



Facultat de Filosofia i Lletres
Departament de Filologia Anglesa i de Germanística

**LA REPRESENTACIÓN CULTURAL DEL SUR EN LA NOVELA
GÓTICA INGLESA (1764-1820):
OTREDAD POLÍTICA Y RELIGIOSA**

Tesis presentada para optar al título de Doctor de la Universitat Autònoma de Barcelona
en el área de Ciencias Humanas y Estudios Artísticos: Filología Inglesa

Doctorando
Juan García Iborra

Directora de Tesis
Sara Martín Alegre

AGRADECIMIENTOS

En esta investigación han colaborado diversas instituciones y universidades de varios lugares del mundo. A todas ellas, quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento.

Del mismo modo, muchas personas le han dedicado gran parte de su tiempo y esfuerzo. Especialmente quiero mencionar el gran trabajo realizado por la Dra. Sara Martín Alegre, directora de la tesis, así como su asesoramiento, diligencia, minuciosidad, consejos, sugerencias y cómo no, paciencia.

También estoy profundamente agradecido por diversos motivos a las siguientes personas: a la Dra. Dagmar Scheu, por su ánimo y consejos, a la Dra. Carmen Cortés Quirant por sus acertadas correcciones, al Dr. Pascual Cantos Gómez, mi tutor en la Universidad de Murcia y a la Catedrática de Inglés Encarnación Fernández Guerrero, por su inagotable apoyo en este trabajo. Finalmente, debo mencionar a los Drs. Francisco Martínez Asís y Oscar de Jódar Bonilla por su ayuda logística.

*A Encar
A Javier, Pablo y María*

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I LA NOVELA GÓTICA INGLESA (1764-1820): EVOLUCIÓN, CONVENCIONES Y PRINCIPALES LINEAS DE INVESTIGACIÓN	
1.0. Introducción	16
1.1. La ficción gótica: modos, evolución y convenciones	19
1.1.1. La evolución del gótico: grados de sobrenaturalidad	23
1.1.2. Convenciones espaciales y prototipos del gótico	45
1.2. La construcción temática del sur en el gótico: religión, política y sexo	59
1.3. Principales líneas de investigación de la novela gótica	65
1.3.1. La crítica hasta 1957: <i>The Gothic Quest</i>	69
1.3.2. La reevaluación del gótico (1957-1973): “Gothic versus Romantic”	79
1.3.3. La Literatura fantástica: Estructuralismo y Feminismo (1973-1986)	87
1.3.4. Últimas tendencias: una nueva genealogía del gótico (1986-2003)	97
1.3.5. Principales líneas de investigación de la literatura gótica en los estudios culturales	107

**CAPÍTULO II LA REPRESENTACIÓN DEL SUR EN LA CULTURA
INGLESA Y EN EL GÓTICO: EL ORIGEN SOCIO-CULTURAL
Y LITERARIO**

2.0.	Introducción	119
2.1.	El contexto histórico y cultural de la representación del sur en el gótico: Inglaterra frente al continente	122
2.1.1.	El entorno político-histórico	122
2.1.2.	La cultura del sur en el gótico	134
2.1.3.	El sur como elemento popular del gótico	145
2.2.	La representación del sur en la literatura inglesa (XVI-XVIII)	156
2.2.1.	La atracción por el sur: la literatura de viajes	157
2.2.2.	El teatro: los orígenes del escenario mediterráneo en la literatura inglesa	171
2.2.3.	La narrativa: los antecedentes del sur en el gótico	183
2.3.	El sur en la novela gótica	188
2.3.1.	La explosión de lo latino en la ficción gótica	189
2.3.2.	La clasificación geográfica	192

**CAPÍTULO III LA REPRESENTACIÓN GEOGRÁFICA EN LA NOVELA
GÓTICA**

3.0.	Introducción	218
3.1.	Autores no viajeros	227
3.1.1.	<i>Rimualdo</i> : Viajes por España	229
3.1.2.	La geografía de <i>Don Algonab</i> y <i>The Three Spaniards</i>	251
3.1.3.	El entorno geográfico y socio-cultural: tipología, perfiles, tópicos y costumbres españolas en el gótico del sur	268
3.2.	Autores viajeros	279
3.2.1.	El exotismo del paisaje en Radcliffe: la pintura paisajista	279

3.2.2. La mirada del viajero y la diferenciación cultural	286
3.2.3. La otredad cultural a través del entorno geográfico en <i>The Italian</i>	292

CAPÍTULO IV EL SUR COMO LA ANTÍTESIS CULTURAL Y POLÍTICA DEL NACIONALISMO INGLÉS

4.0. Introducción	300
4.1. El nacionalismo político	304
4.1.1. El Feudalismo latino frente a la burguesía inglesa en <i>The Italian</i>	309
4.1.2. La otredad del sur como la antítesis política y cultural de la Inglaterra de finales del XVIII: <i>The Monk</i> y <i>Zofloya; or The Moor</i>	318
4.2. La funcionalidad nacionalista a través del entorno geográfico, histórico y socio-cultural	335
4.2.1. El sur frente al nacionalismo inglés: personajes, entorno y lenguaje del gótico	337
4.2.2. El contexto político-histórico en <i>Rimualdo</i> , <i>Don Algonab</i> , <i>The Three Spaniards</i> y <i>St Leon</i> :	348
4.3. Conclusión	361

CAPÍTULO V EL CATOLICISMO EN LA IMAGINACIÓN PROTESTANTE INGLESA

5.0. Introducción	363
5.1. El origen del pensamiento anticatólico en la cultura inglesa	369
5.1.1. El desarrollo del anticatolicismo en la tradición política inglesa	377
5.2. La funcionalidad religiosa y la retórica anticatólica de la novela gótica: anticatolicismo y propaganda protestante	387
5.2.1. Función de los materiales católicos: “Melancholy Pleasure”	394

5.2.1.1	Las cárceles y prisiones del catolicismo en el gótico _____	406
5.2.1.2.	La doctrina católica en el gótico: escenografía y culto _____	411
5.5.2.	La funcionalidad religiosa del escenario en <i>Rimualdo, Don Algonah, The Threee Spaniards</i> y <i>St Leon</i> : La visión del catolicismo en la España del XVI _____	421
5.3.	Conclusión _____	435

CAPÍTULO VI CONCLUSIONES Y FUTURAS INVESTIGACIONES

6.1.	Conclusiones _____	437
6.2.	Futuras investigaciones _____	442

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias _____	451
Ficción gótica _____	451
Ficción no gótica _____	455
Libros de viajes _____	456
Fuentes secundarias _____	460
Recursos en Internet _____	499
Software _____	502

ANEXO

AUTORES Y CORPUS DE NOVELAS GÓTICAS CON REPRESENTACIÓN TEMÁTICA DEL SUR _____	503
--	-----

GRÁFICOS E ILUSTRACIONES

Gráficos

1. Gráfico I. Convenciones del gótico en las clasificaciones de la novela gótica	_ 45
2. Gráfico II. Distribución porcentual del edificio en la novela gótica	_____ 48
3. Gráfico III. Distribución de la temática del gótico	_____ 59
4. Gráfico IV. Distribución porcentual de la geografía en el gótico	_____ 195
5. Gráfico V. Distribución porcentual de las novelas de geografía norte	_____ 198
6. Gráfico VI. Distribución porcentual de las novelas de geografía sur	_____ 208
7. Gráfico VII. La funcionalidad del escenario en la novela gótica	_____ 224
8. Gráfico VIII	_____ 445
9. Gráfico IX	_____ 445
10. Gráfico X	_____ 447
11. Gráfico XI	_____ 448

Ilustraciones

1. Fig. i. Portada de <i>Skeleton: Or, The Mysterious Discovery, a Gothic Romance</i> de Isaac Crookenden	_____ 42
2. Fig. ii. <i>Invenzione de Carceri. Secondo stadio.</i> (1743-45) Giovanni B. Piranesi	_____ 50
3. Fig. iii. Portada de <i>The Black Valley: Or, The Castle of Rosenberg</i> (1803)	_____ 52
4. Fig. iv. Tira cómica de la época parodiando Inglaterra frente a su entorno	__ 123
5. Fig. v. La tensión de un grupo de mujeres en una sesión de lectura mientras se lee <i>The Monk</i> de Lewis (1802), de Gillary	_____ 149
6. Fig. vi. Portada de <i>Zitaw the Cruel</i> (s.d.)	_____ 202
7. Fig. vii. Portada de <i>The Castle of Montabino: Or, The orphan Sisters</i> (1810)	_____ 210
8. Fig. viii. Portada de <i>The Mysterious Spaniard</i> (1802)	_____ 213

9. Fig. ix.. Portada de la primera edición de <i>Rimualdo: Or, the Castle of Badajos</i> _____	230
10. Fig. x. Ruta del primer viaje de Rimualdo _____	236
11. Fig. xi. Alcázar de Segovia _____	238
12. Fig. xii. Ruta del segundo viaje de Rimualdo _____	245
13. Fig. xiii. Ruta del tercer viaje de Rimualdo _____	247
14. Fig. xiv. Ruta del cuarto viaje de Rimualdo _____	250
15. Fig. xv. Portada de la primera edición de <i>Don Algonab: Or, The Sorceress of Montillo</i> (1802) _____	252
16. Fig. xvi. Portada de la edición de 1832 de <i>The Three Spaniards</i> _____	255
17. Fig. xvii. Geografía en <i>The Three Spaniards</i> y <i>Don Algonab</i> _____	259
18. Fig. xviii. <i>Mountainous Landascape with Figures</i> de Salvator Rosa _____	283
19. Fig. xix. <i>The Mill</i> de Claude Lorrain _____	284
20. Fig. xx. <i>Landscape with Travellers Asking their Way</i> de Salvator Rosa _____	289
21. Fig. xxi. <i>Light expelling darkness</i> de James Gillray _____	309
22. Fig. xxii. <i>Luxury or the Comforts of a Rum p ford</i> [Williams] _____	327
23. Fig. xxiii. Las crueldades papistas _____	373
24. Fig. xxiv. <i>The Thin Wedge of the Roman Church</i> . Tira cómica sobre la Iglesia Católica _____	378
25. Fig. xv. El envenenamiento del Rey Juan _____	379
26. Fig. xxvi. La orgullosa primacía del papado de <i>Acts and Monuments</i> _____	383
27. Fig. xxvii. Portada de la edición de 1818 de <i>The Monk</i> _____	409
28. Fig. xxviii. <i>The Oratorian as Bogey Man</i> . Tira cómica sobre la Iglesia Católica _____	426

INTRODUCCIÓN

La transición del siglo XVIII al siglo XIX es un periodo clave en la construcción cultural moderna de los países europeos occidentales. Las interrelaciones entre los procesos ideológicos, la religión y la literatura conforman una dimensión esencial de esta rica transición, de la que surge, entre otros acontecimientos históricos, la novela gótica inglesa. Sorprende, sin embargo, ver cómo esta interacción ha sido sistemáticamente descuidada por los principales estudios del gótico, tal y como apuntan algunos críticos en la última década (Punter 1988; Saglia 1998; Schmit 1994).

El objetivo de este trabajo es demostrar que la frecuente utilización del escenario mediterráneo en una cantidad importante del total de novelas góticas del periodo clásico, desde 1764 hasta 1820 (Frank 1987; Spector 1983), nos induce a considerar este elemento como parte integradora de la estructura ficcional del universo gótico. Esta explotación o representación del escenario del sur de Europa nos permite establecer una relación causa-efecto entre los prejuicios anticatólicos, los prejuicios políticos y culturales del pueblo inglés hacia los países católicos del sur de Europa, y la utilización de dicho escenario en la ficción gótica.

Los prejuicios del protestantismo contra el catolicismo en la Inglaterra del siglo XVIII han padecido el síndrome de la “carta robada”. Se puede ver que están ahí, y se asume fácilmente que lo que es tan obvio no puede contener misterios que explorar o significados que desentrañar. De la misma manera que la historia de la Inglaterra anterior a la Reforma adquiriría la condición de mito y el protestantismo se identificaba con la nación inglesa, el catolicismo se vio doblemente estigmatizado como algo ajeno y extraño (que los engréidos franceses y los malvados italianos y españoles practicaban) e inquietantemente relacionado con el absolutismo. Durante el siglo XVIII Inglaterra conformaba su idea moderna de nación. En el contexto político el catolicismo actuó como el antagonista demonizado frente al emergente nacionalismo inglés. Son varias las fechas clave en esta transición. La primera se encuentra en el siglo XVII: en 1688 comienza la denominada “Glorious Revolution” con la expulsión del trono de Jacobo II; la segunda es 1746, fecha que marca el fracaso del jacobismo después de la batalla de Culloden y la tercera, 1780, año de las famosas revueltas de Londres contra los católicos, conocidas como “Gordon Riots.”

En el contexto cultural-religioso inglés, los católicos de Europa eran extranjeros, diferentes, y por tanto, necesariamente inferiores (aplicando la lógica del chauvinismo), pero en lugar de ser lejanos y atrayentemente fáciles de explotar, como los indígenas de las Américas, eran cercanos, amenazadores y atesoraban un gran poder, como demuestran personajes del tipo de *Bloody Mary*, Felipe II, Luis XIV y Jacobo II. El catolicismo suponía para Inglaterra la amenaza inexpugnable de una fuerza extraña y ajena: la paranoia cultural que se manifestaba en el colonialismo al otro lado del océano se identificaba aquí con políticas religiosas de persecución e incontables conspiraciones. Para Baldick & Mighall (2000: 219) ésta es una cuestión de identidad cultural, por ello al referirse a la obra de Scott dicen:

There is nothing of 'nostalgia' or 'escapism' in his [Scott's] formulation: Italy, Spain and southern France were chosen because, to the protestant mind, they were firmly associated with the twin yoke of feudal politics and popish deception, from which they had still to emancipate themselves. Put simply, Gothic novels were set in the Catholic south because, 'without great violation of truth', Gothic (that is, 'medieval') practices were believed still to prevail there. Such representations drew upon and reinforced the cultural identity of the middle-class Protestant readership, which could thrill to the scenes of political and religious presecution safe in the knowledge that they themselves had awoken from such historical nightmares.

En “Gothic Criticism” (2000) estos dos autores exponen en de forma muy clarificadora una de las deficiencias de la crítica gótica del siglo XX respecto al análisis del repertorio de la novela gótica inglesa, deficiencia que califican como “embarrassed silence” (216), y que diverge en dos vertientes:

1. Por un lado, los autores argumentan que apenas ha habido intentos de explicar el por qué del abundante uso de los países del sur de Europa como escenario de las novelas góticas y han concluido que la presencia de estos escenarios se reduce a un mero ejercicio de exotismo. Sin embargo, esta conclusión no es válida, según explican estos autores, al intentar dilucidar por qué eligieron hacer uso de España, Italia y Francia mayoritariamente en vez del exotismo oriental — como Beckford en *Vathek* (1786)—, que es minoritario aunque de hecho sean exotismos simplemente distintos.

2. La segunda vertiente, que parte de la primera premisa, es la abrumadora y casi total omisión de estudios críticos de la novela gótica sobre la evidente temática anticatólica, política y cultural, relacionada con el escenario latino-mediterráneo tan obvio, por otra parte, en la novela gótica inglesa. Entre los existentes destacamos uno que relaciona el nacionalismo y el anticatolicismo (Punter 1988), otro que ahonda en el nacionalismo (Schmitt 1994) y finalmente, un estudio sobre la novela gótica como elemento cultural a través de los libros de viajes (Saglia 1998).

Nuestra labor, por tanto, parte de un análisis crítico de la novela gótica inglesa con el fin de valorar una serie de rasgos que configuraron un elemento distintivo y pertinente, que ha permanecido marginado por las sucesivas corrientes críticas quedando restringido a ser considerado como un mero exotismo, sin mucha significación real. Pretendemos, por consiguiente, que el análisis que exponemos confirme nuestra intención de dilucidar cuáles fueron las causas que condujeron a los novelistas góticos ingleses a situar gran parte de sus obras en un escenario mediterráneo y cuál es el trasfondo político, religioso y cultural que subyace a esta elección.

Este planteamiento nos permite establecer un doble objetivo en nuestra tesis. Un primer estadio sería analizar los diferentes elementos de la novela gótica inglesa y de esta manera establecer la importancia de los mismos, lo cual nos permitirá definir con nitidez la dimensión de la representación del entorno mediterráneo. Nuestro segundo objetivo irá encaminado a desarrollar y definir por un lado, la funcionalidad externa del medio geográfico, es decir, cuáles fueron los rasgos sociológicos y los elementos culturales que incidieron en el proceso de la adopción de lo latino como rasgo ficcional. Por otro lado, observaremos el comportamiento de lo latino desde el punto de vista de una funcionalidad interna, es decir, la integración dinámica de dicho elemento sobre los demás elementos y rasgos que conforman las convenciones góticas.

Aunque el establecimiento de la novela gótica como la forma de ficción más importante de su época no se consolidó hasta la llegada de Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis en la década de 1790, las convenciones del género las había establecido más de veinte años antes Horace Walpole con *The Castle of Otranto* en 1764. Son estas convenciones las que dieron lugar a que una serie de elementos se acoplaran formando una combinación

cuyo resultado es la novela gótica inglesa tal y como se define hoy, cuyas imágenes estéticas han traspasado las literarias, formando parte de la mitología popular.

Dentro de las convenciones de la novela gótica —el castillo, la heroína perseguida, el héroe villano, el anticatolicismo, lo sobrenatural, el suspense, el terror y el horror— consideramos que existe una convención también importante, hasta la fecha no estudiada con detenimiento: la representación cultural del sur de Europa. Esta convención,¹ que siguiendo a Saglia (1998: 13) denominamos genéricamente espacio o escenario gótico, responde no sólo al escenario del sur de Europa como elemento geográfico, sino también a las causas de su inclusión en el universo gótico, los rasgos colaterales, no estrictamente literarios, que forman parte del escenario —cultura, religión y política—, y la funcionalidad interna dentro del marco de las convenciones góticas. Los fundamentos potenciales de este elemento, como prácticamente los demás, se encuentran en la novela primera de Walpole, *The Castle of Otranto* (1764), aunque el auge de lo latino surge con Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis, durante la última década del siglo XVIII.

El objeto de nuestra tesis, por lo tanto, es estudiar la representación del entorno geográfico de los países católicos del sur de Europa y defender la hipótesis de que esta presencia no es un hecho circunstancial, sino que responde a intereses políticos y a intereses religiosos: la defensa del protestantismo como religión nacional oficial frente al catolicismo inquisitorial del sur de Europa. Estableceremos la funcionalidad cultural de lo latino, sus convenciones, sus orígenes, su importancia respecto al conjunto de convenciones de la narrativa gótica y, sobre todo, su funcionamiento interno dentro de la

¹ Hasta la fecha prácticamente ningún autor ha considerado el escenario como elemento aglutinador cultural en la novela gótica. Las implicaciones del escenario se reducían casi exclusivamente a considerar el espacio físico más inmediato —un castillo, un monasterio, una mansión, unas ruinas o un torreón. Saglia (1998), sin embargo, concibe el escenario gótico como una convención más amplia que sirve de unidad con el paisaje cultural, humano e ideológico.

ficción gótica. Para la consecución de nuestros objetivos es necesario definir el corpus, la metodología de trabajo y establecer un plan detallado de actuación.

El corpus gótico clásico está compuesto por entre 4.500 y 5.000 obras (Frank 1987: ix; Potter² 1997: 2) de las que se conservan cerca de 1.200 en la actualidad, la mayor parte en la *Alderman Library* de la Universidad de Virginia, en la colección denominada *Sadleir-Black*. Es importante detenerse en el aspecto cuantitativo de las novelas góticas, cuyo significativo peso específico en el conjunto de este modo narrativo ha quedado en cierto modo obviado. El hecho de que un alto porcentaje de las novelas góticas tengan como escenario los países del sur de Europa, concretamente España e Italia, podría ser una mera coincidencia si el corpus de obras fuese muy reducido dentro del corpus global del gótico. La reiteración de un escenario concreto, creemos, no es una casualidad. En tal caso podría haber quedado relegada a una o dos decenas de obras y no a las más de trescientas que componen el corpus de novelas góticas inglesas con escenario latino-mediterráneo, la mayoría de las cuales fueron escritas entre 1790 y 1810, el periodo por otro lado de máximo apogeo de la novela gótica inglesa. Esto responde a una integración dinámica, a una funcionalidad cultural determinada en la que los novelistas góticos conciben el lugar geográfico como una unidad con los personajes y el entorno cultural. Partiendo de esta concepción, los autores desarrollan cuestiones ideológicas, culturales y religiosas en el marco de estos escenarios alejados del contexto inglés.

Las razones aducidas anteriormente determinaron la elección del campo de estudio. Por un lado, debíamos demostrar nuestra tesis sobre las obras canónicas del género según la crítica (cerca de una decena), lo cual no nos posibilitaba el establecimiento de nuestra hipótesis inicial sobre la funcionalidad cultural del universo mediterráneo en

² Ver sección de recursos de Internet.

toda la ficción gótica. Así pues, decidimos bucear en el amplio corpus literario del gótico, en un ejercicio de arqueología literaria, para analizar obras que han permanecido durante casi dos siglos sin reedición alguna y carentes de reseñas críticas, en obras representativas de ese conjunto de textos pertenecientes a la literatura popular de la época que respondían a la estructura clásica de los textos góticos. De este modo, escogimos cerca de una veintena de obras, la mitad literatura canónica con un valor literario reconocido por la crítica y la otra mitad obras que apenas han sido objeto de estudio posterior.

El trabajo de búsqueda de ficción gótica popular, sobre todo en la Universidad de Virginia realizado en los veranos de 1999 y 2001, nos permitió confeccionar un corpus de obras góticas en las que la representación del sur católico de Europa era determinante. Este corpus que adjuntamos a este trabajo (Anexo I) nos permitirá establecer nuevos campos de estudios en futuras investigaciones. Partiendo de ese corpus seleccionamos las obras en que la representación del sur, bien en su vertiente geográfica-política o bien en su vertiente religiosa, fuese significativa. Para la delimitación de las obras canónicas nos basamos en los estudios realizados, pero en cuanto a la delimitación de las obras no canónicas, usamos varios medios: en primer lugar, las bibliografías existentes que detallamos a continuación y en segundo lugar, distintas consultas realizadas por medio del grupo de discusión en internet *walpole list*³ a las que Fredrick S. Frank y Franz Potter, sobre todo, respondieron con una serie de obras que conocían apropiadas para este estudio, que más tarde tuvimos la posibilidad de examinar en el fondo bibliográfico de la Universidad de Virginia.

³ Consultar sección de recursos de Internet. Los archivos de esta lista que dejó de funcionar en Diciembre de 1999, se encuentran en la página web de Frederic S. Frank, *The Sickly Taper*, <http://www.toolcity.net/~ffrank/>

Para la elaboración del corpus de novelas góticas con presencia del elemento latino-mediterráneo del presente estudio hemos utilizado básicamente tres bibliografías⁴. La más importante sin duda es la que mantiene el Departamento de Libros Antiguos de la *Alderman Library* en la Universidad de Virginia. Este departamento se encarga de la *Sadleir-Black Collection*,⁵ dedicada en exclusiva a novelas góticas clásicas. Las otras dos son las de Frederick Frank, *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel* (1987) y la de la página *web* de Franz Potter,⁶ *The Gothic Novel*, en la universidad de Utah.

La *Alderman Library* nos permitió consultar la colección personalmente y, a través de internet, nos ayudó a seleccionar las obras representativas del elemento latino mediterráneo que no han tenido difusión editorial después de la primera o segunda edición, y nos facilitaron una copia de las mismas. Las novelas en la base de datos de la colección contienen información de autor, reediciones y una clasificación básica. Conseguimos conocer su existencia gracias a la página *web* de la Universidad de Pensilvania creada por Jack Voller⁷ y la de Frederick Frank, uno de los mayores especialistas y catalogadores de novelas góticas del mundo.

⁴ Hemos descartado otras bibliografías importantes como la de Ann B. Tracy (1981), *The Gothic Novel 1790-1830: Plot Summaries and Index to Motifs*, porque los 208 títulos que contiene están en las tres tomadas como referencia; o como la de Dan McNutt (1974), *The Eighteenth-Century Gothic Novel: An Annotated Bibliography of Criticism and Selected Texts* porque faltan títulos, sobre todo de las obras publicadas a principios del XIX. Las tres bibliografías tomadas como referencia contienen prácticamente el cien por cien de los títulos góticos existentes en la actualidad.

⁵ Robert Kerr Black, anticuario, librero y estudioso de la novela gótica, y Michael Sadleir, crítico, erudito y escritor de novelas de terror, donaron entre 1937 y 1942 a la Universidad de Virginia la más extensa colección de novelas góticas del mundo. La colección se ha aumentado desde entonces. En la actualidad alberga 1.135 novelas que representan cualquier mutación existente en el género incluyendo muchos especímenes de *shilling shockers* y *bluebooks*.

⁶ Ver <http://members.aol.com/iamudolpho/biba-c.html>

⁷ Ver <http://www.siue.edu/jvoller/general.html>

La bibliografía de Franz Potter contiene 500 títulos ordenados por autor y por fecha, algo muy conveniente para localizar autores. La mayoría de las obras provienen de la *Sadleir-Black Collection*. El trabajo de Franz Potter ha sido seleccionar los textos del periodo entre 1764 y 1820, catalogarlos y ordenarlos por fecha. Ha sido muy útil para este estudio puesto que, al ser una bibliografía digitalizada, nos ha permitido usar programas lexicográficos básicos como el programa de concordancias *ConcApp*, que nos ha facilitado datos significativos estudiando los títulos y las fechas de publicación. En cuanto a los títulos, hemos analizado las cadenas de palabras más recurrentes en distintos contextos y en campos semánticos atendiendo a los elementos más pertinentes. Estos datos han contribuido a elaborar parte de los datos y porcentajes que exponemos en el Capítulo III. Para corroborar dichos datos nos hemos apoyado fundamentalmente en las bibliografías comentadas de las obras del periodo en cuestión.

La bibliografía de Frederick Frank, *The First Gothics*, ha sido el repertorio del que hemos extraído más información. Contiene entradas de 500 títulos diferentes entre 1764 y 1820, con resúmenes y referencias cruzadas en todos ellos de las novelas que componen la bibliografía. Además provee información sobre diferentes publicaciones y ediciones de las distintas obras e información bibliográfica crítica de cada una de las novelas. Ofrece también una taxonomía de las distintas variedades del gótico que define los variopintos tipos góticos. Asimismo, ofrece una clasificación alfabética de las distintas novelas góticas, un índice de autores y un índice de novelas por fechas.

Consideramos pues, que lo latino, con sus connotaciones geográficas y culturales, incide también en la recepción del gótico, y no sólo por su exotismo, sino por razones político-religiosas y culturales. Este rasgo era demandado por un número cada vez mayor de lectores, por las razones que iremos examinando a lo largo de este trabajo. No

pretendemos aseverar que lo latino fuera básico en la concepción del género, pero podemos establecer un hecho objetivo, causal según nuestro punto de vista, que nos servirá de fundamentación para demostrar el objeto de nuestra tesis: la evidente funcionalidad de lo latino mediterráneo dentro de la ficción gótica.

Ante la imposibilidad de analizar el elemento latino-mediterráneo y su funcionalidad cultural en el total del corpus en este trabajo, aplicaremos este análisis a varias obras consideradas canónicas y a otras tantas populares, en total una veintena aproximadamente, obras representativas que responden a los objetivos de nuestro estudio. Tanto los textos de autores consagrados como Lewis o Radcliffe, como los de otros autores catalogados de segunda fila, tal como Ireland o Walter, eran en su tiempo *best sellers* y encajan perfectamente dentro de los parámetros culturales de nuestro estudio.

De algunos de los textos escogidos para este estudio no existen reediciones modernas, sobre todo de aquellos que no han recibido tratamiento canónico por parte de la crítica literaria. En la *Alderman Library* de la Universidad de Virginia microfilmamos *Don Algonab: or, the Sorceress of Montillo*, en su segunda edición, de 1802; *The Three Spaniards*, en su única edición existente, una de 1832; *Rimualdo: or the Castle of Badajos*, en su primera y única edición existente, la de 1800; *The Haunted Priory: or, the Fortunes of the House of Rayo. A Romance* en su primera edición de 1794; y *Manuel: A Tragedy*, de Maturin, una obra de teatro que aunque no usamos directamente para este estudio, referenciamos en alguna ocasión. Son textos no reeditados posteriormente a su fecha de publicación original, aunque su rastreo fue posible gracias a las magníficas bibliografías de Frank S. Frederick (1987) y la de la Universidad de Virginia⁸ (*on line*). De la obra de Ireland *The Abbess*, texto no canónico, usamos una reedición moderna existente llevada a cabo por Devendra P. Varma en 1974.

⁸ Ver sección de recursos en Internet.

En cuanto a la metodología que guiará nuestro estudio, ésta parte fundamentalmente de la asunción de la consideración del gótico como un modo (*mode*) cultural, teniendo en cuenta que el concepto de gótico ha sufrido distintas trasmutaciones desde que en 1764 Walpole denominara su novela por primera vez como gótica. Como género o subgénero literario, el gótico se puede corresponder al periodo 1764-1820. Desde este punto de vista, el termino gótico podría ser definido con cierta facilidad ciñéndose a características o elementos fijos, aunque como argumenta Punter (1996: 1), durante los dos últimos siglos dicho término ha adquirido otros usos que sólo de manera tangencial pueden ser relacionados con el 'gótico original'. Aunque nuestro estudio se restringe al periodo clásico u "original gothic" (Punter 2000), consideramos el gótico desde el punto de vista de la crítica moderna, como un modo cultural o estético (Miles 1993; Keane 1995) y al mismo tiempo también como historia y cultura (Botting en Punter 2000: 3-13) en cuyas convenciones inciden factores culturales como la religión y políticos como el nacionalismo. Hoy en día al hablar del gótico no podemos limitarnos al que transcurre desde Walpole hasta Maturin, sino que hablamos del gótico de los siglos XIX y XX con una amplia gama de autores desde James Hogg a Stephen King o Isabel Allende, y al mismo tiempo también hablamos del gótico en el cine o en el teatro, e incluso en los comics.

Nuestro enfoque no pretende añadir nuevas características al gótico desde un punto de vista estructuralista, con una visión clásica de un género que se desarrolló durante sesenta años en la historia de la literatura inglesa, es decir, examinando el escenario mediterráneo como un elemento narrativo más. Estudiaremos el gótico en el contexto de la época en que evoluciona, desde una perspectiva personal no católica, y al mismo tiempo examinaremos no sólo aquellos factores literarios pertinentes para nuestro estudio, sino aquellos factores culturales determinantes que marcan la época en que aparece el gótico y al

mismo tiempo son relevantes en la representación del sur en el mismo; en definitiva, enmarcaremos nuestra investigación dentro de los Estudios Culturales en su vertiente literaria.

Para finalizar esta introducción general debemos exponer cuál será el plan de trabajo para la consecución de nuestros objetivos. Primeramente, en el Capítulo I o Capítulo introductorio, realizaremos un examen de la novela gótica que nos mostrará la evolución del gótico desde lo sobrenatural hasta el horror. En esta evolución observamos la inclusión de la representación del sur, lo latino-mediterráneo, como una convención cultural en el contexto de la novela gótica inglesa, paralela a la aparición masiva del llamado gótico-terrorífico o terror gótico y gótico-horrífico u horror gótico (Frank 1987). El análisis de la evolución de la novela gótica comprende desde su aparición en 1764 hasta su declive marcado por *Melmoth the Wanderer* (1820) de Maturin, efectuando un somero repaso por las obras más representativas del género, que de alguna forma marcaron la evolución del mismo. En cuanto al contexto cultural del gótico, analizaremos lo gótico como estética transliteraria, pero también el factor psicológico, el social y el cultural que impulsaron la narrativa gótica y la oposición frente al canon romántico que supuso el denostar la novela gótica como género durante el siglo XIX y parte del XX. Otro paso imprescindible es estudiar las líneas de investigación sobre el género gótico más importantes durante el siglo XX, estableciendo cuatro periodos básicos marcados por diferentes corrientes críticas. Observaremos cómo en los estudios sobre el escenario gótico predominante en un gran número de textos se ha producido un ‘oscurecimiento’ por parte de los tratados críticos del género, pues hasta muy recientemente no han aparecido voces reclamando estudios profundos sobre un aspecto que es tan obvio pero que ha sido repetida y consecutivamente olvidado.

Posteriormente, en el Capítulo II examinaremos las claves exógenas a lo literario que sirvieron de caldo de cultivo para que cristalizara la masiva representación del sur en el gótico: el contexto estético y cultural, el origen histórico, el origen literario, así como las representaciones del entorno del Sur de Europa en los libros de viajes y su relación con el gótico en tanto en cuanto estos textos suponían una fuente de información real y de transferencia cultural en la formación de los estereotipos de lo latino en la cultura inglesa. También realizaremos una clasificación geográfica de las novelas góticas que ilustrará el alcance de lo latino dentro de la ficción gótica. Del mismo modo, este análisis nos permitirá determinar la evolución del escenario sur en la novela gótica y observar cómo la eclosión del gótico en el mercado editorial es paralela al uso mayoritario del escenario católico de los países del sur de Europa. Por lo tanto creemos necesario, como planteamos en los objetivos de nuestra tesis, estudiar cuál ha sido la etiología de lo latino en la literatura inglesa hasta la aparición del gótico.

Los Capítulos III, IV y V conforman la segunda parte de nuestro trabajo, donde analizaremos las representaciones del Sur de Europa en el gótico a través de los textos escogidos. El estudio del escenario como elemento exótico será tratado en el Capítulo III, donde veremos que la representación del sur en el gótico se produce tanto por experiencias de los propios autores como por medio de la pintura y los libros de viajes que en algunas ocasiones los mismos autores góticos escribieron, como es el caso de Radcliffe y Godwin.

El Capítulo IV se dedica a explorar las representaciones políticas en el gótico derivadas fundamentalmente del uso del escenario latino. La ficción gótica representa un enfrentamiento entre lo latino considerado como feudal y la burguesía inglesa en un país inmerso en un periodo de formación del nacionalismo. La utilización de la literatura como

propaganda política es un uso cultural literario ejemplificado de forma nítida en el gótico inglés.

Finalmente, en el Capítulo V nuestra investigación se centrará en la representación religiosa del gótico. El anticatolicismo es patente en un altísimo porcentaje de la ficción gótica y no sólo en obras cuyo escenario es el sur de Europa, como veremos. La incidencia del catolicismo como doctrina, como elemento morboso y como expresión política, por medio de la Inquisición, es patente y de gran prodigalidad en el gótico. El gótico establece una retórica anticatólica opuesta al protestantismo inglés, elemento, al mismo tiempo, aunador del espíritu nacional inglés. En algunos textos podríamos hablar de fundamentalismo religioso y nacionalismo como estadios culturales equiparables de pensamiento únivoco, algo que nos hace pensar en la vigencia del tema si analizamos los qué tipo de acontecimientos de los últimos años en los que religión, civilización y política se manifiestan de forma tan evidente.

Finalizaremos esta tesis con las debidas conclusiones y con un breve análisis de cuáles son las investigaciones futuras más pertinentes para ahondar en este tema y otros colaterales directamente relacionados con el mismo. También adjuntamos un anexo en el que relacionamos alfabéticamente todas las obras en las que la representación del sur de Europa es una convención importante y que podríamos denominar ficción gótica de geografía sur.

En definitiva, nuestro estudio pretende realizar una reevaluación de uno de los escenarios góticos más recurrentes, el mediterráneo occidental, situando en su justa medida su importancia y significación respecto al género en su conjunto. Debido al carácter interdisciplinar de los aspectos que desarrollamos, situamos nuestra tesis como un estudio cultural de un género literario popular (Strinati 1995) tomando como base un corpus

literario. De este modo intentaremos demostrar que el uso masivo del sur en el gótico se corresponde con la eclosión del género en el mercado editorial, convirtiéndose en ficción popular, y las implicaciones de diferenciación política y religiosa que conllevaba dicho uso.

CAPITULO I

LA NOVELA GÓTICA INGLESA (1764-1820): EVOLUCION, CONVENCIONES y PRINCIPALES LINEAS DE INVESTIGACION

1.0. Introducción

La novela gótica ocupa un papel único en la historia de la novela inglesa, surgiendo como lo hace en el periodo durante el cual ninguno de los ‘padres y madres fundadores’⁹ de la novela inglesa vivía y sirviendo de esta manera de nexo importante entre los grandes escritores del XVIII y los grandes maestros de la novela de principios del XIX como Scott, Austen o Dickens. De entre todos los escritores de novela gótica, destaca por el conjunto de su obra Ann Radcliffe (1764-1826), que marcó un estilo diferenciado en la ficción durante las dos décadas siguientes e influyó positivamente en escritores de la talla de Austen, Scott,

⁹ En 1770 Fielding llevaba muerto dieciséis años, Richardson nueve, Sterne muere en 1768 y Smollet agonizaba. Scott y Austen aún no habían nacido, lo harían en los siguientes cinco años, y no publicarían sus primeras novelas hasta 1813.

Byron, Keats, Shelley y las Brontës en el XIX¹⁰ (Punter 1996: 187; Briggs 1977: 47) y también en autores del XX¹¹ (Punter 1980: 373-401; Botting 1996: 155-180). En este espacio temporal sobresalen una serie de escritores como Horace Walpole, Matthew G. Lewis, Ann Radcliffe, William Godwin, William Beckford, Elizabeth Inchbald, Henry Mackenzie, Charles Maturin y Charlotte Smith. El gótico, que comenzó con la publicación de *The Castle of Otranto* (1764), cesó como subgénero narrativo aproximadamente hacia 1820 con la publicación de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley y *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin. La novela gótica se convirtió en el modo ficcional más importante de su tiempo, llegando a ser un modo popular con una gran audiencia, sobre todo femenina, como explicaremos más adelante.

La novela gótica fue analizada negativamente de manera continuada por numerosos escritores y críticos en su época debido a su excesivo sensacionalismo en cuanto al tratamiento del sexo, del terror y del horror y a sus cualidades melodramáticas. La literatura gótica como movimiento fue una auténtica decepción para los poetas románticos idealistas, debido, sobre todo, al excesivo empleo del horror, especialmente en el caso de Matthew G. Lewis, aunque impactó de inmediato en el germen del Romanticismo. Los sucesos increíbles, el uso de lo sublime y el manifiesto uso de lo sobrenatural influyeron profundamente en el estilo y material de los emergentes poetas románticos¹². Las novelas góticas como *The Castle*

¹⁰ David Punter en el capítulo 8 de *The Literature of Terror*, "Gothic and the Sensation Novel" (1980) y Julia Briggs en *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story* (1977) estudian la influencia del gótico sobre algunos de los autores de la ficción inglesa del XIX de la talla de Dickens, Wilkie Collins y Sheridan LeFanu.

¹¹ David Punter en "Modern Perceptions of the Barbaric" (1980) explora el gótico en el siglo XX tomando como base a los siguientes autores: Mervyn Peake, Isak Dinesen, John Hawkes, Joyce Carol Oates, James Purdy, William Burroughs, Thomas Pynchon, J.G. Ballard, Robert Coover y Angela Carter. Fred Botting en "Twentieth Century Gothic" (2001) analiza el gótico moderno en Isak Dinesen, Daphne du Murier, Joseph Conrad, Charlotte Perkins Gilman y Toni Morrison.

¹² Aunque la influencia del gótico es evidente en la poesía romántica, como argumenta Gary Kelly en "Romantic Fiction" (Curran 1993: 196), las críticas vertidas hacia la novela gótica por parte de los poetas románticos fueron tremendamente severas como las de W. Wordsworth (1800: 3) en *Preface to Lyrical Ballads*: "frantic novels reflecting upon the magnitude of the general evil" or Coleridge en

of *Otranto* (1764) de Walpole, *The Old English Baron* (1777) de Clara Reeve, *Vathek* (1786) de W. Beckford, *The Monk* (1796) de M.G. Lewis y *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Radcliffe llevaron a Coleridge a escribir un drama gótico *Remorse, a Tragedy in Five Acts* (1813); a Shelley a escribir dos novelas góticas, *Zastrozzi: A Romance* (1810) y *St. Yrvine, or the Rosicrucian* (1810) y a Byron a escribir *Manfred* (1819). Resulta sorprendente cómo este tipo de ficción tuvo una enorme acogida por parte de los lectores, y cómo, a principios del XIX, desaparece con la misma rapidez con la que se convirtió en popular dando paso a otros modos de ficción.

Aunque la novela gótica desapareció como subgénero narrativo después de *Frankenstein* y *Melmoth the Wanderer*, no sucedió así con la estética gótica o modo gótico (Miles 1993), ni con los elementos básicos de la novela gótica que se vienen repitiendo en diversos momentos de la historia de la literatura y otras artes como en el cine (Kaye 2000: 180), en el siglo XX. *Dracula* (1897) de Bram Stoker, hoy en día un mito de la ficción, *The Picture of Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde, y la conocida novela corta *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Stevenson son ejemplos de novelas góticas para muchos críticos (Byron 2000: 132). Punter (2000) habla de “Nineteenth and Twentieth-Century Transmutations” del gótico y distingue dos visiones en cuanto a su evolución: la primera es la identificación del gótico como un género delimitado históricamente y la segunda como “a wide-ranging and persistent tendency within fiction as a whole.” (Punter 1996: 12). Aunque nuestro estudio se centra en lo que Punter (2000) denomina “original gothic”, el periodo clásico, pensamos en el gótico como un modo narrativo, opuesto al realismo, que no se ciñe a un tiempo determinado, en que la estética primigenia persiste, sino que ha derivado en diversas manifestaciones en todos los ámbitos artísticos: cine, poesía, teatro, pintura y, por supuesto, ficción.

“The Blasphemey of the Monk” (1797) cuando dice: “The horrible and the preternatural have usually seized on the popular taste.” (Sage 1990: 39)

En resumen, en este capítulo analizaremos la evolución, forma, estructura y temática y al mismo tiempo su contexto cultural desde el punto de vista de la consideración del gótico como modo cultural. Este análisis nos permitirá establecer cuáles fueron las claves que determinaron la importancia de la representación del sur como un importante elemento constitutivo del gótico. En otro orden, es necesario para nuestro estudio investigar cuáles han sido las principales corrientes críticas del gótico, especialmente durante el siglo XX, con el fin de intentar comprender por qué ha habido una casi total omisión de estudios sobre el escenario mediterráneo y cuáles han sido las líneas fundamentales de los estudios culturales en el gótico.

1.1. La ficción gótica: modos, evolución y convenciones

Nada es más difícil en teoría literaria que definir un género a partir de un amplio corpus del cual uno intenta abstraer los principios fundamentales, las características comunes y los rasgos esenciales, pero ningún ejemplo específico parece satisfacer todas las cualificaciones y clasificaciones. La ficción no se escribe de acuerdo a una fórmula, aunque al hablar de ficción popular es obvio que busquemos aquellos aspectos más convencionales. Cuando un género se considera dentro de un contexto amplio de la historia literaria, el problema de la definición es aún más complicado. Por consiguiente, hablar de la novela gótica es debatir una construcción artificial creada a partir de las obras de una variedad de escritores muy diferentes que se extendió durante más de medio siglo. Las diferencias entre los distintos autores góticos clásicos son enormes. Además hay que añadir toda una legión de escritores menores, en gran parte anónimos, que eran simplemente aficionados, imitadores y plagiadores pero cuyos escritos llenaron las páginas de las revistas y editoriales como la conocida Minerva Press, cuyas obras se consideraban como el barómetro del gusto popular (Howells 1995: 80-81).

El tiempo durante el cual transcurre la novela gótica es otra dificultad añadida al definir el desarrollo del género. Entre la primera novela gótica, *The Castle of Otranto* (1764) y las últimas de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818) y de C. Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820) transcurre medio siglo. Walpole no dependía de una tradición genuina, su inventiva era libre, no tenía las ataduras de las expectativas. M. Shelley vino cuando el género se había desarrollado y los lectores sabían lo que era una novela gótica. Se habían acostumbrado al acercamiento a lo sobrenatural de C. Reeve, a lo pintoresco de las escenas de terror de Radcliffe y al libre uso de la brutalidad y horror de Lewis. A pesar de todo esto, Maturin pudo llevar el gótico a la perfección y vencer las aparentes limitaciones de una forma que parecía exhausta. Las críticas comienzan cuando la novela gótica, que ocupaba casi todo el mercado de la ficción narrativa, comenzó a ser denostada debido a su uniformidad y constante repetición. En *Northanger Abbey* (1818) Jane Austen ridiculiza el género mientras que M. Shelley evidencia que el problema del género es que necesitaba ideas frescas y nuevas direcciones, como demuestra con una total renovación en *Frankenstein* (1818).

Si las definiciones nunca son satisfactorias, por lo menos los rasgos generales y el desarrollo histórico podrían sugerir la naturaleza del gótico y las características comunes en la variedad de sus novelas. De entre todos los estudios hemos escogido uno,¹³ el de Frederick F. Frank en *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel* (1987), por considerarlo el más exhaustivo, ya que describe las características unificadoras de la novela gótica e intenta delinear los caminos en los que los textos góticos más tardíos extienden sus convenciones ya evidentes en los trabajos tempranos del género.

Frederick Frank (1987: 437) ofrece nueve características o elementos que integran el gótico clásico:

¹³ Existen muy cualificados estudios del gótico que analizamos en profundidad en el punto 1.3 de este trabajo, pero es imposible por las limitaciones del mismo, así como por el punto de vista ofrecido, introducir sus definiciones. Sin embargo, creemos oportuno aclarar que el no escoger otros acercamientos más obvios como el de Punter (1996) es por la sencilla razón de que el de Frank resulta más didáctico en cuanto a la construcción temática del género.

1. Contención claustrofóbica.
2. Persecución subterránea.
3. Invasión sobrenatural.
4. Arquitectura y objetos de arte que cobran vida.
5. “Posiciones extraordinarias” y situaciones letales.
6. Ausencia de racionalidad.
7. Posible victoria del mal.
8. Artilugios sobrenaturales, artefactos, maquinaria y aparatos demoníacos.
9. Un constante devenir de interesantes pasiones.

Para nuestro estudio, el análisis de la evolución de la ficción gótica es fundamental, puesto que los datos obtenidos ratificarán en parte nuestra tesis sobre la relación que existe entre la masiva utilización del sur y la función psicológica, social y cultural de este tipo de ficción. La rápida difusión del género —en parte por los temas que trataba— fue también causa de la evolución del mismo.

Se distinguen principalmente tres tipos o canales paralelos del desarrollo de lo gótico (Summers 1938, Varma 1957, Botting 1996)¹⁴ que derivan de la novela de Walpole. Se producen textos de tres tipos de ficción gótica —a mediados de 1790— que coexisten hasta el declive del género con *Melmoth the Wanderer* (1820), obra que aúna dichos tres tipos de novela gótica. En este estudio utilizaremos el enfoque de Varma (1957), que prácticamente no ha variado desde su aparición hasta hoy en día:

The main stream of Gothic Romance which issued from Walpole's *Otranto* diverged into three parallel channels: first, the Gothic-Historical type developed by Clara Reeve and the Lee sisters [especially Sophia Lee's *The Recess*], [...] secondly, the School of Terror initiated by Mrs. Radcliffe and maintained by a host of imitators, [...] and lastly, the works of the Schauer-

¹⁴ La obra de Summers *The Gothic Quest; a History of the Gothic Novel*, by Montague Summers (1938) es uno de los primeros estudios importantes del género. Aunque cuestionado posteriormente sienta las bases de la evolución del gótico. *The Gothic Flame* (1957), obra importante en la historia de la crítica de la novela gótica marca un punto de inflexión sobre la crítica del siglo XX. Varma sigue básicamente a Summers en cuanto a la evolución de la ficción gótica.

Romantiks [Lewis, Maturin] or the School of Horror, distinguished by lurid violence and crudity. (206)

La utilización más profusa del escenario latino corresponde a la fase de mayor expansión de la novela gótica, es decir la fase en la que Radcliffe, primero, y Lewis más tarde, publican sus novelas: la última década del siglo XVIII. Las verdaderas razones de este hecho han pasado en cierto modo inadvertidas para gran parte de la crítica de la ficción gótica (Baldick y Mighall 2000). Desde el punto de vista de la crítica tradicional, la función más destacable del papel del escenario latino en las obras de los grandes autores góticos de la década de 1790 —Radcliffe, Lewis y Godwin— era la de alimentar el exotismo como parte vital de la atracción que suscitaba la ficción de estos escritores. Aunque esto es cierto, puesto que la recepción y el aumento de mercado de la ficción gótica hacía necesario presentar escenarios cada vez más exóticos, extraños y únicos, no es menos cierto que el escenario latino contiene unas funciones culturales, políticas y religiosas que el sesgo de lo latino, visto como algo externo y superficial en este tipo de ficción por parte de la crítica, impidió establecer en su verdadera dimensión.

Radcliffe, al igual que Lewis y Godwin, más tarde Maturin e incluso Shelley, explora a través de sus novelas la singularidad nacionalista de su pueblo frente al latino. Lo diferente, la otredad —*otherness*¹⁵— de países como Francia y sobre todo Italia es un tema constante en su ficción, que provoca al mismo tiempo tanto terror como deleite. Al mismo tiempo, del paisaje mediterráneo, siempre presente en sus novelas, se desprende una funcionalidad cultural y humana (Saglia 1996), además de desarrollar ciertos elementos ideológicos específicos como consecuencia de concebir este entorno geográfico como una unidad discursiva. Por ejemplo, Clara McIntyre (1920) observa que el título de la quinta

¹⁵ Concepto que define lo diferente, lo extraño a lo inglés culturalmente. El miedo en el gótico se equipara a lo sobrenatural y monstruoso con la figura de la otredad racial, social y cultural. El gótico se convierte en el medio de expresión ideal a finales del XVIII y posteriormente en el XIX para trasladar la ansiedades socioculturales de lo diferente, del **otro**.

novela de Radcliffe, *The Italian* (1797), es una anomalía ya que, aunque el villano Schedoni es italiano, el resto de los personajes también lo son, por lo que deberíamos tomar el título como designador de un ‘mito’ imbuido de un carácter nacional diferenciador tal y como lo describe Roland Barthes en *Mythologies* (1972: 121). Barthes describe el término genérico de ‘italianeidad’ (*Italianistyk*) como rasgo distintivo de un mito literario; también en el mismo libro describe la realidad étnica de España desde el punto de vista mitológico asociada a la idea cultural del catolicismo, temas sobre los que volveremos en el siguiente capítulo con más profundidad. En la introducción que realiza en *The Italian* E.J. Clery (1998) dice a este respecto:

Radcliffe was writing at the beginning of the age of nationalism, and the activities of travel and cultural comparison were important aids to conceptualizing distinct nation-states. British tourists, whether they were actual travellers or merely of the armchair variety, were engaged in a continual process of defining and shifting differences, ready to assimilate certain aspects of a foreign culture, rejecting others in order to reinforce the boundaries of British selfhood. (Clery 1998: x)

Aunque la corte de imitadores que les siguieron puede que se adscribieran sólo a lo exótico del escenario, los grandes autores góticos de los noventa acoplaron el escenario y lo cultural, creando una imagen de lo latino distinta, depositaria de lo diferente, de la otredad.

1.1.1. La evolución del gótico: grados de sobrenaturalidad y modos góticos

Al estudiar la evolución del gótico se distinguen tres fases fundamentales: los comienzos, la explosión de fin de siglo y la posterior decadencia en las dos primeras décadas del XIX, que de alguna manera coinciden con la clasificación de los modos góticos según la tradición crítica. Esta taxonomía nos ofrece una visión didáctica que nos permitirá un acercamiento científico al objeto de estudio. Por otra parte, nos permitirá comparar esta clasificación con la clasificación espacial y temática que hemos desarrollado para explicar la

construcción de la idea del sur en el universo gótico. Así, esta primera clasificación partiendo de Frank (1987) y Botting (1996) sería la siguiente:

- Gótico histórico no sobrenatural
- Gótico sobrenatural o inescrutable
- Terror gótico o gótico terrorífico
- Horror gótico o gótico horrífico

Gótico histórico no sobrenatural. En *The Castle of Otranto* de Walpole se encuentran, al menos potencialmente, muchos de los ingredientes que más adelante se desarrollaron en la novela gótica, aunque algunos de ellos se encontraban ya en otras novelas predecesoras de la ficción gótica, como por ejemplo en *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*¹⁶ (1753), con costumbres, escenarios y personajes feudales. Fue Walpole quien aunó una serie de elementos, consiguiendo una nueva manera de escribir en prosa que daría lugar a desarrollos futuros. En el prólogo de la segunda edición, un Walpole más audaz apela a las nuevas ideas sobre la ficción: el genio artístico individual, inspiración y libertad imaginativa que traspasaba las fronteras del gusto neoclásico. Según observa Varma, “The novel is set in Italy, at some vague period between 1095 and 1243 during the period of the crusades. Walpole used *The Castle of Otranto* as Victor Hugo used Notre Dame. Giving a medieval flavour to the whole, it was more than a setting for his story”. (Varma 1957: 65)

Con Walpole aparece el escenario latino de Italia que años más tarde se convertiría, junto a los países de su entorno geográfico y cultural, en lugar de admiración romántica. Su novela introduce también un escenario alejado, extraño y opuesto cultural y religiosamente al norte protestante, que en la década de 1790 con Radcliffe y Lewis se convertiría en algo común en el gótico. Este giro de Walpole supone un esfuerzo del gótico por romper los lazos de la experiencia doméstica por medio de un desplazamiento geográfico intensificado al tiempo con una traslación cronológica. Walpole escribe la primera edición como si fuera el traductor de un manuscrito hallado en una biblioteca particular, con lo que intenta dar

¹⁶ Ver Summers (1938) y Punter (1996) sobre la influencia de esta obra sobre *The Castle of Otranto*.

realismo y verosimilitud a su historia. Aunque no novedoso,¹⁷ este rasgo sería también imitado en posteriores novelas góticas. En la segunda edición, tras el éxito obtenido,¹⁸ reconoce la autoría de la obra y explica su propósito final: establecer un nuevo modo de ficción. La novela produjo reacciones ambivalentes entre la crítica de la época como entre los lectores. El uso de lo sobrenatural e irracional se atemperó en las novelas góticas de la década posterior.

En 1777 la novela de Reeve *The Champion of Virtue. A Gothic Story* se publicó anónimamente, bajo el mismo ardid literario que *The Castle of Otranto* de presentar la novela como traducida de un antiguo manuscrito. En 1778 Clara Reeve declaró la autoría de la novela y le cambió el título a *The Old English Baron*, estableciendo lo que para ella debía ser el romance y desautorizando la novela de Walpole.¹⁹ A pesar de las críticas favorables, Walpole la criticó: “Have you seen *The Old English Baron*, a Gothic story, professedly written in imitation of *Otranto*, but reduced to reason and probability?” (Walpole en Trainer 1967: viii). Lo sobrenatural, tal y como lo define Todorov, “lo sobrenatural explicado” (1971: 55) es en los comienzos del gótico el elemento más distintivo y característico de la novela gótica por su novedad. Por ejemplo, en *The Castle of Otranto* Walpole afirma que su historia viene del mundo de la imaginación, en concreto de un sueño —“what was the origin of this romance? I waked one morning, in the beginning of last June, from a dream” (Fairclough 1968: 44). La novela de Walpole sienta así las bases de los elementos, rasgos y temas de la

¹⁷ Este recurso es utilizado con anterioridad por Daniel Defoe en *Robinson Crusoe*.

¹⁸ La obra de Walpole llegó a tener 115 ediciones y hasta fue llevada al teatro en 1781 por Robert Jephson bajo el título de *The Count of Narbone*. (Punter 1996: 44)

¹⁹ En la introducción titulada ‘Combining the Marvellous and the Probable’ dice Reeve: “The bussiness of Romance is, first to excite the attention; and secondly, to direct it to some useful, or at least innocent end. [...] *The Castle of Otranto*; a work which is an attempt to unite the various merits and graces of the ancient Romance and modern Novel. To attain this end, there is required a sufficient degree of the marvellous (*sic*) to excite attention; enough of manners of real life to give an air of probability to the work; and enough of the pathetic to engage the heart on its behalf.” (Harwell 1986: vol.1. 81)

novela gótica. Su idea era que, preservando las reglas de la probabilidad, sus personajes pensasen y actuasen como lo haría la gente corriente en situaciones extraordinarias, al modo de Shakespeare: “But I had higher authority than my own opinion for this conduct. That great master of nature, Shakespeare, was the model I copied” (*Otranto*: 44). A pesar de que Walpole afirma que la naturaleza es su modelo, “My rule was nature” (44), su novela se inclina más a la presentación de hechos maravillosos que hacia la caracterización de acciones realistas.

Es obvio que el elemento sobrenatural que aporta novedad en la época a la novela de Walpole, aunque sin excesiva calidad, no es nuevo en la literatura inglesa: aparece en Shakespeare –*Hamlet* y *Midnight Summer Dream*– y en antiguos romances como la *Morte d’Artur* de Mallory. El deseo innato del público por lo maravilloso encontró salida no en la novela en un principio, sino en la tradición oral, en traducciones de obras como *The Arabian Nights*, *Contes de ma Mère Oie*, de Perrault, o las colecciones de cuentos de hadas de la Condesa D’Aulnoy. También circulaban ediciones de los llamados *chapbooks*²⁰ (novelas cortas de bajo coste y temas variados) de leyendas medievales como la del ‘Judío Errante’, o la de ‘Fausto’, en muchas de las cuales eran frecuentes los monstruos y los asesinatos. En cambio la segunda novela gótica, *The Old English Baron* (1777) de Clara Reeve, no contiene apenas elementos sobrenaturales (sólo un fantasma) ya que la autora pretendía hacer una historia probable, “within the utmost verge of probability” (Trainer 1967: 7). Al criticar la novela de Walpole, ésta establece sus límites de lo sobrenatural: “For instance; we can convince, and allow of, the appearance of a ghost; we can even dispense with an enchanted sword and helmet; but then they must keep within certain limits of credibility.” (En Trainer 1967: 5-6)

²⁰ En Haining (1978: 15) Watt define *chapbook*, *bluebooks*, *shilling shockers*: “They were about four by seven inches in size, and their closely printed pages were poorly stiched into a cover of flimsy blue paper. The stories varied in length from mere anecdotes to tales of thirty thousand words, but many of the publishers specialised in definite lengths, dealing out thirty-six pages for sixpence and seventy-two for a shilling”.

Desde un primer momento hubo respuestas encontradas sobre el uso de lo sobrenatural en ficción narrativa, que muchas veces se ridiculizaba, aunque su función primordial era servir de estímulo imaginativo al lector. Uno de los más fervientes defensores del uso de lo sobrenatural fue Coleridge; la reseña que escribió sobre la novela de Lewis, *The Monk*, deja patente cuál es su idea de lo sobrenatural:

The romance-writer possesses an unlimited power over situations; but he must scrupulously make his characters act in congruity with them. Let him work physical wonders only, and we will be content to dream with him for a while [...] But when a mortal, fresh from the impression of that terrible appearance [...] is represented as being at the same moment agitated by so fleeting an appetite as that of lust, our own feelings convince us that is not improbable, but impossible; not preternatural, but contrary to nature. (Coleridge en Raysor 1936: 373)

Donde lo sobrenatural era más evidente y más aceptado es en el teatro: se seguía representando a Shakespeare, el modelo como hemos dicho, que Walpole invoca en el prefacio de *Otranto*. En el teatro gótico todas las convenciones góticas, que analizamos a continuación, se ponen de manifiesto y se exageran sobremanera al servicio de la cultura popular. Como señala Worrall, “Treasure, the scaffold, Gothic writing and plebeian culture are inextricably linked” (2000: 97).

La evolución de la novela gótica después del establecimiento del prototipo de Walpole muestra una división entre dos facciones bien definidas. El grupo moderado, cuyo mayor exponente es Clara Reeve con su obra *The Old English Baron* (1777), intentaba retener la atmósfera medieval de Walpole pero al mismo tiempo apartarlo de cualquier inmersión precipitada en lo sobrenatural absoluto, buscando establecer un acercamiento entre lo terrorífico y lo didáctico. *The Castle of Otranto* se desarrolla en un escenario típico medieval; sin embargo, *The Old English Baron* presenta un cuadro más definido del feudalismo (Frank 1987: 308-9). Su crítica hacia la novela de Walpole es que toda su carga de maquinaria sobrenatural consigue el efecto opuesto al que se pretende, es decir, el de ‘excitar’ al lector. Su uso de lo sobrenatural tenía que someterse a los límites de lo probable. Reeve admite (viii:

1997)²¹ que su concepción de la novela es descendiente directa de la obra de Walpole, pero tratando de hacer confluír los méritos del antiguo romance y de la novela moderna.

En definitiva, el gótico histórico se basaba en la idea de una historia conducida, quizás, por un elemento que incitaba al suspense, o incluso al terror, pero los posibles fantasmas que aparecían pertenecían a las leyendas familiares de cada villa confinados a una parte remota del escenario, fundamentalmente un castillo aislado. Se denomina histórico también por su cualidad realista desde un punto de vista ontológico. A partir de Clara Reeve, ningún castillo gótico que se precie está completo sin un ala desierta habitada por un posible espíritu familiar del pasado remoto.

Entre las obras que destacan tras la de Reeve en esta línea del gótico encontramos las de Sophia Lee, *The Recess, or A Tale of Other Times* (1783-86). Para algunos (Varma 1957, Hume 1969, Botting 1996) esta obra constituye un nexo entre Prévost y Radcliffe, una colección de sorprendentes aventuras, terribles y populares. Otros autores menores que cultivaron esta facción son W. Hutchinson con *The Hermitage, A British Story* (1772), Ann Fuller con *Alan Fitz-Osborne, an Historical Tale in 2 vols*, James White con *Earl Strongbow; or the History of Richard de Clare and the Beautiful Geraldine* (1789), Agnes Musgrave, autora de *Cicely; or the Rose of Raby; A Historical Novel* (1795), y T.J. Horsley-Curties con *The Scottish Legend, or the Isle of St. Clothair* (1802).

La línea del gótico histórico culmina con Sir Walter Scott, esmerado analista del terror y el suspense. Scott percibía el goticismo como algo útil para recrear la ficción histórica de las novelas y de manera reiterada revestía sus novelas con licencias románticas de sensacionalismo gótico. Como apunta Varma en *The Gothic Flame*:

He [Walter Scott] projects the colouring of Gothic romance upon scenes of history, and although the terrors of the invisible world fill his canvas he creates romance out of the stuff of real life. The misty and unreal historical background of Gothic novels becomes arresting and substantial.

²¹ En la introducción (viii) a su novela *The Old English Baron* (1777), James Trainer (ed.).

Occasionally he alters specific historical fact to achieve narrative effects.
(Varma 1957: 83)

Sin embargo, no fueron muchos los escritores góticos que practicaron este tipo de ficción, porque aunque se siguieron publicando novelas góticas históricas, la mayoría contenían elementos sobrenaturales, fantásticos y (más adelante en la evolución del gótico), rasgos más característicos del terror y horror góticos. De ahí que Varma (1957) incluya en su clasificación el gótico histórico y sobrenatural en el mismo apartado —“Historical Gothic-School”—, no así Frank (1987), que al igual que Botting (1996), los analiza por separado.

En resumen, el conflicto literario que arranca desde Reeve sobre si la ficción debe contener elementos sobrenaturales crea dos facciones: radicales (sobrenatural) y conservadores (no sobrenatural) que más adelante se focaliza entre el terror (conservador) y el horror (radical).

Gótico sobrenatural. Goticistas más extremos como William Beckford con la novela *Vathek* (1786) se apartaron del compromiso de Reeve de reducir las historias góticas “to reason and probability” (*The Old English Baron*: viii) e iniciaron una búsqueda más allá de los límites establecidos por Walpole. Extendieron el espíritu del gótico a su extremo más sensacionalista y completaron la capacidad del gótico en su vertiente sobrenatural. Más que tratar de estimular de manera edificante al lector con una versión conservadora del gótico ajustada al “decoro” del sentido común, los gothicistas más radicales intentaron electrificarlo, transportándolo a una zona de fantasía donde el poder de lo sublime²² se transmitiera con toda su intensidad y fuerza.

Para Frank (1987: xxv) lo sobrenatural atrapa sobremanera tanto a los lectores ávidos de nuevas experiencias como a los escritores que querían verse libres del constreñimiento de las fronteras racionales y de la realidad. Esta ansiedad escapista por

²² Lo sublime desde la visión de E. Burke *Philosophical Enquiry into Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Ver Capítulo II (2.12.)

medio de lo sobrenatural atrajo incluso a novelistas políticos como Bage o Godwin — en su obra maestra *Caleb Williams* (1794)— que, seducidos por el gran aumento de lectores, introdujeron sus ideas de conciencia social. En definitiva, lo sobrenatural perduró con más o menos intensidad hasta el ocaso del género y fue quizás el elemento más genuino desde el punto de vista del lector y de la crítica del siglo XX. Howard (1994: 30-52) califica tanto el gótico sobrenatural como el histórico como fantástico y para ella habría que distinguir especificaciones de lo fantástico en cuanto a modos de ficción que se apartan de lo real: moderado —como en el caso de Reeve— o radical —como en el caso de Walpole y sus seguidores. El gótico sobrenatural sería la primera etapa de la evolución del gótico hacia el terror y el horror de la década de 1790.

Terror-gótico o gótico terrorífico. Mientras Godwin y sus compañeros de ideología usaban el gótico para sus propósitos propagandistas, el conflicto entre las dos facciones, la del terror y la del horror del gótico que evolucionaron partiendo de lo sobrenatural, se focalizó en las figuras de Radcliffe (terror) y Lewis (horror). Los goticistas más radicales, partidarios de expresar lo sobrenatural con toda su crudeza terrorífica, se apartaron de la línea de Reeve, que se movía en lo probable, y siguieron a Beckford, que de algún modo sienta las bases para el desarrollo posterior del terror-gótico. Posiblemente éste es en gran medida el verdadero punto de arranque del horror-gótico, el antecedente más inmediato de la obra de Lewis (Howells 1995: 63-79; Punter 1996: 54-85). Expresado de un modo escueto, otra *vuelta de tuerca* de lo sobrenatural nos introdujo en el terror y la radicalización de éste en el horror, siendo ambas facciones niveles de lo sobrenatural.

Ann Radcliffe, escritora gótica de mayor éxito y máximo exponente del terror-gótico, originó una escuela de seguidores moderada en sus formas, que supo hacer una ficción refinando el sádico y desnudo erotismo de William Beckford y de Lewis. Radcliffe imprimía suspense y terror de forma magistral sin resultar descarnada para un lector más sosegado: el femenino. Según Frank (1987: xxvi), la narrativa de Radcliffe y sus seguidores

gira en torno a la doncella, a la mujer — la llama “maiden centered”— y evita a toda costa la victoria del mal en el momento en que las víctimas femeninas consiguen escapar de su lugar de enclaustramiento. Para él, el terror y el horror son dos tipos “mutually disharmonious”, que estética y éticamente parten de una visión distinta del acoso sexual a que se ve sometida la heroína gótica.

Al igual que Sophia Lee, Radcliffe escogió a mujeres virtuosas como heroínas de sus novelas y, al igual que Walpole, escogió países del sur de Europa (Francia, España e Italia) para situarlas geográficamente. Sus heroínas sufren las persecuciones y encarcelamientos de monjes y aristócratas malvados y ambiciosos; son a menudo huérfanas separadas de las estructuras domésticas protectoras. Estas heroínas viajan a través de un mundo amenazador y misterioso, compuesto de una mezcla desacralizada de corrupción social, decadencia natural y poder sobrenatural imaginado. Al final la virtud, cómo no, es preservada y la armonía doméstica queda reafirmada.

Radcliffe, que nació el mismo año de la publicación de *The Castle of Otranto* (1764), inicia lo que se denomina gótico terrorífico,²³ que se diferencia primordialmente de sus antecesores en el escenario y en la producción y desarrollo de escenas aterradoras y ocurrencias misteriosas. Radcliffe da un nuevo giro al escenario que incorpora a sus novelas. Aunque al igual que Walpole, sitúa la mayoría de sus novelas en Italia, se diferencia de éste en que ella describe el paisaje e intenta que sus personajes se integren en el mismo, mientras que Walpole prácticamente sólo hace referencia al país mediante los nombres de los personajes. Radcliffe conocía la pintura paisajista de pintores como Claude Lorrain (1600-1682), Nicolas Poussin (1594-1665) y Salvator Rosa (1615-1673), que influyeron en gran

²³ Explicado ampliamente por Varma (1957: 85-128) en el capítulo titulado “Mrs. Radcliffe: The Craft for Terror”.

medida en la fascinación del XVIII por lo pintoresco²⁴. Se inspiró tanto en la pintura italiana en lo visual como en la literatura de viajes emergente en lo imaginativo, aunque sus viajes se limitaron a Inglaterra, Holanda y Alemania,²⁵ debido al estallido de la Revolución Francesa. Por lo tanto, la Italia que representa Radcliffe es imaginaria, como la de los dramaturgos isabelinos, aunque las fuentes que establecen ese universo son diferentes.

Es importante apuntar que la mayoría de los escritores de novelas góticas se documentaron fundamentalmente en libros o literatura de viajes para recrear los escenarios de sus novelas, las costumbres de los nativos de los lugares que visitaban y los sitios más pintorescos o espectaculares.²⁶ Los viajeros ingleses, en general, describían la España y los países mediterráneos del XVII y del XVIII desde un punto de vista contrastivo, extrañándose de los hábitos sociales de sus gentes. Las obras de Swinburne *Travels in the Two Sicilies in the Years 1777, 1778, 1779 and 1780* (1790), *Travels through Spain, in the Years 1775 and 1776* (1779) y la de William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* (1790) influyeron notablemente, no sólo en las escenas que vemos reflejadas en los textos de Radcliffe, sino en la manera de acercarse literariamente a esos paisajes, como se demuestra en este pasaje de su segunda novela:

Her thoughts, affected by the surrounding objects, gradually sunk into a pleasing melancholy, and she was insensibly led on. She still followed the course of the stream to where the deep shades retired, and the scene again opening to day, yielded to her a view so various and sublime, that she

²⁴ En el Capítulo IV estudiamos ampliamente la relación entre el paisaje mediterráneo de los pintores paisajistas y la obra de Radcliffe como una de las funciones del escenario latino.

²⁵ Sumándose a la moda de la literatura de viajes del XVIII después de su viaje por Holanda y Alemania Radcliffe escribió *A Journey Made in the Summer of 1794, Through Holland and the Western Frontier of Germany*. 1795.

²⁶ Así, ya en *The Travels of Francis Willoughby, Esq.; Through the Kingdom of Spain* (1664), cuando el viajero se haya en tierras murcianas dice: “En muchos lugares de España, por no decir en su mayor parte, la gente es bastante triste y solitaria. Las causas son debidas: a una inadecuada religión, a la tiránica Inquisición y a la gran cantidad de prostitutas [...]. En cuanto a la fornicación e impureza son los peores de todas las naciones, por lo menos de Europa.” (437) En el Capítulo II, analizamos la decisiva influencia de la literatura de viajes en la concepción del elemento latino, al estudiar la etiología del mismo. Revisaremos las obras más importantes en las que los autores góticos se basaron para construir un marco referencial plausible.

paused in thrilling and delightful wonder. A group of wild and grotesque rocks rose in a semicircular form, and their fantastic shapes exhibited Nature in her most sublime and striking attitudes. (*A Sicilian Romance*: 104)

Radcliffe integra los escenarios mediterráneos en todas sus novelas excepto en la primera, *The Castles of Athlin and Dunbayne: A Highland Story* (1789), publicada anónimamente (al igual que la de Walpole) siendo *The Mysteries of Udolpho* (1794) la obra de Radcliffe más aclamada. A partir de este momento y debido a su influencia, lo latino se convierte en elemento casi permanente en la ficción gótica. Del castillo escocés de su primera novela se traslada a los *chateaux* de los Pirineos y a los conventos e iglesias italianas, prefiriendo en todo caso los paisajes montañosos e imágenes de ciudades como Nápoles al espacio cerrado del castillo.

Anticipándose a la sátira que Jane Austen hace las novelas góticas en *Northanger Abbey* (1818), Radcliffe es consciente de la dimensión que el género está alcanzando en la sociedad y, de un modo satírico, recurre a las propias convenciones del género para situar su modo de entender lo sobrenatural, es decir, como algo asociado a la imaginación de las mujeres de una clase social inferior.

Después del modelo de Radcliffe fueron comunes historias de heroínas huérfanas con los valores y virtudes propias de la clase media doméstica que intentan descubrir su cuna aristócrata después de una serie de terrores, persecuciones y encarcelamientos, enmarcadas siempre en escenarios mediterráneos.

A partir de Radcliffe aparece una derivación o combinación del elemento sobrenatural: lo terrorífico. Se desvanece lo maravilloso y se buscan elementos, bien fantásticos o bien probables, que produzcan terror. Este giro es paralelo y coincidente con el cambio de escenario de las novelas góticas del norte al sur. El castillo escondido en el tenebroso bosque (en tierra de hadas), menos real, se hace palpable para el lector y se sitúa en Sicilia, Italia o España y, en menor medida, en el lejano oriente o en otros países de tradición católica como Portugal o Francia. Es necesario, pues, distinguir en las novelas del

periodo 1764-1820 entre la novela de ‘terror’ y la novela de ‘horror’. Esta distinción tiene su origen en la estética del XVIII. Para Radcliffe “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”.²⁷ (Radcliffe en Hume 1969: 285)

El terror como elemento ya se aprecia en *The Castle of Otranto*, dependiente del suspense, como *modus operandi*. Walpole mantiene la atención del lector a través de terribles sucesos que potencialmente pueden suceder a la manera trágica clásica: la ejecución de Theodore, el matrimonio incestuoso de Manfred con Isabella, la desaparición de Hippolita... Sin embargo, en Radcliffe el terror es más sofisticado, los sucesos que nos muestra son más vagos en su posible ejecución, permaneciendo sin resolver durante cientos de páginas. Puede que el efecto sea más artificial, más novelesco, pero mantiene la atención del lector en larguísimas novelas en las que el argumento es relativamente frágil para un lector moderno.

El apogeo del terror gótico, pues, comenzó con Radcliffe en la década de 1790. La escritora escribió todas sus novelas, cinco en total, entre 1789 y 1797. Entre las seguidoras de Radcliffe y del terror gótico destacan, entre otras, Charlotte Dacre, de quien se conservan cuatro novelas góticas: *Confessions of the Nun of St. Omer* (1805), *Zofloya: Or, the Moor, a Romance of the Fifteenth Century* (1806), *The Libertine: A Novel* (1807) y *The Passions* (1811); Sarah Green, de quien se conservan otras cuatro: *The Festival of St. Jago: A Spanish Romance* (1810), *The Royal Exile: Or, Victims of Human Passions* (1811), *Deception: A Fashionable Novel* (1813) y *The Carthusian Friar: Or, the Mysteries of Montanville* (1814); y Charlotte Smith, que escribió *Ethelina: Or, the Recluse of the Lake* (1789), antecedente de hecho del terror radcliffiano, *The Old Manor House* (1793), *The Banished Man* (1794) y *Marchmont* (1796). Entre los autores masculinos más

²⁷ Citado de un artículo póstumo de Radcliffe aparecido en *The New Monthly Magazine*, Vol vii (1826). (Hume: 1969: 285).

prolíficos del horror gótico encontramos a George Walker, cuya obra más famosa es *The Haunted Castle* (1794) y William H. Ireland, cuya obra más destacada es *The Abbess* (1799).

Por otro lado, el método de Lewis, Beckford, Mary Shelley y Maturin es bastante diferente. En vez de mantener la atención del lector por medio del suspense lo atacan frontalmente con situaciones que lo conmocionan y perturban. Más que elaborar posibles sucesos que nunca se materializan, amontonan una sucesión de horrores frente a los cuales el lector no se puede evadir fácilmente. *The Monk* de Lewis pretendía ir más allá que *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Radcliffe y, al igual que *Vathek* (1786), *Frankenstein* (1818) y *Melmoth the Wanderer* (1820), mucha de su efectividad se basa en el asesinato, la tortura y la violación. Por tanto, la diferencia con el terror-gótico es considerable; Radcliffe apenas amenaza con esta fórmula y Walpole sólo usa la violencia al comienzo y al final de su libro. El lector, en el horror-gótico, no está preparado para estas muertes violentas, que sirven para captar su atención y producir un clímax.

Horror gótico o gótico horriblo. En las novelas del periodo en cuestión se produjo otro cambio interesante que hizo que cambiara la estética de los novelistas góticos, y puede que este giro sea el más importante en la evolución del género. El terror-gótico se basa en la premisa de que el lector, abrumado, cerrará su mente (si no el libro) a los sentimientos sublimes que afloran debido a la mezcla de placer y dolor que el miedo induce. El horror-gótico asume que si los hechos tienen consistencia psicológica, incluso en situaciones repulsivas, el lector se verá totalmente envuelto en la trama, algo que probablemente produce un cambio en la concepción del bien y el mal.

Ambos conceptos, diferentes de la filosofía maquiavélica del Renacimiento, se acentúan a finales del XVIII y se confunden en los textos de algunos románticos, como en Blake con su obra *Marriage of Heaven and Hell* (1793), o en el *Cain* (1821) de Byron. Hasta Radcliffe, la distinción entre el bien y el mal es patente (Manfred y Montoni representan el héroe-villano), sin embargo con los héroes-villanos del horror-gótico entramos en el terreno

de la ambigüedad moral: Ambrosio, Victor Frankenstein y Melmoth son hombres de una extraordinaria capacidad a quienes las circunstancias empujan a propósitos malvados. No son meros monstruos, como nos parecerían a primera vista en una lectura superficial.

En su conocido artículo “Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel” (1969) Robert D. Hume resume la diferencia entre el terror-gótico y el horror-gótico de la siguiente manera:

To put the change from terror-Gothic to horror-Gothic in its simplest terms, the suspense of the external circumstance is de-emphasized in favor of increasing psychological concern with moral ambiguity. The horror-Gothic writers postulated the relevance of such psychology to every reader; they wrote for a reader who could say with Goethe that he had never heard of a crime which he could not imagine himself committing. The terror novel prepared the way for a fiction which though more overtly horrible is at the same time more serious and more profound. (285).

En definitiva, tanto el terror-gótico como el horror-gótico intentan envolver al lector en circunstancias especiales; el primero juega con la respuesta del lector al suspense, mientras que el segundo lo envuelve a través del héroe-villano protagonista de la historia.

El antecedente más inmediato del horror-gótico es sin duda la obra del excéntrico William Beckford, *Vathek* (1786). Publicada primeramente en Francia en 1782, país que según el autor aceptaba mejor las excentricidades, fue traducida cuatro años más tarde al inglés. Su publicación fue problemática y Beckford tuvo que abandonar Inglaterra. Su curiosidad, propia de la época, le hizo viajar por Europa, viajes que tuvieron como resultado la publicación de su *Journal in Portugal and Spain for the years 1787-88* (1835).

Vathek es un caso aislado dentro del género aunque su influencia es patente en autores del horror-gótico como Lewis y en románticos como Byron, quien la calificó como su Biblia. Para muchos, el texto pertenece a esa corriente orientalista europea, pero la novela va mucho más allá. El héroe-villano, el Califa Vathek, es un tirano cuyas acciones inspiran horror y terror entre sus súbditos, pero al mismo tiempo es una persona sensual, que construye palacios para satisfacer sus placeres carnales. Adepto a las artes de la astrología y la

magia, busca el conocimiento prohibido. Vathek es capaz de asesinar cientos de niños, ante el horror de sus súbditos, para conseguir aprehender el conocimiento. Su propio exceso le lleva a su propia destrucción; Vathek, como Fausto, es la víctima de sus pasiones y ambiciones.

Lejos del orientalismo de *Vathek*, Lewis, el autor con quien el horror-gótico se hizo popular entre el público lector de la última década del siglo XVIII y la primera del XIX, incorpora el elemento latino que anteriormente Radcliffe ya había consolidado como parte esencial en sus obras. *The Monk* (1796), su obra más conocida, emblemática del horror-gótico, fue escrita cuando Lewis tenía tan sólo diecinueve años y produjo un gran escándalo. La obra fue tachada de obscena y diabólica, pero su éxito fue clamoroso, tanto que Radcliffe publicó un año más tarde *The Italian* en respuesta a la obra de Lewis. En esta obra destaca a primera vista el héroe-villano, Ambrosio, capaz de las atrocidades más inimaginables para conseguir su fin: seducir a la heroína, Antonia.

Lewis conoce a Goethe y es naturalmente influido por la tradición alemana de autores como Schiller y Carl Grosse y la corriente del *Sturm und Drang*. Lewis conocía España probablemente a través de las lecturas de Swinburne, Twiss y Townsend, ya que nombra localidades cuasi-desconocidas para el público inglés de la época como Murcia y Mula (pequeña localidad al oeste de Murcia). *The Monk* pronto se convierte en un clásico del horror debido a la mezcla de satanismo, sadismo, sexo y elementos sobrenaturales. Esta obra repudia los intentos sutiles de producir terror de Radcliffe y se lanza a ofrecer incestuosas copulaciones, violaciones sobre cadáveres en descomposición, muertes de bebés nacidos en los subterráneos de un convento. Finalmente el brazo armado de la justicia gótica, la Inquisición, aparece para juzgar a Ambrosio que es liberado por Lucifer, en un clímax sin precedentes, dejándolo caer en los picos de Sierra Morena, donde tarda seis días en morir por empalamiento. Como Fred Botting señala,

The Monk is about excess, about excesses of passion concealed beneath veils of respectability and propriety. It uses the conventional anti-Catholicism of Gothic fiction implied in the monastic setting, but it is the tyrannical nature of, and barbaric superstitions inculcated by, all institutions, including aristocracy, Church and family, that forms the general object of criticism. Institutional repression is seen to encourage excess. (Botting 1996: 78)

No le faltaron imitaciones a este texto, algunas innegables como *The Monk of Udolpho* (1807), en lo que parece una mezcla de Radcliffe y Lewis, y otras no tan evidentes como *Zofloya; or, the Moor* (1806) de Charlotte Dacre, reeditada posteriormente en dos ocasiones. Esta tendencia al horror fue la que también adoptó William Godwin, padre de Mary Shelley, aunque con menos extravagancia que Lewis. En *St. Leon* usa el anticatolicismo y el escenario latino, típico del gótico de este periodo. Sus horrores son evidentes, creíbles, intensos y crudos como la vida real. Los escenarios de Godwin no se desarrollan en subterráneos y pasadizos, sino a plena luz. Las imágenes son de dolor, de muerte y de enfermedades con la finalidad de convulsionar al lector. Su preocupación es narrar el sufrimiento del mundo por el individuo. El elemento sobrenatural en Godwin es leve, su interés, casi morboso, se centra en la tortura y el dolor tanto físico como psíquico que éste ejerce en el individuo. En *Caleb Williams* hay una historia de torturas, opresiones y horrores que un hombre sufre a manos de los ricos y poderosos. Caleb se convierte en su propio destructor. Las prisiones²⁸ son una obsesión para Godwin y por medio de ellas critica ácidamente las atrocidades del sistema penitenciario inglés en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII, época en la que transcurre la novela:

Our dungeons were cells, 7½ feet by 6½, below the surface of the ground, damp, without window, light or air, except from a few holes worked for that purpose in the door. In some of these miserable receptacles three persons were put to sleep together [...]. (*Caleb Williams*: 181)

²⁸ Davin Punter en *The Text, the Body and the Law* (1996), Max Byrd en “The Madhouse, The Whorehouse and the Convent” (1977) y Jaques Blondel en “Metaphysical Prisons” (1971) estudian en profundidad las implicaciones de este elemento en la ficción gótica. Al analizar la estructura ficcional del gótico veremos las implicaciones del este rasgo.

En *St. Leon* (1799), con escenario mediterráneo, Godwin explora concienzudamente lo oculto y lo sobrenatural manteniendo, al igual que en *Caleb Williams*, el interés por la introspección psicológica a través del personaje principal, poseedor de la piedra filosofal y del elixir de la vida que le proporcionan tanta felicidad como sufrimiento. Nacido en una familia aristócrata de la corte de Francisco I de Francia, sus aventuras le llevan a ser víctima de la Inquisición en la corte de Felipe II; más tarde St. Leon escapa de un Auto de Fe en Valladolid, gracias a la ingestión del elixir de la vida, que lo condena al desarraigo y a vagar su inmortalidad por toda Europa. Su descripción del Auto de Fe es reveladora del horror gótico producido por la Inquisición en la España mas odiada por el pueblo inglés, la de Felipe II:

I saw the galleries and accommodations that had been erected for the spectators: I saw the windows and roofs crowded with beholders. The shrieks of the sufferers I could not hear; they were drowned in the infernal exultations of the multitude. But what was worst of all, I discerned some of the condemned, fixed as they were upon small boards, near the top of stakes four yards high, and therefore greatly above the heads of the assembly, [...] The impression I felt that moment was horrible beyond conception. (*St. Leon*: 352-3)

Por lo general, el horror se experimenta en los sótanos, criptas y cámaras ocultas. El límite del horror es la muerte, presentada como el fin que niega cualquier posibilidad de transcendencia imaginativa. A pesar de la dialéctica establecida en la ficción gótica entre el terror y el horror con el fin de contener los excesos de la maquinaria gótica, el mal en sus formas más crudas se mantiene hasta el final de la ficción gótica en la década del 1820. El triunfo del horror-gótico es arrollador a partir de 1800, sobre todo debido a las publicaciones de los llamados *shilling shockers*.²⁹ La oleada de estos *pulp gothic fiction*³⁰ se distribuía por medio

²⁹ Ver Capítulo II “El público lector” (2.1.3), donde se explican los distintos formatos que leía el público. Entre los más populares se encuentran los *shilling shockers* (novelas muy baratas y generalmente cortas).

³⁰ Ver Haning (1978), *The Shilling Shockers: Stories of Terror from the Gothic Bluebooks*. *Gothic fiction* es un término similar al de *Gothic bluebooks*; ambos remarcan la baja calidad de las ediciones góticas, por lo general en papel de estraza.

de las bibliotecas ambulantes (*circulating libraries*) con títulos cada más vez fantasmagóricos que se anunciaban a gritos en las plazas de los pueblos como lo más horrible jamás narrado. Este proceso degradó notablemente el género a pesar de los intentos de regenerarlo de Shelley con *Frankenstein* (1818) y *Melmoth the Wanderer* (1820) de Maturin.

The Monk se publica hacia la mitad de la década de 1790 y partir de ese momento el mercado se inunda del nuevo producto del gótico —el horror. Lewis no escribió ninguna novela más, adaptó novelas para el teatro en *The Bravo of Venice*³¹ (1805) o escribió sus propios dramas como *Alfonso, King of Castile: A Tragedy in Five Acts* (1802)³² en la misma línea que *The Monk*, además de escribir colecciones de historias cortas. Tras Lewis, una legión de autores anónimos trabajan sin descanso para las editoriales más importantes de Londres.³³ Entre las novelas anónimas más conocidas de la época destacan: *The Bloody Hand: or, The Fatal Cup, A Tale of Horror* (1800); *Almagro and Claude: or, Monastic Murder Exemplified in the Dreadful Doom of an Unfortunate Nun* (1803); *The Midnight Groan: or, The Spectre of the Chapel, Involving an Exposure of the Horrible Secrets of the Nocturnal Assembly, A Gothic Romance* (1808); *The Monk of Henares, or The Pool of Blood* (1823). Entre los seguidores más prolíficos después de Lewis encontramos a Isaac Crookenden, quien durante dos décadas escribió cerca de treinta novelas de las que se conservan siete. Solía plagiar a sí mismo publicando sus obras bajo otro nombre o anónimamente. También acostumbraba a importar historias del alemán como explica Frank (1987: 65): “His method never varied. He always bypassed slow terror to give the reader the immediate and noxious horror he was seeking.” De él se conservan: *The Story of Morella de Alto: Or, the Crimes of Scorpino Developed* (1804), *The Skeleton: Or, The Mysterious Discovery, a Gothic Romance* (1805) (ver fig. i), *Fatal Secrets: Or, Etherlinda de Salmoni, A*

³¹ Adaptación de la novela de J.H.D. Zschokke, *Abällino, Der Grosse Bandit* (1794).

