoles* [tomo III], Libr. Católica de San José, Madrid.
- (1887-1888): *La ciencia española (polémicas, indicaciones y proyectos)*, Impr. de A. Pérez Dubrull, Madrid.
- MÉRÉ, Élisabeth Brossin de (1801): *Les capucins, ou Le secret du cabinet noir*, Marchand, París.
- (1802): *Hélène et Robert, ou Les deux pères*, Durosiers, París.
- (1818): *Elena y Roberto, o Los dos padres*, Impr. de Estevan, Valencia.
- (1837): *Los capuchinos, o El secreto del gabinete oscuro*, Impr. de I. Oliveres y Comp., Barcelona.
- MÉRIMÉE, Prosper (1873): «Lokis. Manuscrit du professeur Wittembach», en Prosper Mérimée (ed.), *Dernieres nouvelles*, Michel Lévy Frères, París, págs. 1-118.
- MESONERO, Ramón de (1881): *Memorias de un atentón: natural y vecino de Madrid* [tomo II], Oficinas de la Ilustración Española y Americana, Madrid.
- MILTON, John (1735): *Paradise Lost*, S. Powell, Londres.
- MOLINA Y ZALDÍVAR, Gaspar de (1785): «De la belleza y el gusto», en El marqués de Ureña (ed.), *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, Joaquín Ibarra, Madrid, págs. 25-38.
- MOORE, George (1798): *L'abbaye de Grasville*, B. Ducos (trad.), Maradan, París.
- MORA, José J. de (1819): «Novelas. *Viaje de Sofía a Alemania, Prusia, Sajonia y otros puntos del norte, o Descripción pintoresca e imparcial de las costumbres, usos y máximas religiosas y sociales de las naciones primitivas de Europa...*», *Crónica Científica y Literaria*, núm. 275, s.p.
- MORELLET, André (1818): *Mélanges de littérature et de philosophie du 18e siècle*, Vve Lepetit, París.
- (1821): *Mémoires sur le XVIIIe siècle et sur la Révolution*, Ladvocat, París.

- MUNÁRRIZ, José L. (1798-1799): «Advertencia del traductor», *Lecciones sobre la retórica y bellas letras, por Hugo Blair* [tomo I], José L. Munárriz, (trad.), Ofic. de D. Antonio Cruzado, Madrid, págs. XI-XXVI.
- MURATORI, Ludovico A. (1706): *Della perfetta poesia italiana, spiegata, e dimostrata con varie osservazioni* [tomo I], Nella stampa di Bartolomeo Soliani, Modena.
- NAUBERT, Christiane Benedikte (1791): *Herman d'Unna, ou Aventures arrivées au commencement du quinzieme siècle dans le temps où le tribunal secret avoit sa plus grande influence*, Jean-Nicolas-Étienne de Bock (trad.), Claude Lamort, Metz.
- NAVARRETE, Ramón de (1847): «La novela española. Artículo III y último», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 217, págs. 130-131.
- Novísima recopilación de las Leyes de España. Libros VIII-IX* [tomo IV] (1805), s.n., Madrid.
- OLIVE, Pedro M.^a de (1806): *Minerva, o El revisor general. Obra periódica* [tomo II], Impr. de Vega y Comp., Madrid, núm. 32, págs. 146-150.
- (1807a): *Minerva, o El revisor general. Obra periódica* [tomo VIII], Impr. de Vega y Comp., Madrid, núm. 19, págs. 281-288.
- (1807b): *Minerva. Biblioteca Británica, o Colección extractada de las obras inglesas, de los periódicos, de las memorias y transacciones de la sociedades y academias de la Gran Bretaña, de Asia, de África y de América...*, Impr. de Vega y Comp., Madrid.
- OWENSON, Sydney (1806): *The Wild Irish Girl. A National Tale.*, Richard Phillips, Londres.
- PARNELL, Thomas (1721): «Night-Piece on Death», *Poems on Several Occasions: Written by Dr. Thomas Parnell, Late Arch-Deacon of Clogher: and Published by Mr. Pope*, B. Lintot, Londres, págs. 152-157.
- PATRICK, Mrs F.C. (1798): *More Ghosts!*, Minerva Press, Londres.
- PEACOCK, Thomas L. (1818): *Nightmare Abbey*, T. Hookham, Londres.
- PÉREZ ESCRICH, Enrique (1861): *El cura de la aldea: drama original, en tres actos y en verso*, Impr. de José Rodríguez, Madrid.
- PÉREZ Y RODRÍGUEZ, Pascual (1833): *La amnistía cristiana, o El solitario del Pirineo*, Impr. de Cabrerizo, Valencia.
- (1837): *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española*, s.n., París.

- (1869): *Obras en prosa y en verso de don Pascual Pérez y Rodríguez*, Impr. de los Dos Reinos, Valencia.
- PÉREZ ZARAGOZA GODÍNEZ, Agustín (1831b): «Correspondencia. Contestación de D. Agustín Zaragoza y Godínez al artículo inserto en el número 468», *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, núm. 471, págs. 2-3.
- PIGAULT-MAUBAILLARCQ, Gaspard Jean Eusèbe (1830): *Carvino, o El hombre prodigioso*, Luis Monfort (trad.), Impr. de Cabrerizo, Valencia.
- PIQUER, Andrés (1785): *Obras póstumas del Doctor Don Andrés Piquer...*, D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid.
- PLANO, Juan F. (1798): *Sobre la mejora de nuestro teatro*, D. Antonio Espinosa, Segovia.
- POE, Edgar A. (1835): «Berenice. A Tale», *Southern Literary Messenger*, vol. 1, núm. 7, págs. 333-336.
- (1841): «The Murders in the Rue Morgue», *Graham's Magazine*, vol. 18, págs. 166-179.
- POLIDORI, John W. (1820): *Le vampire*, Eusèbe de Salle (trad.), Ladvocat, París.
- QUINTANA, Manuel J. (1801): *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos*, Ofic. de D. Benito García y Comp., Madrid.
- (1802): *Poesías*, Impr. Real, Madrid.
- (1804): «LITERATURA: De Osian y de una nueva traducción española de sus poemas», *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes: Obra Periódica*, José Marchena (trad.), núm. 15, págs. 248-254.
- (1808): *Poesías patrióticas*, Impr. Real, Madrid.
- (1821): *El Duque de Viseo: tragedia en tres actos*, en Manuel J. Quintana (ed.), *Poesías* [tomo II], Impr. Nacional, Madrid, págs. 1-88.
- RADCLIFFE, Ann (1789): *The Castle of Athlin and Dunbayne*, Thomas Hookham, Londres.
- (1794): *La forêt, ou l'abbaye de Saint-Clair*, François Soulès (trad.), Denné, París.
- (1797b): *L'Italian, ou Le confessionnal des pénitents noirs*, André Morellet (trad.), Denné jeune, París.
- (1797c): *Julia, ou Les souterrains du château de Mazzini*, Moylin Fleury (trad.), A. Cl. Forget, París.

- (1797d): *Les mystères d'Udolphé*, Victorine de Chastenay (trad.), Madaran, París.
- (1826a): «On the Supernatural in Poetry», *New Monthly Magazine*, vol. 16, págs. 145-152.
- (1826b): *Gaston de Blondville, or The Court of Henry III*, Henry Colburn, Londres.
- RANK, Otto (1914): *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*, Internat. Psychoanalytischer Verlag, Viena.
- REEVE, Clara (1777): *The Champion of Virtue. A Gothic Story*, the Author, Colchester.
- (1778): *The Old English Baron*, Edward & Charles Dilly, Londres.
- (1854): *El campeón de la virtud, o El barón inglés*, Micaela Nesbitt de Percebal (trad.), D. Juan de la Cuesta, Valladolid.
- REINOSO, Félix J. (1816): *Sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones*, Aragón y Comp., Sevilla.
- REMENTERÍA Y FICA, Mariano de (1831): «Publicaciones nuevas», *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, núm. 467, págs. 2-3.
- Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts* [tomo IX] (1821), Bureau central de la Revue encyclopédique, París.
- REY, Fermín del (1791): *La fiel pastorcita y tirano del castillo: comedia nueva en tres actos*, Libr. de Castillo, s.l.
- ROCHE, Regina M.^a (1797): *Les enfants de l'Abbaye*, André Morellet (trad.), Denné jeune, París.
- (1798): *Clermont*, André Morellet (trad.), Denné jeune, París.
- (1813): *The Monastery of St. Columb, or The atonement*, Minerva Press, Londres.
- (1839): *El monasterio de San Columban, o El caballero de las armas rojas*, Impr. de Pillet, París.
- RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro (1830): *Tratado de la regalía de España, o sea, El Derecho real de nombrar a los beneficios eclesiásticos de toda España y guarda de sus iglesias vacantes ...*, Libr. Hispano-Americana, París.
- R.S. (1798): *The New Monk*, Minerva Press, Londres.
- RYMER, James M. (1847): *Varney the Vampire, or The Feast of Blood*, E. Lloyd, Salisbury Square, Londres.

- SALVÁ, Vicente (2005): *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma*, Societat Bibliogràfica Valenciana Jordònima Galés, Valencia.
- SALVO Y VELA, Juan (1770): *El mágico de Salerno*, Impr. de Francisco Suria y Burgada, Barcelona.
- SÁNCHEZ BARBERO, Francisco (1805): *Principios de retórica y poética*, Impr. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, Madrid.
- SCHILLER, Friedrich (1792): *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, Erinnerung an die Schweiz, von einem jungen Mahler (Graß).
- SCHWOB, Marcel (1891): *Coeur double*, Paul Ollendorff, París.
- Semanario cristiano-político de Mallorca* (1813), Impr. de Felipe Guasp., Palma, vol. 3, núm. 55, págs. 357-362.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1782): *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes. Traducción libre de las que escribió en italiano Luis Antonio Muratori, con un Discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura*, Impr. de D. Antonio de Sancha, Madrid.
- (1789): *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III* [tomo VI], Impr. Real, Madrid.
- SHAKESPEARE, William (1611): *The Tragedy of Hamlet, Prince of Demarke*, Iohn Smethwicke, Londres.
- (1720): *The Tragedy of Macbeth*, the Company, Londres.
- (1768): *The Life and Death of Richard III. A Tragedy*, Martin & Wotherspoon, Edimburgo.
- SHELLEY, Mary W. (1818): *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, Lackington and Co., Londres.
- SINGER, Mr. (1798): *Le château mystérieux, ou L'héritier orphelin*, Pierre François Henry (trad.), Denné jeune, París.
- STEVENSON, Robert L. (1886): *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Longmans, Green and Co., Londres.
- STOKER, Bram (1897): *Dracula: A Tale*, A. Constable & Co., Westminster.
- (2013): *Bram Stoker's Notes for Dracula: A Facsimile Edition*, Robert Eighteen-Bisang y Elizabeth Miller (eds.), Michael Barsanti (prol.), McFarland & Co., Jefferson, Norte de Carolina & Londres.
- TOLSTOI, Aleksei (1839): «La Famille du Vourdalak. Fragment inédit des mémoires d'un inconnu», *Revue des Etudes Slavs*, vol.26, págs. 15-33.

- TORRES VILLARROEL, Diego de (1794): *Sueños morales: Los desahuciados del mundo y de la gloria...* [tomo III], Impr. de la Viuda de Ibarra, Madrid.
- TRIGUEROS, Cándido M.^a (1804): *Mis pasatiempos: almacén de fruslerías agradables* [tomo I], La viuda de López, Madrid.
- VALERA, Juan (1942): «La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX», *Obras Completas* [tomo II], Aguilar, Madrid, págs. 1169-1370.
- VALLADARES, Antonio (1782): *El mágico de Mogol*, s.n., s.l.
- VASARI, Giorgio (1550): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Lorenzo Torrentino, Florencia.
- VEGA, Lope de (1615): *El Duque de Viseo*, La viuda de Alonso Martin, Madrid.
- VERDUGO Y CASTILLA, Alfonso (1869): «Las ruinas. Pensamientos tristes», en M. Rivadeneyra (ed.), *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Poetas líricos del siglo XVIII* [tomo I], Leopoldo A. de Cueto (formador e ilustrador de la colección), M. Rivadeneyra, Madrid.
- WALPOLE, Horace (1764): *The Castle of Otranto. A Story*, J. Hoey et al., Dublín.
- (1765): *The Castle of Otranto. A Gothic Story*, William Bathoe, Londres.
- (1767): *Le Château d'Otrante, histoire gothique*, Marc-Antoine Eidous (trad.), Prault le jeune, París.
- (1774): *Le Château d'Otrante, histoire gothique*, Marc-Antoine Eidous (trad.), Marcel Prault de Saint-Germain, París.
- (1797): *Isabelle et Théodore*, Lepetit, París.
- (1798): *Le Château d'Otrante, histoire gothique*, Marc-Antoine Eidous (trad.), Rochette, París.
- (1833): *Letters of Horace Walpole, Earl of Orford, to Sir Horace Mann* [tomo II], Lord Dover (ed.), George Dearborn, Nueva York.
- (1946): *El castillo de Otranto*, Julio Calvo Alfaro (trad.), Delfos, Barcelona.
- WALTER, Scott (1825): *Lives of the Novelists*, H.C. Carey & I. Lea et al., Nueva York.
- (1827): «On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann», *Foreign Quarterly Review*, vol. 1, núm. 1, págs. 60-98.
- (1830): «Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas o romances», *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott* [tomo III], Una sociedad de literatos (trads.), Ofic. de Moreno, Madrid, págs. 1-48.
- WARTON, Thomas (1747): *The Pleasures of Melancholy. A Poem*, Dodsley, Londres.

- WILDE, Oscar (1891): *The Picture of Dorian Gray*, Ward, Lock & Co., Londres & Nueva York.
- YOUNG, Edward (1742-1745): *The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality*, R. Dodsley, Londres.
- (1746): *The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality*, s.n., Londres.
- (1769): *Les Nuits d'Young*, Pierre Le Tourneur (trad.), Libr. Lejay, París.
- (1770): *Le notti di Young*, Francesco d'Alberti di Villanuova (trad.), Apresso Giovanni Mossy, Stampatore della Marina, e Librajo, nell'Arsenale, Marsella.
- (1777): *Delle notti di Young*, Giuseppe Bottoni (trad.), presso l'erede di Nicolò Pezzana, Venecia.
- (1789): *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error y traducidas al castellano por Don Juan de Escoiquiz, arcediano de Alcaraz y Canónigo de la santa iglesia de Toledo* [tomo I], Juan de Escoiquiz (trad.), Impr. de Don Benito Cano, Madrid.
- (1797): *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error y traducidas al castellano por Don Juan de Escoiquiz, arcediano de Alcaraz y Canónigo de la santa iglesia de Toledo* [tomo II], Juan de Escoiquiz (trad.), Impr. Real, Madrid.
- (1804): *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error y traducidas al castellano por Don Juan de Escoiquiz, arcediano de Alcaraz y Canónigo de la santa iglesia de Toledo*, Juan de Escoiquiz (trad.), Impr. Real, Madrid.
- (1822): *Lamento nocturno, o Meditaciones de Young*, Impr. de Venancio Oliveres, Valencia.
- (1828): *Lamento nocturno, o Meditaciones de Young*, Impr. Julián Viana Razola, Madrid.
- ZAMORA, Antonio de (1731): *Diablos son los alcahuetes, el espíritu foletto*, Impr. de Antonio Sanz, Madrid.
- (1751): *El hechizado por fuerza: fiesta que se hizo a sus majestades*, Impr. de Antonio Sanz, Madrid.
- (s.a.): *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra*, Carlos Gibert y Tutó, Barcelona.

ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar (1797): *Comedia nueva. El amor constante, o La holandesa*, Libr. de Cerro, Madrid.

ZSCHOKKE, Heinrich (1799): *Abelino, ou le Grand Bandit, tragédie en 5 actes*, Jean-Henri-Ferdinand La Martelière (trad.), Renouard, París.

2. Fuentes contemporáneas (a partir del siglo XX)

ABAD, Francisco (1971): «Dos notas (I. Glosas sobre lo diacrónico en Lingüística y en Literatura. II. En los orígenes de la novela decimonónica)», *Epos: Revista de filología*, núm. 15, págs. 235-258.

——— (2002): *Teoría de la novela y novela española*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

AGUIAR E SILVA, Vítor M. de (1972): *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid.

AGUILAR, Francisco (1991): *Introducción al siglo XVIII. Historia de la Literatura Española*, en Ricardo de la Fuente (ed.), Júcar, Madrid.

——— (1992): «La novela que vino del norte», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 546, págs. 9-11.

——— (1996): *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta, Madrid.

ÁLAMO, Francisco D. (2000): «Estudio Narratológico del *Drácula* de Bram Stoker. Relectura de una estética finisecular y sus implicaciones actuales», en A. Sánchez Trigueros *et al.* (eds.), *Miradas y Voces de Fin de Siglo*, Asociación Española de Semiótica/ Grupo Editorial Universitario, Granada, págs. 135-150.

——— (2006): «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 15, págs. 189-213.

——— (2009a): *Principios teóricos y metodológicos de teoría de la narrativa*, Sistemas de Oficina de Almería, Almería.

——— (2009b): «Paratextualidad y novela: las partes del texto o el *diseño editorial*», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 32, págs. 5-21.

——— (2011): *Los subgéneros novelescos: teoría y modalidades narrativas*, Universidad de Almería, Almería.

- (2013a): «Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de *héroe* y *antihéroe*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 19, págs. 180-195.
- (2013b): «El narrador: tipologías y representación textual», *Epos: Revista de filología*, núm. 29, págs. 359-376.
- (2013c): «El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración», *Lingüística y Literatura*, núm. 64, págs. 179-201.
- (2013d): «Paratextualidad y novela: las partes del texto o el *diseño editorial*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 31, págs. 7-25.
- ÁLAMO, Francisco D. y BONACHERA, Ana I. (2016): «Análisis de las características literarias en la novela gótica irlandesa (1760-1897). Una aproximación», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 25, págs. 297-324.
- ÁLAMO, Francisco D. y VALLES, José R. (2002): *Diccionario de teoría de la narrativa*, Alhulia, Granada.
- ALBARES, Roberto (1996): «Los primeros momentos de la recepción de Kant en España: Toribio Núñez Sesse (1766-1834)», *El Basilisco*, núm. 21, págs. 31-33.
- ALBERICH, José (1994): «La difusión de la literatura inglesa en España», *Minervae Baeticae (Boletín de la Real Academia de Buenas Letras)*, núm. 22, págs. 49-71.
- ALBIAC, M.^a Dolores (2012): «La escritura oblicua. Leer y escribir en las luces españolas», *Savoirs En Prisme*, núm. 2, págs. 79-93.
- ALBORG, Juan L. (1972): *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid.
- ALDANA, Xavier (2017): *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, Palgrave Macmillan, Londres.
- ALLEGRA, Giovanni (1980): *La viña y los surcos: las ideas literarias en España del XVIII al XIX*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ALMANZA, Lázaro (1981): «Notas sobre la voz 'novela' en Feijoo y en la literatura de su época», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: ponencias y comunicaciones*, Centro de Estudios del S. XVIII, Oviedo, págs. 197-204.
- ALONSO, Dámaso (1946): *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente Argentina, Buenos Aires.
- ALONSO PALOMAR, Pilar (1999): «El mundo mágico del Padre Feijoo», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica española*, Universidad de Lleida, Lleida, págs. 127-134.

- ALONSO SEOANE, M.^a José (1985): «Los autores de tres novelas de Olavide», en Bibiano Torres Ramírez y José J. Hernández Palomo (eds.), *Andalucía y América en el siglo XVIII: actas de las IV Jornadas de Andalucía y América (marzo 1984)*, Universidad de Santa María de la Rábida, Huelva, págs. 1-22.
- (1986): «Algunos aspectos de las ideas ilustradas de Olavide en las ‘Lecturas útiles y entretenidas’», *Alfinge: Revista de filología*, núm. 4, págs. 215-228.
- (1988): «Dos principios ilustrados en las últimas obras literarias de Olavide», en Miguel Avilés y Guillermo Sena (coords.), *Carlos III y las Nuevas Poblaciones* [tomo III], Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, págs. 281-298.
- (1989): «Traducción y adaptación en el siglo XVIII español: una versión desconocida de la novela de Blanchard, *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura*», en Juan Paredes Núñez y Andrés Soria Olmedo (eds.), *Actas del VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada (Granada, 13, 14 y 15 de marzo de 1986)*, Universidad de Granada, Granada, págs. 231-238.
- (1991): «Adaptaciones narrativas en el siglo XVIII español. El amor desinteresado de Pablo Olavide», en Francisco Lafarga Maduell y M.^a Luisa Donaire Fernández (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Oviedo, págs. 199-210.
- (1992): «Olavide, adaptador de novelas: una versión desconocida de *Germeuil*, de Baculard d’Arnaud», en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, págs. 1157-1166.
- (1995): «Infelices extremos de sensibilidad en las *Lecturas* de Olavide», *Anales de Literatura Española*, núm. 11, págs. 45-64.
- (1996a): «Francia en la obra narrativa de Pablo de Olavide», en Jean-René Aymes (ed.), *L’image de la France en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, págs. 179-196.
- (1996b): «Novela y teatro en el último período de la Ilustración», en Josep M.^a Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII* [tomo I], Universidad de Lleida, Lleida, págs. 11-32.
- (1997): «La época de la Ilustración», en M.^a del Pilar Palomo (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Síntesis, Madrid, págs. 23-68.

- (1999): «Traducciones de obras narrativas en el *Diario de Madrid*, 1814-1820», en Francisco Lafarga Maduell (ed.), *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, págs. 363-374.
- (2002a): «Traducciones de relatos de ficción en *La Gaceta* y el diario de Madrid, 1823-1830», en Francisco Lafarga Maduell *et al.* (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Universidad de Murcia, Murcia, págs. 19-34.
- (2002b): *Narrativa de ficción y público en España: Los anuncios en la Gaceta y el Diario de Madrid (1808-1819)*, Universitas, Madrid.
- (2007): «La Poderosa Themis y la Galería Fúnebre: una polémica en prensa en el contexto de la traducción de colecciones de relatos en España (1830-1831)», *Anales de filología francesa*, núm. 15, págs. 5-16.
- (2010): «Nuevos datos sobre la *Galería Fúnebre* de Agustín Pérez Zaragoza y algunos aspectos de la repercusión de su obra en la prensa», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... (París, del 9 al 13 de julio de 2007)* [tomo II], Iberoamericana, Madrid, pág. 287.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1983): «Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España», *Anales de Literatura Española*, núm. 2, págs. 5-23.
- (1988): «Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos», *Castilla*, núm. 13, págs. 17-33.
- (1990): «Público y creencia en la comedia de magia», en AA.VV. (eds.), *Homenaje a Alberto Navarro González*, Reichenberger, Kassel, págs. 5-16.
- (1991): *La novela del siglo XVIII. Historia de la Literatura Española*, en Ricardo de la Fuente (ed.), Júcar, Madrid.
- (1992): «¿Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novelas?», *Ínsula*, núm. 546, págs. 11-13.
- (1994a): «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», *Anales de Literatura Española*, núm. 10, págs. 37-67.
- (1994b): «La comedia de magia en el siglo XVIII como literatura fantástica», *Anthropos*, núm. 154/155, págs. 99-103.

- (1995a): «‘El Emprendedor’ (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo», *Anales de Literatura Española*, núm. 11, págs. 65-88.
- (1995b): «Formas populares y de consumo», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII* [tomo VI], Espasa Calpe, Madrid, págs. 347-372.
- (1995c): «Los hombres de letras», en Joaquín Álvarez Barrientos *et al.* (eds.), *La República de las letras en la España del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, págs. 19-62.
- (1995d): «La narrativa del siglo XVIII», en Victor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española* [tomo II], Espasa Calpe, Madrid, págs. 897-980.
- (1996): «Novela», en Francisco Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta - CSIC, Madrid, págs. 235-283.
- (1998a): «Traducción y novela en la España del siglo XVIII. Una aproximación», en *Actas del I congreso internacional sobre novela del siglo XVIII*, Universidad de Almería, Almería, págs. 11-22.
- (1998b): «Teatro y espectáculo a costa de santos y magos», en Emilio Palacios Fernández y Javier Huerta Calvo (coords.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII. Curso de verano de la Universidad Complutense de Madrid, celebrado en Almería del 17 al 24 de julio de 1994*, Rodopi, Amsterdam, págs. 77-95.
- (2004a): «‘El café’, de Alejandro Moya», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 27, núm. 1, págs. 59-74.
- (2004b): «Cultura y política entre siglos», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Universidad de Cádiz, Cádiz, págs. 11-24.
- (2004c): «Novela, historia y política en el cambio de siglo», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Universidad de Cádiz, Cádiz, págs. 243-270.
- (2010a): «Lo que Jovellanos pensaba de las novelas», *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 11, págs. 55-68.
- (2010b): «Panorama general de la novela en la España del siglo XVIII», en Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil (eds.), *La luz de la razón: literatura y*

- cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, págs. 133-160.
- (2013): «Sobre la ‘construcción’ de la imagen de Goya: algunos usos y abusos», en *Goya y su contexto*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, págs. 17-38.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (2000): «La construcción de España», en José Martínez Millán y Carlos Reyero (eds.), *El siglo de Carlos V y Felipe II: la construcción de los mitos en el siglo XIX*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, págs. 31-48.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2002): *Espacios narrativos*, Universidad de León, León.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Román (1984): «El elemento histórico en la novela gótica», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (Salamanca, del 18 al 21 de diciembre de 1980)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 209-216.
- ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso (1971): «Análisis temático de la literatura terrorífica», *Arbor. Revista General de Investigación y Cultura*, núm. 78, págs. 331-342.
- AMÍCOLA, José (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- AMORES, Montserrat (1993a): *Tratamiento culto y recreación literaria del cuento folklórico en los escritores del siglo XIX* [tesis doctoral], Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- (1993b): «El cuento folklórico: aproximación a un método de trabajo», *Ojancano*, núm. 7, págs. 3-27.
- (1993-1994): «Escritores del siglo XIX frente al cuento folklórico», *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 19/20, págs. 171-181.
- (1997a): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, CSIC, Madrid.
- (1997b): «Tres reelaboraciones literarias decimonónicas del cuento folklórico ‘La muerte padrino’», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Editorial Milenio-Universidad de Lleida, Lleida, págs. 89-110.
- (1999a): «Son poéticas las brujas? En torno a tres cartas *Desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas*

- en la literatura fantástica hispánica*, Universidad de Lleida, Lleida, págs. 191-203.
- (1999b): *Antonio de Trueba y el cuento popular*, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Vizcaya, Bilbao.
- ANDIOC, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid.
- ANES, Gonzalo (1969): *Economía e «Ilustración» en la España del siglo XVIII*, Ariel, Barcelona.
- ARANZABE, Imelda (1996): «Un poema al Panteón del Escorial: Análisis de la obra de Manuel José Quintana», en *Literatura e imagen en El Escorial: Actas del Simposium*, Ediciones Escorialenses, Madrid, págs. 559-566.
- ARATA, Stephen (1990): «The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization», *Victorian Studies*, núm. 33, págs. 621-645.
- (1996): *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ARCE, Joaquín (1996): «Introducción», en Joaquín Arce (ed.), *Cartas marruecas; Noches lúgubres* de José Cadalso, Cátedra, Madrid, págs. 11-73.
- AYMES, Jean-René (2002): «Las opiniones acerca de la traducción en la prensa española de los años 1823-1844», en Francisco Lafarga Maduell *et al.* (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Universidad de Murcia, Murcia, págs. 35-58.
- AZCONA, José M.^a (1935): *Clararrosa, masón y vizcaíno*, Espasa-Calpe, Madrid.
- BAADER, Horst (1981): «La limitación de la Ilustración en España», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: ponencias y comunicaciones*, Centro de Estudios del S. XVIII, Oviedo, págs. 41-50.
- BAJTÍN, Mijaíl (1979): *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- (1981): «Forms of Time and Chronotope in the Novel», en Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas, Texas, págs. 84-258.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- BALDICK, Chris y MIGHALL, Robert (2012): «Gothic Criticism», en David Punter (ed.), *A new companion to the Gothic*, John Wiley & Sons, Chichester, págs. 267-287.
- BALIBAR, Etienne y MACHEREY, Pierre (1975): «Sobre la literatura como forma ideológica», en Louis Althusser *et al.*, *Para una crítica del fetichismo literario*, Akal, Madrid, págs. 23-46.

- BALLESTEROS, Antonio (1992): «El Canon en la Literatura Fantástica», *Revista del departamento de Filología Moderna*, núm. 2/3, págs. 131-144.
- (2003): «Breve esplendor de mal distinta lumbre: Las novelistas góticas», en Silvia Caporale Bizzini y Asunción Aragón Varo (eds.), *Historia crítica de la novela inglesa escrita por mujeres*, Almar, Salamanca, págs. 65-92.
- BANCES, Francisco (1970): *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Tamesis Book, Londres.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2002): «Las ideas literarias del XIX en torno a la novela: algunas aproximaciones», en Luis F. Díaz Larios *et al.* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, págs. 59-68.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1948): «El cuento popular español», *Arbor*, núm. 27, págs. 471-474.
- BARELLA, Julia (1992): «La literatura fantástica en España», *Anthropos*, núm. 154/155, págs. 11-18.
- BARJAU, Teresa (1983): «Introducción a un estudio de la novela en España (1750-1808)», *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, núm. 10/11, págs. 111-130.
- BARKER-BENFIELD, G. J. (1992): *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth Century Britain*, University of Chicago, Londres.
- BAROJA, Pío (1911): *Las Inquietudes de Shanti Andía*, V. Prieto y Comp., Madrid.
- BARRENA, Inmaculada (1996): «El vizcaíno grotesco o el endemoniado en el Manuscrito encontrado en Zaragoza», en Rosa de Diego y Lydia Vázquez (eds.), *De lo grotesco*, Universidad del País Vasco-Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, págs. 81-88.
- BARTHES, Roland (1970): «El efecto de la realidad», en *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, págs. 95-101.
- BATLLORI, Miguel (1978): «Notas sobre la Iglesia en el siglo de la Ilustración», *La Ilustración. Claroscuro de un siglo maldito. Historia 16*, núm. extra 8, págs. 105-112.
- BAYER-BERENBAUM, Linda (1982): *The Gothic imagination: expansion in Gothic literature and art*, Associated University Press, Londres & Toronto.
- BELLEMÍN-NÖEL, Jean (2002): «Lo fantástico y el inconsciente», *Quimera: Revista de literatura*, núm. 218/219, págs. 51-56.

- BENÍTEZ, Rubén (1995): «*Vargas, novela española de Blanco White*», *Anales de Literatura Española*, núm. 11, págs. 89-106.
- BENÍTEZ, Rubén y FRANCÉS, M.^a Elena (1995): «Introducción», en *Vargas. Novela española* de José M.^a Blanco White, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, págs. 7-69.
- BERESFORD, Mathew (2008): *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*, Reaktion, Londres.
- BIRKHEAD, Edith (1921): *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance*, Constable, Londres.
- BLOOM, Clive (2007): *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers*, Palgrave Macmillan, Nueva York.
- (2010): *Gothic Histories: The Taste for Terror, 1764 to the Present*, Continuum, Londres & Nueva York.
- (2012): «Horror Fiction: In Search of a Definition», en David Punter (ed.), *A new companion to the Gothic*, John Wiley & Sons, Chichester, págs. 211-223.
- BOBES, M.^a del Carmen (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Gredos, Madrid.
- BOILEAU, Pierre y NARCEJAC, Thomas (1964): *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, París.
- BOLÍVAR, Víctor (2007): *Autopsia de la novela negra: todo lo que necesita saber para escribir género negro*, Berenice, Córdoba.
- BOLUFER, Mónica (1998): *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la Ilustración española*, Institut Alfons el Magnànim, Valencia.
- (2005): «Transformaciones culturales. Luces y sombras», en Isabel Morant Deusa (coord.), *Historia de las mujeres en España y América Latina* [tomo II], Cátedra, Madrid, págs. 479-510.
- BONACHERA, Ana I. (2013): «La caracterización del personaje vampírico desde Bram Stoker hasta la actualidad», *Philologica Urcitana: Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, vol. 8, págs. 1-51, disponible en <http://www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr08.1.BonacheraGarcia.pdf> [fecha de consulta: 10/10/2016].
- (2015): «El amanecer de la novela gótica irlandesa», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 38, págs. 19-37.

- (2017a): «*Drácula*, un acercamiento a la caracterización del personaje vampírico: perspectivas narratológicas», *Brumal*, vol. 5, núm. 1, págs. 277-292.
- (2017b): «Vida artificial: El cibernético, representación posmoderna de nuestras ansiedades», *Revista de Filología*, vol. 35, págs. 51-72.
- (2019): «La configuración del cuerpo robótico en la literatura: Tipología y representación», en Mariano Urraco Solanilla y Francisco José Martínez Mesa (eds.), *De esclavos y robots y esclavas. Paisajes transmediáticos*, Catarata, Madrid, págs. 23-59.
- BORDALEJO, Bárbara (2009): «La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H.P. Lovecraft», en Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente (eds.), *Cuadernos del abismo: homenaje a H. P. Lovecraft*, Literaturas Com Libros, Madrid, págs. 75-101.
- BOTREL, Jean-François (1974): «La novela por entregas: Unidad de creación y consumo», en *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, págs. 111-155.
- BOTTING, Fred (1996): *Gothic*, Routledge, Londres & Nueva York.
- (1999): *Gothic, the New Critical Idiom*, Routledge, Londres & Nueva York.
- (2008): *Limits of horror: technology, bodies, Gothic*, Manchester University Press, Manchester & Nueva York.
- (2012): «In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture», en David Punter (ed.), *A new companion to the Gothic*, John Wiley & Sons, Chichester, págs. 13-24.
- BOZAL, Valeriano (1993): «Goya: imágenes de lo grotesco», en Charles Davis y Paul J. Smith (eds.), *Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in Honour of Nigel Glendinning*, Tamesis Books, Londres & Madrid, págs. 47-54.
- (1994): *Goya y el gusto moderno*, Alianza editorial, Madrid.
- (2008): «Dibujos grotescos de Goya», *Anales de Historia del Arte*, vol. Extra: Homenaje a Julian Gállego, págs. 407-426.
- BOZZETTO, Roger (2002): «El sentimiento de lo fantástico y sus efectos», *Quimera: Revista de literatura*, núm. 218/219, págs. 35-40.
- BRETON, André (1936): «Limits not frontiers of surrealism», en Herbert Read (ed.), *Surrealism*, Faber and Faber, Londres, págs. 95-116.
- BRIGGS, Julia (2012): «The Ghost Story», en David Punter (ed.), *A new companion to the Gothic*, John Wiley & Sons, Chichester, págs. 176-185.

- BRIOSCHI, Franco y GIROLAMO, Constanzo Di (1988): *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona.
- BROWN, Reginald F. (1953): *La novela española (1700 a 1850)*, Servicio General de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación Nacional, Madrid.
- Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* [en línea] (2013), David Roas (dir.), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, disponible en <https://revistes.uab.cat/brumal> [fecha de consulta: 24/09/2018].
- BURGO, Jaime del (1978): *Bibliografía del siglo XIX. Guerras carlistas, luchas políticas*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona.
- CALDERA, Ermanno (2000): «Sobre el lenguaje de las *Noches lúgubres* y de sus continuaciones y refundiciones (de la Ilustración al Romanticismo)», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 23, núm. 2, págs. 249-264.
- (2001): «Para una tipología del héroe mágico dieciochesco y decimonónico», en M.^a José Fariña y Dolores Troncoso (eds.), *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Antón Risco*, Universidad de Vigo, Vigo, págs. 97-104.
- CALVO, José M.^a (2010): «El inquisidor general Arce. En la sombra del poder», en Armando Alberola y Elisabel Larriba (eds.), *Las élites y la «Revolución de España» (1808-1814): estudios en homenaje al profesor Gérard Dufour*, Universidad de Alicante, Alicante, págs. 279- 290.
- CAMÓN, José (1958): «El monstruo en Gracián y en Goya», en *Homenaje a Gracián*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, págs. 57-63.
- CAMPOS, Jorge (1969): *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Moneda y Crédito, Madrid.
- CANO, José L. (1975): *Heterodoxos y prerrománticos*, Júcar, Madrid.
- CANTERLA, Cinta (2004): «El cielo y el infierno en el imaginario español del siglo XVIII», *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 5, págs. 75-95.
- CANTOS, Marieta (1998): «La apuesta por el relato breve, o sobre algunas preferencias de los lectores dieciochescos», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 6, págs. 41-49.
- (2002): «El cuento en el siglo XVIII: Una propuesta para el rescate y estudio de un género olvidado», *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 3, págs. 113-132.
- CARNERO, Guillermo (1973): «Apariciones, delirios y coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica del segundo tercio del siglo XIX», *Ínsula*, núm. 318, págs. 13-15.