³² Ver Spector, (1963) *Seven Masterpieces of Gothic Horror*.

³³ Blakey en *The Minerva Press, 1790-1820*. (1939) y Summers en *The Gothic Quest* (1938) documentan ampliamente el papel de las editoriales en la difusión de la ficción gótica.

Sicilian Story (1806), *The Mysterious Murder: Or, The Usurper of Naples, An original Romance to Which is Prefixed the Nocturnal Assassin, Or Spanish Jealousy* (1806), *Horrible Revenge: Or, The Monster of Italy!!* (1808), *The Italian Banditti: Or, The Secret History of Henry and Matilda, A Romance* (1811) y *The Spectre of the Turret: Or, Guolto Castle* (s.f.).

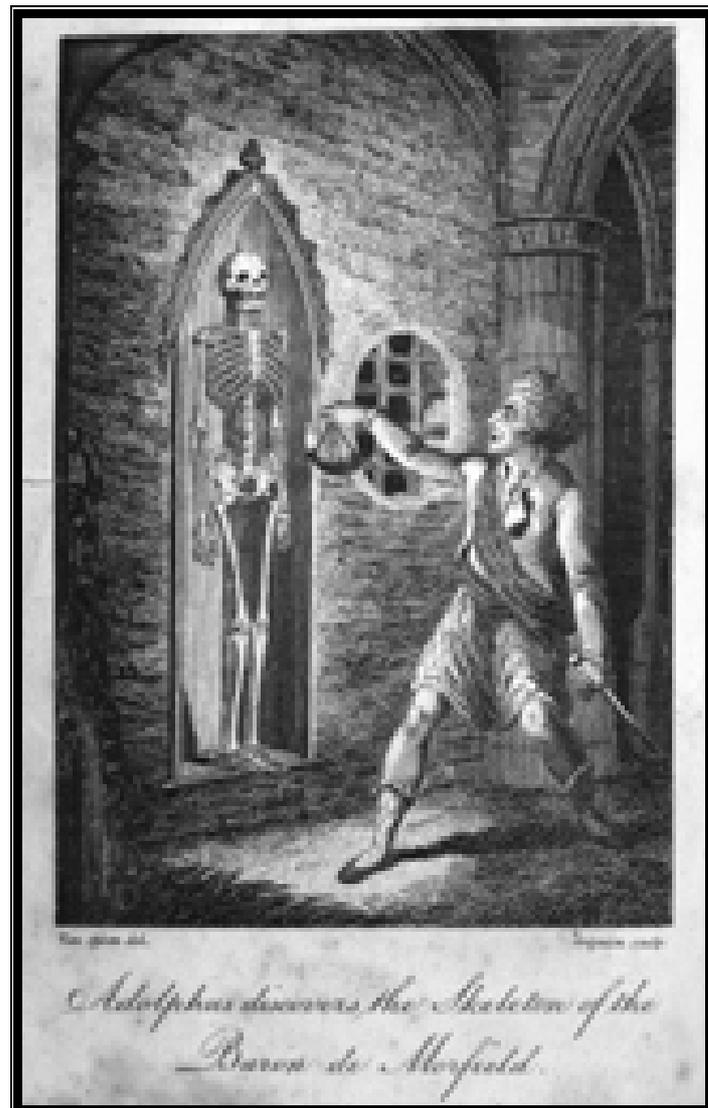


Fig. 1
Isaac Crookenden
The Skeleton: Or, The Mysterious Discovery. a

En definitiva, lo que muestra la oposición entre Radcliffe y Lewis en la década de 1790 es que, lejos de ser complementarios (Frank 1987: xxvi), el terror y el horror eran efectos contradictorios, tal como mantenía Radcliffe. Durante los primeros años del siglo XIX las imitaciones de las obras de Radcliffe y Lewis se sucedieron en infinidad de obras, la mayoría no reeditadas desde entonces, tanto en la corriente del terror-gótico como en la del horror-gótico. En esta órbita del horror gótico, e influidas por Godwin, situamos las experiencias en el género de Percy Shelley, yerno de Godwin, que escribió dos novelas góticas, *Zastrozzi* (1810) y *St. Irvyne* (1811) y una obra de teatro, *The Cenci* (1820). Siguiendo el modelo Godwiniano, Shelley sitúa el crimen individual en el contexto de las fuerzas sociales.

Frankenstein (1818) de Mary Shelley es otra obra que podríamos encuadrar dentro del horror gótico, no tanto por el tratamiento del horror en su novela, sino más bien por la individualidad y originalidad del tema. Shelley, como explica ella misma en el prólogo de la obra,³⁴ intenta crear una historia de horror diferente de las que se escribían en la época: “I busied myself to think of a story —a story to rival those which had excited us to this task. One which would speak to the mysterious fears of our nature and awaken thrilling horror” (*Three Gothic Novels*: 262). Con esta obra Mary Shelley intenta salirse de las convenciones gastadas del gótico. Cambia el escenario, cambia los roles de los personajes principales: el héroe es se transforma en héroe-villano, y el héroe-villano hace las veces de héroe no villano al mismo tiempo; adapta nuevos temas al horror siendo una de las iniciadoras del ‘romance científico’ o del gótico científico³⁵ como la crítica posterior lo ha catalogado.

Como explica la autora en el prólogo, el origen del texto se remonta a 1816, cuando pasaba el verano en Villa Diodati, cerca de Génova, con su marido, Byron y el médico de

³⁴ Edición de Peter Fairclough (1968), Mario Praz (introd.), basada en edición de la autora de 1831.

³⁵ Tim Marshall (1995) analiza este punto en *Murdering to Dissect: Frankenstein, Grave-Robbing and the Anatomy of Literature*, obra que estudiamos más adelante. También Brian Aldis en *Billion Year Spree* (1973) identifica por primera vez a Shelley como la madre de la ciencia ficción.

éste, Polidori. Debido a la incesante lluvia se divertían contando historias alemanas de horror y filosofando sobre los principios de la vida y los experimentos con miembros de animales del Dr. Erasmus Darwin. En una especie de apuesta planearon escribir cada uno una historia semejante a las que contaban y Mary Shelley tuvo un sueño en el que experimentaba con la producción artificial de la vida, un monstruo capaz de cometer los crímenes más horribles y al mismo tiempo mostrar su consciencia individual humana, tal y como se expresa al comienzo del Capítulo IX:

[...] I was alive. The blood flowed freely in my veins, but a weight of despair and remorse pressed on my heart which nothing could remove. Sleep fled from my eyes; I wandered like an evil spirit, for I had committed deeds of mischief beyond description horrible, and more, much more was the love of virtue. (*Frankenstein* 1831: 353)

Aunque no tan profundas, Mary Shelley escribió otras historias de horror, como *Mathilda* (1819), *Valperga* (1823), *The Last Man* (1825), *Transformation* (1830) y *The Mortal Immortal* (1833); esta última nos recuerda la fantasía de H.G. Wells, *The Shape of Things to Come*. En todas ellas observamos elementos góticos destacables: el incesto, el confinamiento, lo sobrenatural. En *Mathilda*, por ejemplo, la heroína de dieciséis años está a punto de ser el objeto incestuoso de su padre. Desde el punto de vista de nuestro estudio, la obra que más nos interesa es *Valperga*. Shelley escribe esta obra casi 60 años después de *Otranto* pero intenta rescatar los rasgos básicos de la novela de Walpole. La novela se sitúa en la Italia de principios del siglo XIV durante los feudos de los Gibelinos (pro-Emperador) y los Güelfos (pro-Papa). En este texto, minuciosamente documentado por parte de Shelley, se entrelazan rasgos góticos como la encarnación del diablo, pasadizos, pasajes secretos, un enano albino, cavernas, la figura de un ‘judío errante’ e incluso profecías. Sin embargo, Shelley incide de forma reiterada en un rasgo que Walpole sólo esboza: la polaridad o dualidad norte-sur: Alemania-Italia, rubios-morenos, lo material-lo sobrenatural, dominación-subordinación, lo

civilizado-lo bárbaro, lo moderno-lo antiguo, en definitiva expresa lo que forma parte de su entorno político, religioso y cultural frente a la otredad.

Otro tipo de horror gótico está representado por la obra de John Polidori *The Vampyre* (1819), fruto también de Villa Diodotti y convertido en un mito literario por ser el primer relato vampírico inglés. Polidori, que viajó con Byron por Italia, se inspiró en leyendas y en su aversión a Byron para construir esta novela de vampiros, seres que se alimentan de sangre humana y cuyos cuerpos son inmortales. A pesar de la novedad del tema, no es un texto tan espeluznante como *The Monk*, ya que el tratamiento del horror de Polidori es más apacible, menos violento.

Otros famosos escritores de la época hicieron sus incursiones en el género como Scott, que teorizó sobre la novela gótica, con obras como *The Bride of Lammermoor* (1819), aunque el último gran escritor gótico es sin duda Charles Robert Maturin, un excéntrico clérigo irlandés que produjo *Melmoth the Wanderer* (1820), según muchos (Varma 1957; Frank 1989; Botting 1998), la mejor obra del género cuando éste se encontraba en plena decadencia. Maturin mezcla la exuberancia poética de Radcliffe con el perverso horror de Lewis, la precisa perspicacia con la que analiza a los personajes y el desinhibido uso de lo sobrenatural.

Antes de *Melmoth the Wanderer*, Maturin había escrito tres novelas: *The Fatal Revenge or the Family of Montorio* (1807), *The Wild Irish Boy* (1808) y *The Milesian Chief* (1812), la primera de las cuales se podría encuadrar en el horror-gótico, ya que desarrolla la agonía mental y física de los personajes, y la segunda y tercera en el gótico histórico. *Melmoth the Wanderer* utiliza mecanismos similares a los utilizados por Godwin en *St. Leon*, usando la inmortalidad física como un medio de tortura espiritual. Maturin mezcla el horror con un sorprendente realismo. La historia consta a su vez de una serie de historias intrincadas formando una estructura interior que las une. En cada una de las seis historias el Vagabundo, o Errabundo como se ha traducido al español, quien ha vendido su alma en aras de la inmortalidad y

poder sin límites, busca la mortalidad e ir al infierno. Melmoth es un errante en busca de individuos con los que compartir su angustia. Las historias se suceden en distintos escenarios: Londres, España, Irlanda y excepcionalmente la India. Todas las convenciones góticas aparecen en las distintas historias y en todas hay un análisis de la mente de los personajes desde la resistencia a la apatía hasta los límites de la locura, como vemos en la descripción del horror físico que realiza del sueño de Monçada en prisión:

The next moment I was chained to my chair again, - the fires were lit, the bells rang out, the litanies were sung; - my feet were scorched to a cinder, - my muscles cracked, my blood and marrow hissed, my flesh consumed like shrinking leather. (*Melmoth the Wanderer*: 279)

Podemos concluir que en el gótico los modos se van radicalizando a medida que el gótico se acerca al siglo XIX. Pasamos del miedo al terror y del terror a horror. Cuando el gótico va finalmente desapareciendo todos conviven pero agudizados en su forma más exarcebada.

1.1.2. Convenciones³⁶ espaciales y prototipos del gótico

En este punto trataremos de observar los elementos o convenciones que predominan en el gótico, así como también la intensidad de los mismos en los distintos tipos de ficción gótica (ver gráfico I). Para ello tomamos aquellos rasgos que en la mayoría de los estudios –Railo (1927), Summers (1938), Sedgwick (1975) y Aguirre (1990)– coinciden en la conformación de lo que se denomina la maquinaria gótica (Varma 1957: 17), aunque Sedgwick (1975), entre otros autores, engloba el edificio gótico en lo que ella denomina *mise en scène*, que en nuestro estudio analizamos como parte fundamental del elemento latino mediterráneo. En cuanto a los personajes, podemos observar una dualidad básica de las historias góticas: héroe/heroína por un lado y héroe-villano/heroína villana por otro. La

³⁶ En el sentido que las define A.M. Wright en *The Formal Principle in the Novel* (1982): “A convention can be defined as an agreement between artist and audience as to the significance of features. [...] The justification of any convention is its contribution to predictability” (40-43).

mayoría de los personajes góticos, excepto los que juegan un papel secundario, generalmente de sirvientes, se encuadrarán en una de estas categorías.

GRÁFICO I

CONVENCIONES DEL GÓTICO EN LAS CLASIFICACIONES DE LA NOVELA

		CLASIFICACION SEGÚN LOS MODOS DE FICCIÓN GÓTICA			CLASIFICACION GEOGRAFICA		
		HISTORICO SOBRENATURAL	TERROR	HORROR	NORTE	ORIENTAL	SUR
PERSONAJES	HEROE						
	HEROÍNA	PASIVA					
		ACTIVA					
	HEROE-VILLANO	SEÑOR FEUDAL					
		MONJE/ABAD					
		BANDIDO					
HEROÍNA-VILLANA	ABADESA						
EDIFICIO GOTICO	CASTILLO/RUINA						
	MANSION						
	MONASTERIO/ABADIA						
TEMATICA	CULTURAL						
	POLÍTICA						
	RELIGIOSA						

PRESENCIA

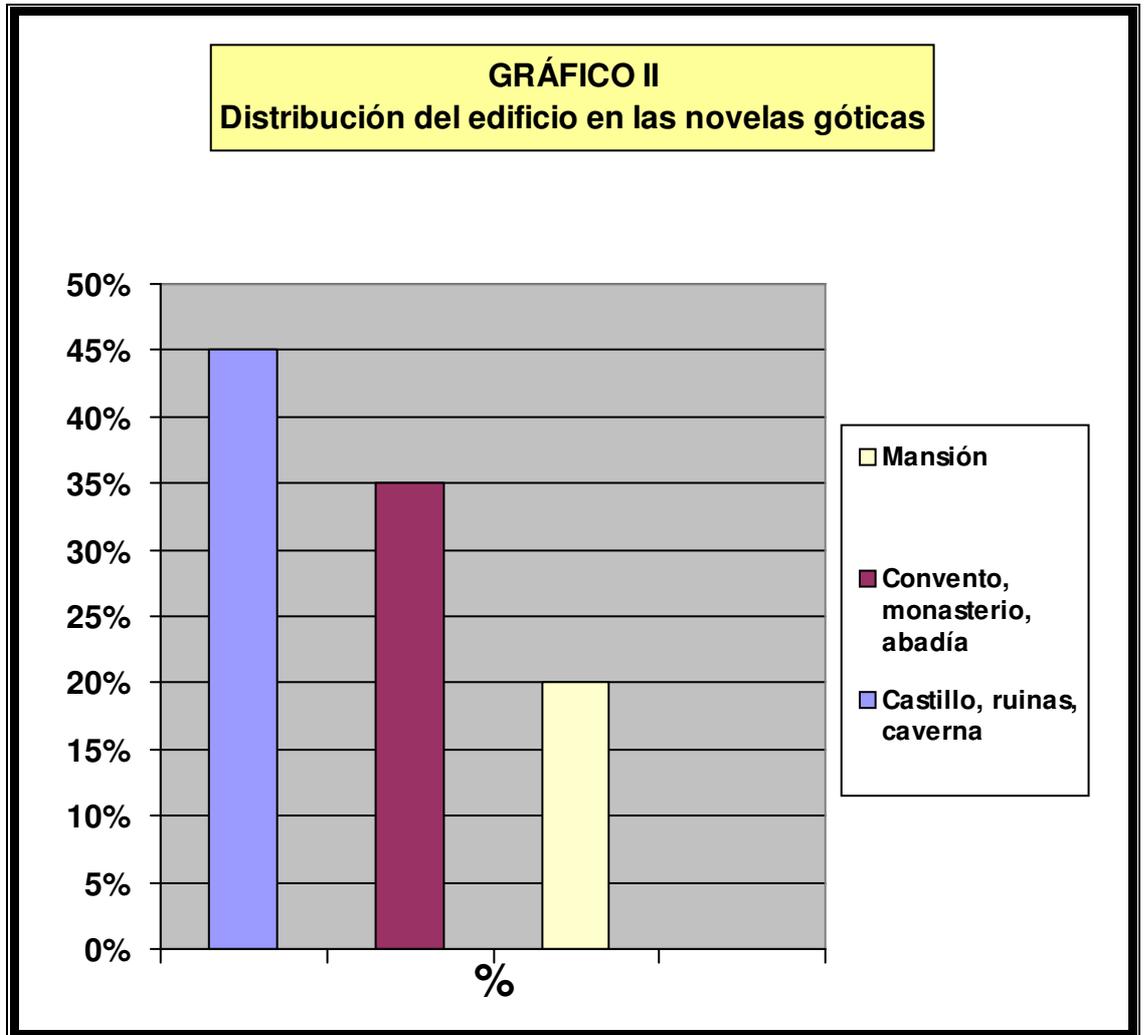
NULA
 BAJA
 MEDIA
 ALTA

Nuestro objetivo aquí sería una relación entre las convenciones góticas más comúnmente aceptadas (Botting 1996: 45) y su conexión con el escenario geográfico latino. Del estudio de estas convenciones extraemos tres consecuencias importantes: en primer lugar, el hecho ya mencionado de que el estudio del escenario gótico queda siempre reducido a un espacio físico muy específico —un castillo, una torre, un monasterio—; en segundo lugar, la presencia del entorno geográfico, y más específicamente el latino, está casi por completo obviada en los estudios de los ingredientes góticos y la única perspectiva desde la cual se ha analizado es la del exotismo. En tercer lugar, no es posible analizar el escenario como una convención más, ya que es un entorno que engloba diversas convenciones y sus implicaciones no son estrictamente literarias, sino sobre todo culturales.

Después de la década de 1790, la tremenda producción de novelas góticas y su consiguiente plagio exacerbado trajo consigo que los convencionalismos góticos se gastaran y, por lo tanto, se convirtieran en objetos de sátira y sarcasmo, no sólo en ensayos y críticas literarias sino incluso en novelas, siendo la más importante *Northanger Abbey* (1818) de Jane Austen. Para los detractores, las novelas góticas eran irracionales, inmorales y un fracaso como representación del hombre y su entorno. T.J. Matthias dice: “The spirit of enquiry which he [Walpole] introduced was rather frivolous, though pleasing, and his Otranto ghosts have propagated their species with unequalled fecundity. The spawn is in every novel shop” (1796: 4). Se reconocía así la novela de Walpole como el origen de esta nueva y popular narrativa. Aunque la novela gótica sufrió diversos cambios, la forma originaria se mantuvo sobre la consistencia, un tanto relativa, del escenario y del argumento en conjunción con la tradición del romance, lo que la hacía un modo distinto de ficción. Según observa Maggie Kilgour:

It feeds upon and mixes the wide range of literary sources out of which emerges and from which it never fully disentangles itself. The form is thus itself a Frankenstein's monster, assembled out of the bits and pieces of the past [...] it is, at its best, a highly wrought, artificial form which is extremely

self-conscious of its artificiality and creation out of old material and traditions. (Kilgour 1995: 4)



Kilgour deja patente aquí la gran variedad de ingredientes que intervienen en la construcción de la novela gótica. Como todas las formas narrativas, su autenticidad radica en mezclar formas anteriores con el objeto de construir una nueva forma literaria. Desde el punto de vista de la semántica narrativa, lo que se produjo con la novela gótica fue una

eliminación o transgresión de las normas existentes (que premiaban la imitación de la naturaleza), defendidas por Johnson en *The Rambler* (Johnson en Sage 1990: 31).

El espacio civil y religioso: el castillo o la mansión y el convento o monasterio. De entre las convenciones más conocidas y arquetípicas del gótico, el castillo (ver gráfico II) quizás es la más visual y usada. Sin embargo, aunque fue utilizada en multitud de ocasiones, observamos que en las obras canónicas del género su uso no es mayoritario: Walpole, Radcliffe y Maturin sólo lo usan en una ocasión, Lewis, Beckford y Godwing en ninguna. Lo significativo del edificio gótico podría resumirse en dos vertientes: la de crear una atmósfera determinada de suspense y oscurantismo y la de servir como cárcel, como espacio cerrado donde las atrocidades góticas se desarrollan: torturas, violaciones y aislamiento del mundo. Sin embargo, nuestro interés se dirige también en otra vertiente no analizada: observando la evolución del gótico advertimos que el gótico-terrorífico y horriblo que surgen en la década de 1790 coinciden con la sustitución mayoritaria del edificio gótico del castillo por el convento o monasterio, edificaciones más propias del entorno mediterráneo y más apropiadas para la temática religiosa y sexual.

La obra de Piranesi, *Carceri*, obra de fantasía arquitectónica publicada en 1742, (ver fig. ii) y muy conocida en Gran Bretaña en la década de 1760, aporta un elemento artístico que, unido a la tradición popular del gusto por los juicios, las cárceles (germen del llamado ‘criminal journalism’³⁷) y las historias, forma un elemento ficcional perfecto para este género. Es significativo que los artistas que influyeron en el gótico de manera más directa fuesen italianos o españoles. Piranesi (italiano) en cuanto a la arquitectura, Salvator Rosa y Claude Lorrain (italianos) en pintura paisajista, como veremos más adelante, y Goya (español) en pintura. En el gótico un castillo, un convento, una mansión o unos pasadizos son metonímicamente ejemplos de cárceles.

³⁷ Ver Richetti en *The Popular Fiction before Richardson* (1992: 26-27).

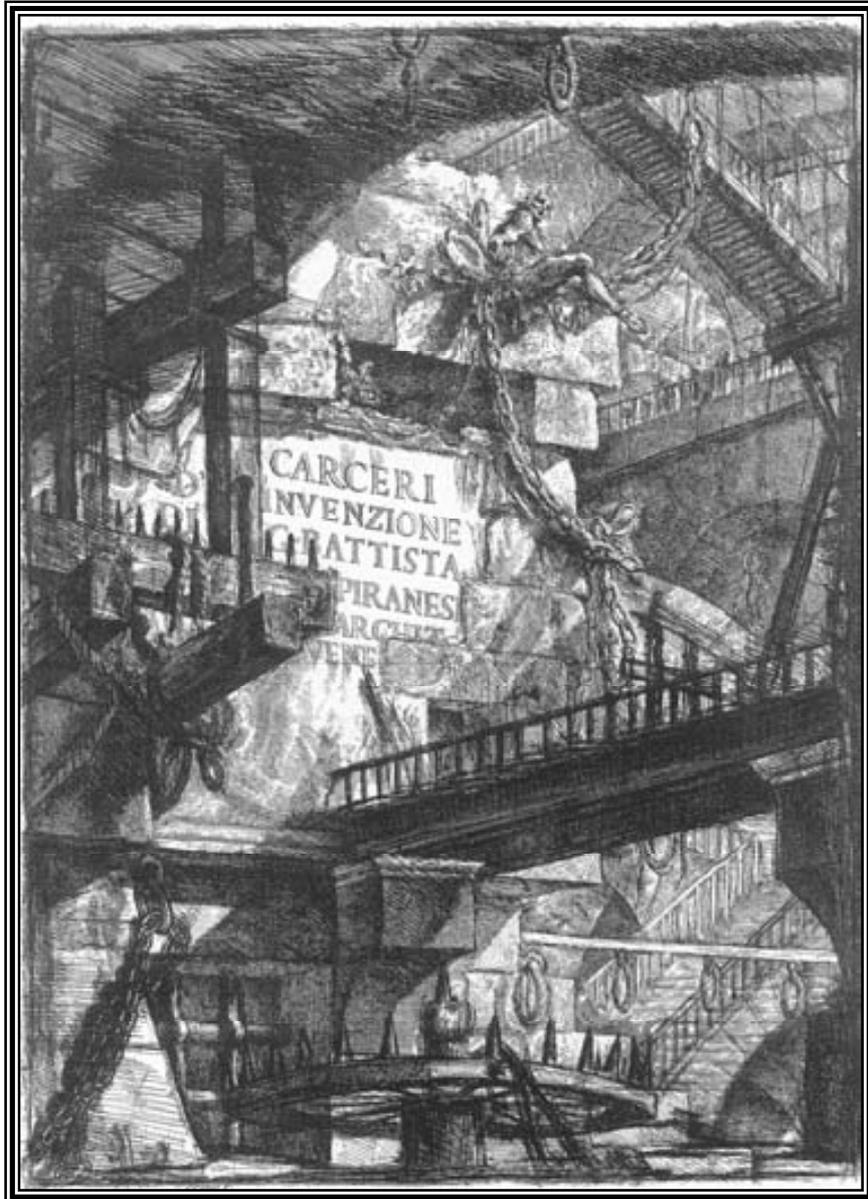


Fig. 2
Giovanni B. Piranesi *Invenzione de Carceri. Secondo stadio.*
(1743-45)
National Gallery of Art. Washington

En 1777 John Howard publica *The State of Prisons in England and Wales* donde el autor declara que las condiciones de las prisiones eran, en algunos casos, peores que las del continente, sobre las que se oían atrocidades de los procedimientos judiciales que tanto

gustaban al gran público. Su descripción sirve como telón de fondo para las descripciones góticas de las cárceles de la Inquisición. En *The Heart of Midlothian* (1818) Sir Walter Scott también se refiere al estado de las prisiones en Gran Bretaña en la misma línea que Howard, aunque sin tanta dureza. En este sentido Tompkins analiza los procesos más sonados de la época en la Europa latina, objeto de muchas novelas góticas:

Thus English readers [...] turned to Spain and saw the Inquisition re-established and the Enlightened Count Olivadez (sic) in its dungeons, and found in Trenck's memoirs the passage where Olivadez, escaped into safety at Paris, shows the author the marks of the torture on his body. (Tompkins 1932: 271).

El castillo ha sido tradicionalmente el icono simbólico³⁸ visual más característico del gótico, y el que más se asocia desde un punto de vista externo al género, quizás por la influencia del cine como generador de arquetipos visuales. El castillo predomina más en las novelas que se desarrollan en escenarios del norte europeo, y aunque no desaparece totalmente por ser el elemento espacial primigenio de la ficción gótica, con la masiva utilización de escenarios del sur en el apogeo del gótico decae en su uso.

El castillo como escenario fue tan manido que algunos críticos realizan clasificaciones atendiendo a este elemento y sus derivados. Frank (439-443), por ejemplo, describe dos subtipos de novelas góticas según el castillo. En primer lugar, lo que se denominó gótico de torreta (“Turret Gothic”), novelas en las que una torre o torreta del castillo era el espacio de confinamiento principal. Destacan de este subtipo obras como *The Watch Tower: Or, The Sons of Ulthona* (1804) de T.J. Horsley; y *Louisa: Or, The Black Tower* (1804) de G.D. Herson. Cuando la acción en el castillo se traslada de la torre a los pasadizos o subterráneos del mismo, estas novelas son denominadas gótico de caverna “(Grotto

³⁸ El castillo es un elemento que se remonta a la Edad Media y que contiene una carga simbólica significativa. Cirlot lo define su *Diccionario de símbolos* como “un símbolo complejo, derivado a la vez de la casa y del recinto o ciudad murada. En este último aspecto, ciudades amuralladas aparecen en el arte medieval como símbolo del alma [...] Su forma, aspecto y color, su sentido sombrío y luminoso tiene gran valor para definir la expresión simbólica del castillo.” (1988: 121)

Gothic” y también *Burgverliess Gothic* (del alemán Burg=castillo y Verliess=mazmorra, subterráneo), término acuñado por Eino Railo en su estudio de la novela gótica *The Haunted Castle* (1927).³⁹ La acción de estas novelas se restringe fundamentalmente a sólo una caverna natural o un subterráneo de un castillo. *The Cavern of Death* (1794) anónima, *The Black Valley: Or, The Castle of Rosenberg* (1803) (ver fig. iii) anónima y *The Lady of the Cave: Or, The Mysteries of the Fourteenth Century: An Historical Romance*. (1802) de H.H. Hasworth, son ejemplos representativos.



Fig. 3
Portada de *The Black Valley: Or, The Castle of Rosenberg* (1803)

³⁹ Ver punto 1.3.1., donde se demuestra la repercusión de esta obra en la crítica moderna.

La primera evolución del castillo hacia otro tipo de edificio más cercano a los lectores la mansión, que es menos arquetípica como escenario y da más libertad a la hora de exteriorizarse en el paisaje y entorno que la rodea. Los personajes, aunque encasillados, son más cercanos entre sí socialmente y jerárquicamente. La mansión no se restringe a un pasado remoto, sino que avanza en el tiempo hasta situarse en un periodo cercano y más palpable para el lector. Otro ingrediente que hizo evolucionar el escenario del castillo a la mansión fue la credibilidad; el castillo había sido un escenario demasiado manido y utilizado durante siglos por el antiguo romance con un aureola fantástica que, si bien sirvió como punto de partida, no era tan seductor para un lector ávido de nuevas emociones y cambios. La mansión es característica como escenario, no solo del gótico sobrenatural, sino también del terror (ver gráfico I).

La construcción del concepto del sur en el gótico propició que en los entornos específicamente latinos de los países católicos del sur imperen los conventos como edificio gótico junto a la mansión, aunque ésta última en menor medida. A las novelas cuya acción se desarrollaba casi completamente en estos escenarios se las denominó “*monastic shocker*” (Frank 1987: 440). El convento, abadía o monasterio eran los escenarios perfectos donde los monjes católicos eran capaces de los crímenes más abyectos gracias a su brazo armado: la Inquisición y podían llevar a cabo las atrocidades más horribles. El horror-gótico debe sus mejores obras a estos escenarios donde seres maquiavélicos, víctimas de una lucha interna angustiada, matan, violan y torturan para satisfacer su angustia y su sádico placer. *The Monk* (1796), *The Fatal Vow: Or, St. Michaels Monastery* (1807), *The Abbess* (1799) o *Monastery* (1820) de Scott son ejemplos representativos. En muchas ocasiones el mal es destruido al mismo tiempo que el escenario, de manera simbólica, generalmente bajo un fuego purificador. La destrucción genera destrucción.

Héroe/heroína.⁴⁰ El héroe gótico como representante del bien, salvaguarda de las buenas costumbres y cumplidor de los preceptos religiosos del honor y de la honestidad, apenas sufre cambios en la evolución del gótico. Prácticamente se nos presenta de la misma forma en cualquiera de las fases, aunque pierde importancia en la fase de apogeo del gótico. Si lo situamos en las clasificaciones anteriormente establecidas, notamos que su presencia es mayor en el gótico histórico y sobrenatural (clasificación según los modos de ficción gótica), por un lado y también más importante en las novelas de geografía norte, puesto que en las de geografía oriental y sur pierde magnitud en favor de su opuesto o doble: el héroe-villano. Su función principal, heredada de los libros de caballería y de los romances heroicos, es la de proteger a la heroína, de la cual se enamora de forma instantánea al principio de la novela. Sus cualidades y forma de actuar siempre le conducen a arriesgar su propia vida por los demás, por su amada y por el bien. Un personaje que aúna todas las cualidades del héroe gótico es Vivaldi en *The Italian*.

La heroína gótica sufre una evolución más acentuada que el héroe gótico en el transcurso de la evolución de la novela gótica. En un principio, sus acciones se restringían a casi por completo a protegerse del acoso sexual del héroe-villano, sin otra solución que esperar que alguien (el héroe) la salvara de tales atrocidades. Su función en este estado primigenio de la novela gótica es pasiva, de manifiesta inferioridad ante el poder masculino, actitud heredada en parte de Richardson y su visión de la virtud recompensada. La diferencia entre la heroína de Richardson y la de la novela gótica es que en las novelas del primero, la heroína ve recompensada su virtud, mientras que en la ficción gótica la virtud no siempre tiene recompensa.

⁴⁰ *The female gothic* (gótico femenino) término acuñado por Julian Fleenor (1983) para situar el papel de la mujer en el gótico. Otros estudios importantes son: *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (1987) de Nancy Armstrong y *Romanticism and Gender* (1993) de Ann Mellor.

Con Radcliffe el panorama cambia completamente: para ella la heroína es un personaje que decide sus actos o al menos dirige sus esfuerzos en ese sentido. Su actitud es más beligerante en dos vertientes: frente a los designios paternos, al oponerse a los matrimonios preacordados entre padres, lo que resulta en un enclaustramiento monacal o reclusión en el castillo, y frente al acoso sexual del héroe/villano. Las heroínas de *The Mysteries of Udolpho* (Emily St. Aubert), *The Romance of the Forest* (Adeline), *The Italian* (Ellena) y *The Monk* de Lewis (Antonia) son mujeres que se enfrentan al poder masculino tradicional, lo que les acarrea graves consecuencias personales.

Héroe-villano/Heroína-villana. El héroe-villano, que Praz (1933) y Thorslev (1965: 26) califican de predecesor del héroe byroniano (*Byronic hero*), es el ejecutor principal del mal en la novela gótica, y es característico tanto del horror-gótico como del terror-gótico. Es un ser atormentado que disfruta atormentando y, algunas veces, un ser lacerado que puede aprehender el bien, pero es incapaz de hacerlo. Este héroe-villano malvado o cuasi-malvado, que se desarrolla durante la época zenit de la ficción gótica, es una figura faustiana de contradicciones colosales. Domina las novelas donde muestra su capacidad intelectual, su fortaleza y a veces sus poderes divinos y satánicos. Es la causa y el efecto de toda la acción que se desarrolla en las narraciones y su naturaleza es pedagógica. Entre las figuras más destacables nos encontramos a Ambrosio en *The Monk*, a Schedoni en *The Italian* (1797), Aubert en *The Mysteries of Udolpho* (1794) y Monçada en *Melmoth the Wanderer* (1820), todos mediterráneos. Estos personajes se vuelven criminales debido a un conflicto interno. Frank (1987: 439), citando a Lewis, lo identificaba como “a contest for superiority between his real and acquired charater.”

En el análisis del héroe-villano gótico con que Mario Praz introduce *Three Gothic Novels*, al definir los elementos que configuran la novela gótica dice que ésta se compone básicamente de:

An introductory story in order to promote an old manuscript where the happenings are written down, a Gothic castle forming a gloomy background with its secret corridors and labyrinthine network of subterranean passages, a mysterious crime frequently connected with illicit or incestuous love, and perpetrated by a person in holy orders, **a villain** (as a rule **Italian** or a **Spaniard**) who has pledged himself to the devil, who finally hurls him into the abyss. (Praz 1968: 33) [énfasis añadido]

Lo que hace Praz es considerar al villano gótico como uno de los elementos esenciales que conforman la estructura del mundo ficcional gótico y definir los rasgos básicos que lo configuran. Generalmente, su origen es foráneo, del mediterráneo católico, lo que lo hace más misterioso, más atrayente por las características asociadas al hombre del sur. Es un ser devoto del mal y abocado al abismo. Las características del villano gótico apuntadas por Praz, aunque muy básicas, son los pilares en los que los diversos tipos de villanos góticos forjaron su identidad.

El villano gótico, al igual que la mayoría de los elementos de la estructura del mundo gótico, apareció por primera vez en la novela de Walpole, *The Castle of Otranto*, aunque al principio era sólo villano y no héroe. Permaneció como villano malvado en la novela pero en el escenario gradualmente se fue regenerando en un ser más compasivo, más comprensivo, hasta que finalmente apareció como mitad héroe, mitad villano (al modo de Richardson), como el *gothic villain-hero* de la obra de Joanna Baillie *De Montfort, a Tragedy on Hatred* (1801); en las obras del propio Lewis *Castle Spectre* (1797) y *Aldermorn, the Outlaw* (1801); o en la de William Sotheby *Julian and Agnes* (1801). Este héroe-villano no sucumbió con la novela gótica, sino que en combinación con otros elementos de la ficción posterior se convirtió (sobre todo con Scott y Byron) en un rebelde romántico: es el llamado *Byronic hero*.

Coincidente con el gótico histórico y sobrenatural en cuanto a la clasificación de modos de ficción gótica y en las novelas de geografía-norte en cuanto a la clasificación geográfica, el héroe-villano se presenta bajo distintas formas. En la primera fase del gótico, este personaje aparece como la figura que denominamos “señor del castillo todopoderoso,” como dominador de toda la escena. Sus pretensiones normalmente se encaminan a perseguir

a una mujer, la heroína generalmente o, en su defecto, una criada (*The Old English Baron*) o incluso su futura nuera (*The Castle of Otranto*). Este personaje vive en un castillo aislado en algún lugar remoto de Escocia, Irlanda, Gales como escenarios geográficos más comunes, tal como ocurre en la primera novela de Radcliffe, *Castles of Athlin and Dunbayne: A Highland Story* (1789) y en otras famosas en la época como *Castle of Monbray* (1788) de Mrs. Harley, *The Castle of Wolfenbach: A German Story* (1793) de Eliza Parsons y *Old Manor House* (1793) de Charlotte Smith.

En una segunda fase, coincidente con el periodo de apogeo del gótico y la explotación del escenario del sur, el héroe-villano se transforma por lo general en monje o religioso en un escenario mediterráneo. Su figura más representativa, el modelo de monje perverso que crearía escuela, es Ambrosio, el personaje principal en *The Monk* de Lewis. Otros monjes conocidos para los lectores de la época son *The Monk of Henares* (1817) anónima, *Moncliffé Abbey: A Tale of the Fifteenth Century* (1805) de Sarah Wilkinson, prolífica autora gótica (ver Anexo) cuyas novelas se desarrollan todas en países católicos del sur de Europa; *Gondez the Monk: A Romance of the Thirteen Century* (1805) de William. H. Ireland, *The Monk of the Grotto: Or, Eugenio and Virginia* (1800) anónima, *The Monk of Udolpho, A Romance* (1807) de T.J. Curties, *The Monks of Clugny: Or, Castle-Acre Monastery* (1807) anónima.

También es frecuente la figura del bandido encubierto a veces bajo el hábito de un monje tanto en el terror-gótico como en el horror-gótico, y constituye un rasgo exclusivo de las novelas góticas de geografía sur. El bandido como héroe suele ser un personaje rodeado de misterio, muy atractivo, cuya figura tiene un aire liberador que atrae sexualmente. El bandido de la novela gótica por antonomasia es Schedoni, el héroe-villano y personaje principal de *The Italian* (1797). Fueron muchas las novelas, bastantes anónimas, que se escribieron en la que aparecían bandidos; Frank (1987: 16) las denomina “bandit novels” y señala que su temática principal es la abducción y confinamiento de la heroína. Ejemplos típicos, además del citado de Radcliffe nos encontramos en *The Bandit Chief: Or, The Lords of*

Urvino (1818), obra anónima, o *The Banditti of the Forest: Or, The Mysterious Dagger* (1808) anónima también, aunque Robert D. Mayo (1942: 448-434) la atribuye a una conocida autora de novelas góticas de la época, Catherine Cuthbertson, que entre otras obras escribió *The Castle of Montalbano* (1810) con un tema similar, en clara imitación a *The Italian* de Radcliffe.

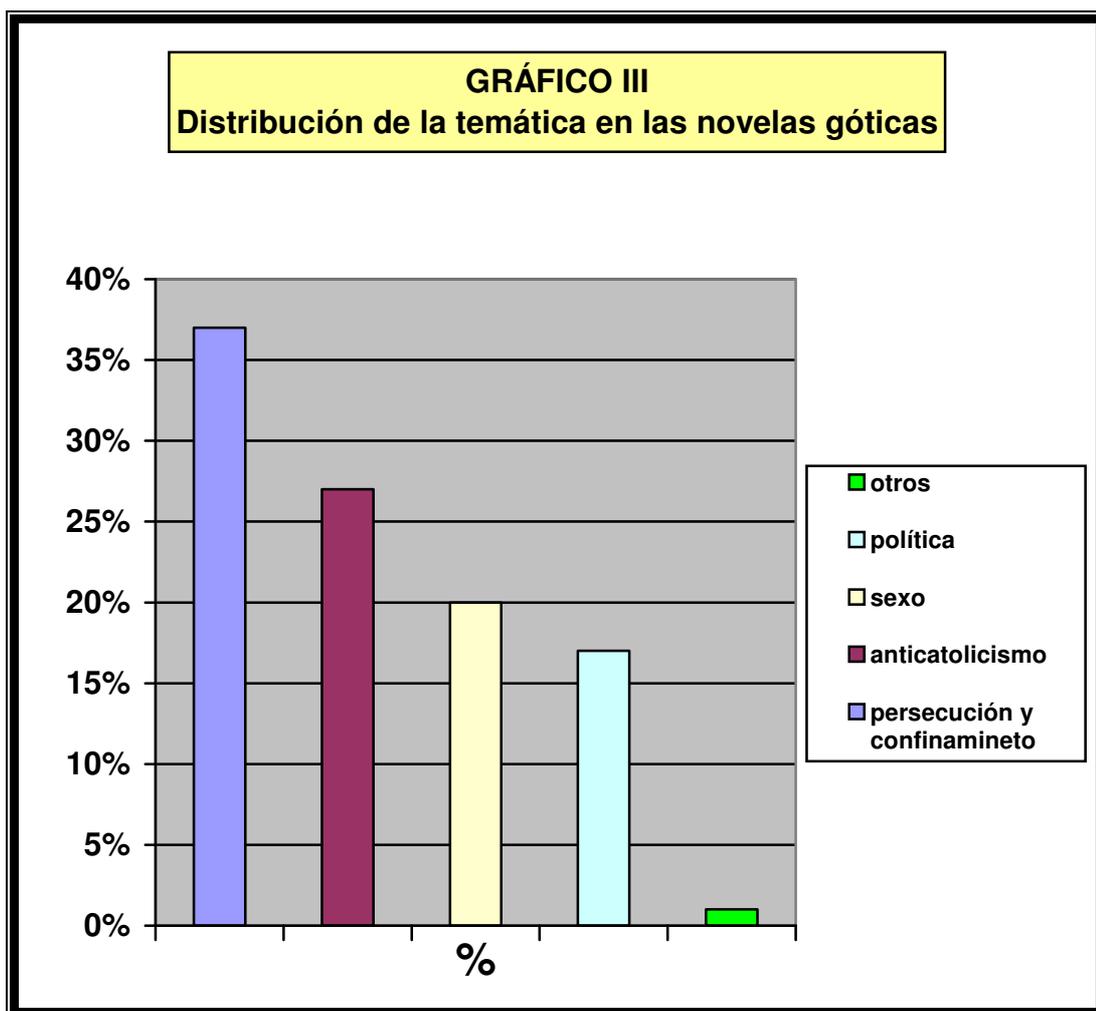
El héroe-villano o villano gótico sufre varias transformaciones en la recta final del género en la que aparecen nuevas figuras muy complejas y elaboradas. Por un lado nos encontramos con el vampiro en la novela de John Polidori *The Vampyre* (1819), cuya caracterización y escenario son típicamente góticos; Ruthven es un villano gótico si bien sobrenatural. A diferencia del héroe-villano es un ser que no tiene un alma que perder. Por otro lado nos encontramos al héroe que desdeña la religión por la ciencia y pretende con ésta sustituir a Dios, lo que le lleva a la destrucción; éste es el caso de Víctor Frankenstein (1818). El personaje central es un personaje a veces angustiado por los crímenes que comete pero abocado irremisiblemente a ellos, como es el caso del doble. En *Frankenstein* es más complejo por que tenemos dos personajes en los que se produce esta dualidad:

Si Victor es Narciso, el ser que desprecia a aquellos que le aman, la criatura es Eco, capaz de seguir al ser anhelado hasta las últimas consecuencias, aunque el monstruo se muestre más diabólicamente activo que su correlato. (Ballesteros 1998: 123)⁴¹

El héroe-villano también puede ser una mujer en algunas ocasiones. Su aparición como tal se restringe por completo a las novelas que denominamos de geografía-sur, en cuanto a la clasificación geográfica y casi por completo al horror-gótico en cuanto a la clasificación de los modos de ficción. La villana aparece habitualmente como abadesa corrupta, tal como en *The Abbess* (1799) de William H. Ireland, “as absolute devil in female Catholic character” (Frank 1987: 167), “the worst of all Gothic abbesses” (Tarr 1946:). La madre Vittoria Bracciano puede equipararse a Ambrosio, el héroe villano de *The Monk*, en

⁴¹ Ver en el mismo volumen, *Narciso y el Doble en la literatura fantástica victoriana* (1998) el capítulo dedicado a esta obra “El preámbulo romántico: ejemplos de dualidad múltiple en *Frankenstein*”.

cuanto a su capacidad de causar mal. Con la heroína-villana finaliza la masculinización del mal como característica unívoca del héroe-villano. La heroína-villana supone, de algún modo, la ruptura de la dualidad existente entre la mujer representadora de la heroína víctima del terror del héroe-villano y el hombre representante del horror-gótico.



1.2. La construcción temática del sur en el gótico: religión, política y sexo

En este capítulo introductorio avanzamos los principales temas del gótico que iremos analizando en detalle a lo largo de esta tesis y que al mismo tiempo son los que inciden de manera más significativa en la configuración del sur como representación cultural

en el gótico. A nuestro juicio son: a) la temática socio-cultural en la que incluimos aspectos psicológicos y sexuales; b) la temática religiosa, y c) la temática política (ver gráfico III).

La temática socio-cultural. El rasgo más característico del gótico es el confinamiento, que puede ser físico, como en los prisioneros de las torres o mazmorras de los castillos, en un ala de la mansión, en una celda o en un convento o monasterio. Otros, en cambio, sufren un confinamiento mental, son presa de sus pasiones y angustias, de la dualidad entre lo que representan y los actos que cometen. El confinamiento no es sólo en un habitáculo cerrado, sino que está a su vez encerrado en otros lugares que lo engloban. *St. Leon* (1799) es un buen ejemplo de este tipo de novelas; el personaje principal está en constante huida, tanto por motivos religiosos (la Inquisición española) como políticos. Muy característica de esta temática es *Prison of Montauban: Or, Times of Terror* (1810), de Julia Smith.

En todos los escenarios descritos como principales elementos caracterizadores de novelas góticas encontramos un elemento obligado y común: en cada uno de estos escenarios que suponen en sí una especie de prisión respecto al mundo exterior, desconocido y diferente, se encuentra otra forma de confinamiento. En el castillo están las mazmorras y los pasadizos secretos. En la mansión, por ejemplo, siempre hay una parte prohibida, aislada: el ala este u oeste, que guarda un secreto escondido durante mucho tiempo. En los escenarios religiosos hay una cripta secreta, una celda oculta donde se albergan acciones malévolas. La prisión⁴² o cualquier escenario que suponga confinamiento (mazmorra, celda, cripta, etc.) supone un paso hacia el lugar último de encarcelamiento de los personajes góticos: su propia mente. Novelas como *Caleb Williams* (1794) se centran en la prisión como elemento catalizador psicológico de la narración. Godwin explora una última prisión: la mente, por medio de la cárcel y el confinamiento. Tanto la persecución como el

⁴² Ver David Punter *Gothic Pathologies: The Text, The Body and The Law* (1998) y en concreto el capítulo "The Gothic and the Law: Limits of the Permissible" (19-42).

confinamiento son característicos de todo el gótico; son constantes en la evolución del género con las particularidades de cada escenario.

Dentro de esta temática, uno de los aspectos a los que con asiduidad recurre el gótico es la persecución de la heroína con fines sexuales. Este tema, heredado de las novelas de Richardson, es la acción más primaria que aparece en la ficción gótica desde su origen en *The Castle of Otranto* (1764). Lo más normal es que la heroína sea la víctima de las pasiones desatadas del villano gótico. Se produce una persecución a través de pasadizos secretos y subterráneos, siendo capturada por lo general ella misma, o en su defecto otra víctima. Los personajes perseguidos son sometidos a una gran presión que se traslada al lector, quien sufre junto a la víctima las oscuras e irracionales pasiones. *The Castle of Otranto* (1764) recurre a esta cuestión de la persecución femenina a través de pasadizos del castillo en los que Manfred, señor todopoderoso, asesina a su hija e intenta violar a su futura nuera. *Melmoth the Wanderer* (1820) y *St. Leon* (1799) de Godwin son ejemplos de novelas en las que uno de los temas mejor expuestos es el de la persecución.

La temática sexual se amolda diacrónica y paralelamente a la evolución de la ficción gótica. En la evolución de la novela gótica desde lo histórico y sobrenatural al terror, el sexo pasa de ser un elemento implícito ficcional en su primera fase a hacerse totalmente explícito con el terror-gótico de *The Monk*, por ejemplo, con sus descripciones detalladas de aberrantes actos sexuales y las visiones lascivas de Ambrosio al contemplar una imagen de la Virgen. En la mayoría de las novelas pertenecientes al horror-gótico, el sexo junto con el anticatolicismo son los temas centrales, asociados desde la perspectiva protestante al catolicismo como religión corrupta.

El sexo es explorado desde la represión protestante y puritana del pueblo llano en todas sus vertientes; estableciendo una bipolaridad con la muerte, Ambrosio viola a la heroína en un osario encima de un montón de huesos de cadáveres. Unas veces se presentan temas como el incesto (estudiado con detenimiento por la crítica Freudiana de la novela

gótica,) ⁴³ y otras el erotismo y la pasión femenina desenfrenada como en el caso de la monja Matilda que acosa una y otra vez a Ambrosio en *The Monk*. En el contexto cultural del sur este confinamiento se reproduce ampliamente, como analizamos en el Capítulo V, mediante la represión inquisitorial, aspecto éste que, unido estrechamente a la temática religiosa, conforma uno de los ejes culturales del gótico y de la tradición narrativa inglesa.

La temática religiosa. La temática religiosa es propia del terror-gótico y horror-gótico de las novelas de geografía sur. Apenas se muestra en las novelas de geografía oriental y geografía norte (ver gráfico I), mientras que su intensidad es media en las novelas del gótico histórico y sobrenatural. La religión, y más concretamente el anticatolicismo, es el tema central de innumerables novelas góticas al trasladarse el escenario al contexto mediterráneo occidental, precisamente por su condición de territorio católico.

La religión forma parte importante de la temática de la literatura medieval inglesa, y en su vertiente anticatólica arranca en la época isabelina como elemento cultural y literario en Inglaterra. La animadversión anticatólica es patente para el pueblo inglés; es un elemento político y moral reflejado también en la literatura. Era un tema fácil, con connotaciones de corrupción y coloreado por atrocidades debidas fundamentalmente a la imagen de criminalidad y corrupción inducidas por la Inquisición.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII el culto católico fue algo casi imposible para los escasos practicantes católicos de la isla por las numerosas restricciones⁴⁴ legales impuestas por el estado inglés, que ostentaba la jefatura de la iglesia oficial inglesa, la anglicana, desde la época de Isabel I. Apenas había sacerdotes; durante mucho tiempo tan sólo un vicario apostólico organizaba el catolicismo inglés, perteneciendo la mayoría de religiosos a las

⁴³ Ver el punto 1.3.3. donde analizamos en detalle la influencia de Freud en la crítica del gótico.

⁴⁴ Entre las restricciones más llamativas están la de abjurar de la obediencia al Papa, no podían ser miembros electos del Parlamento, ni elegir a sus representantes, además no podían celebrar misa de forma pública.

órdenes de los jesuitas y franciscanos. Esta situación apenas sufrió cambios hasta 1829, cuando se proclamó la llamada “Emancipation Act” o “Catholic Relief Act,” que permitía libertad total para profesar cualquier religión y que coincide en el tiempo con el fin del gótico. Hasta entonces, practicar el catolicismo en Inglaterra era una tarea difícil y se realizaba en las pocas capillas rurales privadas que no habían sido clausuradas por las restricciones legales y que pertenecían a influyentes aristócratas. Otra posibilidad de culto era la que ofrecían, con la aprobación papal, ciertas embajadas londinenses como la portuguesa, la sarda, la napolitana y la bávara, así como otras tres que regulaba el vicario apostólico. El mero hecho de pertenecer a esta confesión era en Inglaterra objeto de repulsa por parte de los muchos protestantes, que denunciaban públicamente a los que practicaban el catolicismo.

España, más concretamente, era por supuesto la cuna de la Santa Inquisición y enemiga política desde la época de Felipe II (1556-1598), coetáneo de Isabel I (1533-1603) de Inglaterra, por lo que era aún más fácil situar al lector con una serie de ideas preconcebidas sólo con saber el título de una obra. Muchas de las obras góticas, como las analizadas en el capítulo V, se sitúan en la España de Felipe II, rey que abanderó la lucha contra los infieles otomanos en Europa. *St Leon* (1799), situada precisamente en la España del siglo XVI, es el ejemplo perfecto de una novela anticatólica, donde la religión no es sólo un confinamiento mental, sino que supone también un elemento político patente y al mismo tiempo filosófico; *The Monk* (1794) es muy representativa de este tipo de novelas. El anticatolicismo es la temática de la ficción gótica que predomina en aquellas obras que podrían englobarse en lo que tradicionalmente se denomina el horror-gótico, casi exclusivo de las novelas de geografía sur. Dentro del gótico es un tema que comienza a sobresalir en la década de 1790 con Radcliffe y el terror-gótico, y que junto al sexo es casi tema obligado hasta el final del periodo, con excepciones como *Frankenstein*. En la cultura inglesa el catolicismo es un elemento que fácilmente induce al horror. Otras novelas características en esta línea y mucho menos conocidas son *The Inquisitor. Or, Invisible Rambler* (1788), *Santa*

Maria: Or, The Mysterious Pregnancy (1797) o *Catholic: Or, Arts and Deeds of the Popish Church* (1807) de Ireland, en la que abusa extremadamente de los materiales católicos con el sólo objetivo de incrementar el aura siniestra y melodramática de la novela. Los escritores como Ireland no pretendían comprender el catolicismo, sino usar lo que percibían como un legado histórico y cultural para sus fines góticos.

La temática política. En “Politicalised Fiction in Britain 1790-1810: An Annotated Checklist” Matthew O. Grenby realiza una clasificación de las novelas escritas en el periodo en cuestión atendiendo al componente político de los textos, explicando que:

By 1800, the novel had become one of the major battlefields in the British war of ideas provoked by the French Revolution. Political satire had found its way into novels almost as soon as novels had begun to be written, but the 1790s saw not only a remarkable increase in the numbers of political novels published, but also a burgeoning of the varieties and methods authors adopted to get their ideological convictions. (Grenby 2000: 47)

En estos textos incluye numerosas novelas góticas cuya funcionalidad no sólo se restringe a lo psicológico o religioso, sino también en gran medida a lo político, como reflejo evidente de las convulsiones acaecidas en su tiempo. Grenby divide las novelas en dos apartados básicos partiendo del binarismo pro-jacobino/anti-jacobino. Son jacobinas las novelas en las que la corrupción británica es un aspecto constante, por lo que no recurren de forma ostensible a una visión anti-sur. Grenby enumera varias novelas góticas como: *Ann St. Ives: A Novel* (1792) de Thomas Holcroft; *Desmond* (1792) y *The Old Manor House* (1793) de Charlotte Smith; *Things As They Are: Or, Caleb Williams* (1794) y *St. Leon: a Tale of the Sixteenth Century* (1799) de William Godwin; y *Theodore Cyphon, or, the Benevolent Jew, A Novel* (1796) de George Walker. Entre las novelas anti-jacobinas, en las que se ofrece una versión ficticia de la ideas de la Revolución Francesa cuyos personajes son víctimas de la misma, contempla seis diferentes tipos: las representaciones vituperativas de la Revolución Francesa en *The Banished Man. A Novel* (1794) de Charlotte Smith o *Hubert de Sevrac, A Romance, of the Eighteenth Century* (1796) de Mary Robinson; las alegorías anti-jacobinas; los quijotes anti-

jacobinos, como de *The Vagabond, a Novel* (1799) de George Walker; la picaresca anti-jacobina en *The Castle of St. Donats; or, the History of Jack Smith* (1798) y *Infernal Quixote. A Tale of the Day* (1801) de Charles Lucas; los ataques a la moralidad jacobea, tales como *Confessions of the Nun of St. Omer. A Tale. By Rosa Matilda* de Charlotte Dacre; y las novelas idiosincráticas, personales y tangencialmente anti-jacobinas, como *Marchmont. A Novel* (1796) de Charlotte Smith.

Grenby califica un texto como político sólo cuando “the autor consciously addresses him or herself to debates which contemporaries would have considered to be unequivocally political.” (47). Este autor excluye deliberadamente todas las novelas con un contenido político propagandístico. En nuestro trabajo sí incluimos estos textos, que forman un amplio corpus de la ficción gótica, por ser la intención propagandística un rasgo clave de la funcionalidad ficcional del elemento latino-mediterráneo. Nos referimos concretamente a la temática nacionalista de la novela gótica, especialmente a las novelas de geografía sur. Las novelas de Radcliffe, Maturin, Lewis entre los autores consagrados del género, y William Ireland o George Walker entre los secundarios, implícitamente unas veces y explícitamente otras, exponen el nacionalismo inglés como uno de los rasgos políticos característicos de sus textos.

En definitiva, la temática del gótico se construye alrededor del sexo, la religión y la política desde la perspectiva de la descalificación del otro, de lo diferente. Se establece un vínculo estrecho entre el terror y horror gótico y la temática que lo desarrolla. Desde la perspectiva de nuestro estudio el objetivo es ambivalente; es decir, para producir miedo, terror y horror en el lector se recurre a la otredad del enemigo político y religioso, al tiempo que este entorno cultural diferente atrae y cautiva (ver gráfico III).

1.3. Principales líneas de investigación de la novela gótica

Gothic place is hardly ever perceived [by critics] as a whole, an all-responsive locale, [...] contemporary criticism has also tended to further regiment its repetitive features by subjecting it to other textual forces, so that place becomes expressive of the characters' psychology or a vaguely specified textual mood. (Saglia 1998: 12-13)

La cita inicial del artículo de Victor Saglia titulado “Looking at the Other: Cultural Difference and the Traveller's Gaze in *The Italian*” nos da una idea de la continua marginación del escenario latino en los estudios de la crítica contemporánea, que ha supeditado el escenario gótico a otros elementos que, influidos por las corrientes del momento —psicología, estructuralismo, análisis del discurso— han producido un abandono de estudios profundos sobre el escenario gótico y sobre la funcionalidad de dicho escenario en la significación del género.

La novela gótica ha suscitado desde sus orígenes a mediados del siglo XVIII una investigación muy extensa por parte de críticos y estudiosos. Las claves más recurrentes en estos estudios tratan de responder de manera repetitiva a las típicas preguntas que la ficción gótica ha generado. Parece como si la crítica se hubiese contagiado en algunos momentos de la repetición de los elementos que conforman lo que entendemos por gótico de modo que las preguntas más frecuentes siguen siendo: ¿A qué llamamos gótico? ¿Cuáles son las principales características de la ficción gótica? ¿Cuáles son sus orígenes? ¿Cuál fue su desarrollo específico? ¿Qué escritores u obras pertenecen al género? y ¿Hasta dónde alcanza la ficción gótica en el tiempo?

En este punto analizaremos los trabajos más relevantes realizados en este campo de manera diacrónica. En su libro *Gothic Fiction. A Master List of Twentieth Century Criticism* (1988) Frederick S. Frank, uno de los mayores goticistas del presente siglo, clasifica los estudios por categorías que nos indican cuáles son los campos más recurrentes de la crítica durante el siglo XX. Su clasificación nos sirve para establecer qué apartados han suscitado más interés y también para determinar cuáles son los campos que por una u otra razón han sido

minusvalorados, como los estudios dedicados al escenario gótico. De esta manera nos ayuda a centrarnos en aquellas obras que nos interesan para este trabajo.

Aunque, como mencionábamos al principio, existen estudios críticos desde el nacimiento de la novela gótica, no es hasta principios del siglo XX cuando hallamos los primeros trabajos importantes. Así pues, en la crítica del siglo XX distinguiremos cuatro apartados: estudios realizados antes de 1950, que marcarían los inicios y la fundamentación teórica de la crítica del género; estudios realizados en el tercer cuarto del siglo XX, en los que las nuevas perspectivas filosóficas y psicológicas influyen de manera decisiva en la crítica literaria; estudios realizados en la década de los ochenta, periodo durante el cual el feminismo y el post-estructuralismo están muy presentes; y, finalmente, estudios en los noventa, en los que se entremezclan una variedad de corrientes. Es en esta última etapa de la crítica cuando algunos autores comienzan a preguntarse por qué el escenario gótico, sobre todo el mediterráneo, ha quedado al margen de los estudios del gótico, y cuando aparecen trabajos relativos a este tema, especialmente sobre la obra de Radcliffe .

Del mismo modo demostraremos cómo, en el transcurso de los estudios críticos del género, ha existido una marginación del escenario sur de la ficción gótica y su representación cultural. Las causas pueden ser diversas: en un primer momento se fundamenta la base teórica y se establece la historia y orígenes del género; más adelante se tratan los aspectos considerados como más fundamentales: lo sobrenatural, el terror, el horror, y las corrientes psicológicas, filosóficas y culturales que han ocupado los estudios de la ficción gótica. De este modo, lo latino ha quedado relegado a numerosas menciones, tanto directas como indirectas, temáticas y formales, de muchos autores, pero se han dejado sin estudiar sus implicaciones literarias en el contexto ficcional y cultural de la novela gótica. Baldick y Mighall (2000: 216-220) argumentan que la mayoría de los goticistas han fracasado al intentar explicar la naturaleza de la ficción gótica, centrándose más en definir la profundidad psicológica que origina la ficción gótica (los sueños, lo fantástico) que en

estudiar los rasgos más evidentes como la temática y el escenario: “Gothic criticism is commonly unable and unwilling to distinguish its supposed object from the generality of fearful or horrible narratives.” (216). Más adelante explican el sesgo de la crítica gótica en cuanto al proceso historiográfico de la novela gótica: lo metafórico tiene más peso y consistencia que lo literal; lo psicológico que lo histórico, y lo oculto y simbólico más que lo claramente ostensible:

Turning now to the de-historising bias of Gothic Criticism, we may illustrate the problem by observing the clearest symptom of this delinquency: its embarrassed silence upon the matter of early Gothic fiction's anti-Catholicism. Where Gothic Criticism notices this important feature at all, it dismisses it as a 'superficial' irritation of no particular significance by comparison with the deeper psychological substance of these narratives [...] The problem with any attempt to explain away the Gothicists' usual setting of their tales in Catholic countries and institutions as some mere exoticism is that it fails to explain why they adopted southern Europe rather than — like Beckford — the truly exotic Orient. (216-217)

Para Baldick y Mighall el problema reside en que la crítica gótica se ha centrado en lo más evidente a primera vista: fantasía, terror y horror, siguiendo los postulados de los críticos más clásicos del género como Summers (1938) y Varma (1957), que marcan las pautas de la crítica posterior. Sin embargo, estos críticos clásicos no consideran los postulados introducidos por Scott, que explican parcialmente, que la elección del escenario por parte de los novelistas góticos perseguía una supuesta verdad socio-política. Según Baldick & Mighall, Scott entiende las motivaciones de los escritores góticos acordes con las necesidades políticas y los estándares de la época. Así pues, en la introducción a una edición de 1824 de las novelas de Radcliffe, Scott explica el por qué del escenario del sur Europa en el gótico, sobre todo después de Radcliffe. Era una cuestión de probabilidad, de imbuir de veracidad sus historias, más que de fantasía exótica (Sage 1990: 59).

En definitiva, es necesario considerar que el escenario gótico requiere una revalorización y reevaluación como emplazamiento narrativo donde el autor escenifica las confrontaciones de los personajes y dramatiza los conflictos entre similitud y diferencia,

identidad y alteridad u otredad. El lugar gótico se debe concebir como una unidad cultural, humana, distinta y distante para crear esa bipolaridad cultural en la se enmarca la novela gótica:

A new approach to place moreover calls for a clarification of the ideological assumptions relevant to it within Gothic textuality. Moving “locale” from a descriptive sphere to a more problematized cultural scenario is in keeping with recent reconstructions of the Gothic as writing and as type of discourse, and no longer as simply a localized manifestation of narrative fiction. Such liberating prospect allows us to investigate the Gothic aesthetic in its more topical aspects, and as a form of literary representation that initially emerged as a debate about contemporary society and its licentious discontents, as well as about the instabilities and anxieties that cross it. (Saglia 1996: 12)

Desde esta perspectiva, el escenario gótico del sur conforma un nuevo elemento, el latino mediterráneo, que adquiere un nuevo interés, al mismo tiempo que se aparta de la simple codificación que lo considera como un mero elemento exótico y decorativo. Analizaremos pues la crítica del gótico incidiendo más exhaustivamente en aquellas obras que aportan más luz a nuestro estudio.

1.3.1. La crítica hasta 1957: “The Gothic Quest”

El primer trabajo de interés, de Dorothy Scarborough, aparece en 1917 bajo el título *The Supernatural in Modern English Fiction*, aunque ya en 1905 Andrew Lang en su libro *Adventures among Books* incluye un capítulo titulado “Supernatural in Fiction” en el que hace una sucinta evaluación crítica de la novela gótica; y en 1902 el trabajo de Hans Mobius, *The Gothic Romance*, cubre parte de lo que hoy se conoce como novela gótica. Mobius termina con la obra de Radcliffe y no explica exactamente su delimitación del género. Bajo el paraguas de este mismo elemento sobrenatural como factor predominante en la novela gótica, Scarborough analiza las novelas más importantes del periodo de un modo más detallado. Pero no es hasta 1921, después de la Primera Guerra Mundial, con la obra de Edith Birkhead *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance* (1921), cuando se realiza un

análisis en profundidad del gótico. En su introducción Birkhead explica el cuento de terror desde su aparición más lejana en el tiempo:

Myths were created in the early days of the race to account for sunrise and sunset, storm-winds and thunder, the origin of the earth and mankind. The tales men told in the face of these mysteries were naturally inspired by awe and fear. (Birkhead 1921: 1)

Para ella las historias de terror, como denomina a la novela gótica, son connaturales al hombre y la aparición del 'romance gótico' es una consecuencia natural en la historia de la literatura. La obra de Birkhead marca el inicio de la historiografía literaria de la novela gótica. Su libro sirve como punto de partida para situar el género en posteriores estudios de este tipo. Asimismo, es un clásico para los críticos de la novela gótica en tanto en cuanto sienta las bases de los estudios del gótico. Al igual que los trabajos que le siguieron inmediatamente, *The Tale of Terror* tiene como principal objetivo explicar la evolución de lo sobrenatural. En este sentido, la obra de Birkhead sitúa los símbolos y convenciones góticas en el antiguo romance. La evolución de lo sobrenatural, para ella, hace evolucionar el escenario, así como las demás convenciones góticas. Sitúa a Radcliffe como punto de inflexión en esta evolución de lo sobrenatural, desde los símbolos originarios del gótico retomados de la tradición literaria del romance (Davis 1983: 40), hasta formas más atrayentes para el público de la época. Birkhead es la primera que pone de manifiesto el cambio de escenario como uno de los elementos góticos que evolucionan. La novela gótica poco a poco se va desprendiendo de los elementos heredados directamente del antiguo romance hasta conseguir una estructura ficcional propia. La esencia permanece: el escenario es aún distante y exótico, pero ya no es un castillo en un lugar remoto; ahora es un país, que puede ser exótico y distante, pero es real:

The banditti and robbers who infest the countryside in Gothic fiction are time-honoured figures. The Gothic castle, suddenly encountered in a dark forest, transported from fairyland and set down in Italy, Sicily or Spain. The chamber of horrors, with its alarming array of scalps or skeletons becomes the deserted wing of an abbey. (Birkhead 1921: 14)

A finales de la década de los veinte aparece otra obra de referencia obligada aún hoy en el estudio de la novela gótica. Se trata del libro de Eino Railo, *The Haunted Castle* (1927). Railo utiliza el título de una olvidada novela gótica de George Walter escrita en 1794, conocida entre los estudiosos del tema porque se ha convertido en símbolo de lo gótico. En este libro Railo se enfrenta a la novela gótica desde una perspectiva diferente a la expuesta por Birkhead al agrupar sus materiales alrededor de ciertos temas o características, más adelante denominados convenciones, y a través de ellos examinar las obras del género. Entre ellos habla del castillo encantado, del monje criminal, del mito del judío errante, del héroe byroniano, del lugar o emplazamiento donde se desarrollan las novelas como una forma de espectáculo, del suspense, del terror y del miedo. Para otros críticos el estudio de Railo es insuficiente por no analizar la naturaleza del 'horror romántico', cosa que en un principio Railo pretendía hacer en su estudio. Por otra parte, se reconoce abiertamente como una obra muy útil para el estudiante que busca un conocimiento de los elementos que constituían la novela gótica y que en estudios posteriores como el de Eve K. Sedgwick (1986) serán descritos y analizados en una dimensión más filosófica.

Railo, como se ha señalado, parte del castillo como el escenario generador de la novela gótica. Para él, el castillo, sus propiedades y sus alcances psicológicos conforman la base de las implicaciones góticas del terror y del horror, para lo cual usa las obras de Walpole y Reeve. Sin embargo, al estudiar a Radcliffe habla entonces de "surroundings" (24) del castillo ante la imposibilidad de explicar el castillo como generador de la atmósfera provocadora del suspense y el terror, ya que en las novelas de esta autora apenas existe.

En la misma época aparecen dos trabajos interesantes que buscan analizar las influencias del género y las conexiones con otras artes, como la arquitectura, con el fin de dar una dimensión más amplia a este movimiento que la meramente literaria. Elizabeth Wheeler publica *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800* (1925). En 1927 aparece el libro de

Kenneth Clark, *The Gothic Revival*. El primero es un estudio exhaustivo de cómo dos pintores italianos influyeron de manera determinante en la creación de lo que se denomina ‘the picturesque’ que durante el siglo XVIII invadió las artes en Inglaterra. Así, lo pintoresco influyó en la creación, no sólo de un estilo de pintura, sino también en la modificación del paisaje o *landscape gardening*, para los ingleses un aspecto estético de gran valor en el conjunto de la concepción del espacio, en la arquitectura y también, cómo no, en la literatura. Wheeler, quien titula uno de los capítulos de su libro “The Landscape Arts and the Picturesque in the Novel of the Eighteenth Century”, repasa la influencia del paisaje y el concepto de lo pintoresco en la literatura inglesa del XVIII y hace hincapié en las escenas que Ann Radcliffe tomó de Claude Lorrain y Salvator Rosa para sus novelas, *The Italian* y *The Sicilian Romance* (201-216). Aunque la obra de Kenneth Clark se centra fundamentalmente en el resurgimiento de la arquitectura gótica a mediados del siglo XVIII, incluye un capítulo donde explica las interrelaciones entre la arquitectura y la literatura. En primer lugar explica que el gusto por lo gótico nunca desapareció totalmente en Inglaterra, aunque no se referían al estilo con ese nombre, y argumenta que el nombre vino de Italia:

[...] the name came with the new style from Italy, a name full of contempt for barbarism and the arrogance of conquest. But, unlike many contemptuous titles, from Christian downwards, it was never accepted defiantly and with pride; and the word Gothic remained a source of distress to admirers of that style till the middle of the last century. (Kenneth 1927: 5)

Kenneth más adelante repasa los autores más importantes que durante todo el siglo XVIII incluyeron en sus obras elementos góticos arquitectónicos, entre los que destacan Walpole, Lewis y Reeve. También argumenta en su conclusión final que no había una verdadera interacción entre las novelas góticas y la arquitectura doméstica, aunque sí piensa que existía una relación evidente, y ofrece como ejemplo la propia casa de Walpole (Strawberry Hill) o la de Scott (Abbotsford House), ambas pseudo-castillos góticos del siglo XVIII.

En la década de los treinta hay que destacar varias obras meritorias por sentar las bases de la investigación posterior en las novelas góticas. La primera de ellas es *The Popular Novel in England* (1932) de J.M.M. Tompkins. Su trabajo es considerado serio y sobre todo original y aún hoy muy válido. Tompkins analiza con detenimiento las causas y orígenes que contribuyeron al nacimiento de una nueva moda literaria popular. El calificativo de “popular” es usado por primera vez por la autora para referirse a la novela gótica. Para ella este término es tomado en un sentido no de inferioridad jerárquica, sino que se refiere a un tipo de novela que en poco tiempo fue conocida y leída por un público cada vez más amplio. Así, sitúa el ‘romance gótico’ en relación con los gustos de la época:

The romantic mind desired rich colour and found it in the external pomp and picturesque incidents of the past; it also desired a murky sublimity, and found it in the tremendous passions and invasions of the supernatural which it felt at liberty to postulate there. (Tompkins 1932: 208-209)

Tompkins analiza, aunque de manera general, varias de las claves de la utilización del escenario latino-mediterráneo en la novela gótica. Para ella, el concepto fundamental que explica el escenario mediterráneo es el de “remoteness”, (256) sobre todo al referirse a Radcliffe y sus contemporáneos. Lo remoto implica obscuridad y sirve para estimular la imaginación: “The crowning grace of her landscapes is mist, and music, to exert its most delicious power, must be breathed invisibly on the air.” (257).

El escenario alejado de Inglaterra, “usually the south of Europe” (185), se convirtió en una moda en la que también intervenían diversos factores extra literarios como la pasión por los viajes de los ingleses o el interés en las peculiaridades tópicas de cada nación. Al referirse al efecto del terror en las novelas de Radcliffe, Tompkins explica (253) cuáles son los elementos fundamentales para la consecución del mismo: el escenario, el edificio gótico y la mente de una heroína sensible a todo lo que hay a su alrededor (“surroundings”), aunque no explica la relevancia del espacio en el gótico y lo considera como un modismo literario de la época. En *Fiction and the Reading Public* (1932) de Q.D. Leavis analiza las claves de la

literatura popular en Inglaterra; para la autora ‘popular’ significa éxito de público. Considera la novela gótica como ficción popular en la misma línea que Tompkins y explica que su éxito derivaba en gran parte del escenario extraño de sus novelas. “The eighteenth-century taste was still sure of itself, there was a culture strong enough to absorb everything alien”. (140)

Finalmente en esta corriente de literatura popular merece la pena comentar el libro de William Watt, *Shilling Shockers of the Gothic School* (1932). Los *shilling shockers* también conocidos como *bluebooks*, eran libros que aparecieron en la última década del siglo XVIII, en pleno auge de la novela gótica. Eran normalmente plagios anónimos de novelas como las de Radcliffe o Lewis, puesto que el “copyright” no existía, de una extensión máxima de 20 páginas. La importancia del trabajo de investigación de Watt es rescatar muchos de esos libros perdidos en tiendas de anticuarios y bibliotecas y a su vez demostrar el éxito apabullante de este nuevo estilo literario. Reconoce Watt que una gran parte de estos libros no tienen un gran valor literario, ya que muchos eran resúmenes y copias descaradas de novelas ya famosas, y otras eran escritas a demanda de los editores, los cuales exigían ciertos elementos típicamente góticos; pero el hecho en sí de su gran profusión pone de manifiesto el gusto del público.

En otra corriente un tanto diferente, Mario Praz, uno de los grandes críticos del romanticismo del siglo XX, publica *The Romantic Agony* (1933), que pronto se convirtió pronto en un clásico. La cantidad de autores que estudia es enorme y de varias nacionalidades —desde Sade hasta D’Annunzio, pasando por la mayoría de autores románticos y góticos— bajo el prisma de una serie de elementos comunes a éstos: Satán, la mujer fatal, el paisaje tenebroso, lo mórbido, la muerte, lo erótico, etc.. Es un acercamiento psicológico a los mitos y al mismo tiempo un intento de encuadrar el romance gótico en un formato más general, dentro del movimiento romántico. Al ser italiano, Praz aporta una sensibilidad distinta al estudio del gótico, desde una perspectiva cultural diferente a la inglesa.

Con todo aunque para él, la figura del villano gótico es de suma importancia (15) en tanto en cuanto este es por lo general español o italiano, no abunda más en el tema.

Cierra la década de los años treinta un trabajo monumental sobre la novela gótica, *The Gothic Quest* (1938) de Montague Summers. La obra hace dos aportaciones fundamentales a la crítica. La primera es que estudia en detalle novelas góticas de gran valor que antes nadie había estudiado, y la segunda es que por primera vez se estudia la novela gótica desde la perspectiva del surrealismo.

La obra de Summers, reconocida como ingente por los críticos actuales por su recopilación de obras y comentarios de las mismas, no pasa de este punto, por lo que se critica duramente alguna de sus afirmaciones. Margaret Kilgour en *The Rise of the Gothic Novel* (1995) tacha a Summers de demasiado conservador y muy personalista en alguno de sus argumentos: “Like the gothic servant, he (Summers) is often long-winded and rambling. Ironically, too, the method he denounced (Surrealism) was partially largely responsible for the gothic’s modern gain in prestige.” (219) El gótico había tenido cierto eco en la crítica surrealista de principios de siglo por su ingredientes transgresores de la realidad, especialmente en los críticos franceses, como explica Breton (1969).⁴⁵

Summers (1938: 220-382) comenta en contadas ocasiones el escenario donde se desarrollan las obras más importantes del género, y lo considera importante en la medida que provee un medio para evocar una determinada sensación: miedo o terror. A pesar de no explicar el uso del escenario mediterráneo, considera importante que la novela gótica, sobre todo las de Radcliffe y Lewis, apelaran al sur, ya que ese determinado localismo novelístico

⁴⁵ Andre Breton, el padre del surrealismo, publica en 1924 *Manifeste du surréalisme* y define el mismo como: “pure psychic automatism, by which it is intended to express [...] the real process of thought. It is the dictation of thought, free from any control by the reason and of any aesthetic.” (Encyclopedia Britannica CD: 1997). Montague Summers (1938) asocia el surrealismo con la novela gótica en tanto en cuanto supone una forma de ficción libre del control de la razón en su estudio titulado “Surrealism and the Gothic Novel” dice: “The conection which Surrealists are anxious to trace between their own paths and principles and the ideals and inspiration of the Gothic novelists.” (411)

invocaba una temática particular: el anticatolicismo, tema recurrente de la tradición cultural y literaria inglesa:

Nor does Lewis for his Spanish scene rely merely upon references to “the Prado,” Murcia, Cordova, to *Amadis de Gaul*, *Tirante the White*, *Don Galaor*, to Lope de Vega and Calderón, to pilgrimages to St. James of Compostella, nor does he seek to obtain 'local atmosphere' with ejaculations such as “By St. Jago!” His art reaches much higher than such empty histrionics, and it has been well said: “Lewis is content with a few dusky strokes, but they evoke the torridities of Southern life.” (222)

Pero a pesar de considerar el escenario sur como elemento significativo del gótico, Summers restringe su análisis a equiparar lo latino con lo éxotico en la novela gótica, corriente que más tarde fue seguida por grandes críticos del género como Varma (1957) y Punter (1980). *The Gothic Quest* apunta el problema del escenario no llega a afirmar lo evidente: la necesidad de explicarlo en el contexto ficcional gótico y sobre todo desde el punto de vista cultural:

Although we are bound to allow that here and there a distinct 'anti-Roman feeling' is to be found in the pages of certain writers, it would be foolish to insist upon any militant protestantism [...] in the Gothic novelists. These authors employed abbots and convents, friars and cloisters, 'cowled monks with scapulars,' 'veiled nuns with rosaries,' because such properties were exotic, mysterious, and capable of the highest romantic treatment. (195-9)

Pensamos que Summers acierta en cuanto a las claves de la funcionalidad del escenario, pero evita asociarlo con la exaltación protestante, por ser un tema anti nacionalista y también por ser un aspecto alejado de lo estrictamente literario, y que enfocado ahora desde el punto de vista de los estudios culturales adquiere mucho más sentido. Aparte de esta obra, Summers es importante por llevar a cabo un trabajo imprescindible. *A Gothic Bibliography* (1941) es la mejor lista de novelas góticas desde 1765 hasta 1820 publicada hasta esa fecha, y al mismo tiempo realiza una descripción de las mismas, lo cual resultó ser de gran valor para el estudiante e investigador. Creemos que Summers, por su condición de católico, no piensa que el escenario fuera un integrante global del catolicismo en el gótico sino una localización cualquiera, un simple recurso literario, evitando así un análisis religioso-

político del gótico, que le podría haber sido difícil de afrontar dada su contradicción entre su credo religioso y su pasión por el género.

En esta línea de investigación de estudios sobre novelas góticas, desconocida pero quizás cercana a la de Tompkins, al principio de los años se publica *The Minerva Press* (1939) de Dorothy Blakey. Es un trabajo de investigación que se había presentado como tesis doctoral. Su importancia reside en la clasificación de todas las obras góticas que la editorial Minerva Press publicó. Además la relaciona directamente con las bibliotecas ambulantes (*circulating libraries*) que distribuyeron las novelas góticas por todo el Reino Unido con un éxito y demanda sin precedentes: “So closely identified with cheap fiction was the famous publishing house in Leadenhall Street that to nineteenth-century critics the name of Minerva meant little more than a convenient epithet of contempt”. (Blakey 1939: 1)

Antes de la finalización de la década de los cuarenta un trabajo de investigación de la hermana Mary Muriel Tarr, *Catholicism in Gothic fiction: a Study of the Nature and Function of Catholic Materials in Gothic Fiction in England: 1762-1820*, (1946) establece una nueva vertiente hasta ahora sólo reseñada por algunos críticos. Tarr estudia cómo el catolicismo es un elemento importante en la novela gótica y al mismo tiempo relaciona el concepto de lo gótico sublime con la estética de Edmund Burke, cuyo trabajo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) influyó en los novelistas de la época y en los poetas románticos.

Tarr es la primera en tratar la cuestión del escenario de una forma más amplia. Su trabajo es crucial para esta tesis, ya que intentamos en gran medida realizar una reevaluación de su investigación y al mismo tiempo una puesta al día desde una perspectiva cultural más detallada e integrando el nacionalismo político con el anticatolicismo. Tarr estudia las cuestiones clave del escenario, y concretamente las razones por las que este escenario era especialmente adecuado para el desarrollo estructural del gótico, sobre todo a partir de Radcliffe. Para Tarr, la novela gótica se caracteriza entre otras cosas por su escenario, al que

denomina “Catholic setting” (6), identificado arquitectónicamente con Roma y por extensión con el mundo católico romano.

La autora reconoce que en su origen la novela gótica no tenía un escenario claramente definido, pues cualquier castillo aislado en un tiempo remoto podría servir para situar una historia gótica; sin embargo, este planteamiento novelístico pronto pareció muy manido, por lo que hubo que buscar un escenario con más ingredientes. Además, el protestantismo dominaba Europa desde Francia hacia el norte, por lo que esos escenarios no resultaban los más idóneos para mostrar el anticatolicismo del gótico. También argumenta que la necesidad de aproximar temporalmente la acción a una época más cercana y reconocible hizo que se usasen más aquellos escenarios donde el catolicismo se podría servir del medievalismo que caracterizaba a la ficción gótica en su origen. Toma Tarr como ejemplo de su plantemamiento a Radcliffe y dice:

They [readers] have realized, also, that she, by selecting for her place of action the south of Europe created, as it were, a contemporary, continental medieval period. In this new setting of ‘Catholic rule’ she could advance the limits of her medieval period to 1584, in *The Mysteries of Udolpho*; to 1658 in *The Romance of the Forest*; and to 1764, in *The Italian*. (7-8)

Tarr piensa que para la mente protestante inglesa de finales del XVIII Italia, España y el sur de Francia eran mundos que tanto geográficamente como temporalmente representaban “a contemporary, continental medieval period” (9).

Hasta los años cincuenta observamos por lo tanto el resurgimiento de la crítica en varias vertientes. Por un lado se sientan las bases que define la naturaleza de las novelas góticas, se determinan la lista completa de las mismas, sus orígenes, elementos y fundamentalmente su relación con un público masivo, no elitista y en muchos de los casos, casi analfabeto. También se compila la lista de los que se conoce como goticistas menores y su importancia en el desarrollo de la novela gótica y de la novela en general.

En cuanto al estudio del escenario latino, encontramos referencias importantes que sientan la base de posteriores estudios. Como hemos visto, algunas como las de Summers marcan la tendencia a equiparar el escenario mediterráneo de los países católicos con una causalidad exótica, y otras, como las de Tarr y Tompkins, resaltan el escenario latino como el idóneo para una militancia protestante y anticatólica en una época en la que la Inquisición, aunque inactiva, todavía no había sido disuelta formalmente.

1.3.2. La reevaluación del gótico (1957-1973): “Gothic versus Romantic”

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial e inmediata posguerra no hay desarrollo crítico de importancia, es a partir de los años cincuenta cuando empiezan a aparecer obras de relevancia sobre el género. Gracias a las obras de Tompkins y Summers, la hostilidad hacia el gótico comenzó a cambiar radicalmente. Retomando el relevo de Summers, Robert D. Mayo, mencionado en la sección anterior, seguía convencido de la necesidad de poseer una herramienta bibliográfica crítica coherente que aunara las crecientes investigaciones sobre la novela gótica, aunque no aparecería ninguna bibliografía de materiales secundarios góticos hasta los años setenta. Los esfuerzos de Mayo se habían encauzado principalmente a rescatar obras publicadas en revistas. Su largo artículo en la revista PMLA, “Gothic Romance in the Magazines” (1950) es un anticipo de su más famoso libro sobre el género que tardaría una década en terminar, *The English Novel in the Magazines 1740-1815* (1962). Tanto su artículo como su libro contribuyen en gran manera a desvelar las condiciones de publicación de gran parte de las novelas góticas que habían influido notablemente en la popularidad del género, poniendo de manifiesto la variedad y atracción que dichas novelas ejercían sobre los lectores. De su libro obtenemos datos importantes sobre autores, sobre la naturaleza de los lectores y sobre las formas de publicación de la época. También detalla Mayo con acierto el interés que suscitaban estas novelas más allá de lo literario. Finalmente, provee información sobre la influencia de los grandes autores

góticos, sus imitadores, adaptadores, y plagiadores. Mayo sigue siendo la única fuente disponible aún hoy en día de muchos de estos escritores menores.

Quizás el libro de más renombre en los años cincuenta y también uno de los más importantes del gótico (aunque parezca obsoleto para muchos) es el de Devendra P. Varma *The Gothic Flame* (1957). Este trabajo supone por una parte el relanzamiento del género de manera definitiva y por otra el interés que una generación de estudiosos y críticos sintieron por la novela gótica. Varma consiguió que Arno Press, bajo su supervisión, publicase una serie de tesis doctorales sobre diversos temas góticos. En *The Gothic Flame*, además de revisar los trabajos realizados hasta el momento sobre el género, estudia la novela gótica en diferentes vertientes: discute la relación entre la literatura, la pintura y la arquitectura, y analiza las fuentes, conexiones y características del gótico. El propósito de Varma no es sólo el de presentar una historia de la novela gótica, sino también interpretar las fuentes de inspiración y su efectividad psicológica en la literatura (12). Varma sigue a Summers al destacar que en la novela gótica hay una evidente añoranza por lo latino, por el sur, expresión del deseo de un escape romántico de lo cotidiano. Como los anteriores goticistas no explica las razones que llevan a los escritores a usar el sur como escenario en detrimento de cualquier otro posible escenario, puesto que si el motivo principal del escenario mediterráneo es solamente un pretexto evasivo, podrían haber usado cualquier otro mundo exótico:

In order that the passions and characters could develop new dimensions, Walpole placed the setting of his tale in Italy, and horror-romanticism long retained this love for a southern setting. This longing for the South, for an alien and distant setting, is typical of the romantic attitude, and reflects the effort of the Gothic mind to break away from the fetters of homely experience. The southern setting made possible truly romantic effects; it was associated with monasteries and mysterious monastic life, and there the reign of the Inquisition was no very distant matter, and could supply a series of pleasing and torturing visions to Protestant readers. (61)

Cuando Varma estudia las obras góticas más importantes pasa por alto la tendencia anti-católica en el caso de *The Monk*, pero se ve obligado a reconocer el problema cuando se

enfrenta a la obra de Maturin. Aun así, incluso después de citar numerosos ejemplos de sentimiento anti-católico en *Melmoth*, mantiene que en la ficción gótica no hay ataques directos teológicos contra la doctrina católica romana, (219) que sirve como simple fuente de terror. La lectura errónea de la obra de Maturin por parte de Varma emerge de manera mayúscula cuando se refiere a que este clérigo protestante profesaba el ateísmo (220) y cuando remarca que “it is curious that Maturin, a priest, should have introduced in his works sentiments averse to Christianity” (170).