- (1983): *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Cátedra, Madrid.
- (1988): «Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora», *Romanticismo*, vol. 4, núm. 3, págs. 23-29.
- (1990): «Estudio preliminar», en Guillermo Carnero (ed.), *Obras* [tomo I] de Pedro Montengón, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, págs. 7-209.
- (1991): «Introducción», en Guillermo Carnero (ed.), *Montengón*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, págs. 13-35.
- (1994): «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», *Anales de Literatura Española*, núm. 10, págs. 37-67.
- (1995): «Introducción al XIX español», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII* [tomo VI], Espasa Calpe, Madrid, págs. XIX-LXXVIII.
- (1997a): *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- (1997b): «Introducción a la primera mitad del siglo XIX español», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX*, Espasa Calpe, Madrid, págs. XVII-C.
- (2009): *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- (2010): «Por la emoción a la idea: la poesía filosófica del siglo XVIII», en Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII: A la memoria de Ernest Lluch*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, págs. 121-132.
- CARO, Julio (1974): *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid.
- (1990): *Ensayos sobre literatura de cordel*, Istmo, Madrid.
- (1992): *Vidas mágicas e Inquisición* [tomos I y II], Istmo, Madrid.
- CARRETE, Juan (1993): «Estampas fantásticas: imágenes y descripciones de monstruos», en Charles Davis y Paul Julian Smith (coords.), *Art and literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*, Tamesis, Londres, págs. 55-68.
- (2013): «De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto», en *Goya y su contexto*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, págs. 239-246.

- CARROLL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- CARTER, Ronald y MCRAE, John (2001): *The Penguin Guide to Literature in English: Britain and Ireland*, Penguin, Londres.
- CASCALES, Antonio (coord.) (2009): *Blanco White, el rebelde ilustrado*, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Sevilla.
- CASTLE, Terry (1995): *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, Oxford University Press, Oxford.
- CASTRO, Américo (1924): *Lengua, enseñanza y literatura*, Victoriano Suárez, Madrid.
- (1965): *Los españoles: cómo llegaron a serlo*, Taurus, Madrid.
- (1990): *De la España que aún no conocía*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona.
- CASTRO MORALES, Federico (1996): «Sueño, capricho y fantasía en Goya: un saturnino torna lo siniestro en grotesco», en Rosa de Diego y Lydia Vázquez (eds.), *De lo grotesco*, Universidad del País Vasco-Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, págs. 107-118.
- CATENA, Elena (1948): «Ossían en España», *Cuadernos de Literatura*, vol. 4, págs. 57-95.
- CAVALLARO, Dani (2002): *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, Continuum, Londres & Nueva York.
- CHARTIER, Roger (2009): «L'imprimé et ses pouvoirs (XVI^e-XVIII^e siècles)», en Ricardo Saez (dir.), *L'imprimé et ses pouvoirs dans les langues romanes*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, págs. 21-38.
- CHECA, José (1991): «Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua», en M.^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga Maduell (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Oviedo, págs. 593-602.
- (2004): *Pensamiento literario del siglo XVIII español: antología comentada*, Instituto de la Lengua Española, Madrid.
- (2009): «'Idea del siglo XVIII': sobre la Ilustración en el *Memorial Literario* (1801)», *Revista de literatura*, vol. 71, núm. 142, págs. 497-524.
- CHEVALIER, Maxime (1978): «Inventario de los cuentos folklóricos recogidos por Fernán Caballero», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. 34, págs. 49-65.

- (1980): «Cuento folklórico y literatura en el siglo XIX», en AA.VV. (eds.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [tomo I], págs. 325-333.
- (1984): «La trayectoria del cuento folklórico en las letras españolas, desde la Edad Media al siglo XIX», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, núm. 6, págs. 195-208.
- CHIMAL, Alberto (2014): «Sobre la literatura de imaginación», *Tranvía*, disponible en <https://tranviasite.wordpress.com/2014/02/12/sobre-la-literatura-de-imaginacion/> [fecha de consulta: 18/10/2017].
- CLERY, Emma J. (1995): *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*, Cambridge University Press, Cambridge.
- (2002): «The genesis of ‘Gothic’ fiction», en Jerrold E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, págs. 21-40.
- COMELLAS, Mercedes (1999): «El viaje onírico de la poesía romántica: algunos ejemplos españoles», en Maldonado Alemán y Manuel Parra Membrives (eds.), *Lo irracional en la literatura*, Peter Lang, Berna [etc.], págs. 61-98.
- CORREA, Amelina (2006): «El siglo de las lectoras», en M.^a del Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos, págs. 29-39.
- CORTI, Maria (1976): *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán.
- COSSÍO, José M.^a (1923): «Un dato de la fortuna de las ‘Noches’ de Young en España», en M.^a del Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, núm. 5, Santander, págs. 344-345.
- CREMENE, Adrien (1981): *Mythologie du vampire en Roumanie*, Rocher, París.
- CRUZ, Francisco (2006): «Estética de lo sublime», *Analecta: revista de humanidades*, núm. 1, págs. 135-142.
- CUARÓN, Alfonso (dir.) (2004): *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* [película], Heyday Films, Reino Unido.
- CUENCA, Luis A. de (1977): «Edición, prólogo y notas», en Luis A. de Cuenca (ed.), *Galería fúnebre de sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, Editora Nacional, Madrid.

- (1985): «La literatura fantástica española del siglo XVIII», en *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, págs. 57-76.
- (1995a): «Los vampiros y el padre Feijoo», *Bazar. Estudios literarios*, Lola, Zaragoza, págs. 95-103.
- (1995b): «Fantasmas góticos en la Inglaterra del Siglo de las Luces», *Bazar. Estudios literarios*, Lola, Zaragoza, págs. 121-144.
- (1995c): «Agustín Pérez de Zaragoza: la herencia gótica en la literatura fernandina», *Bazar. Estudios literarios*, Lola, Zaragoza, págs. 145-156.
- (1999): «Agustín Pérez de Zaragoza», en Javier Barreiro (ed.), *Oscura turba. De los más raros escritores españoles*, Xordica, Zaragoza, págs. 173-184.
- (2010): «Prólogo», en Miriam López Santos (ed.), *La urna sangrienta o El Panteón de Scianella* [libro electrónico] de Pascual Pérez Rodríguez, Siruela, Madrid, págs. 4-6.
- CUETO, Roberto (1999): «La visión gótica», en *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*, Celeste Ediciones, Madrid, págs. 7-28.
- DAY, William P. (1985): *In the Circles of Fear and Desire*, Chicago University Press, Chicago.
- DEFOURNEAUX, Marcelin (1973): *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, J. Ignacio Tellechea Idígoras (trad.), Taurus, Madrid.
- DEMERSON, Paula de (1976): *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- DENGLER, Roberto (1999): «Actitudes ante la traducción en el primer tercio del siglo XIX», en Francisco Lafarga Maduell (ed.), *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, págs. 67-70.
- DÉROZIER, Albert (1978): *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Turner, Madrid.
- DESMET, Christy y WILLIAMS, Ann (eds.) (2009): *Shakespearean Gothic*, University of Wales Press, Cardiff.
- DEVER, Aileen (2007): «La novela gótica y paralelos en *Nada* de Carmen Laforet», *South Carolina Modern Language Review*, vol. 1, núm. 6, págs. 59-75.
- DÍAZ, Joaquín (2004): «Literatura de cordel: pliegos, aleluyas», en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Universidad de Cádiz, Cádiz, págs. 63-82.

- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen (1981): «En torno al estilo del P. Feijoo», en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo: (ponencias y comunicaciones)*, Centro de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo, págs. 275-284.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1936): *Introducción Al Estudio Del Romanticismo Español*, Espasa-Calpe, Madrid.
- DOMERGUE, Lucienne (1980): «Los lectores de libros prohibidos en los últimos tiempos de la Inquisición (1170-1808)», en Joaquín Pérez Villanueva (dir.), *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, Siglo Veintiuno de España, Madrid, págs. 605-614.
- (1984): *Le Livre en Espagne au temps de la Révolution Française*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- (1985): «Ilustración y novela en la España de Carlos IV», en M.^a del Carmen Iglesias *et al.* (eds.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, págs. 483-498.
- (1995): «Producción y circulación del libro», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII* [tomo VI], Espasa Calpe, Madrid, págs. 16-25.
- (1996): *La censure des livres en Espagne à la fin de l'Ancien Régime*, Casa de Velázquez, Madrid.
- DOMÍNGUEZ, Antonio (1976): *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*, Ariel, Barcelona.
- DOWLING, John (1985): «Las Noches lúgubres de Cadalso y la juventud romántica del Ochocientos», en *Coloquio Internacional sobre José Cadalso (Bologna, 26-29 de octubre de 1982)*, Abano Terme, Piovan, págs. 105-124.
- DRAKAKIS, John y TOWNSHEND, Dale (eds.) (2008): *Gothic Shakespeares*, Routledge, Londres & Nueva York.
- DRYDEN, Linda (2003): *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells*, Palgrave Macmillan, Basingstoke & Nueva York.
- DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie (1998): *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Arrecife, Madrid.
- DUFOUR, Gérard (1971): «Elementos novelescos de *El evangelio en triunfo* de Olavide», *Anales de Literatura Española*, núm. 11, págs. 107-115.
- (1995): «Andanzas y muerte de Luis Gutiérrez. Autor de la novela *Cornelia Bororquia*», *Historia 16*, núm. 228, págs. 33-39.

- (1996): *Clero y sexto mandamiento: la confesión en la España del siglo XVIII*, Ámbito, Valladolid.
- (2003): «El Evangelio en triunfo o La historia de... La fabricación de un éxito editorial», *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 4, págs. 67-77.
- (2005a): «¿Cuándo fue abolida la Inquisición en España?», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 13, págs. 93-107.
- (2005b): «Introducción», en Gérard Dufour (ed.), *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición* de Luis Gutiérrez, Cátedra, Madrid, págs. 9-62.
- DUNCAN, Ian (1992): *Modern Romance and Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DURÁN, Fernando (2005): *José María Blanco White o la conciencia errante*, Fundación José María Lara, Sevilla.
- DURANT, David (1982): «Ann Radcliffe and the Conservative Gothic», *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 22, núm. 3, págs. 519-530.
- EGIDO, Aurora (2010): «La razón de las Luces», en Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII: A la memoria de Ernest Lluch*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, págs. 9-12.
- EGUIZÁBAL, Raúl (1998): *Historia de la publicidad*, Eresma & Celeste Ediciones, Madrid.
- EIGHTEEN-BISANG, Robert y MILLER, Elizabeth (2008): *Bram Stoker's Notes for Dracula*, McFarland & Company, Jefferson, Norte de Carolina & Londres.
- EKOME, Gertrude (2011): «El espacio y la construcción del mensaje ético en las *Novelas morales* de Vicente Martínez Colomer», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 46, s.p., disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/vmcolomer.html> [fecha de consulta: 7/04/2016].
- ESTABLIER, Helena (2010): «La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo XIX: lo histórico, lo sentimental y lo gótico», *Revista de literatura*, vol. 72, núm. 143, págs. 95-118.
- (2012): «Novela anticlerical y traducción en el Trienio Liberal. Diderot, Lewis y Radcliffe en España», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, págs. 67-92.
- ESTÉBANEZ, Demetrio (1999): *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid.

- ESTRUCH, Joan (1982): «Introducción», en Joan Estruch (ed.), *Literatura fantástica y de terror española del siglo XVII*, Fontamara, Barcelona, págs. 9-14.
- ETTINGHAUSEN, Henry (ed.) (1995): *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, Puvill-Libros, Zaragoza.
- FABBRI, Maurizio (2011): «Fingal y Temora de J. Macpherson, en traducción de Pedro Montengón (1800)», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Peter Lang, Berna, págs. 149-155.
- FAVRET, Mary A. (1993): *Romantic Correspondence: Women, Politics and the Fiction of Letters*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FERNÁNDEZ, Luis M. (2006): *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F. y NIETO, Natividad (1991): «Tendencias de la traducción de obras francesas en el siglo XVIII», en M.^a Luisa Donairen y Francisco Lafarga Maduell (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Oviedo, págs. 579-591.
- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, Paloma (1981): *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- FERRAZ, Antonio (1997): «Traducciones de textos narrativos durante el Romanticismo», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX*, Espasa Calpe, Madrid, págs. 603-609.
- (1998): «Presencia de *El Evangelio en triunfo* de Olavide en la narrativa del XIX», *I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII*, Universidad de Almería, Almería, págs. 151-162.
- (2000): «La apetencia humana de historias ficticias. Ecos de una tesis de Francis Bacon en el XIX (con una coda del XX)», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 6-11 de julio de 1998)* [tomo II], págs. 177-186.
- (2012): «La *Galería fúnebre*, 'l'école frénétique' y la Fantasmagoría (una 'tesela' para la historia del concepto de *imaginación*)», en Angeles Ezama *et al.* (coords.), *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, págs. 85-94.

- FERRERAS, Juan I. (1972): *La novela de ciencia ficción: interpretación de una novela marginal*, Siglo veintiuno de España editores, Madrid.
- (1973): *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Taurus, Madrid.
- (1979): *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.
- (1987a): *La novela en el siglo XVIII*, Taurus, Madrid.
- (1987b): *La novela española en el siglo XIX (hasta 1868)*, Taurus, Madrid.
- (1991): «La novela de terror en la España del siglo XIX», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Colección Encuentros, Ediciones Siruela, Madrid, págs. 189-196.
- (1994): «Introducción», en Juan Ignacio Ferreras (ed.), *Cornelia Bororquia* de Luis Gutiérrez, Vosa, Madrid, págs. 7-31.
- FLITTER, Derek (1995): *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FOLADORI, Roxana (2001): «Goya: monstruos, sueños, razón», *Decires*, vol. 4, núm. 4, págs. 83-94.
- FOSTER, James R. (1927): «The Abbé Prévost and the English Novel», *PMLA*, vol. 42, núm. 2, págs. 443-446.
- FRANK, Frederick S. (1987): *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel*, Garland Publishing, Nueva York.
- (2002): «Gothic Chapbooks, Bluebooks, and Short Stories in the Magazines», en Douglass H. Thomson, Jack G. Voller y Frederick S. Frank (eds.), *Gothic Writers: A Critical and Bibliographical Guide*, Greenwood, Westport, págs. 133-146.
- FRAYLING, Christopher (1991): *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*, Faber & Faber, Londres.
- FREUD, Sigmund (1919): «Das Unheimliche», *Imago*, vols. 5/6, págs. 297-324.
- (2003): «Lo ominoso (1919)», en *Obras Completas* [tomo XVII], Amorrortu, Buenos Aires, págs. 217-251.
- FROLDI, Rinaldo (1984): «Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica* [tomo XXXIII], núm. 1, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, págs. 59-72.

- FROMM, Erich (1973): *The Anatomy of Human Destructiveness*, Holt, Rinehart & Winston, Nueva York.
- Fundación Goya en Aragón (2007-2019), Zaragoza, disponible en <https://fundaciongoyaenaragon.es> [fecha de consulta: 9/05/2019].
- GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trads.), Sígueme, Salamanca.
- GALLAHER, Clark (1949): *The Predecessors of Bécquer in the Fantastic Tale*, Southeastern Louisiana College, Louisiana.
- GAMER, Michael (2000): *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*, Cambridge University Press, Cambridge & Nueva York.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1987): «La Inquisición, tema literario en la novela de la emigración (1800-1837)», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, núm. 6, págs. 23-35.
- (1991): *Valentín de Llanos y los orígenes de la novela histórica*, Editora Provincial-Diputación de Valladolid, Valladolid.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a Cruz (1998): «Magos y santos en la literatura popular (Superstición y devoción en el Siglo de las Luces)», en Emilio Palacios Fernández y Javier Huerta Calvo (coords.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII. Curso de verano de la Universidad Complutense de Madrid, celebrado en Almería del 17 al 24 de julio de 1994*, Rodopi, Amsterdam, págs. 53-76.
- GARCÍA GARROSA, M.^a Jesús (1995): «*La Leandra*, novela moral», *Anales de Literatura Española*, núm. 11, págs. 129-142.
- (2005): «Publicidad y venta de novelas en España a finales del siglo XVIII», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 82, núm. 1, págs. 19-35.
- (2009): «Estorbos a la Ilustración: La novela extranjera ante la censura», en J. Astigarraga *et al.* (eds.), *Ilustración, Ilustraciones*, Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, San Sebastián, págs. 369-387.
- (2011): «Comercio y lectura de novelas en España en el siglo XVIII», *Estudis: Revista de historia moderna*, núm. 37, págs. 9-28.

- GARCÍA GARROSA, M.^a Jesús y LAFARGA, Francisco (2009): «La historia de la traducción en España en el siglo XVIII», en José A. Sabio Pinilla (ed.), *La traducción en la época Ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*, Comares, Granada, págs. 27-80.
- GARCÍA IBORRA, Juan (2007): *La representación cultural del sur en la novela gótica inglesa (1764-1820): otredad política y religiosa* [tesis doctoral], Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2002): «La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin 7.27.5-11) releída como relato gótico», *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, núm. 6, págs. 55-80.
- GARCÍA PEINADO, Miguel A. (2005): «La influencia en Francia de la poesía sepulcral inglesa del XVIII: *Les Tombeaux* (Aimé Feutry), *Les Tombeaux champêtres* (Chateaubriand), *Les Sépultures* (Lamartine)», *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, núm. 7, págs. 1-21.
- GARCÍA TEJERA, M.^a del Carmen (1989): *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Servicios de publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.
- GARNICA, Antonio (1988): *Autobiografía de Blanco-Witthe*, Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, Sevilla.
- (1997): «La novela anticlerical española. Estudio comparativo de *Cornelia Bororquia* y *Vargas*», *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, núm.1, págs. 75-96.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993): *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (2000): *Nueva Introducción a la teoría de la literatura*, Síntesis, Madrid.
- GARRIDO PALAZÓN, Manuel (1992): *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844)*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería.
- GEADA, M.^a (2011): «La literatura gótica en el Romanticismo español», *Hispanet Journal*, vol. 4, págs. 1-15, disponible en <http://www.hispanetjournal.com/LaLiteraturaGotica.pdf> [fecha de consulta: 5/05/2016].
- GENETTE, Gérard (1966): *Figures I*, Éditions du Seuil, París.
- (1966): *Figures II*, Éditions du Seuil, París.
- (1972): *Figures III*, Éditions du Seuil, París.

- (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Taurus, Madrid.
- (2002): «Order, Duration, and Frequency», en Brian Richardson (ed.), *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, Ohio State University Press, Columbus, págs. 25-34.
- GERMÁN, Aledón (2005): «Literatura para el combate anticlerical: *La Bruja o Cuadro de la Corte de Roma*, de Vicente Salvá (1830)», *Spagna contemporanea*, núm. 28, págs. 47-80.
- GIBSON, Matthew (2013): *The Fantastic and European Gothic: History, Literature and the French Revolution*, University of Wales Press, Cardiff.
- GIES, David T. (1988): «Larra, *La Galería fúnebre* y el gusto por lo gótico», en *Atti IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987)*, Universidad, Génova, págs. 60-68.
- (1999): «Sensibilidad y sensualismo en la poesía dieciochesca», en Guillermo Carnero *et al.* (eds.), *Ideas en sus paisajes: Homenaje al profesor Russell P. Sebold*, Universidad de Alicante, Alicante, págs. 215-224.
- (2005): «Romanticismo e histeria en España», *Anales de Literatura Española*, núm. 18, págs. 215-225.
- GIFRA-ADROHER, Pere (2015): «Luis Monfort, traductor de literatura religiosa y novela gótica», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Peter Lang, Berna, págs. 155-168.
- GIL, Alberto (1981): «Burke en España», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: ponencias y comunicaciones*, Centro de Estudios del S. XVIII, Oviedo, págs. 63-76.
- (2003): «Prólogo», en Daniel Muñoz Sempere y Beatriz Sánchez Hita (eds.), *Viaje al mundo subterráneo y secretos de la Inquisición revelados a los Españoles* de José J. de Clararrosa, Grupo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 9-18.
- GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan (1984): *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven.
- GINGER, Andrew (2004): «The Suggestiveness of Ossian in Romantic Spain: The Case of Espronceda and García Gutiérrez», en Howard Gaskill (ed.), *The reception of Ossian in Europe*, Thoemmes Continuum, Londres & Nueva York, págs. 335-350.

- GLENDINNING, Nigel (1961): «Prólogo», en Nigel Glendinning (ed.), *Noches lúgubres* de José Cadalso, Espasa-Calpe, Madrid, págs. 1-66.
- (1977): *Goya and His Critics*, Yale University Press, New Haven.
- (1983): *Historia de la literatura española. El siglo XVIII* [tomo IV], Luis Alonso López (trad.), Ariel, Barcelona.
- (1984): «Cambios en el concepto de la opinión pública a fines del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 33, núm. 1, págs. 157-164.
- (1992): *Goya, la década de los caprichos: Retratos 1792-1804*, Real Academia de San Fernando, Madrid.
- (1994): «Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, núm. 10, págs. 101-115.
- (2000): «Estudio preliminar», en Emilio Martínez Mata (ed.), *Cartas marruecas; Noches lúgubres* de José de Cadalso, Crítica, Barcelona, págs. VII-XXVII.
- GLOCK, Waldo S. (1978): «Catherine Morland's Gothic Delusions: A Defense of 'Northanger Abbey'», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 32, núm. 1, págs. 33-46.
- GOLD, Hazel (2002): «Una postdata imprescindible: cartas y epistolarios en el canon literario del siglo XIX», en Luis F. Díaz Larios *et al.* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, págs. 185-194.
- GONZÁLEZ, Olympia B. (1999): «Larra: el romántico y el didáctico», en John R. Rosenberg (ed.), *Resonancias románticas: evocaciones del romanticismo hispánico*, José Porrúa Turanzas, Madrid, págs. 113-128.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1967): *Historia del periodismo español: desde la «Gaceta de Madrid» (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*, Editora Nacional, Madrid.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE GARCÍA, Jesús M.^a (1999): «Lo emblemático, lo mitológico y lo onírico en la pintura de Goya: *El pintor y la visión del Príncipe*», *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 8, núm. 16, págs. 255-265.
- GONZÁLEZ MORENO, Beatriz (2007): *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1934): *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800-1833* [tomo I], Tipografía de Archivos, Madrid.

- (1935): *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800-1833* [tomo II], Tipografía de Archivos, Madrid.
- GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (2011): *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos* [tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- (2012): «El mito del fantasma: muertes del pasado, conflictos del presente», en J. Marta Guirao y José M. Losada (eds.), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, págs. 383-396.
- (2013): «Los clásicos y la estética de lo sublime en España. El diálogo entre Edward Young y José Cadalso», en Francisco García Jurado *et al.* (eds.), *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, Joaquín Álvarez Barrientos (prol.), Analecta Malacitana, Málaga, págs. 283-310.
- GOYANES, Ángeles (2006): «Acerca de la novela gótica y la literatura de lo sobrenatural», disponible en <http://www.angelesgoyanes.com/gotica/> [fecha de consulta: 28/04/2016].
- GUBERN, Román (1970): *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona.
- GUILLEY, Rosemary (2005): *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*, Facts On File, Nueva York.
- GUTIÉRREZ, Luis (1987): *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición*, en Gérard Dufour (ed.), Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Alicante.
- HAIDT, Rebecca (2003): «How Gothic Is It? The *Galería fúnebre*, panoramic seeing, and enlightenment visuality», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 26, núm. 1, págs. 115-130.
- (2004): «Gothic Larra», *Decimonónica*, vol. 1, núm. 1, págs. 52-66.
- HANSEN, Jim (2009): *Terror and Irish Modernism: the Gothic Tradition from Burke to Beckett*, SUNY Press, Albany.
- HARRIS, Jason M. (2008): *Folklore and the Fantastic in the Nineteenth-Century British Fiction*, Ashgate, Aldershot.
- HASLETT, Moyra (2003): *Pope to Burney, 1714-1779: Scriblerians to Bluestockings*, Palgrave Macmillan, Londres.
- HAZARD, Paul (1985): *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Julián Marías (trad.), Alianza, Madrid.

- HECKES, Frank I. (2003): «Goya y sus seis ‘asuntos de Brujas’», *Goya: Revista de arte*, núm. 295-296, págs. 197-214.
- HELMAN, Edith F. (1953): «Viaje de los españoles por la España del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 7, págs. 618-629.
- (1970): *Jovellanos y Goya*, Taurus, Madrid.
- (1971): *Los «Caprichos» de Goya*, Salvat, Barcelona.
- (1983): *Trasmundo de Goya*, Alianza, Madrid.
- HERRERO, Javier (1988): *Los Orígenes del pensamiento reaccionario español*, Alianza, Madrid.
- HEWITT, Natalie A. (2013): «*Something old and dark has got its way*»: *Shakespeare's Influence in the Gothic Literary Tradition* [tesis doctoral], Claremont Graduate University, Claremont.
- HOGLE, Jerrold E. (2008): «Afterword: The ‘grounds’ of Shakespeare-Gothic relationship», en John Drakakis y Dale Townshend (eds.), *Gothic Shakespeares*, Routledge, Londres & Nueva York, págs. 201-220.
- HOVEYDA, Fereydoun (1967): *Historia de la novela policial*, Alianza, Madrid.
- HUGHES, William (1998): «Stoker, Bram», en Marie Mulvey-Roberts (ed.), *The Handbook to Gothic Literature*, New York University Press, Nueva York, págs. 223-225.
- (2009): *Bram Stoker's Dracula: A Reader's Guide*, Continuum, Londres & Nueva York.
- (2013): *Historical Dictionary of Gothic Literature*, Scarecrow Press, Lanham, MD.
- HUME, Robert D. (1969): «Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel», *PMLA*, vol. 84, núm. 2, págs. 282-290.
- ILARRAZ, Aurora V. (1990): *La Prensa española ante el Romanticismo europeo: resistencia y recepción (1780-1836)*. (Spanish text), University Microfilms International, Ann Arbor.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, Londres & Nueva York.
- JAFFE, Catherine (1999): «Suspect Pleasure: Writing the Woman Reader in Eighteenth Century Spain», *Dieciocho*, vol. 22, núm. 1, págs. 35-59.
- JAKOBSON, Roman (1988): *Lingüística y poética*, Ana María Gutiérrez Cabello (trad.), Cátedra, Madrid.

- JAMESON, Fredric (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Methuen, Londres.
- JAUSS, Hans-Robert (1971): «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en Hans Ulrich Gumbrecht *et al.* (eds.), *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León (trads.), Anaya, Salamanca, págs. 37-114.
- (1987): «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en José A. Mayoral (coord.), *Estética de la recepción*, Adelino Álvarez (trad.), Arco Libros, Madrid, págs. 59-86.
- JIMÉNEZ, José (2002): *Ni venta, ni alquiler*, en Andrés Domínguez Vélez (ed.), Huerga Y Fierro, Madrid.
- JORDANES (2001): *Origen y gestas de los godos*, en José María Sánchez Martín (ed.), José María Sánchez Martín (trad.), Cátedra, Madrid.
- (1983): «Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado ‘La familia’», en Julián Gallego (ed.), *Diego Velázquez*, Anthropos, Barcelona, págs. 167-169.
- JOVER, José M.^a (1970): *Introducción a la Historia de España. Edad contemporánea*, en Antonio Ubieta, Juan Reglá *et al.* (eds.), Teide, Barcelona.
- JURETSCHKE, Hans (1990): «Extensión, carácter y significación de las traducciones españolas del francés durante el siglo XIX», en Margit Raders y Juan Conesa (eds.), *II Encuentros complutenses en torno a la traducción (Madrid, 12-16 de diciembre de 1988)*, UCM-Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Madrid, págs. 261-269.
- KELLY, Gary (1990): «Unbecoming a Heroine: Novel Reading, Romanticism, and Barrett's *The Heroine*», *Nineteenth-Century Literature*, vol. 45, núm. 2, págs. 220-241.
- KILGOUR, Maggie (1995): *The Rise of the Gothic Novel*, Routledge, Londres & Nueva York.
- KILLEN, Alice (1967): *Le roman «terrifiant» ou roman «noir» du Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Champion, París.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica*, José Martín Arancibia (trad.), Fundamentos, Madrid.
- (1980): *Pouvoirs de l'horreur: essais sur l'objection*, Fayard, París.

- LAFARGA, Francisco (1994): «Territorios de lo exótico en las letras españolas del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, núm. 10, págs. 173-192.
- (1997): «La traducción en la España del siglo XVIII», en José Miguel Santamaría López *et al.* (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad del País Vasco, País Vasco, págs. 37-56
- (2000): «La traducción como vehículo de difusión de la literatura francesa en España», en *VII Coloquio APFUE (Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (Cádiz, 11-13 de Febrero de 1998))* [tomo I], Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, págs. 385-398.
- LA PARRA, Emilio (1984): *La libertad de imprenta en las Cortes de Cádiz*, NAU Llibres, Valencia.
- LARA, Eva (2012): «El terror de la brujería: antecedentes de un motivo literario gótico», *Polifonía. Revista académica de estudios hispánicos*, vol. 2, núm. 1, págs. 68-87.
- LARRIBA, Elisabel (2003): «El público de la prensa», en Nieves Baranda (coord.), Víctor Infantes de Miguel *et al.* (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, págs. 463-470.
- LARUBIA-PRADO, Francisco (2002): «Historia desde la cripta: Terror y fascinación del cadáver en *Noches lúgubres* de José Cadalso», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 25, núm. 1, págs. 65-74.
- LASA, M.^a Begoña (2007): «El personaje de ‘Don Quijote’ como referente en las novelistas en lengua inglesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX», en José M. Barrio y M.^a José Crespo Allué (coords.), *La huella de Cervantes y del Quijote en la cultura anglosajona*, Universidad de Valladolid, Centro Buendía, Valladolid, págs. 447-456.
- (2009): *Recepción en España de la novela inglesa del siglo XVIII escrita por mujeres* [tesis doctoral], Universidad de La Coruña, La Coruña.
- LÁZARO, Fernando (1976): *Estudios de poética*, Taurus, Madrid.
- (1978): «Literatura y folklore: los refranes», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 1, págs. 139-145.
- (1980a): *Estudios de lingüística*, Crítica, Barcelona.
- (1980b): *Estilo y estructura de la literatura española*, Crítica, Barcelona.
- (1990): *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid.

- LEE SIX, Abigail (2010): *Gothic terrors: incarceration, duplication, and bloodlust in Spanish narrative*, Bucknell University Press, Lewisburg (Pensilvania).
- (2012): «*The Monk* (1796): A Hispanist's Reading», *Ilha do Desterro*, núm. 62, págs. 25-54, disponible en <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2012n62p25> [fecha de consulta: 15/02/2016].
- LÉVY, Maurice (1968): *Le roman «gothique» anglais, 1764-1824*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Toulouse.
- LLOPIS, Rafael (1974): *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Júcar, Madrid.
- (1988): «Los cuentos de terror», en *Antología de cuentos de terror*, Alianza, Madrid, págs. 9-14.
- LLORENS, Vicente (1967): «Moratín, Llorente y Blanco White. Un proyecto de revista literaria», en Vicente Llorens (ed.), *Literatura, Historia, política (ensayos)*, Revista de Occidente, Madrid, págs. 57-73.
- (1971): *José María Blanco White. Antología de obras en español*, Labor, Barcelona.
- (1972): «Blanco White and Robert Southey: Fragments of a Correspondence», *Studies in Romanticism*, vol. 11, núm. 2, págs. 147-152.
- (1979): *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Castalia, Valencia.
- LLORENTE, Juan A. (1980-1981): *Historia crítica de la Inquisición en España*, Hiperión, Madrid.
- LOCKWOOD, Thomas (2001): «Subscription-Hunters and Their Prey», *Studies in the Literary Imagination*, vol. 34, núm. 1, págs. 121-135.
- LONGUEIL, Alfred E. (1923): «The word 'Gothic' in eighteenth-century criticism», *Modern Language Notes*, vol. 38, núm. 8, págs. 453-460.
- LÓPEZ, François (1981): «Aspectos específicos de la Ilustración española», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo: ponencias y comunicaciones*, Centro de Estudios del S. XVIII, Oviedo, págs. 23-40.
- (1995): «El libro y su mundo», en Joaquín Álvarez Barrientos *et al.* (eds.), *La República de las letras en la España del siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, págs. 63-124.
- (2004): «La librería madrileña al final del Antiguo Régimen», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 27, núm. 1, págs. 17-30.

- LÓPEZ-CORDÓN, M.^a Victoria (1986): «La situación de la mujer a finales del antiguo régimen (1760-1860)», en Rosa M.^a Capel Martínez (coord.), *Mujer y sociedad en España: 1700-1975* [2^a ed.], Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, Madrid, págs. 47-108.
- (1990): «La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860)», en Pilar Folguera (coord.), *La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX): actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, Madrid, págs. 59-70.
- LÓPEZ DE MUNAIN, Gorka (2010-2011): «Los caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón», *Revista Sans Soleil*, núm. 2, págs. 79-108.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1991): *Sobre la imposibilidad de la traducción*, Universidad de Castilla La-Mancha, Castilla La-Mancha.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola (2009): *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* [tesis doctoral], Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago A. (1998): «Agustín Pérez de Zaragoza y Gustavo Adolfo Bécquer, dos miradas a la «hora fatal del crimen y del silencio», en José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coord.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, págs. 68-75.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2008a): «Teoría de la novela gótica», *Estudios humanísticos. Filología*, núm. 30, págs. 187-210.
- (2008b): «La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española», en I^o Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas (1-3 octubre, 2008), Universidad Nacional de La Plata, Argentina, págs. 1-12, disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/16257> [fecha de consulta: 19/05/2017].
- (2009a): «Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico de la novela gótica española», en *Actas del Congreso Internacional Problemas de la Romanística*, Voronezh, Rusia.
- (2009b): «Los viejos fantasmas vuelven al presente: lo gótico en la literatura española actual», *Estudios humanísticos. Filología*, núm. 31, págs. 321-334.

- (2010a): «Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 19, págs. 273-292.
- (2010b): «El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0k2w1> [fecha de consulta: 11/02/2016].
- (2010c): «Introducción», en Miriam López Santos (ed.), *La urna sangrienta o El Panteón de Scianella* [libro electrónico] de Pascual Pérez Rodríguez, Siruela, Madrid, págs. 7-15.
- (2010d): *La novela gótica en España: (1788-1833)*, Academia del Hispanismo, Pontevedra.
- (2010e): «La oscuridad que regresa. La fascinación por la muerte en la novela gótica española», en *Necrofilia y necrofobia: representaciones de la muerte en la cultura hispánica*, Colección «Cultura Iberoamericana», McGill University y Universitas Castellae, Valladolid, págs. 229-246.
- (2011a): «Ces doux frémissements de la terreur: la adaptación de un género extranjero en los albores del Romanticismo español», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, núm. 15, págs. 59-74.
- (2011b): *Novela Gótica*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc514j5> [fecha de consulta: 11/2/2016].
- (2011c): «A la sombra de la luz. Evolución de la novela gótica española a través de sus ilustraciones (1788-1833)», en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, PubliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, Santander, págs. 417-434.
- (2012): «Delirio de lo innombrable. Subconsciente y represión en las novelas góticas de Pascual Pérez y Rodríguez», en Fernando Durán López (coord.), *Obscenidad, vergüenza, tabú: contornos y retornos de lo reprimido entre los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Cádiz, Cádiz, págs. 301-310.
- (2015): «La novela gótica española: entre la traducción y la adaptación», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Peter Lang, Berna, págs. 267-280.

- LÓPEZ-VIDRIERO, M.^a Luisa (2015): «La imprenta en el siglo XVIII», en Hipólito Escolar Sobrino (coord.), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, págs. 201-270.
- LOTMAN, Yuri M. (1970a): *Estructuralismo y literatura*, Nueva visión, Buenos Aires.
- (1970b): *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.
- LOVECRAFT, Howard P. (1973): *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, Nueva York.
- LUDLAM, Harry (1962): *A Biography of Dracula*, W. Foulsham & Co., Londres.
- LUIS, Leopoldo de (1972): «La oda ‘Al panteón del Escorial’, de Quintana», *Revista de Occidente*, núm. 17, págs. 363-377.
- MACKILLOP, James (1986): *Fionn Mac Cumhaill: Celtic Myth in English Literature*, Syracuse University Press, Siracusa.
- MANDRELL, James (1991): «The Literary Sublime in Spain: Meléndez Valdés and Espronceda», *Hispanic Issue*, vol. 106, núm. 2, págs. 294-313.
- MARAÑÓN, Gregorio (1996): *Obras completas: Discursos* [tomo II], Espasa-Calpe, Madrid.
- MARAVALL, José A. (1991): *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Mondadori, Madrid.
- MARCHÁN, Simón (1985): «La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto», *Fragmentos*, núm. 6, págs. 4-15.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona.
- MARCO, Joaquín (1966): «Notas a una estética de la novela española (1795 -1842)», *Boletín de la Real Academia Española* [tomo XLVI], núm. 177, págs. 113-124.
- (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)* [tomo I], Taurus, Madrid.
- (1985): «Introducción», en Joaquín Marco (ed.), *Cartas marruecas; Noches lúgubres* de José Cadalso, Planeta, Madrid, págs. XI-XLIII.
- MARÍAS, Julián (1963): *La España posible en tiempo de Carlos III*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid.
- MARQUÉS MERCHÁN, José (1921): *Don Bartolomé José Gallardo, noticia de su vida y escritos*, Perlado, Páez, Madrid.