Merece también la pena mencionar *The Churches in English Fiction* (1950) de Andrew L. Drummond, que analiza la importancia del edificio eclesiástico católico en la novela gótica. Al mismo tiempo, el autor estudia la evolución del catolicismo como religión en la literatura inglesa. Comienza por la obra de Mrs. Inchbald, católica romana, que en 1791 escribió *A Simple Story*. A esta mujer se la considera la primera autora católica inglesa que escribió una novela con ciertos rasgos góticos, en la cual el tema es el trágico amor de una chica protestante hacia un sacerdote católico, un jesuita. La caracterización de este sacerdote es la de un aristócrata católico “living in the difficult environment of an ultra-Protestant country” (Drummond 1950:106). Inchbald traslada el conflicto anticatólico a Inglaterra, al contrario que los novelistas góticos, como argumenta Scott, ya que de esta forma resulta más creíble (Scott en Sage 1990:59). Continúa Drummond su trabajo con la obra de Scott, casado con una ex católica romana convertida al protestantismo y uno de los culpables de que la ficción gótica fuera anticatólica, ya que como muchos miembros del partido *Tory*,⁴⁶ se oponía a la llamada emancipación católica de 1829. El entorno anticatólico desde un punto de vista político fue determinante a la hora de escoger el escenario latino como enclave para las novelas góticas.

⁴⁶ *Tory*: una de las dos facciones políticas tradicionales inglesas, opuesta a la *Whig*. Originalmente los *Tories* representaban los grupos más a favor del anglicanismo, compuestos por la pequeña aristocracia rural, aunque a partir de 1784 surge un nuevo partido *Tory* identificado más con los comerciantes y la alta burguesía. Scott echaba de menos el sentimiento original anglicanista de los *Tories*. (Encyclopedia Britannica CD 97: 1997)

El artículo de Jorgen Andersen, “Giant Dreams” (1952), quizás en la línea de Wheeler (1925), relaciona los trabajos del pintor Piranesi, *Carceri* y *Opere Varie* y *Vedute di Roma*, y su influencia sobre la novela gótica. Al mismo tiempo surgen algunas voces conservadoras como la de Richard Church en *The Growth of the English Novel* (1951), el cual considera el género como un puñado de obras que habría que olvidar, salvando sólo cuatro novelas: *The Castle of Otranto*, *The Monk*, *Vathek* y *Frankenstein*.

La novela gótica es desde los cincuenta un capítulo más en los libros de literatura, como lo demuestra la obra de Walter Allen, *The English Novel* (1954). Poco a poco, los estudios sobre aspectos de la novela gótica se hacen más concretos, como la obra de Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction* (1965), que trata los aspectos sobrenaturales de la ficción gótica; o sobre el héroe gótico, el llamado denominado “gothic villain”, antecedente del héroe romántico de Lord Byron, de Peter L. Thorslev, *The Byronic Hero Types and Prototypes* (1965). Thorslev relaciona la génesis del villano gótico con el protestantismo. Argumenta que el objetivo de la presencia de este tipo de villanos es proveer indirectamente estremecimientos en la cada vez más numerosa audiencia femenina.

A finales de los sesenta aparecen varios títulos en la dirección de Summers y Mayo de los años cuarenta y cincuenta, entre los cuales se encuentra la ingente obra de Maurice Levy, *Le Roman ‘Gothique’ Anglais, 1764-1824* (1968). Levy sitúa el comienzo del género en *The Castle of Otranto* de Walpole y el final en la obra de Charles R Maturin, *Melmoth the Wanderer*. A partir de este momento se considera zanjada para los futuros críticos la cuestión del comienzo y final del gótico, aunque surjan algunas divergencias en cuanto al antecedente más inmediato, si la novela de Smollet, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* o la de Charlotte Lennox, *The Female Quixote*. Levy también analiza a fondo los goticistas menores y las influencias en la novela inglesa de *la roman noir* francesa y en la obra de Sade. Es importante mencionar su recopilación bibliográfica de títulos.

La ya citada introducción de Mario Praz a la edición de Peter Fairclough de tres novelas góticas, *The Castle of Otranto*, *Vatbek* y *Frankenstein* (1968) es otro estudio interesante y, aunque no tremendamente original, muy certero en su enfoque. Praz se centra fundamentalmente en dos aspectos ya estudiados, el anti-héroe gótico y la relación entre *Carceri* de Piranesi y el gótico. Más tarde, Praz realiza un estudio sobre la obra de Lewis, *Mathew Gregory Lewis's 'Gothic Novel': The Monk* (1971), que, básicamente, sitúa las claves del gótico estableciendo un conjunto de elementos entre los que destaca los crímenes y actos sexuales incestuosos perpetrados por un villano, que es como ya hemos citado “as a rule Italian or Spanish”.

Siguiendo las corrientes surrealista y psicológica del estudio de la novela gótica, un poco en la dirección marcada por Eino Railo y su *Haunted Castle*, encontramos las obras de Norma Goodrich, *Gothic Castles in Surrealist Fiction* (1970); de Philip Hallie, *The Paradox of Cruelty* (1969) y la de Jacques Blondel “On Metaphysical Prisons” (1971). En esta misma tendencia psicológica, pero estudiando la novela gótica desde una perspectiva más profunda encontramos un artículo de Robert D. Hume en la revista *PMLA* (1969), “Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel.” Hume discierne magistralmente lo gótico de lo romántico, resalta los puntos convergentes de ambos y acota las características, los orígenes y la esencia de la novela gótica. Para Hume, que intenta dar al género la seriedad crítica que se merece, la principal característica de lo gótico reside en sus intenciones psicológicas: los procesos mentales, la respuesta e implicación del lector y la atmósfera que crea en la imaginación del público (289).

Este artículo obtuvo pronta respuesta por parte de Robert L. Platzner en una publicación conjunta con Hume, “‘Gothic versus Romantic’: A Rejoinder” (1971), en la que ambos argumentan sus posiciones un tanto encontradas. Platzner cree que para entender el gótico como género éste debe ir asociado necesariamente al romanticismo. En cuanto al escenario latino, sólo Hume defiende su importancia en un sentido psicológico. Para él, los

autores góticos usan este escenario como un instrumento para que el lector identifique el terror y el horror con algo alejado de su entorno cotidiano: “a convenient convention, a standardized method of achieving the desired atmosphere.” (286) Según Hume, una novela gótica debe de tener una distancia necesaria; así, novelas de terror en las que no existe esta distancia necesaria no pueden considerarse góticas y cita como ejemplo *Hound of the Baskervilles*. Para él, el escenario latino mediterráneo es uno de los componentes significativos de la novela gótica, aunque no valora las implicaciones religiosas ni culturales de dicho escenario:

The more significant components of the Gothic novel are as follows. (1) A setting in space or time or both sufficiently removed from the reader of 1800 that there would be no intrusion of everyday standards of factual probability and morality. Thus most of the stories are set in Southern France, Spain, Italy, or Germany, and usually in the sixteenth century or earlier. Time and place are irrelevant (real historicity is very slight) as long as they are vague or remote. (286)

Ambas posiciones tuvieron seguidores inmediatos: Victor Norton sigue a Hume e intenta ir un poco más lejos y explicar unas claves de funcionamiento del género que puedan ser aplicadas a cualquier novela gótica en “Aesthetic Gothic Horror” (1972); mientras que Frederick Garber en “Meaning and Mode in Gothic Fiction” (1973) secunda a Platzner argumentando que la ficción gótica es un modo complejo de ficción extraído de una mezcla de otros complejos modos de ficción como la novela sentimental. Otros autores como Francis R. Hart se sitúan en una postura ecléctica en “Limits of the Gothic” (1973).

Estos enfrentamientos entre críticos a partir del artículo de Hume “Gothic versus Romantic” (1969) y la influencia de Devendra P. Varma son el punto de partida para una masiva investigación de la novela gótica que más tarde publicaría Arno Press en 1980. Así, entre 1970 y 1977, sólo en Estados Unidos, donde la novela gótica despierta un gran interés, se realizan más de veinte tesis doctorales: siete sobre la obra de Ann Radcliffe, cuatro sobre la obra de Charles R. Maturin, tres sobre la obra de William Godwin, y el resto sobre otros

autores como Horace Walpole, Matthew G. Lewis y Charlotte Smith, considerada una goticista menor. También se publicaron otras tesis sobre aspectos o elementos concretos: el miedo, la heroína gótica, parodias de la novela gótica, discriminación de los goticismos en la novela, la estética de la novela gótica, la función del escenario o 'setting', etc..

Por su importancia posterior cabe destacar a Robert L. Platzner y su *The Metaphysical Novel in England* (1972), donde intenta demostrar su argumento, esbozado anteriormente en "Gothic versus Romantic: A Rejoinder" (1971), de que la novela gótica es un conglomerado que forma parte de un todo más amplio dentro del Romanticismo, el cual podría calificarse como novela metafísica. La tesis de William E. Coleman *On the Discrimination of Gothicism* (1970), analiza el trasfondo cultural y filosófico del género; la de Sydney L. Lea, *Gothic to Fantastic* (1972), distingue entre el gótico y otros modos de ficción sobrenatural; la de Raymond W. Mose, *The Gothic Heroine and the Nature of the Gothic Novel* (1970), es uno de los primeros estudios serios sobre la heroína, la relación filial y el incesto en la novela gótica; la de Bette R. Roberts, *The Gothic Romance* (1975) versa sobre la mujer como público y como heroína; Chitra P. Reddin estudia el mal en *Forms of Evil in the Gothic Novel* (1977). Ann B. Tracy analiza el miedo en *Patterns of Fear in the Gothic Novel* (1974); y finalmente la sátira gótica es analizada en dos tesis: la de Frederic Weiss *The Anti Spectre* (1975), y la de Chandler May, *Parodies of the Gothic Novel* (1969).

Relacionada directamente con nuestra tesis destacamos la obra de Ann Ronald, que investiga sobre el papel que juega el escenario de la novela gótica en *Functions of Setting in the Gothic Novel* (1970). Explorando el contexto político, literario y filosófico del escenario gótico, la autora analiza el escenario en diversas novelas góticas, prestando especial atención a Radcliffe. Es interesante su aportación en cuanto a la importancia manifiesta del escenario en la novela gótica aunque no profundiza en algunos aspectos esenciales. No explica el por qué del paisaje frente a otros posibles, ni tampoco relaciona la temática propia de dicho paisaje con la causalidad de la elección de la novelista.

En esta época destacan diferentes estudios que se mueven entre análisis cuasi-culturales, como la introducción de Robert Kiely al libro *The Romantic Novel in England* (1972) y los dos libros de Frederick R. Karl, *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth-Century* (1974) y *The Adversary Literature. The English Novel in the Eighteenth Century* (1974), y estudios sobre aspectos concretos como el héroe de Walter L. Reed, *Meditations on the Hero* (1974).

En cuanto a las antologías, la más valiosa sobre los goticistas menores es la de Donald R. Spector *The Candle and the Tower* (1973). Es una colección de trece historias góticas de finales del XVIII y principios del XIX sacadas de revistas de la época. En su introducción explica la relación del género y la literatura por entregas (periódica) e intenta demostrar las posibilidades formales de la novela gótica mientras se formaba como tal para el 'gran' público. Dentro del capítulo de bibliografías anotadas, la más completa de este periodo es la de Dan McNutt, *The Eighteenth-Century Gothic Novel: An Annotated Bibliography of Criticism and Selected Texts* (1974), de la que aparecería una nueva edición al año siguiente con un prólogo de Devendra P. Varma y Maurice Levy.

Durante este periodo de la crítica, la novela gótica pasa de ser un género minoritario y a veces denostado a asentarse definitivamente como un capítulo importante dentro de la literatura inglesa. *The Gothic Flame* (1957) de Devendra P. Varma y su influencia posterior en jóvenes críticos hacen que se multipliquen los estudios, se hagan nuevas ediciones de textos góticos y se realicen recopilaciones de ensayos de críticos prestigiosos. Así, pronto aparecen ediciones importantes de artículos como la de G.R. Thompson, *The Gothic Imagination: Essays on Dark Romanticism* (1974). Ésta es, además, una etapa influida por las ideas psicológicas de Freud; algunos psicólogos estudian la relación entre la novela gótica y la psicología a tenor de diversos artículos tales como "Burke, Freud, and the Gothic" (1972) de Pamela Kaufman; o como "A Survey of Psychopathology in British Literature from Shakespeare to Hardy" de P. Saapak (1968). La doble cara del héroe gótico, héroe y

malvado al mismo tiempo, también atrae estudios de este tipo: “A Psychoanalytic Study of the Double in Literature” (1970) de R. Roberts y “Freud and His Literary Doubles” de M. Kanzer (1976).

1.3.3. “La Literatura Fantástica”: Estructuralismo y Feminismo (1973-1986)

La crítica de la segunda mitad de la década de los setenta comienza bajo la influencia de un análisis literario estructuralista. En *Introduction à la littérature fantastique* (1970) traducida al inglés como *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973), Tzvetan Todorov realiza un estudio de la literatura fantástica como género literario. Su libro no trata la novela gótica directamente, pero utiliza algunos textos góticos como *Vathek* y *The Monk* para analizar los temas del ‘yo’ y del ‘otro’; también utiliza a otros autores para examinar el ‘discurso de lo fantástico’ así como ‘lo oculto y lo maravilloso’, elementos esenciales en la ficción gótica. Para Todorov (28) lo fantástico es al mismo tiempo categoría estética y género literario. Este análisis puramente estructural de lo fantástico por parte de Todorov como categoría estética produjo un replanteamiento del rol de lo fantástico en la novela gótica. En el capítulo dedicado a ‘lo extraño y maravilloso’ Todorov pone a la novela gótica como ejemplo de la literatura sobrenatural.

A partir de este momento se dan varias respuestas a la pregunta de qué es lo fantástico en la literatura y en la ficción gótica. Por ejemplo Eric Rabkin en *The Fantastic in Literature* (1976) difiere de la idea de Todorov de considerar lo fantástico como un género literario, ya que tendríamos que incluir en el mismo cuentos de hadas, la novela negra, la novela gótica y la novela fantástica. Manlove se muestra en desacuerdo tanto con Todorov como con Rabkin, y en “On the nature of Fantasy” (1982), considera la definición del primero demasiado limitada y la del segundo demasiado determinante. Para Manlove lo fantástico es:

A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of supernatural or impossible worlds, beings or objects with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms. (Manlove 1982: 26)

Christine Brooke-Rose pone de manifiesto otro problema sobre la definición de Todorov en *A Rhetoric of the Unreal* (1981). Ella piensa que dicha definición del género fantástico es tan limitada históricamente que parece haber existido solamente durante un periodo de tiempo muy corto, coincidiendo con el apogeo de la novela gótica y siguiendo de manera puntual hasta la novela de Henry James, *The Turn of the Screw*.

Otra teórica de lo fantástico es la de Rosemary Jackson, quien también ha retocado la definición de lo fantástico de Todorov en *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), un trabajo post-estructuralista. Así, el esquema de Todorov *Marvellous* $\Rightarrow\Rightarrow$ *Fantasy* $\Rightarrow\Rightarrow$ *Uncanny* para Jackson es *Natural* $\Rightarrow\Rightarrow$ *Unnatural* $\Rightarrow\Rightarrow$ *Supernatural*. Jackson es consciente de la dimensión histórica de lo fantástico en la ficción gótica e intenta explicar la función de este elemento dentro del género. Mantiene lo fantástico, no como género, pero sí como modo literario discreto frente a lo maravilloso. Por ello modifica el esquema de Todorov rechazando lo misterioso, porque es más psicoanalítico que literario. Para ella, lo fantástico es un discurso imperfectamente integrado que utiliza dos vías discursivas incompatibles: el de lo mimético y el de lo maravilloso. Es decir, para Jackson, al igual que para otro teórico de lo fantástico, Gerard Hoffman —que escribe “The Fantastic in Fiction: Its “Reality” Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration” (1982)—, en lo gótico encontramos una irrupción en lo real por parte de lo inusual, de lo innatural, de lo tabú. Los escritores góticos extrajeron elementos del folklore, de las leyendas y de la superstición popular e introdujeron lo innatural y lo que está más allá de lo normal o natural (‘preternatural’) en la ficción.

Otros estudios estructurales de esta etapa son: *Supernatural Horror in Literature* (1973), texto postumo de H.P. Lovecraft; *Systems of Order and Inquiry in Later Eighteenth-*

Century Fiction (1975) de Eric Rothstein y la tesis de Eve K. Sedgwick, *The Coherence of the Gothic Conventions* (1976), publicada por Arno Press en 1980 bajo la supervisión de Devendra P. Varma. Este último volumen, especialmente significativo, es un estudio estructuralista donde la autora analiza las convenciones de las que se sirve la novela gótica para tener identidad propia. Sedgwick utiliza para su propósito las obras de las hermanas Brönte y de Thomas de Quincey. De esta manera pretende demostrar cómo el uso de determinadas convenciones o características determinan el modo gótico de una novela, lo que corrobora que el modo gótico no es exclusivo de una época determinada. Explica que aunando una serie de elementos góticos se puede hacer una novela del género fácilmente y que es muy probable que la mayoría de autores anónimos que plagiaban novelas góticas por su creciente demanda no hicieran sino jugar con una serie de elementos que se repetían de una novela a otra. La propia Sedgwick en un artículo posterior, "The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel" (1981), argumenta que las convenciones góticas se centran principalmente en lo más superficial, lo cual revela el carácter esencial de los personajes y los conflictos que subyacen en los textos góticos.

Judith Wilt escribe *Ghosts of the Gothic, Austen, Eliot, and Lawrence* (1980) donde aplica el enfoque de Sedgwick a las convenciones góticas. Sin embargo, una gran parte de su estudio lo dedica a analizar las características de la novela gótica en los primeros autores, de los cuales extrae cuatro temas generales: el teológico, las técnicas narrativas, el místico y finalmente, el miedo y el horror. La obra de David Punter, *The Literature of Terror* (1980), entronca con la de Wilt al presentar una visión general del género que arranca de los góticos clásicos hasta el final del XIX; el siglo XX lo estudia en la edición de 1996. Punter analiza las características del género, también desde una visión Marxista y Freudiana, y ofrece comentarios sobre la atracción del público hacia el género, así como sobre sus orígenes y significado social. Su teoría del gótico identifica a éste con la clase media.

Punter se refiere al escenario en una línea similar a la marcada por Summers y Varma al considerarlo como un escape para el lector. Su interpretación, en cualquier caso, es totalmente freudiana. Para él, el entorno espacial y temporal de la novela gótica tiene un efecto catártico (85) sobre el lector. Lo que el autor persigue en última instancia es que la ficción sea una fuente de placer:

Distancing in time and place reminds one irresistibly of Freud's⁴⁷ notion of sublimation, whereby unwillingness or incapacity directly to confront experiential contradiction finds expression in an apparently different, but in fact related, system of meanings in which the pain of contradiction is cancelled by the pleasure of fantasy. (85)

Entre otros enfoques formalistas reconocidos, que tampoco aportan nada significativo sobre el escenario, encontramos "Gothic Fiction and the Grotesque" (1979) de Maximilian E. Novak, *Literature of the Occult* (1981), editado por Peter B. Messent, *Romantics, Rebels and Reactionaries* (1982) de Marilyn Butler y *The Gothic Imagination* (1981) de Linda Bayer-Berenbaum, en otro intento de definir la novela gótica temáticamente. Para Bayer-Berenbaum, en otro intento de definir la novela gótica temáticamente. Para Bayer-Berenbaum, por ejemplo, el escenario es visto desde un punto de vista psicológico: "The Gothic setting first introduces the expanded domain by insinuating that reality may be higher and deeper and more tangled than we ordinarily think." (22). El escenario sirve para exagerar la realidad en un sistema de contrastes que con el tiempo y la sobreutilización pierden poder de convicción debido a la familiaridad. La renovación del género pasa por la renovación constante de los escenarios. No difiere mucho esta interpretación de otras como la de MacAndrew (1979) con sus mundos cercano y lejano, o la de Roberts (1970) y la de Kanzer (1976), que basan su teoría en un sistema de 'dobles' que aplican sobre todo a los personajes. En cuanto a la relación entre el cristianismo y el goticismo, encuentra afinidades simbólicas y arquetípicas, pero no relaciona el escenario con la religión, ni el gótico con un escenario religioso específico como el católico de los países del sur de Europa. Según Bayer-

⁴⁷ Punter sigue a Freud (1953. vol IX) en referencia a la disociación de la literatura y la irrealidad ficcional.

Berenbaum “Christianity resembles Gothicism, and Gothicism like Christianity pays homage to the holy. The Gothic imagination, like the religious imagination, reverently acknowledges awesome and terrible spiritual forces operative in the world.” (34)

Durante esta etapa se van sucediendo otras revisiones o estudios de la novela gótica como género bajo distintos enfoques. David Skilton, por ejemplo, habla desde una visión psicoanalítica de “Gothic, Romantic, and Heroic” en su libro *The English Novel: Defoe to the Victorians* (1977). Define la novela gótica como una regresión sobre la ficción social realista anterior a ésta. Brendan Hennessy por su parte presenta una visión general de la novela gótica en *The Gothic Novel* (1978), al exponer las distintas características del género siguiendo a Varma (1957). Sin embargo para este autor una de las aportaciones más importantes del gótico de Radcliffe y sus contemporáneos es el paisaje mediterráneo, que junto con los elementos góticos originarios de Walpole y Reeve forman un marco ideal donde las hermosas heroínas sufren multitud de peligros misteriosos y en apariencia sobrenaturales. El paisaje mediterráneo en el caso de Radcliffe está tomado de los pintores Lorraine, Rosa y Poussin, así como de los libros y publicaciones periódicas de viaje de la época. Sin embargo, el autor no explica la causa de la elección del “Mediterranean landscape as a setting” (22), simplemente dice que el paisaje mediterráneo está presente en todos los aspectos de la narrativa radcliffiana. Según él,

She added poetry to the novel. This poetry is found in her descriptions of landscape, and in the moods and feelings of her characters, who are for the most part 'figures in a landscape'; they are in love with it, see divine order in it (as Wordsworth did), are manoeuvred by it (like some of Shakespeare's characters) and are dominated by it. (22)

Estudios importantes dentro de la crítica gótica son también el de Carol Ann Howells, *Love, Mystery and Misery* (1978) y *The Gothic Tradition in Fiction* (1979), de Elizabeth MacAndrew. El primero habla del uso de las técnicas, convenciones, dicción e imagería usadas por los novelistas de la época (Howells 1978: 2-3). El segundo es un trabajo más allá

de lo tradicional dentro de una perspectiva Freudiana. Lo gótico, o la estética gótica, como explica MacAndrew en el capítulo “The Continuing Tradition”, continúa existiendo durante la novela victoriana y llega hasta el siglo XX. Al estudiar las convenciones que constituyen el género, MacAndrew pone especial énfasis en las funciones simbólicas y psicológicas de los rasgos góticos, explorando sus valores universales a través del tiempo. Entre la amalgama de materiales que constituyen el mundo ficcional gótico MacAndrew menciona el escenario como parte determinante en el propósito de la ficción gótica: satisfacer la demanda por parte del público lector de una estética de la “Sensibilidad” (4). Para MacAndrew, el error ha sido considerar la ficción gótica como “bedside reading.” (5) Ella es una de los pocos críticos que consideran la ficción gótica como un conjunto de rasgos inherentes desde el primer momento, rasgos que son convencionalizados a lo largo del género: el escenario, los personajes, las estructuras y las imágenes. En palabras de MacAndrews, “The Gothic tale is a vehicle for ideas about psychological evil —evil not as a force exterior to man, but as a distortion, a warping of his mind.” (5) La autora dedica un capítulo al escenario gótico: “Setting and Narrative Structure —“Far Other Worlds and Other Seas” (110-147).⁴⁸ En él explica el alcance psicológico del escenario en la estructura ficcional gótica; es de los pocos estudiosos del género que concibe el escenario como parte integrante fundamental en la estructura narrativa gótica. El escenario es una mutación lateral, “a lateral shift” (110) en las técnicas del gótico, que convierte “characterization and method of narration [in] principles of structure” (110) El escenario transfiere ambiente, tono y emociones. Si el paisaje o el escenario evocan lo sublime, también los personajes. En una interpretación psicológica del escenario MacAndrews establece dos mundos: el cercano (“close world”) y el lejano o remoto (“outer world”). Ambos corresponden al mundo cotidiano y al figurativo o imaginario, y lo que el gótico consigue es situar el imaginario dentro del cotidiano. Sin

⁴⁸ El título de su obra está extraído de un verso del poema “The Garden” de Andrew Marvell (1621-1678).

embargo la autora, al analizar el mundo lejano, se detiene en el exotismo que el escenario aporta al resto de la obra. Es el mundo contrastivo simplemente, necesario para recrear la simbología que establece la ficción gótica. MacAndrew finalmente no alude a las razones que constituyen un escenario específico, ya que los símbolos básicos del gótico pueden interpretarse en cualquier escenario.

Varios de estos trabajos influyen en la crítica posterior de los finales de los ochenta y los noventa de manera evidente sobre todo los de David Punter, Ann Howells, Elizabeth MacAndrew y *In the Circle of Fear and Desire* (1985) de William P. Day. Aplican tendencias freudianas, psicológicas y sociológicas, pero también están influidos por estudios como el de Michel Foucault, *The History of Sexuality* (1978), o por análisis culturales como el de Peter Burke *Popular Culture in Early Modern Europe* (1978), en los que se muestra cómo se desarrolló el gusto por lo gótico en la sociedad de la época. Con un carácter más monográfico sobre algunas de las llamadas convenciones góticas, concretamente la de la dualidad horror/terror, gira la obra de Julia Briggs, *Night Visitors* (1977) y la de Robert Le Teller en *An Intensifying Vision of Evil: The Gothic Novel (1764-1820) as a Self-Contained Literary Cycle* (1980). En “The Madhouse, The Whorehouse and the Convent” (1977) Max Byrd aborda el confinamiento y relaciona uno de los lugares religiosos de retiro y meditación católica con este arquetipo.

Un apartado importante que no hay que olvidar durante este periodo es el de las antologías, libros de referencia y bibliografías anotadas, ya que suponen unos elementos de trabajo imprescindibles para el investigador aportando importantes conclusiones. En *The Shilling Shockers. Stories of Terror from the Gothic Bluebooks* (1978) Peter Haining rescata varias historias góticas (algunas anónimas) de los ‘chapbooks’ del periodo de auge de la novela gótica. Una antología similar es la de G.R. Thompson, *Romantic Gothic Tales 1790-1840* (1979).

En cuanto a las bibliografías, distinguimos dos tipos: las críticas por un lado, y por otro, las que proveen títulos comentados junto con una guía bibliográfica de la crítica

realizada de las mismas. Las primeras son más completas e interesantes para nuestro estudio pues analizan directamente el texto. Entre ellas destaca Frederic S. Frank por su incansable aportación hasta la fecha. En sendos artículos para el *Bulletin of Bibliography* publica: “The Gothic Novel: A Checklist of Modern Criticism” (1973) y “The Gothic Novel: A Second Bibliography of Criticism” (1979). Ambas bibliografías fueron corregidas y aumentadas por Benjamin F. Fisher, Gary W. Crawford y por él mismo en “The 1979 Bibliography of Gothic Studies” (1980). Frank reúne todo este material y publica *Guide to the Gothic: an Annotated Bibliography of Criticism* (1984) como una excelente fuente de listas de crítica moderna del gótico. Similares a éstas son la bibliografías de R.E. Foust, *Guide to the Gothic: An Annotated Bibliography of Criticism* (1984), y de Ronald D. Spector *A Bibliographic Guide to Writers from Horace Walpole to Mary Shelley* (1983).

En cuanto a las bibliografías de listas de novelas y crítica, las subdividimos en dos tipos: las que se ocupan de la novela gótica pero al mismo tiempo también de cualquier tipo de novela en la que aparecen elementos sobrenaturales, de misterio, de ciencia ficción, crimen, etc, hasta el siglo XX incluido, y las estrictamente góticas. En las primeras destaca E.F. Bleiler, que publica tres libros: *The Checklist of Science-fiction and Supernatural Fiction* (1979), *The Guide to Supernatural Fiction. A Full description of 1775 Books from 1750 to 1960. Including Ghost Stories, Weird fiction, Stories of Supernatural, Horror, Fantasy, Gothic Novels, Occult Fiction, and Similar Literature* (1983) y *Supernatural Fiction Writers* (1985). En el mismo sentido se encuentra Allen J. Hubin en su *Bibliography of Crime Fiction: 1749-1975. Listing All Mystery, Detective, Suspense, Police, and Gothic Fiction in Books Published in the English Language* (1979).

Entre las bibliografías exclusivas del gótico clásico tenemos la que Frederic S. Frank publica en *The Gothic Romance: 1762-1820* (1981) y la de Ann B. Tracy, que en su libro *The Gothic Novel. Plot Summaries and Index to Motifs 1770-1800* (1981) provee resúmenes concisos tanto de las ‘novelas góticas mayores’ como de las ‘menores’. Destaca su índice de

temas góticos en el que incluye categorías como la abducción y el confinamiento, entre otras y su índice de caracteres, donde distingue a Satán, el héroe, la heroína, el villano y la villana.

El feminismo ha sido durante los últimos veinte años una de las corrientes críticas que más se ha ocupado de la novela gótica: en primer lugar porque ha predominando el hecho de que casi la mitad de las obras conocidas como góticos mayores correspondan a escritoras, en una época en la que la mujer aún no participaba prácticamente en ninguna actividad política, laboral o cultural; en segundo lugar ha provocado que las críticos literarios feministas se hayan volcado sobre estas novelas. Aunque a lo largo del siglo XX ha habido intentos de leer literatura desde el punto de vista de la mujer, no es hasta mediados de los setenta cuando las teorías feministas comienzan a tomar cuerpo. Durante el periodo que nos ocupa este punto (1973-1989) observamos el nacimiento y asentamiento de las teorías feministas en el estudio de la novela gótica. La base fundamental de la que parten las teóricas feministas es el nexo existente entre la supuesta subversión de lo gótico con su propia existencia como forma literaria. Esta subversión ha hecho que la novela gótica sea para muchos entendida y leída como ficción de mujeres o femenina.

El término *female gothic* que traduciremos como “gótico femenino”, fue esbozado por primera vez por Ellen Moers en su libro *Literary Women* (1977). Moers escribe uno de los trabajos fundamentales de la crítica feminista y aunque no exclusivamente sobre el gótico, acuña el término para la crítica posterior; su análisis sobre Radcliffe y Shelley abre una nueva manera de enfocar los textos góticos. El gótico femenino es la posición de partida de una tradición de mujeres escritoras en las que sus fantasías plasmadas en ficción son un ataque contra un orden simbólico patriarcal establecido. No es de extrañar, según algunos, que muchos de los autores en la tradición gótica sean mujeres: Charlotte y Emily Brontë, Elizabeth Gaskell, Christina Rossetti, Isak Dinesen, Carson McCullers, Angela Carter, además de las escritoras del gótico tradicional como Radcliffe, Smith, Dacre, Reeve y Mary

Shelley. Siguiendo los pasos de Moers pero en un intento más didáctico, Kay Mussel publica *Women's Gothic and Romantic Fiction. A Reference Guide* (1981).

Cada vez aparecen más estudios del gótico desde una lectura feminista o femenina, por lo que Julian Fleenor edita una serie de artículos bajo el título *The Female Gothic* (1983), tomando el término de Moers. Son siete artículos de distintas autoras donde se exploran distintos aspectos de la novela gótica desde una visión feminista y a veces psicoanalítica. Ann Radcliffe es la escritora más estudiada, quizás por representar mejor el gótico femenino. Así en “The Reconstruction of the Gothic Feminine Ideal in Emily Brönte’s *Wuthering Heights*” Syndy Conger trata de la caracterización de Earnshaw y Heathcliff y su relación con los estereotipos femeninos de la novela gótica, tomando como ejemplo *Melmoth the Wanderer*. Destacan también los trabajos de Nina da Vinci en “Place and Eros in Radcliffe, Lewis and Bronte” y Ann Ronald en “Terror-Gothic: Nightmare and Dream in Ann Radcliffe and Charlotte Bronte”.

Sin embargo, el único libro feminista que se ocupa de la representación del escenario gótico es la obra de Sandra Gilbert y Susan Gubar *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1984). Estas dos autoras intentan dar una explicación dentro del feminismo al uso de un omnipresente escenario específico en la ficción gótica escrita por mujeres, sobre todo en el caso de Radcliffe; Mary Shelley, por otra parte, alterna Alemania en *Frankenstein* e Italia en *Valperga*. Ellas sugieren que las escritoras mueven a sus personajes femeninos en una dinámica especial de confinamiento y escapismo, en un sentido similar al establecido por MacAndrew (1979) —“close world and outer world”. Y puesto que hay autores masculinos que también, según ellas, emplean estas imágenes de enclaustramiento y escape, establecen una diferencia funcional: “Women authors [...] at least begin with some unconscious purpose in employing such spatial imagery” (87). En definitiva, el feminismo gótico en sus primeros análisis apenas plantea la

cuestión del escenario no como un rasgo significativo, sino como un elemento funcional al servicio de proveer una explicación psicológica de las ansiedades femeninas de la época.

1.3.4. Últimas tendencias: una nueva genealogía de la novela gótica (1986-2000)

Durante los finales de los setenta y principios de los ochenta hemos observado cómo se producen distintas lecturas o enfoques teóricos influidos por las corrientes críticas literarias. Esto ha producido nuevas maneras de acercarse a un texto gótico. Ya no es sólo la ficción popular la que consta de una serie de elementos repetitivos buscando complacer o satisfacer los deseos ocultos de un público emergente en esa época; ahora nos encontramos ante un género con una tradición que sufre distintas variaciones hasta llegar a lo que hoy se conoce como “gótico moderno”. El estudio de la novela gótica ha transcurrido bajo enfoques estructuralistas, formalistas, freudianos y feministas. Lo que observamos a partir de finales de los ochenta es, por un lado, la continuación de algunas de estas corrientes y por otro, la aparición de nuevos enfoques o lecturas (Howard 1994), y finalmente una ‘monstruosidad’ de diferentes estudios sobre aspectos de lo gótico sin ninguna línea de investigación aparente que parece, en muchos casos, producto de una moda de final de siglo.

Como escribe Margaret Kilgour:

I have watched in amazement and sometimes horror as the bulk of gothic criticism has swelled with increasing rapidity to its present monstrous dimensions. In the last few years psychoanalytical methods have been increasingly succeeded by Marxist and feminist approaches [...] class and gender . (Kilgour 1995: 221)

Pero antes de adentrarnos en un análisis pormenorizado de la crítica de finales de los ochenta y noventa hemos escogido como punto de partida para este apartado la edición de Thomas M. Harwell de *The English Gothic Novel: A Miscellany in Four Volumes* (1986). Ante la cantidad de libros, artículos y teorías vertidas durante el siglo XX sobre este género, Harwell recoge los aspectos fundamentales de la novela gótica tratados por los críticos más

representativos de la misma. En la llamada estética gótica concluye con tres palabras fundamentales que conformarían la base de una pizza imaginaria: horror, suspense y shock. A éstas se les superponen otros tres ingredientes: maquinaria, atmósfera y escenario. Otro rasgo importante para él es el exceso de la novela gótica en todos los sentidos, sin el cual ésta podría llamarse novela realista. Según Harwell, el gótico aporta lo siguiente:

The emphasis on suspense and the felt response are two English Gothicism contributions; two more, finer shadings of madness, of supernatural and natural; and another two, an expansion of ambiguities and settings ever characterizing suspense (Vol I, 13)

Retomando el análisis de las corrientes de pensamiento en torno a la novela gótica en estos últimos años comenzaremos por el feminismo, por ser la línea más fructífera desde finales de los ochenta. Se produce una desradicalización de algunas ideas que tomaron cuerpo a finales de los setenta con Moers hacia una perspectiva más objetiva. Ya no se habla sólo del gótico femenino (*female gothic*) sino también del masculino (*male gothic*). Digamos que coexisten los enfoques puramente feministas y los enfoques del género –*gender studies*– (feministas y teóricos de la homosexualidad), aunque siguen siendo en su mayoría críticos femeninos quienes siguen ocupándose de estos estudios.

Desde el punto de vista de la sexualidad, homosexualidad y monstrosidad destacan los trabajos de Mary K. Thornburg en *The Monster in the Mirror: Gender and the Sentimental/Gothic Myth in Frankenstein* (1987), de Richard Dyer en “Children of the Night: Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism” (1988). También Kari J. Winter con *Subjects of Slavery, Agents of Change: Women and Power in the Gothic Novels and Slave Narratives, 1790-1865* (1992), y Kelly Hurley con *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Sicle* (1997), de Joseph Andriano en *Our Ladies of Darkeness: Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction* (1992), y finalmente el de Marysa Demoor, “Male Monsters or Monstrous Males in Victorian Women’s Fiction” (1995).

Desde el punto de vista de la mujer como público y visión antimasculina son importantes los trabajos de Carol A. Howells con un artículo titulado “The Pleasure of the Women’s Text: Ann Radcliffe’s Subtle Transgressions in *The Mysteries of Udolpho*” (1989) y de Kate F. Ellis, quien escribe *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology* (1989) en clara oposición a *The Haunted Castle*, visión masculina de la novela gótica. En esta corriente también destacan Susan Wolstenholme en *Gothic (Re)Visions: Writing Women as Readers* (1993), Brigitta Berglund y su *Woman’s Whole Existence: The House as an Image in the Novels of Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft and Jane Austen* (1993) y Maria Jerinic con “In Defense of the Gothic: Rereading *Northanger Abbey*” (1995) y “Vindicating *Northanger Abbey*: Mary Wollstonecraft, Jane Austen, and Gothic Feminism” (1995). Otros trabajos feministas tratan aspectos varios como el simbolismo y el subtexto psicoanalítico, por ejemplo en “The Politics of the Gothic Heroine” de E.J. Clery, *The Exalted Heroine and the Triumph of Order, Class, Women and Religion in the English Novel, 1740-1800* (1993) de K.G. Hall, *In the Name of Love: Women, Massochism, and the Gothic* (1992) de M. Masse, “Jane Eyre and the Female Gothic” (1993) y el de Tamar Séller con *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny* (1995).

Tanto en sus orígenes como en su desarrollo posterior, la crítica feminista ha situado el discurso del gótico casi exclusivamente en términos de confinamiento femenino en un primer momento y en términos político-sexuales más adelante. No han analizado (Baldick & Mighall 2000: 220-221) algo evidente a primera vista: el desplazamiento (“out-of-placeness”) y la asincronía en la que las autoras góticas sitúan a sus personajes femeninos en contraposición con el mundo de progreso y tecnología en que Inglaterra estaba inmerso a finales del XVIII y principios del XIX.

Dentro de los pocos análisis formalistas de este periodo destaca por su difusión entre la crítica el de Elizabeth Napier, *The Failure of the Gothic* (1987). Parte de algunos supuestos de la obra de Robert Kiely, *The Romantic Novel in England* (1972) y su teoría sobre la

carencia de unidad formal de la novela gótica y argumenta que las novelas de finales del XVIII y principios del XIX se han sobreleído; argumentan que hay demasiadas lecturas de un género que considera superficial, formulaico, inestable y desigual. Un género que resulta de la mezcla de otros como los cuentos de hadas, el romance, el drama jacobino y la novela sentimental. El fracaso de la novela gótica que ella define en términos morales y estéticos es patente para unos autores incapaces de resolver problemas morales y estéticos en la creencia de la novela como un todo unificado “seamless”: “The Gothic regards itself carefully because it does not entirely trust itself as a genre”. (67) Napier ignora el papel del lector y niega la potencialidad de un texto de transmitir significados diferentes en distintas lecturas contextuales históricas y sociales.

George Haggerty escribió *Gothic Fiction/Gothic Form* (1987), otro estudio formalista. A pesar de reconocer positivamente la percepción del gótico como un modo que aún diversas manifestaciones —artísticas, estéticas, y culturales— tampoco, al igual que Napier, presta mucha atención al entorno social e histórico en el que los sucesivos novelistas se han desarrollado. Discrepa de Napier y su visión de la novela como confusión o mezcla formal (“muddle”) y la considera como fruto de una evolución a partir de un cambio de sensibilidad y una nueva percepción de las cosas. Es interesante, en cuanto a nuestro estudio, la aportación que realiza sobre las posibilidades interpretativas formales del gótico, las cuales se centran en el escenario, en los elementos sobrenaturales y en las técnicas narrativas empleadas. Sin embargo, no desarrolla ningún análisis interpretativo de los elementos potencialmente susceptibles de estudiarse formalmente que él menciona. La implicación del lector para él es subjetiva y la transmisión metafórica de los recursos góticos “can only be expressed by each reader in his or her private terms.” (Haggerty 11: 1987). En la corriente de Haggerty está la obra de N.J. Watson *Revolution and the Form of the British Novel 1790-1825* (1994).

Por otro lado, vuelven a aparecer nuevos estudios sobre temas clásicos⁴⁹ de la crítica del gótico, lo sobrenatural y el terror, que no aportan mucho a nuestro estudio, pero interesantes desde una nueva perspectiva de profundización⁵⁰ y de divulgación⁵¹ cultural, adaptándose a los nuevos tiempos. Asimismo las bibliografías⁵² y antologías⁵³ siguen siendo nuevos objetos de referencia crítica.

Desde una visión más cultural del gótico se establecen relaciones entre éste y la cara más tenebrosa de la religión: el ocultismo, las hermandades religiosas y las ciencias esotéricas son temas que a finales de siglo XX han suscitado especial atención en *Gothic Immortals. The Fiction of the Brotherhood of the Rosy Cross* (1990) de Marie Mulvey-Roberts. El ocultismo se relaciona también con el postmodernismo en *Post-Modernism and the Gothic: Fictional Challenges to Theories of Women and Reading, 1790-1830* (1996) de Kate Flint, *Trasmutations of Horror in Late Twentieth Century Art* (1997) de Cristoph Grunenberg y *Goths. Modern Gothic* (1996) editado por Victor Sage. En esta edición destacan “Gothic convention and the modernity in John Ramsay Campbell’s short fiction” de Giles Menegaldo y “The pre-Oedipal father: the

⁴⁹ Margaret L. Carter *Specter or Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction* (1987); Kenneth Graham *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression* (1989); Jack Voller *The Supernatural Sublime: The Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism* (1994); E.J. Clery *The Rise of Supernatural Fiction* (1995); Glen Cavaliero *Supernatural and English Fiction* (1995); Valeria Tinkler-Villani *Sources and Development of the Gothic Tradition* (1995).

⁵⁰ Toni Reed *Demon Lovers and their Victims in British Fiction* (1988); Judith Halberstam *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995); Tim Marshall en *Murdering to Dissect: Frankenstein, Grave-Robbing and the Anatomy of Literature* (1995).

⁵¹ Benjamin F. Fisher IV *The Gothic’s Gothic: Study Aids to the Tale of Terror* (1987); John Richetti (ed.) *The Columbia History of the British Novel* (1994); Gary Kelly *Columbia History of the British Novel* (1994) y *English Fiction of the Romantics: 1789-1830* (1989); David Richter *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel* (1996); Mulvey-Roberts (ed.) *A Handbook of Gothic Literature* (1998).

⁵² Frederick S. Frank *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel* (1987), *A Master List of Twentieth Century Criticism and Research* (1987) y *Guide to Gothic II: An Annotated Bibliography of Criticism, 1983-1993* (1995); Robert I. Le Tellier *A Bibliography of the English Novel from the Restoration to the French Revolution: A Checklist of Sources and Critical Materials, with Particular Reference to the Period 1660 to 1740* (1992).

⁵³ T. Hale *Tales of the Dead. The Ghosts Stories which Inspired Mary Shelley’s Frankenstein* (1992); Chris Baldick, *The Oxford Book of Gothic Tales* (1992); Clive Bloom, *Gothic Horror: A Critical Anthology* (1997).

Gothicism of *Blue Velvet*”, de Laura Mulvey. En la introducción Sage considera el gótico, no como un género, sino como un modo ficcional, cultural y estético que ha evolucionado y recorrido todas las expresiones artísticas: “Evidently the Gothic is not merely a literary convention or a set of motifs: it is language, often an anti-historical language, which provides writers with the critical means of transferring an idea of **otherness** [énfasis en el original] of the past into the present” (1).

Finalmente, dentro de los libros dedicados al estudio del gótico comentaremos la obra de Victor Sage, editor de varios libros sobre el género gótico mencionados en este estudio, que publicó *The Gothick Novel* (1990), una antología que nos da una visión crítica general del género. Quizás es la mejor muestra del interés que la novela gótica ha suscitado y de la variedad de enfoques que ha tenido. Sage divide el libro en dos partes, la primera titulada “Critical Comment & Opinion, 1750-1840” y la segunda “Twentieth-Century Studies”. Así realiza un barrido del género con artículos de escritores y pensadores desde el nacimiento del género hasta nuestros días. Para Sage “The genre is not a dusty corner but an arena [...] There has been a marked interest in the Gothick novel during recent years, supported by the mode in the modern cinema and the growth of a more broadly cultural approach to the literary genre” (8). El propio Victor Sage amplía este estudio en otro libro titulado *Gothick Origins and Innovations* (1994), donde se centra en analizar los orígenes del género, así como también las innovaciones estilísticas y temáticas que éste introduce en la novela inglesa.

Durante los años noventa la corriente que más ha influido en la crítica de la novela gótica ha sido quizás la que de forma generica ha sido denominada como Estudios Culturales, de la que nos ocuparemos en el siguiente punto, donde hay cabida para multitud de enfoques: feminista, de género, psicológico, estético, político y racial. Sin embargo, algunos autores han sido fieles a su trayectoria y aunque se reconocen influidos por el auge de los estudios culturales, en los estudios literarios siguen una línea definida de estudio. Es el

caso de David Punter, cuya influyente obra *The Literature of Terror* (reeditada en 1996) profundiza en ese sentido en 1979 con “Narrative and Psychology in Gothic Fiction” (1989), y el volumen *The Romantic Unconscious. A Study in Narcissism and Patriarchy* (1989). En ambos sigue las ideas de la psicoanalista Melanie Klein⁵⁴ y su obra *The Psychoanalysis of Children* (1932), al igual que en su artículo sobre el subconsciente, el mundo de los sueños y el simbolismo que éste encierra se adentra en un estudio de los aspectos sicóticos y paranoicos de la literatura gótica. El propio Punter más adelante intenta aplicar sus teorías al estudio de lo gótico como género literario en *Gothic Pathologies. The Text, The Body and The Law* (1996). Para él hay tres aspectos fundamentales que engloban la literatura gótica y que conforman su esencialidad; el texto, que es la base de una literatura nacional y nacionalista, la ley que abarca toda expresión humana, tanto la ley del hombre como la ley natural, y el cuerpo que busca trasvasar la ley por medio del ‘monstruo’ que habita en nosotros. Este trabajo busca dar una idea a la novela gótica de finales del XVIII, pero también a la literatura moderna dirigida al gran público, como es el caso de Stephen King. En el prólogo Punter explica la base teórica de sus ideas de la siguiente manera: “My principal debts in the elaboration of this theory are to psychoanalysis. To Freud, naturally [...] Since my notion of literature is at all points connected to dream” (9). Siguiendo estas teorías M. Brennan escribe *The Gothic Psyche: Disintegration and Growth in Nineteenth Century English Literature* (1997), concentrándose en aquellas obras góticas del XIX cuyo máximo exponente es *Dracula* de Bram Stoker. También encontramos revisiones de estudios iniciados en los setenta, como es el caso del trabajo de Neil Cornwell, *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism* (1990) donde las ideas de Todorov, Bajtín, Mirimsky y Foucault sobre el género fantástico son desarrolladas y aplicadas a una serie de autores desde Maturin hasta Toni Morrison. Jack G. Voller se concentra en Todorov y escribe “Todorov among the Gothics: Structuring the Supernatural

⁵⁴ Melanie Klein (1882-1960) psicoanalista conocida por sus trabajos sobre los niños.

Moment” (1994), donde el autor explica la importancia para los goticistas de los planteamientos recogidos en *Introduction à la littérature fantastique*. También aplica esas teorías, de manera sucinta, a varios textos góticos. Precisamente Bajtín, por su teoría del carnaval y de lo carnavalesco, y Foucault, por sus concepciones de la estética y de la sexualidad⁵⁵, son la fuente teórica de dos de los estudios más importantes sobre la novela gótica en los últimos años, por lo que la relación a través de estos autores entre la novela gótica y los estudios culturales es evidente. Robert Miles publica *Gothic Writing, 1750-1820: A Genealogy* (1993), donde analiza los diversos estudios realizados sobre la novela gótica y los diversos enfoques que ha tenido, lo que él llama diferentes lecturas. Destaca la visión psicológica de David Punter, la formalista de Elizabeth Napier y la estructuralista de Sedgwick, de las que nos hemos ocupado en este estudio, pero que para el autor no son suficientemente profundas. Piensa Miles que los textos góticos –“Gothic writing”– hay que entenderlos en su contexto temporal como una serie de formas, códigos, figuraciones y mecanismos. El texto gótico debe ser entendido, explica Miles, como “literary speech in its own right, and not the symptom, the signification or something else ‘out there’, or ‘in here’” (3). Así pues, adopta firmemente la genealogía de Foucault como modelo de la historia de la literatura e, introduciendo términos bajtinianos como la dialogía textual y lo carnavalesco, explica la literatura gótica de la siguiente forma:

‘What is “Gothic”?’ My short answer is that the Gothic is a discursive site, a ‘carnavalesque’ mode for representations of the fragmented subject. Both the generic multiplicity of the Gothic, and what one might call its discursive primacy, effectively detach the Gothic from the tidy simplicity of thinking of it as so many predictable, fictional conventions. This may end up making ‘Gothic’ a more ambiguous, shifting term. (Miles 1993: 4)

Según Miles, no se trata sólo del auge de un único género, sino del auge de un área de interés, una serie de ideas que van de un género a otro, tanto poesía, drama, o novelas.

⁵⁵ En la edición de John Storey titulada *Cultural Reader and Popular Culture. A Reader* (1998), por ejemplo, encontramos un artículo de Foucault titulado “Method” y un capítulo de libro de Bakhtin, *The Dialogic Imagination* titulado “The Carnival and the Carnavalesque”.

Para Miles, la teoría genealógica de Foucault dirige nuestra atención al carácter intertextual de la escritura gótica. Este discurso establece la ‘estética gótica’, una ideología, una serie de discursos relacionados con el transfondo de la literatura gótica: “‘Genealogy’ alerts us to the inherently ‘carnavalesque’ quality of ‘popular’ writing, writing growing out of ‘ideological’ and/or ‘discursive’ material” (5).

Lo ciertamente interesante es que durante la década de los noventa la crítica gótica abandona en cierta manera la corriente más clásica de Summers y Varma, y la corriente psicológica de Punter, analizando otros aspectos, que inciden más sobre los elementos externos del género. Así Miles, y otros autores como Duncan (1992) y Schmitt (1994) hablan del gótico desde un punto de vista genealógico e ideológico. Es necesario explicar los ideales, la historia y los valores de la sociedad en que se produce el gótico para entender el discurso gótico. Cuestiones como el nacionalismo, en las que intervienen factores literarios, culturales, religiosos y sociales se consideren relevantes, como explica Schmitt (1994: 8): “The Gothic aesthetic incorporates conventional ‘genealogy’. The nation’s most prized characteristic — patriotism—. Gothic texts exemplify Foucauldian genealogy.”

El otro estudio al que nos referíamos anteriormente es el de Jacqueline Howard, *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach* (1994). Es un exhaustivo estudio sobre el gótico que primeramente realiza un recorrido por las teorías y enfoques más importantes de la novela gótica, considerando de manera crítica la validez de las mismas. Luego las examina como teorías de la literatura fantástica sobre el gótico partiendo de Todorov hasta nuestros días, para concluir con la teoría de Bakhtin sobre la ficción gótica en un capítulo titulado “Bakhtin’s Concept of Heteroglossia and the Plural Dimensions of Reading Gothic Fiction”. Su teoría basada en la obra de Bakhtin *The Dialogic Imagination* (1975) sostiene que las lecturas de las novelas deben estar sustentadas en una atención especial a su heterogeneidad; es decir, hay que tener en cuenta los distintos discursos, manifestaciones de los mismos, estilos e

ideologías que convergen o se enfrentan en una interacción dinámica que se convierte en una polifonía discursiva o ‘heteroglosia’ (45-47).

Además de ser bajtiniana, la obra de Joseph Wiesenfarth *Gothic Manners and the Classic English Novel* (1988) está influida por el teórico Mikhail Mikhailovich, y estudia la novela costumbrista (*novel of manners*) inglesa desde 1800 y su relación con la novela gótica clásica. En la misma línea de este estudio encontramos la obra de Guest Harriet, “The Wanton Muse: Politics and Gender in Gothic Theory after 1760” (1992), donde se ve el rol de la tradición gótica y su tratamiento político, así como “Autobiography and Change: Rhetoric and Authenticity of ‘Gothic’ Style” (1993) de Sue Widdicombe, que ejemplifica claramente la creación de una retórica particular del género gótico; así como *Gothic Bodies: The Politics of Pain in Romantic Fiction* (1995) de Steven Bruhm, actual presidente de IGA.⁵⁶

En otro sentido, tomando en consiración los supuestos de otro teórico, Hans Robert Jauss, encontramos el artículo de David Richter “The Reception of the Gothic Novel in the 1790s” en la edición de Robert Uphaus titulada *The Idea of the Novel in the Eighteenth Century* (1988). Richter aplica las teorías de Jauss⁵⁷ y relaciona la novela gótica en la década de 1790 con la respuesta del público de la época enmarcada en el entorno sociocultural de finales del siglo XVIII. En esta línea de establecer una poética de lo gótico está la obra de Ann Williams *Art of Darknes: A Poetics of Gothic* (1995); es decir, éste es un género singular con una estética que traspasa el género mismo y es totalmente atemporal. Williams también se sitúa en la línea freudiana de pensamiento de Punter (1980). Al analizar el anticatolicismo del gótico, la autora habla del concepto de “compromise formation” (46) para dar una explicación edípica a la obsesión del gótico con las instituciones monásticas católicas:

⁵⁶ Internacional Gothic Association. Ver <http://gothic.english.dal.ca/>

⁵⁷ Hans Robert Jauss es el máximo exponente de la escuela de Constanza, que ve la literatura como una provocación que consiste básicamente en situar la praxis estética en el punto de su atención, sirviendo el arte como actividad creadora (*poiesis*), receptora (*aisthesis*) y mediadora (*katharsis*).

These family dynamics are equally inherent in the structure of the Roman Catholic Church where monks and nuns are ‘brothers’ and ‘sisters’, where priests are called ‘father’ and abbesses ‘mother’. The various communities live in religious ‘houses’ [...] The early Gothic’s conventional insistence on the historicity of these narratives may thus signal what Freud called a ‘compromise formation’ in the dream work; to say that this culture and these events are enormously distant and yet absolutely authentic. (46)

Para Baldick & Mighall (2000: 218), el error de análisis como éste subyace en que a lo metafórico se le da más peso específico que a lo literal, a lo psicológico más que a lo histórico y a lo oculto y/o simbólico más que a lo ostensible. Por medio de un ajuste psicoanalítico, el punto de vista condicionado histórica e ideológicamente de los abusos monásticos de los católicos en la ficción gótica se explica en términos de su opuesto: la situación familiar y nacional. Para Williams, ‘la cultural occidental’ se comprende como una abadía medieval o una mansión ancestral: “The more the novelists insist that his or her narrative is about there and then, the more it reveals that it is about here and now — precisely *our own* here and now.” (218). Es decir, para entender la novela gótica hay que analizar los componentes externos más visibles: el escenario y la temática. Así, el género es realista en el sentido de que intenta reflejar la sociedad de la época, explicar lo cercano mediante escenarios que están situados lejos y explicar su comportamiento por medio de lo irracional de los otros.

1.3.5. Principales líneas de investigación cultural

Antes de analizar cuáles son los trabajos sobre la ficción gótica realizados bajo el prisma de los Estudios Culturales, creemos oportuno repasar someramente el camino recorrido por esta reciente disciplina. Se iniciaron en Gran Bretaña hace medio siglo aproximadamente y posteriormente siguieron en Norteamérica y Australia. Desde su nacimiento hasta nuestros días esta disciplina ha conseguido legitimidad y popularidad, tanto fuera como dentro de los círculos académicos, lo cual es indicativo del interés suscitado por importantes corrientes intelectuales contemporáneas. Los estudios culturales, basándose en

gran parte en las tradiciones filosóficas, son una disciplina reciente que demanda un espacio diferenciado o, mejor dicho, su propia identidad.

Uno de los títulos más influyentes en los estudios culturales es la obra de Richard Hoggart *The Uses of Literacy* (1959). El principal mérito de este estudio fue aplicar los protocolos analíticos de los estudios literarios a un ámbito más amplio de manifestaciones culturales tales como la música, el periodismo, las revistas de divulgación científica y también la ficción popular. El logro fundamental del libro es la demostración de las interconexiones culturales entre diversos aspectos de la cultura popular.

Desde mi punto de vista, su mayor contribución consiste en entender la cultura como un campo de formas y prácticas, y en ofrecer una manera distinta de analizarlos. Hoggart establece una serie de sugerencias en cuanto a cómo proceder al analizar un texto cultural, reveladas en su artículo “Kulturwissenschaft Heute” (1976). Según el autor, la lectura literaria-cultural radica en dos procesos: “reading for tone” y “reading for value”. El primer procedimiento aspira al entendimiento de la ‘textura’ del texto y consiste en analizar, por una parte los elementos lingüísticos del mismo, como la entonación, o su falta, repeticiones, elipsis, metáforas y polisemia, y por otra, los personajes, acciones, hechos, escenario y temática. Simultáneamente, tres factores deben ser tenidos en cuenta: el elemento estético, el psicológico del autor y los elementos culturales, que son el resultado de la creación de un texto dentro de una sociedad específica y un momento específico cultural. Estos tres factores están inevitablemente unidos y nos conducen al “análisis cultural”.

Al igual que Hoggart, Raymond Williams ha influido en gran medida en el desarrollo de los estudios culturales a partir de la publicación de *Culture and Society* (1958). Este libro es una obra de historia literaria centrada en textos ingleses del siglo XIX y XX, pero con una diferencia crucial: se centra no sólo en los textos literarios en sí mismos, sino en establecer el trasfondo cultural de las ideas y sus representaciones. El libro emplea un análisis textual directo, pero oscila desde las idiosincrasias de los textos a los movimientos

sociales. La visión de Williams es “material, intellectual and spiritual” (16), cosa que implica que está interesado en la experiencia cultural como un todo, tanto en su significado como en su diseño formal. Para desarrollar su posición en una obra posterior, *Marxism and Literature* (1976), Williams identifica tres tipos de fuerzas culturales: la dominante, la residual y las fuerzas emergentes discernibles en cualquier momento y dentro de cualquier coyuntura histórica. También incide en lo que podría denominarse acción política, es decir, el poder del agente humano para cambiar sus condiciones de existencia en un momento determinado.

Otros autores significativos por su repercusión teórica posterior son Roland Barthes y Stuart Hall. El primero concibe la cultura como un sistema compuesto de mensajes discretos, “signifying practices”, o discursos. Con Hall hay un giro hacia la aplicación de los métodos semiológicos y estructuralistas en el análisis de la cultura. “Culture [...] was itself a [...] *signifying* practice - and had its own determinate product: meaning” (Hall 1991: 178). Otra obra clave de Hall en los estudios culturales es su artículo “Decoding and Encoding” (1980) en cuanto al análisis que realiza sobre la recepción.

Sin duda existen más corrientes que contribuyen a este campo,⁵⁸ pero creemos que, expuestas las principales, es más útil para nuestro trabajo esbozar una perspectiva general sobre los estudios culturales en la actualidad cuya tendencia consiste en buscar ‘otras’ manifestaciones, discursos marginales de la cultura popular o comercial. Esta ‘otredad’ (“otherness”), quizás influida en su origen por el feminismo, es lo que se ha denominado ‘políticas de supervivencia’ y corresponde a un modelo conceptual más pluralista y postmoderno de los Estudios Culturales, entendido éste en términos globalizadores de la producción y distribución cultural. La otredad como discurso cultural consiste en integrar en el concepto de cultura todos los componentes artísticos e intelectuales así como la

⁵⁸ Las principales son las corrientes feministas y los estudios de comunicación. Ver: Angela McRobbie, “Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique” (1981) en *Culture, Ideology and Social Process: A Reader*. (1994); y O’Sullivan. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies* (1994).

experiencia vital del autor y el lector. Si queremos entender la cultura debemos realizar una investigación holística, un acercamiento hermenéutico para finalmente establecer un nexo entre la filología y la cultura. La cultura debe interpretarse por medio de textos expresando actitudes, valores, creencias plasmadas por medio de las acciones de la gente. El enfoque hermenéutico requiere al mismo tiempo una investigación etnográfica en un plano más amplio y también se basa en la experiencia del investigador de rituales o hechos culturales similares, así como de su distanciamiento de la interpretación de sus valores culturales. De esta forma puede el investigador experimentar, analizar y finalmente comprender la cultura foránea en términos relativos. De ahí que la interpretación, análisis y exposición de nuestro trabajo implique un enfoque hermenéutico y relativista.

Aunque desde principios de los ochenta hay estudios que anuncian el predominio de los Estudios Culturales en la literatura gótica, no es hasta el final de la década cuando se producen los trabajos más relevantes. Aunque son muchas las obras críticas con cierto enfoque cultural, nos limitaremos a comentar las que más claramente se encuadran en los Estudios Culturales y son más relevantes por su punto de vista para nuestro estudio. Hemos considerado tres apartados: a) estudios generales del gótico b) estudios centrados en la religión y c) estudios sobre el nacionalismo.

En el primer apartado contamos por ejemplo con la edición de G. Hoffmeister, *European Romanticism: Literary Cross-Currents, Modes, and Models* (1990), donde destacamos el artículo de Anna M. Whitmann “Gothic Trivialliteratur: From Popular Gothicism to Romanticism”. Éste es un estudio que pretende dilucidar aquellas características más sobresalientes de lo popular en la ficción gótica y ver su posterior evolución en el Romanticismo, estableciendo al mismo tiempo una comparación de ambas formas literarias y culturales. Otro trabajo en este sentido es el de Alok Bhalla *The Cartographers of Hell: Essays on the Novel and the Social History of England* (1991), un estudio interesante donde varias novelas góticas son examinadas con el objetivo de analizar aquellos elementos que pudiesen suponer

una subversión cultural. Hay una relación directa, según el autor, entre la sociedad en su contexto histórico y aquellos aspectos de esta sociedad transferidos a la literatura. La personalidad entre otros aspectos es la base del estudio “*Frankenstein and the Cultural Uses of Gothic: Complete, Authoritative Text with Biography and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Perspectives*” (1992), donde el autor, Lee E. Heller, estudia el ‘goticismo’ en un enfoque histórico-cultural de la obra de Mary Shelley.

En un sentido más general se enmarca el trabajo de Fred Botting, *Gothic* (1997), dirigido en principio a estudiantes que comienzan a adentrarse en la disciplina de la teoría de la literatura. Es una guía lúcida que explica las transformaciones del género a lo largo de la historia, busca los orígenes formales de la novela gótica, y establece con claridad el transcurso cultural e histórico de los textos y las imágenes góticas. Botting define lo gótico de la siguiente forma:

Gothic is a mobile and specific form. For the images and figures that are reiterated constitute a place where cultural fears and fantasies are projected. Thus similar figures have different significances, depending on the culture that uses them. Indeed this is the pattern of Gothic as a genre that, in generating and refracting diverse objects of fear and anxiety, transforms its own shape and focus. (Botting 1997: 20).

Para Botting el gótico es un híbrido entre el romance medieval histórico y la novela costumbrista inglesa; la consistencia del género recaía en: “the settings, devices and events” (45). Estos elementos, aunque con el tiempo manidos, se modulaban de manera diferente a lo largo de la supervivencia del género, aunque inevitablemente fueron fuente de parodias como *Northanger Abbey*. El autor considera el escenario y los argumentos que en éste se desarrollan “as recognisable as a distinct type of fiction and also exposed it to the attacks of literary satirists.” (45)

Otros estudios se sitúan en un eclecticismo desde donde se critican todas las tendencias y al mismo tiempo las incorporan, como es el caso de *The Rise of the Gothic Novel* (1995) de Maggie Kilgour. La autora sostiene que el ímpetu de la crítica social que conlleva lo

gótico ha resurgido en las metodologías críticas que lo estudian. Presenta un análisis del apogeo y caída de un género popular que aunaba fuerzas reaccionarias y revolucionarias. Sugiere que el gótico revela una intertextualidad como respuesta a las ideas modernas de autonomía e individualidad: “Like carnivalesque, the gothic appears to be a transgressive rebellion against the norms which yet ends up reinstating them” (8). El error de Kilgour, creemos, es persistir en la idea de nostalgia de Summers y Varma de que el gótico es un resurgimiento de lo medieval, una excentricidad opuesta al racionalismo de finales del XVIII: “The gothic is symptomatic of a nostalgia for the past which idealises the medieval world of wholeness [...] This retrospective view of the past serves to contrast it with a modern bourgeois society” (11) . Esta idea también la apuntan Levy (1968), Kiely (1972) y Bayer-Barenbaum (1982).

Para Kilgour, el gótico nos lleva a una época presentada como “a kinder simpler paradise lost of harmonious relations that existed before the nasty modern world of irreconcilable opposition and conflict.” (15). También argumenta Kilgour que el gótico es una crítica de los valores burgueses protestantes. Pensamos que ambas tesis carecen de fundamento: el gótico tiene poco que ver con el mundo medieval, especialmente un mundo idealizado en el que no hay una crítica de los valores protestantes, sino más bien por el contrario hay una exaltación del protestantismo frente al catolicismo, que pudiera verse como medieval en la mente de los lectores, pero que era una realidad de la época. La cultura de lo gótico se traduce hoy en día en otras vertientes menos sublimes quizás que las originales; al menos, ésta es la tesis de Mark Edmundson en *Nightmare on Main Street: Angels, Sadoomasochism, and the Culture of Gothic* (1997).

La religión y concretamente la oposición protestantismo-catolicismo como rasgo definitorio del gótico inglés es el tema central del trabajo más importante sobre este tema, una aportación de Sage relacionada con uno de los temas básicos de la cultura inglesa. *Horror Fiction in the Protestant Tradition* es según Baldick y Mighall “a significant attempt to recall

attention to the importance of Protestant-Catholic conflict in Gothic fiction” (2000: 217). Sage, todavía influido por la crítica psicológica de la novela gótica, realiza un estudio cultural de los prejuicios protestantes sobre el catolicismo. El horror es un síntoma endémico al protestantismo que conforma una tradición no escrita en la cultura inglesa. Según él,

This commits us to a cultural analysis. Protestant theology contains, at the subjective level, a complete pre-emptive description of the most obscure processes of the mind; it also consists, at the outward or objective level, of a sophisticated set of models for the recognition and control of social behaviour. (Sage 1988: xvii)

La novela gótica, por lo tanto, se enmarcaría en esta tradición inglesa protestante de la ficción de horror acentuada por las revueltas contra los católicos de finales del XVIII. Los escritores góticos encontraban en los escenarios católicos un lugar apropiado para desarrollar esta tradición protestante y estereotipada contra el catolicismo romano, aunque no estuviese escrita. En palabras de Sage,

This ‘unwritten tradition’ reveals a fascinating spectrum of culturally determined attitudes on the nature of the literary tradition of horror. I propose to begin by exploring a simple hypothesis: that the rise and currency of literary Gothic is strongly related to the growth of the campaign for Catholic Emancipation from the 1770s onward until the first stage ends temporarily with the Emancipation Act of 1829. (28)

Como ejemplo inicial Sage toma la controvertida recepción de *The Monk*, que convirtió la novela en una cuestión de debate público:

An obvious rhetorical tactic to gain acceptance with his audience is the book’s almost ritual element of anti-Catholic pamphleteering. Lewis could assume a united audience for this: his rhetoric presupposes a bundle of psychological far-reaching popular prejudices which reinforce the theological identity of different parts of his readership.⁵⁹ Superstition was evident to all, except Catholic sympathisers. (xiv)

⁵⁹ Howard Anderson observa que “The sensacional success of the book when it appeared enabled Lewis to indulge his penchant for high society. [...] The only shadow seems that *The Monk* might be actionable as indecent and blasphemous [and] Thomas James Mathias brought up the possibility of indictment under the common law.” (1973: v-vi)

Nuestra tesis responde en gran medida a esta hipótesis que lanza Sage, el paralelismo de un elemento político-religioso y el recorrido del gótico. La presión política para legalizar el catolicismo arranca en la década de 1760, la obra de Walpole aparece en 1764, y culmina al final de la década de 1820, en los estertores del gótico. Quizás el gótico sirvió de propaganda a una tendencia anticatólica y más nacionalista que la representada por los pasos aperturistas a favor de la libre elección religiosa, y demostrar esto es en gran parte el cometido de este trabajo.

El nacionalismo es otro aspecto que recogen algunos estudios culturales del gótico desde principios de los años noventa. En una perspectiva literaria tenemos, por ejemplo, el libro titulado *Modern Romance and Transformations of the Novel. The Gothic, Scott, Dickens* (1992) de Ian Duncan. Para este autor la historia de la novela inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII está basada en el desarrollo de una categoría estética y ética a partir de la subjetividad femenina de la cual el 'romance' es su expresión formal más inmediata. Duncan piensa que lo gótico y el romance son paralelismos de lo extraño ('alien') y lo moderno. Habla el autor de una cultura emergente de lo gótico (21), siendo el romance gótico el género literario dominante que marcaba una decisiva alienación de la representación novelística oficial, la vida cotidiana y sus formas, a un cambio desde la vida cotidiana hacia la imaginación:

More than anything else, this romance revival involved the confrontations with cultural origins that were at once native and alien. Both 'Gothic' and 'romance' evoked a past that was other and strange: a post-classical but pre-modern European culture, problematically discontinuous with the post-revolutionary epoch of British modernity (22).

Duncan observa en el gótico un elemento precursor del nacionalismo inglés, opinión que entronca así con la visión de Miles (1993) y Schmitt (1994). La acentuación de lo extraño y lo extranjero en la ficción gótica pretende subrayar las ideas nacionalistas emergentes en la Inglaterra de finales del XVIII. En esta línea es evidente que el escenario es clave para explicar este punto de vista del análisis del gótico.

De este modo, aspectos culturales como la ‘cultura popular’ son tratados en estudios como el de James P. Carson “Enlightenment, Popular Culture, and Gothic Fiction” publicado en la edición de John Richetti, *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Literature* (1996), y nos ayudan a comprender los mecanismos del resurgimiento de las ideas nacionalistas. Carson cree que en el siglo de las luces la cultura popular fue fuente de inspiración y base regeneradora de las artes, siendo la novela gótica una de sus consecuencias.

El nacionalismo inglés y su relación con el gótico que apunta Miles (1993) y analiza en profundidad Duncan (1992) recibe mucha más atención en los últimos años de la pasada década. La novela gótica es una expresión nacionalista artística; es una revalorización de los elementos que hacen a un pueblo diferente, de ahí que lo malvado, lo extraño en las novelas de esta época venga generalmente de fuera (España, Italia). Esta es la visión de Cannon Schmitt en *Alien Nation: Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality* (1994). Duncan traslada su visión del ‘romance moderno’ a obras como *The Italian*: “so that a text that seems to hold out to its late-eighteenth-century English readers the pleasures of a pure exoticism actually involves them as in modern Englishness as ancient Italianness.” (854) Las obras con escenario mediterráneo no son sino revisiones de una mezcla de complejas convenciones genéricas “driven by national literary aspirations.” (855). La visión de un nacionalismo inglés y la diferenciación cultural e ideológica que establece el gótico entre lo inglés y lo latino es también la base del estudio de Víctor Saglia en “Looking at the Other: Cultural Difference and the Traveller's Gaze in the *Italian*” (1998). Saglia es de los autores que recientemente, al igual que Schmitt (1994) Baldick & Mighall (2000), se preguntan por qué la crítica moderna ha marginado progresivamente el escenario como a un elemento irrelevante en la construcción de la estructura ficcional del gótico:

Established critical opinion on the Gothic romance has long identified landscape as one of the distinctive features of this genre. Its most widely followed systematizations, such as those by Summers and D. Varma, consider the Gothic a highly patterned narrative form, and treat landscape as a recurrent topos in a stylized repertoire of motifs. [...] And yet this

authoritative outlook has impoverished the significance of place in Gothic writing, allowing all subsequent commentators to regard it as a minor aspect that confirms what one has to say about the genre itself. Such critical construction of place seems to find its genealogical justification in the contemporary attitude to Gothic landscapes as a backdrop made up of repetitive fragments. (Saglia 1998: 12)

Esta idea se desarrolla también en un trabajo similar, *Gothic Images of Race in Nineteenth Century Britain* (1995), de Howard Malchow.

Quisiera mencionar en este punto las aportaciones al gótico inglés en España. Destacan los trabajos de Antonio Ballesteros sobre el vampirismo y la figura del doble en *Frankenstein*; la obra de Sara Martín Alegre, con sus aportaciones sobre la monstruosidad y el gótico, además de la traducción y comentarios de *Siete relatos góticos. Del papel a la pantalla* (2006) y los trabajos de Julio Ángel Olivares sobre el vampirismo y la cultura gótica. Curiosamente, ninguno de estos autores se ha preocupado por el escenario gótico, asumiendo una posición pseudo anglo-americana.

Como conclusión al análisis bibliográfico del gótico creemos que han sido varias las equivocaciones de la crítica gótica respecto al análisis de aspectos tan cercanos del género como el escenario y la temática: las malinterpretaciones o interpretaciones superficiales del escenario y la historia del gótico como las de Summers o Varma, que lo consideran como un mero exotismo, así como el generalizado rechazo a la importancia de la topografía o *logotopia* y la historia. Day (1985: 33) asevera que el mundo gótico es “a world of utter subjectivity which rejects the very idea of history.” De una manera similar Howells, (1987: 7-8) expone esta manera de enfocar el problema: “Gothic looks away from the here and now, into the past times or distant locales (or to put it more accurately, into a fantasy world which is both timeless and placeless).” La crítica se ha mostrado indiferente a la insistencia de los autores góticos en situar sus obras en el pasado en lugares alejados, insistencia que se muestra incluso en muchos de los títulos: *An Italian Romance*, *The Three Spaniards*. Saglia considera este aspecto primordial y de ninguna forma casual: los autores góticos eran

conscientes de la significación del escenario latino en sus novelas: “Gothic novelists conceive geographic place as a unity with the cultural and human landscape and develop specific ideological issues and dilemmas within such distant locales.” (Saglia 1998: 13)

Sin embargo, hay trabajos que tratan varios de los aspectos implícitos en el desarrollo del escenario como parte de la naturaleza de la ficción gótica. Sage apunta las posibilidades temáticas que se introducen por medio de la religión: la relación entre el protestantismo inglés y el anticatolicismo; Duncan (1992) y Miles (1993) observan las implicaciones literarias y culturales del nacionalismo en la ficción gótica al situar lo extraño —*the otherness*— en países tradicionalmente antagonistas como España. Schmitt (1994) y Saglia (1998) también analizan el nacionalismo como interpretación plausible del escenario mediterráneo en el gótico, nacionalismo que tiene diferentes vertientes culturales, como sociales y/o religiosas. El anticatolicismo de la tradición cultural inglesa es un referente también por supuesto en la literatura inglesa, especialmente en la narrativa del XVIII y en la victoriana, como demuestran diversos autores. En *Attitudes to Roman Catholicism in the Later Eighteenth-Century English Novel* (1975) Frank Kievitt estudia la relación entre la temática católica romana en la narrativa del último tercio del siglo XVIII. Por su parte, C. Haydon en *Anti-Catholicism in Eighteenth-century England, c.1714-1780. A Political and Social Study* (1993) analiza la repercusión social y política del anticatolicismo inglés en el siglo XVIII. E.R. Norman escribe *Anti-Catholicism in Victorian England*. (1968) en la misma línea que el anterior. Mary Muriel Tarr en *Catholicism in Gothic fiction; a Study of the Nature and Function of Catholic Materials in Gothic fiction in England (1762-1820) by Sister Mary Muriel Tarr* (1946), obra muy exhaustiva y de gran validez por su minuciosidad documental, desgrana la simbología católica en el gótico; más reciente y completa es la obra de C. Raymond Tumbleson en su obra *Catholicism in the Protestant Imagination* (1998) que, de forma paralela y simbiótica une el anticatolicismo inglés al nacionalismo como elemento aglutinador político.

En cualquier caso, hemos podido constatar que no existen estudios globalizadores del gótico en los que se analice el escenario latino mediterráneo. Las implicaciones de la representación del sur parten de diversas áreas: están en la historiografía literaria, en la evolución literaria del romance y la novela, en la historia del pueblo inglés, en la religión como cultura identificativa de los ingleses frente a los católicos del sur, en la visión nacionalista de que lo que no es inglés es extraño y desdeñable. Y también hemos comprobado que aquellas corrientes críticas que más inciden sobre nuestro estudio, sin duda los Estudios Culturales sobre el gótico, nos presentan las investigaciones más cercanas a nuestro objeto de estudio, quizás porque los aspectos que estudian sean el contexto y al mismo tiempo parte del texto gótico.

CAPÍTULO II

LA REPRESENTACIÓN DEL SUR DE EUROPA EN LA LITERATURA INGLESA Y EL GÓTICO

2.0. Introducción

Es comúnmente aceptado que el sur de Europa (especialmente España e Italia) atrajo la imaginación occidental durante las últimas décadas de finales del XVIII y principios del XIX, como argumenta ampliamente Pere Giffra-Adroher: “Spain offered to post-Enlightenment travelers the exoticism of its Oriental, medieval, and imperial past” (2000: 15). La fascinación romántica por la cultura del sur que sintieron artistas y escritores americanos, británicos y franceses del XIX —plasmada de manera singular en los grabados de Gustave Doré como lugares simples, rurales y anclados en el pasado— comienza con los viajeros ingleses de finales del XVIII que buscaban lo pintoresco en rutas turísticas inexploradas. Sin embargo, la representación del sur en la novela gótica, aunque debe mucho a estos viajeros ingleses en cuanto a su imagen visual, no responde sólo al placer por lo

pintoresco, sino al contexto cultural británico, mediatizado por circunstancias históricas, políticas y religiosas.

Resulta por lo tanto plausible afirmar que el sur en el gótico, especialmente el que se desarrolla a partir de la última década del XVIII, no es constructo meramente geográfico, sino fundamentalmente cultural en el que el contexto político, la tradición histórica y religiosa marcan un escenario muy concreto. Un simple análisis bibliográfico del gótico nos indica que el escenario del sur comprende el sur de Francia, toda España e Italia; raras veces aparecen países como Portugal y en casi ninguna ocasión Grecia, pese a ser países afines. Esto nos indica que se busquen escenarios que respondan a una temática determinada que responde en cierta medida a una idea preconcebida que equipara una cultura con un lugar. Al igual que hoy en día se podría asociar a Oriente Medio con el fundamentalismo islamista, en la Inglaterra de la época se asociaba el sur con el catolicismo y el absolutismo político. Grecia se dejaba al margen porque estaba bajo el Imperio Otomano y Portugal había sido tradicionalmente un aliado político inglés, al tener ambos países intereses atlánticos comunes. De esta manera se caracteriza un sur antagónico en lo político (España y Francia), religioso, pintoresco y arcaico (España e Italia).

En este capítulo nuestro propósito es realizar un recorrido por los orígenes y causas de la inclusión del sur en el gótico inglés. Para ello analizaremos en primer lugar el contexto cultural y estético del propio gótico que facilitó la inclusión geográfica de lugares ‘extraños y alejados,’ para después estudiar los factores exógenos a lo literario como los histórico-políticos y culturales, así como la difusión y acogida entre el público de los libros de viajes que transmitieron al mundo anglosajón una visión muy particular y un tanto sesgada del sur de Europa.

Creemos necesario el análisis de una serie de aspectos que configuran lo que se ha

denominado ‘estética cultural gótica’ o ‘estética de lo gótico’, como son lo sublime y lo maravilloso, parte esencial de esta estética y sin los cuales es difícil entender este género de ficción, o sus aspectos estrictamente literarios. En *Gothic Writing: 1750-1820: a Genealogy*, Robert Miles (1993) argumenta que la estética gótica es previa a la novela gótica y forma parte de un movimiento más amplio y diverso que engloba la última parte del XVIII (30-49). “Gothic,” señala Miles, “starts life, not as a novel, but as an aesthetic. The ‘Gothic aesthetic’, as I shall call it, was part of that general shift in taste around the mid to late eighteenth century” (30).

Analizamos por otro lado la evolución o desarrollo de la novela gótica en el periodo que nos ocupa, dando una visión histórica y crítica que nos permite extraer aquellos elementos a analizar en los siguientes capítulos de esta primera sección; y finalmente, estudiamos también aspectos colaterales a lo novelístico, pero fundamentales desde el punto de vista cultural, como puede ser el público lector y su espectacular incremento en el citado periodo, la demanda de ficción por parte del público y la función psicológica del gótico y/o de la novela gótica en el mismo. Lo latino-mediterráneo participa de todos estos aspectos en su concepción, aunque destacan los rasgos ideológicos y culturales. Si bien es importante analizar el substrato conceptual del gótico, así como definir lo *gótico* como rasgo diferenciador de este tipo de ficción y considerar los orígenes culturales y psicológicos que hicieron del texto gótico una ficción *popular*⁶⁰ de masas, también resulta necesario estudiar la evolución de la novela gótica en su tiempo. Seguiremos la concepción de ficción *popular* de Richetti (1992) en cuanto a considerarla como un entretenimiento: “Popular narrative [...] sets out to flatter and exploit rather than to challenge or redefine the assumptions of its

⁶⁰ El adjetivo “popular,” fundamental en la concepción del gótico, lo entendemos primigeniamente en este trabajo de la siguiente manera: “Que es estimado o al menos conocido por el público en general”. *Diccionario Real de la Academia de la Lengua Española*. (Edición en CD-Rom, 1997). También usamos y aceptamos la acepción inglesa: “admired or enjoyed by many people.” *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*. (Oxford: O.U.P, 1997)

implied audience” (Richetti 1992: 263). Por otro lado, también seguimos la idea de Punter (1996) sobre la popularidad del gótico en tanto que apunta en dos direcciones muy significativas: la primera, se trata de una ficción no realista y la segunda, el público lector, que es en su mayoría burgués o clase media, “had only twenty years earlier been reading a vastly different kind of novel” (17).

Una vez analizados los rasgos externos a lo literario que inciden en la incorporación del sur en el gótico expondremos diacrónicamente los orígenes literarios de la representación del sur en la literatura inglesa y posteriormente analizaremos cómo se presenta el sur en el gótico, su evolución y consecuencias. Finalizaremos este capítulo aportando una clasificación distinta de la ficción gótica partiendo de los parámetros geográficos que nos permitirá vislumbrar cómo en la evolución del gótico, la aparición del terror y el horror en la última década del XVIII es paralela a la inclusión de forma masiva del escenario sur.

2.1. El contexto histórico y cultural del sur en el gótico: Inglaterra frente al continente

2.1.1. El entorno político-histórico

A finales del siglo XVIII en Inglaterra, en el sentido de Gran Bretaña –aunque predomina la nación inglesa sobre las demás (ver fig. iv)– se respiraba la sensación de encontrarse fuera del continente europeo, aunque se tenía la paradójica certeza de ser una de las naciones más poderosas de Europa. Esta impresión política de que el país se había separado o había escapado del patrón del desarrollo histórico europeo permeó lo social, lo cultural y lo artístico. En “The European Idea and Britain 1688-1815” (1993) Jeremy Black estudia cuáles fueron las causas políticas que jugaron un papel importante en la concepción

de la imagen histórica y cultural británica. Remarca en este sentido el papel de los países del continente europeo, especialmente los católicos.

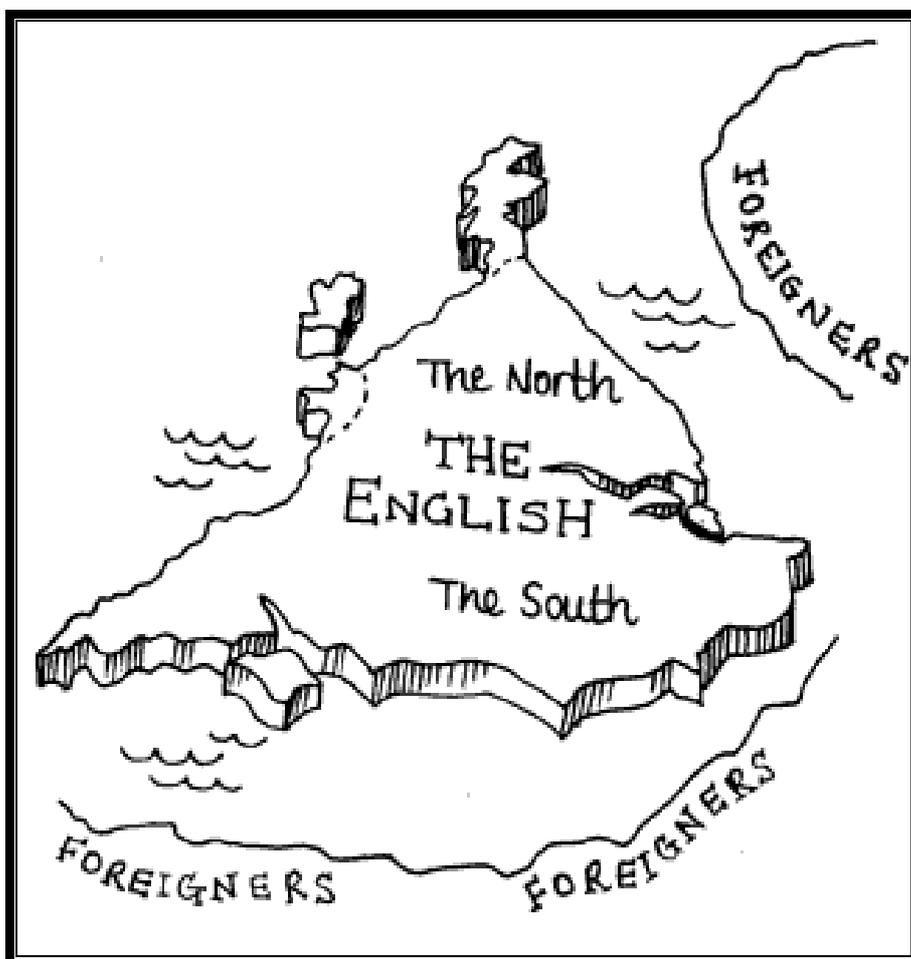


Figura 4
Tira cómica anónima de siglo XVIII
Inglaterra representa el 90% de Gran Bretaña. Escocia e Irlanda apenas son representativos y Gales es insignificante. El resto es lo foráneo

En esa época en Inglaterra emergió el concepto derivado de la asociación de lo continental con el catolicismo y la monarquía autárquica, elementos desterrados de Inglaterra hacía mucho tiempo, lo que, según argumenta Black, les caracterizaba con ese sentido de

unicidad frente a los demás países de su entorno:

By the mid-1780s Britain had emerged clearly again as the strongest power in the world, the European state best placed to project her power accross the globe. [...] The distinctive feature of the post-medieval European empires was their desire and ability to project their power across the globe: by the late-eighteenth century Britain was most successful in doing so. (Black 1993: 441)

La novela gótica, como forma de expresión literaria del discurso estético gótico, adquirió esos valores de libertad generados por la *Glorious Revolution* de 1688 en tanto en cuanto suponía una forma narrativa distintiva inglesa; era una forma nacional que apelaba, en primera instancia, a las supuestas auténticas raíces sajonas, es decir, a los valores previos a la ocupación normanda. Al mismo tiempo, otros elementos como lo sublime y lo maravilloso reafirmaron estos valores de individualidad nacional. Aunque estos últimos elementos mencionados son compartidos con el romanticismo, el gótico se distinguía de éste por la violencia que se generaba en sus textos, violencia comprensible, pues se generaba a partir de la confrontación política con el catolicismo y su identificación con la autocracia. El terror y el horror son consecuencias directas de la necesidad de vencer al enemigo religioso y político:

Gothic invokes a national secular experience opposed to a native Gothic independence to a foreign, continental, aristocratic and prelatric oppression, of which Norman Feudalism and Roman catholicism were the most powerful institutions. It suggested that a native liberty, the ancestral birthright of every Englishman, was menaced from above by colonizing alien powers throughout history and in the present. (Duncan 1990: 23)

Si el contexto cultural del gótico era propicio para la inclusión de países del sur de Europa por sus características culturales y religiosas, en la historia y la política exterior de Inglaterra frente a los países del sur de Europa encontramos las razones externas a lo literario más evidentes para que surgiera el antagonismo evidente entre Inglaterra y los países de la órbita católica romana. Son varios los hitos históricos que señalan esa animadversión hacia el sur y por extensión hacia lo que ellos denominan “el Continente” que marcan el

énfasis protonacionalista y anticatólico inglés. Es de remarcar también que la posición política oficialista inglesa desde que se produce la separación religiosa del catolicismo romano ha permeado lo literario. Desde el teatro isabelino siempre ha habido una literatura ideológica oficialista que exaltaba la nación inglesa y el protestantismo y denostaba el catolicismo romano.

En 1534 Enrique VIII rompe sus lazos con el catolicismo romano iniciando el camino de una iglesia protestante que consolidó con su hijo Eduardo VI (1547-1553). María I (1553-1558) intentó volver al catolicismo, pero su sucesora Isabel I proclamó en 1559 el denominado ‘Act of Uniformity’ por el que asentaba de forma generalizada y definitiva la iglesia anglicana en todo el país. En *The Black Legend in England, The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558-1660* (1971) William Maltby explica que a partir de este momento una serie de acontecimientos marcaron definitivamente la posición inglesa frente al Papado y los países aliados con éste, especialmente España, cuyo rey Felipe II emprendió una cruzada contra el protestantismo. En 1570 Isabel I fue excomulgada por el Vaticano y éste declaró a María Tudor, reina de Escocia, la verdadera heredera del trono de Inglaterra. La decapitación de ésta en 1586, el asesinato del líder protestante Guillermo de Orange en 1584, las masacres de protestantes en los Países Bajos bajo dominio español, como la organizada por el Duque de Alba en 1568, las revueltas de los irlandeses católicos en 1569 aplastadas por Inglaterra, todo ello condujo a la inevitable guerra entre Inglaterra, que se veía amenazada, y España, abanderada del catolicismo romano. La derrota naval de la Armada Invencible española en 1588 en el canal de la Mancha por los temporales y el desgaste provocado por los navíos ingleses, más ligeros, es uno de los hitos más importantes de la historia de Inglaterra y una de las ignominias más grandes del imperio español. Supuso, en suma, el comienzo del auge inglés y el declive del imperio español, así como la decadencia del ámbito de influencia de los

estados vaticanos. Esta victoria tuvo una doble vertiente que se mantuvo en los siglos siguientes: por un lado, hacer confluír lo religioso con lo político usando el protestantismo como arma político-religiosa y por otro, asociar al protestantismo una exaltación nacionalista de lo inglés, solapada con la construcción de Gran Bretaña.

Hasta la década de los setenta de este siglo XVI hay una relativa escasez de documentos referentes al mundo latino, al español sobre todo, indicativa de la falta de interés que Inglaterra siente con respecto al sur. Esta falta de interés se va transformando, según nos acercamos al final de esta década, para protagonizar un giro de atención hacia los riquezas que los descubrimientos españoles en América han producido a lo largo del siglo XVI, aunque en este momento histórico son las hazañas ultramarinas, y no España propiamente dicha, quienes capitalizan la atención inglesa.

Coincidiendo con el devenir histórico, la documentación existente en ese momento da un giro decidido en su temática a partir de 1586, como resultado del progresivo deterioro de las relaciones anglo-españolas en todos los campos, deterioro que culminará con el frustrado ataque de la Armada Invencible en el verano de 1588. Esta derrota española marca la aparición de un nuevo tipo de literatura de carácter nacionalista y tono beligerante que exaltará las virtudes anglosajonas y que, por primera vez, incluirá acusaciones de cobardía contra los soldados españoles. Por ejemplo, encontramos personajes como don Adriano de Armado en *Love Labour's Lost* (1595) que es caracterizado como un ser patético, hilarante, objeto de burla de los ingleses y que también demuestra que el vestido y los modelos de los españoles se consideran relamidos y afeminados, estereotipo incluso aún observable en la serie televisiva *Black-Adder* en su segunda fase, centrada en el reinado de Isabel I. Este personaje tiene su antecedente en la obra *Life and Adventures of Long Meg of Westminster* (1590), novela corta anónima en la que supuestamente Shakespeare se basó para crear su personaje

del soldado derrotado. Estas figuras destacan como personajes netamente de creación inglesa y representan un cambio de actitud hacia los españoles que experimentan los ingleses especialmente a partir de 1588. La última década del siglo, la más rica en documentación y también la de temática más variada, será, pese a todo, la década que presenta menos discrepancias en cuanto a las opiniones en torno a los españoles, participando todas ellas de una abierta hostilidad.

La proliferación de panfletos de signo radical e hispanófono no puede dejar de relacionarse con los diversos hitos que jalonan el devenir histórico de las relaciones anglo-españolas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. La literatura es reflejo fiel de la época, como veremos a continuación, si bien a menudo se va deformado según los dictados de las leyes internas de su género y de la realidad histórica, para presentar retazos subjetivizados y poetizados de esa realidad, distorsionados indudablemente según la fantasía del autor, quien antepone la estética a cualquier otra necesidad. Los autores rechazan lo real en aras de lo verosímil, no dudando en tergiversar, aderezar y subjetivizar el poso de realidad que subyace a su construcción poética. En el siglo XVII en Inglaterra reinaban los Estuardo, que siguieron con la misma política de hostilidad anti-española de sus predecesores por las razones mencionadas políticas y religiosas. Inglaterra comienza a ser una potencia mundial gracias al declive español y el auge del protestantismo en Europa debilita el ámbito de poder e influencia del Papado romano. A principios del siglo XVII las relaciones entre España e Inglaterra vuelven a estar muy enfrentadas por diversos motivos: en primer lugar, la vuelta del príncipe Carlos a Londres en Octubre de 1623 tras su fallido intento de contraer un matrimonio de estado con la infanta Margarita, hija de Felipe IV, para conseguir la paz con España, reflejado en obras como la de Jonson, *Neptune Triumph for Albion's Return* (1624). En segundo lugar, el asunto de la sucesión de Bohemia y el Palatinado, que acabó en una guerra

de religiones (1618-1629) en cuya segunda fase (1623-1629) entró Inglaterra. Esta guerra trajo como consecuencia el destronamiento de Federico de Alemania (1596-1632) y la princesa inglesa hija de Jacobo I, Elizabeth, y su posterior asilo político en la ciudad protestante por excelencia, La Haya. En tercer lugar, y como consecuencia de lo anterior, estaba la obligación de Inglaterra de declarar la guerra a España (1623) para conseguir la restitución del Palatinado en particular, y contra el enemigo católico en general, hereje desde el punto de vista inglés. La sucesión de Bohemia y el Palatinado hizo que se formaran de nuevo dos bloques en Europa con el fin de contener la expansión francesa. La Gran Alianza formada por los principados católicos alemanes estaba apoyada por el Vaticano y más tarde se le unieron España, Portugal y en menor medida Suecia. Inglaterra, que en principio fue neutral con la ascensión de Carlos II de Inglaterra al poder, tras la destitución de Jacobo II se unió a la Alianza para frenar a Francia y colocar a un sucesor no católico en el Palatinado, lo que hizo que Inglaterra y España entraran en guerra, aunque al principio habían luchado en el mismo bando.

Sin duda uno de los acontecimientos más importantes en la historia inglesa en relación a su creciente nacionalismo fue la denominada “Glorious Revolution” de 1688, cuando el rey católico Jacobo II (1685-88), derogó las leyes que constreñían el catolicismo en Inglaterra, y promulgó la libertad religiosa y la Declaración de Indulgencia para todos los católicos. John Miller en *The Glorious Revolution* (1997: 1) explica que la ascensión al poder de Jacobo II fue una sorpresa, ya que unos pocos años antes había habido un intento de excluirle de la sucesión al trono por profesar el catolicismo. Estos hechos provocaron su destitución en 1688, lo que supuso el final de la dinastía Estuardo que había coqueteado con España, primero con Carlos I (1625-1649) y después con el hermano de Jacobo II, Carlos II (1660-85). El parlamento tomó las riendas del poder y declaró a Inglaterra como estado

Protestante con el fin de impedir que ningún católico reinara, decisión política cuyo trasfondo ideológico supone la unificación bajo una misma persona la concepción nacional y religiosa del estado.

Sin embargo, tanto el hijo de Jacobo II, que se proclamó rey en el exilio bajo el nombre de Jacobo III, conocido como “The Old Pretender”, como su nieto Carlos, conocido como “Bonnie Prince Charlie” por su apostura, ambos educados en la fe católica, siguieron intentando hasta bien entrado el siglo XVIII instaurar la dinastía Estuardo. Este último, considerado héroe escocés, incluso consiguió armar un ejército de unos 6.000 hombres, 5.000 de los cuales eran ‘highlanders’, subvencionado y apoyado por España y por Francia y posicionado en Escocia. Con él pretendía entre otras cosas instaurar el catolicismo en Inglaterra y proclamarse rey de Escocia y de Inglaterra por línea sucesoria. Escocia había firmado un tratado de unión con Inglaterra en 1707, y la facción más conservadora escocesa vio en este aspirante un líder nacionalista que los liberase del yugo inglés; la otra, viendo el gran negocio de unirse al incipiente imperio británico, había presionado para firmar el ‘Act of Union’. Pero los escoceses fueron derrotados en una auténtica masacre en 1745 en la batalla de Culloden. 1740 fue otra fecha importante en las relaciones con España por la guerra en las colonias y la guerra de sucesión española, en la que Inglaterra se vio envuelta y salió nuevamente victoriosa. Desde entonces, aunque se produjeron algunas revueltas católicas, de las que nos ocuparemos en el capítulo V, no hubo más intentos de derrocar el poder inglés protestante desde el exterior.

Sin embargo, durante el reinado de Jorge III (1760-1820), periodo curiosamente coincidente en el tiempo con la aparición y evolución de la novela gótica inglesa, se produjeron algunos acontecimientos históricos que inciden de manera directa en el ámbito literario. En el terreno externo nos encontramos con la independencia de las colonias

americanas, la Revolución Francesa y los problemas acarreados por la campaña de la denominada Ley de Emancipación Católica, que comenzó a fraguarse a finales del XVIII y finalmente se aprobó con la llegada al poder de Jorge IV en 1829; mientras en el terreno interno, Irlanda firma en 1801 la unificación con Gran Bretaña. Durante este periodo Inglaterra se vio aislada políticamente por las distintas alianzas realizadas entre los estados europeos con intereses contra los ingleses (Francia y España especialmente) lo que produjo un ensalzamiento de sus valores nacionalistas y religiosos, hecho que se traduce en la literatura gótica en un denostamiento de lo foráneo y lo católico. Es significativo que la generación que vivió estos acontecimientos de mitad del XVIII fueran los creadores, como autores y como público, de un modo ficcional sin precedentes en el mercado literario inglés, la novela gótica, y es especialmente revelador que el gótico coincida con la definitiva unificación británica.

El concepto del sur se afianza en la cultura inglesa asociado a la imagen anticatólica por un lado representada por Italia, España y Francia y por otro asociado al enfrentamiento político y territorial las dos superpotencias europeas: España durante el siglo XVI y parte del XVII y Francia durante el XVII y XVIII. La rivalidad política con Francia arranca desde la Edad Media durante la guerra de los cien años,⁶¹ una guerra territorial que dura de hecho casi ciento cincuenta años, hasta mediados del siglo XV, y que puso fin a la Edad Media en Europa además de permitir que las dos potencias europeas reforzaran su carácter nacional. Christopher Allmand lo argumenta de esta forma:

The crusades may be regarded as wars fought in the name of ideology and religion. The movement of peoples, associated with the great increase of population in the thirteenth century, led to war, which for example, in Spain was associated with the Christian reconquest of the Iberian peninsula from Moorish control. In France and England it was the breakdown of the

⁶¹ Ver *The Hundred Years War: The English in France 1337-1453* (1999) de Desmond Seward y *The Hundred Years War: England and France at War, c.1300-c.1450* (1988) de Christopher Allmand.

historic feudal order and its gradual replacement by an order of nations increasingly aware of their growing national characteristics, which was the fundamental cause of the long conflict. (Allmand 1988: 6-7)

La rivalidad anglo-francesa, tiene su origen en la Edad Media con la invasión normanda y continúa con la Guerra de los Cien Años (1337-1453), pervive a lo largo de los siglos hasta comienzos del siglo XIX, o con el denominado *Act of Union* de 1801, que da entrada institucional a Irlanda, unida a Inglaterra desde 1541 como colonia, y se formaliza el Reino Unido de Gran Bretaña y el Reino de Irlanda (*United Kingdom of Great Britain and Ireland*). Al proclamarse éste se produce un hecho significativo: por primera vez desde la Edad Media Inglaterra no reivindica oficialmente los territorios de la Bretaña francesa. Los irlandeses de mayoría católica aceptaron a cambio de poder participar en la vida institucional británica, habiendo estado vetados tradicionalmente y lo consiguieron finalmente en 1829 con el llamado *Acto of Catholic Emancipation*. Con el *Act of Union* se logró al mismo tiempo que Inglaterra dejara de reclamar su derecho al trono francés; el nuevo rey (Jorge III, 1760-1820) omitió en su nombramiento el tradicional nombre de rey de Francia, ya que desde la Guerra de los Cien Años continuaban las aspiraciones inglesas sobre los territorios de la Bretaña francesa. La ascensión al trono de Napoleón en 1799 provocó nuevos enfrentamientos que acabaron con la derrota francesa de Waterloo y la hegemonía británica.

Los enfrentamientos entre Francia e Inglaterra, que durante la Guerra de los Cien Años fueron fundamentalmente territoriales, se tornaron también religiosos durante las guerras religiosas francesas en las que Inglaterra tomó partido ayudando a los insurgentes protestantes. Durante la segunda mitad del siglo XVI Francia fue el escenario de enfrentamientos religiosos entre la Europa católica abanderada por la España de Felipe II y la Europa protestante en la que Inglaterra se afianzaba como potencia emergente. El enfrentamiento en Francia por controlar el poder se dio entre las dos facciones más

poderosas: los Hugonotes, apoyados por los holandeses rebeldes, los alemanes y los ingleses por un lado y la liga católica apoyada por Felipe II y los Estados Vaticanos. Finalmente, el edicto de Nantes (1598) puso fin a la guerras religiosas en Francia, previa retirada de las fuerzas españolas de suelo francés. Este edicto garantizó durante algún tiempo una tregua religiosa y permitió la libertad de elección de culto en el país. Sin embargo, la fractura religiosa que enfrentó a España y los católicos franceses contra los protestantes franceses e ingleses continuó en sucesivos enfrentamientos, como la Guerra de los Treinta Años⁶² y la Guerra de los Siete Años. En palabras de Knecht: “The French society was affected by the Protestant Reformation. Until the early 16th century France was a uniformly Catholic country, relatively free from heresy. The Reformation in France sprang from the ranks of the clergy.” (2002: 15)

La guerra de los Treinta Años (1618-1648) se dilucida en territorio alemán y de nuevo vuelve a enfrentar a los católicos por un lado (españoles y franceses) y a los protestantes por otro (alemanes, daneses, suecos), apoyados estos últimos por los ingleses, volviendo así a poner de manifiesto la fractura político-religiosa entre el norte y el sur. Este enfrentamiento anglo-francés volverá a producirse en la Guerra de los Nueve Años (1688-1697), para frenar el expansionismo francés del rey Sol Luis XIV, que tendrá dos escenarios bélicos fundamentales: el norte de Europa (fundamentalmente Holanda y el Palatinado, y más tarde Cataluña) y las colonias americanas de Francia e Inglaterra (en la llamada guerra del Rey Guillermo). En Europa se formó la Gran Alianza (España, Portugal, Suecia y los principados alemanes de Baviera, Brandenburgo y el Palatinado), a la que se unió Inglaterra en 1689. Luis XIV esperaba la neutralidad inglesa pero la ascensión al trono de Guillermo de

⁶² Ver Richard Bonney *The Thirty Years's War 1618-1648* (2002) donde explica la importancia de este conflicto en la historia moderna europea y da extensa cuenta de lo cruento de esta guerra, así como una visión cultural del enfrentamiento.

Orange, enemigo declarado del Rey Sol, hizo que Inglaterra declarara la guerra a Francia. Se crearon dos frentes contra Luis XIV: por un lado la liga católica de Ausburgo, y por otro Inglaterra, el eterno rival territorial. Al final la Inglaterra victoriosa también atacó a su enemigo religioso, España, momento en que se produjo la anexión de Gibraltar. De esta forma Inglaterra comienza su periodo más hegomónico que abarcará hasta finales del siglo XVIII, coincidiendo curiosamente al mismo tiempo con la unificación británica.

Durante el siglo XVIII se produjeron nuevas confrontaciones bélicas anglo-francesas inmersas en el marasmo de poderes europeos y los territorios de Norteamérica. En 1754 la alianza formada por Gran Bretaña, Hanover y Prusia declara la guerra contra la liga formada por Francia, Austria, Suecia, Rusia y Sajonia. A este último bando se le unirán más tarde España y Portugal. Esta guerra que dura hasta 1763⁶³, se produce después de más de siglo de tensa paz y coincide con el desarrollo de la novela inglesa y con el progresivo avance económico de la clase media inglesa. La lucha territorial afianza el poderío inglés en América, Europa y el Mediterráneo y debilita aún más a sus enemigos del sur, algo que en el caso de España era aún más patente. Entre 1788 y 1830 reinó en España Fernando VII, “El deseado”, uno de los reyes de la historia española que han provocado más sentimientos enfrentados en la población. Un rey que representaba el absolutismo religioso y político en el exterior y que se veía desde Inglaterra como un fundamentalista peligroso para sus intereses expansionistas.

La propaganda política inglesa contra el invasor territorial y religioso, que al mismo tiempo servía para esconder las tensiones políticas internas, se sirvió entre otras cosas del auge de la novela y concretamente del *boom* editorial del gótico. El desarrollo de la novela gótica coincide por lo tanto con esta etapa propagandística nacionalista inglesa y pensamos

⁶³ Ver Daniel Marston, *The Seven Year's War* (2002).

que es lógico relacionar ambos hechos, que dibujan un enfoque cultural de exaltación patriótica en un momento en que Inglaterra se enfrentaba y vencía a las potencias del sur: Francia y España.

2.1.2. La cultura del sur en el gótico

El gótico, aunque género literario para algunos, es algo mucho más amplio, como dicen Clery y Miles (2000), que hablan de “a cultural phenomenon known as gothic writing” (1) en el que intervienen diversos tipos de textos: ideológicos, estéticos y políticos para conformar un modo ficcional que tuvo su auge en un momento determinado, pero que no se desvaneció sino que ha pervivido hasta hoy día en casi todas las manifestaciones artísticas, como hemos mencionado ampliamente el Capítulo I. El gótico, al igual que cualquier otro modo narrativo, se intenta explicar desde diversos ángulos y mediante los distintos conceptos que intervienen en la concepción del mismo. Para ello partimos desde una visión general de la cultura y estética gótica y la inclusión del sur en la misma como elemento catalizador. Esta delimitación nos emplazará a establecer y circunscribir cuáles son los elementos estéticos y culturales que dieron forma a la ficción gótica. De esta forma sabremos en qué nivel de la estructura de la ficción gótica podemos ubicar la representación del sur y también qué rasgos del discurso estético del gótico y del romance gótico como forma literaria contribuyeron a su formación como convención literaria y cultural. Como ya se ha señalado, Robert Miles explica que la novela gótica fue precedida por una estética gótica latente en la sociedad inglesa de finales del XVIII. Es una sociedad en la que se fusionan distintas fuerzas filosóficas, sociales y literarias que son discretas y dispares y que parecen cohesionarse sólo al analizarse de forma retrospectiva.

The origins of the Gothic lie, not in Horace Walpole's mind, but in the aesthetic that preceded his novel [...] The Gothic aesthetic is above all else

an aesthetic of change, transition, a manifesto for new writing based on the authority of the old. (Miles 1993: 32-33)

Nosotros estamos de acuerdo con esta idea de que el gótico tiene su ‘origen’, no sólo en el género de la novela –como argumentan Summers (1938) y Tompkins (1932)–, sino en una estética que se engloba en un movimiento más amplio. La ‘estética gótica’ formaba parte del cambio general llamado ‘prerromanticismo’⁶⁴ (Miles 1993: 30), término desacertado a nuestro entender, ya que parece que el gótico sea un simple preludeo al Romanticismo. Intentaremos establecer la genealogía de la estética gótica, y fijar dónde se idealizó el pasado medieval a expensas de un presente clásico.

Esta genealogía del gótico se forma mediante los cambios en cuanto a paradigmas estéticos se refiere y la intersección de estos paradigmas convierte al siglo XVIII en una ilustrativa encrucijada en todas las manifestaciones artísticas. Por ejemplo, en la obra *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape* (1792), William Gilpin ofrece clara demostración de la naturaleza del nuevo modo estético: una escena pintoresca nos conmueve “beyond the power of thought [...] and every mental operation is suspended. In this pause of intellect, this delirium of the soul, an enthusiastic sensation of pleasure over spreads it.” (en Hunt 1976: 15). La estética gótica, por lo tanto, no se desarrolló aisladamente, sino como parte de un movimiento más amplio cuyo objetivo no era la defensa del romance gótico, sino que la formación de este género añadió ímpetu a esta estética y ésta le imprimió carga ideológica al romance. Como Miles observa,

The Gothic aesthetic, then, did not develop in isolation, but was part of a larger, fragmented, multifarious movement. [...] The ‘Gothic aesthetic,’ understood as discourse, is not the key to Gothic’s typical themes, [...] it contributes to the shape of Gothic writing. (Miles 1993: 31-48)

⁶⁴ Frye (1959: 311-18) la llama la ‘edad de la sensibilidad’ por un ser un término más ajustado y menos tendencioso, según él.

La estética gótica es el transfondo de donde la ficción gótica extrae y desarrolla sus temas y la funcionalidad de sus elementos. En el caso que nos ocupa, el elemento latino-mediterráneo no está en la estética gótica, si entendemos ésta como modo literario permeable en el tiempo, sin embargo el catolicismo y el nacionalismo como rasgos configuradores del discurso estético gótico del periodo que nos ocupa sí están inmersos en el mismo.

Otros autores como Butler (1981: 20) en *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*, al analizar el contexto cultural e histórico de la literatura de finales del XVIII y principios del XIX, explican la estética gótica como resultado del aumento del interés de los intelectuales y anticuarios en el pasado nacional. Para Butler lo inglés, lo medieval y lo gótico se convirtieron en sinónimos virtuales. Esta idea entronca con la desarrollada por Foucault en *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason* (1967), pues al estudiar las ideas que dominaron el XVIII, comenta que la vuelta a este pasado nacional es a causa del nacimiento de la ‘nostalgia’ como una de las formas en las que se expresa la crisis de la última parte del siglo. Nostalgia es el reconocimiento de ser diferente (el pasado como algo irrecuperable) unido a una insistencia en la semejanza (el pasado, esperamos, nos dirá lo que todavía realmente somos). Hacia la mitad del XVIII por primera vez la ‘nostalgia’ se convierte en hecho cultural. La nostalgia registra un deseo de recobrar ese momento de la historia occidental cuando lo sobrenatural era reconocido (Todorov 1973: 157-75). Para Foucault (1986: 83) la nostalgia es una reivención de lo inglés (“Englishness”) donde la estética gótica asume el estatus de discurso, al igual que para Anderson (1991: 40-41) postula que la reinención del sentimiento nacional inglés para por recuperar el pasado.

Karl (1974: 236) nos ofrece otra explicación del entorno cultural del gótico

recurriendo al concepto de *Zeitgeist* para dilucidar el contexto cultural previo a la ficción gótica (o el espíritu de la época). El *Zeitgeist* es diferente en cada momento en la historia, obviamente, pero lo que es constante es el sentido de confrontación dialéctica de las fuerzas que engloba. Así, la estética gótica podría enmarcarse en el *Zeitgeist* dominante del último cuarto del siglo XVIII. Según Karl, en el siglo XVIII el *Zeitgeist* dominante durante los dos primeros tercios parece haber sido el de los árbitros del gusto y la moralidad, es decir, el racionalismo augusto. Una visión diferente del *Zeitgeist* sería aquella que reconociese ciertos elementos antitéticos enfrentados, que se fuesen superponiendo a esa primera visión. El último tercio del XVIII fue una época en la que se produjo un equilibrio entre los elementos que a primera vista parecían dominantes y aquellos que estaban ocultos.⁶⁵ Entre estos elementos ‘ocultos’ se encontraban aquellos que finalmente emergieron en la estética gótica y por ende en la novela gótica procedentes de manifestaciones literarias (como las que analizamos en este capítulo) y no literarias que contenían rasgos que se corresponden en cierto modo con el arquetipo gótico.

Es evidente por tanto que la estética gótica es uno de los aspectos más importantes de la diseminada procedencia de la ficción gótica. Muchas de las figuras, escenarios y temas que caracterizan ésta última ya se encuentran previamente enunciados en la primera. En la formación de esta estética se encuentra una reacción contra la novela, de modo que su tendencia primaria es aliarse con los valores heurísticos de la poesía y la tragedia junto con las cualidades sublimes y heroicas de la épica. De ahí que Walpole, y otros muchos autores góticos posteriores, denominaran a su novela “romance” en cuanto que apelaba a lo

⁶⁵ Walter Jackson Bate (1969: 93-94) comenta los elementos ocultos en la filosofía y estética del siglo XVIII. Mientras el empiricismo aparecía primeramente reforzando el racionalismo augusto, al mismo tiempo preparaba los fundamentos de una filosofía y estética opuestas.

Cf. Max Horkheimer & T.W. Adorno. 1971. *La Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur imp.

maravilloso y sublime de este género, no como algo que hiciera que el gótico pareciera regresivo, al ser un término que existía desde antaño. Lo que pretendía Walpole al calificar su historia de gótica era considerar un género diferente, emergente y latente en la mente de los lectores y enteramente comprensible para el lector medio de finales del siglo XVIII. Aunque Walpole era consciente del significado que conllevaba la calificación de su historia como gótica, no era consciente de que estaba nombrando una forma de ficción con características muy particulares y pertinentes. En sus propias palabras:

Shall I even confess to you, what was the origin of this **romance**? I waked one morning, in the beginning of last June, **from a dream**, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head like mine filled with **Gothic story**), and that on the uppermost banister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down, and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate. (en Summers 1969: 182) [énfasis añadido]

Los apologistas de la prosa (del romance gótico) intentaron distanciarse de la novela (tal y como se entendía el término en la época); en este sentido, lo maravilloso fue un elemento clave, una marca de diferencia respecto a la novela inmediatamente anterior a la gótica, así comienza ésta como reacción contra la novela ya establecida como género realista. Apuesta por lo visual, por lo pedagógico del romance, por los ideales caballerescos, que impactan en las mentes más jóvenes –especialmente de las mujeres jóvenes– con un sentido moral. Internaliza los valores hegemónicos de la poesía y la tragedia, distanciándose del presente común y representa una visión primitivista uniendo lo mejor del arte y la naturaleza; en suma, es una idea quijotesca.

Aunque durante un tiempo *gótico* sirvió para denominar un tipo especial de ficción, dos siglos después del nacimiento de la novela gótica consideramos lo gótico como algo más que un término asociable a la ficción. Es una estética cuyo repertorio significativo ha ido enriqueciéndose y adquiriendo nuevos valores con el tiempo. Sin embargo, no nació el

romance gótico, como distintivo del romance, de la noche a la mañana. Es por ello que analizamos lo gótico como un valor cultural más asociable al romance, y vemos su evolución y el por qué de su adyacencia terminológica primigenia al término romance. En “The Culture of the Gothic” Duncan lo explica de manera sucinta resumiendo los puntos clave que tratamos en esta parte del capítulo:

Both ‘Gothic’ and ‘Romance’ evoked a past that was other and strange: a post-classical but premodern European culture, problematically discontinuous with the post revolutionary epoch of British modernity. ‘Romance’ had meant, originally, the demotic languages of Europe, and their songs and fables, flourishing after the fall of Rome in a rich cultural compost of imperial decay. ‘Gothic’ suggested, however, a more adversarial, antagonistic relation to the imperial civilization—a militant anti-classicism. By the second half of the eighteenth-century it had gained an ambiguous balance that was political as well as aesthetic. (Duncan 1990: 21).

El sur supone un escenario ideal para desarrollar la cultura estético-política del gótico. Además, el proceso por el cual la vertiente política de la cultura del gótico se afianza en el mismo a finales del XVIII refuerza el uso del sur como escenario para exaltar el nacionalismo inglés. El término *gótico* de la Inglaterra del XVIII no sólo se refería al arte y a la literatura sino también a la política, acepción que se remonta al siglo XVII. Lo gótico tenía claramente dos vertientes, la política por un lado y la estética por otro, complementarias la una a la otra, tal y como expone Duncan:

In historical terms [...] an unofficial, oppositional movement, populist and proto-nationalist in its appeal and with its ideological roots in the radical Whiggery of the last century, was reclaiming ‘Gothic’ culture as the ancient constitutional source of British liberties usurped by the Norman Conquest and subsequent aristocratic rule. (Duncan 1990: 21-22).

El término gótico. Los críticos clásicos del gótico intentan explicar la espacialidad y temporalidad del gótico extendiendo lo gótico –como medieval– a cualquier época y espacio, perteneciese o no a la Edad Media: Lovett & Hughes (1932: 11) dicen que el gótico es “a new species of fiction which [...] set its action in remote and mysterious places and

times”. Montague Summers (1938: 111) observa que “*gothic* came to signify almost anything mediaeval and could be referred to almost any period until the middle, or even the end, of the seventeenth century”. Tompkins (1932: 209) afirma que el siglo XVI “was Gothic to the eighteenth”.

En su artículo “The Goths in England” (en Sage 1990: 115) Samuel Klinger explica en 1945 cómo el término *gótico* pasó en un principio de denominar una tribu germánica (the Goths) a todas las tribus germánicas, para más adelante (siglo XVII) describir por un lado la cultura germánica primitiva y por otro todo lo medieval fuera de la corriente clásica grecorromana. Más adelante, a principios del siglo XVIII, servía para describir catedrales, baladas, poesía nórdica e incluso leyendas artúricas, manteniendo dos significados básicos: primitivo y medieval. La polémica política suscitada entre los *Tories* y los *Whigs* que antecedió a la cultura o estética gótica estaba fundamentada en que varios historiadores del XVII asociaron el término *gótico* con el pasado anglosajón de una Inglaterra más libre en sus leyes. Así lo expone Klinger en su artículo:

[Nathaniel] Bacon, whom we have observed designing English law as ‘Gothic’ in origin, calls the barbarian founding fathers a free people: ‘The people were a free people, governed by laws, and those made not after the manner of the gauls (as Caesar noteth) by the great men, but by the people; and therefore called a free people, because they were a Law to themselves.’ Temple describes Gothic government as ‘invented by the sages of the Goths, as a government of freemen’. (Klinger en Sage 1990: 122)

Klinger piensa que esta cierta popularidad que adquirió el término asociada a la idea de fantasía ‘Gothic freedom’, tal y como lo expresaron los historiadores del XVII, traspasa a las discusiones del XVIII sobre el término. Argumenta que los escritores del XVII veneraban a sus supuestos antepasados (the Goths) porque querían ver en ellos una parte importante de la evolución moral, política y cultural de su país. De esta manera Klinger, trazando un discurso masculinista dice:

Methinks there was something respectable in those hospitable Gothick halls, hung round with Helments, Breast-Plates, and Swords of our Ancestors. [...] Our old Gothick Constitution had a noble Strength and Simplicity in it, which was well enough by the bold Arches, and the solid Pillars of Edifices of those days. And I have not observed that the modern Refinements in either have in the least added to their Strength and Solidity. (Kliger en Sage 1990: 126)⁶⁶

Para Kliger, ésta era la forma de ver el arte de los *Whigs*, abominable para el partido *Tory*, así como su clamor por un gobierno popular. Así, el término ‘Gótico’ aparece en ambos lados de una antítesis: para alabar y para censurar. Kliger concluye definiendo como inconsistentes las ideas del momento sobre un término controvertido que abarcaba no sólo el arte, sino la política y en definitiva, el entorno cultural de la época:

Inconsistency both in the usage of terms is no rare phenomenon in intellectual history; it is true even of philosophers and still more, of popular writers. The inconsistent use of the term ‘Gothic’ simultaneously in both eulistic and dyslogistic senses is only one part of the history, still to be told in its entirety, of the curious entanglement of ideas about the ‘Gothic’ in the seventeenth and eighteenth centuries. (Kliger en Sage: 128)

La crítica inglesa neoclásica del XVIII no aprobaba plenamente las novelas y los romances: “Works of fiction were subjected to general condemnation as wildly fanciful pieces of folly that served no useful or moral purpose” (Botting 25: 1996). Estas discusiones sobre lo ‘gótico’ que nacieron en el entorno político cultural del XVII, como veíamos anteriormente, y que posteriormente se trasladaron al literario, también tuvieron una cierta vertiente literaria. Fielding, por ejemplo, usa el término en *A Journey from this World to the Next* (1741) al referirse a la arquitectura gótica que produce una sensación tenebrosa de veneración. También lo usa en *Tom Jones* (1746): “The Gothic style of building produces [...] an air of grandeur in it that struck you with awe.” (48)

Il Penseroso (1631) y *Paradise Lost* (1667) de Milton son, para muchos críticos, algunos de los primeros trabajos en los que hay una relación evidente entre el ambiente

⁶⁶ Cita extraída por Samuel Kliger de la publicación *Common Sense* (1739).

sombrío, la arquitectura gótica y la melancolía contemplativa de su poesía. Otros como Varma (1958) también ven en el poema *Eloisa to Abelard* (1717) de Alexander Pope matices góticos observables en autores como Radcliffe. También es evidente según la crítica de la época que se produjo un resurgimiento de estos poetas (Milton, Pope y Spenser) durante el XVIII. Richard Hurd (1757) por ejemplo, analizando *The Faerie Queen* de Spenser dice:

‘The Faerie Queen’ is Gothic and Spenser therefore rightly based his design on Gothic customs, the feast and the quest.[...] This is a Unity resulting from the respect which a number of related actions have to one common purpose. In other words, it is a unity of design, and not of action. This Gothic method of design in poetry may be, in some sort, illustrated by what is called the Gothic method of design in gardening. A wood or grove cut into many separate avenues or glades was amongst the most favourite of the works of art. (Hurd en Sage 1990: 39)

Durante la década de 1740 a 1750 floreció en Inglaterra la “poesía de cementerio” (Graveyard Poetry). Estos poetas (The Graveyard School), influenciados por Spenser y Milton, por el resurgimiento de lo gótico en la arquitectura y la política y por el ambiente pro-antiguo, toman como principales objetos de su poesía las tumbas, los cementerios de las iglesias, las ruinas, la muerte, los fantasmas, en general cualquier cosa que tuviese un matiz lúgubre. Poetas como Robert Blair escriben poemas titulados ‘The Grave’(1743):

Thrice welcome Death!
That after many a painful bleeding Step
Conducts us to our Home, and lands us safe
On the long-wish’d for Shore

Edward Young escribe *Night Thoughts* (1749-51) con gran éxito popular, un poema sobre la contemplación de la muerte, la noche y la oscuridad como elementos valiosos para el alma:

Darkness has more Divinity for me,
It strikes Thought inward, it drives back the Soul
To settle on Herself, our Point supremel

La palabra ‘gótico’ comenzó a utilizarse no sólo como apelativo arquitectónico o político sino también para definir una serie de características de un tipo nuevo de ficción alejada de los gustos neoclásicos. Gótico podía ser medieval, tenebroso, sombrío o antiguo. Richard Hurd en *Letters of Chivalry and Romance* (1762) utiliza a diversos autores (Ariosto, Tasso, Spenser, Shakespeare y Milton) para defender la tradición gótica frente al juicio del neoclasicismo dieciochesco, a los que podríamos incluir *Beowulf*, como argumentan Olivares Merino (1999: 123-126) y Summers (1932: ix).

La nueva estética gótica se constituye no sólo en el presente en que se formula, sino también retrospectivamente, captando para la causa del gótico textos literarios que no se crean como textos góticos, llegando hasta la épica de *Beowulf*; es decir, se forma una contra-tradición gótica. En definitiva, el término *gótico* tuvo distintas acepciones, y se vio inmerso en discusiones políticas, artísticas y literarias. Botting (1996) lo expone de la siguiente manera:

The word ‘Gothic’ was thus implicated in an ongoing political struggle over meanings. In the mid-eighteenth century the tyranny of Rome signified more than a period in early European history. After the Reformation, Protestantism constructed Roman Catholicism as a breeding-ground of despotism and superstition. The resistance to the imposition of classical aesthetic values also vindicates an enduring idea of British national culture as both free, natural and imaginative [...] At issue were the differently constructed and valued meanings of the Enlightenment, culture, nation and government as well as contingent. (Botting 1996: 42-43)

Hurd, quien presenta también lo sublime como concepto estético y filosófico adherido a la cultura gótica, es considerado el creador del marco crítico del denominado entonces romance gótico, mientras que Edmund Burke fue quien le dio un marco filosófico con su famosa obra *A Philosophical Enquiry into Origins of Our ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Burke escribe sobre lo sublime, sobre la pasión causada por lo sublime, sobre el terror, sobre la oscuridad (lo terrible, lo incierto) y sobre el poder como elementos posibles de la nueva ficción:

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 a mind is capable of feeling. (Burke 1957: 58)

El interés por lo sublime es crucial en el resurgimiento de los elementos góticos. Lo sublime es fundamental para que los elementos religiosos como el catolicismo se desarrollasen en la cultura del gótico y sirviesen tanto para expresar ideas religiosas, como políticas. Se usa el catolicismo y sus ritos como demuestra Muriel Tarr (1944) para generar un ambiente sublime y al mismo tiempo como elemento desdeñable por el protestantismo nacionalista inglés.

Desde la publicación de *The Castle of Otranto* hasta la siguiente novela gótica pasaron catorce años durante los cuales el significado del término para el público se concentraba fundamentalmente en 'bárbaro' –aunque en un sentido paradójicamente positivo– y “medieval” (con las connotaciones mencionadas de nacionalidad, libertad y atmósfera sublime), pero con la publicación de la novela de Clara Reeve *The Old English Baron* (1778) se añade definitivamente una tercera acepción que sería fundamental para la crítica del XIX: “sobrenatural”. Clara Reeve abiertamente subtítulo su novela “A Gothic story, being a picture of Gothic times and manners” y en el prólogo justifica y aplaude el uso de lo maravilloso por Walpole para captar la atención del lector. Así, poco a poco, el término fue perdiendo sus significados primarios para transformarse en un término literario sinónimo de espantoso, sobrehumano y a veces hasta grotesco. Coleridge, en la revista *Critical Review* (1797), escribe sobre *The Monk* y para él lo sobrenatural es lo más sobresaliente de la novela. (Coleridge en Sage 1990: 39).

Durante el primer cuarto del siglo XIX y coincidiendo con la decadencia del género, autores consagrados como Sir Walter Scott, que había criticado el formulismo de las

novelas góticas en el prólogo de *Waverley* (1814) –“Had I for example, announced in my frontispiece, ‘Waverley, a tale of other days,’ must not every novel-reader have anticipated a castle scarce less than that of Udolpho” (4)–, escribe en una reseña de *Frankenstein* en 1818 sobre el carácter principalmente sobrenatural que “engancha” al lector sobremanera: “In the class of fictitious narrations to which we allude, the author opens a sort of account-current with the reader; drawing upon him,[...] for credit to that degree of the marvellous which he proposes to employ.” (Scott en Sage 1990: 55). Probablemente es a partir de este momento cuando el significado del término “gótico” pierde definitivamente sus acepciones primigenias para ir cambiando, a veces degenerando, con el paso del tiempo hasta su reevaluación ya bien entrado el siglo XX. Longueil, un crítico reciente, lo explica del siguiente modo: “Gothic’ [has passed] from a race term to a sneering-word, from a sneering-word to a cool adjective, from a cool adjective to a cliché in criticism.” (Harwell 1986: I, 68).

2.1.3. El sur como elemento popular del gótico

El antiguo romance era un género claramente aristocrático⁶⁷ que pervivió como tal hasta finales del XVII. ¿Cuáles fueron los factores por los que se convirtió en un espacio tan corto de tiempo en un género popular? ¿Qué rasgos hicieron que un género denostado en su aparición por la crítica⁶⁸ ocupara la práctica totalidad del mercado de ficción en prosa hasta la segunda década del XIX? Los aspectos colaterales a la ficción gótica propiamente dicha que inciden de forma más sobresaliente sobre la profusión generalizada del escenario latino mediterráneo a partir de las obras de la última década del XVIII son: el aumento del número de lectores, los rasgos populares que el gótico contiene en su ficción y la función psicológica

⁶⁷ Ver Michael McKeon (1987) en su visión analítica de los orígenes de la novela inglesa.

⁶⁸ T.J. Matthias en su obra *The Pursuit of Literature* (1805) critica la aparición de este nuevo género después de la publicación de *The Castle of Otranto*.

del gótico. A nuestro entender, estos aspectos se acoplan idóneamente a la prodigalidad del escenario latino, estableciendo éste una funcionalidad específica que contiene varias perspectivas.

El primer factor para que la novela gótica se haga popular es una cuestión que a primera vista parece baladí: el público lector. El acceso a la lectura por parte de una nueva y fuerte clase media y su demanda de lecturas en las que se vieran reflejados sus anhelos y deseos hizo posible la rápida ascensión de este género.

Las cifras de alfabetización⁶⁹ son reveladoras del importante aumento de lectores durante el XVIII. Tomando el caso de Inglaterra, por ejemplo, se observa que a mediados del XVII un 30% de la población era capaz de leer y escribir, un siglo más tarde el 60% de la población había accedido a la lectura y escritura, en Escocia hasta un 70%. Cifras muy altas si se comparan con países del sur, si observamos que hacia 1750 en España sólo un 30% de la población estaba alfabetizada; es decir, justo la mitad que la población inglesa de la misma época. Estas cifras son similares si comparamos los países nórdicos, Alemania, Francia, Holanda y Bélgica con España, Portugal, Italia o Grecia. ¿Cuál es la razón de este desajuste tan importante de dos países que a primera vista estaban en un entorno cultural similar?

El aumento de población alfabetizada en Inglaterra era el resultado de la propagación de las instituciones educativas, y el desarrollo de las mismas era la consecuencia de un movimiento de reforma de la cultura popular que había comenzado en el siglo XVII. Estas reformas culturales tenían dos vertientes: la secular y la religiosa. La secular estaba impulsada fundamentalmente por pensadores e ilustrados cuya posición era muchas veces ambivalente respecto al acceso de las clases más desfavorecidas a la lectura y escritura. Temían que la educación hiciera que las clases pobres se sintieran más infelices aún y que los

⁶⁹ Cifras tomadas de la obra de P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (1978: 251-255).

campesinos abandonaran las tierras de cultivo en busca de mejores oportunidades en las ciudades por medio de la industria.

La vertiente religiosa tenía más interés en que la clase baja accediera a la lectura y escritura como camino para la salvación. En Escocia, por ejemplo, John Knox quería que se estableciera una escuela en cada parroquia. Pero fue el llamado Movimiento de Escuelas Dominicales -*The Sunday School Movement*- que comenzó a principios del XVIII de manera casi accidental, el que tuvo su auge a finales de ese mismo siglo. Los puritanos fundaron estas escuelas en las que se enseñaba, en un principio, sólo a leer la Biblia. Cualquier creyente debía saber leer las sagradas escrituras, ya que ése era su sustento moral y de fe. Estas escuelas emplazadas en las parroquias funcionaban los domingos, único día de descanso dedicado al Señor, y evangelizaban al mismo tiempo que enseñaban a leer y escribir. La educación, por lo tanto, estaba unida de manera inexorable a la religión. En 1788 había 333 escuelas con 21.000 alumnos, un año más tarde había 590 escuelas con 39.298 alumnos y una década más tarde se estiman en 500.000 los alumnos que atendían las escuelas dominicales. (Pickering 1976: 11-19)

No es de extrañar, por consiguiente, que mientras en Inglaterra a principios del XIX hubiese un 70% de la población alfabetizada, en España hubiese apenas un 30%. El catolicismo no era partidario del acceso de la población a la lectura y escritura. La Biblia se difundía en latín en las iglesias y la interpretación en lenguas vernáculas corría a cargo del sacerdote. Eran modos distintos de llevar la palabra divina a las clases bajas los que condicionaron de forma definitiva la cultura de los países protestantes por un lado y la de los países católicos por otro.

Esta masa de población que súbitamente accedió a la lectura y la escritura pronto demandó ficción, ficción por otra parte que no fuese complicada, ni en forma ni en

contenido, ya que la gente sólo sabía leer y escribir de manera muy elemental. En un principio la demanda se satisfacía con canciones, baladas, e historias cortas, que se comenzaron a imprimir. Pero poco a poco la demanda creció y surgieron dos problemas: la distribución de las obras y el precio, que pronto se solucionaron con ‘bibliotecas ambulantes’ (*circulating libraries*). Las grandes ciudades no eran el único punto donde se podían adquirir las novelas, con estas bibliotecas ambulantes las obras llegaban a cualquier punto del país.

Una vez en funcionamiento estas bibliotecas ambulantes, la difusión de la ficción fue extensa hasta tal punto que en cualquier lugar del país se podían leer las obras más recientemente publicadas. Leer se convirtió en una moda y en una devoción o droga para muchos lectores, y para aquella población que aún era incapaz de leer o lo hacían con dificultad se organizaban sesiones de lectura (*reading sessions*) (ver fig. v), principalmente para mujeres burguesas, que disponían de más tiempo libre. Esta forma de recepción de la ficción se remonta a todo el XVIII, y fue especialmente difundida con las novelas de Richardson: “eighteenth-century readers thought of novels, including Richardson’s, as orally performative texts” (Mullan & Reid 2000: 7). Nuevos términos aparecieron para denominar nuevos formatos de ficción, los llamados *chapbooks*, *shilling-Shockers*, *half penny books*, *novelette*, *installment*, publicados estos últimos en las revistas de tirada semanal o mensual. Cualquier publicación periódica comenzó a incluir ficción en prosa como parte de su contenido, lo que se convirtió en algo obligado en poco tiempo. Para Robert D. Mayo la inclusión de ficción en la revistas se convirtió en un elemento esencial de las mismas: “Prose fiction was an essential ingredient of every popular miscellany in 1770, as a matter of course, by greatly increased qualities of narrative material, in which the ‘townish’ and the ‘genteel’ magazines also specialized.” (1963: 188).



Figura 5
The Tales of Wonder
La moda gótica satirizada por James Gillray (1802). La tensión de un grupo de mujeres en una sesión de lectura mientras se lee *The Monk* de Lewis

En medio de todo este proceso cultural, aparece la novela gótica de la mano de Walpole en 1764; su difusión se generalizó dos décadas más tarde, cuando empezaban a publicarse novelas cada semana, y aunque muchas de ellas eran burdas imitaciones y plagios, para el gran público eran placenteras. Las librerías eran muchas de ellas editoriales que vieron un gran negocio en este tipo de ficción por ajustarse a la demanda popular. Sin embargo,

seleccionaban el material y no todo lo que recibían era publicado. Es significativo por ejemplo, que en aras del negocio *Northanger Abbey* (1818), vendida a un editor en 1802 por 10 libras, no se publicara porque suponía una parodia de la novela gótica. Dicha novela se publicaría en 1818, ya en plena decadencia del género. Uno de los motivos del retraso de su publicación pudiera el hecho de parodiar un género que arrasaba en cuanto a éxito de ventas y hubiese supuesto un revés comercial para las librerías y editores.

La novela gótica no se hubiese hecho tan popular si no hubiera aunado factores que formaban parte de la cultura popular del público lector. Además acierta el gótico con otros temas, ya que el público demandaba un escenario propicio (el sur) para dar rienda suelta a sus fantasías. Tan buena fue la acogida, que el gótico tal y como nació se agotó en poco tiempo, murió de éxito, al igual que ocurre con formatos televisivos que captan gran atención de público al principio hasta que comienzan a repetirse y mueren. Tenía un formato muy libre y lo gótico, que significaba lo medieval, anti-clásico, pre-europeo, que apelaba a los sentimientos de la nación británica como algo propio, no tomado de los preceptos culturales clásicos, encajaba a la perfección en este nuevo tipo de ficción popular.

Bordieu (1994: 175-176) explica que progresivamente se fueron incorporando más lectores al nuevo género de la novela. La novela se situaría en una posición intermedia, entre la poesía y el teatro, para ampliar su público lector más allá del mundo literario (al que está confinada la poesía), es decir, hasta la pequeña burguesía y hasta la “aristocracia obrera”. La ratio en función del beneficio y número de lectores creó una jerarquía de sentido inverso en función del prestigio: a mayor número de lectores, menor prestigio; hecho que le ocurrió a la novela inglesa con la llegada del gótico, por su elevada profusión de títulos, considerándose al gótico durante largo tiempo un género menor.

Mullan & Reid en *Eighteenth-Century Popular Culture* (2000) y Richetti en *Popular Fiction*

before Richardson (1969) analizan a través de los textos más populares del XVIII los rasgos de la ficción que evidenciaban el gusto de la audiencia:

the beginnings of the novel must be approached as essentially an event in the development of mass culture, a social phenomenon with important consequences for literature proper. [It] is required [...] an effort of the historical imagination to understand the values which eighteenth-century reading public attached to fiction. (9)

Según Richetti (9-14) esta ficción popular, que podríamos circunscribir a una parte de la novela de la época, se abrió paso entre las restricciones formales del neoclasicismo, ya que requería poco ejercicio de alfabetización. Según aclara, “Prose fiction forms part of that steady expansion of popular literature in the eighteenth-century which traditionalists like Pope and Swift could see only as a pervasive vulgarization of the arts” (9-10). Para Richetti lo importante de esta ficción es que servía de entretenimiento popular; se nutría de un conjunto de rasgos, hechos y actitudes presentes en la sociedad que él denomina ‘ideología.’ Esta ideología, patente en la novela gótica se refleja en la ficción de manera simplificada, lo que permitía al lector situarse “in a world of intelligible values where right and wrong were clearly and unmistakably labelled” (11). Pícaros, criminales, prostitutas, héroes y anti-héroes, viajeros, piratas, peregrinos, juntamente con lo erótico y lo patético, son varios de los ingredientes de la literatura popular que encontramos, aunque bajo otra apariencia, en la novela gótica.

Los temas de la prisión y los juicios, por ejemplo, eran muy populares a principios del siglo XVIII. Se editaban por medio de pasquines (*pamphlets*) en los que se describía la vida de los criminales y sus crímenes con toda clase de detalles escabrosos. Los juicios donde los criminales confesaban sus horrendos actos se publicaban en los llamados ‘*Sessions Papers*’, donde también se daban descripciones de las ejecuciones y de las últimas horas de los condenados. Como apunta Duncan:

The eighteenth century was quite ready to see the sinner about to die as an awful reminder of the wages of sin, and popular religious sensationalism was ready to exploit the terror and uncertainty that surrounded the condemned man as proof of the reality of guilt and punishment in eternity. (27).

Estos temas, mezclados con la religión y el anticatolicismo de finales del XVIII, son una pieza clave de la novela gótica. Las características del malvado son otro ejemplo de elemento popular recogido por la novela gótica. Se nos presentan, en la mayoría de los casos como grandes pecadores, rebelados contra la ley y la moralidad de la época, aunque están rodeados de un aura de atractivas sugerencias satánicas. Sus actos son horribles pero siempre tienen un sentido de culpa que les lleva muchas veces al arrepentimiento en el último minuto. El anti-héroe gótico tiene muchos de estos rasgos, aunque a él se le añaden otros como la religión, la capacidad de invocar lo sobrenatural, y lo maligno, y su escenario se situaba fuera de Inglaterra la mayoría de las veces. Era más digerible literariamente para el gran público que los actos cometidos por estos anti-héroes se realizaran lejos de su hogar, que siempre quedaba a salvo del mal.

La temática gótica de lo popular. La novela gótica, como hemos visto, tomó muchos de sus rasgos de la literatura popular, y más concretamente de la novela popular de principios de siglo, y ésta, como es obvio, se nutrió del entorno socio-cultural del momento. Se conjugó un cúmulo de sensaciones que atraían a un público que sentía la literatura como algo propio. Sus anhelos, sus deseos ocultos, sus odios ancestrales, sus creencias religiosas opuestas a las del imperio enemigo —España—estaban de algún modo representadas en una literatura fácil de asimilar, económica y accesible. Para Duncan

The eighteenth-century Gothic romances thematize in the obsession with fragmented and contaminated genealogies, in plots that turn upon usurped patrimony, incest, lost relations; in characterization of psychological repression; in settings of decayed ancestral power, the famous castles and monasteries, that still hold their aura of physical and ideological bondage, sublimated from function to 'atmosphere'; in aesthetic effects to the uncanny and the sublime. With these famous characteristics, the Gothic

novel describes the malign equation between an origin we have lost and an alien force that invades our borders, haunts our mansions, possesses our souls. (Duncan 1990: 23).

Todas estas características que cita Duncan están inmersas en otro mito que desarrolla el género: el mito de la experiencia secular nacional. Como hemos apuntado anteriormente, la tensión que rodeaba el significado cultural de lo gótico corresponde a la tensión en torno a su significado político. La versión nacionalista radical opuesta a la independencia del gótico, la opresión aristocrática (cuyos más poderosos representantes eran el feudalismo normando y la iglesia católica romana) sugería una libertad ancestral de todo lo inglés, amenazada por los poderes alienantes colonizadores del sur del continente.

El escenario gótico es a la vez extraño y “domestic” (23). Es un escenario más real para el lector, donde convergen las fuerzas políticas con la subjetividad liberal y donde las pasiones privadas cobran vida. Los arquetipos que leemos en la ficción gótica son sobre todo sexuales, figuras de una demonología de la vida privada. El escenario y el mito de lo gótico, aunque invoque un pasado más o menos remoto, no convierten esta ficción en histórica en el sentido que le dio Sir Walter Scott. Según Duncan (1990: 26), no es un intento de realizar un reflejo científico de estados culturales pasados ante las condiciones materiales cambiantes; por el contrario, invoca la contingencia histórica como fin para dramatizar formas persistentes de identidad familiar y sexual:

Through the strategic exoticism of costume and setting we read the figure of the present, and are bound in the spell of simultaneous familiarity and strangeness. The process is allegorical, representing ourselves, divested of our daily habits, in the ‘elemental’ formation of psychosexual archetypes. (26)

El gótico tiene en el sur un caldo de cultivo para introducir una temática cultural latente y prohibida por la maquinaria represora cultural protestante, especialmente las escenas sexuales que como observamos tanto abundan en el gótico, particularmente

explícitas cuando se producen en conventos y monasterios o involucran a la iglesia católica. Estos arquetipos sexuales son básicos en la ficción gótica, son el substrato psicológico de la ficción, el sistema de evasión de la represión religiosa por un lado y cultural por otro.

En *The History of Sexuality. An Introduction* (1978) Foucault analiza el comportamiento a través del sexo y explica cómo a finales del XVIII existían tres formas mayoritariamente de ver la sexualidad: la ley canónica, la ley cristiana pastoral y la ley civil. Esta división establecía los límites entre lo lícito y lo ilícito. Todas las formas de sexualidad se centraban en las relaciones matrimoniales: cualquier desviación de estas normas representaba un pecado grave. Entre las desviaciones más usuales encontramos: las relaciones extra-matrimoniales, adulterio, violación, incesto carnal o espiritual, sodomía y contactos carnales sin un fin procreativo. La ley civil castigaba, sobre todo, la homosexualidad, el matrimonio sin consentimiento paterno y la zoofilia. La sexualidad de los niños, locos y criminales era especialmente vigilada, así como la de aquellos que repudiaban el sexo contrario. Era el tiempo donde todas estas figuras aparecen con fuerza en una sociedad cambiante.

El anti-héroe gótico era un ser aglutinador de características entre las que encontramos estas desviaciones de los códigos de conducta sexuales. No es de extrañar que este anti-héroe gótico de finales del XVIII, capaz de atrocidades que no desentonarían en el *psychotriller* más atrevido del cine actual, fuera el germen del héroe Byroniano de 'Don Juan', cuya fuerza no ha disminuido tras dos siglos y medio de historia. Este héroe es capaz de violar todas las leyes del matrimonio, de seducir mujeres vírgenes, avergonzar a familias e insultar a maridos. Este anti-héroe contribuyó a que, a partir de este momento, la separación de las leyes que gobernaban al matrimonio y las leyes que gobernaban la sexualidad se consideraran como registros separados:

He deliberately breaks the law, his death is the moment when the supernatural return of the crime and its retribution thwarts the flight into counternature. There were two great systems conceived by the West for governing

sex: the law of marriage and the order of desires —and the life of Don Juan overturned them both. (Foucault 1978: 40)

En *The Monk* de Lewis se establecen definitivamente los temas y figuras de la patología sexual gótica con los excesos incontenibles de Ambrosio tanto de imaginación como de acciones que finalmente lo llevan a su autodestrucción. Una vez más las energías lujuriosas, satánicas y resentidas del héroe coexisten en complicidad irónica con el esquema alegórico del cual él es la figura central: “I must accustom my eyes to Objects of temptation, and expose myself to the seduction of luxury and desire. Should I meet in that world which I am constrained to enter some lovely Female, lovely...as you Madonna....!” (*The Monk*: 40)

La Virgen aparece de pronto encarnada en su amante para confortarlo y seducirlo. Al final nos damos cuenta de que esta figura es el demonio enviado para tentarlo, que aparece de nuevo en forma de serpiente entre las rosas (71). Estas figuras, junto a la de intercambio de sangre y veneno, narran con especial viveza la doble unión que expresa la energía patriarcal. En el clímax de la historia la multitud ataca el convento, uniendo así las energías de la revuelta con las figuras psicosexuales. El escenario gótico —el castillo, el monasterio, la prisión, el laberinto o las catacumbas— se apodera de nuestra imaginación al mismo tiempo que es ocupado por la multitud. Es ya un edificio del poder de un régimen pasado y el modelo de una interioridad psicológica, imitado más adelante por Maturin en *Melmoth the Wanderer*, donde construye un laberinto de pasajes secretos. Todos estos efectos cautivan al lector.

“Is power then, the infallible test of justice?” (*The Italian*: 121). La respuesta depende del escenario donde uno se sitúa. En el escenario gótico el poder se representa en la figura patriarcal en la que la mujer representa una individualidad distinta. Como argumenta Nancy Armstrong (1987), “[...] the modern individual was first and foremost a woman” (164).

En Radcliffe “la mujer gótica” (*the female gothic*) es una nueva figura rodeada de una condición humana donde los arquetipos sexuales determinan su vida privada. Esta vida o espacio privado santificada por lo femenino se convierte en objeto de atrocidades. El arquetipo doméstico de la tiranía patriarcal en la tradición de la novela es la persecución de la criada, incluyendo violación en el peor de los casos, invasión, apropiación de la privacidad cultural femenina, como en el caso de *Pamela* de Richardson.

En este punto hemos tratado de analizar cuáles fueron los ingredientes artísticos, culturales y filosóficos que configuraron la llamada ‘estética del gótico’ (Miles 1993) que sobrevivió al propio género ficcional. Esta estética que en sí no es un discurso aislado, sino que se encontraba inmersa en el desarrollo de unas ideas político-religiosas, culturales y tradición popular, se aviva a finales del XVIII y contribuye en cierta medida a formar la idea de la Inglaterra nacionalista, protestante, que se venía gestando desde principios del XVIII, diferente al sur católico y subdesarrollado, imagen que la propaganda protestante había construido en el inconsciente colectivo inglés.

A pesar de nacer como ficción popular, la ficción gótica se nutre de cuestiones políticas y religiosas candentes de la época y de ningún modo triviales en aquellos momentos. El villano gótico católico puede ser tan trivial como se quiera, lo mismo que los terroristas árabes de cualquier película de Hollywood.

2.2. La representación del sur en la literatura inglesa (XVI-XVIII)

El marco político ideológico de finales del XVIII en el que se alimentaban las emergentes clases sociales tampoco distaba mucho del religioso ya que, como hemos mencionado, la iglesia y la monarquía estaban regidas por la misma autoridad, el rey. Jeremy Black en *The European Idea and Britain 1688-1815* (1993: 439) afirma que en el discurso

político inglés existía una identificación del catolicismo con la autocracia desde la época Tudor. La celebración en 1788 del aniversario de la ‘Revolución Gloriosa’ acentuó el sentimiento de libertad británica frente al catolicismo papista. Como recalca Black, “Britain was distinctive politically [...] and the established church was not paralleled in Catholic states.” (440) Este sentimiento de singularidad frente a los demás estados, sobre todo los católicos, contribuyó en gran medida a avivar el sentimiento nacionalista inglés,⁷⁰ sentimiento que los escritores de ficción gótica aprovecharon para situar sus escenarios en países del sur de Europa, donde los dos factores, el político y el religioso, se aunaban.

A continuación estudiamos cuáles son los orígenes literarios, por un lado a través de la novela previa y sobre todo del teatro que influyó enormemente en la construcción arquetípica del gótico, además de fuente inagotable de escenarios que luego se trasladan a la ficción gótica; por otro lado los libros de viajes conforman de forma visual y realista este escenario mediterráneo que encaja perfectamente como elemento catalizador de la idea de otredad cultural que el gótico necesita para ser un mecanismo propagandístico y popular.

2.2.1. La atracción por el sur: la literatura de viajes

Travelling was the romance of her [Mrs. Radcliffe] life, and where she could not go herself she sent her heroines, taking the works of landscape-painters and the accounts in picturesque tours and vivifying them with her glowing imagination. [...] Julia flies and is pursued through all the wild beauties of Sicily, Adeline visits Languedoc, while Emily tours in the Pyrenees, crosses the Alps, visits Venice, and passes months in a castle among the Apennines. Descriptions, infected with picturesque terminology. More than that they reflect emotions of the principal characters. (Tompkins 1968: 262-263)

⁷⁰ Este sentimiento nacionalista inglés se vio favorecido la posición inglesa en el mundo hacia 1780: “By the mid-1780s Britain had emerged clearly again as the strongest power in the world, the European state best placed to protect her power across the globe. [...] The challenge to Spain's position on the Pacific was but a consequence of this inherent strength. The distinctive feature of the post-mediaeval European empires was their desire and ability to project their power: by the late-eighteenth century Britain was clearly most successful in doing so.” (Black 1993: 441). Esto también se demuestra en el caso de Estados Unidos, ya que en el momento en que es consciente de este poderío, la arrogancia permite el menosprecio del ‘otro’.

Los libros de viajes contribuyeron en gran medida a dibujar en la mente de los ingleses una imagen cultural del mundo latino muy diferente de la inglesa, una imagen llena de bandidos, monjes, hidalgos y una población mucho menos cívica y de costumbres más bárbaras. Nuestro argumento es que uno de los reflejos literarios más inmediatos de esta imagen en el XVIII fue la novela gótica, entre otras manifestaciones.

Si situamos en el teatro isabelino y jacobeo el origen del uso de lo latino como elemento literario-cultural, el paso inmediato en la construcción de la visión del mundo latino que había en el XVIII era la información que iba llegando por medio de los libros de viajes. Los libros de viajes trajeron a Inglaterra la imagen visual del sur así como la consolidación y creación de estereotipos que aún hoy se conservan en el contexto cultural inglés. La literatura inglesa tiene una gran tradición en libros de viajes que proliferaron sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque los primeros se remontan dos siglos atrás, como en el caso de A. Boorde (1490-1549), viajero, escritor, físico, quien viajó por todo el sur de Europa e incluso hizo el camino de Santiago más como viajero que como devoto religioso, y escribió en 1547 *The First Book Of The Introduction Of Knowledge: A Compendious Regiment Or A Dietary Of Health Made In Mountpyllier: Barnes In The Defense Of The Berde*.

La perspectiva de estos libros de viajes presenta una visión sesgada, es decir, acomodada al ideario nacionalista antisur del pueblo inglés. Desde nuestra perspectiva este enfoque inglés presenta una visión distorsionada de la realidad, quizás mediatizado por la necesidad de encontrar fácil eco en el mundo editorial de la época. Sin embargo, esta perspectiva es a veces reflejo de una realidad cruda del sur de Europa de la época que se ha obviado a menudo en nuestra historia cultural. Seguramente el viajero, por lo general erudito y conocedor de los gustos de su pueblo, escribía basándose en juicios a priori de lo que se

iba a encontrar. La imagen de España e Italia que quedaba en el inconsciente colectivo cultural del pueblo inglés tras la literatura isabelina y jacobea era muy difícil de variar, por lo que es posible que algunos de esos relatos de viajes fuesen un tanto sesgados. Lo importante para nuestro estudio son las consecuencias culturales y literarias que estos relatos aportan a la concepción de una imagen que la ficción gótica obviamente dramatizó, ya que constituía un recurso literario fácil y que en muchas ocasiones no requería un conocimiento intenso de los escenarios que servían de transfondo a esas novelas, sino simplemente estar familiarizado con los clichés de los libros de viajes.

Otro factor importante que hay tener en cuenta en la literatura de viajes es que estos libros unificaron sentimientos respecto al sur en la mente de los ingleses. Aunque como observamos anteriormente existían diferencias etiológicas en la utilización de los diferentes escenarios del mundo latino, los libros de viajes sirvieron para crear un marco más generalizado: lo latino, el sur, el mediterráneo, que no había existido en el XVI y en el XVII. Esto se debe principalmente a las concomitancias existentes en las culturas del sur en cuanto a la manera de entender el mundo, la religión, la economía, etc. Es obvio que existían diferencias, pero para el público lector de la novela gótica no eran pertinentes, ya que lo importante era que un personaje, bien italiano, bien español, actuara de manera similar y daba igual si se llamaba Ambrosio, Matilda, Schedoni o Vivaldi.

Para comprender mejor la “realidad” del mundo latino transmitida por los viajeros ingleses, especialmente en Francia, España e Italia, vamos a realizar un breve pero suficientemente expositivo recorrido por los libros de viajes desde la mitad del XVII, cuando Inglaterra comienza a ser un imperio, hasta finales del siglo XVIII, con el propósito de que nos comprenda mejor las influencias de este tipo de literatura sobre el entorno cultural y literario de Inglaterra. Previo a este análisis diacrónico del fenómeno de los libros de viajes y

su influencia en la literatura y cultura inglesa es necesario dilucidar las principales características comunes de estos relatos para objetivar al máximo su incidencia literaria. Robert Mighall lo expone de la siguiente forma en *A Geography of Victorian Gothic Fiction; Mapping Hystory's Nightmares*:

The accounts of travellers to various parts of the continent, which according to Charles L. Batten 'won a readership second only to novels by the end of the [18th] century',⁷¹ encouraged a view of Italy, Spain, and southern France as a world apart from their readers. These places were governed by different 'archaic' laws and customs, while their inhabitants appeared to be motivated by different passions. (2003: 19)

En primer lugar consideraremos la autenticidad y fabulación del relato. En la mayoría de los casos, el interés literario que pudieran suscitar los libros de viajes es posiblemente escaso; interesan más por su interés descriptivo, aunque éste varía dependiendo de la época de redacción y del lugar visitado. Nos interesan más sus comentarios sobre la forma de vida y costumbres, que son en definitiva más bien de carácter socio-cultural. Conviene precisar en este punto que los libros de viajes están pensados para gentes de la propia cultura del escritor y por tanto resulta más difícil valorarlos desde nuestra situación. Por este motivo nos encontramos con ejemplares de difícil valoración fuera del país de origen, pero válidos desde el punto de vista intracultural.

El interés ideológico de estos libros es un rasgo pertinente a la hora de establecer nexos con la ficción. No se piensa igual en un momento que en otro, el viajero del XVI no tiene la misma mentalidad que el del XVIII. El viajero del XVI es más expeditivo en sus juicios, el del XVIII procura hacer gala de su erudición y conocimientos del lugar que visita.

El marco geográfico y los itinerarios constituyen la segunda característica de relevancia general. Los itinerarios son meramente cronológicos, casi siempre son meros

⁷¹ Mighall cita la obra de Batten *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*. (1978: 1)

diarios, como si el lector fuese viendo a cámara lenta las gentes, sus costumbres, los lugares que recorren los autores. El viajero del XVIII prefiere las leyendas, peculiaridades, tópicos, ingredientes todos inmejorables para ficcionar relatos con un escenario verosímil e inquietante al mismo tiempo para el lector, tal y como lo expone Percy Adams en “Perception and the Eighteenth-Century Traveller” (1985). Algunos de estos escritores llegan incluso a narrar los acontecimientos históricos de un lugar, que unas veces sirven para introducir ficción histórica y otras de relleno. Interesaban grandes volúmenes de viajes, y que se pudiese dividir una misma obra en dos, tres o más partes, por imperativos económicos ligados a la práctica editorial de la época.

Durante el siglo XVI apenas hay obras a destacar entre los viajeros ingleses; políticamente no era correcto viajar al sur, sobre todo a España, especialmente por el proceso de enfrentamiento que vivieron ambos países hasta finales de siglo. Es a partir del siglo XVII cuando comienzan a aparecer los primeros libros de viajes al sur. La atracción hacia el sur de los siglos XVI y XVII se transforma desde una perspectiva de inferioridad o igualdad a una perspectiva de superioridad respecto a unas naciones que se sumergían en la pobreza y cuyas manifestaciones culturales y religiosas se radicalizaban hacia posturas que en la mentalidad inglesa se consideran incivilizadas y de bárbaras.

En la introducción a la traducción al inglés del famoso libro de la condesa d’Aulnoy *Lady L— Travels to Spain* (1692), Samuel Crouch se preguntaba qué había sucedido con esa España que un siglo atrás era la dueña de medio mundo. Se había convertido, según los viajeros ingleses, en un lugar sin recursos, donde la religión, lo misterioso, la superstición y lo sobrenatural se cebaban en la credulidad de sus gentes. Un lugar donde las manifestaciones más populares, salvajes para los ingleses, eran los toros (“national sport”) y los autos de fe:

The arts decayed. Merchants’ wealth brought but extortion. Power lay in the hands of court favourites. Even religion was to become the vehicle of a host of strange mysteries; professional saints flourished; miracles were of daily report,

the stigmata had repeatedly appeared. Superstition fed upon tales of witches and hobgoblins, and the minds were filled in with strange, incongruous mass of belief and doubt. A whole supernatural world both local and national crowded the places of Christian tradition. Every fragment of Roman, Arabic, or Gothic belief came to be fused upon the general credulity. (Crouch 1692: xxviii)

Además de esta introducción a un libro de viajes, entre las primeras obras dignas de destacar en esta revisión se halla la de Sir Francis Willoughby, *The Travels of Francis Willoughby, Esq.; through the Kingdom of Spain; with Observations on the Climates and Soil; as well as Produce of the Country; Accounts of Natural Curiosities, Remarkable Incriptions, Principal Commodities and Manufactures, and of the Temper, Genius and Customs of the Spanish Nation. Interspersed with some Remarks by Another Hand* (1664). Lo primero que llama la atención es su largo título, característica, como observaremos, de muchos de los libros de viajes que más tarde se escribieron. Su visión de España es la de un lugar triste y solitario debido a siete motivos: una religión impropia; la Inquisición; la abundancia de prostitutas; la aridez del suelo; la pereza de sus hombres; la expulsión de los moriscos y judíos; plagas y guerra. Son varias sus alusiones a la pasión por la fornicación y a la rudeza de las gentes, aspectos que enlazan con el carácter inhóspito del héroe gótico de las novelas de geografía sur y su carga sexual evidente, que atraía y repugnaba al lector al mismo tiempo.

El 2 de Octubre de 1664 Willoughby viaja a la localidad de Caravaca de la Cruz, visita a raíz de la cual expresa su escepticismo sobre el carácter milagroso de la venta de cruces de plata, latón y madera, hecho que refuerza su idea de que el catolicismo ha sumido a los países mediterráneos en el estancamiento. El viajero reitera mucho esta idea y la expresa mediante las fórmulas más usuales del lenguaje en las que sugiere que siempre se pone a Dios por medio.

Además de los libros mencionados apenas hay textos de relevancia en cuanto a viajeros ingleses por el sur de Europa debido a las continuas guerras y revueltas hasta

mediados del siglo XVIII. Entre los existentes podemos mencionar *Original Letters during his Embassies in Spain and Portugal* (1701) de Sir Richard Fanshawe, recopilación de viajes entre 1635 y 1666; *The English Spanish Pilgrime* (1630) de James Wadsworth; *The Present State of Spayne* (1650) de James Howell y *Miscellaneous Tracts* (1702) de Michael Geddes. En cuanto a Italia, el trabajo más importante y de obligada lectura para el viajero de la primera mitad del XVIII es *Remarks on Several Parts of Italy* (1705) del poeta Joseph Addison, que, aunque rechazadas por Johnson como “observations [...] as might be supplied by a hasty view” (Johnson 1971: 87), supusieron una lectura indispensable por su descripción detallada del país.

Hasta mediados del siglo XVIII no encontramos viajeros ingleses destacables. El viajero del XVIII, inmerso en la cultura del imperio británico, parte de la Royal Society o la Bacon Society de Londres con verdaderos programas de viaje, con toda clase de instrucciones y materias para estudiar. En Inglaterra, entre la burguesía, se considera el viaje como conveniente y complementario para la educación. El viajero inglés anota todo lo que le llama la atención, por nimia que sea su descripción.

El viajero del XVIII es distinto en cuanto a su formación y visión de los lugares, pero al mismo tiempo los lugares que visita también han sufrido cambios importantes. Por una parte, los países mediterráneos han desterrado muchas de sus ideologías anacrónicas e intentan adecuarse a los tiempos, y por otra, aún tienen el peso de la tradición y la religión que los constriñe. El viajero a veces se detiene en esta dualidad y aunque su visión pretende ser objetiva, también depende del contexto cultural en el que se venden sus libros. El público inglés quería ver el sur estereotipado y al mismo quedar fascinado por sus paisajes y gentes. De ahí que el viajero inglés del XVIII se detenga en cada sitio para conocer el máximo de información que le permita establecer conjeturas nuevas y originales y descubrir tradiciones,

costumbres y modos culturales no descritos hasta el momento, que llamen la atención de su público. Son muchos los que además ilustran sus escritos con bosquejos que añaden expresividad objetiva a sus escritos. Pero a la minuciosidad descriptiva del viajero de la Ilustración hay que añadir sus comentarios y observaciones, que le hacen distinto, puesto que a la realidad que describe añade muchas veces una realidad ficcional que entronca con las expectativas del público inglés. El hombre del sur es, a ojos ingleses, supersticioso, perezoso, dotado de infraestructuras primitivas. Con esta imagen comienza a fabricarse el cliché de unos países mediterráneos diferentes, pintorescos, una imagen que en el siglo XIX, con el Romanticismo, se fijará como indeleble y permanente hasta bien entrado el siglo XX, a menudo con la complicidad local.

La obra más interesante, la que recoge todo lo imprescindible para un viaje al sur de Francia e Italia, un auténtico vademécum muy en boga entre los viajeros de la época, es la obra de Thomas Nugent *The Grand Tour* (1749):

In the 18th century, the **Grand Tour** was a kind of education for wealthy British noblemen. It was a period of European travel which could last from a few months to 8 years. During the Tour, young men learned about the politics, culture, art and antiquities of neighboring countries. They spent their time sightseeing, studying, and shopping. The Grand Tour was responsible for creating situated knowledge in a generation of young British adults. Italy with its heritage of ancient Roman monuments became one of the most popular places to visit. At the same time, art students from all parts of Europe also came to Italy to learn from ancient models. France was the height of style and sophistication, so young men went there to throw off their coarse behavior and put on the polish that set them apart as the aristocracy of Britain. (Wikipedia 2002: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Grand_Tour) [énfasis original]

Esta obra sitúa un nuevo modo de entender el sur, hasta ahora desconocido para el gran público por las numerosas guerras. Los viajeros relatan la cultura en la que vivían inmersas las gentes del sur con la superioridad de la nobleza y la superioridad de un pueblo, el inglés, victorioso en las mayorías de las contiendas desde finales del siglo XVI. Pronto el

viaje se extiende también a España y Portugal y tras la guerra de los siete años (1754-1763), se aviva la necesidad de representar el sur como un escenario no modernizado, anclado en tradiciones medievales y reprimido por el catolicismo, religión que representa la involución cultural para los ingleses.

En seguida aparecen escritores como Christopher Hervey, un joven irlandés cuya extremada fe protestante se conjuga con su profesión de comerciante, que escribe *Letters from Portugal, Spain, Italy and Germany, in the years 1759, 1760 and 1761* (1785), donde se muestra excesivamente patriótico en sus comentarios históricos respecto a España e intenta captar las ideas que estos países tienen de Inglaterra. Son relatos interesantes en cuanto a la doble vertiente cultural de los mismos y al sentimiento patriótico demostrado, identificando en muchos casos fe con patria. No hay un destinatario concreto, lo que le permite sólo escribir de aquello que le resulta interesante sin seguir ningún itinerario. Resalta el sentimiento nacionalista, al hablar de la flota inglesa abordada por piratas franceses y turcos en el Mediterráneo, y por otro lado el protestante en numerosos comentarios: en una ocasión en Cartagena dice sobre un comerciante inglés afincado en dicha localidad: “sigue [Mr. Bird] siendo un firme protestante, pese a los intentos e incluso grandes ofrecimientos [de matrimonio y conversión al catolicismo] que ha recibido.” (Hervey en Torres Fontes 1987: 450).

Edward Clarke escribió *Letters Concerning the Spanish Nation* (1763) en las que describe una España muy cambiada en cuanto al progreso efectuado durante el XVIII, pero aún anclada en el pasado en otros muchos aspectos, sobre todo en lo concerniente a la política, la religión y a no pocos prejuicios contra todo lo foráneo, detalle significativo pues Inglaterra adolecía también de una actitud abierta a lo extranjero. El catolicismo, piensa Clarke, es una lacra social, sobre todo por su intrusismo en todos los órdenes sociales: “La

iglesia española se mantuvo ciertamente pura, incontaminada y no demasiado papista hasta el siglo XVIII; pero ahora poco había que argumentar en su defensa” (Clarke en Robertson: 1988: 42). Insiste mucho Clarke en lo absurdo de su imaginería y sus reliquias que raya lo risible y de tradiciones como la de los flagelantes. Sin embargo, Clarke se queda maravillado ante el paisaje español, el cual describe profusamente comentando que sería una fuente de inspiración artística para los ingleses, como efectivamente sucede en el gótico.

Entre las obras más importantes de la época se halla la del reputado escritor Tobias Smollet *Travels Through France and Italy* (1766), una de las iniciadoras de la tradición viajera de los escritores ingleses. La obra trata de ser un compendio del carácter, las costumbres, la religión, la política, el comercio, las artes y antigüedades, como indica en la introducción de su libro. Esta obra es una interpretación personal de su experiencias en Francia e Italia contada en forma de cartas en las que, como hará en su ficción, compara a estos países con Inglaterra, destacando, como era costumbre en los viajeros, las excelencias de su país en contra de la inferioridad del sur. En una ocasión dice: “I have seen in different parts of Italy, a number of raw boys, whom Britain seemed to have poured forth on purpose to bring her national character into contempt: ignorant, petulant, and rash, without any knowledge or experience of their own.” (241)

Los artesanos son para él “very lazy”, los comerciantes “greedy” las mujeres “pot-bellied” y las iglesias “sanctuaries for criminals”, como ocurre en muchas novelas góticas como *The Italian*, y los sacerdotes “extremely jealous of their privileges” (165). La obra no contó posteriormente con el favor de la crítica, especialmente por sus comentarios sobre la nobleza francesa; no obstante en la época provocó numerosos comentarios y reacciones como la de Sterne, que dos años más tarde publicó *A Sentimental Journey*.

Joseph Baretti, inglés de padres italianos, fascinado por los idiomas⁷² y bilingüe, viajó por todo el sur de Europa ofreciendo una visión de conjunto de los países mediterráneos en *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France* (1770). Su visión es más objetiva que la de otros viajeros, ya que puede comparar distintas nacionalidades y culturas. Se queja por ejemplo de los estereotipos que se plagian de unos autores a otros al calificar a los españoles como orgullosos y gandules, a los franceses como volubles, dogmáticos y parlanchines, a los italianos como astutos, celosos y supersticiosos, a los ingleses como rudos e inhospitalarios. De la misma manera se lamenta sobre la omisión de costumbres o aspectos culturales significativos como el folklore, la diversidad dialectal de Italia y España, las vestimentas, los tipos como *el majo*, que aparece en *Melmoth the Wanderer*. Le impresionan los monumentos, los atardeceres del sur y sobre todo “el deseo” que los hombres y mujeres manifiestan y lo compara con el de los ingleses, “que parecen avergonzarse de permanecer demasiado tiempo junto a las bellas” (56). Este deseo de los latinos, reprimido en Inglaterra por la moral protestante, es uno de los temas constantes en la novela gótica, explotado en todas sus vertientes.

En este libro, que tuvo buena acogida, siendo alabado incluso por Samuel Jonson, Baretti refleja finalmente cómo la mirada del viajero inglés al sur ha estado más influida por los defectos percibidos que por las virtudes y en una conversación sobre este tema con un canónigo aragonés le dice: “Los españoles no merecen, en conjunto, la aspereza con que se ocupa de ellos cualquier extranjero que atraviesa este país, pluma en riste.” (61)

Richard Twis es el clásico viajero de la Ilustración que viaja para completar su educación. Viaja por todo el Mediterráneo y su obra más conocida es *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773* (1775). Repara en hechos como los esclavos moriscos,

⁷² Publicó más tarde dos diccionarios: *Italian and English Dictionary* (1770) y *Spanish and English Dictionary* (1774)

procedentes de las incursiones corsarias en las costas españolas, y sus inhumanas condiciones de vida; también habla de los numerosos bandoleros de las tierras del sur: “Estos bandidos viven en cuevas en las montañas y cada uno se arma con una escopeta corta y media docena de pistolas alrededor de su cintura” (Twiss en Torres-Fontes: 482). El bandido es otro de los personajes en que deriva el héroe-villano de la novela gótica de geografía sur. Es un ser rodeado de un aura de libertad que, en ficción, suele ser el descendiente del *noble outcast* (Thorslev 1965: 54), obligado a refugiarse en las montañas por un suceso pasado y oscuro y, por lo general, injusto. En los países mediterráneos las figuras de bandidos y corsarios son retratadas con frecuencia por los viajeros y trasladadas a la novela gótica sobre todo por Radcliffe y sus populares ‘banditti’. Destaca también Twiss la religiosidad de España realizando un estudio estadístico de las iglesias y conventos que encuentra en su viaje y midiendo a veces el tamaño de las ciudades por el número de iglesias: “tras viajar 4 leguas, llegamos a Lorca, que es una ciudad bastante grande, con siete u ocho iglesias” (Twiss en Torres-Fontes: 478). En este sentido repara en las inscripciones que lee en las mismas, como una en latín que hablaba de las 50.000 misas que ordenó Felipe V que se rezaran por los combatientes caídos en la batalla contra los rebeldes catalanes en 1707 comandados por el duque de Berwick. También se detiene en describir los distintos paisajes que encuentra, característica de buena parte de las novelas góticas, especialmente de Radcliffe. Distingue tres tipos: el arenoso y llano, el bosque, y el montañoso y abrupto, todos pintorescos y descritos con minucioso detalle. En el paisaje describe también las edificaciones, como la del castillo de Almansa: “Sobre una escarpada peña de tan difícil acceso como la del castillo de Dunbarton, en Escocia, están las ruinas de un castillo moro” (478). Este libro muestra una versión del sur diferente a la de Baretti, más cruda y descarnada, sobre todo en cuanto a sus gentes, a quienes en algún caso alude como seres

orgullosos, perezosos y miserables. Sin embargo, tuvo la misma buena acogida y crítica (también por parte de Jonson) que el de Baretti.

Henry Swinburne es otro noble inglés, contumaz viajero, que recorre todo el Mediterráneo. Destaca en su obra *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776* (1777), que más tarde se publicó como *Views in Spain* (1794) y *Picturesque Tour through Spain* (1806). Al entrar en España por Cataluña Swinburne reconoce que coexisten distintas nacionalidades con distintas formas de vida y cultura, distingue a los catalanes por su laboriosidad y dice que hablan de un “viaje a España como lo harían de Francia” (Swinburne en Robertson: 100), al igual que ocurre en actualidad. También comenta la discriminación religiosa contra judíos y musulmanes, controlados en todo momento por la Inquisición y la devoción al sexo de los españoles “dados a amar con una intesidad desconocida [...] No creo que en ningún país pueda verse tal despliegue de amoríos descarados” (114). Resalta la cantidad de moros y moriscos que aún vivían en la costa sur del mediterráneo, una zona más africana que europea, más salvaje. El estado de las cárceles le impresiona, sobre todo por la gran cantidad de esclavos en los penales, muchos de ellos negros y moros marcados con una M. Casi todas estas características de los españoles sobre las prisiones, el sexo, la religión aparecen extremados en la novela gótica, así como las descripciones de los paisajes y poblaciones. Swinburne es también un gran dibujante y algunas de sus ilustraciones seguro que sirvieron de inspiración a los autores góticos.

Alexander Jardine escribió *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal, etc.*, (1771) obra en que resalta al igual que Swinburne los aspectos religiosos, políticos y sexuales de los españoles. Sobre estos últimos, Jardine comenta especialmente que en España se vive en una época de vicio y voluptuosidad sin límites; y finalmente es de destacar una reflexión interesante con respecto al conocimiento del sur por parte de los ingleses. Jardine piensa que

la realidad de los países del Mediterráneo es desconocida en Inglaterra, pues a pesar de la proliferación de libros de viajes en los últimos años, lo que llega a la gran población es sólo una imagen sesgada por la ficción y por las revistas que sólo buscan la anécdota y el episodio denostable.

El clérigo inglés Joseph Townsed representa el paradigma del viajero de la Ilustración. Había viajado por Irlanda, Holanda, Francia y el Norte de Italia. Educado en Cambridge, sus comentarios y observaciones son de un detallismo exhaustivo. Escribe *Journey through Spain in the years 1786 and 1787*, publicado por primera vez en 1791. Habla de economía, agricultura, folklore, de aspectos geológicos, botánicos y geográficos. Es un viajero con una gran base científica y al mismo tiempo demuestra un gran humanismo. Descubre en el sur mucha inmoralidad, infidelidad matrimonial, clérigos corruptos y poco preocupados de la salud espiritual de su rebaño. Critica también a regidores y escribanos que aprovechan sus cargos hereditarios para injustas actuaciones y descarados robos. Critica el trato a los reos musulmunes, al igual que Swinburne; el excesivo ornamento, la pompa de las procesiones de Semana Santa y la excesiva riqueza de la iglesia, rasgo que se puede observar en muchas obras góticas. Se sobrecoge Townsed al observar las mortificaciones en una ceremonia penitencial del convento de San Felipe de Neri y otro día visita a los encarcelados por la Inquisición. Townsed es un defensor a ultranza del protestantismo y enemigo acérrimo del catolicismo, por lo que todo lo concerniente al dogma y a la exaltación religiosa le interesa sobremanera. A pesar de su reiterados comentarios sobre la religión, Townsed es un cronista exhaustivo con apenas errores y refleja con asaz fidelidad el carácter español, como comenta más tarde Blanco White (155).