- MARTIN, Philip W. (1998): «Romanticism», en Marie Mulvey-Roberts (ed.), *The Handbook to Gothic Literature*, New York University Press, Nueva York, págs. 195-199.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1972): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Siglo XXI, Madrid.
- MARTÍNEZ ARIAS, Leonardo (2015): *De lo demoníaco a lo abyecto. Figuras de lo terrible en el arte moderno* [tesis doctoral], Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio (1998): «El texto de las *Noches lúgubres* de José de Cadalso», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, núm. 48/49, págs. 249-270.
- MATEOS, Aurora (2005): «El papel de la madre en las primeras lecturas del niño, según los escritores de memorias (1875-1914)», en Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (coord.), *Lectora, heroína, autora: (la mujer en la literatura española del siglo XIX): III coloquio (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*, PPU, Barcelona, págs. 203-211.
- MCCLELLAND, Ivy L. (1975): *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool University Press, Liverpool.
- MCINTYRE, Clara F. (1921): «Were the ‘Gothic Novels’ Gothic?», *PMLA*, vol. 36, núm.4, págs. 644-667.
- MENÉNDEZ, Marcelino (1952): *Biblioteca de traductores españoles. Abenatar-Cortés / Marcelino Menéndez y Pelayo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1918): «Algunos caracteres primordiales de la Literatura Española», *Bulletin Hispanique*, vol. 20, núm. 4, págs. 205-232.
- MERINO, José M.^a (2009): «Reflexiones sobre la literatura fantástica en España», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Universidad Carlos III, Madrid, págs. 55-64.
- MILES, Robert (1993): *Gothic Writing. 1750-1820. A Genealogy*, Routledge, Londres & Nueva York.
- (1995): *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*, Manchester University Press, Manchester & Nueva York.
- (2012): «Ann Radcliffe and Matthew Lewis», en David Punter (ed.), *A new companion to the Gothic*, John Wiley & Sons, Chichester, págs. 93-109.

- MILKBANK, Alison (1992): *Daughters of the House: Modes of the Gothic in Victorian Fiction*, Palgrave Macmillan, Londres.
- MISHRA, Vijay (2012): «The Gothic Sublime», en David Punter (ed.), *A new companion to the Gothic*, John Wiley & Sons, Chichester, págs. 288-306.
- MOERS, Ellen (2004): «Female Gothic», en Fred Botting y Dale Townshend (eds.), *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* [tomo I], Routledge, Londres & Nueva York, págs. 123-144.
- MOLINA FOIX, Juan A. (2003): «Prólogo», en *El Monje* de Matthew G. Lewis, Juan A. Molina Foix (trad.), Cátedra, Madrid.
- MOLINA MARTÍNEZ, José L. (1998): *Anticlericalismo y literatura en el siglo XIX*, Universidad de Murcia, Murcia.
- MONDER, Samuel (2007): «La consumición del deseo. Acerca de las *Noches lúgubres* de José Cadalso», *Acta Literaria*, núm. 34, págs. 97-109.
- MONLEÓN, José B. (1995): «Vampiros y donjuanes (Sobre la figura del seductor en el siglo XIX)», *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1, págs. 19-30.
- MONTE, Alberto del (1962): *Breve historia de la novela policíaca*, Taurus, Madrid.
- MONTES, Rosa E. (2010): «Algunos casos de reescritura de la novela gótica. Los epígonos de *Jane Eyre*, *Wuthering Heights* y *Rebecca*», en *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, págs. 159-172.
- MONTESINOS, José F. (1970): *Ensayos y estudios de literatura española*, en Joseph H. Silverman (ed.), *Revista de Occidente*, Madrid.
- (1980): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Castalia, Madrid.
- MONTIEL, Isidoro (1967): «Ossián en la poesía de Espronceda y Bécquer», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, núm. 43, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, págs. 89-114.
- (1968): «La primera traducción de *Ossián* en España», *Bulletin Hispanique*, vol. 70, núm. 3/4, págs. 476-485.
- (1974): *Ossián en España*, Planeta, Barcelona.
- MORALES, Antonio (1998): «Jovellanos: Ilustración y liberalismo, 1759-1812», en José M.^a Marco *et al.* (eds.), *Genealogía del liberalismo español, 1759-1931*, FAES, Madrid, págs. 17-72.

- (2000): «Jovellanos: ilustración y liberalismo. 1759-1812», en *Homenaje a D. José Luis Comellas*, Universidad de Sevilla, Sevilla, págs. 31-57.
- MORANGE, Claude (1990): *Siete calas en la crisis del Antiguo Régimen español y un panfleto clandestino de 1800*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.
- MORANT DEUSA, Isabel y BOLUFER PERUGA, Mónica (1998): *Amor, Matrimonio y Familia: La Construcción Histórica de la Familia Moderna*, Síntesis, Madrid.
- MORAWSKI, Stefan (1971): «Swiatopoglad i estetyka Burke'a», *Archiwum Historii Filozofii i Mysli Społecznej*, núm. 17, págs. 286-300.
- MORENO, Manuel (1998): *Blanco White: la obsesión de España*, Alfar, Sevilla.
- MORILLAS, Enriqueta (1999): «Identidad y literatura fantástica», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 28, núm. 1, págs. 311-321.
- MORRIS, David B. (1985): «Gothic Sublimity», *New Literary History*, vol. 16, núm. 2, págs. 299-319.
- MUÑOZ, Daniel (2002): «Represión política y literatura inquisitorial», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 10, págs. 77-87.
- (2005): «Góticos, traductores y exiliados: la literatura sobre la Inquisición española en Inglaterra (1811-1827)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 13, págs. 141-169.
- (2008): *La Inquisición española como tema literario: política, historia y ficción en la crisis del antiguo régimen*, Tamesis Books, Woodbridge.
- (2012): «La libertad de imprenta y la abolición de la inquisición», en Elisabel Larriba y Fernando Durán López (eds.), *El nacimiento de la libertad de imprenta: Antecedentes, promulgación y consecuencias del Decreto de 10 de noviembre de 1810*, Silex, Madrid, págs. 283-294.
- MUÑOZ, Daniel y SÁNCHEZ HITA, Beatriz (2003): «Introducción», en Daniel Muñoz Sempere y Beatriz Sánchez Hita (eds.), *Viaje al mundo subterráneo y secretos de la Inquisición revelados a los Españoles* de José J. de Clararrosa, Alberto Gil Novales (prol.), Grupo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 19-96.
- NARCEJAC, Thomas (1947): *Esthétique du roman policier*, Le Portulau, París.
- (1975): *Une machine à lire: le roman policier*, Denoël/Gonthier, París.
- NASH, Mark (1976): «Vampyr and the fantastic», *Screen 3*, vol. 17, págs. 29-67.
- NAVAS, Ricardo (1990): *El Romanticismo español*, Cátedra, Madrid.

- NEGRONI, M.^a (2003): *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- NEWMAN, John H. (1976): *The Idea of a University*, en I. T. Ker (ed.), Clarendon, Oxford.
- NORTON, Rictor (ed.) (2000): *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*, Leicester University Press, Londres.
- NÚÑEZ, Rafael (2014): «La muerte y lo macabro en la cultura española», *Dendra médica. Revista de humanidades*, vol. 13, núm. 1, págs. 49-66.
- OLEA, Rafael (2004): *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Nuevo León, México.
- OLIVARES, Julio A. (2001): *Cenizas del plenilunio alado: pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a «Dracula» de Bram Stoker: tradición literaria y folclórica*, Universidad de Jaén, Jaén.
- ORTEGA Y GASSET, José (1960): *El Espectador* [tomo VII], Revista de Occidente, Madrid.
- (1965): *Obras Completas* [tomo VIII], Revista de Occidente, Madrid.
- O'MALLEY, Patrick (2006): *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PAJARES, Eterio (1994): «La traducción inglés-español en el siglo XVIII: ¿manipulación o norma estética?», en Federico Eguíluz Ortiz de Latierro *et al.* (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad del País Vasco, País Vasco, págs. 385-394.
- PALACIOS, Emilio (1996): «Teatro», en Francisco Aguilar (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta, Madrid, págs. 135-234.
- (2002): *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Laberinto, Madrid.
- (2004): «Censura y nacionalidad en la traducción de la novela inglesa», en Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España. Lengua, literatura, cultura*, Ambos mundos, Salamanca, págs. 345-352.
- PALAU, Antonio (1951): *Manual del librero hispano-americano*, Librería Anticuaria de Palau, Barcelona.
- PÉDEFLOUS, Justine (2013): «‘El pudor me obliga a callar’. De la bienséance dans la traduction d’une histoire tragique de Belleforest par Agustín Pérez Zaragoza

- dans la *Galería fúnebre* (1831)», *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 39, págs. 129-144.
- PEDRAZA, Felipe B. y RODRÍGUEZ, Milagros (1981): *Manual de literatura española. Siglo XVIII* [tomo V], Cénlit, Navarra.
- PEERS, Edgar A. (1925): «The Influence of Ossian in Spain», *Philological Quarterly*, vol. 4, págs. 121-138.
- (1926): «The Influence of Young and Gray in Spain», *The Modern Language Review*, vol.21, págs. 404-418.
- (1940): *A History of the Romantic Movement in Spain* [tomo I], The University Press, Cambridge.
- PEGENAUTE, Luis (2004): «La época romántica», en Luis Pegenaute Rodríguez y Francisco Lafarga Maduell (eds.), *Historia de la traducción en España*, págs. 321-396.
- PENZOLDT, Peter (1952): *The Supernatural in Fiction*, Meter Nevill, Londres.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1986-1987): «Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética», *Anales de Literatura Española*, núm. 5, págs. 357-376.
- PÉREZ SAMPER, M.^a de los Ángeles (2004): *La España del Siglo de las Luces*, Ariel, Barcelona.
- PLATZNER, Robert L. and HUME, Robert D. (1971): «‘Gothic vs Romantic’: A Rejoinder», *PMLA*, vol. 86, núm. 2, págs. 266-274.
- PONCE, Laura E. (2012): *Ecos de un pasado, elementos neogóticos en la narrativa de Adelaida García Morales* [tesis doctoral], Texas Tech University, Lubbock.
- POZUELO, José M.^a (1993): *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid.
- PRAZ, Mario (1960): *The Romantic Agony*, Oxford, Londres.
- (1968): «Introductory Essay», en Peter Fairclough (ed.), *Three Gothic Novels*, Penguin Books, Harmondsworth, págs. 7-22.
- PULIDO, Genara (2005-2006): «El surgimiento de un mito moderno: *Frankenstein*», *Humanitas: revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de Jaén*, núm. 4, págs. 69-92.
- (2012): «Vida artificial y literatura: mito, leyendas y ciencia en el *Frankenstein* de Mary Shelley» [en línea], *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, núm. 23, s.p.
- (2017): *El Frankenstein de Mary Shelley y su descendencia literaria. Del sueño de la razón al delirio posmoderno*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo.

- PUNTER, David (1980): *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present*, Longman, Londres.
- PUNTER, David y BYRON, Glennis (2004): *The Gothic*, Wiley-Blackwell, Londres.
- QUINZIANO, Franco (1996): «Le *Noches lúgubres* e il modello cadalsiano della sensibilità ‘ilustrada’: Tediato, ‘espíritu fuerte’ e ‘corazón sensible’», en Bulzoni Editore (ed.), *Atti del Convegno di Roma (Associazione ispanisti italiani)* [tomo I], Bulzoni, Roma, págs. 95-110.
- RAILO, Eino (1927): *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*, E. P. Dutton, Nueva York.
- RAJOY, M.^a Dolores (2007): «Breve/Largo, del folletín a dos cuentos de Maupassant», *Anales de filología francesa*, núm. 15, págs. 253-264.
- RAMÍREZ ALEDÓN, Germán (2005): «Estudio preliminar», en *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma* de Vicente Salvá, Societat Bibliogràfica Valenciana Jorònima Galés, Valencia, págs. 7-95.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (1999): «De juicios y advertencias de traductores españoles de letras francesas del siglo XVIII: Feijoo. Lista, Marchena, Maury, Moratín», en Francisco Lafarga Maduell (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, págs. 55-66.
- RAMOS, M.^a Teresa (1988): *Ficción y fascinación: literatura fantástica prerromántica francesa*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- REAL, César (1983): «De los ‘desarreglados monstruos’ a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)», *Anales de la Literatura Española*, núm. 2, págs. 419-445.
- REDONDO, José C. (2006): «Mapping Australian Literature: The Refraction Principle», en Jaydeep Sarangi y Binod Mishra (eds.), *Explorations in Australian Literature*, Sarup & Sons, Nueva Deli, págs. 34-41.
- REIS, Carlos (1996): *Diccionario de narratología*, Colegio de España, Salamanca.
- REYES, Rogelio (1989): «Introducción», en Rogelio Reyes Cano (ed.), *Cartas Marruecas; Noches lúgubres* de José Cadalso, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, págs. 9-80.
- RITCHER, David H. (1996): *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel*, Ohio State University Press, Columbus, Ohio.

- ROAS, David (1997): «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX», *Lucanor. Revista del cuento literario*, núm. 14, págs. 79-109.
- (1999): «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica española*, Universidad de Lleida, Lleida, págs. 93-107.
- (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX* [tesis doctoral], Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, págs. 7-44.
- (2002): «El género fantástico y el miedo», *Quimera: Revista de literatura*, núm. 218/219, págs. 41-45.
- (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel, Pontevedra.
- (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: Elementos para una definición», en Fernando Ángel Moreno Serrano y Teresa López Pellisa (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2008, págs. 94-120.
- (2011): *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2012): «De macabras visiones y sublimes espantos: breve paseo por la narrativa gótica», en David Roas (ed.), *Paseando con fantasmas. Antología del cuento gótico*, Páginas de Espuma, Madrid, págs. 9-18.
- RODRIGO, Ricardo y PÉREZ, Pilar (2003): «Nuevas claves para la lectura de *Cornelia Bororquia* (1801)», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, núm. 4, págs. 83-103.
- RODRÍGUEZ, Juan (1996): «Una lectura romántica de las *Noches Lúgubres* de Cadalso», en *El mundo hispánico en el siglo de las luces* [tomo II], Editorial Complutense, Madrid, págs. 1111-1125.
- (2004): *De la Ilustración al Romanticismo: el discurso sentimental en algunos textos españoles del Siglo XVIII*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht2z8> [fecha de consulta: 03/07/2019].

- RODRÍGUEZ, Rodney T. (1986): «Literatura oral y subdesarrollo novelístico: un fenómeno del XVIII español», en Sebastian Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986 Berlín)*, Vervuert, Berlín, págs. 85-90.
- (1992): «El discurso narrativo moral y su recepción en la España de Fernando VII», en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona 21-26 de agosto de 1989)* [tomo II], Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, págs. 1431-1438.
- RODRÍGUEZ CASADO, Vicente (1951): «La revolución burguesa del XVIII español», *Arbor*, núm. 61, págs. 5-29.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Laura (1975): *Reforma e Ilustración en la España del siglo XVIII. Pedro Rodríguez de Campomanes*, Fundación Universitaria Española, Seminario Cisneros, Madrid.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan C. (1974): *Teoría e historia de la producción ideológica. 1. Las primeras literaturas burguesas (s. XVI)*, Akal, Madrid.
- (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso*, Comares, Granada.
- (2011): *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*, Universidad de Granada, Granada.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2004): *Historia del cuento español (1764-1850)*, Iberoamericana, Madrid.
- RODRÍGUEZ JOULIA SAINT-CYR, Carlos (1970): *La novela de intriga*, ANABA, Madrid.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco J. (1995): *Ficción y géneros literarios: los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*, Eneida, Madrid.
- ROIG, Carmen (1990): «Imágenes de la Ilustración francesa en el *Espíritu de los mejores diarios*», *Estudios de Historia Social*, núm. 52/53, págs. 445-455.
- ROMÁN, Isabel (1988): *Persona y forma: Una historia interna de la novela española del siglo XIX. I. Hacia el realismo* [tomo I], Alfar, Sevilla.
- ROMERO, Leonardo (1968): «‘El Siglo’, revista de los años románticos (1834)», *Revista de literatura*, vol. 34, núm. 67/68, págs. 15-29.
- (1976): *La novela popular española del siglo XIX*, Fundación Juan March, Barcelona.

- (1979): «Tres notas sobre aplicación del método de recepción en ‘Historia de la literatura española’», en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* [tomo II], págs. 25-32.
- (1987): «Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX», en *La prensa española durante el siglo XIX. Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, págs. 93-103.
- (1994): *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid.
- (1995): «Sobre la acogida del relato fantástico en la España romántica», en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Lang, Berna, págs. 223-237.
- (2001): «Fantasía e imaginación en los textos goyescos», en M.^a José Fariña y Dolores Troncoso (eds.), *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Antón Risco*, Universidad de Vigo, Vigo, págs. 105-116.
- RUBIO, Enrique (1982): «Novela histórica y folletín», *Anales de Literatura Española*, núm. 1, págs. 269-281.
- (1997a): «La novela histórica del romanticismo español», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX*, Espasa Calpe, Madrid, págs. 610-642.
- (1997b): «Recepción de la novela gótica y sentimental europea», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX*, Espasa Calpe, Madrid, págs. 614-617.
- (2002): «La función del prólogo en la novela histórica», en Luis F. Díaz Larios *et al.* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, págs. 392-398.
- RUEDA, Ana (2001): *Cartas sin lacrar: la novela epistolar y la España Ilustrada 1789-1840*, Iberoamericana, Madrid.
- (2006): «Jovellanos en sus escritos íntimos: El paisaje y la emoción estética de ‘lo sublime’», *Revista de Literatura*, vol. 68, núm. 136, págs. 489-502.
- SADE, Donatien Alphonse François de (1997): *Idée sur les romans*, Arléa, París.
- SADLEIR, Michael (1927): *The Northanger Novels: A Footnote to Jane Austen*, E. P. Oxford University Press, Oxford.
- SAGE, Victor (1988): *Horror Fiction in the Protestant Tradition*, Macmillan, Londres.
- (ed.) (1990): *The Gothic Novel: A Casebook*, Macmillan, Londres

- SÁIZ, M.^a Dolores (1983): *Historia del periodismo en España, I. Los orígenes. El siglo XVIII* [tomo I], Alianza, Madrid.
- SALA, Josep M.^a (2010): «El teatro, entre el primer y el segundo siglo XVIII», en Aurora Egido y José E. Laplana (eds.), *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII: A la memoria de Ernest Lluch*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, págs. 97-120.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco (1991): *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Alianza, Madrid.
- (2001): «La irracionalidad triunfante al final del siglo de las luces», en Cinta Canterla González (ed.), *La Cara oculta de la razón: locura, creencia y utopía*, Universidad de Cádiz, Cádiz, págs. 359-370.
- (2007): *La Ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.
- SÁNCHEZ GARCÍA, M.^a del Carmen (1998): «La contextualización de la moralidad en la novela española del siglo XVIII», *I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII*, Universidad de Almería, Almería, págs. 265-274.
- SÁNCHEZ GUZMÁN, José R. (1989): *Breve historia de la publicidad*, Ciencia 3, D.L., Madrid.
- SÁNCHEZ HITTA, Beatriz (2004): «La tercera edición del *Viaje al mundo subterráneo* de Joaquín de Clararrosa: Notas bibliográficas sobre la vanidad de un escritor», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 12, págs. 107-119.
- (2014a): «Juan Antonio Olavarrieta/José Joaquín de Clarrarosa: fraile, médico, periodista y agitador político», *Estudios de Teoría Literaria*, núm. 5, págs. 115-129.
- (2014b): «Ilustrar al pueblo con literatura de segunda mano: La traducción en la prensa andaluza (1800-1808)», *El Argonauta Español*, núm. 11, s.p., disponible en <http://argonauta.revues.org/2020> [fecha de consulta: 18/05/2016].
- SÁNCHEZ REBOREDO, José (1967): «Larra y los seres irracionales», *Revista de Occidente*, núm. 50, págs. 172-180.
- SÁNCHEZ-VERDEJO, Francisco J. (2012): «Fundamentos teóricos-formales del gótico literario», *Polifonía. Revista académica de estudios hispánicos*, vol. 2, núm. 1, págs. 3-22.