Otros autores cuya obra no tuvo especial relevancia son el poeta Robert Southey con *Letters written during a short Residence in Spain and Portugal* (1797) o Elizabeth Holland con

The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland (1802). Hubo muchos otros autores durante el siglo XIX que no comentamos, pues la imagen de España que aparece en el gótico se forma fundamentalmente durante el periodo en que estas obras aparecen.

Por último, cabe destacar la obra de William Beckford *Spanish Journal* (1787), aparecida también más tarde dentro de otra obra *Italy; with sketches of Spain and Portugal* (1834). Beckford recalca más en el detalle que en otra cosa y sus comentarios son de un tono personal, no está interesado en ser objetivo o contar lo que observa, sino en las sensaciones que le produce su estancia en los distintos lugares: “What a strange exotic animal I was in those days, abandoned to all the wildness of my imagination” (189). Habla por ejemplo de “grotesque figures” tocando “a *seguidilla*, a *fandango* and *tiranas*” (286) y de lo que el denomina “orientalism” de muchos edificios. En una ocasión se refiere incluso a la influencia del gótico y la inglesa visión del sur: “[...] what degree of latitude Walpole has been able to spread his malign influence” (292), en este sentido se interesa por la visión de los españoles sobre España y el resto de Europa y adquiere una edición de Ponz de *Viaje de España* (1787) y *Viaje fuera de España* (1785), aunque finalmente le interesan más los grabados que otra cosa.

En definitiva, estos viajeros aportaron con sus escritos una imagen visual y verosímil en cierto modo, que en la novela gótica servía como escenario de un mundo diferente al suyo en cuanto a costumbres, y a una forma de vivir menos civilizada. Los escritores góticos cogieron todos aquellos datos que les permitieran recrear el escenario mediterráneo: paisajes, costumbres, vestimentas, religiosidad, moralidad, política y carácter.

2.3.1. El teatro: los orígenes del escenario mediterráneo en la literatura inglesa

La motivación para la incursión del escenario mediterráneo en el teatro, al igual que

posteriormente la novela, coincide con el devenir histórico, por eso comienza en el siglo XVI. Es la época de consolidación de las naciones de España, Francia e Inglaterra. España se ha consolidado como líder del mundo, abanderada y preservadora de los valores católicos, base de la evolución de la Europa del momento y referente icónico del sur frente al norte representado por una fuerte oposición a la nación inglesa emergente. Italia, sede del catolicismo romano, es un conjunto de reinos desunidos, parte de los cuales pertenecen al imperio español. No existe el concepto de Italia como tal nación, que se formaría precisamente en el XVIII, cuando aparece la novela gótica.

En aquellos países en que se hace sentir la hegemonía española aparecen panfletos contra el ejército como el representante del país dominador, lo cual hace que a menudo se identifique al soldado con el prototipo del español medio. Inglaterra, que se negaba a admitir la injerencia española en sus asuntos, presenta al soldado español como un ser sanguinario, cruel, e inmisericorde, un ser brutal y abyecto, sujeto a las más bajas pasiones, que mata por el placer de matar y destruye por el placer de destruir, siendo terriblemente eficaz en el ejercicio de las armas. Este personaje es en muchos casos el prototipo de héroe de la novela gótica tanto de geografía norte como de geografía sur, aunque en su crueldad y lascivia se identifica más con los héroes-villanos (monjes y bandidos) de las novelas de geografía sur.

Cuando los soldados que se describen en este tipo de publicaciones panfletarias se introducen en textos literarios, pierden su carácter militar para convertirse en salteadores de caminos o bandoleros a sueldo, con el fin de poder ser ridiculizados con mayor facilidad teatral. Así, por ejemplo, en *The Unfortunate Traveller or the Life of Jack Wilton* (1594), Thomas Nashe describe a un bandolero español, llamado Esdras of Granada, que se dedica a asaltar en Roma casas apestadas, matando enfermos y violando doncellas, amparado bajo la protección papal. Encarna al hombre que ha pasado por toda clase de calamidades

(enfermedad, prisión y pobreza), ha sobrevivido a todas y se siente inmune. Por ello, Esdras of Granada es un fanfarrón que disfruta alardeando de su fuerza y de su bravura, comportamiento que en opinión de Nashe no es excepcional en un español, ofreciéndonos una sucinta descripción del español medio: “A soldier and a braggart he is” (328).

Con mayor o menor minuciosidad, la gran mayoría de las publicaciones panfletarias inglesas coincide en otorgar al soldado español del XVI estos atributos de crueldad, fanfarronería y cobardía, destacándose por su insistencia los andares chulescos y provocativos de los españoles en general, tan irritantes para los ingleses como señala el anónimo autor de *A Fig for the Spaniard* (1591). Esta imagen no es privativa de los ingleses y se ve reflejada en otros países como en la traducción del holandés de *A Pageant of Spanish Humours* (1599) donde se lee que dice “A Signior is a Peacocke in the Streete” (fol 6^o). Quizás a lo mejor responde esto a una realidad de aquel tiempo, dadas las circunstancias.

En otros países de la órbita católica, como Italia, donde no existe un sentimiento nacionalista tan fuerte como en Holanda o Inglaterra, la presencia de la figura del soldado español, y por ello del español medio, es presentada de forma más distendida, no como un ser temible sino, al contrario, como alguien fundamentalmente cómico. Es el Capitano de la “Comedia dell’Arte”, descendiente del *Miles Gloriosus* de Plauto.

En el teatro, la idea de España comienza a ser protagonista con la obra de Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy* (1587). Para Kyd y su teatro de venganza, asesinatos, locura, ejecuciones y maquiavelismo, España es el escenario adecuado para establecer una cuestión moral de considerable profundidad: la relación de la venganza con la justicia y la cuestión del destino y la libertad humana, representando España una imagen negativa de esta dualidad. Además está la cuestión religiosa, en plena época de propaganda contra la Contrarreforma católica era interesante dar una visión de una España poco gloriosa. En suma, Kyd había

dado una versión españolizante de una tragedia, como variante de la italianizante de la época isabelina tan de moda en esos momentos. También usa España, suponemos, por estar basada en una obra de Séneca, ciudadano romano de la provincia de Hispania

En el teatro de Shakespeare la incidencia de lo español es de diverso signo. Repasando dichas obras en orden cronológico observamos que existen alusiones a España más o menos evidentes en las siguientes: *Love's Labour's Lost* (1594); *The Merchant of Venice* (1596); *King John* (1596); *All's Well That Ends Well* (1602); *Much Ado About Nothing* (1598); *Henry VIII* (1608); *Cymbeline* (1609); *The Tempest* (1611). En *Love's Labour's Lost* hay muchas referencias a personajes españoles que se amplían con la inclusión de Ferdinand, rey de Navarra, identificado por la crítica con Enrique IV de Navarra. Al servicio de este rey hay un "Spanish Gentleman" llamado don Adriano de Armado, una patética figura procedente de la "Comedia dell'Arte" italiana y que no responde a la imagen del soldado español cruel y despiadado que ofrecía Esdras of Granada de Nashe, sino que es un exiliado de su Castilla natal recogido como bufón en la corte de Fernando. El propósito de Shakespeare con este personaje era ridiculizar a los españoles, sentimiento común en la época, en una clara alusión a la Armada Invencible. Parece ser que Shakespeare tomó este personaje de la obra *Hispanus* (1597), que versa sobre la batalla contra los españoles.

En *The Merchant of Venice* uno de los pretendientes de la mano de Porcia es un "Prince of Arragon" —Antonio, un tipo engolado y afeminado pretendiente a la corona española, como Antonio Pérez, ex-secretario de Felipe II—, lo que demuestra que la presencia del reino de Aragón en los territorios conquistados de Nápoles trasciende a la literatura. Lo mismo ocurre en *Much Ado about Nothing*, donde aparece Don Pedro de Aragón, como rey de Aragón. A este hecho se refiere Walpole en el prólogo de la primera edición de *The Castle of Otranto*:

[...] the names of the actors are evidently fictitious, and probably disguised on purpose: yet the Spanish names of the domestics seem to indicate that this work was not composed until the establishment of the Arragonian Kings in Naples had made Spanish appellations familiar in that country (Walpole 1968: 39)

Hay autores como Pedro J. Duque que en su obra *España en Shakespeare* (1991), relacionan a Shylock con Rodrigo López, médico español o portugués, conocido como Ruy López, judío converso, acaudalado, muy culto, que vivía en Inglaterra y fue médico de la corte y de la reina Isabel I. Se vio envuelto en una conspiración que le relacionaba con Felipe II y su rival y aspirante al trono de Portugal “Don Antonio”. Se le abrió un proceso y finalmente fue arrastrado por las calles de Londres y colgado en el patíbulo de Tyburn el 7 de Junio de 1594.

En *King John*, Blanche of Spain, que a primera vista parece un personaje trivial, se basa en Blanca de Castilla (1188-1252), personaje español presentado en una situación histórica, sobrina de Ricardo Corazón de León y nieta de Leonor de Aquitania, escogida por ésta por su belleza de entre tres hermanas para realizar establecer una unión con Francia. A simple vista, Blanca parece desempeñar un papel secundario, reduciéndose éste a la sumisa función que le da su tío: la de casarse con el delfín de Francia para conseguir una alianza. Sin embargo, algunos críticos piensan que esta situación refleja el contexto político y religioso de la Inglaterra isabelina. De esta manera, donde pone “Juan” debería leerse “Isabel I” y donde pone “Arturo”, “María Estuardo”. Según esto, la legitimidad al trono de Isabel I, protestada por el Papa, se relacionaría con la “usurpación” de Juan Sin Tierra. Es evidente que la sombra de España se proyecta sobre la totalidad de la obra, convirtiendo la historia de un rey medieval en una crónica de sucesos contemporáneos. De todas las comedias de Shakespeare, a primera vista, puede que sea ésta una de las que se piense que guarda menos relación con España. Se alude solamente a la gran peregrinación de la Edad Media al Santuario del

Apóstol en Santiago de Compostela. Los personajes pese a todo son españoles, la acción se desarrolla en el Rosellón, antiguo territorio español hasta mediados del XVI y hay claras alusiones a los tratados de guerra españoles, conocidos en la época del dramaturgo inglés.

En *Much Ado about Nothing* se mezclan dos tramas paralelas, una es la de Benedick y Beatrice y otra la de Hero y Claudio; ésta última aparece en el romance español *Tirante el Blanco*. En la obra aparece “Don Pedro de Arragon”, rey de Aragón, aliado de Mesina (ciudad española en la época y donde se desarrolla la acción) en una guerra mediterránea en la que participan también caballeros de Padua y Florencia del lado español. La identificación histórica parece remontarse a Pedro III de Aragón y su visita a Sicilia para casarse con Constanza, aunque en realidad quería conquistar la isla, por lo que fue excomulgado por el Papa. En la comedia aparece Don John (Don Juan), hermano bastardo de Don Pedro, personaje innoble. Actúa como un villano resentido y pendenciero que daña por puro placer, en la línea de un tipo de personaje que comienza a emerger en el teatro y en la sátira del siglo XVI. Le acompañan dos personajes, “Borachio” y “Conrade”, que también cabe suponer españoles, aunque sus nombres hallan sido anglofonizados.

The Famous History of the Life of King Henry VIII es la obra de Shakespeare donde lo español y las relaciones político-religiosas alcanzan su verdadero protagonismo. El autor escribe la obra con ocasión de la boda de la princesa Isabel, hija de Jacobo I, con el príncipe Federico de Alemania, un importante líder protestante. Como en tanto otros casos, elige para esta ocasión un tema que refleje la situación del momento. Esta boda constituía un acto de afirmación de la fe protestante del pueblo frente a los ataques del papado a la legitimidad de la corona inglesa. La obra encumbra a Enrique VIII como el primer rey reformista y presenta la caída del último gran estadista católico inglés, Wolsey. Shakespeare se documentó ampliamente en las crónicas de Holinshed, excepto para el verdadero personaje de Catalina

de Aragón, defensora de la fe católica y del imperio español, hija de Fernando e Isabel y tía de Carlos V, a quien en repetidas ocasiones se hace referencia en la obra como “the Spaniard.”

En otras obras hay referencias a españoles, aunque mucho más escasas y puntuales, por ejemplo en *Cymbeline* y *The Tempest*. En la primera la única referencia española se localiza en un personaje mudo, “the Spanish Gentleman”, y en la segunda se limita a la organización del drama en un ambiente de naufragio y tierra desconocida que se inspira en los impresionantes relatos de los descubrimientos españoles de América.

Otro autor inglés, Middleton, al que nos referiremos más adelante, dice algo parecido en la obra anti-española *The Spanish Nightwalk* (1602). Es más significativo, sin embargo, el caso de *Othello* (1602), cuyo personaje secundario más importante, Iago (Sant Iago), podría representar perfectamente la imagen estereotipada del español misógino. En esta misma obra encontramos otras referencias a España, como la de Otelo y su espada española: “It is a sword of Spain, the ice brook’s temper” (V.ii.251-253), además de estar relacionado con Lepanto, lo cual determina de alguna manera la interpretación hispánica de Coleridge del personaje: “he was a gallant Moor, of royal blood, combining a high sense of Spanish and Italian feeling” (Middleton Raysor 1967: vol. II, 228). Este personaje se parece, por su arrogancia y despecho, al villano gótico que es capaz de cometer cualquier acto atroz, como matar por celos, aunque también, y no en menor medida, Iago encajaría de forma plausible en el personaje precedente del villano gótico.

El teatro jacobeo también se distinguió por su anti-españolismo debido a la tensión política del momento, tal y como explica Jerzy Limon en *Dangerous Matter: English Drama and Politics 1623/24* (1986). Varias son las obras que durante este periodo aluden a los asuntos políticos de aquellos días, destacando la obra de Thomas Middleton, *A Game of Chess*

(1624). Limon agrupa en cuatro las obras y *masques*, según la temática a la que se referían los asuntos de la política exterior y la convulsión social doméstica que ésta producía. El cuarto y más significativo para este trabajo era la temática de España en general, comúnmente asociada con el anticristo, y considerada como la causa de las calamidades que les sucedieron a Federico y Isabel, a Inglaterra y al protestantismo:

For some odd reasons, the English associated Spain and Spaniards with all the devils at home, on the Continent and in the colonies. [...] This led to the belief that a victorious war against Spain [...] would also be a victory of God's people, the elect, over the evil forces of the Antichrist. Consequently, in the literature of the period, Spaniards are presented as a treacherous nation, filled with ambition to conquer the old status, as bloodthirsty Catholics indefatigable in their attempts to destroy the Christian religion. And the best-known play on the subject is Thomas Middleton's *A Game of Chess* (1624). (Limon 1986: 13)

Todos estos acontecimientos históricos y culturales de principios del siglo XVII se desenvolvían en un ambiente de propaganda y de censura al mismo tiempo, por lo que cualquier acción contra el enemigo tenía una repercusión aún mayor. Para los críticos es desconcertante cómo *A Game of Chess* pasó la dura censura de la época precisamente pocos meses después de intentar una alianza con España y en un ambiente de guerra fría constante. La obra provocó un gran escándalo por la agria y abierta sátira contra España que resultó en quejas del embajador español en Londres y del propio rey de España. Se proclamó una orden de arresto contra Middleton, la obra fue clausurada después de nueve representaciones y Middleton fuertemente multado.

El momento histórico donde se sitúa la obra es la visita del príncipe Carlos a Madrid y destacan las referencias a personajes históricos como Ignacio de Loyola, el Doctor López, al que nos referimos anteriormente, el Papa y la reina Isabel I. También hay referencias a acontecimientos históricos: la Armada española y su derrota en 1588; la expulsión de los jesuitas de Venecia en 1606; la canonización de Loyola, y la expedición por

el Mediterráneo de la marina inglesa para ayudar a los piratas en su lucha contra los españoles en 1620.

Así pues, los españoles son, en opinión de los ingleses de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, los agentes infernales de una fe diabólica que busca dominar el mundo a través de la represión y el caos, frente a los cuales la única actividad posible es la defensa a ultranza, la batalla sin cuartel, incluso por métodos reprobables como la competencia ilegal en el plano comercial y transatlántico, el injustificado ataque a sus costas y la colaboración encubierta con las fuerzas separatistas de Flandes. Esta visión apocalíptica ha de ser interpretada como la plasmación literaria del temor que sienten los ingleses a ser atraídos al área de influencia española, por lo que la literatura se convierte en un arma propagandística que renacería con la aparición de la novela gótica y el trasfondo nacionalista de la época. Esta imagen negativa de España aparece también en libros de viajes de la época como el de Andrew Boorde, *The Fyrst Booke of the Introduction of Knowledge* (1547-48) donde pinta a los españoles como personas miserables, mal alimentadas, mal vestidas, conviviendo con cerdos y piojos, con una economía basada en una agricultura de subsistencia: “The people be rude and poore, and many theues,/and they doth liue in much pouerte and penury.” (Boorde en Furnival 1906: 202)

Pese a todo, habría que añadir que, si bien las connotaciones predominantes son de signo francamente negativo, sin embargo la existencia de fluctuaciones, excepciones y matizaciones a la línea general del pensamiento inglés con respecto a la realidad española parece indicar la persistencia de un cierto sentimiento ambivalente: atracción a la vez que rechazo por todo lo español. Ciertamente, los ingleses odian el afán imperialista y la crueldad en los métodos de los españoles desde la segunda mitad del XVI y temen ser absorbidos por su insaciable sed anexionista; sin embargo, el inglés medio parece sentir a veces una atracción

irracional hacia lo español que se patentizará en el subconsciente colectivo del pueblo. Se trata de la atracción que siempre producen las civilizaciones pioneras que se encuentran en una fase expansionista. En muchos sentidos se parece al sentimiento que muchos albergan por Estados Unidos en la actualidad, sobre todo aquellas en que se proyecta su impronta y que denuncia en la potencia atraída un deseo de emulación que en el caso de Inglaterra y España habría de plasmarse a la vuelta de siglo en el traspaso de poderes de una nación a otra: España dejando que se desmorone su imperio e Inglaterra poniendo las bases para el nacimiento de uno nuevo.

Italia comienza a ser escenario para la literatura inglesa al igual que España fundamentalmente con Shakespeare, pero, como advertíamos anteriormente, en tiempos del dramaturgo Italia no era tal y como la conocemos hoy en día. Era un mosaico de ciudades estado, pequeños reinos, anexionados en muchas ocasiones a otros países europeos, España fundamentalmente. Nadie se sorprendía al oír nombres españoles en un escenario italiano. Aunque no era un país como tal, sí era la fuente principal del Renacimiento y cabeza cultural de Europa en cuanto a las artes. Italia también era fuente de recursos literarios y obras en las que se basaba el teatro inglés de la época.

Probablemente, aparte del exotismo del país, cuna del arte y de la civilización occidental, Shakespeare no buscaba otra cosa, ya que las ciudades empleadas como escenarios de sus obras (Mantua, Mesina, Padua, Venecia, Nápoles y Verona) tendían a reflejar el Londres de la época. Las obras del dramaturgo de Stratford en las cuales parte o toda la acción se desarrolla en Italia son: *All's Well That Ends Well* (1602); *Antony and Cleopatra* (1606); *Coriolanus* (1607); *Cymbeline* (1609); *Julius Caesar* (1599), *The Merchant of Venice* (1596), *Much Ado about Nothing* (1598), *Romeo and Juliet* (1598), *The Taming of the Shrew* (1593), *Titus Andronicus* (1592), *The Two Gentlemen of Verona* (1594-5) y *The Winter's Tale* (1610). En Italia

también se busca la pasión como se demuestra en *Othello*, *The Merchant of Venice* o *Romeo and Juliet*.

Sin embargo, el escenario italiano toma un nuevo giro en la tragedia jacobea de principios del siglo XVI, cuyos máximos exponentes son John Webster, Cyril Tourneur, John Marston y George Chapman. La comedia Shakespeariana se había desarrollado principalmente en la ciudad, pero hacia finales del XVI la equilibrada interacción entre la ciudad y el campo, la civilización y la naturaleza, el arte y el sentimiento comenzó a romperse. Se excluyeron del drama el mundo natural y el campo, y la escena se estrechó hasta convertirse en un escenario reducido meramente a una corte corrupta: la corte danesa de *Hamlet* (1600), la francesa de las obras de Chapman, la corte imperial romana, y cada vez con más frecuencia el palacio ducal italiano. En el palacio italiano la vida se vive con gran intensidad, movida por el poder y el deseo. Este escenario artificial sirve para que el dramaturgo explore los sentimientos más extremos del hombre, donde éste encuentra el asesinato, la locura, los sueños, la sexualidad violenta, el terror, la muerte, la tortura y los espejos de su propio ser; tal y como se desarrollaría, aunque salvando las distancias y el contexto, en la novela gótica un siglo y medio más tarde:

Sin there appearing in her sluttish shape,
Would soon grow loathsome, even to blushes' sense;
Surfeit would choke intemperate appetite,
Make the soul the rotten breath of lust.
When in an Italian lascivious palace,
A lady guardianless,
Left to the push of all allurement. (John Marston, *The Malcontent*, III.i.186-207)

En el palacio italiano los impulsos más inhumanos toman su forma más perversa. La religión se convierte en una moralina, la moral en algo meramente formal, el sexo se convierte en moneda de cambio y el poder y sus maquiavélicas formas se abren paso: “this earth is the only grave and Golgotha wherein all things that live must rot.” (*The Malcontent*:

IV.ii.141-2).

Tanto al gusto por el palacio italiano como a este pesimismo de principios del XVII se le han dado varias explicaciones. Por un lado, se piensa que refleja los problemas y los miedos de los últimos años del reino de Isabel I y la transferencia de poder a Jacobo I, como hemos comentado anteriormente en el caso de España; otros piensan que es un movimiento contra-renacentista⁷³, expresado por humanistas tales como Maquiavelo, Montaigne y Hobbes, quienes veían el lado oscuro del movimiento. En otra dirección se cree que este teatro es el trabajo de un conjunto de dramaturgos que escribían para un grupo minoritario de intelectuales que estaban interesados en diferentes ideas y en especulaciones peculiares. Sin duda alguna, todos estos factores contribuyeron a la popularidad del palacio italiano (y de Italia por extensión) como escenario dramático, aunque parece bastante probable que el propio teatro hubiera llegado a este punto crítico debido a su propia lógica interna.

Encontramos obras como la de Tourneur, *The Revenger's Tragedy* (1607), también atribuida a Middleton, cuyo escenario, el ya nombrado palacio ducal italiano, tiene personajes como Lussurioso y Spurio, Ambicioso, Supervacuo y Vindici, cuyos nombres hacen referencia directa a su personalidad y/o vicios. John Webster es el exponente máximo de este tipo de teatro. “The setting of Webster’s plays is the usual corrupt Italian palace” dice Kernan (1979: 395) al explicar el tipo de escenario de Webster. Sus obras más conocidas, *The Duchess of Malfi* (1614), *The White Devil* (1612) y *The Devil's Law Case* (1616), se desarrollan en este escenario del palacio ducal, pero Webster avanza un poco más; su escenario aparece ligado a los personajes y al argumento completa y coherentemente, no es tan artificial como en otras obras del periodo.

⁷³ La idea del contra-renacentismo es explicada por Hiram Haydn en *The Counter-Renaissance* (1950).

Los escenarios y sucesos estrambóticos o peculiares de Webster se convierten en aceptables (incluso inevitables) para su público debido a un estilo que crea y mantiene ante nosotros las profundas perversas energías de la mente:

I have seene some,
Feed in a Lords dish, halfe asleepe, not seeming
To listen to any talke: and yet these Rogues
Have cut his throat in a dreame... (*Duchess of Malfi*: I.i.308-11)

En definitiva, la transpolación del escenario es una forma de explicar que los abusos de poder con los que estos se relacionan no podían darse en suelo inglés. Esta idea se trasladará a la novela gótica y el sur se convierte por tanto en el lugar ideológico ideal para situar el mal.

En el teatro que durante los siglos XVI y XVII, en el apogeo de su popularidad, usa el sur como escenario idóneo para desarrollar los vicios humanos durante el siglo XVIII apenas encontramos obras en las que se use de forma tan explícita el escenario para desarrollar este tipo de temática. Es a mediados del siglo XVIII cuando la novela comienza a recoger este tipo de escenario que el gótico expandirá de forma masiva. Por un lado, en el teatro se había repetido en múltiples ocasiones y por otra, los libros de viajes y la novela los delimitan de forma más realista.

2.3.2. La narrativa: los antecedentes del sur en el gótico

La representación del sur en la literatura inglesa nace con el teatro isabelino y es en el teatro donde se presentan por primera vez muchos de los temas que más tarde se desarrollan en el gótico. No obstante, la narrativa previa al gótico, perteneciente a los fundadores de la novela inglesa durante las tres primeras partes del siglo XVIII, se hace eco de la temática cultural que se había originado en el teatro, y aunque no de igual manera,

existen obras en las que la representación del sur es un factor importante. La narrativa inglesa incorpora el escenario sur de forma masiva con el gótico a finales del XVIII, aunque previamente el sur se representaba casi siempre ideológicamente, fundamentalmente mediante el proceso de culturización anticatólica, como consecuencia directa de las relaciones políticas inglesas frente a los países mediterráneos Francia. En este punto comentaremos aquellas obras que consideramos más significativas por su influencia en el gótico, ya que un estudio en profundidad sería ostensiblemente demasiado largo.

En los comienzos de la novela destaca la obra de Thomas Dangerfield *Don Tomazo* (1680), basada como el mismo autor reconoce en la novela picaresca española: “The cheats and cunning contrivances of Gusman and Lazarillo de Tormes have been made English out of the Spanish language.” (*Don Tomazo* : 351). Muestra las aventuras de un joven inglés que se hacía llamar Don Tomazo por su atuendo, “as having put his name into the Spanish garb to which he was most accustomed in his travels.” (353). En sus viajes por el sur de Europa se une con otro aventurero, Don Pedro, y a través de su relación con éste la obra muestra el carácter español (el cual compara a veces con el inglés) sin hacer apenas más alusiones al escenario que ciertas implicaciones:

See here the difference between a Spanish and an English Gusman:⁷⁴ the one pursuing a poor, hungry plot upon his penurious master’s bread and cheese, the other designing to grasp the riches of the fourth part of the world by the ruin of a national commerce. (*Don Tomazo*: 392)

Ya en el siglo XVIII Samuel Richardson ofrece una visión del sur mediatizada por el catolicismo opresor frente al racionalismo protestante en *Pamela in her Exalted Condition*

⁷⁴ “English Gusman” es una referencia al pícaro inglés, convertido en un tipo de personajes tras la obra de George Fidge, *The English Gusman* (1652). La novela picaresca española fue traducida con éxito y había calado en el público inglés. Aparecieron numerosas novelas picarescas de autores ingleses lo largo del siglo XVII trasladando el modelo español al suelo británico. El apelativo *Gusman* es claramente una trascripción del apellido Guzmán, nombre muy conocido entre el público inglés por la novela de Mateo Alemán *Guzmán de Alfarache* (1554).

(1742), la segunda parte de su exitosa obra. Pamela le escribe a Lady G. sus experiencias en Francia e Italia y las dificultades que pasaron para persuadir a Mr. H. de que no se convirtiera al catolicismo, “a faulty religion” (47). Pamela muestra ya antes de partir a estos países su visión de lo que se iba a encontrar: “I am under some concern on account of our going to travel into some Roman Catholic countries [...] for I presume, the ambassador’s chapel will be the only Protestant place of worship allowed of” (*Pamela* : 424). Aunque el clero no es excesivamente criticado, Richardson considera el catolicismo un peligro para aquellos que se dejen arrastrar por la magnificencia católica e insiste en esta temática en *Sir Charles Grandison* (1753). La moda ilustrada de viajar a otros países comienza a extenderse y en esta novela Richardson está muy preocupado con el hecho de preservar la fe protestante de aquellos que viajen a los países católicos. En esta obra el país elegido es nuevamente Italia, lugar especialmente atractivo por sus obras de arte (la mayoría religiosas) aunque también peligroso para aquellos que tengan una imagen falsa del protestantismo, como ocurría con algunos jóvenes ingleses de la época. Sin embargo, el comportamiento de Sir Charles en Italia es extremadamente piadoso, tanto que incluso el Obispo de Nocera dice: “were he one of us, he might expect canonization” (424). Los dañinos efectos del viaje a estos países católicos se ven acentuados cuando se plantea el matrimonio entre Sir Charles y Clementina y se comienza a visualizar el denominado *Grand Tour*⁷⁵ “as a danger to the young men who embarked on it and to the glory and reputation of England” (Kievitt 1975: 51). A mediados del siglo XVIII la crítica del *Grand Tour* se convierte en una cuestión recurrente expresada de forma evidente en la novela gótica.

De los grandes novelistas del siglo XVIII, Fielding es el que quizás presta menos atención al mundo mediterráneo; aunque siga el ejemplo de la novela picaresca española, no

⁷⁵ Ver Mario Praz, *The Flaming Heart* (1973) y Geoffrey Trease, *The Grand Tour* (1967)

introduce demasiados elementos relacionados con el sur en sus novelas. Sin embargo, se ocupa ampliamente del catolicismo en un panfleto titulado “Dialogue between the Devil, the Pope and the Pretender.” También se ocupa del catolicismo en *Joseph Andrews* (1741) al presentar al clérigo como un ser hipócrita (254) y sobre todo en *Tom Jones* (1748), donde se hace eco de la rebelión Jacobita de 1745 en la que mercenarios españoles lucharon junto a los rebeldes con el fin de reinstaurar el catolicismo en Inglaterra: “the banditti were now marched into England” (305). Fielding deja patente que el catolicismo es incompatible con la libertad, al igual que existe una equiparación en la ficción gótica entre “banditti” y católicos, rasgo común en el gótico, sobre todo a partir de Radcliffe. Además de estas incursiones en el tema católico en sus obras, Fielding publica en 1753 su último trabajo, *The Journal of a Voyage to Lisbon*, más cerca de una novela que de la literatura de viajes. Al mismo tiempo de describir el viaje hasta Lisboa, vuelve a insistir sobre las maldades del catolicismo en estos países, ya que obliga a sus practicantes a observar todas las festividades religiosas, hecho que deteriora el comercio y el progreso: “It should be objected that whole nations have been firm believers in such most absurd superstitions.” (27)

Tobias Smollett es uno de los autores que incorporan sus viajes a sus novelas. Viajó al sur de Europa y el conocimiento y las experiencias que tuvo son manifiestas sobre todo en *Peregrine Pickle* (1748), *Roderick Random* (1751) y *Ferdinand Count Fathom* (1753). En *Peregrine Pickle* narra su viaje al continente, en *Roderick Random* la expedición a Cartagena (Colombia) y en *Count Fathom* es visible la herencia picaresca de Fielding y sobre todo el *Gil Blas* (1715-35) de Le Sage, que incorpora el escenario español como parte fundamental de su novela. Smollett añade un elemento más al anticatolicismo de Richardson y Fielding: se centra más en la iglesia como institución, y es especialmente reiterativo en cuanto a las órdenes religiosas y concretamente la de los capuchinos —a la que pertenece Ambrosio—, monjes con hábito

blanco. Dicha orden, reformada en 1525, era la preservadora de la regla de San Francisco y tenía como misión la oración y la conversión de protestantes. Se calculan unos 34.000 miembros hacia finales de la década de 1750, y en rápido crecimiento; es natural, por lo tanto, que la literatura se ocupara de una fuerza desestabilizadora del protestantismo (Kievitt: 152). Además de ridiculizar y criticar esta orden en sus novelas y libros de viajes, Smollet expone sus ideas sobre el sur en su *History of England –The State of all Nations–* (1756), donde tacha a los jesuitas de lascivos: “Female enthusiasts were wrought and the pseudo-saint seized the opportunity of violating the chastity of his penitents” (Smollett en Kievitt: 123). Sin embargo, en *Count Fathom* la actitud hacia ‘los otros’ cambia y la crítica se dirige hacia los ingleses y hacia su exacerbado odio a los extranjeros, sobre todo a los católicos.

Este odio a los católicos es especialmente firme en la novela *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760) de Sterne, aunque más tenue en *A Sentimental Journey through France and England* (1768). Ambas novelas fueron publicadas en los albores del gótico. La razón de su odio a los católicos papistas se debe al hecho de que Sterne tomó parte en la rebelión de 1745 en York y en la posterior ejecución de los católicos que participaron en la rebelión junto a su tío, abanderado de la campaña anticatólica en York. Sin embargo, este odio anticatólico se atempera en los volúmenes posteriores de *Tristram Shandy* que aparecieron en 1760, 61 y 65, entre los que intercala dos viajes a Francia e Italia por razones de salud, cuando Sterne conoce el mundo mediterráneo de primera mano y cambia visiblemente su idea de los católicos y del sur. Por otra parte, el sentimiento anticatólico de los ingleses se reduce en gran medida debido a la popularidad de los libros de viajes, que aunque critican el catolicismo, también lo muestran como inofensivo ante la superioridad protestante inglesa. Sus críticas más severas, sin faltarle razón, las lanza contra la Inquisición, por ser el cruel brazo armado de la iglesia y se centra en las órdenes monacales por considerarlas siervas de

la misma.

En general, en la ficción previa al gótico hay un diáfano ataque contra el catolicismo y sus instituciones, tanto en aquellos escritores viajeros como en los que no lo son. Este rasgo se incrementa en el gótico desde una visión más pervertida. Son autores indudablemente influidos por los acontecimientos políticos de Inglaterra durante la primera mitad del siglo XVIII. Existe un rechazo al catolicismo, pero más aún a la iglesia católica Romana y a su brazo armado: la Inquisición. La libertad de culto se consiguió en Inglaterra en varias fases de su historia desde el siglo XVI, pero las instituciones que representan el catolicismo se vieron siempre desde una perspectiva política, debido al gran poder que éstas tenían en la Europa de la época. No podemos olvidar que los Estados Vaticanos formaron parte activa de la política de alianzas y guerras de la Europa del XVI al XVIII.

2.3. El sur en la novela gótica

Hasta ahora hemos definido la evolución del género así como las características culturales e históricas que construyeron la idea del sur en el gótico, que a nuestro juicio impulsaron su rápida recepción comercial y acoplamiento con el público lector. Hemos analizado sus antecedentes literarios y los no literarios. En este punto exploraremos el sur en la novela gótica y ofrecemos una clasificación distinta de la tradicional que se basaba en la temática de lo sobrenatural, el terror y el horror. Aunque a primera vista establecer una nueva clasificación pueda parecer un análisis excesivamente taxonómico tratamos de corroborar con elementos fácilmente objetivables como el sur tiene un peso importante en el desarrollo de la novela gótica. Pretendemos de esta forma añadir un componente más de delimitación de la funcionalidad cultural del sur en el gótico.

2.3.1. La explosión de lo latino en la ficción gótica

Aunque algunos de los rasgos básicos de la representación del sur se encuentran en *The Castle of Otranto*, la verdadera incursión en el sur no llega de forma evidente hasta Radcliffe. Radcliffe había sido viajera y formaba parte de ese grupo de mujeres escritoras que buscaban un escape al sometimiento masculino. Sabían que el sur atraía por lo mágico y por lo salvaje, y era un sitio adecuado para personajes desarraigados y despiadados al mismo tiempo, cultos y a veces ricos. Radcliffe se inicia en el gótico con una novela típica de la geografía norte, pero ya en los noventa se decanta por un nuevo escenario más novedoso y atrayente. Sus siguientes novelas se sitúan todas en el sur de Francia e Italia: *The Mysteries of Udolpho* (1794); *The Italian; or the Confessional of the Black Penitents: A Romance* (1797); *A Sicilian Romance* (1790); esta última es la mejor para muchos por la confrontación cultural en que sitúa a los personajes ingleses frente a los italianos, protestantismo frente a catolicismo e Inquisición. Los españoles odiábamos al “turco”, los ingleses despreciaban a los “latinos”. En el gótico hay una tendencia progresiva inherente desde sus comienzos a recolocar “al otro” fuera de sus fronteras, fundamentalmente desde una visión racial y social inmersa en el discurso imperialista y nacionalista inglés desde sus orígenes.

La explosión de lo latino coincide con la segunda fase de la evolución de la novela gótica inglesa, es decir, su cénit. El terror-gótico fue el caldo de cultivo idóneo para la utilización masiva de los escenarios y personajes latinos. Las novelas de geografía sur, no obstante, mantienen elementos de los orígenes de la novela gótica, o primeros textos góticos, y los unen a elementos más desarrollados utilizados en las novelas góticas de geografía norte. El castillo perdura, con menos intensidad, pero es un elemento todavía recurrente.

Como explicábamos ampliamente con anterioridad, lo latino irrumpe con fuerza en

Radcliffe, se radicaliza con Lewis a finales de la década de 1790 y su máxima utilización coincide con el apogeo del género hasta 1810. Por lo tanto, la segunda fase del elemento latino coincidiría con el horror-gótico de Lewis y su obra *The Monk*, que transcurre en un bullicioso Madrid. A partir de este momento España e Italia, en imitación a Radcliffe y a Lewis, se convertirían en los lugares preferidos por una serie de escritores de segunda fila, cuya fuente de información para construir un escenario desconocido eran en la mayoría de los casos los libros de viajes.

Además de la novela, el sur también se extendió gracias al teatro gótico, cuya significación política es patente como demuestra David Worrall en “The Political Culture of the Gothic” (2000). Podemos encontrar claros ejemplos en obras como *The Secret Tribunal* (1795) de James Boaden, *The Castle Spectre* (1797) de Matthew Lewis, *The Castle of Montval* (1799) de Thomas Sedgwick, *The Bravo of Venice* (1805) de Lewis, o *The Castle of Paluzzi; or The Exhorted Oath* de Richard Raymond (1818). No sólo expresan la temática cultural nacionalista y religiosa, sino también reflejan y critican de alguna manera los chichés políticos y sociales de la Inglaterra de la época.

Una característica propia de la segunda fase de esta evolución en la novela gótica es el traspaso que se hace del lugar aislado a la ciudad. En la primera fase de aparición masiva de lo mediterráneo se utilizan lugares aislados en bosques o montañas, mientras que en una segunda fase las ciudades son más recurrentes. Se buscaban nuevos elementos que permitiesen mayor expansión del argumento, más mediatización del entorno y, finalmente, más posibilidades de introducir personajes variopintos. De cualquier modo, esta evolución en el gótico transcurre más o menos paralela en sus dos vertientes, terror-gótico y horror-gótico, aunque aquellos escritores que preferían el horror-gótico terminaron por imponerse en cuanto a producción, quizás por demanda del público, lo que terminó por saturar el

género en cuanto a los escenarios.

Son los escritores de segunda fila a los que nos referíamos antes los que, siguiendo la estela de los grandes cultivadores del género, difundieron lo latino como elemento literario-cultural en cuanto a escenario, a personajes tanto principales como secundarios, a ideas políticas como el nacionalismo exacerbado, y a ideas religiosas como el anticatolicismo declarado. Es evidente que en su búsqueda de nuevos lugares en la segunda fase de la evolución del elemento latino tuvieron que recurrir por fuerza a los libros de viajes para situar sus novelas en lugares totalmente desconocidos para el gran público. Madrid, Granada, Toledo (ésta última, antigua capital del reino en tiempos de Felipe II, tiempo histórico muy utilizado en estas novelas), Sevilla, eran lugares conocidos para el gran público, pero pequeñas localidades como Montillo, Mula, Tolosa y Ceuta eran totalmente desconocidas, e incluso pequeñas ciudades como Badajoz, Murcia o Almería no eran muy conocidas en aquella época, y puede que incluso hoy en día tampoco.

También hay que destacar otros aspectos que en cierto modo ayudan a la formación del elemento latino mediterráneo dentro de la novela gótica como un elemento de entidad funcional. La situación geográfica, muchas veces imprecisa y reducida a nombres de lugares y personajes en muchos textos, no es siempre suficiente para la consideración de un elemento en la estructura ficcional de un género. Son muchos los escritores que al ambientar sus novelas se documentan no sólo sobre la geografía o la temática típica antirreligiosa, sino que además introducen comentarios históricos. La época del imperio español bajo los reinados de Carlos V (1520-1555) y su hijo Felipe II (1556-1598) son utilizados con frecuencia. Esta época también es la más conocida por el público, ya que forma parte de la etapa del resurgir inglés, la formación de su imperio y la derrota del enemigo religioso. Sin embargo, por los datos ofrecidos, vemos que estos escritores tenían conocimientos

históricos generales y a veces suficientemente pormenorizados para poder ofrecer una perspectiva bastante completa del entorno en el que situaban sus novelas.

De la misma manera, observamos comentarios sobre las costumbres de la gentes en cuanto a la vida familiar, el honor y la religiosidad. El papel de la mujer difería mucho del que ejercían las inglesas, y también es subrayado en muchas novelas, aunque la diferencia es que en el mundo latino, la mujer tenía prácticamente prohibido el acceso a cualquier clase de conocimiento y se la relegaba al papel de casadera o monja. Para este fin siempre necesitaba la salvaguarda de su honor por parte del padre o por algún caballero dispuesto a ello.

Lo que en definitiva se detrae de nuestro análisis es la antagonización cultural de dos Europas: la del norte, protestante y dominante, y la del sur, católica y en decadencia. Con el paso del tiempo, ya en el periodo romántico, se reavivó una batalla en defensa del sur mediterráneo y de su tradición clásica. En *Romantics, Rebels and Reactionaries* (1981) Butler explica esta corriente retomando las ideas de Madame de Staël y su obra *De l'Allemagne* (1810):

According to Madame de Staël, Europe had two dominant cultural traditions: the classical, Mediterranean inheritance,[...] and the Northern or germanic alternative. The literature of the North accordingly became introspective, pessimistic and essentially religious. Its religion was not social but individual, an intense unfulfilled aspiration which is expressed in Gothic architecture. The battle in defence of the classical and Mediterranean South was fought from 1812. After them the religious revival prevailed, the Goths of the North swept in, and a change occurred in the spirit as well as the style of the arts far more absolute than the variations of nuance between Grecian and Gothic in the eighteenth century. (Butler 1981: 120-21)

El sur no fue sólo un elemento que apareció en la novela gótica de manera forzada u ocasional para imbuir más atracción y más sentimiento nacionalista a la estructura ficcional de un género, basada a primera vista en una serie de artificios. El universo mediterráneo forma parte de la novela gótica como fuente de una serie de temas políticos y culturales pertinentes en la época en que ésta surge.

2.3.2. La clasificación geográfica

La situación geográfica es determinante en las clasificaciones de la novela gótica, como hemos visto anteriormente. Durante el periodo en cuestión se publicaron cerca de 5.000 títulos entre novelas, *shilling shockers*, *chapbooks* y *bluebooks*, de los cuales se conserva hoy en día alrededor de una cuarta parte. Las tres bibliografías consultadas mostraban un dato común: el porcentaje de las novelas góticas localizadas en distintos escenarios dentro y fuera de las fronteras inglesas era similar, lo cual es un dato fiable. Lo más relevante de los datos obtenidos para nuestro estudio es el porcentaje de novelas góticas que denominamos en este trabajo de geografía sur⁷⁶, entre un 28% y un 35%, según la bibliografía. De las 1.135 obras de la *Sadler-Black Collection*, un 19% son obras de autores no ingleses y obras de teatro, por lo tanto quedan excluidas para determinar cualquier porcentaje por no pertenecer al campo de estudio; de las 900 novelas restantes, 261 (28.8%) contienen algún rasgo latino-mediterráneo. En la bibliografía de Frederick Frank hay un 32% de novelas góticas de geografía sur, de las 500 obras del total de su bibliografía y un 29% en la de Franz Potter.

Para muchos, la característica clave de la novela gótica no está quizás en los mecanismos utilizados para producir suspense, miedo, terror u horror, sino en su atmósfera. La atmósfera que se crea es de maldad, de miedo amenazador; el mundo imaginario en el que la acción se produce es la objetivación del autor de su sentido imaginativo de la atmósfera que pretende crear en la historia, es decir, el escenario existe para transmitir una cierta atmósfera. Por lo cual, tanto el terror como el horror se pueden situar en cualquier escenario; esto, sin embargo, no satisfecerá la necesidad de escapismo de un entorno cotidiano de la novela gótica. La novela gótica usa su atmósfera para fines fundamentalmente psicológicos, aunque su uso oscila entre la crudeza relativa de Walpole y

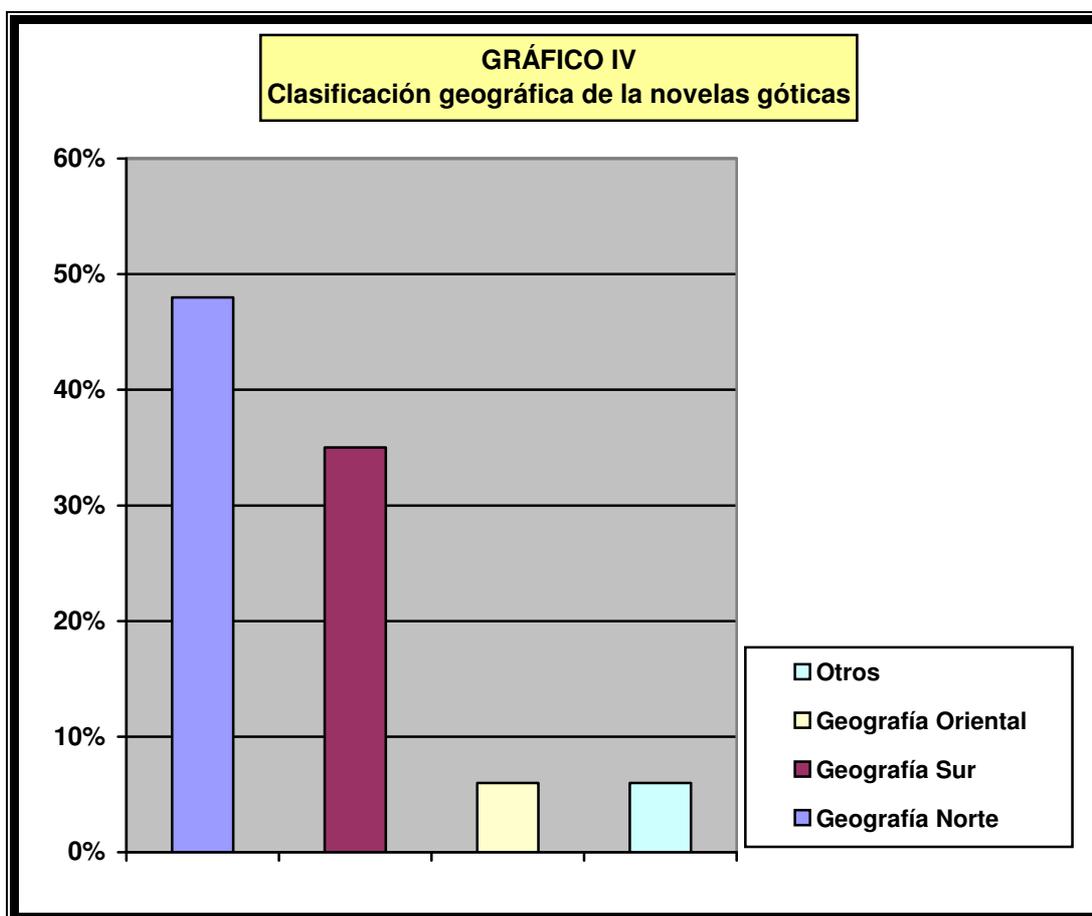
⁷⁶ Ver anexo I. Hemos catalogado un total de 281 novelas góticas en las que el escenario sur es un elemento fundamental del texto.

la sutileza de Mary Shelley y Maturin. Margaret D. Ronald, acertadamente creemos, lo define de la siguiente manera:

Setting, one of several formal elements which together constitute a work of fiction, is the physical background against which the action of a narrative takes place.[...] Setting, then comprises selected visual details which enable the reader to construct imaginatively the physical environment of a given novel. Description is the method used by an author to convey a setting to the reader. (Ronald 1970: 1).

El escenario opera dentro de los confines de una novela de muchas formas. En su manifestación formal más simple, el escenario sirve meramente como el trasfondo de la narración, proporcionando una realidad física específica donde transcurre la acción de la novela. Muchas de las obras de ficción, particularmente las picarescas, contenían escenarios que existían solo para este propósito; incluso, al principio del XVIII, novelas tales como *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe empleaban el escenario sólo como un trasfondo diferente para las acciones de los personajes. Sin embargo, esto va cambiando a lo largo del siglo y ya a finales del XVIII pocas son las novelas en las que el escenario funciona de esta forma, “chiefly, setting functions to evoke atmosphere” (Ronald 1970: 3).

Aunque sugieren exotismo, los países en los que generalmente se sitúa la acción de las novelas góticas tienen una larga tradición de relaciones con Inglaterra; lo que los hace desconocidos, lo que los convierte en “los otros” es el descubrimiento de lugares ignotos, desconocidos y pintorescos por parte de los viajeros que describen estos países. El viajero siempre busca lo diferente, lo no común. Lo verdaderamente atrayente para un escritor de literatura de viajes es describir algo ignoto para el resto del mundo “occidental”, incluso hoy en día, aunque ya no quedan lugares muy desconocidos. Partimos de la base de que el más cercano no es el más conocido, los españoles viajan más al norte de Europa (Inglaterra, Holanda, Francia., Alemania) que a Portugal, por ejemplo. Conocemos más de la política estadounidense que de la portuguesa.



España, el sur de Francia, Italia, Portugal, Polonia, Rumanía, Hungría eran lugares conocidos, pero se desconocía su cultura, sus costumbres. Eran lugares anclados en fuertes tradiciones religiosas y por lo general gobernados por una autarquía durante siglos. La mayoría de los países que servían como escenario a la novela gótica comparten además una característica común: eran económicamente menos desarrollados que Inglaterra, su riqueza estaba mucho menos repartida y la clase media era menos mayoritaria, por lo que su desarrollo social, en términos modernos, era sustancialmente menos avanzado o evolucionado.

Hemos agrupado en cuatro tipos (ver gráfico IV) las distintas situaciones

geográficas de la novela gótica del periodo estudiado. En una primera fase analizaremos las novelas góticas en su ubicación en el norte de Europa (geografía norte); más adelante estudiaremos la geografía sur, de los países europeos mediterráneos más el norte de África y, finalmente, se considerarán aquellas novelas situadas en países del cercano oriente. Por geografía norte entendemos aquellos que conforman el Reino Unido, Alemania, los Países Bajos, Dinamarca y los países escandinavos. Son en su mayoría países del entorno religioso inglés y se encuentran desde el punto de vista nuestro en lo que hoy en día denominaríamos norte de Europa. Los países del este (Chequia, Polonia, Hungría, Eslovaquia, los países bálticos y Rusia) son lugares de un entorno religioso diferente al católico y al protestante, el ortodoxo. Son quizás más desconocidos, pero no resultaban ser enemigos de los ingleses, salvo en contadas ocasiones. No cabe duda que estas delimitaciones son generales y siguen un patrón cultural básico, pero útil desde la perspectiva del lector medio inglés.

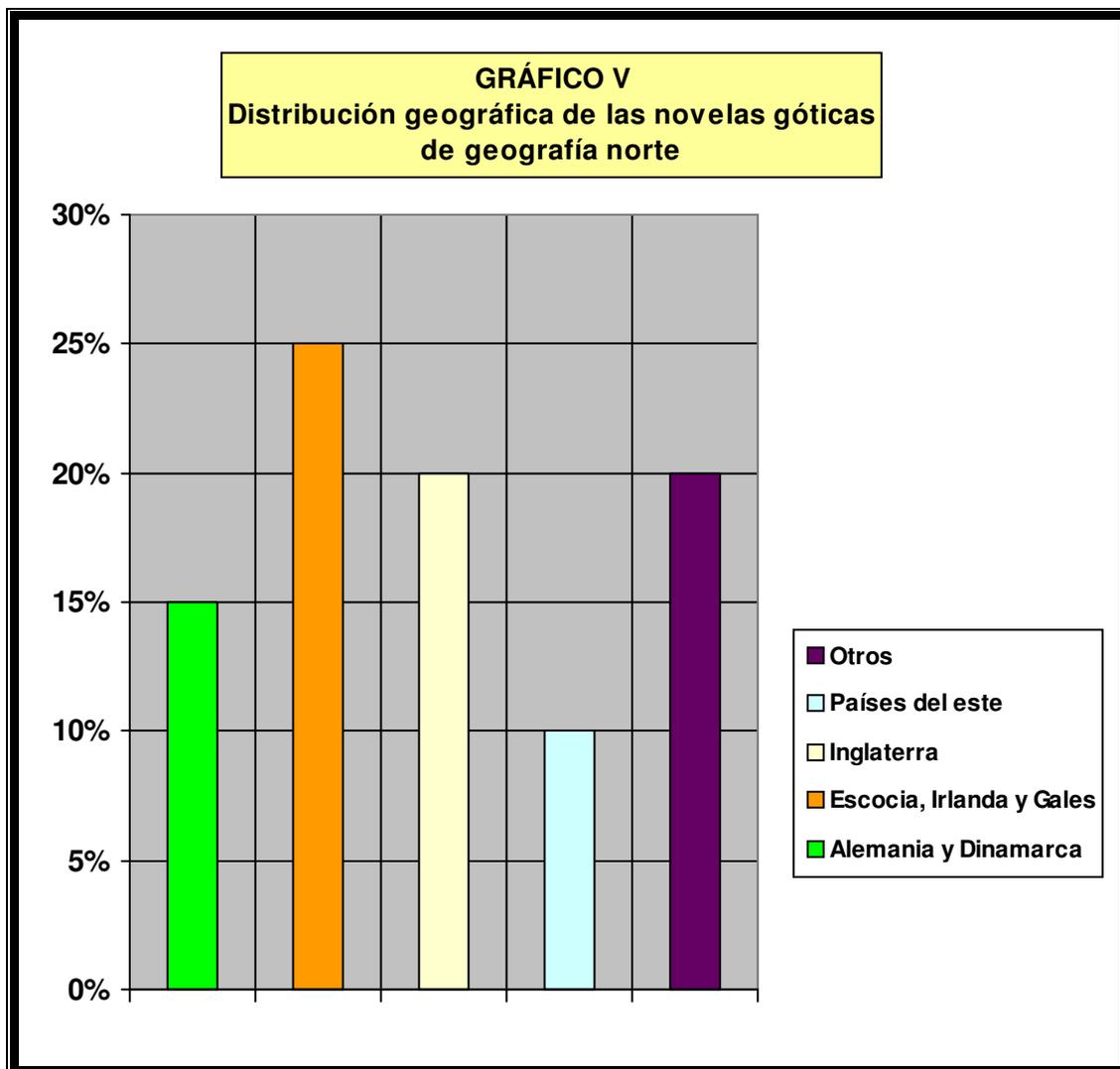
Al utilizar esta clasificación hemos tenido que desestimar muchos títulos que ni siquiera especifican con claridad la situación geográfica donde se ubican, usando sólo una ubicación muy específica: un castillo, un bosque, un convento, unas ruinas, etc. En estas obras es difícil delimitar una geografía concreta, pues las únicas referencias, son, a veces, los nombres de los personajes y vagas referencias temporales. Con estas referencias y vaguedades, estos textos podrían transcurrir en cualquier parte de la Europa medieval. También hemos desestimado en esta clasificación aquellas novelas en las que el emplazamiento geográfico no tiene prácticamente ninguna relevancia; son por lo general novelas plagiadas de otras más famosas, a las que cambian solamente los nombres de los personajes y el lugar donde se desenvuelven.

Geografía Norte. En un principio tanto el escenario Norte como el Sur son muy reducidos, se circunscriben a un solo lugar o referente. El lector sabe que se refiere al norte

por el título y los nombres de los personajes. Novelas como *The Old English Baron* (1777) de Clara Reeve; otras anónimas, menos conocidas como *Ellen, Countess of Castle Howel* (1794) en Gales, *The Castle of Wolfenbach* (1793) de Eliza Parsons con Alemania como escenario, *Douglas Castle: or, the Cell of Mystery, a Scottish Tale* (1803) y *The Castle of Glenrocib* (1812) en Escocia, y *The Children of the Abbey* (1796) de Regina Maria Roche en Irlanda. Sirvan éstas de ejemplo de los cientos de títulos en los que encontramos un escenario en un entorno del Norte de Europa, similar al inglés, aunque casi nunca inglés. Es importante saber que la mayoría de estos escritores seguían las modas de un género con una gran demanda y cualquier variación era notada por el lector. Quizás un autor en la década de los noventa escribiera diez títulos con escenarios en el Norte y, con la aparición a mediados de la década de las novelas de Radcliffe y Lewis, escribiera otros diez con escenarios en el Sur. Lo importante para nuestra consideración es, a) que la mayoría de las novelas no se situaban en Inglaterra (Escocia y Gales no eran considerados territorios ingleses en cuanto a cultura ni religión), y b) la función específica del escenario tanto en el Norte como en el Sur.

Las novelas de geografía norte generalmente utilizan un castillo, una caverna, unas ruinas o un subterráneo, como lugar donde se desarrolla la acción. Tal y como hemos establecido anteriormente, el castillo es el elemento más recurrido en las novelas góticas de geografía norte. Tomando una media de las tres bibliografías empleadas para nuestro estudio (1.181 obras), como explicábamos en la introducción a este capítulo, observamos que las novelas de geografía norte suponen un 50% del total de las novelas góticas consultadas (ver gráfico V); en ellas, el castillo supone casi un 40%, por lo que solamente este elemento representaría un 20% del total de las novelas góticas. Otros elementos afines al castillo como caverna, ruinas, subterráneo y torreta suponen un 13% del total. Así, pues, el castillo y sus ubicaciones afines son más de un 25% del total de las novelas góticas consultadas y un 63%

de las novelas de geografía norte.



Otro dato importante es la ubicación geográfica de las novelas de geografía norte. Como hemos expuesto anteriormente, las novelas góticas casi siempre se desarrollan fuera de Inglaterra y las que se desarrollan en Inglaterra corresponden a un tiempo anterior a Enrique VIII. Los reinados de Eduardo II, Enrique III y Enrique IV son utilizados con

frecuencia siguiendo a Shakespeare⁷⁷ y su utilización del drama histórico. Se utilizan también los nombres de los personajes de las obras de Shakespeare y cualquier posible ambientación histórica. Muchos de los autores que escribían estas novelas carecían de los conocimientos históricos y geográficos necesarios para incluir mucha información adicional. Contaban con la ventaja de que podían conseguir una ambientación sobrenatural y de suspense prescindiendo de recrearse en un posible escenario geográfico y de encuadrar la obra en un preciso contexto histórico.

En un principio se prefiere utilizar países colindantes, enemigos en potencia, o culturas antagonistas en cuanto a la relación opresor-oprimido. Escocia, país en lucha por su independencia con Inglaterra desde la Edad Media es uno de los más utilizados, y allí donde se refugian muchos señores malvados en sus castillos perdidos en el tiempo. Irlanda, país enemigo que lucha por liberarse del opresor inglés, es también muy utilizado como escenario en las novelas góticas de geografía norte. Irlanda además es un país católico, religión enemiga de lo *inglés* como concepto cultural. Incluso Gales, en varias ocasiones, también es utilizado en el mismo sentido que Irlanda.

Hay cerca de un 20% de novelas góticas de geografía norte con claras referencias a Escocia y a Irlanda. En algunas se mencionan a estas nacionalidades directamente, como en *Scottish Chiefs* (1810), *Douglas Castle: Or, The Cell of Mystery, A Scottish Tale* (1803), *The Haunted Cavern: A Caledonian Tale* (1796), donde se usa el nombre romano de Escocia o *The Castle of Caithness: Round Tower: Or, The Mysterious Witness, An Irish Legendary Tale of the Sixth Century* (1803) o *The Irish Necromancer: Or, Deep Park* (1821). En otras, es a través de una región o una localidad a veces importante en el pasado o no muy conocida, como *Castle of Glenroich: A*

⁷⁷ La utilización del drama histórico shakespeariano es patente en el gótico, como hemos visto, y ha sido estudiada por diversos críticos: ver E.L. Burney “Shakespeare in Otranto” (1972); Maurice Levy “Shakespeare et le Roman ‘Gothique’” (1965).

Romance of the Twelfth Century (1812) o *A Romance of the Thirteenth Century* (1802), en la que se usa la oposición escocesa a la Inglaterra normanda como contexto histórico. Se llamó *Highland Gothic* (Frank 1987: 74) a este tipo de obras en las que las nacionalidades de Escocia y Inglaterra se enfrentaban en una guerra, o simplemente usando el odio del pueblo escocés contra los ingleses por su posición de dominador extranjero. La novela más famosa de este tipo es sin duda *The Watch-Tower: Or, The Sons of Ulthona, An Historical romance* (1804) de T.J. Horsley Curties. El trasfondo de esta novela perteneciente al gótico-terrorífico y al histórico es la Escocia medieval durante las guerras de Robert the Bruce contra Eduardo II. Muchos nombres de los personajes nos recuerdan a Shakespeare, como Imogen, la heroína de *Cymbeline*.

Gales es otro emplazamiento utilizado con cierta frecuencia, y también tiene una historia anti-inglesa, aunque mucho menos evidente que Escocia o Irlanda. Son ejemplos *Ellen, Countess of Castle Howel* (1794), *Eva of Cambria: Or, The Fugitive Daughter* (1810) o *Sir Ethelbert: Or, the Dissolution of the Monasteries* (1823). Esta última novela comienza en Gales durante el reinado de Enrique VIII y aborda el hecho histórico de la destrucción de los monasterios por Thomas Cromwell. Gales fue el lugar donde más resistencia hubo al protestantismo, quizás por su influencia irlandesa y donde la represión religiosa fue más dura dentro del Reino Unido.

Inglaterra también suele ser sede de novelas góticas de geografía norte, y como hemos apuntado anteriormente, se suelen buscar tiempos pasados, muchas veces utilizando las ambientaciones históricas que Shakespeare desarrolló en obras como *Henry IV*, *Henry V* o *Richard III*. El propio T.J. Horsley Curties escribe *Ethelwina: Or, The House of Fitz-Auberne, A Romance of Former Times* (1799), que transcurre durante el reinado de Edward III (1327-1377). La época de Henry VIII también es retratada en varias novelas como *The Reves: A*

Tale of Other Times (1783), obra similar a la iniciadora del gótico histórico *The Old English Baron* (1777), que hace referencia directa a la nacionalidad inglesa.

Alemania es otro de los países visitados por la novela gótica de geografía norte. Se puede observar la influencia de la corriente de la literatura alemana conocida como *Schauerromantik*⁷⁸. Esta corriente literaria prerromántica alemana junto con la influencia francesa de las novelas llamadas *Roman Noir*⁷⁹ son las influencias exteriores más evidentes en la novela gótica. *Wolfstein: Or, The Mysterious Bandit, A Terrific Romance* (n.d.), *Dusseldorf: Or, The Fratricide* (1798), *The German Sorceress* (1803), *Baron de Falkenheim: A tale* (1806) o *St. Irvyne: Or, The Rosicrucian, A Romance* (1811) de Percy B. Shelley corresponden a ella. De hecho, si nos preguntamos dónde se escriben las novelas góticas observamos que en su mayoría parten de países protestantes: Inglaterra y Alemania, sin olvidar a Sade en Francia.

Dinamarca y los países nórdicos constituyen el escenario de otro pequeño grupo de novelas góticas. Aluden a un pasado vikingo, pueblo que ocupó Inglaterra durante la Edad Media. *The Danish Massacre: A Historical Fact* (1791) narra los tiempos del rey Ethereld II y trata de su negativa a pagar el impuesto vikingo conocido como la *Danelgeld* y la consiguiente masacre de su pueblo. Otros títulos relevantes son *Swedish Mysteries: Or, The Mines of Delectarla* (1801) o *The Secret Avengers: Or, Rock of Glotzden* (1815).

De manera menos frecuente hay novelas situadas en países como Polonia, Rusia y Hungría de entre las que cabe destacar *The Invisible Enemy: Or, The Mines of Wielitska* (1806),

⁷⁸ Denominación alemana de la novela negra, el equivalente alemán a la novela gótica inglesa. Frank (1987: 442) lo define de la siguiente forma: “Shauerroman: Shudder or quiver novel. The term is sometimes used to refer to the German Gothic novel in general, but should probably be reserved to characterize a special variety of German Gothicism. The true schauerroman is a bloodbath of exaggerated horrors, sadistic incidents, and supernatural excesses [...] The master of Shaurromantik form appears to have been Joseph A. Gleich (1772-1841) who wrote under the pseudonym, ‘Dellarosa’.

⁷⁹ “Roman Noir: Literally, ‘black’ or ‘dark novel’, the French version of the Gothic romance. Often simply translated as ‘Gothic novel’”. Ibid., p. 442.

Zitaw the Cruel: Or, The Woodsman's Daughter, A Polish Romance (n.d.) (ver fig. vi), *Phedora Or, The Forest of Minski* (1798) o *Thaddeus of Warsaw* (1802). Esta última se puede considerar predecesora de *Waverley* (1814) de Sir Walter Scott, donde aparece el tema del Bildungsroman o novelas sobre la educación y crecimiento de un joven. Hungría es el escenario de algunas novelas góticas como *The Mysteries of Hungary: A Romantic History of the Fifteenth Century* (1817), novela situada en el territorio de Drácula, Transilvania. A estas novelas góticas se las ha denominado gótico eslavo (Slavonic Gothic) y se caracterizan por sus personajes rudos y violentos por definición y por el uso reiterado de las leyendas contra el invasor turco del siglo XVII.



Figura 6
Portada de la primera edición de
*Zitaw the Cruel Or, The Woodsman's daughter, A
Polish Romance*

Geografía Oriental. La fascinación por lo oriental en la mente europea se ha movido entre lo grotesco y lo repulsivo por un lado y lo mágico y lo maravilloso por otro. A finales del siglo XVIII lo oriental vuelve a interesar. Aparecen traducciones de obras como *Mahabharata* (1785) de Sir Charles Wilkins y estudios sobre lenguas orientales como los de Sir William Jones (1784).

The Orient has always fascinated the western mind by its glamorous reality —a reality that the popular travel books continued to emphasize throughout the period 1775-1825. The East came back once more to fertilize the fancy of the West, and contribute to its myth towards the development of the Gothic Romance. (Varma 1957: 135)

Los libros de viajes jugaron un papel importante en este reavivamiento del interés por lo oriental, que también se reflejó en la novela gótica. Destacan los libros de Dr. Cooke, *Voyages and Travels* y Dr. Pocock, *Travels*. De las pocas obras góticas que hay con este escenario, la más famosa es sin duda *Vathek: An Arabian Tale* (1786). Beckford toma prestado material de diversas fuentes literarias entre las que destacan *The Adventures of Abdalla, Son of Hanif*, traducida al inglés en 1729, así como las historias orientales de Voltaire y el Conde Hamilton. Otros autores cultivaron el orientalismo siguiendo a Beckford, como William Child Green, que escribió una novela gótica con escenario oriental: *Alibeg the temper: A tale Wild and Wonderful* (1831); incluso el propio Byron escribió dos novelas cuasi góticas: *Lara* (1812) y *The Giaour* (1813) mientras que su amiga y amante Caroline Lamb escribió *Ada Reis: A Tale* (1823). En el apogeo editorial del gótico hubo también multitud de obras anónimas como *The Rock of Modrec: Or, the Legend of Sir Eltram, an Ethical Romance Translated from an Ancient British Manuscript Lately Discovered among the Ruins of an Abbey* (1792).

Para Edward Said en *Orientalism* (1978: 5) oriente y occidente son construcciones culturales de la historia, más allá de la geografía determinada que estos conceptos abarcan

son nociones que conforman una entidad cultural. Así, al igual que lo que denominamos ‘occidente,’ ‘países del este’ o ‘países mediterráneos’, oriente es una idea trazada por la historia, la tradición, las imágenes culturales y el vocabulario que le asignamos en contraposición con occidente. El oriente se convierte después del sur en la nueva frontera que los ingleses traerían a casa en sus libros de viajes y en sus novelas, más tarde sería África y finalmente es el espacio exterior en la ciencia ficción de nuestros días. Para Said, la relación entre oriente y occidente es una relación de dominación, de hegemonía occidental:

The geographic boundaries accompany the social, ethnic, and cultural ones in expected ways. Yet often the sense in which someone feels himself to be not-foreign is based on a very unrigorous idea of “what is out there,” beyond one’s own territory. (Said 1978: 55)

Nuestra tesis, por lo tanto, sería la versión mediterránea del orientalismo de Said. Contrasta con éste en cuanto a que es una traslación más cercana al contexto europeo, más localizada en el espacio-tiempo y su recepción por parte del público es más inmediata, pues se refiere a contextualidades internas de la cultura inglesa. Al mismo tiempo, el orientalismo complementa la respuesta mediterránea en cuanto a que circunscribe la frontera a un espacio harto popular pero desconocido en su realidad intrínseca, en su comportamiento social y cultural. Nuestro trabajo es una respuesta también al orientalismo de Said, examinando otros mundos que constituyen una construcción geográfica y cultural frente al inglés, y no siempre desde una perspectiva de dominación colonial.

Geografía Sur

About the year 1764, some English travellers in Italy, during one of their excursions in the environs of Naples, happened to stop at the portico of the *Santa Maria del Pianto*, a Church belonging to a very ancient convent of the order of the *Black Penitents*. The magnificence of this portico, though impaired by time, excited so much admiration, that the travellers were curious to survey the structure to which it belonged, and with this intention

they ascended the marble steps that led to it. (*The Italian*. 1)

Así comienza *The Italian* de Radcliffe, directamente situando a asombrados viajeros ingleses ante el pórtico de un convento que les produce una sensación de admiración extraordinaria cercana a lo sublime. En la cita inicial, la autora aúna los elementos necesarios para situar al lector en un escenario muy diferente, atrayente, en el que cualquier suceso (normal, maravilloso, terrorífico u horroroso) puede ocurrir. Al situar el escenario lejos, en el sur, se produce una función de desplazamiento que supone la intensificación del binarismo entre lo inglés y lo extranjero, que ya de hecho funcionaba en los escenarios domésticos de la ficción sentimental. La función primordial de este desplazamiento era suministrar un medio para desarrollar las técnicas de suspense y terror:

By placing their protagonist at a distance from eighteenth-century England –in medieval Italy, early Renaissance France, the Spain of the Inquisition– Gothic novelists enabled the proliferation of criminality and confusion. Such confusion involves a starkly physical problem of location. (Schmitt 1994: 863)

Amstrong (1987) aporta datos reveladores al demostrar que las novelas del siglo XVIII y principios del XIX participaban de forma activa en la formación de la clase media. Otro aspecto que destaca es la autovigilancia que se impone a la heroína, aspecto que también estudia Foucault:

Through a combination of plot devices and narrative techniques the novel elicits from its heroine “Englishness” in the form of self-surveillance[...] these techniques are methods by which suspense is built and uncertainty maintained; in short, techniques of terror. Terror, enabled by Gothic displacement, lays the groundwork for the heroine’s generalized paranoia. (1979: 867)

La heroína de Radcliffe en *The Italian*, por ejemplo, encarna un arquetipo nacional de mujer inglesa; aunque su origen no lo sea, es reconocible su carácter inglés por su manera de comportarse, por su exquisitez cultural y por su civilizada forma de ver el mundo, en ese

juego de dobles en el que se mueve la novela gótica, el héroe-villano maquiavélico que representa la cultura enemiga: católico, perverso y aterrador.

La novela gótica trajo consigo un aumento de la utilización del escenario de un modo más funcional. Aunque originariamente ‘Gótico’ significara ‘medieval’, cuando Walpole situó su novela en la Italia del medievo, llena de tramas sombrías y hechos misteriosos e inexplicables, la palabra ‘gótico’ adquirió nuevas connotaciones: sobrenatural, terrorífico, sombrío, etc. Por la naturaleza de su estructura física un entorno sugiere o bien terror o bien serenidad, y el novelista usa esa sugestión para intensificar la atmósfera de una escena determinada.

Los novelistas góticos incorporaron diestramente escenarios para proporcionar evocaciones de una atmósfera idónea a sus propósitos. Autores como Radcliffe, Lewis y sus contemporáneos emplearon ciertas imágenes estándar y un lenguaje específico para provocar cierta reacción en sus lectores. Así, la utilización de estos componentes visuales y esta terminología estética de lo sublime mostraba que su finalidad era evocar la atmósfera gótica. Radcliffe explota estos elementos de manera magistral creando las imágenes visuales y la dicción estética en la novela gótica de finales de siglo. Cuando Emily, personaje principal de *The Mysteries of Udolpho* (1794), viaja a Italia por primera vez Radcliffe recurre a su extenso conocimiento de la pintura paisajista italiana para describir el escenario en el que se adentra:

During the first days of this journey among the Alps, the scenery exhibited a wonderful mixture of solitude and inhabitation, of cultivation and barrenness. On the edge of tremendous precipices, and within the hollow of the cliffs, were villages, spires, and convent towers: while green pastures and vineyards spread their hues at the foot of perpendicular rocks of marble, or of granite, whose points, tufted with alpine shrubs, or exhibiting only massy crags, rose above each other, till they terminated in the snow-topped mountain. (*The Mysteries of Udolpho* : 164).

Es clave el cambio de escenario que se produce en la novela gótica, como mencionábamos anteriormente a propósito del giro de lo sobrenatural hacia la novela

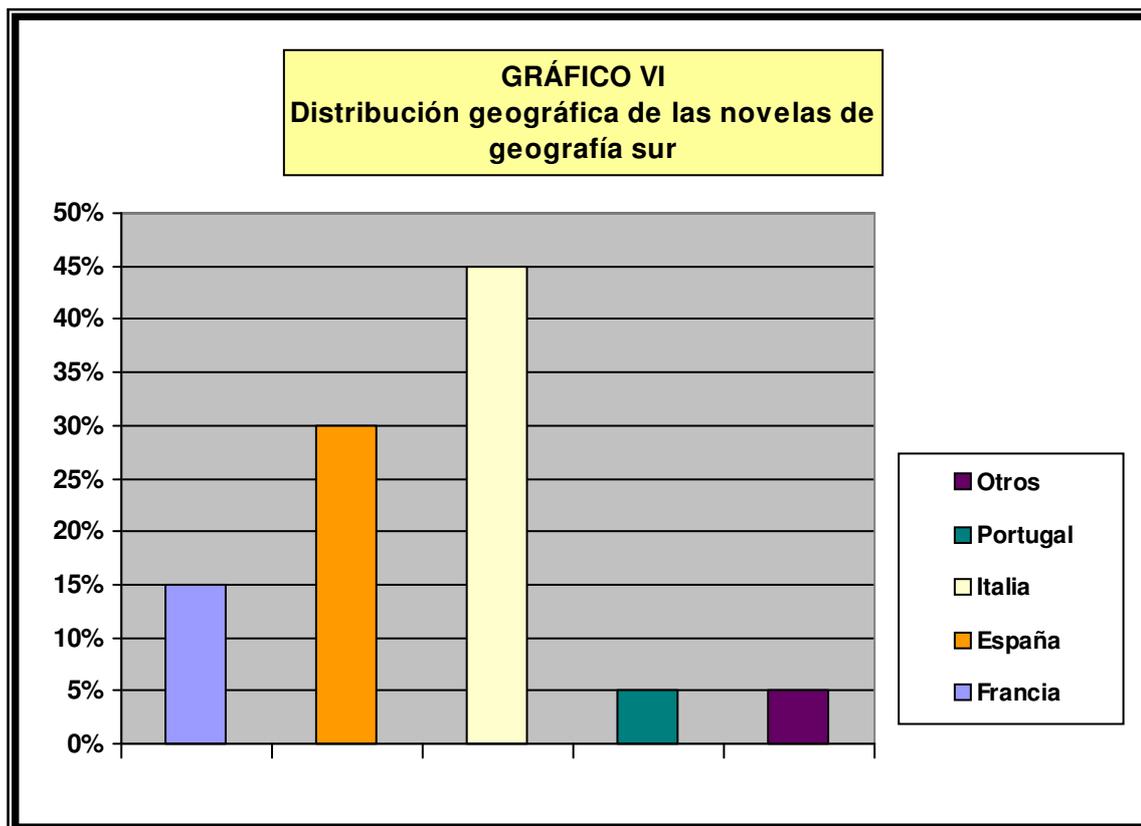
gótica de terror y de horror alrededor de 1790. Así, por ejemplo, Radcliffe usa el escenario (el paisaje de los Alpes, un castillo, Sicilia...) para capturar la emoción del lector, para sacarlo de su entorno hacia el pensamiento y los sentimientos de sus personajes, tal como revela McAndrew (1979) al citar un ensayo en la revista *The New Monthly Magazine*, donde Radcliffe describe el uso gótico del escenario comparándolo con el uso del escenario en Shakespeare:

Of Shakespeare Mr. W. [uno de los personajes del artículo de Radcliffe] says that is an undying spirit [...] that could inspire itself with the various characters of this world, and create worlds of its own; to which the proud and the beautiful, the gloomy and the sublime of Visible Nature; and thus, in the secret workings of its own characters and in the combinations of its incidents, kept the elements and local scenery always in unison with them, heightening their effect. (En MacAndrew 1979: 123)

De este modo el castillo representa al señor, héroe-villano, que es perseguido por algo sobrenatural; al trasladarse el castillo fuera del ámbito cercano al sur, cercano pero extraño, el escenario se convierte en algo terrorífico, dañino y al mismo tiempo, atrayente por lo desconocido. Se juega con la imaginación del lector inmersa en un entorno cultural hostil mostrado en el escenario gótico. En un mundo sin grandes conocimientos del mundo externo a lo inglés, a pesar de vivir en un mundo cercano, se rodea al enemigo de leyendas y del halo de ser capaz de las mayores atrocidades.

Al trasladar el castillo, o prisión gótica, y su héroe-villano al sur, se le puede convertir en convento o en una abadía donde los señores feudales se transforman en siniestros monjes o monjas. Se introducen nuevos temas gracias a escenarios diferentes. Es decir, el contenido de la novela gótica transforma la forma y viceversa. El giro en la novela gótica de lo sobrenatural al terror-gótico y horror-gótico es a la vez una transformación del escenario, del castillo —la mayoría de las veces sin especificar el lugar— al mundo exterior, y en cuanto a la forma, existe una transformación del antiguo romance a la novela, aunque bien podría ser casual. Pensamos que la dicotomía entre romance y novela en la que se

debate la novela gótica en su más temprano origen se va resolviendo a favor del nuevo género capaz de albergar las características principales de ambos géneros narrativos, algo que coincide con el apogeo del gótico y la incorporación masiva del elemento mediterráneo.



Las novelas de geografía sur, como hemos apuntado previamente suponen entre un 30% y un 35% de las obras de las bibliografías consultadas. Por geografía sur entendemos básicamente aquellas novelas cuyo escenario es un país o lugar del entorno mediterráneo, principalmente Francia, España e Italia y, en menor medida, Portugal. (ver gráfico VI). Una de las características más destacables es la temática anticatólica que se desarrolla dentro de la clasificación de geografía sur. El catolicismo domina por encima de todos los temas en

cuanto a número de obras que lo tratan, ya sea de forma principal o secundaria. Del total de novelas góticas de geografía sur un 70% de las novelas comparten el catolicismo como trasfondo. La palabra *abbey*, por ejemplo, aparece en 37 títulos; la palabra *monk* en 14, y *St.* o *Santa* en otros 36, junto a otras relacionadas con el mundo católico como *convent*, *confession*, *penitent*, *mystic*, *friar*, *nun*, *Pope*, *cup*, *priory* e *inquisition*.

Sin embargo, el catolicismo o anticatolicismo inglés no es exclusivo de las novelas góticas de geografía sur. Inglaterra y Europa tienen un pasado católico y es en ese pasado donde se centran las novelas góticas de la primera fase de la evolución del gótico. Otra vertiente relacionada históricamente con el anticatolicismo en Inglaterra es el sentimiento nacionalista que éste conlleva desde la época de Isabel I. La religión anglicana, única y exclusiva de los ingleses, representa una marca diferenciadora respecto a la contraposición con el mundo católico, cuya cabeza es el Santo Padre de Roma y cuyo escenario es el sur de Europa. Las obras más representativas del sentimiento anticatólico en un escenario no mediterráneo son *Maximilian and Selina: Or, The Mysterious Abbot, A Flemish Tale* (1804), ubicada en los países bajos; *The Mysterious Monk: Or, The Wizard's Tower* (1826), en Inglaterra, durante el reinado del rey Juan (1199-1216); *Sir Ethelbert: Or, The Dissolution of The Monasteries, A Romance* (1830), que transcurre durante el periodo de quema de conventos, monasterios y abadías por Thomas Cromwell bajo el reinado de Enrique VIII, previo a su divorcio con Catalina Aragón. *The Nuns of the Desert: Or, The Woodland Witches* (1805) y *The English Nun* (1796), son obras en las que aparece la vertiente del tema del catolicismo muy difundida en las novelas de geografía sur con una heroína atormentada por los problemas que le acarrea su gran belleza. En el caso de *The English Nun* la heroína cuenta en primera persona las torturas psicológicas y físicas a las que es sometida por no subyugarse a las prácticas heterosexuales y homosexuales de las compañeras de convento.

Al igual que no es exclusivo lo católico de las novelas góticas de geografía sur, tampoco es el castillo exclusivo de las novelas góticas de geografía norte, así encontramos obras como *The Castle of Ollada* (1796); *Rimualdo: Or, The Castle of Badajos* (1800); *the Castle of Santa Fe* (1805); *The Castle of Montabino: Or, The Orphan Sisters* (1810) (ver fig. vii); o *The Castle of Roviago* (1805) en las que el castillo es parte esencial y se desarrollan en escenario mediterráneo.



Figura 7
Portada de la primera edición de
The Castle of Montabino: Or, The Orphan Sisters

La novela gótica tiene un marcado carácter nacionalista, no sólo en su vertiente anticatólica, sino como remarcamos con anterioridad es una entidad cultural propia (Duncan 1992: 2). Surgió un nacionalismo ensalzado por medio de símbolos que representan culturas antagónicas a la inglesa desde un punto de vista político-histórico, religioso y social, siendo el catolicismo uno de los elementos anti-ingleses que más se relaciona con la tradición cultural europea. Mientras este sentimiento nacionalista y anti-católico se manifestaba en un tiempo pasado en las novelas de geografía norte, observamos cómo en muchas de las novelas de geografía sur el tiempo en el que transcurren no es tan importante, ya que se trata de pueblos plenamente católicos.

The Italian (1797) es quizás el mejor ejemplo de contemporaneidad de las novelas góticas de geografía sur, pues sitúa la acción a mediados del siglo XVIII, pocos años antes de que se escribiera la novela. Esta es la época en la que los ingleses comienzan a tener más inquietud de conocer y documentarse sobre otros lugares y culturas, que aunque cercanos, eran desconocidos para el gran público de la época, como testifica la gran profusión de libros de viajes a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Esta faceta de contemporaneidad es aportada precisamente por Radcliffe que, gracias a sus viajes por el continente, había observado las posibilidades de un entorno ignorado y hasta repudiado por el pueblo inglés:

The place of nationality in Ann Radcliffe's *The Italian* (1797) appears obvious: the text promises to reveal the secrets of an alien national identity to English readers. The novel's very title makes this promise, as does the much-admired frame tale precedes the narrative proper. (Schmitt 1994: 853)

El desplazamiento de las novelas góticas al sur supone una intensificación del binarismo entre la cultura de lo inglés, ya en funcionamiento en el escenario doméstico de la novela sentimental, y el foráneo: Ambrosio en *The Monk* es un monje madrileño, Vivaldi en *The Italian* es napolitano. Esto supone una intensificación en la sensación del suspense, el

terror y el horror, así como una mayor acentuación de la criminalidad de los personajes. Son varias las novelas que apuntan directamente hacia este binarismo norte-sur equivalente a inglés-sur: *The Three Spaniards* (1800), de George Walker, obra que analizaremos en el Capítulo IV de esta tesis; *Italian Vengeance and The English Forebearance* (1828); *Horrible Revenge: Or, The Monster of Italy!!* (1808); *The Mysterious Murder: Or, The Usurper of Naples, An Original Romance to Which is Prefixed the Nocturnal Assassin, Or Spanish Jealousy* (1806) donde se alude a una cualidad típica latina, los celos; *The Mysterious Spaniard* (1807) (ver fig. viii); o *Italian Marauders* (1810). Otras atienden a lugares más concretos pero reconocibles fácilmente como situado en el sur, por ejemplo *Fatal Secrets: Or, Etberlinda de Salmoni, A Sicilian Story* (1806), *A Sicilian Romance* (1790) de Radcliffe, *Bravo of Venice* (1805), o *Valombrosa: Or, The Venetian Nun* (1804).

El desplazamiento del escenario tiene un efecto inmediato por el exotismo que ofrecen estos lugares desconocidos y misteriosos para el gran público, creando un tipo de héroe propio de la geografía sur. Un ser atractivo sexualmente para el público femenino que despliega esa ambivalencia morbosa ‘amor y odio’ en el lector. Schedoni en *The Italian* es la típica figura representativa de lo extranjero que se presenta como tal “an Italian, as his name imported, but whose family was unknown...” (*The Italian* 1797: 34). También descubrimos en las bibliografías consultadas personajes que apuntan en este sentido: *Italian Banditti: Or The Secret History of Henry and Matilda* (1811); *Bandit Chief: Or, The Lords of Urvino* (1818); *Banditti of the Forest: Or, The Mysterious Dagger* (1818); *The Sicilian* (1798); *Pyrenean Banditti* (1811), o *Zastrozçi: A Romance* (1810), obra de juventud de Percy B. Shelley en la que, siguiendo la línea de *The Italian* y de *The Monk*, explora las posibilidades del gótico, un tipo de literatura que había conocido y leído con avidez en su juventud. El personaje principal de esta novela se puede encuadrar en estos tipos latinos que por lo general están fuera de ley —“the noble

outlaw” (Thorslev 1965: 28); son bandidos que viven en una libertad forzosa y romántica, criminales nobles. Verezzi es el villano de esta novela de Shelley, un ser enorme, perturbado, introvertido y atormentado con un destino marcado desde su nacimiento. Su gran estatura pudo influir en la concepción del monstruo de M. Shelley (Frank 1987: 351).

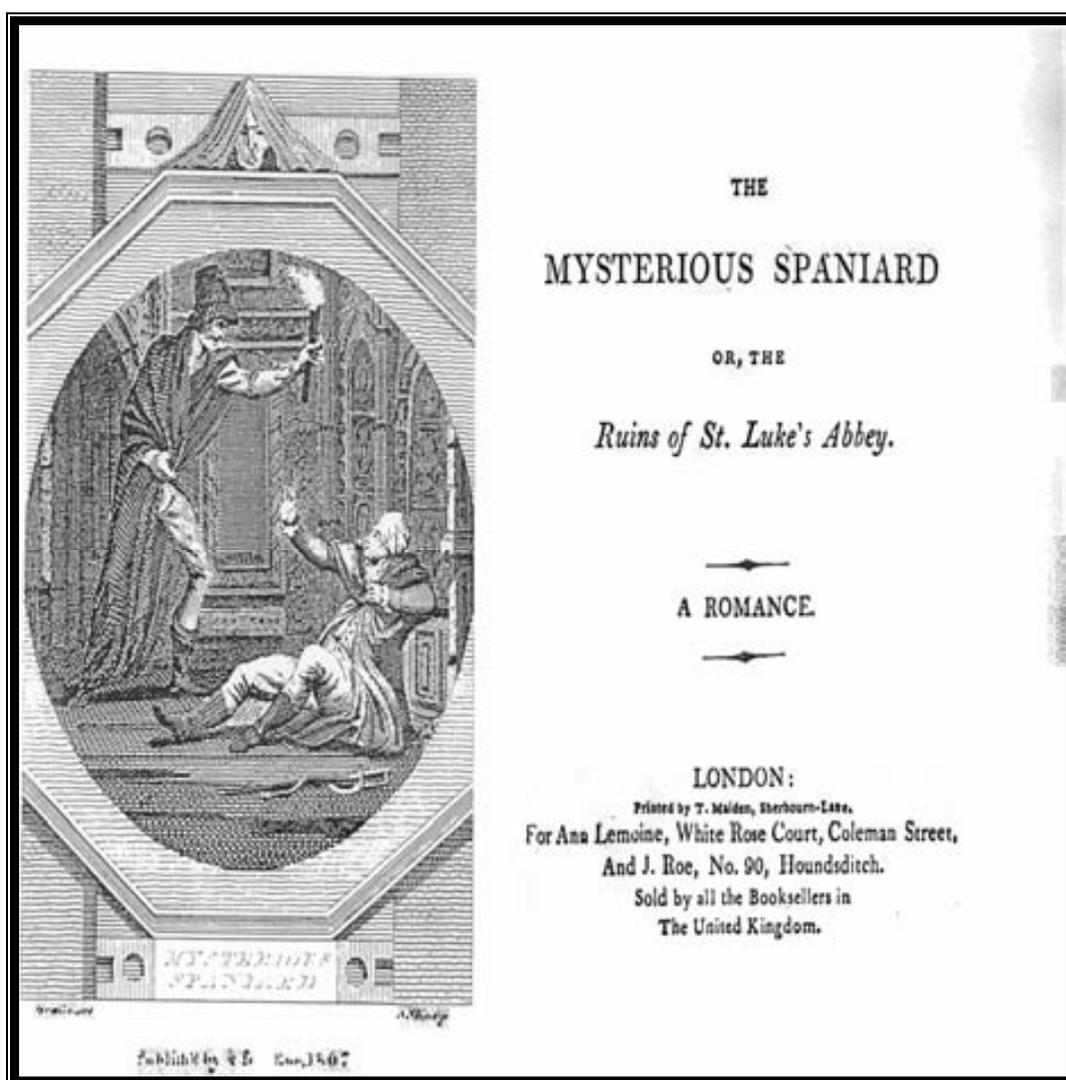


Figura 8
Portada de la primera edición de *The Mysterious Spaniard*
(1802)

Partiendo de los datos obtenidos, son varias las conclusiones que extraemos al observar las clasificaciones de la novela gótica (ver gráfico IV), así como al cotejar los rasgos característicos del gótico con ambas clasificaciones. En primer lugar, creemos poder afirmar que el gótico histórico y el gótico sobrenatural se desarrollaron ampliamente en las novelas de geografía norte, puesto que elementos como el castillo, la caverna, etc. son los más comunes a estas novelas. De este hecho se derivan diversas interpretaciones culturales, políticas y religiosas, como por ejemplo el nacionalismo y el anticatolicismo. Del mismo modo, las novelas de geografía sur se desarrollan casi todas dentro de las facciones del terror-gótico y horror gótico. Este dato nos confirma, pues, que el uso más generalizado del enclave escenográfico del universo latino-mediterráneo supuso un componente sustancial en el desarrollo de la evolución del gótico desde lo sobrenatural hacia el terror y el horror.

En segundo lugar, tomado los porcentajes de la geografía norte y la geografía sur de las bibliografías consultadas, otro dato obvio que resalta es que entre estas dos clasificaciones se engloba casi el total de las novelas góticas. Existe una dualidad norte-sur de la que veremos las consecuencias principales en tanto en cuanto supone una binarismo cultural geográfica. El resto de las novelas pertenecen a una geografía oriental, simplemente a un lugar indeterminado difícil de ubicar, pues en muchas novelas góticas las referencias geográficas, culturales y temporales son casi nulas.

En tercer lugar, observamos que el edificio gótico, personajes y temática de las novelas de geografía norte, que coinciden con el gótico histórico y sobrenatural, se desarrollan de una forma más fácilmente catalogable dentro de los estereotipos góticos: castillo o mansión, señor todopoderoso y persecución con fines sexuales y confinamiento. Aunque estos mismos elementos aparecen en la geografía sur, su complejidad y funcionalidad cambian sustancialmente. El edificio gótico se transforma en un convento o

monasterio que se extiende fuera de sus límites físicos, transformándose en no pocas ocasiones en un paisaje con implicaciones culturales y políticas. Los personajes dejan de ser tan predecibles como los de geografía norte: la heroína cambia su actitud pasiva a una actitud activa anti-masculina, surge la heroína-villana con capacidad de infringir terror y horror y por ello la causalidad del mal deja de ser una característica exclusivamente masculina y patriarcal dentro del gótico. Surge el bandido como un héroe-villano, cuya manifestación más acentuada es su libertad frente a las normas sociales y culturales establecidas. En cuanto a la temática del sexo, también deja de ser una obsesión masculina; las nuevas heroínas-villanas despliegan los mismos deseos sexuales que los héroes villanos y son capaces de cometer los mismos actos aberrantes. La radicalización del gótico hacia el horror conlleva el desarrollo de los personajes hacia posiciones más introspectivas hacia una mayor variedad en cuanto a su tipología. El anticatolicismo, aunque esbozado en el gótico histórico con novelas que se remontan a la época católica inglesa, se desarrolla en toda su amplitud funcional en las novelas de geografía sur, cuyo marco es plausiblemente más idóneo, ideal para la introducción de prototipos propagandísticos con fines nacionalistas.

En definitiva, la ficción gótica, en cuanto a forma ficcional distintivamente británica, conlleva en sí un componente nacionalista que es una de aportaciones más relevantes de la representación del sur en el gótico. El sur, que se incorporaría plenamente en la década de 1790 con Radcliffe y Lewis, tiene un paralelismo evidente con el nuevo romance gótico en cuanto a la significación nacionalista y anticatólica que ambos autores reflejan. La ficción gótica en su evolución fue incorporando elementos, que aunque ya se atisbaban en la novela de Walpole, encajaban con el ‘mito de experiencia secular’ que el romance gótico apunta en su génesis. La ‘tensión’ en la significación cultural de lo gótico corresponde a una ‘tensión’ de los significados políticos, como género característico

británico opuesto a lo continental y a lo católico. La tradición política de Inglaterra enfrentada al continente no es nueva en el XVIII, pues se remonta a la escisión religiosa y política llevada a cabo por Enrique VIII.

La ficción gótica también representa lo contrario a fuerzas extrañas –como las papistas–, y al mismo tiempo pretende ser una liberación de las mismas (Smicht 1998: 24). El escenario latino sirvió los intereses de este nuevo romance gótico en su doble sentido de aspiración nacionalista y de fuerza enfrentada a lo extraño. La violencia que provoca la ficción gótica es, de alguna manera, la que se deriva de esta confrontación de fuerzas, provocada por este poder prelático y aristocrático-continental. Así pues, el género gótico no sólo se sitúa en el pasado, como uno de los rasgos más evidentes de lo gótico, sino en un pasado extranjero.

En otro orden de cosas, hemos analizado las características de la novela gótica como ficción popular, con una evidente carga psicológica, pretendiendo crear un nexo común que aúna los aspectos por los que este tipo de ficción se desarrolló de forma tan rápida. Por un lado, el evidente ingente aumento de lectores provocó una demanda de ficción que el mercado, en un principio, apenas podía abastecer y que más adelante, en la década de 1790, impulsó la aparición de una legión de imitadores de la ficción gótica con el único propósito de obtener beneficios económicos cómodos. La peculiaridad de estos lectores y su acelerado incremento en lo que concierne a nuestro tema es el origen de su aprendizaje; es decir, de qué manera en tan corto espacio de tiempo una gran cantidad de personas dejaron de ser analfabetas. Un factor que sin duda también contribuyó al incremento de lectores es el rápido crecimiento de la población, sobre todo a partir de 1760, como explica M. Butler en *Romantics, Rebels and Reactionaries* (1981): “perhaps the most significant agent of change in the second half of the eighteenth century was the sharp rise in the population.” (12) Este

desmesurado aumento de la población constituye de algún modo la primera cultura de masas de la era moderna.

En conclusión, en el gótico se da una coalición entre el protestantismo y el capitalismo editorial, que nació a la par que la imprenta, explotando las ediciones baratas populares y creando una masa de nuevos lectores que demandaban nuevas y diversas fronteras imaginativas. En este sentido, el gótico recoge también la tradición del teatro y la novela anterior, que junto con los libros de viajes, recrean un escenario que responde perfectamente a la amalgama de ideas que desde el poder se quiere transmitir a sus ciudadanos. Es decir, un sentimiento nacionalista basado en el desprecio del ‘otro’ apoyado en la larga confrontación religiosa y política que había mantenido contra el antes poderoso imperio español y ahora convertido en un espejismo de su gloria pasada, ridiculizado y denostado por el gótico en tantas obras.

CAPÍTULO III

LA REPRESENTACIÓN GEOGRÁFICA EN LA NOVELA GÓTICA

3.0. Introducción

Los críticos han denominado de diversas maneras los aspectos relacionados con el sur en las novelas góticas, considerándolos más bien como elementos colaterales que realmente funcionales: Jacob Brauchli las denomina “antiklericale” (1928: 51); Birkhead “anti-Roman” (1925: 69-70); Tompkins “disingenuous” (1932: 274); Smith “sentimental” (1934: 191); Summers “romantic” (1932: 196); Kievitt “anti-catholic” (1975: 232); y Schmitt las califica de “displacement and nationalistic.” (1994: 857-858). En general y como anticipábamos en la introducción de esta tesis la casi total omisión del escenario gótico, especialmente el sur, en las novelas góticas por parte de la crítica nos evidencia: a) que el lugar geográfico ha quedado fuera de los estudios críticos y b) que en el análisis sobre el texto o sobre el género gótico este espacio geográfico sur ha quedado fuera de las

clasificaciones de los elementos recurrentes del género literario. Este sesgo en prejuicio del escenario se deriva del habitual acercamiento al texto gótico desde una postulación sobre lo considerado tradicionalmente central o normativo de la narrativa gótica. Sin embargo, este acercamiento al texto no es el único o exclusivo de la investigación científica:

Gothic place then needs to be reevaluated as a narrative site where the autor stages confrontations between persecutors and victims, and dramatizes a conflict between agents of similarity and figures of difference. A new approach to place moreover calls for a clarification of the ideological assumptions relevant to it within Gothic textuality. (Saglia 1998: 13)

La novela gótica supone el germen literario y cultural de una tendencia que se desarrollará ampliamente en la literatura inglesa durante el siglo XIX, y que llega hasta nuestros días, a describir otros lugares y otras culturas con prejuicio y que ha producido numerosos textos orientalistas e imperialistas. Lo que se ha denominado tradicionalmente como exotismo prerromántico anticipa y participa en ese ansia de ficcionar culturas ajenas y acompaña un despertar al deseo político de imponer la superioridad de la civilización inglesa sobre las naciones enemigas del sur.

La novela gótica se recrea en el paisaje del sur como escenario exótico, aunque su función no solamente se centra en el rol mismo de describir un paisaje que ofrezca nuevas emociones a los lectores en una época en la que el viaje era cosa de muy pocos, sino que sirve también para establecer la dualidad cultural igualdad/otredad. Las conflictivas tensiones que habitan en la otredad de la novela gótica crean una recurrente ansiedad cultural de modo que, aunque se reconozcan los lugares, paisajes y escenarios descritos, éstos amenazan al lector con lo diferente.

Igualmente nos referíamos a que la representación geográfica de la novela gótica engloba muchos aspectos que son cruciales en la significación cultural del gótico. Encontramos representaciones del Grand Tour como modo de viajar y observar la realidad

externa. También observamos descripciones paisajísticas de famosos artistas de la época en una mezcla cultural de realidad, pintura y literatura. Existe una amplia recreación en los personajes representando su carácter nacional, que incide sobre la otredad cultural representando la identidad no civilizada en contraposición con la superior civilización inglesa. Los comportamientos populares como el folklore, entretenimientos festivos, gastronomías, hábitos culturales, conforman en el gótico un escenario representativo de una diferenciación cultural distante.

Guillén Cahen (1985: 141) distingue aspectos históricos, sociológicos, pragmáticos, estructurales, lógicos y comparativos en esta diferenciación. Los elementos recurrentes que conforman los géneros pueden tener diversas funcionalidades según qué aspectos se consideren centrales en un momento determinado del análisis de un género; de ahí que, según qué corriente crítica se acerque a un género, tratará un aspecto funcional u otro según sus postulados teóricos. Sería impensable pensar en el “western”, la ciencia-ficción, la utopía o la novela de aventuras sin tener en cuenta el lugar específico donde se desarrollan, aunque su funcionalidad pueda ser diferente o equivalente. Saglia considera (1998: 12-37) que la recurrencia explícita de un elemento como el escenario tiene que tener una significación más allá del puro exotismo.

Así pues, lo que hacemos en este capítulo es, por tanto, definir la función de este rasgo respecto a lo que se ha considerado como central o normativo en el género gótico y su importancia dentro del discurso genérico. Estas convenciones de los géneros suponen “el uso de códigos compartidos con otros miembros de la misma cultura.” (Martínez Lorente 1991: 275). La cuestión no es que el escenario latino no haya tenido importancia estructural en la confección del género, sino que su funcionalidad primordial haya pasado desapercibida a lo largo de la historiografía literaria gótica. Es un elemento quizás no central, pero sí

recurrente, lo que desde un punto de vista formal sería parte de las convenciones genéricas del género. Todorov afirma que la recurrencia de rasgos empobrece un género, pero también la recurrencia de un rasgo nos evidencia la presencia del mismo como genérico: “The more narrowly a work conforms to the rules of the genre, exhibiting no deviant or original elements, the further away it moves from Literature with a capital L -or to put it more simply, the less interesting it becomes.” (1975: 10)

El escenario ha sido considerado como genérico, no de forma global, como un rasgo extrapolable intragenéricamente, sino como un conjunto de sub-escenarios que operan casi exclusivamente intergenéricamente. Además de configurar el espacio gótico desde un punto de vista fragmentario, la crítica contemporánea ha contribuido, como demostramos en el Capítulo I, a regimentar los rasgos espaciales supeditándolos siempre a la psicología de los personajes o, de una forma vaga, a un modo textual específico. Keats, en una carta a John Reynolds en 1818, evoca de una forma irónica una lista de elementos espaciales góticos, y se anticipa a la crítica contemporánea al reducir la representación del lugar gótico a una amalgama topológica y configurar el escenario como una pieza estereotipada de la sintaxis del discurso gótico: “I am going among Scenery whence I intend to tip you the Damosel Radcliffe - I'll cavern you, and grotto you, and waterfall you, and wood you, and water you, and immense-rock you, and tremendous sound you, and solitude you.” (Keats en Rollins 1958: 44)

Fowler (1981), presenta quince combinaciones posibles de rasgos que pueden formar parte de un género histórico. Entre ellas se encuentra la *mise-en-scène* como lugar en que se desarrollan los acontecimientos, y la forma en que dicho lugar es presentado, que alcanza cierto grado de emotividad. Sin embargo, el escenario basado en unos sub-lugares recurrentes y redundantes se va trasladando de un lugar a otro, de Inglaterra y Escocia al sur

de Europa, lo cual no se ha determinado ni acotado por parte de los teóricos del género. El por qué de ese cambio y no advertir que lo que cambia es el conjunto de toda la *mise-en-scène* es lo que la crítica ha obviado durante mucho tiempo.

Así pues, con este panorama, proponemos un acercamiento al estudio del escenario sur en el gótico desde un punto vista global, quizás no como una parte central del género, pero aceptando su funcionalidad cultural como moldeadora del género, considerado éste desde el punto de vista histórico y desde el punto de vista pragmático-textual. Tomando el ejemplo de Suleiman (1987) sobre la novela de tesis como un género funcional (didáctico) o temático (ideológico),⁸⁰ la novela gótica podría ser un género funcional (propagandístico) o temático (que tratara de la sociedad moderna y estructurada frente a sociedad antigua y caótica). Una vez aceptado esto, se incorporan entonces otros aspectos importantes sobre el pensamiento de los autores, su psicología y su entorno político y sociocultural. Cada una de las posibles conclusiones tiende a ofrecer distintas visiones del género modificando su estructura. Los resultados de estos acercamientos, menos objetivos a primera vista, han provocado una segregación de los mismos del ámbito estrictamente literario teórico y, o bien han sido acogidos por otras disciplinas externas (en mayor medida los estudios culturales) o se han vertido hacia una investigación más clásica.

Suleiman (1985) argumenta que la novela de tesis trata de caracterizar el género que le ocupa pero sin renunciar a la utilización de fórmulas derivadas de otros géneros acuñados en la tradición. Algunos mecanismos propios de la novela ideológica son descritos mediante la comprobación de paralelismos y diferencias posibles entre este género y el “*exemplum*”, que ambos tienen clases de producción didáctica que utiliza un “*mito*” o historia para la

⁸⁰ Suleiman en *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel As a Literary Genre* define la novela tesis como: “a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine.” (1987: 7)

persuasión. Esta forma de complementar la investigación también se incluye en nuestro estudio: la novela gótica no puede abstraerse de toda relación con otras formas, sino explicarse como una particular fusión de posibilidades ya existentes, tanto genéricas como de otro tipo. Así pues, el escenario geográfico latino de la novela gótica no es exclusivo de este género desde el punto funcional. Estos rasgos góticos del escenario son extrapolables desde muy diversos ángulos, pero con una significación específica desde un punto de vista pragmático.

Para definir la funcionalidad de esa *logotopia* en la ficción gótica es necesario disponer de un marco analítico, un esquema básico, aunque pueda parecer simplista, de los principales constituyentes de un texto narrativo tradicional, como analizamos en el Capítulo I. Usando este esquema básico de análisis podemos establecer las posibles funcionalidades que el escenario establece, ya sea en los diferentes niveles del texto o entre los elementos existentes en un solo nivel. Este esquema está basado mayormente en el trabajo de Suleiman (1983: 157), aunque ocasionalmente hemos modificado su terminología (ver gráfico VII).

En esta línea analítica propuesta situamos también el ejemplo de Parrinder, que un artículo titulado “Landscapes of British Science Fiction” (1992) habla sobre la importancia del paisaje o escenario en la ciencia ficción. En la ficción inglesa define el paisaje lo que él denomina *logotopia*, elemento esencial y recurrente a toda la literatura fantástica. Con la salvedad de que en el gótico sí hay países reales que de forma explícita se reflejan en la mente del lector, se puede observar claramente la analogía con lo que Parrinder señala:

Landscape has a special importance in the literature of science fiction and fantasy for several reasons. Any place described or evoked in words becomes an imaginary, or at least an imagined, place, a *logotopia* existing not in physical space but in verbal space. The implied reader of such description is usually absent from the place described or unable to experience it fully and directly. When a *strange* world is to be evoked, the descriptive task is made considerable more difficult. (193)

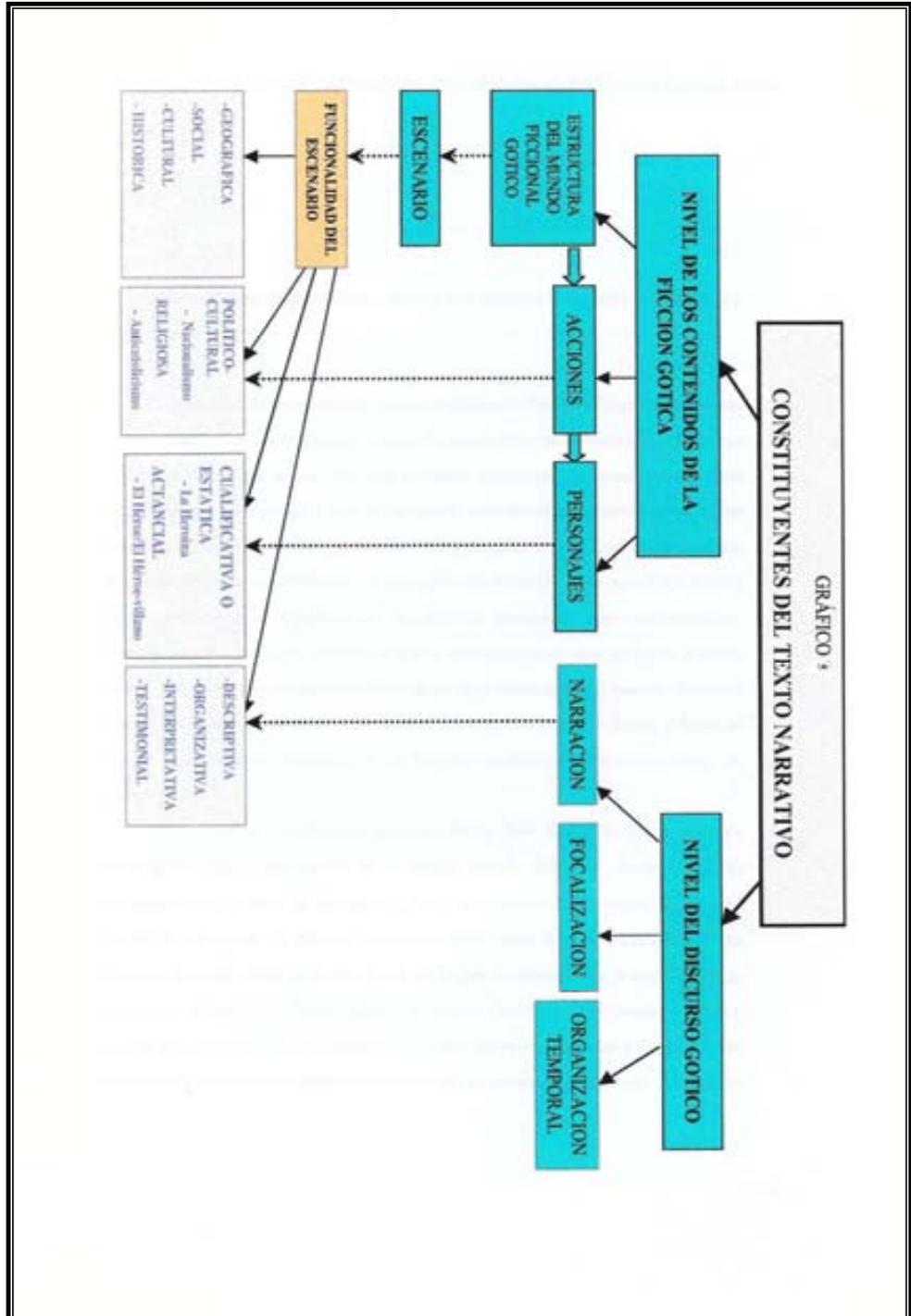


GRÁFICO VII

Nuestro objetivo en esta línea de análisis del escenario sur incide en un plano o perspectiva netamente cultural, ya que observamos que el gótico, como dice Botting (2000: 12), tiene “heterotopic effects” no sólo a finales del XVIII y principios del XIX, como género literario, sino que llega hasta nuestros días como modo narrativo guardando ese aura de misterio, de mundos imaginarios alejados, dibujando “an imagined counter world, embracing the less avowable regions of the psyche, family, society as well as the gloomy remoteness of past cultures and rugged landscapes” (12). El gótico como modo narrativo y cultural evoca al igual que hace dos siglos un mundo pasado y distante. En el siglo XVIII el gótico evocaba la edad media y los mundos foráneos buscando la otredad en el escenario. Esta estética del mundo extraño y desconocido ha permeado en la cultura del modo gótico que el cine ha sabido incorporar muy bien, aunque la recreación de los espacios es muy variada y diferente en este medio. Con significaciones distintas a las del gótico, la genealogía del mundo desconocido ha permanecido en la cultura cinematográfica, y bien podría formar un estudio posterior a esta tesis.

El escenario geográfico real o real imaginario es algo intrínseco al modo gótico y a su estética, que ha ido evolucionando en diversos mundos a lo largo del tiempo. Aunque la ciencia ficción no sea gótica en sí, hay en muchas de sus obras y películas una estética gótica, especialmente en cuanto a la recreación del escenario. Así, encontramos autores como Brian Aldiss que en *Billion Year Spree* (1973) afirma que la ciencia ficción proviene del gótico y comienza con *Frankenstein*. John Tibbetts (2004: 2) dice respecto a la obra literaria del propio Aldiss que: “His trilogy of novels derived from and expanding upon Mary Shelley’s *Frankenstein*, Bram Stoker’s *Dracula*, and H. G. Wells’s *The Island of Dr. Moreau*-respectively, *Frankenstein Unbound* (1973), *Dracula Unbound* (1991), and *An Island Called Moreau* (1980)-are classics in the postmodern interrogation of the Gothic Tradition.” La cultura del XVIII en la

que nace el gótico, en definitiva, era propensa, por cuestiones de política y religión (como veremos en los Capítulos IV y V) a dibujar con bastante frecuencia esos lugares en el mundo latino mediterráneo.

El escenario como parte integrante del mundo ficcional gótico expande su funcionalidad en todos los constituyentes del texto narrativo, (ver gráfico 7) aunque en este estudio nos centramos en aquellos que han sido sesgados del estudio crítico del texto gótico. Esta funcionalidad cultural se desarrolla en determinados contextos históricos, geográficos y culturales –ceranos o lejanos–, los cuales sirven de base para el desarrollo de los demás constituyentes o elementos que conforman los contenidos del mundo ficcional gótico y el nivel del discurso gótico.

En el caso de la novela gótica, la funcionalidad cultural del escenario como integrante del mundo ficcional gótico se desarrolla en cuatro vertientes fundamentalmente: a) el enclave geográfico donde se sitúa un escenario concreto; b) el contexto histórico-político y cultural de este *locus amoenus*, c) los personajes y d) la labor descriptiva por parte del autor. Lo que hacemos a continuación es ver estas vertientes encuadradas en algunas obras de diversos autores góticos que hemos dividido en dos grandes apartados: autores no viajeros y autores viajeros. Ya que el escenario es el aspecto que analizamos en este capítulo, hemos creído conveniente estudiarlo desde la visión directa del autor como viajero o indirecta cuando que utiliza como elementos otras novelas góticas y como base documental, muchas veces los libros de viajes. Los autores viajeros tienen una visión directa del escenario, que incorporan o recrean desde una visión personal, como Radcliffe, mientras que los no viajeros se basan en estereotipos que desarrollan partiendo de la tradición teatral y narrativa y extienden usando el propio gótico, cuando plagian, pero también toman de los libros de viajes nuevos lugares más reconditos y desconocidos dentro del escenario sur. Por ejemplo,

en la península ibérica, no es raro encontrarse lugares muy desconocidos, incluso para nosotros, como observaremos en las obras que analizamos en detalle. Comenzamos este análisis con los autores no viajeros que nos aportan esa visión más fija, menos personalizada, para poder observar mejor el contraste con los autores viajeros.

3.1. Autores no viajeros

En el recorrido que haremos para comprobar el grado de importancia del sur en la novela gótica inglesa y su funcionalidad e integración en las convenciones góticas, creímos pertinente utilizar tanto obras reconocidas como textos desconocidos para el público, como adelantábamos en la introducción a este trabajo. Usamos textos no reeditados desde principios del siglo XIX; textos que, por alguna razón, no se han considerado como reeditables hasta muy recientemente,⁸¹ quizás porque resultaban repetitivos o porque no han sido objeto de un análisis crítico profundo. Son autores que en su día fueron conocidos pero que, aparte de los específicamente estudiosos de la novela gótica, nadie conoce hoy en día. Desde esta perspectiva de obras inéditas nos situaríamos de una forma más objetiva frente al objeto de estudio. La distinción entre autores viajeros y autores no viajeros a la hora de analizar la representación geográfica de la novela gótica nos presentará dos visiones similares, pero con un tratamiento diferente donde se transmiten diferentes imágenes culturales: la de los autores no viajeros es más estereotipada, y la de los autores viajeros, más realista. Los primeros usan muy a menudo libros de historia para recrear de forma más realista sus obras, aunque también recogen de los mismos la base de sus historias, sin referirse concretamente a esos sucesos históricos determinados. No hay homogeneidad en cuanto al tratamiento, pero sí en cuanto a una documentación básica.

⁸¹ Por ejemplo, desde 2004 la editorial Zitaw Press ha comenzado a rescatar algunas de estas obras.

Hasta ahora hemos realizado nuestro estudio de forma global, ejemplificando con distintos textos góticos los diversos puntos tratados. Hemos usado aquellos textos que de forma más representativa ilustraban nuestro estudio. En los siguientes capítulos profundizaremos en distintas obras para pormenorizar nuestro estudio en un análisis desde lo más general hasta lo más particular, algunos inéditos completamente, aunque no por ello menos importantes para demostrar la dimensión cultural del sur en la novela gótica. La razón de no restringir nuestro estudio del escenario sur a los autores más canónicos del género es que de esta manera, aunque estos sean los más representativos del modo gótico para la crítica, podría haber tenido un sesgo importante en algún aspecto. Al estudiar obras conocidas y desconocidas, de todas las fases y tendencias del gótico, nuestra tesis pretende ser más plausible y objetiva. El gótico supuso un ingente impulso editorial y como tal abarca cientos de obras cuyas características comunes nos conminan a acercarnos al modo gótico como un todo global para extraer sus principios básicos, entre los que consideramos que el escenario sur como uno de ellos.

La elección de los textos inéditos se realizó de forma objetiva: en primer lugar se acotó el campo de estudio y se establecieron los distintos tipos de novela gótica. Este paso determinó las obras que contenían elementos latinos mediterráneos tanto geográficos como temáticos. De entre las obras que contenían elementos latinos mediterráneos, se eligieron como más representativos para este apartado dos autores conocidos en la época pero que posteriormente la crítica no ha considerado como autores significativos para su estudio. William Henry Ireland y George Walker han quedado totalmente olvidados y sus obras son apenas conocidas. *Rimualdo, or the Castle of Badajos* de Ireland se ha reeditado por primera vez desde hace más de 200 años, al igual que su otra obra *Gondez the Monk*, publicado por Zittaw Press, que toma su nombre de una de ellas (*Zittaw the Cruel*). Sin embargo, de George Walter,

no existe ninguna obra reeditada en la actualidad. Son obras de las que existen escasísimas referencias críticas.⁸² *Rimualdo* en su día sólo tuvo una edición, *Don Algonah* tuvo dos ediciones (la segunda es la utilizada en este trabajo), y *The Three Spaniards* tuvo dos ediciones; la segunda, de 1832, es la que utilizamos en este estudio por ser la única accesible microfilmada. Estos autores evocaron y recrearon el escenario a través de los libros de viajes por un lado y en otros casos copiando de otras novelas góticas. Hemos decidido realizar un estudio detallado de estas obras por no tener antecedentes críticos y de esta forma rescatar novelas que habían pasado inadvertidas para la crítica moderna, y al mismo tiempo porque corroboran el objeto de nuestro estudio. Otros autores elegidos para este punto han sido objeto de muchos estudios como Maturin, por ejemplo y por otra parte, sobre las obras más conocidas nos hemos centrado en aquellos aspectos que más incidían en el objeto de nuestro estudio.

3.1.1. *Rimualdo*: los viajes por España

William Henry Ireland (1777-1835), autor de *Rimualdo*, fue un notorio plagiador de textos de la época que pretendía pasar por obras de Shakespeare. También se atrevió con una tragedia, probablemente plagiada, *Vortigern and Rowena* (1796) cuando sólo tenía diecinueve años. La estrenó en el Drury Lane Theatre y según las críticas de la época fue un completo fracaso. Ireland se apartó entonces de este género y se refugió en el género más exitoso del momento, aunque menos valorado socialmente, la novela gótica, en su forma más obscena y voluptuosa. A los veintidós años publicó su primera novela, *The Abbess: A Romance* (1799), de las cinco que se conservan hoy en día. Su segunda novela es la utilizada en este estudio *Rimualdo: Or, The Castle of Badajos* (1800) (ver fig. ix); después escribió *Bruno: Or,*

⁸² De las bibliografías consultadas hemos encontrado referencias a los autores de los textos analizados en Summers (1938), Tarr (1947), Tompkins (1969) y Frank (1984).

The Sepulchral Summons (1804); *González the Monk: A Romance of the Thirteenth Century* (1805); y *The Catholic: Or, Arts and Deeds of the Popish Church, a Tale of English History* (1807).

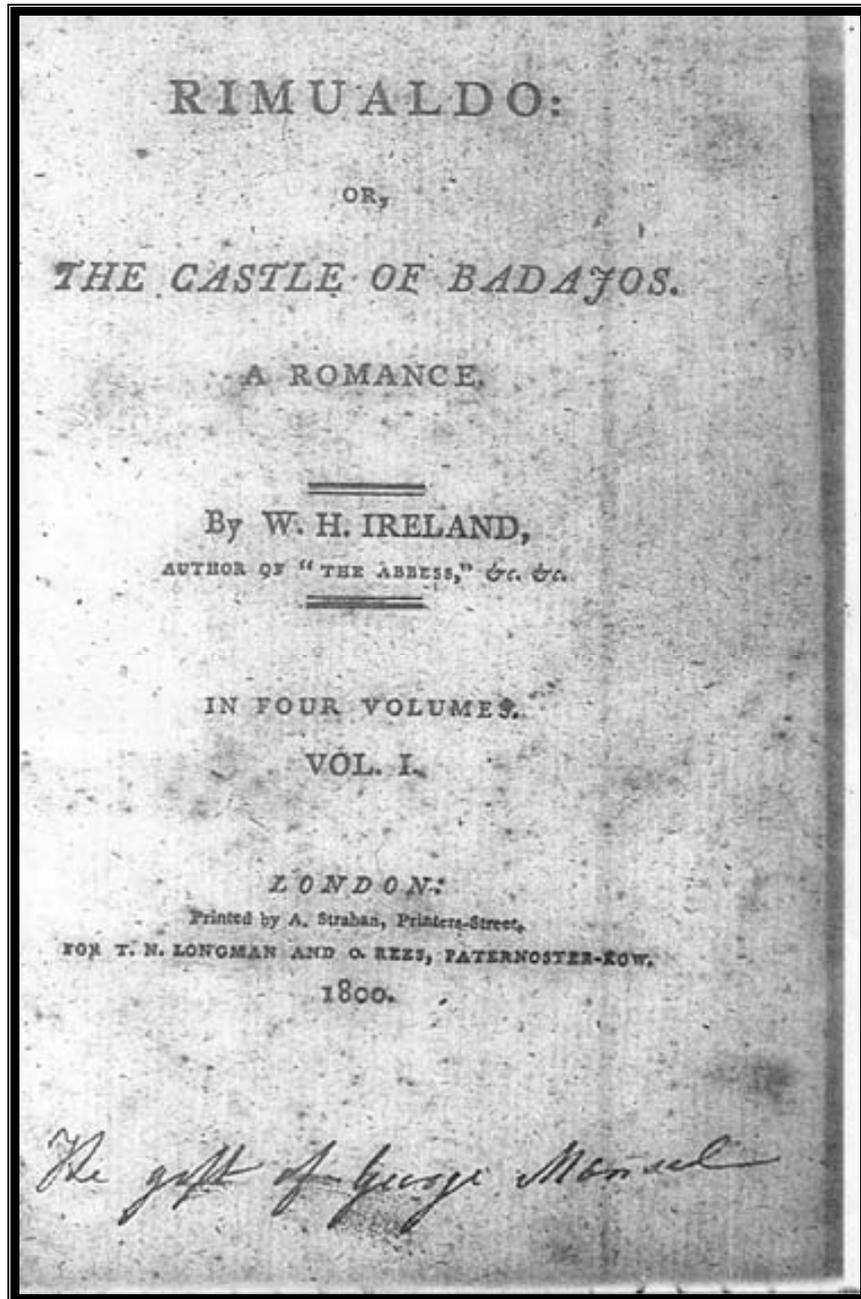


Figura 9
Portada de la primera edición de
Rimualdo: or, The Castle of Badajoz (1802)

Publicada en Londres en tres volúmenes por T.N. Longman y O. Ress en 1800, edición que usamos en este estudio, no ha tenido ninguna reedición actualizada y las referencias bibliográficas e investigaciones literarias se reducen a la obra de Summers (1938), donde al igual que en la anterior, encontramos un pequeño resumen y un índice de reseñas críticas. De las reseñas citadas por Summers encontramos la de la prestigiosa revista *The Monthly Review* (Febrero 1801: 203) en la que dice que la obra suministra:

Unnatural parents, –persecuted lovers, –murders, –Haunted apartments, –winding sheets, and winding staircases, –subterranean passages, –lamps that are dim and perverse, and that always go out when they should not, –monasteries, –caves, –monks, tall, thin, and withered with lank abstemious cheeks, –dreams, –groans, and spectres.

El propio Summers (397) encuentra una clasificación realizada por el bibliófilo Monsieur Maurice Heine en la revista *Revue Minotaure* (Mayo 1934) sobre una colección de novelas góticas de André Breton. Este bibliófilo distingue cuatro categorías: “le gothique noir, le fantastique noir, le réalisme noir y le burlesque noir” (1969: 27). *Rimualdo* estaría en la segunda categoría, la novela negra fantástica.

Rimualdo es una novela bien realizada por Ireland en cuanto a los parámetros góticos, aunque un tanto rutinaria, mucho menos sanguinaria que *The Abbess* y menos espectacular en su parafernalia gótica y efectos que *Gonzalez the Monk*, quizás su mejor novela. Los personajes encuadran perfectamente dentro de los estereotipos góticos, un hecho remarcado como hemos visto por la reseña crítica realizada en *The Monthly Review*, en la que el autor realiza un inventario de la fórmula estándar de la ficción gótica. Siguiendo el inventario de la reseña crítica nos encontramos con “unnatural parents” como el primer ingrediente gótico, identificado por el crítico como la fuente principal de terror. El sensible joven héroe, el Conde Don Rimualdo, que ama la naturaleza y a todas sus criaturas hace que

su belicoso padre, el señor del Castillo de Lara,⁸³ lo envía a la corte de Felipe II para salvaguardar la reputación de la familia esperando que la experiencia le haga madurar y avive sus deseos de contraer matrimonio. De camino a la Corte, en un viaje desde Navarra a Toledo, Rimualdo se hace amigo de un joven campesino, Cesario, nombre tomado de Shakespeare, que se une a él como secretario. Este joven es un elemento curioso por su misterioso origen paterno. Cesario es un personaje clave en esta novela, se une a Rimualdo antes de alcanzar Tudela en un suceso en el que los elementos góticos de chica en apuros, rescate y sueños aterradores se suceden en lo que sería la primera aventura de Rimualdo. Cesario, personaje misterioso, labriego pero culto, junta su destino con el de Rimualdo en su viaje hacia la corte de Toledo. Aunque desconocido para Rimualdo, éste lo acoge como parte de su séquito.

La propia Corte es todo y más que lo que el padre de Rimualdo hubiese esperado para que su hijo realizara progresos en ‘la experiencia de la vida’, ya que es un lugar de iniquidad sin igual, de viciada intriga, de deliciosa corrupción. El elemento dominante de mala conducta es el Marqués Diego de Badajoz, un desdichado y siniestro hombre que recuerda a Rimualdo a su propio padre. El Marqués de Badajoz posee un castillo tan oscuro como el de su tierra natal. La malvada estrategia del Marqués es llevada a cabo por el contraído y adusto monje Sebastiano (otro nombre tomado de una obra de Shakespeare, de *Twelfth Night* concretamente). En el momento en que Rimualdo se adentra en el castillo del Marqués de Badajoz, perdido de camino a una cacería a la que iba invitado por el emperador Felipe II, encuentra que tanto el Marqués como Sebastiano se dedican a uno de los

⁸³ El Castillo de Lara fue fundado por Gonzalo Fernández, padre de Fernán González, el primer conde independiente de Castilla en Lara de los Infantes a mediados del siglo X. Fernán González gobernó los condados de Álava, Lara, Lantarón, Burgos y casó a su hija Urraca con Sancho Garcés II de Navarra en 962. Estableció de esa manera una conexión estratégica con el vecino Reino de Navarra. La influyente familia Fernández dio lugar a la familia de Lara y en 1520 el Emperador Carlos V distinguió a la Casa de Lara con la dignidad de la Grandeza de España en las personas de sus más relevantes representantes: el Duque de Nájera y el Marqués de Aguilar de Campoo.

pasatiempos góticos más usuales: acosar a una doncella, Constanza en este caso, una bella y desfallecida dama típica del gótico. Constanza nos recuerda de algún modo a Perdita en la obra de Shakespeare *Winter's Tale*, ya que su papel en toda la novela es interpretar a 'la mujer perdida.'

Buscando resolver su problema inmediato con Constanza, Sebastiano y el Marqués de Badajoz deciden cómo y dónde encerrarla. Rimualdo ve a Constanza y se enamora al instante de ella, pero en una de las pesadillas de Rimualdo ella se desvanece dejando tras sí una efigie bañada en sangre. Entre tanto, Constanza es trasladada fuera del castillo y los dos personajes principales se ponen en contacto con el padre de Rimualdo para esconderla en el Castillo de Lara, hecho éste que cumple también con el estándar del gótico. Rimualdo vuelve a casa después de varios intentos vanos de encontrar a Constanza; finalmente es conducido por su padre a la celda donde ella está encerrada, desconociendo éste que Rimualdo está enamorado de ella. Le muestra a la triste dama que sufre en las mazmorras del castillo y al conocer su amor por Constanza es expulsado del castillo. Esta es una trama que podría ser considerada un tanto freudiana.

La desesperación del héroe y la heroína alcanza su punto de mayor intensidad cuando se produce la entrada milagrosa de un cambio inesperado y espectacular del destino. Es el modelo de trama shakespeariana tragicómica, una forma dramática que a Ireland le atraía enormemente. El amigo y protector de Rimualdo, Cesario, que ya le ha salvado la vida en dos ocasiones, libera a Constanza y posteriormente restablece su propia línea sanguínea noble perdida antaño.

Durante el encarcelamiento de Constanza en el Castillo de Lara, Cesario había estado retenido en el Castillo de Badajoz, donde encontró pruebas legales de su noble linaje y de su derecho a los vastos estados de Montalbán. Temiendo el poder de la familia

Montalbán, el padre de Rimualdo transige y permite la boda de Rimualdo y Constanza aunque siempre es un despreciable suegro, de ahí que la purificación de la familia gótica sea incompleta y el mal paterno no sea finalmente eliminado. Ireland modifica el final tradicional gótico en el que la expulsión y la eliminación del mal de las vidas de los recién casados que heredan el castillo y su maldición es total.

Rimualdo es una obra larga, muy documentada, en la que el autor pretende que el paisaje y los lugares visitados evoquen una cierta atmósfera determinada que traslade al lector dos siglos atrás. La atmósfera que consigue con sus descripciones geográficas es la de un lugar más bien inhóspito donde destacan la belleza de sus llanuras y la geografía adusta de la España castellana, que nos recuerda al *Quijote* en diversas ocasiones. El *Quijote*, obra de referencia obligada en muchos libros de viajes del XVIII sobre España, tuvo una gran influencia en la construcción del sur de los escritores de libros de viajes y por lo tanto suponemos que también fue utilizada por los autores góticos como construcción cultural de España. Esta obra escrita con profusión de detalles geográficos e históricos, aunque con imprecisiones ortográficas en cuanto a los lugares que describe, nos muestra cómo el autor, basándose en la documentación de libros de historia y de viajes, nos conduce de forma muy real por España. Analizamos todos estos detalles con el fin de mostrar cómo un autor gótico no viajero era capaz en la época de trasladarnos de forma fidedigna a la España de Felipe II.

Para conseguir introducir el paisaje español en la obra, Ireland establece diversos viajes dentro de las peripecias del joven héroe. El primer viaje, desde Navarra hacia la corte, inducido por el padre de Rimualdo con el fin de adquirir experiencia en la vida y salir del aislado Castillo de Lara en el Vicerreino de Navarra, es el más importante por ser el viaje inicial e iniciático del héroe hacia un mundo totalmente desconocido. Esta sensación es la que transmite el autor, logrando que el lector, al igual que el héroe, se adentre en un paisaje

extraño que juntos van descubriendo. Para situar mejor la importancia del primer viaje de Rimualdo (ver fig. x) basta un dato: la novela está dividida en cuatro volúmenes, cada volumen tiene doscientas páginas aproximadamente; el primer volumen, que consta de ciento noventa, usa ciento veintidós páginas para explicar este viaje hacia la Corte de Felipe II en Toledo. Rimualdo parte del Castillo de Lara en Navarra hacia Toledo. Su primera parada la realiza en Tudela, todavía en Navarra, nombrada sin pormenorizar sobre la localidad. El siguiente punto de su itinerario es Lozoya, que supone un desvío en la ruta lógica hacia Segovia. Posiblemente el autor conocía esa localidad, al igual que las demás por la lectura de los libros de viajes, que suponen una fuente de información y de ideas para los autores góticos, aunque no nombra otras ciudades intermedias de mayor importancia como Soria o Burgo de Osma. En el texto se presenta la parada en Lozoya como obligada por la cercanía de la noche y la imposibilidad de alcanzar Segovia, ciudad prevista inicialmente en el itinerario de Rimualdo como la primera parada importante; sin embargo, deciden no pernoctar en esta localidad, según el autor en el borde de la frontera exterior de Castilla la Vieja, sino realizar una parada técnica y continuar su viaje adentrándose en el reino de Castilla, lo que le produce una intensa emoción:

They entered Lozoya at an early hour, after making a short halt at this town, they again set forwards. As they approached the boundries of Old Castile, the deep saffron tint which the sun's bright beams threw over the distant Toledo mountains, produced the most glorious effect, it resembled a golden mantle spreading itself wide over the surface of the land, which was clad with the richest pasturage, affording nutriment to innumerable flocks of sheep, whose fleecy milk-white coats beautifully contrasted with the verdant soil they cropped. (*Rimualdo*: I. 94)

En este caso la descripción del paisaje como elemento evocador y como creador de una atmósfera determinada nos recuerda a Radcliffe, para quien, en muchas ocasiones (especialmente en *The Italian*) son más importantes las emociones que éste provoca en los personajes que el paisaje en sí que describe.

Volviendo a los datos geográficos que el autor nos muestra en su recorrido, es de destacar la exactitud de los mismos en este tramo entre Lozoya y Segovia (54 kms. por carretera), pues en línea recta entre ambas poblaciones era obligado cruzar la Sierra de Guadarrama, a la que se refiere sin nombrarla. La exactitud de los datos aportados viene dada seguramente a partir de libros de viajes que el autor recopilaba, de ahí que en otras ocasiones apenas aporte ninguna referencia geográfica:

Segovia's lofty spires, rising in the distance, now met the Conde's eye; the dusk vapours gave them a saint blue apperance, and the tremendous chain of mountains in the back ground, assuming a similar complexion, finely contrasted with the christalline face of heaven in which they seemed involved. (*Rimualdo*: I. 95)

Ya en Segovia, el protagonista queda fascinado por la obra romana del Acueducto, y lo describe en funcionamiento, pues se utilizó hasta bien entrado en siglo XIX para el fin con el que fue construido a finales del siglo I: "As they approached Segovia, Rimualdo was peculiarly struck with that most wonderful relic of antiquity, the Roman Aqueduct, whose numerous colosean arches extend full fifteen miles, abundantly furnishing water for the whole city". (*Rimualdo*: 96)

El paisaje y la magnificencia de los monumentos a la vista hacen reflexionar a Rimualdo sobre la naturaleza humana y sobre el lugar del hombre en el conjunto del universo. Este hecho, aunque no excesivamente frecuente en los textos góticos, es cultivado por ciertos autores; Ireland lo utiliza en esta obra con cierta asiduidad, sin llegar a resultar abrumador: "Nature has intuitively implanted certain faculties in our minds; it is the duty of every man to cultivate the tree; and when its fruits are ripened, he should scatter them around, that all may share alike its glorious produce". (*Rimualdo*: 97)

Sin embargo, no es el acueducto de Segovia el monumento que más impresiona a Rimualdo, sino su Alcázar (ver fig. xi), al que denomina "Gothic castle" (I.98). Es probable

que Ireland escogiera la ciudad de Segovia como el primer lugar destacado del viaje de Rimualdo entre Navarra y Toledo por ser una ciudad antigua, importante dentro del reino de Castilla y precisamente por poseer uno de los pocos castillos de aspecto gótico de España.

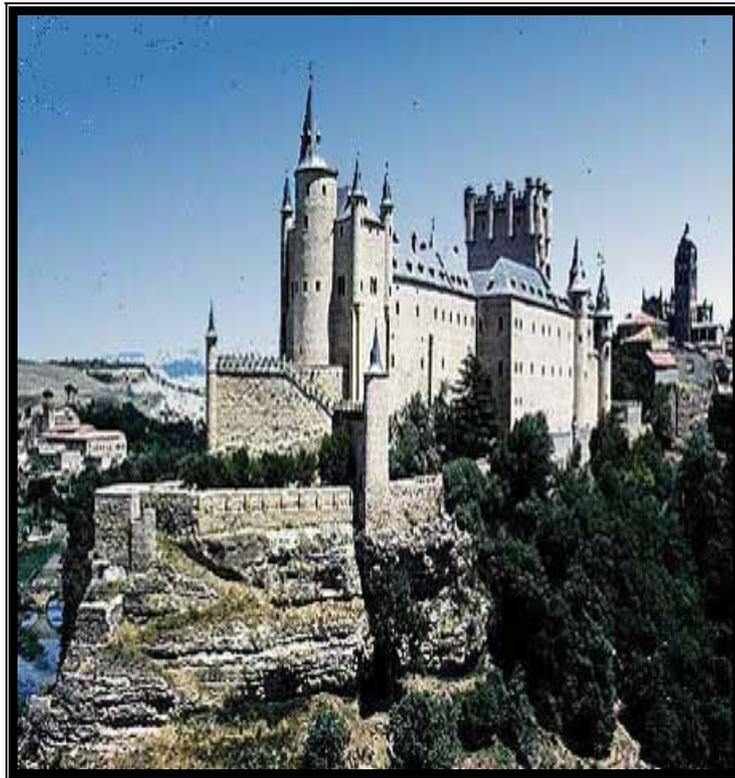


Figura 11
Alcázar de Segovia

Es importante detenernos en este punto, pues es la primera vez que aparece en el texto el término “Gothic”, aunque sea refiriéndose a una obra arquitectónica. Esto es significativo, pues en 1800, año de la publicación de esta novela, el término “Gothic” ya se utilizaba para denominar los textos del género. Esto nos demuestra que la relación y el

paralelismo existente entre la arquitectura gótica y el género novelístico era evidente para los autores, así como la traslación terminológica de la arquitectura a la narrativa, aunque como hemos explicado, no es ésta la única razón ni la más importante por la que el término gótico se asoció con este tipo de textos.

El autor se detiene especialmente en este momento para introducir una convención gótica de las más típicas: un castillo medieval. El Alcázar de Segovia es de los pocos castillos de estilo gótico que quedan en España de los más de 2.000 existentes en toda Europa. La obra fue iniciada en el siglo XII y su aspecto gótico se debe a los arquitectos de los reyes Juan II (1406-1454) y Enrique IV (1454-1474). Además de la situación, dominando la ciudad, tiene los ingredientes característicos de los castillos góticos medievales: pasadizos secretos, corredores que dan al río, etc. Esta admiración por lo gótico en la novela gótica es muy peculiar y muy poco frecuente:

Upon an eminence commanding the town rose Segovia's Gothic castle; its massive turrets seemed to frown upon the spot which they were meant to protect. –This object recalled to Rimualdo's mind the Castilio de Lara. [...] He thought of that loved home from which every step removed him, and cast a longing look behind. Night had spread her raven wings over the eastern horizon; he breathed forth a sigh; for the tenderest sensations agitated his susceptible breast. (I. 98)

Su siguiente parada, obligada por la proximidad, es Madrid. La describe llena de lo que denomina “Cavalieros” (I.103), sin prestar demasiada atención a la ciudad en sí. Destaca más los lugares próximos como “the palaces of Aranjues, Casa de Campo, Florida, and the Buen Retiro; all in the vicinity of the city, and each viewing with the other in magnificence.” (I.106). Sin embargo, dice que tarda una semana en ver todos los lugares de interés dentro de Madrid y en sus alrededores. No es de extrañar la duración de la visita, pues cualquier viajero, y en especial los que relataban sus viajes, tanto en el siglo XVI como en el XVIII, se

paraba durante varios días, y a veces hasta semanas, en los lugares que consideraban interesantes; no existía un itinerario temporal ajustado.

La grandeza de la ciudad y sus espléndidos edificios hacen que Rimualdo piense en su tierra natal: Navarra. Al igual que Emily en *The Mysteries of Udolpho* o Ellena en *The Italian*, Rimualdo, aunque héroe masculino, siente nostalgia de su país, sentimiento más común en las mujeres del gótico que en los hombres, cuya dureza y hombría les hacen ser poco dados a sentimientos de esta índole. De una manera evocadora Rimualdo compara los espacios geográficos, rasgo también característico en Radcliffe:

He then thought of the kingdom of Navarre; he recollected the antique Castilio de Lara; he regreted the solitary shades of the surrounding forests, his accustomed haunts, and the mountains from which he had so oft contemplated Navarre's territory, and gazed on the majesty of the Pyrenees, that, like a grey mist, seemed floating in the distance. [...] Such were the reflections excited in the breasts of Rimualdo and his friend, by the contemplations of all the grandeur which Madrid affords. (I. 105-106)

Hay paralelismos entre *Rimualdo* y las novelas de Radcliffe en cuanto al planteamiento del personaje principal como una versión nacionalista inglesa frente a lo diferente, el sur mediterráneo. Radcliffe lo presenta por medio de su heroínas, que con su manera de ser y sus pensamientos nos muestran lo “inglés” mientras que Ireland lo expresa a través de Rimualdo, con fines y medios similares. Rimualdo pertenece al reino de Navarra, anexionado en fecha reciente a la que se sitúa la acción de la novela a la corona castellana de Carlos V, se siente cuasi-foráneo, elige como asistente y compañero de viaje un Tudelano —natural de una de las ciudades más emblemáticas de Navarra— y su perspectiva es la de un extraño en tierra extraña donde las costumbres y las gentes son diferentes. La descripción de Navarra podría corresponder a cualquier paisaje inglés, con sus de bosques y tierra frondosa. De cualquier manera, sin establecer este paralelismo Navarra-Inglaterra, Castilla-España, la distinción nacionalista es evidente y viene dada en primer lugar por el paisaje de una manera

evocadora y en segundo lugar por las descripciones y emplazamientos geográficos. Con frecuencia se alude a Navarra como “the kingdom of Navarra.”⁸⁴

Esta diferenciación es evidente en las diversas ocasiones en las que Rimualdo expresa su identidad, como una de las más importantes de la Castilla oriental, que se alió con las dinastías de Navarra en la edad media, y dice de su linaje: “I am lineal heir of the house of Lara; the Spanish Monarch looks upon our race with favourable eye, and riches are at my own disposal.” (II. 110). También lo observamos en la correspondencia entre Rimualdo y su padre: “To the noble Marques Don Fernández de Lara, at his Castilio in the Kingdom of Navarre.” (II.148). Para remarcar esta idea de un forastero en el reino español observamos cómo al partir hacia Toledo, Rimualdo se detiene en la obra que por el momento representaba de mejor manera la idea de grandeza del imperio español: el monasterio del Escorial, donde Felipe II trasladó su residencia en 1584 hasta su muerte. Ireland, en esta ocasión, se documenta debidamente y da una descripción pormenorizada del monasterio para situar en antecedentes al lector sobre el poder y la pompa de la corona española de aquella época, enemiga acérrima de Inglaterra a partir de entonces. El autor nos describe el edificio, sus salas, su biblioteca, su iglesia y sus magníficos jardines, durante cuatro páginas (I. 107-111), pero la contemplación de tanta belleza produce un efecto contrario al esperado en el protagonista, un efecto de rechazo, estableciendo así un vínculo cultural y afectivo entre el protagonista y el lector al que se dirige:

⁸⁴ Se refiere el autor en esta cita al territorio de Navarra (“Navarre's prolific territory”) y al reino de Navarra. Sabemos que la novela se sitúa en la época de Felipe II, concretamente hacia 1584, año de la finalización del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, puesto que en la novela el autor describe la obra ya finalizada pero todavía no habitada por el monarca, que aún residía en Toledo. El reino de Navarra se anexionó definitivamente a la corona de España en 1530 con Carlos V, pero mantuvo su independencia judicial, civil, penal y administrativa durante los siglos posteriores en lo que se conocía como el fuero de Navarra. Durante la época de Felipe II y en los siglos venideros se le siguió denominando Reino de Navarra, es decir era políticamente español, pero cultural e históricamente navarro.

As they quitted the colossal edifice, Rimualdo turned towards his friend. "Tell me," said he, "with what sensations has the contemplation of this mass of grandeur inspired you?" "I have been thinking that all the art combined of those who reared this pile, and produced its inward beauties, nor the proffered gift of the whole, will not procure an individual capable of imitating with accuracy the smallest work of nature. (I.111-112)

Rimualdo no sólo comparte las ideas de Cesario, su asistente y amigo, sobre la condición humana, sino que las remarca con más ahínco. Hay un claro componente cultural en sus afirmaciones, que en el fondo son una crítica al imperialismo característico de la España de Felipe II, en contraposición con la idea de nación inglesa, en la que el trasfondo religioso-puritano es evidente:

"How just your observation," returned the Conde; "how perfectly your ideas are in unison with my own. Oh! Cesario, what follies occupy the brains of potentates. [...] They rear a monument on their own pride. How fallacious is their judgment; at best all works are but perishable, save those which have their foundation in virtue. Besides, it is not the first caused the elevation of this structure, that excites my admiration: No; it is the fabric itself; nor do I cast a thought on its principal founder." (I.112-113)

Rimualdo arremete contra el poder político y el sistema de permeabilización desde el cual el poder nos constriñe a una forma determinada de entender la sociedad que rinde culto a la magnificencia del poder. Y en este instante el autor realiza una declaración de principios, de cómo se debe entender el poder, que sigue los preceptos ingleses de civilización y antiabsolutismo. Debe ser partiendo de una base impregnada en una religiosidad personal e individual, implícitamente la que representaba el protestantismo, frente a un culto inaccesible e incomprensible, que representaba el catolicismo, siempre desde una perspectiva represiva. La caridad debe ser parte connatural del hombre como fundamento de sus relaciones humanas y ésta es la apuesta del autor frente la opulencia de unos pocos. Por otra parte, esta sensación que comparten Rimualdo y Cesario ante la contemplación del Escorial bien podría situarse en una perspectiva anticentralista del poder; así pues, podrían reaccionar igual un navarro, un castellano o un catalán. Nuestra idea es al

fin y al cabo hacer hincapié sobre la idea de Felipe II como representante estereotípico del poder absoluto sustentado en un catolicismo fundamentalista, como implícitamente se muestra en esta cita:

[...] such a structure is raised upon a basis which no mortal power can shake - the bosom of all gentle Charity: it has its foundation in the breast of every man; for it is the attribute divine of God omnipotent, that sublime emotion that fully demonstrates the existence of our spiritual being, and animates us with the glorious certainty of immortality.” (I. 113-114)

Durante este primer viaje de Rimualdo destacamos pues dos aspectos en el uso de la geografía que describe. El primero se centra en las convenciones más formales del gótico, es decir, Segovia, en la que destaca su Alcázar de aspecto gótico, un castillo con pasadizos y corredores. El segundo se centra en resaltar la idea inglesa del poder político-religioso encarnado en la figura ultra católica e imperialista de Felipe II. Esta idea es clave en la novela, ya que simboliza el papel del sur en el gótico, en cuanto que éste es usado como argumento para incorporar figuras políticas y religiosas que representan lo anti-inglés. La descripción detallada del Escorial y las reflexiones que la impresión de este monumento le producen así lo demuestran.

Para reforzar esta visión observamos cómo la entrada en Toledo apenas si impresiona a Rimualdo. Tan sólo llama su atención para destacar aún más el absolutismo del rey al que denomina en casi una cincuentena de ocasiones como “the Spanish Monarch”. En la descripción de la ciudad merece más su atención la contemplación del río Tajo y la muralla árabe que la ciudad en sí, detalle importante ya que intenta resaltar parte del origen español fundamentado en gran medida en la cultura musulmana: “Two spacious bridges cross the river; and the ancient Moorish fortifications completely surround the city, above which rise numerous spires, attracting the beholder’s regard.” (I. 115-116). Aunque el comentario sea

un tanto realista, es curioso, pues a no ser que se hubiese documentado en algún libro de viajes no es normal encontrar comentarios tan detallistas en el gótico.

La siguiente referencia geográfica después de haber concluido el viaje desde Navarra a Toledo es cuando el autor introduce al héroe-villano de la historia, el “Marques Diego di Badajos” (I. 125):

The greater part of his extensive family estate was situated at the northern extremity of Estramadura; where tremendous mountains forms the valley of Vatuégas⁸⁵. On the summit of one of those frowning precipices that overlook the plain, stands the fortified Castilio di Badajos,⁸⁶ commanding a view of the kingdom of Leon, Old and New Castile, and Estramadura.

El autor nos indica con esta nueva referencia geográfica quién será el personaje causante del terror a partir de este momento, así como también el lugar donde las escenas terroríficas se desarrollarán. Más de la mitad del volumen I ha transcurrido hasta que el autor nos muestra al héroe-villano. En este punto el lector ya conoce cual será el destino de Rimualdo, no así el héroe de la historia. El desencadenante de dicho destino se revela cuando el rey invita a Rimualdo a una cacería que tendrá lugar en las cercanías de Plasencia. Al perderse allí descubrirá, por casualidad, el famoso Castillo de Badajoz, y en su interior una dama encerrada, que jugará el papel de heroína encarcelada y perseguida, de la que el protagonista se enamorará, como indicamos antes. De esta manera comienza el segundo viaje de Rimualdo, (ver fig. xii) que durará día y medio desde Toledo.

⁸⁵ La localización exacta de este valle, que hoy se denomina *Batuecas*, se encuentra al norte de Plasencia, y al oeste de Béjar, cerca del embalse de Gabriel y Galán y está rodeado por la Sierras de la Corredera, del Cordón, de la Alberca y del Horno. La mitad del valle se encuentra en la provincia de Salamanca y la otra mitad en Cáceres. Esta es una zona en la que los castillos militares de la edad media proliferaban, especialmente los de las órdenes de Santiago y Alcantara. En esta zona en concreto podemos encontrar el castillo de Béjar, el de Nogales, el de Zafra, etc..

⁸⁶ Es curioso que el título de la historia sea el héroe –Rimualdo– y el lugar donde se producen los hechos terroríficos –Castle of Badajos–. En la mayoría de las novelas del género normalmente el título se daba al héroe-villano como en *The Monk*, *The Italian*, *Melmoth the Wanderer*, *The Abbess*, *The Monk of Henares*, *Vathek* o *Frankenstein*, o al lugar donde se desarrollaba la acción como en *The Castle of Otranto*, *The Mysteries of Udolpho*, *The Castles of Athlin and Dunbayne*, *The Castle of Ollada*, *The Castle of Tariffa*, *The Romance of the Forest*.



Figura 12

A partir de este momento su vida transcurrirá entre la corte de Toledo, donde fija su residencia, y el Castillo de Badajoz, en las cercanías de Plasencia, donde se desarrolla toda la acción terrorífica de la novela. El autor usa la descripción del castillo y sus abruptos alrededores para impresionar y producir miedo y pavor en el lector:

The view from one part of this aspiring eminence was majestically fine, while the opposite side presented nothing but bold irregular features; the barren Caín of the Vatuegas mountains rose in rugged majesty, forming a vast amphitheatre; and what still added to the gloominess of the scene, was the fall of a most tremendous cataract, whose intercepted course formed a continued din, awful as the thunders rattling peal. (II. 99)

Rimualdo emprende un tercer viaje (ver fig. xiii), pero esta vez es un viaje de persecución: sigue a los raptores de Constanza, su amada, que tras su reclusión en el Castillo de Badajoz, es trasladada hacia un monasterio en el Pirineo navarro. Descubre que los raptores de su amada son el monje Sebastiano, que habitaba en el Castillo, y el Marqués de Badajoz. Inicia su viaje dejando atrás “still visible the proud Castilio di Badajoz” (II. 128) e iniciando su ruta por el valle del río Tormes, al sur la Sierra del Pico y al norte los Montes de Ávila, en dirección hacia Ávila, ciuda que denomina “Arila” (II.128). Es decir, comienza su tercer y más importante viaje, en tanto en cuanto supone la búsqueda de su amada Constanza, en el punto en que terminó su segundo viaje y al mismo tiempo lugar que desencadena la trama de de la historia: “Before him a wide, even plain some miles, which terminated in the irregular map of Sierra de Pico and Arila hills; above which the aspiring Tablada mountains terminated the distance, in the light blue waving lines. (II. 128)

La pista para encontrar a los raptores de su amada se la da un viajero que encuentra por casualidad en una posada cercana a Ávila y que al oír hablar a Rimualdo sobre lo que le traía por estos lugares le explica cómo supo de los hombres que éste perseguía. De nuevo el autor utiliza referencias geográficas precisas para situar el encuentro:

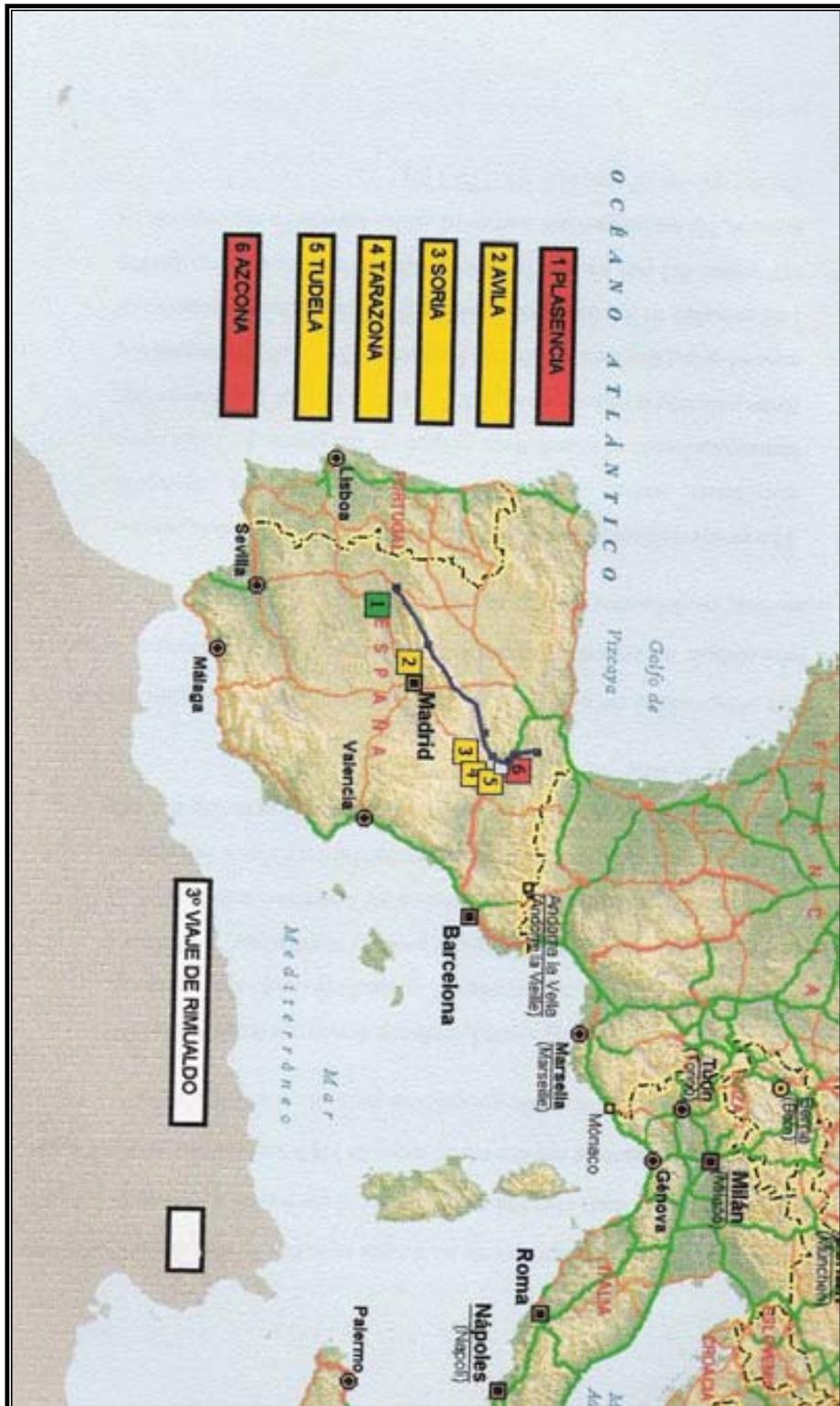


Figura 13

“It is some days, Senor, since I took my departure from Valladolid for the city of Arila, which place I quitted ere dawn this morning. As I was desirous of expediting my journey to Aleutara⁸⁷, whither I am bound [...] In the course of the route I met two travelers” [...] The stranger, then proceeded to describe the very dress Sebastiano wore; and the person of Constanza, particularly noticing the silk scarf that bound her arm. (II.134-135)

La peligrosidad de este viaje es acentuada por una nueva descripción del paisaje, para sugerir una atmósfera específica de tenebrosidad, y en definitiva, evocar terror en los lectores:

The enamelled meadows were veined with gentle streamlets. [...] But soon these enlivening objects changed; for, after a turn of the avenue that wound along the base of the last Pico steep, The Conde entered the barren valley of the Sierra de Tablada; the sudden transformation of the scene did not escape his attention; and, on gazing around, he no longer felt surprised at the traveller’s description of the dreariness of the way. (II. 175-176)

Rimualdo consigue saber cuál será el destino final de su amada: debido a una casualidad, cae en sus manos una carta del propio Marqués de Badajoz cuando se encontraba en plena persecución de los raptos de Constanza por tierras del reino de España (ver fig. xiii): “To the Most Reverend DOMINA FRANCISCA BALDINA, Superior of the Holy and Immaculate Sisterhood our Mother of Purity, in the BLACK FOREST⁸⁸ on the PYRENNEAN Mountain of SAN BERTRAUDINO.” (III. 18-19)

En su ruta hacia el convento atraviesa Soria –“Sorea” (III.34) y la Sierra de Molina– “the loftiest mountain of Sierra di Molina” (III. 35), y con el fin de imprimirle más carácter gótico aún al convento, lo sitúa en “THE BLACK FOREST” en medio de los

⁸⁷ “Aleutara” es Alcantara en la provincia de Cáceres, en las inmediaciones del Tajo, al suroeste de Plasencia.

⁸⁸ Pensamos que puede referirse al Alto de Aneu en el Pirineo Leridano por la gran profusión de pino negro existente en la zona.

Pirineos, cadena montañosa que por otra parte aparece en varias novelas góticas.⁸⁹ Para llegar al convento debe atravesar este bosque tenebroso, en el que merodean los típicos bandidos, al final del cual se encuentra la villa de “Ancona,”⁹⁰ cercana al convento:

[...] nor far from this place is the verge of a gloomy forest, the traverse of which is some miles; and you must travel that way ere your arrival at the village of Ancona: but the length of the route were nothing, was it not for the danger attending those who pass the wood by night, as it is known to be infected by a gang of desperados, who not only rifle, but generally murder such as fall into their power. (III. 65-66)

En su ruta hacia “Ancona” atraviesa localidades que nos dan cuenta del recorrido que sigue Rimualdo y del tiempo que tarda en cada jornada. Así, desde su anterior parada hasta el nuevo punto que alcanza transcurren 50 millas (90 kms.), distancia que se recorrería en una jornada a caballo:

During the day, he passed several villages. Towards mid evening he entered Taracona⁹¹, where he made but a short stay; and again setting forwards, arrived by dusk at the gates of Tudela. What a thrill of pleasure filled his soul as he passed the noble bridge across the river Evro; and on gaining the opposite shore he cast his eyes on that side where rose the turrets of Lara⁹², but the musky twilight and evening vapours dimmed the landscape. (III. 83)

Aunque Rimualdo realiza tres viajes más, en el primero de ellos (ver fig. xiv), que supone su cuarto viaje, viaja de Navarra a Toledo; más adelante vuelve al Castillo de Lara en Navarra y finalmente viaja de nuevo a Extremadura para tomar posesión aquí de sus nuevas tierras –“The Montalvan states” (IV. 224)– al casarse con Constanza, su amada.

⁸⁹ En *The Mysteries of Udolpho* y *The Italian* de Radcliffe, en *The Mysterious Spaniard* (1800) obra anónima, *Roche-Blanche; or, The Bunters of the Pyrenees. A romance.* (1822) de Miss Anna Maria Porter y en *The Romance of the Pyrenees* (1803) de Catherine Cuthbertson, entre otras.

⁹⁰ Por las indicaciones que establece el autor pensamos que se refiere a la localidad de Azcona, cercana a Estella, a 80 kms. de Tudela.

⁹¹ Se refiere a la ciudad de Tarazona de Aragón: convierte la “z” en “c”.

⁹² Por lo que se describe en la novela el Castillo de Lara podría por lo tanto encontrarse cerca de la localidad de Tudela, ya que desde ese punto eran visibles sus torretas como describe el autor en este pasaje.

En este viaje sólo cabe destacar su parada en Sigüenza, aunque se detiene más en describir las impresiones que le causan los alrededores de la ciudad que en la ciudad en sí, posiblemente por desconocimiento detallado de los lugares que menciona: “Ere the early rays of morning had gilt the summits of the Sierra mountains, the spires of Sigüenza shot through the melting mist, adding to the sublimity of the surrounding scenery.” (III. 207)

En definitiva, nuestro comentario descriptivo de la novela incide en dos parámetros básicos: por una lado la implicación del escenario en la obra, que para darle mayor imbricación realista está muy bien documentado, como hemos demostrado y por otro observamos cómo se mezcla este realismo situacional con una trama delirante, llena de intrigas y persecuciones. La búsqueda de Constanza por la geografía española le sirve al autor para recrearse en el paisaje, las ciudades y sus personajes. La comunión entre lo espacial y lo imaginativo es idónea para el gótico.

3.1.2. La geografía de *Don Algonah* y *The Three Spaniards*

Don Algonah: Or, The Sorceress of Montillo publicada por T. Hurst en 1802, edición que usamos (ver fig. xv) volvió a reeditarse en 1803 por Barnard y Sultzer; ambas ediciones fueron publicadas en Londres. Es de los llamados *chapbooks* o *shilling shockers* (novelas cortas y baratas, generalmente anónimas). Los únicos comentarios existentes sobre esta obra son los reflejados en el libro de Ian Watt, *Shilling Shockers of the Gothic School* (1967). Tiene todas las características de este tipo de textos góticos, donde todo se reduce a la acción que deriva hacia el terror y al horror. El título no es representativo ni de los hechos que acontecen en el texto, ni de los personajes de la historia.

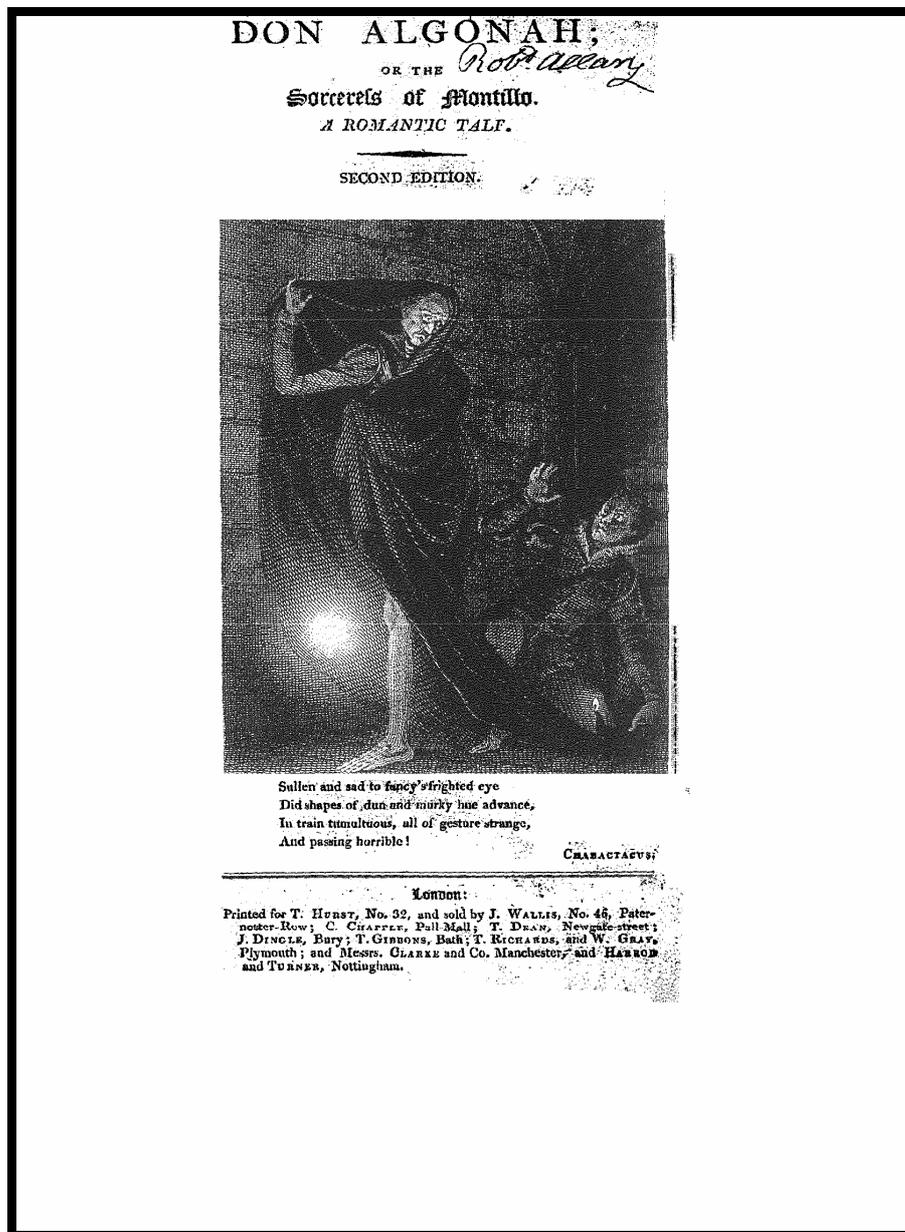


Figura 15
Portada de la primera edición de *Don Algonah: Or, The Sorceress of Montillo*

Según el registro de la *Sadler-Black Collection* de la Universidad de Virginia, existen tres versiones diferentes de esta obra. Parece que los tres textos, anónimos, están escritos por diferentes autores. Pensamos que el anonimato de esta obra se debe a que es un plagio

de una o varias obras góticas, ya que vemos que la estructura de los personajes, Don Algonah como el héroe-villano por un lado y dos jóvenes aventureros pretendientes de su hija por otro, es muy similar a la que presenta George Walker en *The Three Spaniards*, escrita dos años antes. Puede ser que una de las tres versiones existentes la escribiera el propio Walker, ya que para esa fecha iniciaba su incipiente negocio de editor; acuciado por la necesidad de editar plagió su propia obra *The Three Spaniards*, reduciendo el tamaño y realizando ligeros retoques, que veremos más adelante. Además existen claras concomitancias con otros autores, como Walpole, ya que Manfred, el héroe-villano de *The Castle of Otranto*, y el de este texto son muy similares.

La historia comienza en el Madrid de finales del siglo XVI, durante el reinado de Felipe II, recién trasladada la corte desde Toledo. El Duque d'Axala, uno de los nobles más sobresalientes de la corte, da una gran fiesta a la que asisten los personajes más notables del momento. Un personaje extraño para la mayoría hace su aparición alrededor de la medianoche, Don Roderigo Algonah, el villano, acompañado de su hija Clementia cubierta por un velo,⁹³ pero hermosa en apariencia. Uno de los asistentes, el Marquis Rondolos al que llaman Olivaro, se enamora de ella, ante el estupor de su amigo el Marquis d'Antares.

Una vez fuera de la fiesta el Marquis d'Antares le cuenta a su amigo Olivaro el por qué de su estupor ante la visión del Don Algonah y su hija. Le relata los extraños acontecimientos que rodean la vida de Don Algonah, contada por el primo de Olivaro, Marano de Pinato, supuestamente desaparecido, e íntimo amigo del Marquis d'Antares. Los nombres propios usados en obras como ésta pertenecientes a autores que denominamos “no

⁹³ El velo, característico de la novela gótica, de cuya importancia se ocupa Sedgwick (1981: 255-270). Lo utiliza Radcliffe con gran maestría en *The Mysteries of Udolpho* con la famosa pregunta sobre el velo negro; en *The Monk* es causa de reprobación en la primera escena en que se nos presenta a la heroína, Antonia que se avergüenza demostrarse en público sin el velo; en *Melmoth* el velo es una prenda típica de la moda española que bien podría ser el mantón o mantilla: “directing her daughter to arrange in the Spanish fashion, with which she was well acquainted, so as to hide her face.” (549)

viajeros” resultan un tanto absurdos, buscaban más la sonoridad del nombre en inglés y un parecido a algo que sonara a español y no se cercioraban de si de verdad esos nombres existían, lo que importaba era que los lectores identificaran el nombre con un personaje español o italiano.

En un *flashback* le cuenta la historia, que es básicamente la de un joven, Marano, enamorado de una dama, recluida en el ala este⁹⁴ de un castillo, el Castillo de Montillo, residencia usurpada por Don Algonah. Después de distintas vicisitudes y aventuras acaba en este castillo este joven, donde tiene que alojarse durante unos días debido a una herida que había recibido. En su convalecencia realiza distintas excursiones por el castillo y en una de sus excursiones por el ala este encuentra un retrato en miniatura de una hermosa dama; a partir de ese momento decide dedicar su vida a encontrarla. En la búsqueda de la dama del retrato⁹⁵ también encuentra a un habilidoso aliado de Don Algonah, el Barón Ardulph y a una hermosa dama, que resulta ser la primera esposa de Don Algonah, que éste mantenía recluida en secreto y a la que todos daban por muerta; el motivo de haberla recluido y haber pretendido su muerte era que Don Algonah quería casarse con otra mujer.

Publicada en 1800 en Londres por Sampson Low para G. Walker and Hurst, compañía del propio autor de *The Three Spaniards*, es la octava novela de Walker, la penúltima que escribió. Fue publicada en tres volúmenes, aunque la edición con la que trabajamos, ante

⁹⁴ El ala este de un castillo, mansión o casa es un elemento recurrente en la novela gótica. Es el lugar prohibido por el héroe-villano, donde aguarda el terror. El lector conoce las connotaciones de su existencia cuando se menciona en el texto. En los tres textos de este trabajo aparece el ala este como lugar prohibido dentro del castillo donde se concentra toda la carga terrorífica y horrorífica. El ala este es recurrente en textos posteriores de la literatura inglesa como en *Jane Eyre* (1846).

⁹⁵ Edgar Allan Poe comienza “The Oval Portrait” con un joven obsesionado con un retrato en miniatura que encuentra al adentrarse en un castillo en ruinas que descrito al estilo de las novelas góticas como: “one of those piles of gloom and grandeur which have so long frowned among the Appennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe.”

la imposibilidad de encontrar una copia de la primera edición, está publicada en dos volúmenes en 1832 (ver fig. xvi) en Exeter por J.C. Gerrish Publisher.

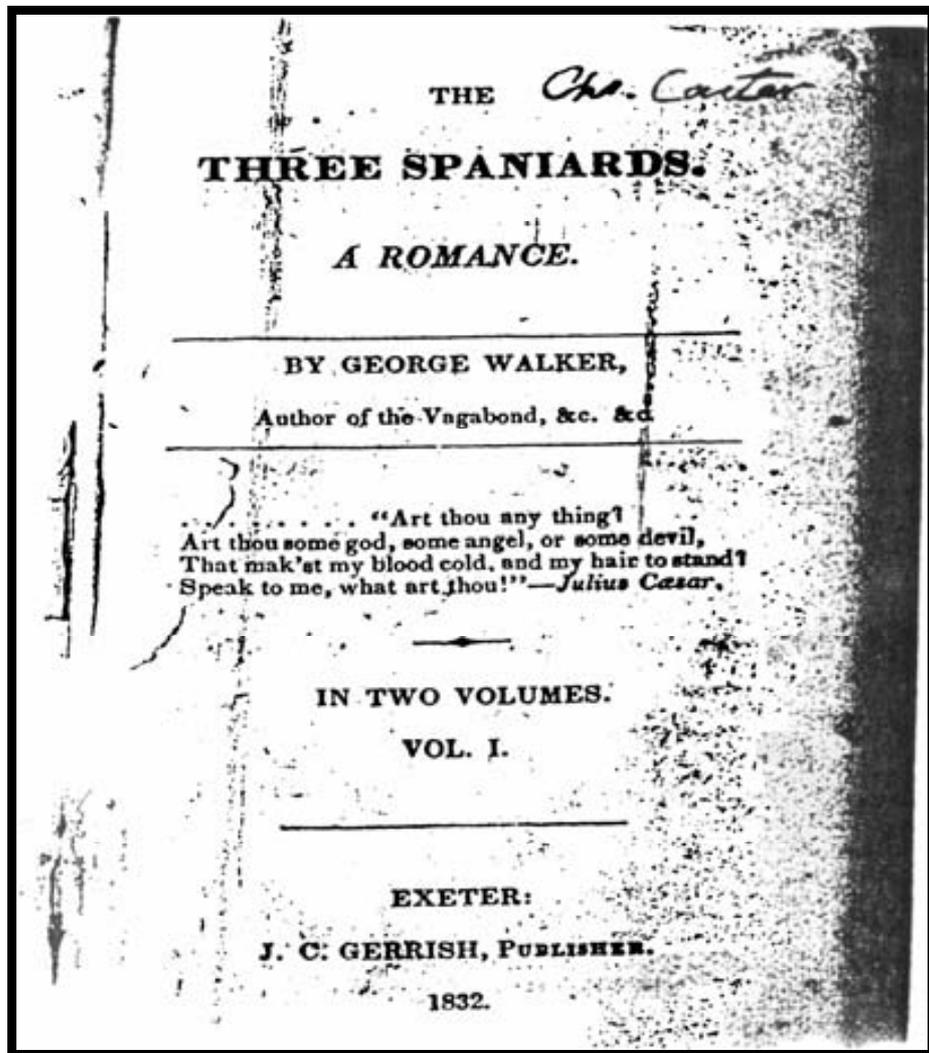


Figura 16
Portada de la edición de 1832 de *The Three Spaniards*

La conveniencia de editar las novelas en distintos volúmenes era común en la época, como hemos comentado anteriormente, y se debía más a intereses económicos que literarios. Normalmente en el periodo de expansión de la novela gótica se intentaban

publicar las novelas en tres o más volúmenes con el fin de aprovechar al máximo el texto editorialmente y sacar el máximo provecho económico, así como suscitar cierta atención por parte del público. Con el tiempo se fueron reduciendo los volúmenes, pues se abarataban los costes y la difusión de las novelas góticas decrecía debido a la decadencia del género, hecho que se extendió a todo tipo de novelas.

Esta novela se encuadra perfectamente en la corriente gótica del momento, como el mismo autor afirma en el brevísimo prólogo de la primera edición donde Walker demuestra su versatilidad al plegarse a los gustos de la moda gótica del momento: “In compliance with the Present taste in Literary Amusement, this work is presented to the Public.” (en Summers: 82) Apenas hay datos bibliográficos o referencias sobre esta novela salvo los de Maurice Levy (1968: 29, 82) y un brevísimo resumen de la misma de M. Summers (1938) en el que dice: “It is exceedingly well written and interesting told romance whilst avoiding extravagance, Walker successfully introduces all the typical features of Gothic adventures, mystery, and love.” (82). Podríamos decir que este libro es el más gótico de las novelas de Walker, si medimos lo gótico en cuanto a convenciones novelísticas del género: las ruinas de un castillo morisco, vistas en la penumbra de la noche, un retrato en miniatura —como en *Don Algonagh*—, Almonzor el Cabalista, las historias de los bandidos de las montañas y un convento de monjas dominicas presidido por una abadesa de la talla de la que aparece en *The Abbess*. En este texto Walker no hace ninguna incursión en asuntos que pudieran ser polémicos o propagandísticos en aquel momento, ni tampoco encontramos matices del estilo o escuela de Radcliffe. Su único propósito era horrorizar, sobresaltar, disgustar y entretener a la audiencia más afín con *The Monk*, libro con el que existen claras correspondencias como las intercalaciones de poesía de horror, o como la espléndida escena inicial de la novela, una fiesta tumultuosa que ofrece el Duque D’Alcantara en su palacio

madrileño, donde el marqués Antonio de los Velos y Albert de Denia espían a la hermosa Almira, celosamente guardada por el severo, sombrío y sádico Don Tevarro Padilla en un castillo morisco. Cercano al castillo de Montillo, residencia de Don Tevarro Padilla, está el convento de Santa Úrsula presidido por la malvada abadesa Madre Santa Agatha. En el convento se producen escenas que fácilmente podrían rivalizar con las de Lewis en cuanto a la descripción de la atmósfera decadente y cadavérica. La delirante heroína es victimizada injustamente por los tres españoles, que dan título a *The Three Spaniards*, hasta que la Inquisición los apresa, pero la justicia de la Inquisición queda ensombrecida en cierta manera por los exquisitos horrores que se suceden a lo largo del texto. Es una novela de escabrosa malignidad y un enardecido retablo de lujuria. *The Three Spaniards* es casi un ejemplo inigualable de violencia y sado-erotismo en pleno apogeo del gótico. Junto a *The Monk* y *The Abbess* constituyen un triángulo de pernicioso horror dentro de la tradición del gótico.