- (2013): «Lo Gótico: semiótica, género, (est)ética», *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, núm. 1, págs. 23-38.
- SANDERS, Robert (2016): *Leyendas y Arquetipos del Romanticismo Español*, Portland State University Library, Portland.
- SARRAILH, Jean (1974): *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Antonio Alatorre (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, Madrid & Buenos Aires.
- SEBOLD, Russell P. (1968): «Sobre el nombre español del dolor romántico», *Ínsula*, núm. 264, págs. 1 y 4-5.
- (1974): *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Gredos, Madrid.
- (1982): «Alcalá Galiano y la literatura dieciochesca: paradoja histórica y ‘visión filosófica’», en *Homenaje a Juan López Morillas*, Castalia, Madrid, págs. 383-404.
- (1983): *Trayectoria del romanticismo español: desde la Ilustración hasta Bécquer*, Crítica, Barcelona.
- (1989): *El Rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*, Anthropos, Barcelona.
- (1993a): «Cadalso y Larra: una inseguridad romántica en dos tiempos», en Russell P. Sebold (ed.), *Noches lúgubres*, Taurus, Madrid, págs. 11-22.
- (1993b): «Hacia Bécquer: vislumbres del cuento fantástico», en Joan Estruch (ed.), *Leyendas*, Crítica, Barcelona, págs. 9-23.
- (1995a): «Novelas de ‘muchos cervantes’: Olavide y el realismo», *Anales de Literatura Española*, núm. 11, págs. 173-191.
- (1995b): «Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII* [tomo VI], Espasa Calpe, Madrid, págs. 137-208.
- (1998): «Sadismo y sensualidad en *Cornelia Borrorquia o la Víctima de la Inquisición*», *I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII*, Universidad de Almería, Almería, págs. 63-78.
- (2002): *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- SENABRE, Ricardo (1994): «La comunicación literaria», en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid, págs. 147-164.

- SEOANE, Julio (1992): «Cinco curiosidades desde la novela gótica», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 5, págs. 123-132.
- SERÉS, Guillermo (1994): «El concepto de *fantasía*, desde la estética clásica a la dieciochesca», *Anales de Literatura Española*, núm. 10, págs. 207-236.
- SIEBERS, Tobin (1989): *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SKAL, David J. (2006): *Vampires: Encounters with the Undead*, Black Dog & Leventhal, Nueva York.
- SMITD, Andrea J. (2002): «Piedad e ilustración en relación armónica. Josep Climent i Avinent, obispo de Barcelona, 1766-1775», *Manuscripts*, núm. 20, págs. 91-109.
- SMITH, Andrew (2007): *Gothic Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- SMITH, Andrew y WALLACE, Diana (2004): «The Female Gothic. Then and Now», *Gothic Studies*, vol. 6, núm. 1, págs. 1-7.
- SNODGRASS, Mary E. (2005): *Encyclopedia of Gothic literature*, Facts on File, Nueva York.
- SOLAZ, Lucía (2003): «Literatura gótica», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* [en línea], núm. 23, s.p., disponible en <http://tinyurl.com/krzn26z> [fecha de consulta: 1/03/2016].
- SOLÍS, Ramón (1971): *Historia del periodismo gaditano 1800-1850*, Instituto de Estudios Gaditanos, Cádiz.
- SOTO, Victoria (1993): «El jardín romántico en la España ilustrada. Una visión en la literatura», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, núm. 6, págs. 407-432.
- SOWERBY, Robin (2012): «The Goths in History and Pre-Gothic Gothic», en David Punter (ed.), *A new companion to the Gothic*, John Wiley & Sons, Chichester, págs. 25-37.
- SUÁREZ, M.^a Socorro (1979): «La novela inglesa en España (últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX)», en *Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglonorteamericanos*, Universidad de Valencia, Valencia, págs. 65-72.
- SUBIRATS, Eduardo (1981): *La ilustración insuficiente*, Taurus, Madrid.
- (ed.) (2005): *José María Blanco White, crítica y exilio*, Anthropos, Barcelona.
- SUMMERS, Montague (1938): *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*, Fortune Press, Londres.
- (1960): *The Vampire: His Kith and Kin*, University Books, Nueva York.

- TALENS, Jenaro (1989): *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación política española de 1970*, Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia.
- TALENS, Jenaro *et al.* (1985): «Especificidad de la forma y significado literarios lenguaje literario y producción de sentido», en José M.^a Díez Borque (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus, Madrid.
- THOMSON, Douglass H. *et al.* (eds.) (2002a): *Gothic writers: a critical and bibliographical guide*, Greenwood Press, Westport (Connecticut).
- THOMSON, Douglass H. *et al.* (2002b): «Introduction», en Douglas H. Thomson, Jack G. Voller y Frederick S. Frank. (eds.), *Gothic writers: a critical and bibliographical guide*, Greenwood Press, Westport (Connecticut), págs. xv-xxv.
- THOMSON, Douglas H. y FRANK, Frederick S. (2002): «Jane Austen and the *Northanger* Novelists (Lawrence Flammenberg [Karl Friedrich Kahlert], Carl Grosse, Francis Lathom, Eliza Parsons, Regina Maria Roche, and Eleanor Sleath)», *Gothic writers: a critical and bibliographical guide*, Greenwood Press, Westport (Connecticut), págs. 33-47.
- THORSLEV, Peter L. (1965): *The Byronic hero: Types and Prototypes*, University of Minnesota Press, Mineápolis.
- TODD, Janet (1986): *Sensibility: An Introduction*, Methuen, Londres.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, París.
- TOMPKINS, Joyce M. S. (1932): *The Popular Novel in England, 1770-1800*, Constable & Co., Londres.
- TRACY, Ann B. (1981): *The Gothic Novel 1790-1830: Plot Summaries and Index to Motifs*, The University Press of Kentucky, Lexington (Kentucky).
- TRANCÓN, Montserrat (2000): *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Institució Alfons el Margnànim, Valencia.
- TRIVIÑOS, Gilberto y FAÚNDEZ, Edson (2010): «Monstruos y ángeles en la narrativa de Pablo de Olavide», *Estudios Filológicos*, núm. 45, págs. 111-124.
- URRUTIA, Jorge (1990): «El inicio de la novela anticlerical», en L. Busquets (ed.), *Cultura hispánica y Revolución Francesa*, Bulzoni Editore, Roma, págs. 75-86.
- URZAINQUI, Inmaculada (1971): «Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor», en Francisco Lafarga Maduell y M.^a Luisa Donaire Fernández (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Oviedo, págs. 623-638.

- (1986): «Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII», en *Scripta in memoriam José Benito Alvarez-Buylla Alvarez, 1916-1981*, Universidad de Oviedo, Oviedo, págs. 313-332.
- (2002): «Los espacios de la mujer en la prensa del siglo XVIII», en *Del periódico a la Sociedad de la Información* [tomo I], Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, págs. 53-80.
- VALENTE, Joseph (2002): *Dracula's Crypt: Bram Stoker, Irishness, and the Question of Blood*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago.
- VALLEJO, Yolanda (1998): «La política bibliotecaria en España en los siglos XVIII y XIX», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, núm. 10, págs. 123-132.
- VALLES, José R. (2008): *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Iberoamericana Editorial, Madrid.
- VALLS, Josep F. (1988): *Prensa y burguesía en el siglo XIX español*, Anthropos, Barcelona.
- VARELA, Javier (1988): *Jovellanos*, Alianza, Madrid.
- VAREY, John E. (1972): *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Tamesis, Londres.
- (1995): «Robertson's Phantasmagoria in Madrid, 1821», *Theatre Notebook*, vol. 9, págs. 89-95.
- VARMA, Devendra P. (1957): *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England*, Arthur Barker, Londres.
- VAUCHELLE-HAQUET, Aline (1985): *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833. Présentation et catalogue*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- VELASCO, Eva (2003): «Fundamentos históricos y principios ideológicos del proyecto de reforma del sistema de censura previa en 1770», *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 4, págs. 123-134.
- VICENS, Jaume (1957): *Historia de España* [tomo IV], V. Vives, Barcelona.
- VICENTE, M.^a Luisa (1999): *Las ilustraciones románticas literarias de las revistas y novelas publicadas en Madrid (1830-1850)* [tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- VIÑAO, Antonio (1998): «Liberalismo, alfabetización y primeras letras (siglo XIX)», *Bulletin hispanique*, vol. 100, núm. 2, págs. 531-560.

- VV. AA. (2016): *El panteón del gótico español. Antología de castillos sombríos, espectros, diablos y pesadillas* (2016), Quálea, s.l.
- WATT, James (1999): *Contesting the Gothic: fiction, genre, and cultural conflict, 1764-1832*, Cambridge University Press, Cambridge & Nueva York.
- WHARTON, Edith (1997): *The Ghost Stories of Edith Wharton*, Simon and Schuster, Nueva York.
- WILLIAMS, Anne (1995): *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, Chicago University Press, Chicago & Londres.
- WOLFGANG, Kayser (2010): *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura*, Juan Andrés García Román (trad.), Machado, Madrid.
- WRIGHT, Angela (2007): *Gothic fiction*, Palgrave Macmillan, Houndmills.
- (2013): *France and the Gothic, 1764-1820: the Import of Terror*, Cambridge University Press, Cambridge.
- YLLERA, Alicia (1991): «Cuando los traductores desean ser traidores», en Francisco Lafarga Maduell y M.^a Luisa Donaire Fernández (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Oviedo, págs. 639-655.
- ZAVALA, Iris M. (1971a): «Hacia un mejor conocimiento del siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 20, núm. 2, págs. 341-360.
- (1971b): *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Madrid.
- (1975): «Clandestinidad y literatura en el setecientos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, núm. 2, págs. 398-418.
- (1978): *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Ariel, Barcelona.
- (1983): «Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, núm. 2, págs. 509-529.
- (1984): «Viaje a la cara oculta del setecientos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 33, núm. 1, págs. 4-33.
- (1987): «La censura de la semiología del silencio: siglos XVIII y XIX», *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, núm. 15, págs. 147-158.
- (1989): «La literatura: romanticismo y liberalismo», en *Historia de España de Menéndez Pidal, T. XXXV. La época del Romanticismo (1808-1874). Volumen II Las letras, las artes, la vida cotidiana*, Espasa-Calpe, Madrid.

- (1995): «Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas», *España Contemporánea. Revista de Literatura y cultura*, vol. 8, núm. 2, págs. 117-128.
- (1996): «De la razón didáctica a la pasión desbordante», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* [tomo III], Anthropos, Barcelona, págs. 11-30.
- ZIOMEK, Henryk (1983): *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Alcalá, Madrid.

Apéndice

EL CATÁLOGO DE NOVELAS ESPAÑOLAS CON TINTES GÓTICOS, NOVELAS GÓTICAS EXTRANJERAS TRADUCIDAS-ADAPTADAS Y NOVELAS GÓTICAS ESPAÑOLAS PUBLICADAS DURANTE EL PERÍODO DE ENTRESIGLOS (1788-1834)

Este apéndice incluye la bibliografía completa de todas las novelas españolas con tintes góticos, novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas y novelas góticas españolas presentadas y analizadas en este estudio. Presentadas por orden alfabético, dentro de su apartado correspondiente, veremos: autor, título de la obra original, fecha de la primera edición, vols., editorial y lugar de publicación; título(s) de la traducción(es) en castellano (en el caso de las novelas góticas extranjeras), año de publicación (de la primera edición y de las siguientes publicaciones, hasta 1834, si las hubiera), vols., editor(es), traductor(es) (en el caso de las novelas góticas extranjeras), editorial(es), lugar(es) de publicación y ubicación actual (bibliotecas, recursos electrónicos) donde se pueden hallar los ejemplares consultados para este estudio.

1. Las novelas españolas con tintes góticos

CADALSO, José

—— (16 de diciembre de 1789 - 6 de enero de 1790), *Noches Lúgubres*, *El Correo de Madrid*, núm. 319, págs. 2562-2568; núm. 322, págs. 2590-2592; núm. 323, págs. 2597-2599; y núm. 325, págs. 2614-2616.

Localizado en: Hemeroteca digital de la BNE, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003769001&search=&lang=es> [núm. 319]; <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003769123&search=&lang=es> [núm. 322]; <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003769148&search=&lang=es> [núm. 323]; <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003769343&search=&lang=es> [núm. 325] [fecha de consulta: 21/10/2019].

Primera edición en libro⁷¹¹:

—— (1798), *Noches Lúgubres*, Impr. de Sastres, Barcelona.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 1/2465; código de barras: 1000571162; localización: Sala Cervantes).

IDARROC, Juan

—— (1798), *La noche entretenida*, Impr. de la viuda e hijo de Marín, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 2/26810; código de barras: 511094-1001; localización: Sala Cervantes).

⁷¹¹ Esta edición es la manejada para esta investigación.

MARTÍN DE BERNARDO, Jerónimo

——— (1805), *El emprendedor, o Aventuras de un español en el Asia*, 2 vols., Impr. de Vega y Comp., Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/2351; vol. 1; código de barras: 1000553293; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 3/2352; vol. 2; código de barras: 1000624176; localización: Sala Cervantes).

MARTÍNEZ COLOMER, Francisco V.

——— (1792), *El Valdemaro*, 2 vols., Joseph Esteban, Valencia.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit de Reserva; topográfico: 15-I-3; vol. 1; código de barras: 1001903105; consulta: sala reserva. / Localización: Dipòsit de Reserva; topográfico: TusRes. 433-12º; vol. 2; código de barras: 1001143044; copia: c.2; consulta: sala reserva).

——— (1804), *Novelas morales*, Benito Monfort, Valencia.

Localizado en: Biblioteca Universidad de Navarra (Ubicación: Biblioteca central. Deposito fondo antiguo; signatura: FA 281.551).

MONTENGÓN, Pedro

——— (1793), *El Rodrigo. Romance épico*, Sancha, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/24653; código de barras: 508045-1001; localización: Sala Cervantes).

MOYA, Alejandro

——— (1772-1774), *El café*, 2 vols., Impr. de González, Madrid.

No localizado (reseñado en Joaquín Álvarez Barrientos, 2004a).

—— (1792-1794), *El café*, 2 vols., Impr. de González, Madrid⁷¹²; Impr. de Ramón Ruiz, Madrid⁷¹³.

Localizado en: Google Libros, https://books.google.es/books?id=FZqgdW8K-IIC&hl=es&source=gbs_navlinks_s [fecha de consulta: 22/10/2019].

OLAVIDE, Pablo de (pseudónimo, Atanasio Céspedes y Monroy)

—— (1798-1799), *El evangelio en triunfo, o Historia de un filósofo desengañado*, 4 vols., Impr. de Don Joseph Doblado, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: ER/4827; vol. 1; código de barras: 3912639-1001; localización: Sala Goya. Bellas Artes. / Sede de Recoletos: ER/4828, vol. 2; código de barras: 3912639-6001; localización: Sala Goya. Bellas Artes. / Sede de Recoletos: ER/4829; vol. 3; código de barras: 3912639-6001; localización: Sala Goya. Bellas Artes. / Sede de Recoletos: ER/4830; vol. 4; código de barras: 3912639-8001; localización: Sala Goya. Bellas Artes).

—— (1800-1817), *Lecturas útiles y entretenidas*, 11 vols., Joseph Doblado-Dávila, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 2/74291; vol. 1; código de barras: 1000597772; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74292; vol. 2; código de barras: 1001924838; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74293; vol. 3; código de barras: 1001924839; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74294; vol. 4; código de barras: 3914119-14001; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74295; vol. 5; código de barras: 3914119-15001; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74296; vol. 6; código de barras: 1001205619; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74297; vol. 7; código de barras:

⁷¹² Vol. I.

⁷¹³ Vol. II.

3914119-17001; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74298; vol. 8; código de barras: 3914119-18001; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74299; vol. 9; código de barras: 1001931065; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74300; vol. 10; código de barras: 3914119-20001; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/74301; vol. 11; código de barras: 3914119-21001; localización: Sala Cervantes).

VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio

—— (1797-1807), *La Leandra. Novela original que comprehende muchas*, 9 vols., Ofic. de D. Antonio Ulloa, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/16264; vol. 1; código de barras: 1001205209; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 3/16265; vol. 2; código de barras: 1001205210; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 3/16266; vol. 3; código de barras: 1001205211; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 3/16267; vol. 4; código de barras: 1000556412; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 3/16268; vol. 5; código de barras: 1001205557; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 3/16269; vol. 6; código de barras: 1001205556; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 3/16270; vol. 7; código de barras: 1001205684; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 3/16271; vol. 8; código de barras: 1001205685; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 3/16272; vol. 9; código de barras: 1001205686; localización: Sala Cervantes).

ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar

—— (1805), *La Eumenia, o La Madrileña. Teatro moral*, Impr. Real, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: R/41000; código de barras: 1000553293; localización: Sala Cervantes).

2. Las novelas góticas extranjeras traducidas-adaptadas

2.1. *Las novelas góticas inglesas*

ANÓNIMO

Desconocido (s.f.)

——— (1825), *El sepulcro*, J. Smith, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61416).

——— (1830a), *El sepulcro*, 2 vols., Rafael Oscariz (trad.), Impr. de Bueno, Madrid.

No localizado (reseñado en Palau, 1951, tomo XV: 16; Montesinos, 1980: 231).

ANÓNIMO

The Cavern of Death, a Moral Tale (1795), H. Colbert, Dublín.

——— (1827), *La caverna de la muerte*, J. Smith, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac – Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-21425).

——— (1830b), *La caverna de la muerte*, Impr. de Bueno, Madrid.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-6973; código de barras: 1001156756; consulta: sala general).

COUVRAY, Jean-Baptiste Louvet de

Les amours du chevalier de Faublas (1787-1790), 3 vols., Ambroise Tardieu, París.