George Walker escribió numerosas novelas y pastiches, según la demanda del momento, pero su calidad es superior a la de Ireland, por lo menos en cuanto a reconocimiento crítico posterior. Walker fue un escritor de novelas góticas desde el principio y se encuentran momentos de verdadera genialidad narrativa en sus obras. De todas las novelas que escribió se conservan seis textos completos y algunos poemas, de otros sólo tenemos referencias. *The Romance of the Cavern: Or, The History of Fitz-Henry and James* (1792); *The Haunted Castle* (1794); *The House of Tybian* (1795); *Theodore Cyphon: Or, The Benevolent* (1796); *Cinthelia; Or, The Woman of Ten Thousand* (1797), no conservada; *The Vagabond* (1799), no conservada; *The Three Spaniards* (1800), de la que nos ocuparemos en este trabajo, y *Don Raphael: A Romance* (1803), su última novela. Al mismo tiempo que escritor, Walker era librero en Golden Square en Londres. Comenzó como aprendiz de otro librero de Cuthell⁹⁶

⁹⁶ Ver Summers, "The Publishers and the Circulating Library" en *The Gothic Quest*. (1938)

y en 1800 se independizó con gran éxito. Publicaba sus propias novelas, que fueron extremadamente populares. Se desenvolvía con maestría en el romance gótico e introducía en sus novelas elementos godwinianos reformistas simultáneamente puesto que posiblemente, Walker conocía las teorías reformistas de Godwin, además de sus novelas góticas.

Estas dos obras tienen muchas similitudes temáticas, por lo que pensamos que *Don Algonab* plagia muchos de los elementos de *The Three Spaniards*. Coinciden en muchos de los personajes: un malvado padre con dos hijas, casado dos veces, una de ellas en extrañas circunstancias; los caballeros que intentan desvelar el misterio y algunos personajes menores. La geografía (ver fig. xvii), al igual que la estructura temática, coincide en gran medida. Ambas obras comienzan en Madrid:

Among the noblemen who were distinguished for splendor and festivity in Madrid, the Duke d'Axala ranked foremost. On the event of a grand fate, he gave a brilliant entertainment at his palace in the capital, and invited every person whose nobility or birth entitled them to notice. (*Don Algonab*: 2)

The Duke D'Alcantery gave a splendid entertainment at his palace in Madrid, on occasion of a public exhibition, for all the nobility and gentry, in the true spirit of Castilian magnificence and hospitality. (*The Three Spaniards*: I.3)

La historia de Walker es contada por diversos narradores, uno de los cuales relata sus aventuras por el sur de España y por tierras del norte de África; la siguiente referencia geográfica se centra en Granada, lugar desde donde se inicia esta aventura, y que finalmente tiene una relación directa con la trama general de la novela. Este recurso es común a ambas obras, aunque mucho mejor definido y estructurado en *The Three Spaniards*. En *Don Algonab*, si el lector no se detiene con cuidado en este hecho, puede perderse con facilidad:

Having been to chastise some malcontents, our troop was quartered in the city of Grenada; near which laid the beautiful and extensive mountain of Sierra Nivada from whose height the shores of the Mediterranean, touching the horizon, are just visible. As we were following the winding banks of the Darro. [...] the tide wafted us by romantic castles. (*Don Algonab*: 7)

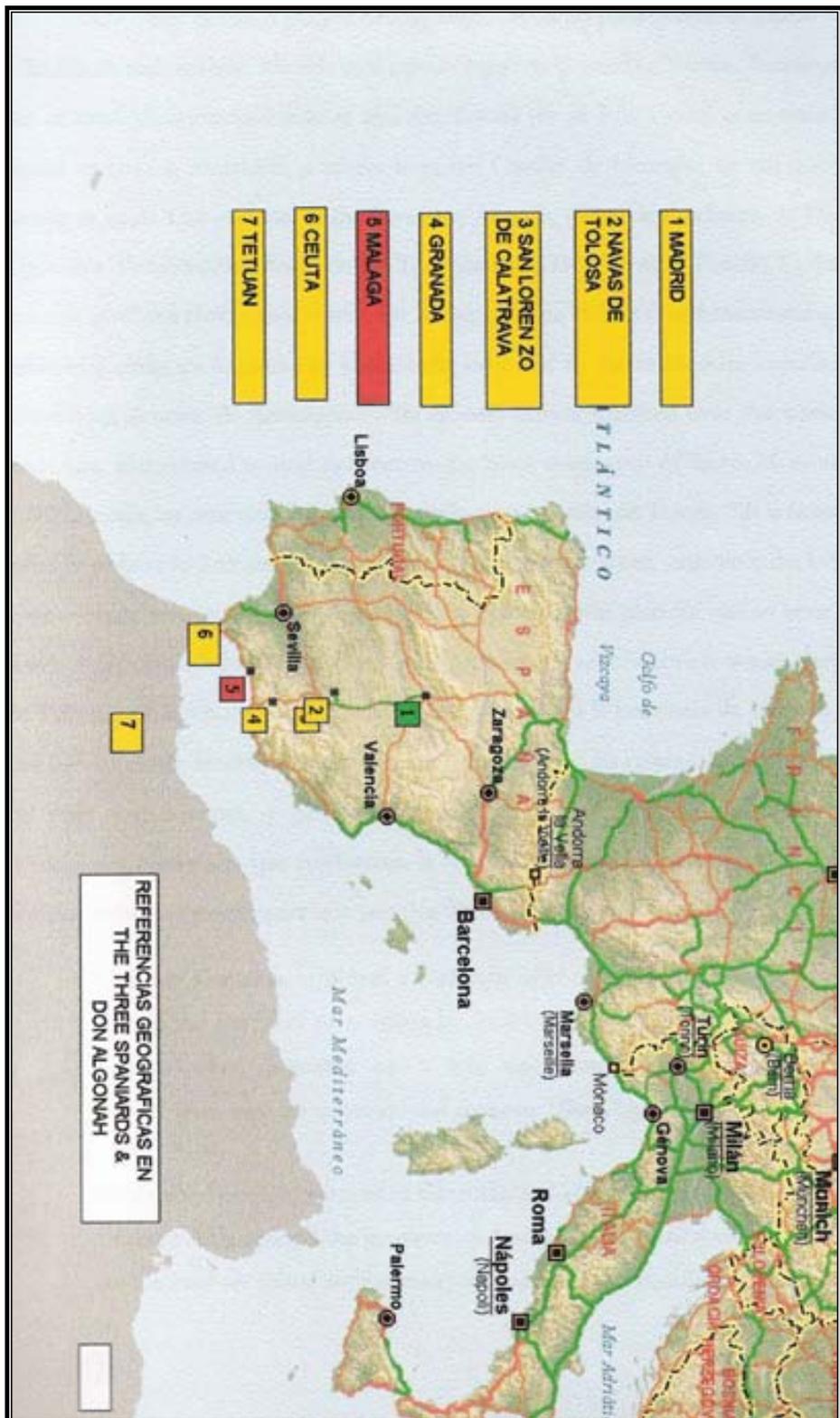


Figura 17

Having been to chastise some insurgents in the provinces, we were quartered in the city of Grenada. The beauty of that charming country, and the extensive prospect from the mountain of Sierra Nivada, covered with vegetation, and crowned with eternal snow, [...] Sometimes we climbed the heights, and gratified our senses with contemplating a region of enchantment. The hills were overspread with vines and olives; the vallies were clothed, and odoriferous, with a thousand flowering shrubs, of which the hedges are formed: sweet basil intermingled with myrtle. Thyme and lavender grew wild upon the wastes; and the golden tinted saffron delighted the eye, amidst a profusion of flowers. The Mediterranean closed the distant prospect with its waves. (*The Three Spaniards*: I.17)

Ambas descripciones son similares, en el comienzo sobre todo (“Having been to chastise”), aunque la segunda sea mucho más minuciosa y profusa, sobre todo con el paisaje mediterráneo, pretendiendo al igual que hacía Radcliffe evocar una atmósfera especial que trasladara al lector al lugar. En ambas obras se sitúa al lector geográficamente, aunque en *The Three Spaniards* lo importante para el autor es la descripción del paisaje mediterráneo en el que insiste cada vez que tiene ocasión:

Our duty at the castle of Alhambra was trifling, not being part of the garrison; [...] On one of those occasions, we walked beyond the city to a considerable distance, following the winding banks of the Darro, amused with the variety of scenery it presented, when we arrived at a grove of tall chesnut trees we had never visited before. The coolness of the shade invited us to rest; and we sat down on the flowery bank (which sloped to the river). (I.17-18)

Un viaje de uno de los protagonistas de la historia marca el punto de inflexión en ambas obras. El viaje es al mismo lugar: de Granada a Tolosa. Pensamos que el autor desconocía dónde se ubicaba Tolosa, pues sitúa la ciudad cercana a Andalucía, a media hora del Castillo de Montillo, de ahí que la novela se titule *Don Algonah, or the Sorceress of Montillo*, (lugar de residencia de Don Algonah y también del malvado de *The Three Spaniards*, Don Tovarro Padilla). El dato que nos confirma el desconocimiento de la ubicación de Tolosa es que menciona que desde el Castillo de Montillo se vislumbran los picos de Sierra Morena, cordillera montañosa al norte de Andalucía. —“Its gloomy turrets frowned over the waving

landscape, and seemed to nod defiance to the black mountains of Sierra Morena.” (I.48); además, en otra ocasión, sitúa el castillo a quince millas de Tolosa: “It is fifteen miles from here to Tolosa, and you must have assistance sooner,” answered the lady. ‘I am certain,’ returned I, ‘that I walked from Tolosa to this place in half an hour’”. (I.49) Otra posibilidad que creemos más correcta es que se refiriera a la actual Navas de Tolosa, población cercana a La Carolina y a Bailén, en la provincia de Jaén, en la ruta natural desde Madrid a Andalucía. En cualquier caso, las referencias geográficas del viaje son mínimas, y pensamos que lo importante era introducir nuevos elementos y personajes que animaran la historia, pues apenas se menciona cuánto tiempo tardaron y los lugares por los que pasaron desde Granada a Tolosa:

Quitting Grenada in about a fortnight after this adventure, we entered the inn yard of a village in Andalusia.—Here a travelling fortune teller, mounted on a tub, was amusing the gaping countrymen with his nostrum and gestures. (*Don Algonah*: 11)

In about a fortnight we quitted Grenada; and after a tedious march of some days entered the province of Andalusia. At the first village on the road we halted with as many men as the place would receive; the rest of the party going forward. As we entered the yard of our inn, we found a travelling fortune teller; one of those men who sell amulets and charms, who vend amongst country peasants philters to procure affection, and are a nuisance in every society where they are tolerated. (*The Three Spaniards*: I.33).

En *The Three Spaniards* este adivino es un experto cabalista de nombre Almosor procedente de Arabia, lo que añade un elemento exótico más al encuentro; además les muestra uno de sus experimentos que el autor cuenta como contrario a las leyes de la naturaleza, imposible, increíble y de naturaleza infernal:

In particular, he took from his travelling trunk a crystal basin, and placing it upon the table between the three candles, ranged in equal angles, he poured into a large phial of a mixed liquor, which separated in the basin into different strata, the lowermost taking the appearance of granite, above the gravel, and then clay, next slime, and on the surface water. Into this he poured an elixir, and a metallic tree began to arise, expanding gradually into branches, leaves, and flowers. A few drops of a third phial caused the

blossoms to fall, the leaves to winter, and the trunk to become in appearance dead. (I.37)

A partir de este momento las referencias geográficas disminuyen, sobre todo en *Don Algonah*, novela que parece ser, por lo estudiado hasta ahora, un resumen de *The Three Spaniards*. Las pocas referencias encontradas dignas de mención, además de las citadas, ocurren cuando se refiere al lugar de procedencia de algún personaje, o a determinado suceso que alguno de los personajes relata que vió en tal o cual lugar. Por ejemplo, la mano derecha de Don Algonah, su sirviente y cómplice de sus fechorías procede de Murcia: “the Don added, “I shall send a *trusty guide* with you, to see that you actually return to your relations in Murcia.” (*Don Algonah*: 16)

Menciona el autor los territorios americanos de España, ya que la primera esposa de Don Algonah, Juliana, era esposa del gobernador de Lima (14), y que más adelante se refiere a esas tierras como “New Spain” (15), nombre con el que se denominaba a Perú. También menciona Turquía al referirse a mercenarios que Don Algonah había contratado para defender su castillo y a quienes el autor denomina “bravos”. “The intelligence I had conveyed to the Don naturally drew his remark from him, as he, till this moment, had no doubt but the bravos he had hired were slaves in Turkey.” (20)

En *Don Algonah* encontramos un viaje posterior al anteriormente citado desde Tolosa a Toledo, situando Tolosa, como hemos apuntado cerca de Sierra Morena, entre Córdoba y Jaén. En este viaje el único lugar mencionado además de Toledo y Tolosa es Calatrava. Actualmente no existe ningún lugar con ese nombre, aunque hay varias localidades entre Sierra Morena y Toledo que incluyen la palabra Calatrava en el nombre de su localidad. Todos estos pueblos se encuentran en la provincia de Ciudad Real, siendo la más importante y la más directa entre Toledo y Sierra Morena San Lorenzo de Calatrava:

Wretched as the accommodations were, I slept soundly from fatigue, and on the following night we arrived at Calatrava; where I hired a carriage for Toledo, determined to depart early the second morning.— Strolling round the city in the evening, I entered during vespers the great Gothic church; a stranger soon came in, whose features were hidden by the folds round his head, and he seemed absorbed in devotion. (25)

Aprovecha el autor para introducir de forma un tanto superficial un elemento gótico como una iglesia (que califica de gótica en cuanto al estilo arquitectónico) y la oración católica de la noche: las vísperas. Esto, como hemos mencionado en varias ocasiones, es característico de las novelas góticas al introducir nuevos lugares, para rodearlos de un aire de misterio ligado a la religiosidad católica.

Otros lugares que aparecen en esta obra, aunque sólo nombrados son: “Aranjuez” (27), “Portugal” (30), “Morroco” (47), “Tetuan” (53) y “Malaga” (61). Estos tres últimos son mencionados en una historia contada por uno de los protagonistas, que se desarrolla en el norte de África. También aparecen nombres de localidades como “Prada” (31), lugar cercano a Madrid, según la novela, que no hemos localizado y pensamos que podría ser El Pardo, ya que las únicas localidades con el nombre de Prada que hemos encontrado se encuentran una en Cantabria y la otra al norte de Portugal.

Es destacable, por otra parte, la aparición de “Ceuta” en tres ocasiones y siempre como “Ceuta, in Barbary”, refiriéndose a los estados norteafricanos, por lo que una vez más nos encontramos ante un elemento nacionalista, siendo en este caso la nación civilizada España, lo que supone un trasplante de conceptos, al igual que ocurría en *Rimualdo*: Navarra frente a España. En este caso es España frente a Marruecos o el norte de África. En definitiva, un mundo más civilizado frente a un mundo más bárbaro, donde las leyes naturales, según el pensamiento protestante, no están fijadas, ni asentadas en la cultura de ese pueblo. Los personajes de la novela que se ven envueltos en la aventura al norte de África

son nobles españoles que cuentan la barbarie de los árabes con los esclavos, su forma de vida, la promiscuidad en sus harenes, etc.

De esta visión geográfico-nacionalista encontramos más ejemplos en la novela. En un encuentro mantenido con un jefe árabe dice éste al brindar: “I have heard the people of Europe drink healths”(53), refiriéndose claramente a la distancia cultural entre el mundo cristiano y el musulmán en este caso, en cuanto a una costumbre tan común como la de brindar. En otra ocasión, este mismo protagonista habla de su amada y su irreflenable deseo de volver a España, aún encontrándose en Ceuta, territorio español: “Her anxiety to see Spain” (53). La forma de nombrar a los norteafricanos también es significativa: “While I was debating on the propriety of a retreat, a Barbarian, mounted on a high meted Arabien courser, rushed upon me [...]” (55).

En *The Three Spaniards*, aunque los lugares mencionados son prácticamente los mismos que en *Don Algonah*, después de las primeras referencias a Madrid, Granada y Tolosa, la descripción y recreamiento de los lugares descritos es mucho más profusa y extensa, apareciendo diferentes referencias con matices más elaborados. Por ejemplo, cuando se describen los alrededores del castillo de Montillo, lugar de residencia de los villanos (Don Algonah o Don Padilla en *The Three Spaniards*), el autor realiza un verdadero ejercicio descriptivo del paisaje mediterráneo, al que tan acostumbrado está ya el lector de novelas góticas desde la época de Radcliffe:

They seemed to take pleasure in leading us over this elegant little place, with flowers from Peru and Mexico. Aromatic shrubs from Arabia were planted in *parterres*, and filled the air with the most delightful perfumes. [...] Roses and jessamines were entwined in the net work: and Persian geraniums, which yield a musky scent, crept along the base. [...] On the right we see only objects of beauty, flowers interspersed with fruits and shrubs: On the left the mountains of Morena near up their frowning beads: and the turrets of the castle gloom over the deep forest. (I. 76-77)

Esta descripción realizada por un personaje que pertenecía a la corte de Madrid maravillado por la exuberancia floral mediterránea, es también compartida por otros personajes como Selima, por ejemplo, que eran extranjeros en la España de Felipe II:

Selima took no small pleasure in the beautiful scenery that adorned the roads which they passed. Groves of olives, limes, and chesnut, shaded the sides of the way; the eye was delighted with the golden fields of saffron, mingled with others of corn; and Selima compared (in the language of her own country) the pastures covered with flocks of sheep to rows of pearl upon a mantle of green velvet. Thus they rode forward, till the way wound along the banks of Tagus. On one side the waves reflected the trees which hung over the banks, while on the other the groves deepened into confusion, and spread in to a forest. (II.66)

También el paisaje árido y seco de las llanuras de Andalucía llama la atención del autor por su contraste y dureza: “We entered upon country which every league became more barren. We advanced leaving behind us the silver stream of the Guadalquivir, which the eye might trace to an infinite distance; now wandering amongst sun browned fields where not a blade of grass appeared.” (I. 129)

La evocación del paisaje, como observamos, se produce desde una visión siempre externa, al igual que en *Rimualdo* o en las obras de Radcliffe, de modo fotográfico, deteniéndose en los detalles naturales, buscando la visualización del lector y imprimiendo grandes dosis de realismo literario para implicarlo.

Este paisaje mediterráneo contrasta enormemente con la dureza del paisaje norteafricano, descrito por uno de los protagonistas en su aventura marroquí, cuando se ve en medio del desierto, perdido, rodeado por toda clase de peligros:

He continued at his own speed, and the sun set upon this ocean of sand. I now began to tremble, lest the tygers and hyenas, which haunt the desert. Hunger began to press upon me; all the horrors of dreary solitude began to crowd upon my mind, and fill my fancy with the darkest forebodings. I had no knowledge of the country. I might, perhaps be going forward to the great desert, where I must inevitably perish; and my soul shuddered at the terrible idea. (II. 104)

El exotismo y lujo oriental también son descritos cuando el héroe, después de ser raptado, es trasladado a un oasis en el desierto. Las afinidades con el entorno mediterráneo ponen de manifiesto la identificación del lector inglés con todo el entorno del sur de Europa como si fuera un sólo marco singular, sin hacer realmente distinciones territoriales, viéndolo como diferente del civilizado norte que habitaban:

I amused myself in the gardens; which were laid out with a luxury unknown in European climates: The stream meandered over a bed of fresh sand [...] sprinkled with flowers, [...] amidst a grove, whose fruits gratified by taste, and the senses. [...] Description must be supplied by imagination, to form an idea of all the charms which art had created in this little spot [...] In the midst of this grove stood a temple, built of porphyry [...]. The temple was erected to pleasure: and being without prospect, the internal decorations were planned with all the luxury of Eastern imagination. (II. 120)

Existe una fusión de España con lo oriental que resalta aún más lo gótico del sur, fundamentalmente porque hay un sur también dentro de la España del gótico. El autor nos dibuja un lugar indescriptible con palabras, sólo alcanzable por la imaginación e imposible de contemplar en Europa al norte de los Pirineos, un lugar propenso a los placeres terrenales: “filled with a party of beautiful slaves from the harem of Bashaw” (II. 121), un lugar en el que el narrador recalca en la siguiente frase (“Arabic sentence”) inscrita en los baños del palacio: “Let not the present moment escape thee unenjoyed; for the next, who shall assure thee?” (II. 121). Utiliza el tópico renacentista “carpe diem” (“seize the day”) y lo asocia a un dicho árabe.

La aventura en el norte de África está marcada por el viaje de uno de los tres españoles a los que se refiere la historia y cada uno cuenta su aventura. Antonio de los Velos comienza su viaje en Granada donde aguardaban sus tropas, a las que tenía que unirse para viajar a Ceuta:

We continued our route to Malaga through a country of romance. Vines and oranges groves spread over the hills, and the remains of Moorish and gothic antiquity would have afforded me perpetual amusement, [...]. At

Malaga I learnt that our commands were to proceed to Ceuta,⁹⁷ in Barbary, which place had been long besieged by the Moors. (II. 74)

El autor aprovecha esta ocasión para introducir elementos góticos como las ruinas de las fortificaciones moriscas esparcidas por todo el mediterráneo, aunque estos elementos son reales. Durante su estancia en Ceuta, este personaje visita distintos lugares del norte de África y de las costas mediterráneas que nos relata de forma sucinta—“Tunis” (II. 122), “Algiers” (II.123); “Carthage⁹⁸” (II. 76), entra en contacto con gente de “Tetuán” (II. 86) y de “Jerusalem” (II.88). Málaga es un lugar de romance para el autor por su belleza y también seguramente por las referencias de autores de libros de viajes como Dillon o Townsed, quien se recreaba especialmente en el paisaje mediterráneo.

Es esclarecedor para nuestro estudio, tanto en este punto como en el anterior, observar cómo los libros de viajes fueron un instrumento válido para recrear los entornos mediterráneo del sur de Europa de forma bastante real. Esto demuestra que la influencia de este tipo de literatura en la concepción del gótico fue una fuente importante, tanto desde el punto de vista referencial como cultural. El público que leía el gótico seguramente era conocedor de las aventuras de los viajeros por el sur, pues este tipo de libros tenía bastante éxito de ventas.

En muchas ocasiones, como en la obra analizada, lo que hace el autor es mezclar una historia gótica en un entorno recreado a partir de los libros de viajes. Al igual que en el análisis de *Rimualdo*, vemos que es recurrente en estos autores mezclar el realismo paisajístico y el delirio gótico de la trama. Los libros de viajes, como vemos, sirven de marco realista,

⁹⁷ Ceuta es descrita como “the little fort and town of Ceuta.” (II.123)

⁹⁸ El narrado nos cuenta sobre un escocés que había estado en el Arsenal de Cartagena. Hasta bien entrado el XVIII existió en Cartagena una cárcel conocida como el Arsenal, donde llevaban a todos los presos que hacían en el Mediterráneo, debido a las numerosas incursiones moriscas en las costas españolas. Estos prisioneros se convertían en esclavos y pocos lograban salir con vida.

pero al mismo tiempo transmiten una visión romántica del escenario, lo que encaja a la perfección en la trama gótica, que necesita ese entorno, a veces melancólico, a veces misterioso (a causa de su situación inhóspita e ignota). El excesivo uso del realismo espacial también es una marca de los autores no viajeros que suplen su desconocimiento del terreno con una excesiva documentación. Al tiempo, también es un síntoma de que se suplen otras facetas o deficiencias narrativas o de imaginación. Nosotros pensamos también que el público demandaba más este tipo de novelas y en los negocios, como fue en gran medida el gótico, el público siempre manda.

3.1.3 El entorno geográfico y su realidad socio-cultural: Tipología, perfiles, tópicos y costumbres españolas en el gótico del sur

La cuestión es que los autores góticos que denominamos no viajeros traducen la realidad mediterránea en general, aunque en esta sección analizamos obras que se centran en España. Trasladan desde los libros de viajes una realidad, en muchos casos bastante realista, ya que les falta la capacidad recrear un escenario a partir de un conocimiento directo del mismo. La importancia radica en que al ser traductores de la realidad de otros, pretenden ser lo más fieles posible exagerando si cabe la imagen de diferenciación cultural que ambicionan introducir en la mente del lector. Los lectores podían a veces incluso comprobar la veracidad de los datos mediante libros de viajes que eran muy populares también en esa época:

[...] place in Gothic writing may be seen as the contended terrain where the tensions of the text are played out. Ultimately, it is a site of conflict between the observer's overwhelming desire for control and the subversive, chaotic forces of difference. (Saglia 1996: 36).

El acercamiento al sur de los autores no viajeros requiere una impronta de realidad para que la fantasía funcione en el lector, además de detallar con más o menos precisión el entorno geográfico. El empleo de nombres específicos de lugares es utilizado en los textos

góticos para proporcionar realidad a sus escenarios, imaginarios o pictóricos como en el caso de Radcliffe, realistas como en el caso de Lewis, Maturin y Godwin. Las referencias a los lugares vienen determinadas por un viaje que realizan los personajes. Durante el transcurso de estos viajes visitan distintos lugares, que a veces describen, o referencian e imprimen una función interpretativa cuando estos lugares, a menudo desconocidos, recónditos y difíciles de situar geográficamente para el público lector, tienen la función de imprimir una sensación misteriosa e incluso también terrorífica.

Las escasas referencias geográficas de Lewis en *The Monk* sirven al mismo tiempo para imbuir de aire misterioso a la historia como para imprimirle un cierto aire realista. Aparte de Madrid, donde se desarrolla la mayor parte de la acción, Lewis hace referencia a Salamanca (94) y *Cordova* (13, 246) cuando explica los viajes de uno de los personajes principales de la historia, Lorenzo. Se refiere a “Estramadura” (66) y “Murcia” (11, 251) cuando intenta trasladar al lector a lugares inhóspitos y desconocidos. Por ejemplo, al debatir la costumbre de las mujeres españolas de llevar o no velo y quitárselo delante de desconocidos:

‘Dear aunt, it is not the custom in Murcia.’ ‘Murcia, indeed! Holy St. Barbara, what does that signify? You are always putting me in mind of that villainous Province. If it is the custom in Madrid, that is all that we ought to mind.’ (*The Monk*: 11)

En Madrid sí era costumbre quitarse el velo al ser una ciudad más civilizada y cosmopolita, comparada con Murcia, lugar desconocido e inaccesible incluso para los españoles.

En las referencias geográficas de Lewis, autor que podemos considerar no viajero, apenas hay descripciones de los lugares y se refiere a ellos meramente para localizar geográficamente la historia o para referirse de manera aislada al origen de algún personaje, como en el caso de Antonia, natural de Murcia. Hay que tener en cuenta que Lewis vivía en Alemania y tenía diecinueve años cuando escribió esta historia; no había visitado más que

Alemania y todo lo que conocía de Europa era a través de las novelas góticas y los libros de viajes que cayeran en sus manos.

Lo importante, más que esgrimir una serie de referencias geográficas, era diseñar lo que Saglia (1996: 32) denomina “a cultural topography” en la que se sitúa a Inglaterra frente al resto de países de su entorno en aras de crear un modelo cultural británico. Radcliffe, al contrario, en algunas de las obras el entorno geográfico puede que vaya dirigido a crear una atmósfera evocadora, aunque en otras pretende establecer un trans fondo donde desarrollar los miedos culturales.

En *Rimualdo*, *Don Algonah* y *The Three Spaniards* apenas existen descripciones fisionómicas de los españoles, mientras que en *Melmoth the Wanderer* o *The Italian* las descripciones de los héroes-villanos nos presentan una imagen de los latinos muy específica, estableciendo estereotipos culturales. Sin embargo, el perfil cultural del español tipo, y en particular, los rasgos del carácter como el orgullo y honor de la raza hispana, la personalidad de los españoles sí son comentados en diversas ocasiones, ya que resaltan el origen geográfico y cultural del escenario donde se desarrollan las novelas. “The Conde paused; a glow suffered his cheek; and the pride of a Spaniard kindled in his youthful veins.” (*Rimualdo*: I, 120) Rimualdo pregunta a su sirviente en una ocasión sobre aquello que define a los españoles, a lo que su sirviente responde:

“What is the predominant feature in every Spaniard?” said the Conde, musing. “it is *honour*! Even the robber will suffer tortures rather than break the oath sworn to his captain and followers; and though his life be offered as the reward of a breach of integrity to his gang, still he will not waver, but meet his fate undaunted. Yet I, the heir of a noble house, can hesitate, though my future tranquility, and what is still more, the eternal happiness of a persecuted helpless female, is at a stake.—Oh! Shame, Rimualdo! Throw off this pusillanimity, and shew yourself like a man: be what you are, the high born Spaniard!” (III. 51-52)

Este honor español puede sobreponerse a cualquier acto por muy cruel y maquiavélico que pudiera ser: “The Marquis paused, and for a considerable time a solemn silence reigned in the chamber: each grandee felt enhorrored at the deed, yet so far did the Spaniard’s natural character predominate, that they conceived the act just.” (IV. 147) Incluso en un largo poema que introduce el autor enfatiza esta cualidad española, que en la época de Felipe II sería admirada en todo el mundo occidental, o por lo menos esa es la idea del autor: “Fernando was a gallant youth, / Spain boasted no more bright; / For honor, courage, love, and truth / He was our lands's delight.” (III. 85)

En *The Three Spaniards* también aparecen ejemplos de esta cualidad española, rasgo que enfatiza la cultura hispana noble: “Come to the chamber where my friend the Marquis de Denia is confined: on the word of a Spaniard you may depend on our honor.” (I. 63). Cuando Marano entra en contacto con los moriscos en el norte de África sale a colación el honor español en varias ocasiones: ““Trust to the honor of a soldier, and a Spaniard.” “A Spaniard!” exclaimed she, turning pale. “I thought indeed, you were a foreigner; but Spaniards I have been taught to hate—Are they all like you?” (II: 115)

El honor, para un español, es más importante que la amistad. Marano, capitán español luchando en el asedio de Ceuta, se ve en la encrucijada de liberar o no a un amigo, prisionero morisco:

I determined to use my endeavors to procure his exchange or escape; but the closeness of the siege, and the vigilance of the garrison, rendered it nearly impossible. My situation as captain of a regiment allowed me many liberties, but then the abuse of those liberties was equal to forfeiture of a parole of honor; and on that point friendship had no power. (II. 91-92)

Por otro lado, la picaresca también es un rasgo español que se manifiesta en las clases bajas de la sociedad. Así en una ocasión hablan los sirvientes de engañar a un noble:

“Felipe was dispatched by Pablos to practice one of her wily arts in order to entrap a rich Don and his domestic, whom he had learnt were to pass the

forest that night. Times had gone hard with us, and we overjoyed at this opportunity of enriching ourselves” (*Rimualdo*: IV. 71)

Las costumbres y la forma de vida son otro rasgo que acentúan la definición nacional de un pueblo. A través de ellas el lector compara la forma de vida diferente de otros países con la suya propia. La diferenciación cultural es un elemento básico en la concepción nacionalista de un pueblo. Lo que está claro y se desprende de estos textos góticos es que se forma un estereotipo de lo español y del español que ya fue esgrimido por la literatura inglesa anteriormente, en la que sólo le queda el honor como rasgo positivo desde una visión cultural, un honor por otra parte reservado por lo general a los nobles e injusto desde el punto de vista social.

Hay otras referencias variadas y dispares, aunque predominan las culinarias y las más típicas de las festividades. En *Rimualdo* encontramos una mención a la fiesta de los toros, como un espectáculo establecido en Madrid, donde cualquiera con valor y un poco de destreza podía alcanzar de forma rápida fama y dinero, como le ocurre a un personaje, “by birth a Catalonian” (II. 195), que Rimualdo se encuentra en uno de sus viajes:

Deserting his regiment, he for some time lived on plundering the unwary: after which, travelling to Madrid, he practiced in the ring at the bull-fights, and, by his prowess and gigantic strength gained numerous prizes. An unlucky blow having for some time disabled him from continuing that exercise, he then enlisted himself in one gang of bravos⁹⁹ in that city. (II. 195-196)

Las alusiones a la música española son frecuentes. En *Rimualdo* hay algunas destacables se menciona: “a ballad from Murcia” (*The Three Spaniards*: I. 131); y que “on the evening, following the serenade” (II. 1), ya que era común en las ciudades que una o varias

⁹⁹ “Bravo” significa soldado a sueldo (mercenario). En la época eran llamados de esa manera los cientos de miles de mercenarios contratados en toda Europa e incluso en el norte de África, así como a los prisioneros, debido a los varios frentes en pie de guerra que mantenía Felipe II. El autor conocía el término, usado anteriormente por Shakespeare, ya que no explica su significado, por lo que suponemos que sabía que el público conocía la palabra.

serenatas recorrieran las ciudades, sobre todo en la época estival; aparecen así mismo “Spanish dances” (II. 128); “*fandango*” (II. 128), al que se refiere como baile típico del sur de España.

También encontramos referencias sobre la gastronomía en las que se explica el tipo de bebida que se consumía en la España de la época: “A bottle of excellent brandy:, and some Italian¹⁰⁰ sweetmeats stored our bark: which we received as an intimation that modern knights were not expected to live upon love and air, like ancient heroes.” (I. 19) En esta cita el autor habla irónicamente de un nuevo caballero, diferente al antiguo caballero noble renacentista de la literatura medieval, que era un ser intachable en todos los aspectos, casi no humano; el nuevo caballero, al igual que la novela, ha evolucionado y se asemeja más a la realidad. Es una forma de imprimir realismo al nuevo romance, el gótico, en relación con el medieval. El entorno geográfico desde la perspectiva del lector debe ser lo más realista posible con el fin de que la fantasía que se desarrolla en su mente funcione en conjunción con el resto del contexto literario.

Hay también referencias al vino, como es natural en España: “After our repast, we emptied two bottles of Malaga wine¹⁰¹; which elevated the spirit of my companions.” (I. 131). El tipo de comida también merece la atención del autor, especialmente los hábitos más extravagantes para los ingleses como el uso del ajo. Viajando de Granada a Málaga, Marano, extenuado, contempla una escena cargada de fina ironía novelística:

At noon we sat down beneath the shelter of some broken rocks,
characteristic of the wilderness around us. It was a situation picturesque in

¹⁰⁰ En la época todo el norte de Italia, Cerdeña y Sicilia era españolas. Eran territorios que la corona de Aragón aportó al casarse Fernando I e Isabel la Católica (bisabuelos de Felipe II).

¹⁰¹ El vino de Málaga, dulce en muchas de sus variedades, era conocido sobradamente en Inglaterra. A finales del XVIII ya había compañías inglesas en Málaga y Cádiz, que se dedicaban a la destilación e importación de vino. El más conocido era el Jerez (*Sherry*) y el vino de Málaga (*Malaga wine*), ambos dulces.

extreme: and wanted only a company of banditti dividing their spoil, or waiting to fall upon the traveler, in place of muleteers eating garlic and cheese, to become worthy of the pencil of a master. (I. 131)

Las costumbres culinarias más típicas como la conocida tortilla española también merece una cita en la obra de George Walker, cuando, viajando por Andalucía, entran en una posada y piden: “Have you got any eggs?—Can we have any tortilla,” demanded Fernando. “No, Senors,” replied he, bowing, “I have not an egg, nor any onions, nor garlic; and beside, it is not a fast-day,¹⁰² so that we have no fish in the whole village.” (I. 34)

Otros rasgos destacados son, por ejemplo, la vestimenta femenina y la decoración al estilo español. Walter distingue entre la vestimenta castellana que denomina “Castilian habit” (II.31) y la capa española —“Spanish cloak” (II.32)— que cubría también la cabeza y que servía en muchas ocasiones para ocultar el rostro. Es interesante desde el punto de vista cultural que se puntualice sobre las distintas vestimentas de los españoles en determinadas regiones, puesto que en otra ocasión habla del diferente comportamiento de los castellanos respecto de los andaluces. Esto quiere decir que se había documentado o había leído sobre las diferencias existentes entre los españoles de diferentes regiones o antiguos reinos: “We were entertained with his humour, so different from the stiff and grave manner of Castilians, and we diverted ourselves with inquiring about his neighbours, and listening to half dozen tales of village scandal.” (I. 35) Describe el autor el estilo español clásico al entrar en una de las salas del castillo de Montillo: “They entered a large room very elegantly furnished in the old Spanish style. Antique tapestry covered the walls, along which ranged a number of whole length pictures of generations long since mouldered into dust.” (I. 57) Por otro lado destaca la hospitalidad de los castellanos: “in the true spirit of Castilian magnificence and hospitality.” (I. 1)

¹⁰² Alusión a la costumbre española, que aún se conserva, de comer pescado durante algunos días de cuaresma, que con el paso del tiempo se redujo sólo a los viernes.

Finalmente hay que señalar que mientras se le atribuye el honor y el orgullo a los nobles, a las clases sociales bajas se le atribuye la bebida, la risa fácil, la buena vida, la murmuración y el chismorreos. Fernando, uno de “Los tres españoles” describe en una ocasión cómo es una taberna en Andalucía:

“Talking beguiles the time, and in an inn a man has a right to say what he pleases. An inn is the center of mirth, jollity, and good living. Etiquette is left at the door; and so, Senors, let us finish this bottle. Ho! Ho! By St. Christoval, here comes his high mightiness, first physician to the Emperor of China, corn-cutter to the Cham of tartary, and parer of nails to the Great Mogul.” We could not avoid laughing at the humor of our host. (I. 36)

En otra escena los criados de Don Padilla murmuran, como a veces era su costumbre, sobre la oscuridad y chismorreos que rodean a su Señor: “by St. Peter! Lopez, you become an old woman!--You will be useless in the profession, if you lend your ear to the babbling tales of these idiots. Seen! ha! ha!” (I. 44).

En el lenguaje también se denotan las clases sociales; los sirvientes juran en nombre de los santos al hablar: “by St. Peter” (I. 44) “by St. Christoval” (I. 36), rasgo común en España. Tanto Ireland como Walker salpican sus novelas con algunos préstamos españoles conocidos por el público, y que de alguna manera ayudan a recrear el escenario. Aparecen palabras como “maravedie” (*The Three Spaniards*: I. 30), “Senora” (I. 32), “Senor” (I.33), “Don”¹⁰³ (I. 35), “*parterre*” (II. 76), “arquabuz” (II. 138), “diablo” (II. 162), “alcove” (*Rimualdo*: I. 41), “bravo” (I. 42), “hidalgo” (I. 133), “Cavaliero” (I. 192) y “desperado” (III. 65) entre otras. De estas hay algunas que se repiten mucho como “Senor”, “Senora” e “hidalgo”.

Maturin, devorador de todo tipo de libros, centra la mayoría de sus novelas en España y algunas de sus obras de teatro, su gran vocación, que abandonó por la narrativa al

¹⁰³ Usa el autor la palabra “Don” en varias ocasiones, si bien algunas de ellas la utiliza en solitario, “the Don”, refiriéndose a Don Padilla, el héroe-villano.

ser ésta más rentable en la época. Como su perspectiva más relevante era la anticatólica pensó que España, reserva espiritual del catolicismo romano, representaría el escenario idóneo para desarrollar su obra cumbre. En muchos pasajes de la obra nos da la sensación de estar frente a un autor de libros de viajes que nos cuenta su realidad transmitiendo una visión cultural similar a la de quien narra desde la experiencia, sin embargo los indicios apuntan a que se basó en los libros de viajes y especialmente en Dillon, tal y como indica

Demata:

He employed travel literature and other works of a scientific nature to legitimize their narratives, or, in other words, to make them seem real and concrete, with the effect that readers recognize elements of 'reality' within a fictional context. The effect is that in both *Vathek* and *Melmoth the Wanderer* the readers' perspective is thrown back onto a reality which is not the reassuring narrative space of a 'tale' but rather the looming, often threatening presence of a real 'other'. (Demata 2002: 16)

En *Melmoth* tampoco hay muchas descripciones de las referencias geográficas; la acción se desarrolla en varios lugares de España (Valencia “the lovely valley of Valencia” (68), Sevilla y Madrid), Irlanda y la India. Maturin prefiere las referencias culturales a las costumbres, que veremos más adelante, y la literatura española a las descripciones donde se desarrolla la acción, como hacen los autores no viajeros. Sin embargo, en *Melmoth* se alude a la tradición de la literatura inglesa (quizás por el hecho de que Maturin era irlandés) de situar la acción en entornos extranjeros:

In the galleries were the happy souls who waited for the fulfilment of Dryden's promise [...] in his recipe for writing an English tragedy. Some indeed, from time to time called out for the 'burning of the Pope;' but though the scene of the popular plays was generally laid in Africa or Spain; Sir Robert Howard, Elkanah Settle, and John Dryden, all agreeing in their choice of Spanish and Moorish subjects for their principal plays. (*Melmoth*: 84)

Es obvio que la elección de España o el norte de África revela la aversión y al mismo tiempo divertimento que causaban estos escenarios en la audiencia, lo que corrobora

nuestra tesis sobre el uso del sur en el gótico. La aversión y hostilidad hacia lo inglés en los países mediterráneos, especialmente en España, es otra forma de nacionalismo. En *Melmoth* vemos un ejemplo cuando Stanton viaja a España y es víctima de la anglofobia española: “with the assurance that he [Stanton] must be damned, on the double score of his being a heretic and an English-man.” (67). Maturin considera que esta fobia anti-inglesa de los españoles es algo más que una cuestión nacionalista: “no heretic - no English - Mother of God protect us - avaunt Satan! [...] But Stanton felt there was something more than national bigotry in the exclamations of the old woman; there was a peculiar and personal horror of the English.” (70). Esta anglofobia no es extensible al resto de novelas góticas, pero se da la circunstancia de que Maturin, aunque irlandés era protestante, de ahí que su emplazamiento español se deba a motivos sólo religiosos y no tanto políticos o nacionalistas.

La literatura de viajes incide en gran medida en la novela gótica y en cuanto a los autores viajeros les influye de tal forma que trasladan una serie de convenciones retóricas propias de ésta que, unidas a las convenciones góticas, producen un discurso cultural propio y característico. Esta amalgama creó un cliché cultural en el siglo XIX que hizo que la idea del sur recayera menos sobre en acontecimientos históricos y más sobre versiones contextualizadas de representaciones del pasado o del presente. Como dice Parks:

Travelers –like other writers– tended to be more and more and more subjective, more “romantic”, as the eighteenth century moved along toward what is normally called a romantic period with its tormented souls that embark on dark, interior journeys, [...] whatever western Europeans thought about methods of collecting information, when it was a question of places at any distance, travelers and their perceptions, no matter how absurd the situation for them or their readers, were indispensable. (Parks 1964: 23)

De igual manera, algunos novelistas góticos citan a viajeros para demostrar que sus referencias sobre España o Italia eran ciertas. La importancia de esta demostración radica en la plausibilidad de lo que cuentan. Los libros de viajes reflejaban en la época la realidad

externa, y se leían desde esta perspectiva. De esta forma, los autores góticos que citan libros de viajes imprimen versosimilitud a sus textos. Maturin al explicar ciertas costumbres características de España, como la siesta, presenta a un cura borracho y da cuenta de nombres de bebidas típicas de España, para lo cual cita directamente a un autor de libros de viajes, refiriéndose directamente así a sus fuentes, a John Talbot Dillon “* Vide Dillon’s travels through Spain” (657) y su conocida obra en la época *Travels through Spain* (1780): “See how profoundly she sleeps, though it is now day light.’ ‘Daughter, you are much more mistaken,’ answered the drowsy priest; ‘people can sleep soundly even on the day time; I am now retiring to rest, a bottle of Foncarral or Valdepenas.” (657)

Una de estas convenciones que trasladan los viajeros británicos es la idea del sur romántica y pintoresca como se observa en la mayoría de las novelas de Radcliffe. Los viajeros buscaban rutas turísticas desconocidas y encontraban, en España en particular, unos países desconocidos, fuente constante de historias, composiciones extrañas y paisajes pintorescos. Estos aspectos son también visibles en *Melmoth the Wanderer*, *The Fatal Revenge: Or, the Family of Montorio* y su obra de teatro *Manuel: A Tragedy in Five Acts*, en la que Maturin nos presenta este escenario: “Night – a Street in the City of Cordova – a Gothic gate in the background. A Monastery illuminated” (*Manuel* I.i), seguido de un himno cantado por los monjes en el que relatan la liberación de Córdoba de los Moros. Twiss en *Travels through Spain and Portugal* (1775) y Dalrymple en *Travels through Spain and Portugal in 1774* (1777) hablan de las calles estrechas y oscuras en Córdoba de aspecto *moro* y al cruzar Sierra Morena, Dalrymple escribe que los hombres son de aspecto misterioso, van vestidos con lana de ovejas negras y viven en un lugar inhóspito. En *The Monk* Ambrosio muere en Sierra Morena, paisaje descrito por Lewis como abrupto, en el que anidan las águilas.

A veces, al leer libros de viajes de la época, parece que estamos leyendo párrafos góticos, y viceversa. Esto es lo que ocurre cuando se nos presenta un escenario rodeado de los detalles más minuciosos que conforman la realidad del escenario. Al tiempo que presentan un escenario mediterráneo o español, nos lo envuelven con las costumbres de sus personajes y el resultado son lugares donde sus gentes son relajadas, y placenteras, practican el baile, la buena mesa, la siesta y son gobernados por dos poderes: el político absolutista y el religioso fundamentalista. El gran público inglés quiere ver otros lugares climáticamente más exóticos donde los placeres de la vida se cultivan aunque el peligro también forma parte de su configuración.

3.2. Autores viajeros

3.2.1. El exotismo del paisaje en Radcliffe: la influencia de la pintura paisajista

Settings function chiefly in one way –to evoke atmosphere. Occasionally these settings supplement various characterizations by suggesting to the reader how a specific scene affects a character’s emotions. In the Gothic novels of Mrs Radcliffe, setting does not aid plot development nor does it convey any particular meaning to the reader. (Ronald 1980: 10)¹⁰⁴

Nuestra intención, pues, en este punto y por extensión en nuestro estudio es demostrar que Ronald no acierta a juzgar el uso del escenario gótico en su justa medida. El rasgo del distanciamiento geográfico se manifiesta en varias de las funciones descritas, aunque en una aproximación general de este aspecto observamos que se usa el escenario

¹⁰⁴ Además de Ronald, otros críticos han analizado esta función específica del escenario como evocador una atmósfera sublime, como Daniel Cottom (1985) en *The Civilized Imagination: A Study of Ann Radcliffe, Jane Austen, and Sir Walter Scott* y David S. Durant (1980) en *Ann Radcliffe's Novels: Experiments in Setting*. Otros analizan el escenario desde un punto de vista más reduccionista, es decir, centrándose específicamente en el paisaje, que Radcliffe describe continuamente en algunas de sus obras, como Lynn Epstein (1972) en *Ann Radcliffe's Gothic Landscape of Fiction and the Various Influences Upon It*, cuyo estudio parte en gran medida del análisis de Manwaring (1925) sobre la relación entre el paisaje de Radcliffe y los pintores italianos, *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*.

para crear una “atmósfera” determinada. Sin embargo, insistimos en nuestra discrepancia con Ronald (1980) cuando afirma que el escenario no contribuye al desarrollo argumental de las obras y no transmite implicaciones significativas al lector. Esta circunstancia se debe fundamentalmente a que Ronald, que acierta al describir la funcionalidad geográfica del escenario como elemento evocador de una atmósfera determinada, se centra especialmente en aquellas obras de Radcliffe –*The Mysteries of Udolpho* y *The Romance of the Forest*– en las cuales la evocación destaca sobre el resto, ya que una de las funciones fundamentales del escenario es crear una determinada atmósfera que produzca una sensación sublime en el lector: “As the novels of an age are mirrors (often distorting) of its tastes and sentiments, so those of the eighteenth century reflect the development of taste for landscape, for the arts of landscape, for the picturesque”. (Wheller 1925: 201). En *The Italian* y *A Sicilian Romance*, por otro lado, aunque persiste la funcionalidad geográfica del escenario, destacan los factores culturales y político-religiosos, sobre todo el de nacionalismo inglés frente al resto. Este rasgo de exaltación nacionalista, como analizamos más adelante, es intrínseco a la exégesis de la propia novela gótica (Duncan 1992: 20-45).

En la sección anterior hemos repasado el escenario español en distintas obras góticas, mayoritariamente obras desconocidas, que nos han aportado una visión del sur muy fundamentada en el escenario, tanto que en ocasiones se asemeja a un libro de viajes. En esta sección nos centramos en la visión que los autores viajeros tienen del escenario, que difiere de la anterior en la funcionalidad que quieren transmitir: nacionalista por un lado y de diferenciación cultural por otro. En este caso los autores viajeros nos presentan un escenario que moldean, usan y deforman partiendo de su experiencia personal y con sus objetivos finales presentes, mientras que en el caso del escenario español anterior se usa más una transcripción que sigue un modelo externo. La mayoría de los autores viajeros de que tenemos

constancia visitan Italia en primer o único lugar, dado que estaba más de moda que España entre la clase media alta por la influencia de la pintura paisajista, la tradición artística del país y la mayor presencia de Italia en la literatura inglesa. Nos centramos en Radcliffe, que antes de casarse viajó a Italia a principios de la década de 1790, aunque nos referiremos a otros autores como Lewis, que viajó a Alemania y Francia y Godwin que viajó por Italia, Francia y España, a los que veremos en el Capítulo IV cuando estudiemos el nacionalismo.

Tanto en *The Mysteries of Udolpho* como en *The Romance of the Forest*, el espacio descrito por Radcliffe tiene una funcionalidad eminentemente geográfica cuyo fin, según Ronald (1980), es trasladar al lector una sensación sublime, excelsa y elevada del entorno en que se desenvuelven los personajes y se desarrollan las acciones. Nosotros además destacamos la funcionalidad del escenario derivada de la narración: la función descriptiva. Radcliffe nos presenta dos tipos diferentes de escenarios, como indica Clara McIntyre en *Ann Radcliffe in Relation to her Time* (1970: 41-43) y Duncan en “The Culture of the Gothic” (1992: 20-25), derivados estos de los pintores paisajistas italianos Salvator Rosa y Claude Lorrain. Este elemento ya fue comentado en tiempos de Radcliffe por algunos críticos como Nathan Drake: “To the wild landscape of Salvator Rosa [Radcliffe] has added the softer graces of a Claude.” (1798: 76). De una forma más extensa, Elizabeth W. Manwaring estudia la relación de Radcliffe con estos pintores italianos en su estudio *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800* (1925) y piensa que “no other novelist is so closely a follower of painted scenery” (217); sugiere de manera clara cómo Radcliffe adapta a sus imágenes las diferencias entre los paisajes que son tomados de Lorrain y los que son tomados de Rosa:

An extended rolling plain, or wide opening to the south, traversed by a winding stream, and encircled, amphitheatre-like, by wooded hills; a foreground of plants and trees, richly leaved; a middle distance of plain and hill, adorned with groves, villas, bridges, castles, temples of antique pattern,

fine-hung ruins; a far distance of faint blue hills, and often the sea; all this overspread with golden light, preferably sunrise or sunset; such was the familiar Claudian landscape. The Salvatorial showed precipices and great rock masses of fantastic form, cascades, torrents, desolate ruins, caves, trees dense of boughs. The two kinds of landscape were combined by used in contrast, as by Mrs. Radcliffe. Throughout the century, a literary landscape was formed, generally, on these models. (95)

Aunque en raras ocasiones Radcliffe comenta su familiaridad con estos pintores en sus propias novelas y escritos. En *The Mysteries of Udolpho* indica que tiene en mente a Salvator Rosa cuando describe el escenario (ver fig. xviii). Esta referencia a Salvator Rosa enfatiza la función descriptiva de la narración del escenario y al mismo tiempo la hace objetiva y distanciada del texto. Radcliffe, situada en su tiempo, cuenta una historia que transcurre en 1584 y cita un paisaje que le recuerda a un pintor nacido en 1615 que desarrolló su obra pictórica durante la segunda mitad del siglo XVII:

The scene of barrenness was here and there interrupted by the spreading branches of the larch and cedar. [...] No living creature appeared, except the lizard, scrambling among the rocks, and often hanging upon points so dangerous, that fancy shrunk from the view of them. This was such a scene, as Salvator would have chosen for his canvas. (*Udolpho*: 30)

Una indicación más clara del gusto de Radcliffe por los pintores paisajistas, más personal que de novelista, aparece cuando relata su viaje a Belvedere House en 1805, y dice:

In a shaded corner a most exquisite Claude, an evening view, perhaps over the Campagna of Rome. The sight of this picture imparted much of the luxurious repose and satisfaction, which we derive from contemplating the finest scenes of Nature. Here was the poet, as well as the painter, touching the imagination, and making you see more than the sun, you breathed the air of the country, you felt all circumstances of a luxurious climate on the most serene and beautiful landscape; and, the mind being thus softened, you almost fancied you heard Italian music on the air. (McIntyre 1970: 27)

Radcliffe logra este mismo efecto de captar por medio de las palabras la atmósfera del país —el paisaje, el olor, el calor, la forma de actuar— a través de sus extensas descripciones usando las imágenes específicas que incorpora directamente de los cuadros de aquellos pintores paisajistas que admiraba profundamente. Es de destacar también que son

precisamente pintores de nacionalidad italiana los que inspiran en gran medida las novelas más importantes de Radcliffe, especialmente *Udolpho*, *The Italian* y *A Sicilian Romance*.



Copyright © Private Collection 2000. Used by permission.

Figura 18
Salvator Rosa: *Landscape with Travellers Asking their Way*

En *Udolpho* emplea más las imágenes tomadas de Salvator Rosa. Manwaring sugiere que, de Salvator Rosa, Radcliffe “derives chiefly a taste for banditti, caves, cliffs, and torrents, oaks and gigantic chestnuts, precipices and chasms.” (216) Sin embargo, Radcliffe generalmente no da muchos detalles específicos cuando sugiere una escena típica Salvatoriana. Por ejemplo justo antes de la batalla en *Udolpho* cuando Emily abandona

Udolpho, Radcliffe describe montañas, acantilados, cascadas, árboles, pero no hay ningún detalle que nos indique el lugar concreto donde nos encontramos.

De Claude Lorrain (ver fig. xix) Radcliffe toma las escenas de puesta de sol, los horizontes lejanos, oscuras montañas, el mar golpeando los acantilados, las escenas pastorales, los puertos de mar con barcos y edificios y sobre todo el claroscuro. En *The Italian* Radcliffe se hace eco del estilo de Lorrain:

To the south a small opening led the eye to a glimpse of the landscape below, which, seen beyond the dark jaws of the cliff, appeared free, and light, and gaily coloured, melting away into blue and distant mountains. One of the supporting cliffs, with part of the bridge, was in deep shade, but the other, feathered with foliage, and the rising surges at its foot, were strongly illuminated; and many a thicket wet with spray, sparkled in contrast to the dark rock it overhung. Beyond the arch, the long drwan prospect faded into misty light. (*The Italian*: 79)



Figura 19
Claude Lorrain: *The Mill*

El paisaje mediterráneo le sirve a Radcliffe para expresar los sentimientos de sus personajes, para unirlos: “The silence and deep repose of the landscape, served to impress this character more awfully on the heart; and while Ellena sat wrapt in the thoughtfulness it promoted, the vesper-service of the monks from the cathedral came to ear.” (*The Italian*: 65)

Por otra parte, la exaltación del paisaje inglés comparado con el paisaje donde se desarrolla la acción es también otra forma de introducir aspectos nacionalistas. En *The Italian* Radcliffe transfiere en determinadas ocasiones el paisaje inglés a un entorno italiano: “The style of the gardens, where lawns, and groves, and woods, varied the undulating surface, was that of England, and of the present day, rather that of Italy.” (*The Italian*: 77) Al igual ocurre en *The Sicilian Romance*, donde también encontramos un paisaje basado en las mismas premisas derivado del pintor Claude Lorrain: “The lawn [...] descended in gentle declivity to a fine lake [...] rising on the left with hold romantic¹⁰⁵ mountains, and on the right, exhibiting a soft and glowing landscape, whose tranquil beauty formed a wild sublimity of the opposite craggy heights”. (*The Sicilian Romance*: 76).

No es sorprendente que el paisaje sea el escenario central en la representación radcliffiana de Italia. A finales del siglo XVIII este país se había convertido en un espectáculo visual para los lectores familiarizados con los trabajos de Piranesi y con los pintores mencionados –Lorrain y Rosa– además de un número ingente de *vendutisti* italianos que vendían sus pinturas a los viajeros del norte como recuerdos de su península. Del mismo modo, la impresionante escenografía natural de Italia podía ser fácilmente adaptada a la atmósfera del *chiaroscuro*, idónea para los textos góticos:

¹⁰⁵ Manwaring (1925: 213) sugiere que Radcliffe recurre con frecuencia al término *romantic* al igual que al de *picturesque* para indicar maneras de mirar a la naturaleza. Explica que el término varió considerablemente durante el siglo XVIII, de significar “like the old romances” pasó a significar algo que aunque absurdo, cautivaba la imaginación: “the romantic way involves nature seen through a literary médium.”

The long mole and the lighthouse are like some of Salvator's seaports, too. But from him she derives chiefly a taste for banditti, caves, cliffs and torrents, oaks and gigantic chesnuts, precipices and chasms. She loves to paint a party of banditti or gypsies seated around a fire, with the chiaroscuro. (Wheeler 1925: 216)

En suma, lo que distingue el paisaje que nos presentan los autores viajeros, como Radcliffe, de los no viajeros es que ella recrea el paisaje desde su perspectiva personal. Puede distorsionar su mirada viajera en el paisaje que nos presenta, ya que sus vivencias directas se plasman en su presentación de la atmósfera que en la que se recrea. Los autores no viajeros se limitan a transponer lo que han leído en función de la ideología que intentan transmitir al lector. El objetivo en cualquier caso es presentar al escenario como actante del texto y parte esencial del posicionamiento cultural del lector y del autor. Sin embargo, las fuentes en ambos casos son pertinentes en nuestro estudio, pues nos desvelan dos visiones diferentes de integrar el escenario, y objetivo final resultante nos muestra la diferenciación cultural entre Inglaterra y el sur mediterráneo.

3.2.2. La mirada del viajero y la diferenciación cultural

Mientras que Ireland o Walker transcriben los libros de viajes y ofrecen unas descripciones muy detalladas para imbuir de realismo y credibilidad sus novelas, añadiendo una trama de misterio y terror, los autores góticos viajeros por su parte incorporan los libros de viajes desde el punto de vista del viajero que pretende crear una diferenciación cultural transmitida a través de sus impresiones, y no simplemente a través de datos. El autor viajero observa, trasmite, contrasta y opina y convierte a veces parte de sus obras en una expresión de una cultura distinta, diferenciada y pertinente que contrasta con la suya propia. Esto es lo que autores como Radcliffe, Godwin, Beckford o Maturin realizan en algunas de sus obras cuando nos presentan el sur.

El sur como el otro exótico forma pues parte tanto de las convenciones y tradición de la literatura de viajes como de los romances y novelas góticas. Afirma Gifra-Adroher “The travelers were both fascinated by the splendorous past of Spain and repulsed by its decayed present [...] the voyage to Spain permitted an introduction into European past, and an encounter with the background of orient” (2000). Mediante un ejercicio retórico de asociaciones, los viajeros anglosajones, y al tiempo los novelistas góticos imbuidos de esta literatura, nos presentan el sur, los españoles y los latinos en general por medio de su pasado medieval orientalizado por las invasiones arabs y otomanas como emblemas de una otredad no europea, ofreciendo al viajero y al novelista gótico una experiencia de mezcla cultural entre Oriente y Occidente en pleno suelo europeo. Es por lo tanto explicable que obras como *Rimualdo*, *Melmoth the Wanderer*, *Don Algonah*, *The Family of Montorio*, *The House of Rayo*, entre las analizadas en este trabajo, tengan referencias constantes a luchas, guerras, expulsiones de los moriscos (*Morish*), a tierras de Castilla y otros reinos de España y de Italia. Este discurso narrativo orientalista de la otredad de España no sólo demuestra el gusto por lo exótico tanto en la literatura de viajes como en la novela gótica, sino también el discurso cultural sobre el sur en los países anglosajones, aunque esto ocurre sólo parcialmente en el caso de Italia, que no se ve afectada del mismo modo.

La mirada de Radcliffe se traduce en muchas ocasiones en la contemplación de un paisaje evocador, y de éste se deriva una serie de elementos que exhiben esa diferenciación cultural transmitidos recurrentemente por el viajero y que en la novela gótica parte de una esfera descriptiva y se mueve hacia un escenario cultural que le confiere un tipo de discurso más allá de la simple manifestación de la ficción narrativa. Desde esta perspectiva, el escenario gótico adquiere una dimensión que concibe el lugar geográfico como una unidad cultural que engloba el paisaje y los personajes y que desarrolla una temática ideológica

específica que, observada desde la distante mirada del viajero, filtra lo cultural de forma pertinente y distinta.

Mientras que Radcliffe, autora viajera, emplea las referencias geográficas en *The Mysteries of Udolpho* y en *The Romance of the Forest* para proporcionar realidad a sus escenarios, dando gran importancia a la presentación del escenario en sí que ella misma había visitado, los autores no viajeros por otro lado usan el escenario transcribiendo la realidad de los autores de libros de viajes. Radcliffe utiliza el viaje de Emily en *The Mysteries of Udolpho* para presentarnos el escenario, aunque siempre con imágenes descriptivas y muchas veces repetitivas. Podemos observar en el siguiente ejemplo que lo importante para ella en las referencias geográficas es la yuxtaposición del plácido valle (ver fig. xx), con sus olivos y su manso río, con los abruptos Alpes y sus fantásticas formas:

Early the following morning, the travellers set out for Turin. The plain, that extends from the feet of the Alps to that magnificent city, was not then, as now, shaded by an avenue of trees nine miles in length; but plantations of olives, mulberry and palms, festooned with vines, mingled with the pastoral scenery, through which the rapid Po, after its descent from the mountains, wandered to meet the humble Doria at Turin. As they advanced towards this city, the Alps, seen at some distance, began to appear in all their awful sublimity; [...] while lower steeps, broken into fantastic forms, [...] seemend to open new scenes to the eye. To the east stretched the plains of Lombardy, with the towers of Turin rising at a distance: and beyond, the Apennines, bounding the horizon. (*The Mysteries of Udolpho*: 171).

Otra convención de los libros de viajes que se traslada al gótico es la sensación que transmiten los escritores de placer y de peligro al mismo tiempo –“dreadful pleasure” (*The Italian*: 63)–, como argumenta Pere Gifra-Adroher en *Between History and Romance. Travel Writing on Spain in the Early Nineteenth-Century United States*: “for many travelers the motive of their voyage to Spain was to realize an idealized past, rather than inspiring awe, furnished the traveler with pleasure [...] paradoxical as it may seem, the pleasurable impulse to travel came from the very insecurity found abroad” (Gifra-Adroher 2000:31). Radcliffe es la escritora

que mejor se sitúa en la perspectiva del viajero a la hora de establecer esa diferenciación cultural que el viajero percibe desde su posición anglosajona. Cuando describe el escenario del castillo de los Mazzini en *A Sicilian Romance* dice:

It stands in the centre of a small bay, and upon a gentle acclivity, which, on one side, slopes towards the sea, and on the other rises into an eminence crowned by dark woods. The situation is admirably beautiful and picturesque, and the ruins have an air of ancient grandeur, which, contrasted with the present solitude of the scene, impresses the traveller with awe and curiosity. During my travels I visited this spot. (*A Sicilian Romance*: 1).



Figura 20
Salvator Rosa: *Mountainous Landascape with Figures*

Más adelante también transcribe con exactitud un entorno más amplio cuando describe Sicilia, al recoger de los escritores de libros de viajes la descripción misma del lugar.

Así, dice al ver la isla:

From this spot the eye had an almost range of sea and land. It commanded the straits of Messina, with the opposite shores of Calabria, and a great extent of the wild and picturesque scenery of Sicily. Mount Etna, crowned with eternal snows, and shooting from among the clouds, formed a grand and sublime picture in the background of the scene. (6).

Henry Swinburne dice de la misma escena en su libro *Travels in the Two Sicilies in the Years 1777, 1778, 1779, and 1780* (1783-5): “Everything belonging to it is drawn in a large sublime style; the mountains tower to the very clouds [...] Aetna with all its snowy and woody sweeps fills the horizon” (169-70).

Ya en la misma escena inicial de *Mysteries of Udolpho*, en la descripción del escenario principal, podemos observar esta polaridad de placer y peligro que trasmite la visualización del escenario y que es recurrente durante toda la novela:

On the banks of the Garonne, in the province of Gascony, stood, in the year 1584, the chateau of Monsieur St. Aubert. From its windows were seen the pastoral landscapes of Guienne and Gascony, [...] with luxuriant woods and vines, and plantations of olives. To the south, the view was bounded by majestic Pyrenées, whose summits, veiled in clouds, or exhibiting forms, were seen, and lost again. [...] To the north, and to the east, the plains of Guienne and Languedoc were lost in the midst of distance; on the west, Gascony was bounded by the waters of Biscay. (*The Mysteries of Udolpho*: 1)

Esto ocurre también en *The Italian*, donde los protagonistas realizan numerosas excursiones en las que es patente su mirada externa comentando muy a menudo el contraste paisajístico y las sensaciones encontradas que éste les produce, a la manera de los autores de libros de viajes:

[...] such magic scenes of beauty unfolded, adorned by these dancing groups of the bay beyond, as no pencil could do justice to. The deep clear waters reflected every image of the landscape, the cliffs, branching into wild forms, crowned with groves, whose rough foliage often spread down their steeps in picturesque luxuriance; the ruined villa on some bold point [...]; peasants

cabins hanging on the precipices, [...]. On the other hand, the sea trembling [...]. (*The Italian*: 37)

La mirada del viajero contiene hasta cierto punto bastante de curiosidad etnográfica. En *Portrait of Spain. British and American Accounts of Spain in the Nineteenth and Twentieth Centuries* Thomas McGann nos dice que George Borrow, que vivió con los gitanos y es considerado una autoridad en la materia, afirmaba que su estudio favorito era el hombre, no las curiosidades o exotismos culturales. De la misma curiosidad étnica participaron los novelistas góticos que se surtieron de estas fuentes para trasladar esa otredad cultural a sus novelas. Así los libros de viajes se convirtieron también en documentos etnográficos en los que se describía la otredad de la forma más fidedigna posible. Vicent Crapanzano realiza una analogía etnógrafo-viajero y dice:

He has to translate, decode, and interpret the foreign culture for his readers. Reading culture is like translating, but since what is being translated is a society, not a text, and societies are temporally determined, the representation of the Other becomes therefore slippery, if not almost unattainable. (1986: 53)

Por lo tanto, el viajero, al igual que el etnógrafo, tiene que afrontar obstáculos y visualizar formas de representar la otredad para sus audiencias con un cierto grado de verosimilitud, mecanismo y estrategias discursivas que al mismo tiempo utilizan los novelistas góticos en sus obras. Mientras que el etnógrafo realiza un estudio descriptivo de las costumbres y tradiciones de los pueblos, del mismo modo que los autores no viajeros a veces utilizan los libros de viajes como manuales etnográficos, los viajeros visualizan, comparan e introducen su cultura al transponer la que retratan.

Para finalizar este apartado hay que resaltar que la mirada del viajero tiende a divergir en dos vertientes: en la primera, el viajero se limita a hacer un recorrido amable por los lugares visitados y a describir los hechos y tiranías que presencia. En la segunda, el viajero relata de forma original aquello que observa, por lo que en muchas ocasiones, como explica

James Buzard en *The Beaten Track. European Tourism, Literature, and the Ways to Culture* (1993), el viaje se convierte en “an affair of writing more than of reality” (156). Esta circunstancia es esencial en la novela gótica, ya que a veces el lector no sabe si se encuentra ante un libro de viajes o ante una novela gótica, especialmente en cuanto a las descripciones humanas y paisajísticas, que es lo que marca en definitiva la distinción esencial entre autores viajeros y no viajeros.

3.2.3. La otredad cultural a través del entorno geográfico en *The Italian*

En esta obra de Radcliffe es, quizás uno de los textos que mejor fotografían la otredad cultural del mediterráneo frente a la civilizada cultura inglesa, es patente de forma muy evidente la diferenciación cultural, de ahí que la estudiemos en detalle en esta sección dedicada a los autores viajeros. Esta obra es un claro exponente de cómo los novelistas góticos conciben el entorno geográfico constituyendo una unidad junto al entorno cultural y humano, además de ocuparse de cuestiones ideológicas específicas y dilemas de los entornos descritos.

Una de características más importante en esta novela es que Radcliffe la sitúa tan sólo cuarenta años antes de su publicación, lo que posibilita la introducción en su mundo contemporáneo de la otredad cultural de la novela. Es una apuesta arriesgada dentro del género en ese momento, ya que Radcliffe, lejos de buscar antiguas historias o hechos históricos del pasado, recreó una aventura de gente desconocida en un periodo casi contemporáneo a su tiempo. *The Italian* nos muestra de forma especial el enfrentamiento cultural de los ‘otros mundos’. Ya su propio título y subtítulo *The Confessional of the Black Penitents* son paradigmas del papel crucial de Italia y el mundo católico, que integran el

entorno geográfico y la otredad cultural derivada del mismo con el fin de crear una imagen acumulativa de diferenciación.

Al mismo tiempo, la obra nos enseña la diferenciación cultural por medio de la mirada del viajero. El prólogo comienza con un grupo de viajeros que admiran las bellezas arquitectónicas y lugares pintorescos secretos de la ciudad de Nápoles. El texto desde el comienzo nos sitúa en los misterios de la Italia contemporánea de Radcliffe y en las convenciones de los libros de viajes y sus peculiares modos de observación y evaluación del entorno. Mientras los viajeros ingleses admiran la fachada de una iglesia una figura misteriosa aparece por el oscuro pórtico y entra corriendo al edificio: “There was something extraordinary in the figure of this man, and too singular in his conduct, to pass unnoticed by the visitors.” (*The Italian*: 1) Intrigados por esta aparición, los viajeros entran en la iglesia y le preguntan a un monje por la identidad del desconocido. Este les revela que es un asesino. Los viajeros averiguan estupefactos que es un asesino protegido legalmente por la iglesia, a lo cual responde el italiano: “if we were to show no mercy to such unfortunate persons, assassinations are so frequent, that our cities would be half depopulated (2-3). Ante tal demostración de alegalidad irracional uno de los caballeros ingleses no puede evitar exclamar “This is astonishing! [...] of what avail are your laws, if the most atrocious criminal may find shelter from them?” (2). Esta denuncia de injusticia no es una observación inocua, sino más bien es un enjuiciamiento de Italia en dos vertientes: como entorno paisajístico, monumental, urbano, etc, y como entorno cultural de personas que representan otro mundo muy diferente del suyo. La reacción del inglés corresponde a una clara caracterización de la otredad italiana: este observador extranjero observa detalladamente Italia y su civilización alienígena y bárbara (un santuario es un remanente de costumbres medievales) pertrechado en su propia posición cultural. Su sobreentendida convicción de pertenecer a una sociedad

mucho más evolucionada, mucho menos medieval, le permite pasar de juzgar el exterior de la iglesia a juzgar las bases éticas de la sociedad italiana y su sistema legal. Esta habilidad de saltar de un aspecto a otro ilustra la tendencia de Radcliffe de endosar a determinados personajes un aire de superioridad que les permite diseccionar otro entorno diferente al suyo y al mismo tiempo extraer conclusiones. Los turistas extranjeros estudian la realidad y perciben lo diferente con el fin de construirse una imagen de lo que perciben, ven y miran, cosa que obsesiona a estos viajeros como se observa en el prólogo.

En la siguiente escena se nos presenta la confrontación de los personajes donde el inglés se enfrenta al italiano (el asesino) en un juego de miradas, uno de estupefacción y otro de misterio que conducen al inglés a abandonar la iglesia mostrando su estatus cultural superior: “the English tourist turned his eyes, and hastily quitted” (4). Además, la historia también hace uso de la temática del viaje (*Grand Tour*) para conformar culturalmente Italia, el sur, frente a Inglaterra, el norte. Así, la historia recorre varios lugares conocidos por Radcliffe y sus referentes culturales, en donde se va desarrollando la típica convención gótica de la persecución. Se visita Roma, Nápoles, Abulia, los Apeninos y cada uno de estos lugares supone un obstáculo del objetivo final (*quest*). Hay un gran esfuerzo por parte de la autora para crear una geografía imaginativa de Italia y enfrentar este reino de la otredad a los viajeros. El proceso de confrontación de una extranjera se convierte así en una confrontación de una diversidad cultural que se manifiesta a través de la novela en una vuelta continua a la situación inicial del planteamiento argumental.

El narrador organiza el discurso sobre Italia de tal forma que los personajes que provienen del mundo del norte (protestante, inglés) emergen como figuras familiares al lector desde la perspectiva cultural mientras que los nativos son presentados paradójicamente como distantes y extraños. La otredad se distingue desde un punto de vista

externo. El personaje principal, Schedoni, es descrito como “stranger” (1), es decir, es extranjero en su propio país; Radcliffe juega con doble sentido de “stranger”: desconocido pero al mismo tiempo extranjero. Schedoni e Italia corresponden a otro mundo que tienen muy poco en común con el mundo anglosajón de donde provienen los viajeros, pero al mismo tiempo es atractivo, exótico y fuente de innumerables amenazas.

Por el contrario, Ellena and Vicentio, dos de los personajes principales, que se comportan como ingleses y toman el papel de viajeros cuando comienza su periplo turístico por la península, representan, al igual que los viajeros ingleses, un sistema fuerte ideológicamente capaz de producir cierto orden en la desorganizada amalgama de italianidad, mientras que las ideologías italianistas dibujadas en la novela, como los principios católicos y los códigos sociales de la aristocracia, no traen más que caos. Este tipo de contraste entraña una definición de diferenciación cultural en lo que Edward Said define como “a cultural contestant, an external place and/or culture that speaks about ourselves defining us as agential subjects” (1991:1). Italia es pues un espejo en que se refleja contra el sistema cultural identificado en el prólogo de la novela como Inglaterra y su civilización. En sus diversas manifestaciones, la italianidad es un topos diferente que desafía y cuestiona las asunciones de la cultura inglesa y su visión del mundo, que en la novela finaliza más como un antagonista cultural que como una otredad silenciosa.

De esta forma este otro mundo italiano, del sur, intenta constantemente superar el orden inglés. Esta lucha por la hegemonía cultural alcanza su clímax con las escenas de la Inquisición al final de la novela. Radcliffe en este punto parece colocar a sus personajes ingleses en contacto lo más estrecho posible con la cultura ajena, extraña, en concreto cuando el caballero inglés penetra en el confesionario:

Even Vivaldi could not behold with indifference the grandeur of these reliques, as the rays fell upon the hoary walls and columns, or pass among

these scenes of ancient story, without feeling a melancholy awe, a sacred enthusiasm, that withdrew him from himself. (195)

Pero una vez dentro, en la oscuridad, incapaz de reaccionar, exclama:

Is this posible! Can this be in human nature! Can man, who calls himself endowed with reason, and immeasurably superior to every other created being, argue himself into the commission of such horrible folly, such inveterate cruelty, as exceeds all the acts of the most irrational brute. (198)

Sin embargo este llamamiento al orden y los valores de la civilización no tienen efecto en una Italia sin ley. Es más, los personajes ingleses quedan como engullidos por sus antagonistas culturales. El bien y el mal, el castigo y la recompensa parecen distribuirse según si uno pertenece a uno u otro mundo de valores culturales diferentes conectados frecuentemente por un solapamiento cultural. La ideología de los viajeros (ingleses y no ingleses) corresponde a una serie de aspectos y principios que apoyan y sustentan la visión del mundo de los ingleses, y la visión del mundo inglés, que los personajes comparten con el autor y los lectores.

Este sistema, sin embargo, no forma un conjunto sellado, cerrado y aislado de influencia externa. Italia no constituye una otredad silenciosa y estática. El texto participa de dos vertientes, y se mueve entre los personajes ingleses y su asumida subjetividad por un lado y las reacciones indescifrables de los representantes de lo culturalmente diferente. Por una parte están los agentes de la unicidad, del trabajo, de la estabilidad (cuyos emblemas son el amor romántico y la familia); por otra nos encontramos lo italiano, la 'italianidad', el mundo del sur que cuestiona esta estabilidad y tiende a dificultarla en nombre de un orden de las cosas diferente, basado en la superstición, el poder arbitrario, lo ilegítimo, lo ilegal o incluso el asesinato. Las figuras de Radcliffe se encuentran perdidas en los extraños y fascinantes paisajes de Italia e igualmente perdidas en su cultura y civilización: "They journey across this

background as through fears, limitations, contradictions, and desires of the cultural topography in which Radcliffe wrote her novels” (Cottom 1985: 35).

En términos generales, *The Italian* es un testimonio más de la tendencia gótica de describir otros lugares y otras culturas que más adelante producirán muchos trabajos orientalistas e imperialistas a lo largo del siglo XIX. Lo que a veces se ha denominado como exotismo prerromántico anticipa con los novelistas góticos la urgencia de ficcionar culturas externas que al mismo tiempo se desea que sean domesticadas. Cuando Edward Said se refiere a los novelistas góticos en *Culture and Imperialism* (1993) dice de ellos que formaron: “a club of Gothic novelists like Walpole, Radcliffe, or Lewis who set their work rather fancifully abroad.” (90), negándose ver en estos escenarios exóticos del sur el primer experimento novelístico con otros pueblos, otras gentes y otros lugares. El gótico ofrece descripciones y sistematizaciones de lo diferente y *The Italian* ilustra las implicaciones de ser un escritor inglés que narra lo que está ahí fuera, en otro país, otro lugar que Said describe como “as felt vaguely and ineptly to be out there, or exotic and strange, or in some way or other ‘ours’ to control.” (87)

Finalmente, en *The Italian* hay una reconstitución del orden previamente roto que ocupa las páginas finales del romance, donde los protagonistas son rescatados al fin de los peligros de lo italiano. El texto se convierte en un laberinto de explicaciones, revelaciones, confesiones y reconocimientos para finalmente visualizar la belleza y el orden a través del entorno geográfico:

The pleasure-grounds extended over a valley, which opened to the bay, and the house stood at the entrance of this valley, upon a gentle slope that margined the water, and commanded the whole extent of its luxuriant shores, from the lofty cape of Miseno to the bold mountains of the south, which, stretching across the distance, appeared to rise out of the sea, and divided the gulf of Naples from that of Salerno. (412)

La novela de Radcliffe revela por lo tanto hasta qué punto las tradicionales interpretaciones del escenario gótico son muy limitadas. La geografía humana y física de Italia en este texto va más allá del humor, del tono y de las emociones y mucho más allá de la contemplación de ruinas, castillos, bosques y paisajes decorativos. La escritora elabora un intrincado texto donde el escenario geográfico y cultural forma una unidad que dramatiza las tensiones que se producen en el texto. Afirmaciones como la de Frederick Garber en la introducción a la novela en la que dice que “the real Italy, whatever that was, has to give way before the ordering of the inner life of Radcliffe’s novels” (418) son una forma de mostrar un reduccionismo del escenario. Del mismo modo, Gary Kelly formula la ecuación del sur/católico en el gótico con los agentes aristocráticos y patriarcales de las novelas sentimentales y priva al escenario, la otredad cultural, de ser considerado un elemento pertinente:

When sentimental tales and novels of manners, sentiment, and emulation are set in distant times or climes they become ‘Gothic Romances,’ and virtue in distress, the classic figure of much Sentimental literature becomes the heroine threatened with rape or enforced marriage [...] or becomes the hero deprived of social standing of his true identity, confined, as it were, in a false social self, or in prison of one kind or another, such as the dungeon of a tyrant or the cells of the Inquisition. (43)

Como se demuestra a lo largo de esta elaborada novela de Radcliffe, el escenario geográfico en el gótico puede ser el lugar de confrontación del norte y del sur, el lugar donde se exponen los deseos del observador de controlar las fuerzas caóticas y subversivas de lo diferente. En *The Italian* es donde más claramente queda patente la otredad cultural geográfica del sur en la novela gótica, donde se establece nítidamente la distinción entre lugares seguros y peligrosos atendiendo a un escenario geográfico.

Observamos en este capítulo una distinción clara entre los autores viajeros y no viajeros. Ninguno de ellos había estado en España, excepto Godwin, que estudiamos en el

Capítulo IV, y observamos cómo usan una imagen sacada de los libros de viajes, a veces estereotipada, muy realista para vestir sus textos góticos. Maturin, quizás es el autor que imprime más carácter cultural a su obra, ya que su perspectiva fundamentalista protestante hace de España escenario perfecto para desarrollar la acción de *Melmoth*. Los autores viajeros como Radcliffe, por otro lado, de una forma deliberada, transmiten en su experiencia del viaje sus ideas nacionalistas, buscando la diferenciación cultural y la otredad nacionalista. Su mirada es preconcebida y autores como ella cogen de los libros de viajes aquellos rasgos culturales que les permiten expresar de forma más explícita su visión civilizada del 'otro' anclado en un modo de vivir arcaico y cerrado.

En definitiva, como analizamos en los dos próximos capítulos, el entorno geográfico sirve al gótico de catapulta para desarrollar una constante cultural inglesa: el nacionalismo político nacido para ensalzar el imperialismo inglés en una de época de expansión mundial. El nacionalismo está sumamente unido al protestantismo, elemento más político que religioso, en el desarrollo cultural inglés. Este protestantismo como elemento nacionalista necesita un opuesto al que degrada constantemente como fuente de la degeneración de la civilización y la corrupción humana: el catolicismo.

CAPÍTULO IV

EL SUR COMO LA ANTÍTESIS CULTURAL Y POLÍTICA INGLESA DEL NACIONALISMO INGLÉS

4.1. Introducción

En este capítulo trataremos fundamentalmente la cuestión de cómo el nacionalismo político inglés enfrentado a los poderes continentales de España y Francia se exalta a través de diversas manifestaciones: el protestantismo, como veremos también en el Capítulo V, y el patriotismo, contraponiendo la concepción de la burguesía inglesa imbuida por la razón al absolutismo de Francia y al despotismo medieval de España.

El conjunto de los materiales que conforman la funcionalidad del escenario latino-mediterráneo se manifiesta en distintas vertientes que no siempre confluyen en su totalidad en las obras estudiadas. En una primera aproximación tendríamos todos aquellos aspectos relacionados con la geografía física y social: el escenario en sí, las costumbres, el carácter de

las gentes y la jerarquización social. Una aproximación distinta sería considerar el momento histórico y el contexto político y socio-cultural en que el autor sitúa el texto narrativo y su significación respecto al elemento latino-mediterráneo. Finalmente, encontramos aquellos aspectos culturales que se manifiestan en una vertiente político-religiosa y que muestran su funcionalidad al confrontarlos entre el mundo ficticio narrado y el mundo real del autor, aquellos aspectos que conforman dentro y fuera de la ficción una tradición inmersa en la historia moderna y contemporánea de Inglaterra.

Sin embargo, al examinar las obras y autores más importantes del género, observamos que la funcionalidad del escenario, sobre todo el católico, se manifiesta de distinta forma según en qué obras, aunque puedan concurrir en una misma obra varias de las funciones anteriormente expuestas. Se observa que la funcionalidad cultural del escenario en las acciones viene introducida en varios textos por los personajes, sobre todo por la dualidad héroe/heroína que presenta el gótico. Por otro lado, en algunas de las obras de los autores clásicos del gótico el contexto histórico queda diluido en aras de intensificar la retórica anticatólica y la exaltación nacionalista, quedando reducido a referencias temporales únicamente. Las referencias históricas destacan sobremanera en textos como *St. Leon*, cuyo protagonista se ve inmerso en medio de la Reforma Protestante en pleno apogeo de la inquisición española en Valladolid y Pavía, o tienen cierta importancia en *Melmoth the Wanderer*, donde uno de los personajes principales viaja a España justo después de la Restauración inglesa.

En la misma línea que seguiría más tarde Schmitt (1994) sobre el nacionalismo en la novela gótica, Chloe Chard (1986), en su introducción a la edición de *Romance of the Forest* de Radcliffe, apunta como uno de los rasgos importantes en la funcionalidad del desplazamiento la amalgama de elementos combinados y entrelazados, entre los cuales uno de los más destacados es la relación con el anticatolicismo en escenarios imaginados

visionados a través de los libros de viajes: “In its portrayal of murder, incest, and other manifestations of ‘vice and violence’, the Gothic novel, adopting an imaginative geography of semi-feudal, Roman Catholic Europe, appropriates from contemporary travel writing an equation between the foreign and the forbidden.” (Chard 1986: xiii)

El lector del gótico, por lo tanto, siempre mantiene las distancias entre los hechos maravillosos y terroríficos de la ficción y su cercana cotidianeidad. Esta actitud es vista por críticos como Kelly en *English Fiction of the Romantic Period. 1789-1830* como un síntoma del nuevo nacionalismo en la sociedad británica de finales del XVIII. Kelly, siguiendo la obra de Benedict Anderson *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), afirma:

Nationalism of the new type had a profound effect on [...] fiction precisely because this kind of nationalism had to be written, though it was supposed to originate in the oral culture of the nation. For the modern ‘nation’ is an ‘imagined community’, unlike the actual communities of immediate society, ‘because the members of even the smallest nation will never know the most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion’. The image of the nation did not reflect and serve the interest of all the British society, but only those parts that had or were actively seeking social domination and leadership. Since these social elements constituted most of the well-to-do and literate classes, it was the two forms of print most commonly used by these classes, the newspaper and the novel, which according to Benedict Anderson, provided the technical means for “representing” the *kind* of imagined community that is the nation. (Kelly 1989: 16)

Inglaterra buscaba el dominio sobre el resto de culturas británicas. El nacionalismo incipiente se construyó a su imagen y semejanza; por ello, casi ninguna de las novelas góticas que se situaban en la isla tenían como escenario Inglaterra. El propio Benedict Anderson (1983) pone especial interés en la importancia de los escritores como formadores de la idea de nación, por un lado en el desarrollo de la prensa escrita asociada al capitalismo y por otro, mediante el impulso de las lenguas vernáculas, que contribuyó en gran medida a la difusión de la idea de nación: “the coalition between Protestantism and print-capitalism, exploiting cheap popular editions, quickly created large new reading publics – not least among

merchants and women, who typically knew little or no Latin – and simultaneously mobilized them for politico-religious puposes.” (40)

Así la ecuación resultante de inundar el mercado con ediciones baratas incrementó sobremanera el auge de las lenguas vernáculas, el capitalismo y el protestantismo, de modo que “the convergence of capitalism and print technology on the fatal diversity of human language created the possibility of a new form of imagined community, which in its basic morphology set the stage for the modern nation.” (46) Al mismo tiempo, y no menos importante desde nuestra perspectiva cultural, el nacionalismo forma parte de la cultura que crea un pueblo:

Nationality, or, as one might prefer to put it in view of that word’s multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts of a particular kind. To understand them properly we need to consider carefully how they have changed over time, and why, today, they command such profound emotional legimaticy. (4)

Para algunos críticos como James P. Carson (1996), la novela gótica es parte de un proyecto de recuperación de la cultura popular en cuanto a que se apropia de lo maravilloso y lo sobrenatural de las historias del pueblo. Además, comparte también con la cultura popular una acusación de corrupción y capitalismo basado en un sentimiento nostálgico de un pasado idealizado. Para Carson es la cultura popular de la que se apropia el gótico la que hace que en su desarrollo integre las ideas de nacionalismo propias de ésta, puesto que “‘popular’ culture tends to be distinguished by a local or regional and sometimes by a formulatic character, and its ‘discovery’ by the elite in the eighteenth century tends to be associated with the rise of nationalism.” (Carson 1996: 262)

El gótico se apropia de lo popular en su primera fase de expansión al situarse históricamente en la Edad Media y geográficamente en escenarios cercanos como Escocia. Poco a poco cambió el escenario a Italia, Francia y España y aunó elementos culturales patentes en la realidad inglesa como el protestantismo y el nacionalismo. De esta forma el

gótico se distancia de la novela histórica, que suele mantener el rigor histórico mientras que en el gótico a veces se introducen anacronismos, aunque critica regímenes absolutistas como los medievales o la España de Felipe II en el siglo XVI. Se convierte así en reflejo de la cultura popular que exaltaba el protestantismo como elemento político y el nacionalismo, cuya bandera era muchas veces esta religión que se manifiesta en el gótico mediante un exarcebado anticatolicismo.