——— (1799), *Memorias del Caballero Lovzinski. Historia del reino de Polonia hasta su desmembramiento*, Benito Redondo de Toledo (trad.), Impr. de Villalpando, Madrid.

Localizado en: Biblioteca UCM (Ubicación: Bca. Histórica-F.Antiguo, D; signatura: BH DER 4029).

——— (1820), *Aventuras del baroncito de Foblas*, 4 vols., Eugenio Santos Gutiérrez (trad.), Rosa, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-49699; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-49700; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-49701; vol. 3. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-49702; vol. 4).

——— (1821), *Aventuras del baroncito de Foblas*, 4 vols., Smith, París.

No localizado (reseñado en *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée*, 1821: 594).

——— (1822), *Aventuras del baroncito de Foblas*, 4 vols., Impr. de Albán y Comp., Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 1/16158; vol. 1; código de barras: 1001206370; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 1/16159; vol. 2; código de barras: 1001206371; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 1/16160; vol. 3; código de barras: 1001206372; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 1/16161; vol. 4; código de barras: 1001206373; localización: Salón General).

CURTIES, Thomas Isaac Horsley

Ethelwina, or The House of Fitz-Auburne (1799), 3 vols., William Lane, Londres.

——— (1806), *Etelvina, o Historia de la baronesa de Castle-Acre*, 2 vols., Impr. de Repullés, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 9/199351; vol. 1; código de barras: 1000576467; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 9/199352: vol. 2; código de barras: 1000554040; localización: Salón General).

CUTHBERTSON, Catherine

Romance of the Pyrenees (1803), 4 vols., G. and J. Robinson, Londres.

——— (1828), *Las visiones del castillo de los Pirineos*, 10 vols., J. Smith, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61420; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61421; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61422; vol. 3. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61423; vol. 4. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61424; vol. 5. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61425; vol. 6. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61426; vol. 7. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61427; vol. 8. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61428; vol. 9. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61429; vol. 10).

HELME, Elizabeth

Louise, or The Cottage on the Moor (1787), 2 vols., G. Kearsley, Londres.

—— (1797), *Luisa, o La cabaña en el valle*, 2 vols., D.G.A.J.C.F. (trad.), Impr. de Francisco de Tózar, Salamanca.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit de Reserva; topográfico: TusRes. 405-12º; código de barras: 1001142928; consulta: sala reserva).

—— (1803), *Luisa, o La cabaña en el valle*, 2 vols., D.G.A.J.C.F. (trad.), Impr. de Francisco de Tózar, Salamanca.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/2305; código de barras: 499627-1001; localización: Salón General).

—— (1810), *Luisa, o La cabaña en el valle*, 2 vols., D.G.A.J.C.F. (trad.), Impr. de Brusí y Ferrer, Barcelona.

Localizado en: Biblioteca Pública de Toledo (Localización: TO-BCLM; código: 30804, vols. 1–2).

—— (1819), *Luisa, o La cabaña en el valle*, 2 vols., D.G.A.J.C.F. (trad.), Impr. de Juan Francisco Piferrer, Barcelona.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-5580; código de barras: 1001122967; consulta: sala general).

—— (1823), *Luisa, o La cabaña en el valle*, Impr. de I. Sancha, Madrid.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-49820).

—— (1827), *Luisa, o La cabaña en el valle*, J. Smith, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-49821).

—— (1831a), *Luisa y Augusto, o La cabaña en el valle de Stanmore. Novela inglesa*, Impr. de Francisco Sánchez, Reus.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8584; código de barras: 1001176792; consulta: sala general).

—— (1831b), *Luisa, o La cabaña en el valle*, Libr. de Munaiz y Millana, Madrid.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8094; código de barras: 1001164771; consulta: sala general).

Albert, or The Wilds of Strathnavern (1799), 4 vols., Sampson Low, Londres.

—— (1807), *Alberto, o El destierro de Strathnavern*, D.E.A.P. (trad.), 3 vols., Impr. Calle de la Greda, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 2/19161; vol. 1; código de barras: 1001211555; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/19162; vol. 2; código de barras: 1001211556; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: 2/19163 vol. 3; código de barras: 1001211557; localización: Sala Cervantes).

—— (1834), *Alberto, o El destierro de Strathnavern*, 4 vols., Pillet, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-41649; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-41650; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-41651; vol. 3. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-41652; vol. 4).

St. Clair of the Isles, or The Outlaws of Barra, a Scottish Tradition (1803), 4 vols., A. Strahan, Londres.

—— (1804), *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica*, 4 vols., s.n., s.l.

No localizado (reseñada en *Diccionario histórico, o Biografía universal compendiada*, 1832, tomo VII: 319).

—— (1808), *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica*, 4 vols., Impr. de Vega y Comp., s.l.

No localizado (reseñada en Díez Canseco, 1845: 225).

—— (1828), *Saint-Clair de las Islas, o Los desterrados a la Isla de Barra. Novela histórica*, 3 vols., J. Mh. (trad.), Impr. de la Viuda e Hijos de Gorchs, Barcelona.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-9065; vol. 1; código de barras: 1001177087; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-9066; vol. 2; código de barras: 1001177088; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-9067; vol. 3; código de barras: 1001177089; consulta: sala general).

The Pilgrims of the Cross, or The Chronicles of Christabelle de Mowbray. An ancient legend (1805), 4 vols., Norbury, T. Ostell, Brentford.

—— (1832), *El peregrino, o Cristabela de Mowbray. Novela inglesa*, 2 vols., Ramón de Ugena (trad.), Impr. de I. Sancha, Madrid.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8580; vol. 1; código de barras: 1001176828; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8581; vol. 2; código de barras: 1001176824; consulta: sala general).

IRELAND, William Henry

The Abbess. A Romance (1799), 4 vols., Earle & Hemet, Londres.

—— (1822a), *La abadesa*, 2 vols., C.L. (trad.), Impr. de Albán, Madrid.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-43446; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-43447; vol. 2).

—— (1822b), *La abadesa*, 2 vols., C.L. (trad.), Hocquet, París.

No localizado (reseñado en *Bibliographie de la France, ou, Journal général de l'imprimerie et de la librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et oeuvres de musique*, 1822: 604).

LEE, Sophia

The Recess, or A Tale of Other Times (1785), 3 vols., T. Cadell, Londres.

—— (1795), *El subterráneo, o La Matilde*, 3 vols., Impr. de la Viuda e Hijo de Marín, Madrid.

Localizado en: Biblioteca UCM (Ubicación: Bca. Histórica-F.Antiguo, F; signatura: BH FLL 27911).

—— (1817), *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor*, 3 vols., Impr. de Villalpando, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/2636; vol. 1; código de barras: 495248-1001; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2637; vol.2 ; código de barras: 495248-2001; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2638; vol. 3; código de barras: 495248-3001; localización: Salón General).

—— (1819), *El subterráneo, o Las dos hermanas Matilde y Leonor*, 3 vols., Ofic. de Antonio Brusí, Barcelona.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8926; vol. 1; código de barras: 1001177094; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8927; vol. 2; código de barras: 1001177096; consulta: sala

general. / Localización: Dipòsit General; topogràfico: Tus-8-8928; vol. 3; código de barras: 1001177095; consulta: sala general).

LEWIS, Matthew G.

The Monk (1796), J. Bell, Londres.

——— (1822), *El fraile, o Historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia*, J. Smith, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-37259).

MOORE, George

Grasville Abbey. A Romance (1797), 3 vols., G. G. and J. Robinson, Londres.

——— (1828), *La abadía de Grasvila*, 4 vols., J. Smith, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61389; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61390; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61391; vol. 3. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61392; vol. 4).

MR. SINGER

The Mystic Castle, or, Orphan Heir. A Romance (1796), 2 vols., William Lane, at the Minerva-Press, Londres.

——— (1830), *El castillo misterioso, o El huérfano heredero. Novela histórica inglesa*, por Juan M. González Dávila (trad.), Impr. de I. Sancha, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: U/2535; código de barras: 1001966492; localización: Sala Cervantes).

POLIDORI, John W.

The Vampyre (1 de abril de 1819), Henry Colburn's *New Monthly Magazine*, Londres.

——— (1824), *El vampiro*, Impr. de Narciso Oliva, Barcelona.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-783; código de barras: 1001061094; consulta: sala general).

——— (1829), *El vampiro*, Librería Americana, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-20374).

RADCLIFFE, Ann

A Sicilian Romance (1790), 2 vols., s.n., Londres.

——— (1819), *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini*, 2 vols., J.M.P. (trad.), Impr. de Esteban, Valencia.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: R/37551; vol. 1; código de barras: 523226-1001; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: R/37552; vol. 2; código de barras: 523226-2001; localización: Sala Cervantes).

——— (1822), *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini*, 2 vols., J.M.P. (trad.), Impr. de Venancio Oliveres, Valencia.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/2500; vol. 1; código de barras: 1001938023; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2501; vol. 2; código de barras: 1001938024; localización: Salón General).

——— (1829), *Julia, o Los subterráneos del castillo de Mazzini*, 4 vols., J. Smith, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61417; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61418; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61419; vol. 3. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61419, BIS, vol. 4).

The Romance of the Forest (1791), T. Hookham and Carpenter, Londres.

——— (1830), *Adelina, o La abadía en la selva. Novela histórica*, 4 vols., Santiago de Alvarado y de la Peña (trad.), Impr. de I. Sancha, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 7/124945; vol. 1; código de barras: 1105423080; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 7/124946; vol. 2; código de barras: 1105423079; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 7/124947; vol. 3; código de barras: 1105423081; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 7/124948; vol. 4; código de barras: 1105423082; localización: Salón General).

——— (1833), *La selva, o La abadía de Santa Clara*, 6 vols., Santiago de Alvarado y de la Peña (trad.), Pillet, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61410; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61411; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61412; vol. 3. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61413; vol. 4. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61414; vol. 5. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61415; vol. 6).

The Mysteries of Udolpho. A Romance (1794), G.G. and J. Robinson, Londres.

——— (1832), *Los misterios de Udolfo*, 10 vols., Pillet, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61400; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61401; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61402; vol. 3. /

Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61403; vol. 4. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61404; vol. 5. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61405; vol. 6. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61406; vol. 7. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61407; vol. 8. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61408; vol. 9. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61409; vol. 10).

The Italian, or the Confessional of the Black Penitents (1797a), 3 vols., T. Cadell Jun.
and W. Davies, Londres.

——— (1821), *El confesionario de los penitentes negros*, 2 vols., D.T.H. y D.M.S
(trads.), Impr. de Brugada, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 1/74250; vols. 1-2; código de barras:
1001915234; localización: Salón General).

——— (1832), *El italiano, o El confesionario de los penitentes negros*, 7 vols., Impr. de
Pillet, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código:
Y2-61393; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61394;
vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61395; vol. 3. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61396; vol. 4. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61397; vol. 5. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61398; vol. 6. /
Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61399; vol. 7).

ROCHE, Regina M.^a

The Children of the Abbey. A Tale (1796), 4 vols., William Lane, Minerva Press,
Londres.

—— (1807), *Los niños de la Abadía*, Carlos J. Melcior (trad.), Vega, Madrid⁷¹⁴.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: VC/2592/38; código de barras: 1001923276; localización: Sala Cervantes).

—— (1818), *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía*, 6 vols., Carlos J. Melcior (trad.), Impr. de Juan Dorca, Barcelona.

Localizado en: BNE (Sede de Alcalá: 5/4069; vol. 1; código de barras: 527681-1001; localización: Salón General. / Sede de Alcalá: 5/4069; vol. 2; código de barras: 527681-2001; localización: Salón General. / Sede de Alcalá: 5/4069; vol. 3; código de barras: 527681-3001; localización: Salón General).

—— (1828), *Oscar y Amanda, o Los descendientes de la abadía*, 3 vols., Carlos J. Melcior (trad.), Impr. de Manuel Saurí y Comp., Barcelona.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-6538; vol. 1; código de barras: 1001113197; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-6539; vol. 2; código de barras: 1001106160; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-6540; vol. 3; código de barras: 1001113197; consulta: sala general).

Clermont. A Tale (1798), 4 vols., William Lane, Minerva Press, Londres.

—— (1831), *Clermont*, 2 vols., Francisco de Paula Mellado (trad.), Impr. que fue de Fuentenebro, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/2569; vol. 1; código de barras: 1104580515; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2570; vol. 2; código de barras: 1104580519; localización: Salón General).

⁷¹⁴ *Ibíd.* cit. 117, pág. 139.

2.2. *Las novelas góticas francesas*

ANÓNIMO

Desconocido (s.f.)

—— (1829), *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C*****, Impr. de Saurí y Compañía, Barcelona.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: R/40566; código de barras: 1000561055; localización: Sala Cervantes).

—— (1834), *El sepulcro, o El subterráneo. Historia de la Duquesa de C*****, Impr. de D. Ramón M. Indar, Barcelona.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-3088; código de barras: 1001123074; consulta: sala general).

ARLINCOURT, Charles-Victor Prévôt d'

Le solitaire (1821), 2 vols., Bechet aîné, París.

—— (1823a), *El solitario*, 2 vols., J. Smith, París.

No localizado (reseñado en *Bibliographie de la France, ou, Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, 1823: 692).

—— (1823b), *El solitario*, 2 vols., Impr. de I. Sancha, Madrid.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-14386; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-14387; vol. 2).

—— (1830), *El solitario*, 2 vols., Impr. de Cabrerizo, Valencia.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: R/37602; vol. 1; código de barras: 552536-1001; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: R/37603; vol. 2; código de barras: 552536-2001; localización: Sala Cervantes).

L'Étrangère (1825), 2 vols., Béchét aîné, París.

——— (1830), *La extranjera, o La mujer misteriosa*, 2 vols., Impr. de Cabrerizo, Valencia.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: A 83-8-1248; vol. 1; código de barras: 1001984835; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: A 83-8-1249; vol. 2; código de barras: 1001984836; consulta: sala general).

Le brasseur roi: chronique flamande du quatorzième siècle (1834), 2 vols., A. Dupont. París.

——— (1834), *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV*, 2 vols., José March (trad.), Impr. de D. Ramón M. Indar, Barcelona.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 7/108637; vol. 1; código de barras: 2199249-1001; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 7/108638; vol. 2; código de barras: 2199249-2001; localización: Salón General).

BLANCHARD, Pierre

Félix et Pauline, ou le tombeau au pied du Mont-Jura (1794), 2 vols., Le Prieur, París.

——— (1800), *El fruto de la ambición*, Impr. de Josef Doblado, Madrid⁷¹⁵.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 2/74295; vol. 5; código de barras: 3914119-15001; localización: Salón General).

⁷¹⁵ *Ibíd.* cit. 113, pág. 139.

—— (1805), *El sepulcro en el monte*, Vicente Rodríguez de Arellano (trad.), Impr. de Fuentenebro y Compañía, Madrid⁷¹⁶.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 1/24109; vol. 3; código de barras: 1001206915; localización: Salón General).

—— (1806), *Félix y Paulina, o El Sepulcro al pie del Monte Jura*, 2 vols., P.D.V.A (trad.), Impr. de Villalpando, Madrid.

No localizado (reseñado en *Minerva, o El revisor general. Obra periódica*, 1806: 146).

—— (1820), *Félix y Paulina, o El Sepulcro al pie del Monte Jura*, 2 vols., Impr. de José Rubió, Madrid.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: 2015-8-11853; vols. 1-2; código de barras: 1002507141; consulta: sala general).

CUISIN, J.R.P.

Les ombres sanglantes, Galerie funèbre de prodiges, Événements merveilleux, Apparitions nocturnes, Songes épouvantables, Délits mystérieux, Phénomènes terribles, Forfaits historiques, Cadavres mobiles, Têtes ensanglantées et animées, Vengeances atroces et combinaisons du crime, puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur (1820), 2 vols., Vve Lepetit, París.

—— (1830), *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*, 4 vols., Basilio S. Castellanos y Julián Anento (trads.), Impr. de D. Ramón Verges, Madrid⁷¹⁷.

⁷¹⁶ *Ibid.* cit. 114, pág. 139.

⁷¹⁷ Puesto que esta colección es una combinación de adaptación y originalidad, entre la obra original francesa de J.R.P. Cuisin y la inventiva de Basilio S. Castellanos y Julián Anento, a la hora de citar fragmentos de la obra en el cuerpo de la tesis, hemos puesto como autores a los escritores españoles.

Localizado en: Biblioteca Universitaria de Málaga (Ubicación: B. General-Depósito; signatura: BG D/2718; vol. 1. / Ubicación: B. General-Depósito; signatura: BG D/2719; vol. 2. / Ubicación: B. General-Depósito; signatura: BG D/2720; vol. 3. / Ubicación: B. General-Depósito; signatura: BG D/2721; vol. 4).

—— (1831a), *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, 4 vols., Agustín Pérez Zaragoza Godínez (trad.), Impr. de D. J. Palacios, Madrid⁷¹⁸.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 2/71986; vol. 1; código de barras: 1102814467; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71987; vol. 2; código de barras: 1001922317; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71988; vol. 3; código de barras: 1102825509; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71989; vol. 4; código de barras: 1102825687; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71990; vol. 5; código de barras: 1002163786; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71991; vol. 6; código de barras: 1002163784; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71992; vol. 7; código de barras: 1002163779; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71993; vol. 8; código de barras: 1002163782; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71994; vol. 9; código de barras: 1002163780; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71995; vol. 10; código de barras: 1001210353; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71996; vol. 11; código de barras: 1002164818; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 2/71997; vol. 12; código de barras: 1002164817; localización: Salón General).

Les Fantômes nocturnes, ou les Terreurs des coupables... (1821), 2 vols., Vve Lepetit, París.

—— (1830), *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*, 4 vols., Basilio S. Castellanos y Julián Anento (trads.), Impr. de D. Ramón Verges, Madrid⁷¹⁹.

⁷¹⁸ Debido a que esta colección es una combinación de adaptación y originalidad, entre la obra original francesa de J.R.P. Cuisin y la creatividad de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, a la hora de citar fragmentos de la obra en el cuerpo de la tesis, hemos puesto como autor principal al escritor español.

Localizado en: Biblioteca Universitaria de Málaga (Ubicación: B. General-Depósito; signatura: BG D/2718; vol. 1. / Ubicación: B. General-Depósito; signatura: BG D/2719; vol. 2. / Ubicación: B. General-Depósito; signatura: BG D/2720; vol. 3. / Ubicación: B. General-Depósito; signatura: BG D/2721; vol. 4).

DUCRAY-DUMINIL, François-Guillaume

Alexis, ou La Maisonnette dans les bois: manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère (1789), 4 vols., Maradan, París⁷²⁰.

——— (1798), *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, 4 vols., Cano, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: R/41300; vol. 1; código de barras: 1000563813; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: R/41301; vol. 2; código de barras: 1000563814; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: R/41302; vol. 3; código de barras: 1000563815; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: R/41303; vol. 4; código de barras: 1000563816; localización: Sala Cervantes).

——— (1804), *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, 4 vols., Impr. de Gómez Fuentenebro y Comp., Madrid.

No localizado (reseñado en el *Boletín bibliográfico español y extranjero...*, 1842: 149).

——— (1819), *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, 4 vols., Impr. de Brusi, Barcelona.

No localizado (reseñado en Hidalgo, 1862: 45).

⁷¹⁹ *Ibíd.* cit. 718, pág. 917.

⁷²⁰ Las otras dos ediciones de 1791 y 1793 que analizábamos en este estudio aparecen en el primer apartado, «Fuentes clásicas», de la bibliografía.

—— (1820), *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, 4 vols., Impr. de Olíva, Gerona.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-1732; vol. 1; código de barras: 1001061726; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-1733; vol. 2; código de barras: 1001061772; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-1734; vol. 3; código de barras: 1001061727; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-1735; vol. 4; código de barras: 1001061728; consulta: sala general).

—— (1821a), *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, 2 vols., Impr. de José Torner, Barcelona.

Localizado en: BNE (Sede de Alcalá: 5/4309; vol. 2; código de barras: 471098-1001; localización: Sala General).

—— (1821b), *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, 4 vols., Pillet, París.

No localizado (reseñado en Hidalgo, 1862: 44)

—— (1822), *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, 4 vols., D. Juan Francisco Piferrer, Barcelona.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-53; vols. 1-4; código de barras: 1001061771; consulta: sala general).

—— (1824), *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, 4 vols., P. Beaume, Burdeos.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-29430; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-29431; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-29432; vol. 3. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-29433; vol. 4).

—— (1831), *Alejo, o La casita en los bosques. Manuscrito encontrado junto a las orillas del río Isera*, 4 vols., Impr. de M. Heras, Madrid.

No localizado (reseñado en Hidalgo, 1862: 44)

GENLIS, Stéphanie-Félicité Du Crest

Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation (1782), 3 vols., M. Lambert & F.J. Baudouin, París.

—— (1785), *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe*, 3 vols., Bernardo M.^a de Calzada (trad.), Impr. de Joaquín Ibarra, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/77995; vol. 1; código de barras: 1000624177; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/77996; vol. 2; código de barras: 1001915734; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/77997; vol. 3; código de barras: 1001915730; localización: Salón General).

—— (1787), *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe*, 3 vols., Bernardo M.^a de Calzada (trad.), Impr. de Joaquín Ibarra, Madrid.

No localizado (reseñado en Montesinos, 1980: 198).

—— (1792), *Adela y Teodoro, o Cartas sobre la educación, que contienen todos los principios relativos a ella, con los que corresponde para perfeccionar la de un príncipe*, 3 vols., Bernardo M.^a de Calzada (trad.), Impr. Real, Madrid.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit de Reserva; topográfico: TusRes. 135-12º; vol. 1; código de barras: 1001011390; consulta: sala reserva. / Localización:

Dipòsit de Reserva; topográfico: TusRes. 136-12º; vol. 2; código de barras: 1001011391; consulta: sala reserva. / Localización: Dipòsit de Reserva; topográfico: TusRes. 293-12º; vol. 3; código de barras: 1001142646; consulta: sala reserva).

Les veillées du châteaux, ou Cours morale à l'usage des enfants (1784), 3 vols., J.P. Heubach & Comp., Lausana.

——— (1788), *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo*, 3 vols., Fernando de Gilleman (o Gilman) (trad.), Impr. de M. González, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/29109; vol. 1; código de barras: 1000570858; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/29110; vol. 2; código de barras: 1000584601; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/29111; vol. 3; código de barras: 1000584600; localización: Salón General).

——— (1791), *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo*, 3 vols., Fernando de Gilleman (o Gilman) (trad.), Impr. de la Viuda de Marín, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: R/38488; vol. 1; código de barras: 480764-2001; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: R/38489; vol. 2; código de barras: 480764-4001; localización: Sala Cervantes. / Sede de Recoletos: R/38490; vol. 3; código de barras: 480764-5001; localización: Sala Cervantes).

——— (1804), *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo*, 3 vols., Fernando de Gilleman (o Gilman) (trad.), Impr. de D. Josef Collado, Madrid.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-6594; vol. 1; código de barras: 1001122732; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit

General; topográfico: Tus-8-6595; vol. 2; código de barras: 1001122758; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-6596; vol. 3; código de barras: 1001122717; consulta: sala general).

—— (1829), *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo*, 6 vols., Fernando de Gilleman (o Gilman) (trad.), Cosson, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: R-37072; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: R-37073; vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: R-37074; vol. 3. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: R-37075; vol. 4. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: R-37076; vol. 5. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: R-37077; vol. 6).

—— (1830), *Las veladas de la quinta, o Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, a quienes las dedica la autora, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo*, Impr. Martín de los Heros, Madrid.

No localizado (reseñado en López Santos, 2010d: 283).

Alphonsine, ou La tendresse maternelle (1806), 2 vols., H. Nicolle et compagnie, París.

—— (1832), *Alfonso, o El hijo natural*, 2 vols., D.P.H.B. (trad.), Impr. de Cabrerizo, Valencia.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 1/242797; vol. 1; código de barras: 1104882351; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 1/242798; vol. 2; código de barras: 1104882353; localización: Salón General).

ORMOY, Anne-Jeanne-Felicité d' (Anne-Jeanne-Felicité Mérard de Saint-Just)

Le château noir, ou Les souffrances de la jeune Ophelle (1798), Le Prieur, París.

—— (1804), *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia*, D.J.J. (trad.), Impr. de Francisco de Tózar, Salamanca.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 4/29952; código de barras: 1001923480; localización: Salón General).

—— (1827), *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia*, Julián Viana Razola, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 2/14976; código de barras: 514756-1001; localización: Sala Cervantes).

—— (1828), *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia*, 2 vols., Decourchant, París.

No localizado (reseñado en *Bibliographie de la France, ou, Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, 1829, tomo XVIII: 61).

—— (1829), *El castillo negro, o Los trabajos de la joven Ofelia*, 2 vols., Libr. Americana, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-21373 ; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-21374; vol. 2).

PIGAULT-LEBRUN, Charles-Antoine-Guillaume

Les barons de Felsheim: histoire allemande, qui n'est pas tirée de l'allemand (1797-1801), 4 vols., Barba, París.

—— (1823), *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán*, 4 vols., Impr. de Sancha, Madrid.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4870; vol. 1; código de barras: 1001122532; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4871; vol. 2; código de barras: 1001123042; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4872; vol. 3; código de barras: 1001122534; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4873; vol. 4; código de barras: 1001122533; consulta: sala general).

—— (1824), *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán*, 4 vols., Smith, París.

No localizado (reseñado en *Bibliographie de la France, ou Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie*, 1824: 259).

PIGAULT-MAUBAILLARCQ, Gaspard Jean Eusèbe

La famille Wieland, ou Les prodiges (1808), 4 vols., Moreau, Calais.

—— (1818), *La familia de Vieland, o Los prodigios*, 4 vols., Impr. de Esteban, Valencia.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4337; vol. 1; código de barras: 1001116413; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4338; vol. 2; código de barras: 1001106461; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4339; vol. 3; código de barras: 1001106459; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4340; vol. 4; código de barras: 1001106460; consulta: sala general).

—— (1826), *La familia de Vieland, o Los prodigios*, 4 vols., Impr. de Gimeno, Valencia.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/2510; vol. 1; código de barras: 1105466589; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2511; vol. 2; código de barras: 1105466595; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2512; vol.

3; código de barras: 1105466591; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2513; vol. 4; código de barras: 1105466587; localización: Salón General).

—— (1830), *La familia de Vieland, o Los prodigios*, 4 vols., Impr. de Cabrerizo, Valencia.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4451; vol. 1; código de barras: 1001122539; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4452; vol. 2; código de barras: 1001122541; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4453; vol. 3; código de barras: 1001122540; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-4454; vol. 4; código de barras: 1001122538; consulta: sala general).

REGNAULT-WARIN, Jean-Joseph

La caverne de Strozzi (1799), s.n., s.l.

—— (1826), *La caverna de Strozzi*, J. Smith, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61790).

—— (1830), *La caverna de Strozzi*, 4 vols., Impr. de Bueno, Madrid.

No localizado (reseñado en *Diario de avisos de Madrid*, 1830: 472).

Le cimetière de la Madeleine (1800), les marchands de nouveautés, París.

—— (1810), *El cementerio de la Magdalena, ó La muerte de Luis XVI., de la reyna y del delfín de Francia*, 4 vols., Josef Ferrer de Orga y Comp., Valencia.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-5591; vol. 1; código de barras: 1001122880; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-5592; vol. 3; código de barras: 1001122881; consulta: sala

general. / Localización: Dipòsit General; topogràfico: Tus-8-5593; vol. 4; código de barras: 1001122882; consulta: sala general).

—— (1811), *El cementerio de la Magdalena*, 4 vols., Josef Ferrer de Orga y Comp., Valencia.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topogràfico: Tus-8-5544; vol. 1; código de barras: 1001122454; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topogràfico: Tus-8-5545; vol. 2; código de barras: 1001122456; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topogràfico: Tus-8-5546; vol. 3; código de barras: 1001122457; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topogràfico: Tus-8-5547; vol. 4; código de barras: 1001122455; consulta: sala general).

—— (1817), *El cementerio de la Magdalena*, 4 vols., Impr. de Esteban, Valencia.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/2535; vol. 1; código de barras: 524704-1001; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2536; vol. 2; código de barras: 524704-3001; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2537; vol. 3; código de barras: 524704-4001; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 3/2538; vol. 4; código de barras: 524704-5001; localización: Salón General).

—— (1829), *El cementerio de la Magdalena*, 4 vols., Ofic. de Josef Ferrer de Orga, Valencia.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 4/119709; vol. 1; código de barras: 1001210352; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 4/119710; vol. 2; código de barras: 1001210353; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 4/119711; vol. 3; código de barras: 1001210354; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 4/119712; vol. 4; código de barras: 1001210355; localización: Salón General).

—— (1833), *El cementerio de la Magdalena*, 4 vols., Libr. Hispano-Americana, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61792; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61793;

vol. 2. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61794; vol. 3. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-61795; vol. 4).

RUAULT DE LA HAYE, Condesa de (Condesa de Nardouet)

Barbarinski, ou Les brigands du chateau de Wissegrade, imité de l'anglais, d'Anne Radcliffe (1818), 2 vols., Pigoreau libraire pour les romans, París.

——— (1831), *Barbarinski, o Los bandoleros del castillo de Wisegrado, una imitación del inglés de Ann Radcliffe*, 2 vols., Pillet Aîné, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-16063; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-16064; vol. 2).

——— (1833), *Sobremar, o Los fantasmas*, 2 vols., Pillet, París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y21371; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y21372; vol. 2).

2.3. *Las novelas góticas alemanas*

NAUBERT, Christiane Benedikte

Herrmann von Unna, eine Geschichte aus den Zeiten der Vehmeegerichte (1788), Weygand, Leipzig.

——— (1807), *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania*, 2 vols., Bernardo M.^a de la Calzada (trad.), Impr. Real, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 1/18626; vol. 1; código de barras: 1000587836; localización: Salón General. / Sede de Recoletos: 1/18627; vol. 2; código de barras: 1000587833; localización: Salón General).

TSCHINK, Cajetan

The victim of magical delusion, or The mystery of the revolution (1795), 2 vols., Brett Smith, Dublín.

——— (1806), *La víctima de la magia, o Los misterios de la Revolución de P... Novela Mágico-Política, fundada en hechos históricos*, Impr. de los Señores García, Madrid⁷²¹.

Localizado en: Biblioteca UCM (Ubicación: Bca. Educación--F. Histórico; signatura: FHPP 86 1806, n.10-18).

ZSCHOKKE, Heinrich

Abällino, der grosse Bandit (1794), Von Jhdz, Frankfurt y Leipzig.

——— (ca. 1800), *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos*, D. I. de O. (trad.), Impr. de Agustín Roca, Barcelona.

Localizado en: BSB Baviera, Múnich, Alemania (Id: 36614187920015; Sucursal / Ubicación: BSB; signatura: 4 P.o.hisp. 28 i-1/48).

——— (ca. 1802), *Abelino, o El gran bandido: drama trágico en cinco actos*, Impr. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, Madrid.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-3826; código de barras: 1001122837; consulta: sala general).

⁷²¹ *Ibíd.* cit. 213, pág. 217.

3. Las novelas góticas españolas

ANÓNIMO

—— (1832), *Las calaveras, o La cueva de Benidoleig. Novela original histórica*, Impr. de Gimeno, Valencia.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-781; código de barras: 1001061102; consulta: sala general).

BENITO AGUIRRE, Manuel

—— (1830), *El Subterráneo habitado, o Los Letingbergs, o sea, Timancio y Adela. Novela original*, Ofic. de Moreno, Madrid.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-311; código de barras: 1001059205; consulta: sala general).

BLANCO-WHITE, José M.^a

—— (1822a), *Vargas: A Tale of Spain*, 3 vols., Baldwin, Cradock, & Joy, Londres.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: U/8795; código de barras: 1000613093; localización: Sala Cervantes).

CLARARROSA, José J. (Juan A. Olavarrieta)

—— (1820a), *Viaje al mundo subterráneo y secretos del tribunal de Inquisición revelados a los españoles*, Impr. de Roquero, Cádiz.

No localizado (reseñado en Solís, 1971: 168-169; Azcona, 1935: 104).

Edición empleada para esta investigación:

—— (2003): *Viaje al mundo subterráneo y secretos de la Inquisición revelados a los españoles*, en Daniel Muñoz Sempere y Beatriz Sánchez Hita (eds.), Alberto Gil Novales (pról.), Grupo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Salamanca, Salamanca.

Otras ediciones⁷²²:

—— (1820b), *Viaje al mundo subterráneo y secretos del tribunal de Inquisición revelados a los españoles*, Impr. de Roquero, Cádiz.

Localizado en: Biblioteca de la RAE (M-RAE, RM-9956(16)).

—— (1820c), *Viaje al mundo subterráneo y secretos del tribunal de Inquisición revelados a los españoles*, Impr. de Roquero, Cádiz.

No localizado (reseñado en Solís, 1971: 168-169; Azcona, 1935: 104).

GUTIÉRREZ, Luis

—— (1801), *Bororquia, o La víctima de la Inquisición*, s.n., París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: 8-OO-117).

Otras ediciones:

—— (1802), *Cornelia Bororquia*, s.n., París.

Localizado en: Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, Baden-Wurtemberg, Alemania (Signatura: Q 5536-20; ubicación: Hauptbibliothek Altstadt / Tiefmagazin 1; código: 05416925).

⁷²² *Ibid.* cit. 228, pág. 223.

—— (1804), *Cornelia Bororquia*, s.n., París.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: 16-Y2-28061).

—— (1812), *Cornelia Bororquia*, s.n., Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 1/18108; código de barras: 1001206659; localización: Salón General).

—— (1819a), *Historia verídica de la Judit Española (Cornelia Bororquia)*, E. Justins, Londres.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 1/18751; código de barras: 1103266315; localización: Sala Cervantes).

—— (1819b), *Cornelia Bororquia*, Impr. de Cosson, París.

Localizado en: (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8948; código de barras: 1001178742; consulta: sala general).

—— (1820a), *Cornelia Bororquia*, Narciso Oliva, Barcelona.

No localizado (reseñado en Palau, 1951, tomo IV: 109).

—— (1820b), *Cornelia Bororquia*, Mariano Miedes, Zaragoza.

No localizado (reseñado en Dufour, 2005b: 53).

—— (1820c), *Cornelia Bororquia*, Impr. de Olíva, Gerona.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: R/7892; código de barras: 1001195402; localización: Sala Cervantes).

—— (1821a), *Cornelia Bororquia*, Impr. de Alzine, Madrid.

Localizado en: Biblioteca de la Universidad de Harvard (Localización: Widener; código de barras: 32044010409787).

—— (1821b), *Cornelia Bororquia*, Impr. de Domingo y Mompié, Valencia.

No localizado (reseñado en Gérard Dufour, 2005b: 20).

—— (1822a), *Cornelia Bororquia*, Impr. Nacional, Valencia.

No localizado (reseñado por Palau, 1951, tomo IV: 109)

—— (1822b), *Cornelia Bororquia*, s.n., París

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-8111; código de barras: 1001164696; consulta: sala general).

—— (1825), *Historia verídica de la Judit Española (Cornelia Bororquia)*, E. Justins, Londres.

Localizado en: BL (Identificador: 000103323 / Anaquel: General Reference Collection D-4415.g.5. / UIN: BLL01000103323).

—— (1826), *Cornelia Bororquia*, A. Oliva, Gerona.

No localizado (reseñado en Gérard Dufour, 2005b: 22).

—— (1830), *Cornelia Bororquia*, Impr. de D. José María Marés, Madrid.

Localizado en: BSB Baviera, Múnich, Alemania (Id: 36044428430014; Sucursal / ubicación: BSB / Außenmagazin; signatura: 4 P.o.hisp. 61 w,39/89).

PÉREZ Y RODRÍGUEZ, Pascual

—— (1831), *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española*, 2 vols., Ofic. de López, Valencia.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 4/40632; código de barras: 1102711439; localización: Salón General).

Otras ediciones:

—— (1834a), *La torre gótica, o El espectro de Limberg: novela histórica del siglo XIV, original española*, 2 vols., Ofic. de López, Valencia.

Localizado en: BnF (Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-71575; vol. 1. / Localización: Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin; código: Y2-71576; vol. 2).

—— (1833), *El hombre invisible, o Las ruinas de Munsterhall. Novela histórica original del tiempo de las Cruzadas*, Impr. de Cabrerizo, Valencia.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 7/128540; código de barras: 4192116-1001; localización: Salón General).

—— (1834b), *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella. Novela original*, Libr. de Cabrerizo, Valencia.

Localizado en: BC (Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-3598; vol. 1; código de barras: 1001106423; consulta: sala general. / Localización: Dipòsit General; topográfico: Tus-8-3599; vol. 2; código de barras: 1001106315; consulta: sala general).

SALVÁ, Vicente

—— (1830), *La bruja, o Cuadro de la corte de Roma*, Libr. Hispano-Americana, París.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: U/5260; código de barras: 1000361315; localización: Sala Cervantes).

TORRE-LÓPEZ Y RUEDAS, Narciso

—— (1834), *Virtud, constancia amor y desinterés aparece en el bello sexo. Novela trágica original*, Impr. que fue de Fuentenebro, Madrid.

Localizado en: BNE (Sede de Recoletos: 3/2603; código de barras: 1001988624; localización: Salón General).