Finalmente, en esta introducción a este capítulo sobre el nacionalismo gótico, cabe decir que aunque con el transcurrir del tiempo, y especialmente en la crítica moderna se ha reconocido el gótico, como un modo literario y cultural en el que se reflejaban las aspiraciones nacionalistas (especialmente en el reavivamiento arquitectónico), no tuvo el mismo impacto en cuanto a observar una ideología política y nacionalista. El *establishment* inglés no siempre aceptó el gótico como un elemento potenciador de lo inglés, ya que al menos en todo su ámbito permeaban ideas revolucionarias y transgresoras de libertad, especialmente para las mujeres. Es pertinente esta aclaración con el fin de señalar las posibles ambigüedades de interpretación del nacionalismo inglés a través de los textos góticos.

4.1. El nacionalismo político

El nacionalismo político inglés y británico (que no son de la misma naturaleza pero coinciden en muchos aspectos) funde el nacionalismo triunfalista de la Revolución Gloriosa con una ambigua y enfrentada alineación contra los países del continente. Aunque en el caso de la novela gótica inglesa es prácticamente imposible separar los conceptos de nacionalismo y anticatolicismo, hay aspectos que han conformado la cultura nacionalista inglesa enfrentada al continente. Muchos de estos se formaron coincidiendo con el *boom* de la literatura gótica. Durante el siglo XVIII la creciente burguesía inglesa, consumidora en gran medida de este tipo de literatura, conforma un grupo social y cultural al que desde el exterior se le atribuyen

los rasgos de progreso y razón, rasgos, que patentes en el gótico, están unidos al protestantismo anticatólico que enarbolan los ingleses.

La burguesía inglesa anglicana hace apología de la razón, de un mundo libre de supersticiones, prejuicios y del oscurantismo católico. Al mismo tiempo, la burguesía inglesa ansía un poder político y sobre todo económico y comercial en el continente y en las colonias americanas. Este ansia de poder se traduce en un enfrentamiento con los poderes continentales de España y Francia, sobre todo, que se tradujo en innumerables guerras a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Como apuntábamos en capítulos anteriores, la equiparación del sur con lo bárbaro da un giro de 180° a la antigüedad, cuando el norte era el espacio bárbaro. El sur pasa a ser el bárbaro porque no tenían marco legislativo, sus monarcas eran absolutistas, era medieval y católico.

Además de provocar la sublimación en los sentimientos de sus lectores y exaltarlos, el gótico servía al mismo de propaganda política contra el despotismo francés, el medievalismo-absolutismo español, y el papismo italiano. Muchas de las novelas góticas eran casi panfletos propagandísticos de unos valores que la burguesía protestante-anglicana difundió insistentemente. Según observa Tom Nairn:

The arrival of nationalism in a distinctively modern sense was tied to the political baptism of the lower classes [...] Although sometimes hostile to democracy, nationalist movements have been invariably populist in outlook and sought to induct the lower classes into political life. In its most typical version, this assumed the shape of a restless middle-class and intellectual leadership trying to sit up and channel popular class energies into support for the new states. (Nairn 1977: 41)

La convergencia entre el capitalismo de finales del siglo XVIII y principios del XIX y la tecnología de la industria editorial creó la posibilidad de una nueva forma de comunidad imaginaria, la cual sentó las bases de la idea de nación moderna en su morfología básica. La potencialidad de estas naciones modernas era inherentemente limitada, lo que Anderson (1983: 46) denomina naciones basadas en “national print-languages.” Los nacionalismos, sin

embargo, se crean siempre frente a un espectro opresor o imperialista o por una necesidad expansionista, en la que Inglaterra se encontraba inmersa, pues estaba creando su imperio. De esta manera, la creación de una entidad enemiga, imaginaria en la ficción aunque real en el mundo físico, sirvió a los novelistas góticos como entorno adecuado para el desarrollo de sus textos.

Como se ha comentado, en una influyente reconsideración sobre “nationalism and nationness” Benedict Anderson (1983) pone especial énfasis (lo que se pone ya de relieve en el título) en la importancia que los escritores, sus obras de ficción y los periodistas tienen en la formación de la idea de nación. Sin embargo, Anderson también indica que aunque las obras de ficción no son indispensables en la concepción de la idea de nación, ayudan sobremedida. Colley (1992), Minogue (1967) y Newman (1987) inciden también en la idea de asociar literatura y nacionalismo cuando defienden la importancia de los escritores en la formación del espíritu nacionalista durante el siglo XVIII, así como la importancia de la lucha de clases en el entorno cultural que también se entrelee en sus obras.

Foreignness –lo extranjero– (Schmitt 1994), *Englishness* –lo inglés– y nacionalismo son conceptos que adquieren especial claridad y significación en el contexto de las novelas góticas de geografía sur. Gerald Newman afirma en su obra *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830* que “nationalism is, at the outset, a creation of writers” (1987: 87). Aunque tal afirmación puede parecer una generalización, tiene una particular relevancia en la Inglaterra del siglo XVIII como demuestra Anderson (1981: 50-65) al establecer las causas del rápido crecimiento de la concepción del nacionalismo en la cultura inglesa, siendo la principal de ellas y englobadora del resto el desarrollo del capitalismo impreso —“print-capitalism laid the basis for national consciousnesses” (36). Las distintas lenguas de Europa aglutinaron distintos nacionalismos: el español en la península ibérica, oscureciendo al gallego, catalán, bable, astur y vasco, pero no al portugués; los distintos idiomas de Alemania

se concentraron en el holandés y el alemán; las distintas variedades del inglés cristalizaron en el inglés moderno:

These print languages created unified fields of communication below Latin and above the spoken vernaculars. Speakers of the huge variety of Frenches, Englishes, or Spanishes, who might find it difficult or even impossible to understand one another in conversation, became capable of comprehending one another via print and paper. (1987: 44)

Anderson argumenta que las causas principales del nacionalismo inglés se gestaron durante los reinados de Enrique VIII e Isabel I. En primer lugar, considera muy importante el retroceso del Latín como lengua religiosa a favor de las vernáculos, convirtiéndose en la lengua de los estudiosos y por lo tanto arcana para el resto de clases sociales. El impacto de la Reforma (Lutero expuso sus tesis en la puerta del capilla de Wittenberg en 1517 en alemán) es otro argumento a tener en cuenta. Finalmente, considera el lento pero inexorable avance de las lenguas vernáculos como instrumentos de la centralización administrativa que ayudó a crear la idea de lengua igual a estado. Las lenguas vernáculos se expandieron de forma generalizada especialmente a lo largo del XVII y XVIII.

Newman localiza el impulso nacional de codificar y valorar lo inglés en la respuesta de varios artistas, escritores e intelectuales del XVIII a una crisis en el sistema de patrocinio y mecenazgo. Esta crisis, causada por el cambio producido en el apoyo de la aristocracia al valor de lo artístico en el mercado y su preferencia sobre la producción artística, fue percibida por algunos artistas ingleses como una forma de favoritismo hacia lo extranjero, particularmente hacia lo francés, cuyos artistas eran preferidos a sus competidores ingleses. Esta aparente injusticia espoleó a los artistas nativos a aferrarse y elevar lo inglés realizando una reformulación del localismo como elemento nacionalista. El nacionalismo fue adoptado por la clase media y la clase media alta, la clase a la que la mayoría de artistas pertenecían o aspiraban a pertenecer, como un arma en su lucha con la aristocracia por el poder político. De este modo, la cultura aristocrática francófila, junto con la revalorización nacionalista de

las tradiciones nacionales, permitió que la clase media pasara a retratar a la clase media alta y aristócrata como extraños en su propia nación.

Newman encuentra evidencia de este movimiento nacionalista en manifiestos culturales como la obra de John Brown, *Estimate of the Manners and Principles of the Times* (1757), en las pinturas de William Hogarth, en la lexicografía de Samuel Johnson y, más aún, en las novelas sentimentales escritas por autores como Samuel Foote, Fanny Burney, Tobias Smollet, Thomas Day y también en la exaltación de la obra de Shakespeare en el siglo XVIII, que responde al mismo impulso nacionalista. Newman realiza un extenso análisis de los escritores sentimentales para documentar el intento de dar forma a una concepción ideal de lo inglés. En los protagonistas de la ficción sentimental encuentra el estereotipo nacional creado para encarnar como característicamente inglés las cualidades de “innocence, honesty, originality, frankness, and moral self reliance.” (133). Considera Newman como rasgo fundamental del nacionalismo el cosmopolitanismo, siendo éste una de las bases ideológicas de la modernidad, es decir, lo civilizado, ideas extraídas fundamentalmente de Voltaire. Según comenta:

To understand the genesis of nationalism in England, or for that matter in any European country, it is first necessary to understand the foundations of eighteenth-century cosmopolitanism [...] It is possible to conduct one from an angle particularly revealing of English civilization by keeping in view the career, the ideas, and the English contacts of Voltaire [...] Cosmopolitanism was a sentiment uniting culture minds [...], thus possessed sort of historical life and momentum of its own, an internal power capable of carrying it without external help into the mental life of the eighteenth century. (196)

Esta idea del cosmopolitismo fue absorbida por el nacionalismo inglés, que acuñó también la idea de expandir esta cultura de la civilización moderna como ideología de la propagación del imperio. En la caricatura de James Gillray (ver fig. xxi) observamos cómo Inglaterra es representada por un león que expulsa las oscurantistas ideas del pasado.

Así pues, en el gótico convergen las ideas del nacionalismo inglés mediante la ecuación de contraponer lo extranjero a lo inglés, lo cosmopolita frente a lo oscurantista de

los países católicos, la cultura inglesa frente al resto y la otredad de los países del sur frente al estereotipo nacional inglés.

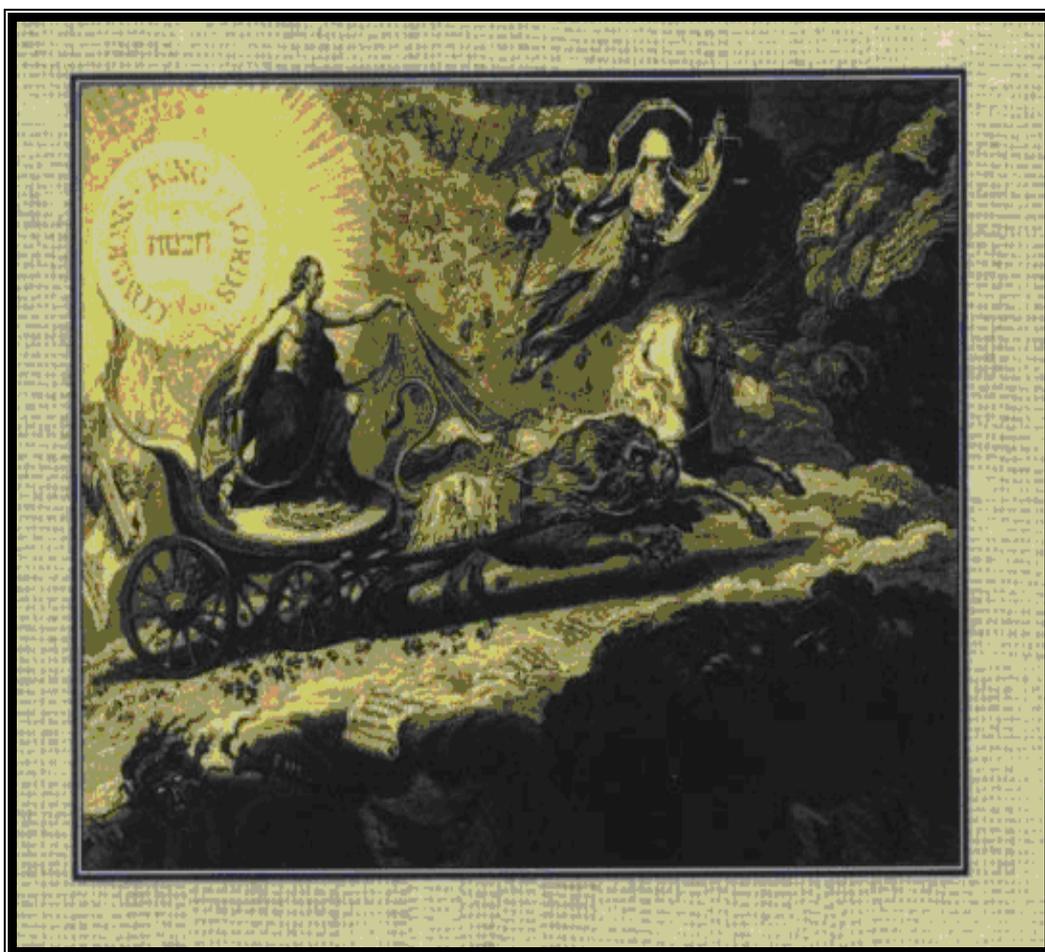


Figura 21
James Gillray: *Light expelling darkness*

4.1.1. El Feudalismo latino frente a la burguesía inglesa en *The Italian*

El rol del nacionalismo en *The Italian* es obvio desde el principio: el texto anuncia a los lectores ingleses que va a revelar los secretos de una identidad nacional extranjera. El propio título de la novela asevera este hecho, al igual que el prólogo que precede a la propia novela. El italiano que le ha explicado las costumbres de su extraño país procede a entregar

un manuscrito, al igual que en muchas novelas góticas, a los viajeros ingleses, un manuscrito que es *The Italian*. Desde el principio nos damos cuenta que el texto sugiere una serie de características: italianidad, catolicismo y un misterioso y anti-inglés modo de vida.

Como hemos mencionado anteriormente, Ann Radcliffe fue la primera escritora que a principios de la última década del siglo XVIII varió substancialmente el rumbo de la novela gótica, introduciendo el terror en sus obras. Al mismo tiempo, también varió de manera gradual ciertas características de la mecánica en la que se desenvolvía la novela gótica. Primeramente abandonó la Edad Media y los sucesos históricos del pasado remoto y los acercó progresivamente a su presente, aunque siempre preservando la suficiente distancia temporal para que siguieran conservado su atracción romántica. Así, avanza lo medieval hasta 1584 en *Udolpho*, hasta 1658 en *The Romance of the Forest*, y hasta 1764 en *The Italian*, quizás anecdóticamente el año en que ella misma nació. La autora crea un periodo medieval continental que al mismo tiempo se situaba en una época contemporánea, ya que la Europa continental del sur todavía se hallaba inmersa en las supersticiones y modos medievales. Para los lectores de la época, la España o Italia del siglo XVI, XVII e incluso la de principios del XVIII, respondía a un *modus operandi* medieval. El texto gótico, por lo tanto, no perdía ninguna de sus peculiaridades originales aunque adquiriría una nueva dimensión significativa.

Del mismo modo Ann Radcliffe, al igual que otros autores góticos que la siguieron, decidió situar como lugar de acción de sus novelas el sur de Europa de forma recurrente, abandonando casi por completo los escenarios escoceses, galeses, ingleses y del norte y este de Europa en general. Según aclara Walter Scoot en su introducción a un volumen sobre Radcliffe en la *Ballantyne's Novelist Library* (1824):

By selecting for her place of action the south of Europe, where the human passions, like the weeds of the climate, are supposed to attain portentous growth under the fostering sun; which abounds with ruined monuments of antiquity, as well as the more massive remnants of the Middle Ages; and where feudal tyranny and Catholic superstition still continue to exercise their sway over the slave and bigot [...] These circumstances are skilfully

selected, to give probability to events which could not, without great violation of truth, be represented as having taken place in England. (en Sage 1990: 59)

En los textos góticos en los que el nacionalismo se hace más patente observamos la característica de situar los acontecimientos en una época más próxima a la de los autores, alejándose de una temporalidad medieval, aunque acercando la estética de lo medieval, de lo gótico, a los textos que se desarrollaban en el siglo XVI y XVII y que se extienden a otros autores cada vez con más frecuencia. Se consigue que lo gótico no tuviera una época específica y por lo tanto no se equiparara necesariamente con la Edad Media. Así pues, Ann Ker extiende la era de despotismo del clero hasta 1632 en su obra *Adeline St. Julian: or The Midnight Hour. A Novel* (1800). Sophia Frances, en *The Nun of Miserecordia: or, The Eve of All Saints. A Romance* (1800) usa Lisboa como el escenario de su historia, que data de 1738, añadiendo el terremoto de 1755 a su lista de horrores. En la obra anónima, *The Monk of the Grotto, or Eugenio & Virginia. A Tale*. (1800) aparece el Padre Carlo, cuya historia es desvelada por dos franceses que visitan Italia en 1799 y quien muere en 1785. En *Melmoth the Wanderer*, Maturin, un predicador protestante irlandés, sitúa la acción en 1676 y en 1815, en España e Irlanda. Resulta evidente que un gran número de novelistas góticos del XVIII se alimentó en gran medida de cualquier elemento siempre que fuese remoto en el espacio, preferiblemente en un lugar ajeno al suyo, y que perteneciera a un tiempo distinto al suyo. El progresivo distanciamiento temporal de la Edad Media responde, entre otras cosas, a la funcionalidad del escenario en las acciones narrativas, sobre todo en las religiosas, como analizaremos más adelante, y también en las que el nacionalismo es patente.

Como en casi todos los elementos de la novela gótica encontramos las implicaciones de su potencialidad en *The Castle of Otranto*. En el prefacio de la primera edición el autor, bajo un seudónimo, nos cuenta que encontró la historia:

in the library of an ancient catholic family in the north of England [...] printed in Naples in the black letter, in the year 1529. [...] I have no doubt that the English reader will be pleased with a sight of this performance. The piety that reigns throughout, the lessons of virtue that are inculcated, and the rigid purity of the sentiments, exempt this work from the censure to which romances are but too liable (*The Castle of Otranto*: 39).

El autor ofrece su traducción al público inglés al igual que más tarde haría Radcliffe en *The Italian*, “as an entertaining artifact of another age and country, a window on a world displaced by time and distance” (Schmitt 1994: 854).

El texto, que a primera vista puede parecer un simple ejercicio de exotismo, para el placer de los lectores ingleses de finales del XVIII esconde mucho más de lo inglés contemporáneo que de lo italiano remoto o medieval. La continuada presencia de epígrafes al principio de los capítulos extraídos de la tradición literaria inglesa (desde Shakespeare hasta Walpole pasando por Milton, Collins, Gray y Beattie) indica que la novela pretende pertenecer, al igual que *The Castle of Otranto*, a una específica tradición literaria. *The Italian* se convierte en el contexto en el que se escribió (como parodiada deconstrucción de *The Monk*) en algo más que una simple lección de otredad, se trueca en una compleja mezcla de convenciones conducidas por aspiraciones literarias nacionalistas.

La estructura de la novela nos revela dos mundos opuestos: el que representa la otredad (villanos, comportamientos extranjeros según la experiencia inglesa, escenarios exóticos, monasterios, conventos, prisiones y la Inquisición) y el que representa lo doméstico, lo cercano, la burguesía, lo femenino, los valores y convicciones políticas conservadoras. Este nacionalismo es uno de los factores de esta dualidad menos estudiado por la crítica en el siglo XX. *The Italian*, al igual que el resto de las novelas de Radcliffe, pertenece a un periodo de particular importancia en la formación de la nación inglesa y especialmente en la elaboración de un concepto de identidad nacional inglesa. La encarnación de esta identidad nacional es representada por la heroína. Además, el texto emplea técnicas de la literatura de viajes, comentadas anteriormente, tales como la

representación ficcional de los paisajes del extranjero y la representación de villanos foráneos, que de forma conjunta conforman la representación de la otredad.

En suma, en *The Italian*, encontramos un posicionamiento en la construcción de la identidad nacional inglesa y una buena forma de presentarlo es mediante una sociedad feudal, la italiana, en su comportamiento frente a un mundo racional y moderno, el inglés, en el que el concepto de civilización se anteponía al que representaban los países católicos y absolutistas del sur de Europa, cuya otredad más adelante se trasladó a África y al lejano Oriente.

Como si de un libro de conducta se tratara, *The Italian* enseña a las jóvenes mujeres inglesas cómo comportarse: la heroína representa el modelo adecuado de comportamiento inglés; el villano, por el contrario, representa el comportamiento anti-inglés. Así esta novela, al igual que otras como ella, contribuye a la constitución de la subjetividad burguesa mediante la necesidad incesante de guiar al individuo, a veces, como en el gótico, mediante técnicas de terror. El uso de estas técnicas de terror en el contexto de la Inglaterra de 1790 es al mismo tiempo un artefacto de las técnicas del nacionalismo, contrapuesta al sur feudal anclado en el pasado católico romano, que apunta a la formación, no sólo del ser burgués, sino más específicamente del sujeto conocido, en término de género, como ‘mujer inglesa’.

Además de los personajes, Radcliffe emplea otras técnicas para situar y ejemplificar el nacionalismo inglés, como la del uso del contexto temporal. La tendencia normal en el gótico era situar las novelas en un pasado remoto y en países lejanos, aunque la mayoría de los intentos de explicar este proceso no son muy satisfactorios, como observa Punter en “Social Relations of Gothic Fiction” (1981: 107) cuando analiza el traslado político y social del gótico. Una de las funciones básicas del desplazamiento espacial y temporal es la de intensificar el binarismo inglés-foráneo (moderno-feudal / civilizado-invilizado) que impregna el gótico. Al situar a los protagonistas góticos lejos del siglo XVIII en lugares

lejanos (Francia, España e Italia mayormente), los novelistas góticos suscitaban la proliferación de criminalidad y confusión en sus novelas. Sin embargo, en esta novela el desplazamiento temporal no se produce, ya que se sitúa tan sólo cuarenta años antes de su publicación. Una de las razones es la de intensificar aún más la distancia temporal. Es decir, mientras el mundo del sur sigue anclado en el feudalismo político religioso medieval, la moderna nación inglesa constituye un modelo social civilizado imitable en el mundo moderno.

Nancy Armstrong demuestra en *Desire and Domestic Fiction* que muchas de las novelas de los siglos XVIII y XIX tomaron parte en la formación de la clase media como libros de conducta. Armstrong invoca el gótico precisamente cuando argumenta sobre el ascenso de la clase media en la novela de Richardson, *Pamela* (1740) al describir el forzoso traslado de la protagonista a Lincolnshire:

For the Lincolnshire estate is represented as a grimly gothic version of the first manor house [...] This nightmarish version of the country house leaves no doubt that the threat of self annihilation intensifies as the assault on Pamela's body becomes more a matter of ocular rape than of physical penetration. Such a shift in the strategy of sexual violation to the violation of psychological depths provides a strategy for discovering more depths within the female body to write about [...] Pamela wins the struggle to interpret both herself and all domestic relations from the moment the coach swerves off the road to her father's house and delivers her to Mr. B's Lincolnshire estate. The power dominating at the state is already female power. It is the power of domestic surveillance. (Armstrong 1987:123)

La mujer gótica que evoca Radcliffe en sus novelas contribuye a la formación de un sujeto que adopta una vigilancia interna habitual que transmite a los lectores. Con el fin de hacer una lectura de esta contribución como un desarrollo estratégico del nacionalismo inglés es necesario establecer qué relación existía al final del XVIII entre esta vigilancia y lo inglés. La obra de Ana More, *Structures on the Modern system of Female Education*, publicada dos años después de *The Italian* en 1799, nos ofrece indicadores de esta relación. More, una cruzada evangélica en pro de la sinceridad y la propiedad, pretende con esta obra criticar y

reformular la forma en que se educan las mujeres. Así dice: “The general state of civilized society depends [...] on the prevailing sentiments and habits of women” (1818, vol 7: 2). La mujer inglesa debía extender su influencia al resto para modelar su conducta y en última instancia a la sociedad. Lo significativo del argumento de Armstrong sobre los preceptos de More es la idea de la vigilancia –la vigilancia de los otros y especialmente la auto vigilancia– como práctica esencial de las mujeres bien educadas. Las mujeres necesitan esta vigilancia porque son por naturaleza desobedientes y sin orden, sujetas a una rebelión interna continua fomentada por la imaginación, que More describe como “a lion, which though wordly prudent indeed may *chain* so as to prevent outward mischief, yet the malignity remains within” (296). La idea de la inocencia en las mujeres es un mito peligroso::

Such a strong impression of the corruption of our nature, as should insure a disposition to counteract it; together with such a deep view and through knowledge of the human Heart as should be necessary for developing and controlling its most secret and complicated workings. (67)

El libro de More encarna el tipo de libro que Armstrong argumenta que ayudó a construir la doctrina de la disciplina. Para More, sus enseñanzas van más allá de la modernidad o de la feminidad de la clase media, su argumento desde el principio está enraizado en el nacionalismo, ya que intenta demostrar que el fin último es modelar a las mujeres y convertirlas en sujetos pertenecientes a la patriarcal nación inglesa. Para More, los peligros que acechan a las mujeres vienen del extranjero porque minan su moral al igual que el aprendizaje de los idiomas extranjeros, que las distraen del perfeccionamiento de la lengua inglesa, o la religiosidad extranjera que destruye el ideal cristiano forjado por los ingleses.

El texto de More está impregnado de nacionalismo hasta el punto de que sus ejemplos son metáforas de la nación inglesa. La crítica a las mujeres debe ser entendida como un acto de patriotismo con el fin de mejorar su educación: “it is not treachery but patriotism” (296). Hay un paralelismo evidente entre el libro de More y las ideas nacionalistas

y entre el libro de More y *The Italian* en tanto en cuanto ambos son libros de conducta que explícitamente inculcan la autovigilancia como método educativo de la mujer inglesa. Como dice Maturin en *Melmoth*, “the drama of terror has the irresistible power of converting its audience into its victims” (257). *The Italian* representa la formación de la auténtica mujer inglesa y por medio de una combinación de artilugios y técnicas narrativas la novela obtiene de su heroína lo característico inglés en forma de autovigilancia. Estas técnicas son métodos sobre los que el suspense se construye y se mantiene la incertidumbre; es decir, son técnicas de terror comprendidas en el desplazamiento del gótico. *The Italian* se identifica con las víctimas y su protagonista femenina se encuentra en medio de ese marasmo que supone el dilema de la victimización rodeada de misterio, al igual que los lectores (especialmente mujeres) a los que se dirigía la novela. Como observamos, Radcliffe es una oponente de ese sistema patriarcal nacionalista.

La abducción de la protagonista femenina desde Napoles, además de las peripecias en su huida, ocupa más de un tercio de la novela. Sus raptos la trasladan a través de pueblos desconocidos, puertos de montaña “more terrific than the pencil could describe, or language can express” (*The Italian*: 63). Su visión de San Stefano “seen at intervals beneath the gloom of cypress and spreading cedars, seemed as if menacing the unhappy Ellena with hints of future suffering” (64). Una monja la advierte de los castigos a los que puede ser sometida con la frase inacabada “Imagination cannot draw the horror of-” (64), una advertencia que representa su propia verdad. Esta secuencia de la novela culmina en el frustrado intento de matrimonio entre Ellena y Vivaldi. Encontramos los efectos de incertidumbre en Ellena a pesar de la presencia de los agentes de la Inquisición. La duda se adentra en su interior. Incapaz al principio de aceptar la propuesta de matrimonio de Vivaldi, finalmente lo rechaza:

She appeared to herself as unjust and selfish being, unwilling to make any sacrifice for the tranquility of him, who had given her liberty, even at the risk of his life. Her very virtues, now that they were carried to excess, seemed to her border upon vices; her sense of dignity, appeared to be narrow pride; her delicacy weakness; her moderated affection cold ingratitude; and her circumspection, little less than prudence degenerated into meanness. (181)

En este pasaje Ellena acusa la desintegración de las certezas morales aprehendidas ante el poder corrosivo del gótico debido a su perfecta virtud. Y de nuevo la incertidumbre se apodera de ella en la aislada casa de la costa, donde se refugia en su huida de San Stefano y donde casi consigue casarse con Vivaldi. Aquí cada nuevo objeto y acontecimiento es sospechoso: la cara de Spalatro, el sirviente de Schedoni en la que “villainy and suffering” (210) están marcadas de igual forma; la amenaza de una sentencia de muerte constantemente postpuesta; las visiones de medianoche que dejan a Ellena “congealed with terror” (210); la posibilidad de ingerir comida envenenada, “she knows not whether to accept or reject” (219). Todas estas circunstancias hacen que Ellena cree un orden a partir del miedo y de la duda, orden que marca su posición como mujer inglesa frente a la sociedad caótica y feudal representada por Schedoni, la casa y los elementos que la conforman. Es por ello que, según Schmitt:

Ellena’s innocence, frankness, and self-reliance do make her a fit emblem of Englishness, more indicative than the mere existence of these qualities is their contribution to incoherent characterization. Ellena is contradictory in a variety of ways: although of noble parentage, she must work to support herself and her aunt: she defies authority in some instances but remains obedient to the ideology of the ‘proper lady’ in others; she lives amidst metropolitan temptation but retains an innocence so complete as to be comic. The demands of Englishness explain the need for such apparently irreconcilable character. (Schmitt 1994: 859)

La curiosidad que alimenta su incertidumbre y el miedo que acrecienta su paranoia constituyen una de las contribuciones más importantes de *The Italian* a la formación del estereotipo de la mujer inglesa. Es significativo que la heroína contenga los rasgos de una mujer burguesa de finales del XVIII avanzada para su época, características propias del

entorno cultural nacionalista inglés, y que además estos rasgos aparezcan de forma explícita en contraste con la monstruosidad que representa lo extranjero. Aunque la heroína sirve de modelo de lo correcto en términos de lo inglés, para los lectores es menos importante este rasgo como construcción del ideal nacional que, por ejemplo, la paranoia que se deriva de lo desconocido foráneo. Hannah More condena este tipo de novelas porque “have become one of the most universal, as well as most pernicious, sources of corruption among us” (218), ya que al mismo tiempo que en novelas como ésta se reafirmaba el carácter nacionalista de los personajes frente al mundo feudal del sur, se imbuía a los lectores con ideas e imágenes no apropiadas asociadas con la revolución francesa en cuanto a la aparente valoración de la trasgresión, emocionalidad y la conciencia individual. Para muchos, el gótico se continuó viendo de forma sospechosa, ya que suponía una contrarrevolución que agitaba Inglaterra, pero la novela tuvo un gran éxito de público, lo que hizo que el gótico despertara más admiración entre los lectores.

4.1.2. La otredad del sur como la antítesis política y cultural de la Inglaterra de finales del XVIII: *The Monk y Zofloya; or The Moor*

Al contrario de lo que ocurre en *The Italian*, en que el desplazamiento temporal es mínimo con el fin de establecer un binarismo de comportamiento burgués frente a un comportamiento feudal y radical desde lo religioso, la mayoría de las obras góticas, especialmente la primera oleada, se encuadran en un tiempo anterior al siglo XVI, algunas sin especificidad temporal con el fin de resaltar otros aspectos. Los tiempos de Felipe II y los anteriores en que no existía un estado español o italiano son a veces también referencias permanentes del gótico.

En el caso de *The Monk*, la antítesis del sur sirve al autor para introducir las ideas de la revolución francesa en Inglaterra tal y como expone Mark Ellis en *The History of Gothic Fiction* (2003):

Lewis's novel explores cultural fissures opened in British political culture by the revolution in France. The novel's deliberate confusion of its ideological commentary, which illuminates British opinion on the revolution in the period up to 1794, was itself readable as a political intervention during its critical reception in 1797. (Ellis 2003: 83)

Lewis establece a propósito un paralelismo entre su novela y *The Mysteries of Udolpho* de Radcliffe con el fin de parodiar a ésta y las ideas burguesas y de orden establecido que transmitía. Para Lewis su novela, hasta cierto punto, era una forma de transmitir otra forma de ver la sociedad más radical y transgresora, aceptada también en cierta medida por el *establishment* inglés de la época. Fue tal el impacto de la obra que el efecto propició que Radcliffe escribiera *The Italian* en respuesta.

The Monk copia la *mise en scène* gótica de la ficción de Radcliffe. Así, la localización medieval y exótica del castillo y sus estancias secretas en Radcliffe se transforman en celdas y pasadizos en Lewis. Lo sobrenatural explicado de Radcliffe se convierte en Lewis en el uso de la necromancia y los poderes diabólicos. La conexión primigenia de ambas obras es su interés en motivar el poder del deseo; mientras que en Radcliffe este deseo se estructura alrededor de un argumento amoroso, en el que la inocencia femenina se enfrenta a un mundo exterior sexual cuyo resultado final suele ser el matrimonio, en Lewis, en cambio, los miedos paranoicos de la heroína de Radcliffe se convierten en realidad en sus diabólicos protagonistas. El argumento de Lewis, políticamente transgresor, se aparta de los valores de la familia y del orden establecido y se dirige hacia una conclusión moralmente caótica de rebelión y castigo.

Al principio nada de esto es aparente. La novela se abre en el entorno exótico de la iglesia de los Capuchinos en Madrid en un periodo de tiempo sin especificar, aunque se

argumenta que es a principios del siglo XVII. La localización espacial pone al patriótico lector inglés ante un texto típico del gótico anticatólico. Es aparente la crítica contra la hipocresía supersticiosa católica ya en la misma escena inicial, que convierte la iglesia de los Capuchinos en un lugar de libidinoso flirteo más que un lugar de observancia religiosa. Dos caballeros se interesan por la radiante joven Antonia de un pueblo de la “villainous Province of Murcia” (*The Monk*: 11), Mula, que busca la ayuda de un pariente rico (el Marqués de las Cisternas), mientras en el púlpito está el influyente Abad de los Capuchinos, Ambrosio.

Ambrosio, elocuente orador, considerado por el pueblo como un santo, es la propuesta de Lewis como centro del orden moral establecido. Huérfano abandonado en la puerta de la Abadía y criado por los monjes fuera del mundo, Ambrosio nunca ha pisado más allá de las murallas de la abadía y es un hombre de virtud recta:

In the whole course of his life He has never been known to transgress a single rule of his order; the smallest stain is not to be discovered upon his character; and He is reported to be so strict an observer of Chastity, that He knows not in what consists the difference of Man and Woman. The common People therefore esteem him to be a Saint. (*The Monk*: 17)

Al principio de la novela Ambrosio aparece como el modelo ideal de la virtud y rectitud, tanto que la distinción hombre-mujer no significa nada para él. Ocupa el extremo más radical de lo que significa virginidad, inocencia y castidad, y se parece más a una de las virtuosas heroínas de Radcliffe. En este sentido, Antonia es como Ambrosio, desconoce la sexualidad humana, pero siente algo especial al oírlo: “a pleasure fluttering in her bosom which till then had been unknow to her” (18). Antonia se siente atraída por el personaje más que por la oratoria o el mensaje de la misma. Al volver a su celda Ambrosio es retratado como un pilar de la iglesia -“the sole uncorrupted Pillar of the Church”- (27) al subyugar las pasiones de su audiencia. Su sermón fue acogido con entusiasmo - “enthusiasm” -, palabra clave en el siglo XVIII que se usaba para referirse al estímulo descontrolado de los sentimientos y sentimentalismos.

La novela revela una sociedad falsa anclada en modos de gobiernos medievales, pero al mismo tiempo sirve de crítica tanto para la sociedad moderna inglesa como para la supuesta sociedad arcaica española, al establecer una gran disparidad entre la localización sacra del protagonista (un monasterio), los modos de comportamiento que exhiben los religiosos habitantes de Madrid (vanidad, flirteo) y las pasiones que demuestran los personajes (celos, orgullo y lujuria).

El primer test de Ambrosio viene dado por una joven novicia, Rosario, que resulta ser el diablo disfrazado. El aire melancólico excita a Ambrosio y en el jardín de la abadía Rosario revela a Ambrosio la pasión que siente por él, que no sólo es amor, sino también deseo: “I am a Woman” (58). Es un tanto absurdo este transvestismo o ambigüedad del monje Rosario, nombre masculino en italiano y femenino en español. Además Lewis convierte la escena en un doble juego al utilizar un lenguaje ambiguo para la homosexualidad, con lo que trata de desvelar comportamientos de la sociedad que no se expresaban de forma explícita.

El deseo de Ambrosio hacia Rosario es a la vez normal (deseo de un hombre hacia una mujer) y transgresor, al producirse en un entorno sagrado entre dos personas que han consagrado su vida a Dios, pero además, en otra vuelta de tuerca, su deseo también es homosexual al centrarse en Rosario, que en realidad es Matilda, una bruja o demonio de Satán. Lo que se nos muestra es una mujer travesti que penetra en el mundo homosocial, como es un monasterio, con el fin de conseguir los favores sexuales de un abad. Finalmente, para transgredir aún más el argumento, el lector sabe previamente que Rosario es un joven novicio disfrazado de novicia, con lo que la amalgama o fusión entre el deseo homosexual y deseo bisexual por un lado y religión y sexo por otro es total.

Matilda es un personaje poderoso, ya que al principio se muestra como una mujer delicada, sentimental, como un personaje femenino de Radcliffe, si bien su revelación como

mujer, al contrario que en Radcliffe (cuyas mujeres demuestran su comportamiento anglo-burgués estereotipado) señala el comienzo de una ruptura de las construcciones convencionales del género femenino. Así se establece una oposición y crítica entre una masculinidad fuerte y patriarcal y la feminidad doméstica y sumisa, ideas que poco a poco van adentrándose en la sociedad inglesa del siglo XIX y que ante el espejo deformado medieval español resultan más elocuentes. Matilda pronto sobrepasa el constructo sentimental de feminidad y se comporta como un hombre en un acto de igualdad de sexos e incluso de superioridad sobre el hombre, en una demostración de misoginia por un lado y androginia por otro:

But few days have past, since She appeared the mildest and softest of her sex, devoted to his will, and looking up to him as to a superior Being. Now she assumed a sort of courage and manliness in her manners and discourse but ill calculated to please him. She spoke no longer to insinuate, but to command. (84)

La controversia social que suscitó la novela sobre este punto es evidente al repasar las críticas de entonces. En un artículo anónimo en *The Analytical Review* (1796) se argumentaba que aunque Matilda era un demonio, la seducción de Ambrosio la realiza por medio de la belleza de su cuerpo. De esta manera exonera a Ambrosio de su posible culpa (argumento que aún hoy en día se utiliza en muchos casos de la vida real): Un anónimo crítico del momento señala que “The Monk, in fact, inspires sympathy, because soiled by more than mortal weapons; yet nothing was done by Matilda, which could not have been achieved by female wiles –the monk’s pride was the arch devil that betrayed him.” (*The Analytical Review* XXIV. Octubre: 483)

En referencia al hecho de que los poderes seductores de Matilda derivan de su feminidad observamos que la novela invoca la ideología misógina de la aidez sexual de la mujer, propensa al placer. Es como mujer más que como demonio que Matilda es simplemente irresistible a pesar de las convicciones y buenos propósitos de Ambrosio.

Cuando le revela Matilda su verdadera sexualidad a Ambrosio en el jardín de forma accidental al enseñarle un pecho a través del hábito roto, Ambrosio se transfigura y su pasión se desata:

Oh! That was such a breast! The Moon-beams darting full upon it, enabled the Monk to observe its dazzling whiteness. His eye dwelt with insatiable avidity upon the beauteous Orb. A sensation till then unknown filled his heart with a mixture of anxiety and delight: A raging fire shot through every limb; the blood boiled in his veins, and a thousand wild wishes bewildered his imagination. (*The Monk*: 65)

Este es uno de los muchos elocuentes y poderosos pechos femeninos que se muestran a lo largo de la novela de Lewis. Matilda al desvelarse revela su secreto y sus senos, lo que es una mofa satírica poco sutil de los misteriosos velos de Radcliffe. El verdadero secreto de Matilda es su feminidad, y para Ambrosio, el cuerpo de ella es una prueba incontrovertible del ser femenino, un estado que él equipara con su disponibilidad sexual. El descubrimiento por parte de Ambrosio del deseo carnal se representa como un efecto fisiológico, aunque tenga el origen en su imaginación.

Una de las revisiones más significativas de la obra de Lewis sobre su modelo *Udolpho* está en el uso de un lenguaje descriptivo libertino en los momentos de encuentro sexual. Donde Radcliffe, tímida pero deliberadamente, deja el erotismo en el nivel de leves y sugestivas pistas, Lewis es minuciosamente explícito. Radcliffe omite todo aquello que pudiera resultar políticamente incorrecto para sus lectoras. La novela de Lewis, que se dirige también a la misma audiencia que Radcliffe, se convierte en una sátira de la obra de ésta, diseñada para exhibir la hipocresía sexual de la sociedad británica, siendo al mismo tiempo capaz de exponerla al oscurantismo medieval del absolutismo inquisitorial católico. Esto nos indica que es posible que la denuncia de la hipocresía inglesa tuviese, en ocasiones, mucho mayor peso que el anticatolicismo.

La escalada pecadora de Ambrosio (fornicación-violación-asesinato) es una consecuencia de su ansia de liberarse del constreñimiento de la sociedad monástica. Su libertad da rienda suelta a sus deseos y lujurias, más que a la moral que pensaba que representaba (castidad, virtud, corrección, generosidad y fé). El deseo de libertad de Ambrosio para conseguir sus deseos eróticos articula la idea central de las contrucciones revisionistas ilustradas de la sexualidad. Así Ellis explica que:

The Monk appeals to a historically enduring literary and philosophic discourse on sexuality, known as libertinism, imbricated in classical scholarship, enlightenment science and radical political culture. ‘Manly’ libertinism associated a construction of masculinity with a particular philosophical and political platform. The ‘libertine’ derived from the Latin for ‘free’, came to mean, in the early seventeenth century, ‘free or loose opinions about religion’, and later the ‘habitual disregard for the moral law, especially with regard to the relation of the sexes’ (OED). The discourse of libertinism, it may be concluded, is essentially masculine in its nature, and closely allied to misogyny. (Ellis 1989: 89)

Junto con esta concepción del comportamiento masculino, el libertinismo ofrecía un modo de investigación filosófica y un engranaje político. Kathleen Wilson en *The Sense of the People: Politics, Culture and Imperialism in England, 1715-1785* (1995: 219) argumenta que a finales del XVIII el libertinismo era tanto un modo de comportamiento personal como una expresión política radical particularmente asociada con los populistas patrióticos John Wilkies y Charles James Fox, pertenecientes a los *whigs*. En *The Monk* Lewis, un *whig*, se apropia de este discurso del libertinismo como contestación a las formas y moral ortodoxas: en este sentido el libertinismo es una crítica de la transformación del modelo patriarcal del feminismo doméstico. Para Roy Porter en “Mixed Feelings: the Enlightenment and Sexuality in Eighteenth-Century Britain” (1985: 75-87), la innovación distintiva del nuevo discurso libertino de finales del XVIII es una oposición a la ortodoxia cristiana, y más especialmente a la católica, en la que el placer sexual debía de ser algo bueno y natural. Una de las escenas más eróticas es la descripción de Antonia desnudándose antes de bañarse, y que Ambrosio espía:

She threw off her last garment [...] Though unconscious of being observed, an in-bred sense of modesty induced her to veil her charms; and She stood hesitating upon the brink, in the attitude of the venus de Medicis. At this moment a tame Linnet flew towards her, nestled its head between her breasts, and nibbled them in wanton play. The smiling Antonia strove in vain to shake off the Bird, and at length raised her hands to drive it from its delightful harbour. Ambrosio could bear no more: His desires were worked up to phrenzy. (*The Monk*: 271)

El compromiso del libertinismo ilustrado con el método empírico y la comprensión materialista del cuerpo subrayaban su subversión contra la ortodoxia cristiana y reafirman su alianza con el radicalismo político de la novela. Así también ocurría que la recurrencia anticlerical y antiaristocrática del radicalismo político servía de protesta contra la iglesia y el estado y reafirmaba el verdadero orgullo patrio frente a las posiciones fundamentalistas católicas de España, Italia y el Vaticano. Por ello Peter Wagner define el libertinismo como “a vehicle of protest against the authority of Church and State” (1988: 6).

La estrategia de Lewis con esta novela era crear un contencioso que alimentara la furia y la rabia de los críticos y lectores. Como novela gótica se entendía que iba dirigida a mujeres, a las que la lectura de la misma fascinaba, (ver fig. iv) y *The Monk* tuvo amplia audiencia entre el mundo femenino inglés lo que trajo no pocas críticas por la supuesta inducción de su lectura a la formación del juicio moral femenino inglés. Por otro lado, otros humoristas gráficos satíricos de la época argumentaron que *The Monk* podía tener un efecto directo sobre las pasiones de las lectoras. El grabado que caricaturiza a una lectora titulado “Luxury” (ver fig. xxii) muestra a una atractiva joven en una habitación lujosamente decorada, vestida con una prenda femenina de la época (*décolleté*) y calentándose su parte trasera al fuego, mientras su gato se retuerce de placer a sus pies. Sobre la chimenea un reloj que muestra dos cupidos besándose y en la pared un cuadro de Dánae recibiendo a Zeus en forma de lluvia dorada. El subtítulo del grabado “The Comforts of a Rump ford” es un juego de palabras donde relaciona la parte posterior femenina con la moderna chimenea creada por Benjamín Thompson, Conde Rumford, quien en 1796 rediseñó las chimeneas

para disminuir el humo e incrementar el calor. Hay varios volúmenes esparcidos por toda la habitación: en el suelo *Oeconomy of Love* de John Armstrong (1736), mientras que en la mesa se ve un libro anónimo titulado *The Kisses* junto a una botella de licor de *Crème de Noyau*. Con una mano la joven sostiene una novela, *The Monk, a Novel by M.G.*, mientras que la otra mano se desliza por debajo del vestido. Mientras el fuego calienta su trasero descubierto, la novela calienta sus pasiones y la joven se masturba. Para Ellis:

The Monk's weird ambiguity stems from its confusion of genres: a gothic libertine novel for young ladies. This hybrid ambiguity was scandalously obscene; and caused the novel to be prosecuted and repressed by the authorities. (Ellis 2003: 96)

The Monk no es simplemente un libro de terror, son múltiples las áreas que se entrecruzan y que se exploran. La novela, dentro del sistema cerrado de un monasterio, reinventa la tiranía absolutista del *ancien régime* y se alimenta tanto de los principios absolutistas de la época como de los regímenes políticos, ya sean los revolucionarios o absolutistas como los borbones. Las atrocidades que cometen Ambrosio y Matilda son reprimidas tanto por el orden establecido (la Inquisición-Absolutismo) como por la masa enloquecida (la revolución).

Se produce una lectura paralela en *The Monk*, ya que al mismo tiempo que ataca a la burguesía inglesa critica los valores católicos. Marie-José Tienhooven en “All Roads Lead to England: *The Monk* Constructs the Nation” (1997) argumenta que existe una dialéctica en la obra en términos de trasgresión política y castigo religioso. De esta forma, según Tienhooven, se intenta avivar una reforma política a través de la clase media mediante lo que denomina “a hierarchical appropriation of a colonized Other” (España) y dice:

In this scenario, unique Spanishness equals repression, and repression breeds revolution. Revolution, however, even if it originates in apparently legitimate grievances, always falls short of a solution—in Godwin, and certainly in Lewis. Revolution is itself repression, as the victim becomes the victimizer, as Ambrosio suffocates his mother and rapes and then murders his sister. (Tienhooven 1997)



Figura 22
Luxury or the Comforts of a Rum p ford [Williams]

Otra perspectiva importante para nuestro estudio de la cultura política de la Revolución Francesa en *The Monk* es el anticlericalismo. La revolución siempre había mostrado argumentos anticlericales que hicieron que todas las órdenes religiosas fueran prohibidas y disueltas (13 de Febrero de 1790) con el fundamento de que violaban los derechos inalienables de libertad. Los monasterios y conventos se cerraron y se obligó a sus ocupantes a abandonarlos; este hecho fue ampliamente divulgado en panfletos como un acto de salvación y emancipación patria. Los grabados y caricaturas publicados mostraban a monjas célibes pero lascivas que salían de la celda para ir al burdel, como explica ampliamente Pilles Nerét en su libro *Erotica Universales* (1994: 360-4). Al igual que los panfletos y caricaturas, la imagen de Ambrosio en *The Monk* nos revela que el catolicismo es un fraude, ya que es sustentado por un poder absolutista y obsoleto. Los más aberrantes vicios se llevaban a cabo bajo la máscara hipócrita de la virtud que invocaba su religión. Para Augustin Barruel que publica *The History of the Clergy during the French Revolution* en 1798, el anticatolicismo libertino de Lewis y sus correligionarios era el equivalente de un jacobinismo revolucionario en términos de política interna inglesa.

En esta línea se encuentra *The Abbess*, publicada originalmente por Earle & Hemet en 1799, es la primera novela gótica de Ireland y la única editada recientemente, como hemos mencionado anteriormente. En esta primera obra se ven algunos de los principales rasgos que se repetirían en el conjunto de las obras de Ireland. Lo más sobresaliente es que su obra se acerca bastante al gótico-horrífico de Lewis en cuanto a la profusión de las atrocidades monásticas y elementos sobrenaturales con detalles sangrientos. Frecuentemente Ireland supera a Lewis en cuanto a situaciones repulsivas y a aderezos de horror sobrenatural. Otros rasgo característico de Ireland en el conjunto de su obra, que destaca sobremanera en *The Abbess*, es el desmesurado uso de los excesos sexuales del clero monacal y conventual. Encontramos numerosos pasajes que muestran esta profusión de emergencias

sexuales, como el que describe la violación de una monja con una exuberancia visual extremadamente morbosa para la época:

Already they began to tear the garments from her tender limbs; already the barbarians had rent the veil that had concealed her alabastrine bosom. Now her long auburn hair escaped the fillet which had negligently bound it. One hand was raised, to cover her naked breast; the other uplifted, seemed to supplicate heaven's protection. (*The Abbess*: 43)

Mary Muriel Tarr (1947) comenta que la abadesa, Vittoria Bracciano, protagonista de esta novela, “the worst of all Gothic abbesses is Madre Vittoria Bracciano, the feminine counterpart of Ambrosio” (68). La descripción que realiza Ireland de esta mujer es reveladora del tipo de personaje que quería para esta obra y bastante similar a la protagonista femenina de *Zoffloya* de Dacre: “Pride, cruelty, malice, and revenge; such were the passions that reigned triumphant o’er mind. Her desires too were licentious, and with difficulty bridled, even by the situation she held” (*The Abbess*: 8).

El argumento se adhiere a los requerimientos típicos de las novelas del gótico horrífico donde el elemento religioso anti-católico es predominante, según afirman algunos críticos como Frederick S. Frank (1987), que los denominan *monastic shockers*. El Conde Marcello Porta desea a Madalena Rosa, una interna del convento florentino de Santa María del Nova recluida contra su voluntad. El joven ha proyectado su lujuria sobre la comunidad de monjas y elige a Madalena para satisfacer su deseo carnal. Con la ayuda del padre Ubaldo, un viejo verde, penetra en el claustro, y es guiado a una celda oculta habitada por una promiscua monja con un velo a quien toma por la deseada Madalena. En una escena cuyo candor sexual está explícitamente pensado para superar los excesos sexuales de Ambrosio en *The Monk*, Porta consuma su lujuria con la tentadora mujer y más adelante se entera que ha hecho el amor con la abadesa Madre Vittoria Bracciano, que representa a la seductora-superiora de todas las mujeres góticas. Tras haber consumado su acto Porta sale de la celda; en la oscuridad se pierde y acaba en una cámara de horrores, una habitación en la que

encuentra a una monja muerta, Marietta, y a una monja que llora su muerte, la propia Madalena.

El padre Ubaldo y la abadesa improvisan un plan para deshacerse del Conde Porta y de Madalena. Para conseguir este propósito trasladan a toda la comunidad a un castillo cercano donde residen los esbirros de la abadesa. En este lugar la tortura es tal que hubiese complacido hasta al propio Marqués de Sade; se quedan allí hasta que la justiciera Inquisición, omnipresente en la mayoría de las novelas góticas de geografía sur, detecta el nuevo cuartel general de Ubaldo y su vil abadesa. Ahora, como víctimas, Vittoria y Ubaldo gritan su culpa en el potro de tortura. Después tenemos un espectacular *auto de fe*, donde la ceremonia pública de la quema de los culpables es una de las descripciones más estremecedoras de la literatura gótica. Ireland pensaba que para sobrevivir en el mundo editorial gótico tenía que superar a sus predecesores en cuanto a estímulos repulsivos y violentos. A pesar de sus posibles y excesivas carencias, *The Abbess* supone un nuevo desencadenamiento de nuevas categorías de lo espantoso.

Otro aspecto que apenas se ha valorado del gótico y que conforma la amalgama nacionalista-política inglesa de finales del XVIII y principios del XIX, permeando con profundidad en el gótico, es el racismo o la otredad racial como explica Delamotte en “White Terrors, Black Dreams: Gothic Constructions of Race in the Nineteenth Century” (2004) y anticipa en *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth Century Gothic* (1990). El apogeo del gótico coincide con la codificación de la concepción moderna del concepto de “raza” como el establecimiento de grupos caracterizados por rasgos distintivos físicos, morales, intelectuales y emocionales:

A brief review of the history of racial formation from the late eighteenth century to 1900 suggests it is no coincidence that the rise and proliferation of this predominately European and Euro-American genre, focused on anxieties about boundaries and obsessively concerned with marking off a dark mysterious Otherness from some normative coherent self, coincides historically with the rise of conceptions of “race” as a question of essential,

biological dividing lines between a normative “white” self and dark, mysterious Others. (Delamotte 2004: 18)

Mientras que durante el XVIII el término “raza” permitía numerosas interpretaciones cambiantes, a finales del mismo aparece el término “caucasiano” y “anglosajón” para distinguirlos de los latinos, eslavos y otros pueblos o culturas (Gossett 1997: 310-12). Significativamente, la admiración por los godos y lo gótico, parte del prototipo político, cultural y arquitectónico de la novela gótica, representa un punto de inflexión en este movimiento en cuanto a la exaltación nacionalista de lo blanco anglosajón. Este transfondo histórico nos permite analizar los textos góticos como documentos históricos en la formación del concepto de nacionalismo racial que nos muestra de forma más explícita la formación de lo blanco como superior. Los cambios en la caracterización de los villanos a lo largo del gótico son muy significativos en este punto, puesto que cada vez son más oscuros de piel y sombríos de carácter. Los villanos más representativos del gótico representan la otredad desde categorías nacionales y religiosas que metonímicamente se asocian con el color negro como color del mal, adheriéndoles a estos rasgos la esclavitud como asociación inherente al color negro, una fuerte sexualidad, la bestialidad y villanía. La mención del color es evidente en algunos textos góticos como demuestran diversos ejemplos: el libro de Radcliffe *The Italian* se subtitula *or The Confessional of the Black Penitents*, (que en realidad no son negros, sino sólo su hábito); la primera descripción en este texto de un italiano es “a tall figure of sallow complexion” (1). Asimismo en *St Leon* la descripción de Bethlem Gabor, el villano, el negro es fundamental: “His head and chin were clothed with a thick and shaggy hair, in colour a dead black [...] his complexion into a colour that was universally dun or black.” (*St Leon*: 396). En *Zofloya* no es solamente el lenguaje que refleja el color negro (shadow, darkness, shade, black garment..) sino que es la propia piel negra lo que emerge como un significante del Otro, del mal como característica del villano: “the

Moor?”. El primer personaje que capitaliza la otredad en *Zofloya* es Victoria con sus largas trenzas negras, grandes ojos negros, nacida en Venecia cuyos habitantes son una mezcla de

Spanish and Italian character in its most sublimated state of passion. To avenge an injury sustained, or supposed to be so, to achieve a favourite point, or gratify a desire otherwise unobtained, poison or the dagger were constantly resorted to. Sanguinary and violent by nature, climate, habit, and education, the hatred of the Venetians once excited became implacable, and enduring through life. (*Zofloya*: 10)

Victoria marca la figura del carácter nacional de la otredad (italiano-español o del sur) al enamorarse de su cuñado, quien virtuosamente ama a Lilla, bella, delicada, rubia y de piel de alabastro (que representa lo blanco, la pureza). En esta tesitura aparece “the Moor”. Primero se le aparece en sueños, luego en carne y hueso como una proyección de su deseo malvado. Zofloya es moro, oscuro de piel, una proyección del alma tenebrosa nacional veneciana de Victoria quien desde el principio aúna la otredad nacional, religiosa y racial en formas de expresión complejas. Por otro lado junto a Zofloya aparece otro moro: un esclavo cultivado, de noble cuna, a quien Dacre no maltrata de la misma forma que a Zofloya, que es quien resulta ser Satán, de moro. Al contrario que el Zofloya real, éste es un personaje de deseo obsesivo y amoral, pero los dos moros (Zofloya y su sirviente) son representados de idéntica forma hasta el final, lo que complica la trama y hace que el lector identifique todo moro con la otredad, lo malvado. El falso Zofloya es el personaje que evoluciona a la par que avanza la maldad de Victoria. Sin embargo, inicialmente la característica más sobresaliente de la otredad de Zofloya no es su raza, sino su clase social, repetidamente enfatizada como de estatus social bajo (“menial”), algo que resulta especialmente transgresor para Victoria, cuya perspectiva sobre la clase social inferior es totalmente negativa. La clase social se identifica más adelante en la novela en términos de color. Al principio la complexión de Zofloya es algo accidental, al igual que su color, que contrasta con su brillante atuendo blanco cuando emerge de entre “a group of shadowy figures [...] of deadly

paleness” (145); sin embargo a lo largo de la novela el color comienza a ser un elemento importante, aumentando en exotismo y erotismo hasta equipararse al carácter de Victoria: “her blackness guilt, the dark and ferocious passions of her soul and the dark abettor of her crimes” (192). El Zofloya real es descrito físicamente como un hombre atractivo a pesar de su complejión, el falso en cambio se transforma a lo largo del texto en un ser terrorífico, sublime, fascinante y horrorosamente atractivo hasta que en la revelación final aparece como imagen de la fealdad grotesca (“hideous behold!”) sugiriendo, después de todo, que la estética de piel oscura del Zofloya real es un rasgo moral.

Según Toni Morrison, “Zofloya is a symbolic transfiguration of blackness” (1992: 17), que produce cambios severos en Victoria y se convierte en su sueño permanente. La transformación de un atractivo y bien parecido moro en un fascinante erótico agente de la condenación es al mismo tiempo una proyección externa de la transformación interna de la heroína veneciana, cuyas cualidades italianas se materializan en la figura del moro. El resultado es una combinación de dos elementos que componen la otredad del texto: racismo y nacionalismo.

Una historia de un moro en Venecia en el Renacimiento es evocadora sin lugar a dudas de *Othello*, por lo que el tratamiento de la diferencia racial en el gótico es especialmente interesante en términos de teoría racial. El gótico intenta imitar o reflejar la literatura renacentista en un periodo de encuentro cultural entre dos momentos históricos que la Revolución Francesa distingue. Comienza a cambiar la idea de racismo que, mezclada con el nacionalismo y la otredad religiosa confluyen en el gótico y se extienden en la literatura posterior del XIX. Entre *The Italian* y otros textos del gótico tardío *Zofloya* representa un punto intermedio de complejidad en cuanto a la categoría del mal mostrado, y mientras que el racismo es presentado de forma ambigua por la perspectiva de los dos Zofloya, el nacionalismo es ciertamente exarcebado. Al demonizado carácter nacional veneciano se

asimila de forma progresiva la figura del moro finalmente unida a su fuerza sexual. En palabras de Delamotte:

Zofloya enacts in miniature the history of the Gothic's conflicted and problematic involvement with issues of "race", conceptualized first as national or geographic and then as biological. That the racial ideology of *Zofloya* is so unstable makes sense in terms of the novel's historical position at a time of flux in conceptions of race. (Delamotte 2004: 25)

La mayoría de las convenciones del gótico consisten en barreras y fronteras, y como en un video juego, estas barreras se definen por oposición entre lo unitario y estable del mundo anglosajón y lo fragmentado e inestable del terrorífico Otro. A este hecho debería sumarse, como ya hemos mencionado anteriormente al hablar de la figura del villano, que la otredad nacionalista se manifiesta en personas de una particular raza y cultura que inherentemente conllevan la otredad maligna que la sociedad anglosajona les atribuía. La cuestión cultural e ideológica latente en estos textos es por lo tanto, no la presentación de elementos diferentes ("deviant Others") como pertenecientes al lado oscuro, sino que por el hecho de ser moros, españoles, venecianos, italianos o gitanos son diferentes *per se*, independientemente de los actos que realicen.

Para Slavoi Zizek en *Sublime Object of Ideology* (1989), una aproximación marxista a la novela, *Zofloya* es un texto que nos intenta mostrar el momento histórico de la transformación social hacia el capitalismo y al mismo tiempo una justificación de la esclavitud que se produjo en el siglo XIX: "the passage from feudalism to capitalism" (27). La muerte de Zofloya es un ejemplo de ese momento de transformación precapitalista ya que como esclavos debe ser visto más como un objeto que como un hombre para poder considerarlo más adelante una mera pertenencia. El verdadero Zofloya "of noble birth fell into misfortune of slavery by the chance for war" (*Zofloya*: 150). Su primer amo o señor, un español (Henríquez) lo consideraba como un amigo; es decir, dos culturas que representan la otredad anglosajona (la

mora y la española) establecen lazos concomitantes frente a lo inglés, dando distinto sentido moral a la esclavitud.

Victoria y Zofloya encarnan los peligrosos impulsos del discurso imperialista inglés que intentaba calar en la mentalidad de la población, y por lo tanto representan los oscuros deseos que deben ser iluminados, penetrados y regulados por la colonización blanca y la civilización anglosajona, estandarte del orden. *Zofloya* ejemplifica el fracaso de esas fuerzas sociales disciplinarias para controlar, y también entender, la otredad insurrecta que conoce cómo utilizar su estatus de subordinación para subvertir el orden social:

As a corporeal entity, Zofloya's black body signifies colonial anxieties about subjugated populations. By fixing identity in the body, as racial ideology does through its taxonomies of skin color, colonialism measures its moral, economic, and cultural superiority against the sign of dark **otherness**. The eulogized Zofloya challenges this representational scheme because he is the one figure in the text who embodies the perspective of the colonized **Other**. (Burley 2003: 205) [énfasis original]

El gótico explora con maestría, el discurso nacionalista imperialista inglés frente al hosco sur como se demuestra en la obra de Dacre y al mismo tiempo explora las posibilidades revolucionarias del conocimiento como elemento peligroso frente a los límites específicos, definidos del nacionalismo racial y cultural. Se ve claramente que en el gótico es manifiesto el objetivo de construcción de lo blanco frente a la otredad de lo negro y del sur.

4.2. El entorno político-cultural: El escenario como elemento nacionalista

Es evidente, por lo tanto, que en la novela gótica se produce la fórmula dual de lo inglés –*Englishness*– frente a lo extranjero –*foreignness*–. Haciendo acopio de una geografía extranjera, extraña, prohibida y religiosamente enemiga y aprovechando la literatura de viajes, se crea un mundo ficcional identificado como lo anti-inglés. Al mismo tiempo, el término *Englishness* o a veces *Britishness* se opone, dentro del mismo estado, a otras naciones, como

por ejemplo a Escocia, escenario habitual gótico, especialmente en las primeras obras del género, antes de la explosión del uso del Mediterráneo como escenario más corriente.

Como ya hemos aludido en ocasiones anteriores, el escenario sur en la novela gótica entronca con el término *displacement* –desplazamiento– como denominación del marco de la novela gótica fuera de las fronteras inglesas. Sin embargo, la implicación del término se refiere también a una de las funciones del escenario desplazado, la de intensificar el binarismo existente entre lo inglés y lo extranjero, especialmente en la Europa latina papal. En tercer lugar, aunque una de las funciones del elemento latino-mediterráneo en la integración de la novela inglesa sea la de acentuar un nacionalismo a ultranza, no hay que olvidar que su función principal, debido al desplazamiento, es crear un medio para desarrollar el terror y el horror.

La cuestión de la función del desplazamiento en la novela gótica es tratada por David Punter (1981: 107) cuando relaciona ésta con la cuestión política y social, pero no resuelta, pues este autor considera que es una cuestión difícil de explicar. Lo que dilucidamos en este punto de nuestra tesis es cómo a través del escenario del sur se nos muestran personajes arquetípicos, contextos históricos y políticos concretos e incluso el propio lenguaje con la finalidad de formular un ideario nacionalista que responda al entorno político-cultural y social del momento en el que se desarrolla el gótico. Otros críticos exponen argumentaciones para situar este *displacement* del gótico en la línea de nuestra tesis. Así Poovey (1979: 317) argumenta que el desplazamiento permite la crítica social sin amenaza evidente. Butler (1975: 30-31) sugiere que el desplazamiento asegura que a las novelas de Radcliffe finalmente se las pueda alinear con la ortodoxia a pesar de su valorización subversiva del individuo. Es decir, que la crítica de una tiranía pasada en un país extranjero no suponía ninguna amenaza contra la jerarquía interna inglesa. Robert Kiely (1972: 22) postula una afirmación similar argumentando que "by setting their stories in other

countries and periods” Radcliffe, Walpole y otros goticistas esperaban evitar la aparición de un desorden social inminente. Paulson (1983: 217) afirma que el gótico “served as a metaphor with which some contemporaries in England tried to understand what was happening across the channel in the 1790s.”

4.2.1. El sur frente al nacionalismo inglés: personajes, entorno y lenguaje del gótico

Además de la tipología de los personajes, existe una serie de características que aportan entidad a la funcionalidad cultural del sur frente a lo inglés: el lenguaje y los datos del entorno, aportados por medio de comentarios realizados en la mayoría de las ocasiones por el narrador/autor. Schmitt se refiere a esta funcionalidad como tecnología y lo explica del siguiente modo:

In *The Italian*, and in the Gothic generally, a technology of national subject formation, that works to confirm identification between English reader and “English” characters and characteristics, is provided by the techniques of terror enabled by, but not reducible to, a foreign setting and a dualistic framework. (Schmitt 1994: 862)

En muchas ocasiones estos comentarios se realizan, en complicidad con el lector sobre las costumbres (detestables desde el punto de vista inglés) de los habitantes de los países donde se desarrolla la acción y ayudan a conformar la idea de que la cultura no-inglesa es menospreciable. La escena inicial de *The Monk* es muy aclaratoria en este sentido. El narrador nos cuenta cómo se comportan los habitantes de Madrid y cuáles son sus impulsos más inmediatos:

Scarcely had the Abbey-Bell tolled for five minutes, and already was the Church of the Capuchins thronged with Auditors. Do not encourage the idea that the Crowd was assembled either from motives of piety or thirst of information. [...] In a city where superstition reigns with such despotic sway as in Madrid, to seek for true devotion would be a fruitless attempt. The Audience now assembled in the Capuchin Church was collected for various causes. [...] The Women came to show themselves, the Men to see the Women: Some were attracted by curiosity to hear an Orator so celebrated; Some came because they had no better means of employing their time till

the play began; [...] and one half of Madrid was brought thither by expecting to meet the other half. (*The Monk*: 7)

El ansia de conocer los secretos de los otros, el pavoneo de las mujeres, la superstición y el exhibicionismo son lo más denostable de los pueblos del sur, según lo que Lewis escribe como presentación del escenario donde se va a desarrollar la historia. La superstición es el defecto más deplorable que Lewis encuentra en el comportamiento del pueblo español, lo que no deja de ser un estereotipo convencional adecuado para la novela gótica: “He had long observed with disapprobation and contempt the superstition, which governed Madrid's Inhabitants. [...] He blushed to see his Countrymen the Dupes of deceptions so ridiculous, and only wished for an opportunity to free from their monkish fetters.” (*The Monk*: 347)

Otro defecto de los españoles, según Lewis, es la afición a la murmuración, al cotilleo y al chismorreo, especialmente aquellas historias relacionadas con el diablo y la magia: “the story, how a Sorcerer had been carried away by the Devil, was soon about Madrid; and for some days the whole City was employed in discussing the subject.” (438). La afición a lo relacionado con el diablo como elemento popular también la observamos en *Melmoth*, “This sight reminded me the play so often acted in Madrid, and which I had seen in my few days of liberation, –El Diablo Predicador.¹⁰⁶ [...] In this performance the infernal spirit is the hero.” (303). Este efecto de crear ficción sobre un mundo pintado de una forma real proyecta en el lector del gótico un doble resultado: por un lado crea un ambiente de terror y por otro refleja un mundo más real de lo que cabría pensar como base creíble de la fantasía.

Aunque el tema fundamental de *Melmoth the Wanderer* sea la comparación entre el catolicismo y el protestantismo, mostrando la irracionalidad del primero, la obra se adentra a

¹⁰⁶ Obra de Bermúdez de Belmonte (s.f).

estudiar la forma de vida del pueblo español, y como en un pueblo cuyo comportamiento es fanático, sus gentes son perezosas, ignorantes y aficionadas a la bebida, y por ende, su fuerte devoción al catolicismo es una consecuencia normal. Resulta cuando menos curioso que la crítica a lo español provenga de fuentes extranjeras desde una visión nacionalista. Esto ocurre también cuando se muestra el antagonismo español hacia lo inglés.

El fanatismo español, aunque fundamentalmente religioso, contiene también tintes racistas, sobre todo en lo que se refiere a los pueblos del norte de África. Hay varias referencias al Cid, como figura gloriosa de la Reconquista frente a los moros (*Moors*): “It was that night hung with rich tapestry, representing the exploits of the Cid, particularly that of his burning a few Moors [...] beautifully tortured, writhing and howling.” (72). Esta hostilidad anti-musulmana española es absurda para Maturin, sobre todo cuando comenta la distinción existente en España entre los católicos *puros* y los conversos. Para él, los españoles consideran el catolicismo como una característica exclusiva del ser de su pueblo: “[...] an *old Christian*, as the Spanish Catholics absurdly term themselves, to make the distinction between them and the baptised Moors.” (69).

La ignorancia de las gentes es otra característica criticable remarcada por Maturin: “His silence had been noticed before, but it was ascribed to his ignorance of the Spanish language, an ignorance that Spaniards are not anxious either to expose or remove by speaking to a stranger.” (73) Satiriza también Maturin sobre costumbres, al mismo tiempo que da cuenta de su minuciosa documentación sobre las costumbres y hábitos de los españoles, que son ya estereotipos del carácter español, como la pereza, al referirse a la siesta, y a su afición a la bebida: “I am now retiring to rest, a bottle of Fuencarral or Valdepenas - not that I value the richest vintage of Spain from the Chacoli of Biscay to the Mataro of Catalonia, but I would never have it said that I slept in the day time, but for sufficient reason.” (657)

El carácter dilatorio de sus gentes es objeto también de sus críticas: “The habits and movements of Don Francisco were, like those of his nation, so deliberate and dilatory, and his aversion to writing letters, except on mercantile subjects.” (499). Maturin tipifica la vida española alrededor de la religión, aunque ve al pueblo español proclive a mezclar lo profano con lo sagrado. Junto a las ceremonias religiosas observa cómo practican actividades lúdicas, extraño comportamiento para un protestante irlandés:

At the expiration of lent, she was introduced to a brilliant assembly, where the gay fandango was succeeded by the soft notes of the seguidilla - and the crackling of the castanets, and the tinkling of the guitars, marked alternate time to the light and ecstatic step of youth, [...]—she eagerly asked, 'And are not worshipping God?' 'This is a sinful pastime.' (498-99)

La descripción de los tipos realizada por Maturin nos da una idea de lo que éste pensaba sobre la España del XVIII:

Sometimes I strut as a *Majo*, with enormous whiskers. Sometimes I assume the accent of a Biscayan, and, like the husband of Donna Rodriguez, 'am as good a gentleman as the king, because I came from the mountains' But my favourite disguise is that of a mendicant or fortune teller, —the former procures me access to the convent, the other money and intelligence. (246)

La funcionalidad nacionalista del escenario también se manifiesta en los personajes estableciendo una escisión entre los personajes extranjeros y los locales, con lo que los textos góticos establecen una confrontación cultural entre lo extranjero y lo local. Por regla general, el héroe-villano es el extranjero, mientras que el héroe/ heroína representan lo local, sobre todo por su comportamiento, como vimos en el Capítulo I (1.2.2). A pesar de que el mundo mediterráneo no sea tan diferente del inglés, lo que los autores góticos remarcan es aquello que los diferencia, los rasgos distintivos de lo inglés, creando en gran medida un binarismo entre lo nacional y lo foráneo. Como consecuencia, destacan los rasgos pertinentes del nacionalismo inglés de la época basados en gran parte en el protestantismo. Aquellos personajes que representan los valores ingleses son los protagonistas que transmiten al lector una visión, como la de los turistas o viajeros del escenario donde se desarrollan las acciones.

En “*Racism, Imperialism, and the Traveller’s Gaze in Eighteenth Century England*” (1993) Margaret Hunt estudia la evolución de la novela gótica y sus conexiones con el auge de la cultura de la clase media y sus actitudes hacia lo “extranjero”, así como la relación entre este hecho y la incipiente expansión económica e imperialista de Inglaterra. Para Hunt, la literatura y los libros de viajes son la expresión verbal de la visión del viajero en la que los objetos de la narración son filtrados a través de sus asunciones culturales. (1993: 37) Esto ofrece a los personajes ingleses, o que actúan como ingleses, la posibilidad de ocupar una posición hegemónica enteramente construida a costa de lo extranjero y por medio de una continua negociación con ello.

En aquellos casos en que todos los personajes de un texto son españoles o italianos aparece la función interpretativa del narrador/autor, que dota al héroe y a la heroína del punto de vista del viajero o turista inglés; así pues los personajes, aún siendo extranjeros ficcionalmente, son reformulados como presencias familiares a través del texto y del narrador. El narrador organiza el discurso del escenario mediterráneo de forma que los personajes protestantes del norte emerjan como figuras familiares en el transfondo cultural de la ficción, mientras que las presencias nativas son objetivizadas como distantes, extrañas y extranjeras. Por ello afirma Saglia que:

By the narrator’s intervention otherness is apprehended from an external point of view, which by a curious reversal of perspective is offered to the reader as familiar. [...] The narrator’s practice in fact elaborates place and culture as a unity that dramatizes the thematic tensions of the specific text. So place cannot be minimized as mere setting. (Saglia 1998: 27)

Al mismo tiempo se produce la impresión de que la racionalidad se halla también fuera de los confines de Inglaterra. Es posible encontrar civilización fuera de las fronteras inglesas, especialmente en personajes que se han imbuido de la influencia anglosajona y que se expresan en contraposición con aquellos que muestran lo contrario. Se produce un efecto de reafirmación de la nación inglesa precisamente en un periodo de especial importancia en

la formación de la nación inglesa y en la elaboración de un concepto de identidad nacional. Aunque la mayoría de los textos clásicos comparten el nacionalismo como rasgo apreciable, el texto donde se desarrolla con más intensidad es *The Italian*:

Thus *The Italian*, which appears at the outset to be a simple object lesson in otherness, breaks down upon examination into a complex mixture of generic conventions driven by national literary aspirations. There remains, however, much that is alien in the novel -villains whose demeanor and behavior are clearly foreign to English experiences, exotic natural landscapes with no equivalent in England, even more exotic social landscapes: monasteries, convents, the prisons of the Inquisition. The simultaneous presence of this intransigent otherness and domestic sameness in *The Italian* provides but one example of the multifarious and often conflicting allegiances in Radcliffe's fiction. (Schmitt 1994: 855)

El texto presenta a su heroína como la encarnación de lo inglés. Ellena es modélica, su trato es civilizado y su comportamiento está lejos de parecerse al de los italianos o latinos. Emplea el texto el recurso habilitado por los libros de viajes del XVIII: la presentación ficcional de paisajes y ciudades foráneas como ejemplos de la otredad:¹⁰⁷

Ellena parallels sentimental heroines in her possession of model traits; like those heroines, though, Ellena is recognizable as English only because she is defined against the foreign. If sentimental novels advanced the cause of England and Englishness by means of opposed characters, presenting in a domestic setting a distinction between English virtue and Francophilic vice, the Gothic at once retains and intensifies this opposition by setting its action in an anti-nation and pitting its protagonists against monstrously "other" antitypes. (Schnitt 1994: 860)

La oposición frontal entre la heroína y el héroe-villano es central en el texto en cuanto a la contribución de la construcción de la identidad nacional inglesa. *The Italian* sirve de libro de buena conducta: la heroína es un modelo de comportamiento, destacando que el comportamiento no-inglés es el que refleja el héroe-villano. Sin embargo, el texto es más efectivo que un libro de conducta en la medida en que representa los valores que promueve y al mismo tiempo sirve de entretenimiento y de refinamiento cultural. El desarrollo de estas

¹⁰⁷ Chard (1986) trata este punto de la otredad ("the otherness") desde una perspectiva más cultural que política con bastante amplitud.

técnicas es el despliegue de una tecnología de la nacionalidad que aspira a la formación del sujeto burgués, especialmente la mujer burguesa (*the Englishwoman*), como hemos apuntado.

En un momento determinado en *The Italian* el protagonista masculino, Vincentio di Vivaldi, se mofa con delicadeza de su sirviente, Paulo, cuando éste exterioriza sus sentimientos de apego hacia Nápoles. Admirando las montañas alrededor del lago Celano, Paulo exclama:

“It reminds me of home; it is almost as pleasant as the bay of Naples! I should never love it like that though, if it were an hundred times finer.” [...] “Have the goodness to observe how like are the fishing boats, that sail towards the hamlet below, to those one sees upon the bay of Naples. They are worth all the rest of this prospect, except indeed this fine sheet of water, which is almost as good as the bay, and the mountain, with its sharp head, which is almost as good as Vesuvius -if it would but throw out fire!” “We must despair of finding a mountain in this neighbourhood, so good as to do that Paulo,” said Vivaldi, smiling at this stroke of nationality. (*The Italian*: 159)

En las novelas de Radcliffe los sirvientes exteriorizan con frecuencia su apego local, por lo que a menudo reciben comentarios burlones de sus superiores. En *The Mysteries of Udolpho*, Annette añora las baladas francesas y los paisajes franceses mientras permanece prisionera con su señora en los Apeninos. Peter, el sirviente en *The Romance of the Forest* entretiene a la heroína de la novela con un estallido de entusiasmo desatado cuando se entera de su vuelta a su Saboya natal.

Si el localismo practicado por las clases bajas parece curioso e irrisorio para el refinado protagonista del gótico radcliffiano, su opuesto, el cosmopolita sofisticado, es considerado como un ser despreciable y potencialmente peligroso. Actitudes relativistas, como valorar un país en relación con otro, son típicas en los villanos aristócratas, siendo la función de tales actitudes la de facilitar razonamientos para cometer actos abyectos.

El Marquis de Montalt en *The Romance of the Forest*, un fratricida impenitente y violador incestuoso, encarna el mal cosmopolita. Urge a Pierre de la Motte a cometer un asesinato con un alegato sobre la importancia esencial de los códigos de conducta nacionales:

‘There are certain predujices attached to the human mind,’ said the Marquis in a slow and solemn voice, ‘which it requires all our wisdom to keep from interfering with our hapinness [...] Nature [...]every where acts alike in the great ocurrences of life’. The Indian discovers his friend to be perfidious, and he kills him; the wild Asiatic does the same [...] Even the polished Italian, distracted by jealousy, or tempted by a strong circumstance of advantage, draws his stiletto [sic], and accomplishes his purpose. It is the first proof of a superior mind to liberate itself from prejudices of country, or of education.’ (*The Romance of the Forest*: 222)

Sin embargo, en *The Monk* aparece un poema titulado "The Exile" donde un exiliado aristócrata suspira por su tierra natal. Este poema es a propósito del abandono del país de uno de los protagonistas del libro, Gonzalo:

Gonzalo was quitting Spain for ever, and therefore was Spain dearer to his eyes, than all else which the World contained:

Farewell, Oh native Spain! Farewell for ever!
These banished eyes shall view thy coasts no more;
A mournful presage tells my heart, that never
Gonzalo’s steps again shall press thy shore.
Hushed are the winds; While soft the Vessel sailing
With gentle motion plows the unruffled Main,
I feel my bosom's boasted courage failing,
And curse the waves which bear far from Spain.
[...]Wild Murcia’s Vales, and loved romantic bowers,
The River on whose banks a Child I played,
Castle’s ancient Halls, its frowning Towers,
Each much regretted wood, and well-known Glade. (*The Monk*: 214-215)

Otra forma de mostrar el nacionalismo es a través de las heroínas, que en el gótico se sitúan con frecuencia, sobre todo en Radcliffe, fuera del localismo y el cosmopolitanismo exarcebado. Las heroínas de Radcliffe actúan con mucha naturalidad y esta naturalidad potencia el nacionalismo de una forma más sutil, incluso más efectiva por lo que se puede decir que “Radcliffe’s heroines incarnate a national archetype.” (Schmitt 1994: 858). Radcliffe, enmarcándose en una determinada tradición sentimentalista, crea heroínas “who are recognizably ‘English’ -and this is the case even though these heroines are nominally French or Italian.” (858). En este punto cabría preguntarse que diría aquí una lectora italiana o francesa.

En *The Italian* Radcliffe dibuja la heroína más característica del nacionalismo inglés. Ostensiblemente italiana, Ellena di Rosalba posee inconfundiblemente atributos propios señalados como característicamente ingleses por los nacionalistas culturales del XVIII. Ellen Moers en *Literary Women* (1977) habla sobre la caracterización especialmente inglesa de Ellena, al igual que otras heroínas de Radcliffe, afirmando que “There is something very English about Mrs. Radcliffe's doll heroines.” (139). Moers añade que aunque de origen francés o inglés “they remain concerned to preserve their identity as proper Englishwomen.” (139). Ronald Paulson (1983) trae a colación la misma idea cuando habla de *The Mysteries of Udolpho*, al afirmar que: “The deeply intuitive feeling of Emily [la heroína de *Udolpho*] are the quiet English virtues of the spectator of sublime overthrow across the channel.” (255).

Ellena es de ascendencia noble, pero debe trabajar para mantenerse, se rebela a veces y otras permanece obediente a la ideología de la correcta dama (*proper lady*). Según Schmitt, “Ellena's nobility functions to nationalist ends insofar as it allows her to demonstrate the middle-class, English virtue of self-reliance and to be loved for this virtue by her suitor, Vivaldi.” (Schmitt 1994: 858). Desde el principio se nos habla del carácter aplicado de Ellena. Radcliffe nos dice que: “She passed the whole day embroidering silks, an industry which did honor to her character.” (*The Italian*: 9)

Ellena es análoga a las heroínas del sentimentalismo en cuanto a su posesión de rasgos ejemplares: inocencia, franqueza, autoconfianza, aunque ella “is recognizable as English only because she is defined against the foreign.” (Schmitt 1994: 860). Si las novelas sentimentales hicieron progresar la causa de Inglaterra y lo inglés, presentando en un escenario doméstico una distinción entre la virtud inglesa y el vicio francófilo, el gótico retiene e intensifica esta oposición (Schmitt: 860). La contribución específica del gótico al binarismo de las novelas sentimentales es su interés por los villanos foráneos y los paisajes extranjeros. Ann Laetitia Barbauld lo expone de la siguiente forma: “Radcliffe's living

characters, correspond to the scenery: -their wicked projects are dark, singular, atrocious. They are not of English growth; their guilt is tinged with a darker hue than that of the bad and profligate characters we see in the world about us.” (1810: 43. i)

Antonia, la heroína de *The Monk*, es similar a Ellena; ella enfrenta su localismo murciano al cosmopolitismo madrileño y representa lo que algunos críticos han llamado “presencia ideal.” (Punter 1980: 14). Antonia, como Ellena, es modesta, aplicada y hogareña. En una escena magistral, no sólo por la alegoría de la presencia ideal sino también por todo el proceso de lectura, Antonia es reprendida por leer la Biblia, lo cual nos presenta el proceso de educación de la mujer inglesa:

While she admired the sacred writing¹⁰⁸ the prudent Elvira was convinced that [...]no reading more improper could be permitted a young woman. Many of the narratives can only tend to excite ideas the worst calculated for a female breast. [...] Of this Elvira was so fully convinced, that She would have preferred putting into her Daughter’s hands ‘*Amadis de Gaul*,’ or ‘*The Valiant Champion, Tirante the White*,’ and would sooner have authorised her studying the lewd exploits of ‘*Don Galaor*,’ or the lascivious jokes of the ‘*Damsel Plazer di mi Vida*.’ (*The Monk* : 259)

El héroe villano, en un plano opuesto al de la heroína de la novela gótica, concentra todos los vicios achacables al extranjero, y por ello se le confiere el estatus del “exemplary other” (Schmitt 1994: 861). O visto desde otro ángulo, al ser éste un compendio de vicios se acentúa su extranjería, y pese a que su maldad es equiparable al personaje de Lovelace de Richardson, representa al extranjero y lo extranjero. En *The Italian*, por ejemplo, Radcliffe nos presenta a Schedoni como muy representativo de lo foráneo. El estatus de extranjero en Schedoni es señalado por el propio título de la novela, *El Italiano*, que nos sugiere que aunque la novela se emplace en Italia y que por lo tanto el lector espere que la mayoría de los personajes sean italianos, uno de estos destaca especialmente sobre el resto. Esta sugerencia

¹⁰⁸ Samuel Coleridge acusa a Lewis de impío e imprudente por considerar la lectura de ciertos pasajes de la Biblia como peligrosa para mentes jóvenes en *Coleridge's Miscellaneous Criticism* (Raysor 1936: 374-75).

es evidente desde el primer momento en que la autora nos presenta a Schedoni: “There lived in the Dominican convent of the Spirito Santo, at Naples, a man called father Schedoni; an Italian, as his name imported, but whose family was unknown.” (*The Italian*: 34). Paradójicamente, lo único que no parece italiano del personaje es la ortografía de su nombre, un elemento más de lo ambiguo del origen del personaje.

Este carácter desconocido e impresionante del héroe-villano, cuya nacionalidad es representativa del terror, también se observa en *Melmoth* al introducir por primera vez a Monçada: “Do you know what countryman he is? ‘He is a Spaniard,’ said the priest. This plain direct answer, had the proper effect on Melmoth.” (117). Hasta que éste se presenta le denominan en lo sucesivo “the Spaniard” –como si fuera representativo de toda una nación: “The Spaniard was a man of thirty, of noble form and prepossessing manners. To the gravity of his nation was super-added a deeper tint of peculiar melancholy.” (118)

En el héroe-villano coinciden las características propias del gótico de geografía sur: el sur de Europa como escenario, el carácter misterioso del catolicismo y la criminalidad macabra. Ambrosio, Schedoni o Monçada son estereotipos de esta personalidad. El simple hecho de que cometen horribles crímenes es suficiente para reafirmar su extranjería. Crímenes como ordenar la muerte de su propio hermano, casarse con su cuñada viuda, intentar asesinarla más adelante y conjurar para raptar a su sobrina y matarla posteriormente en *The Italian*; o raptar a la heroína y violarla en el osario como ocurre en *The Monk*. Los crímenes de estos personajes hablan por sí solos de su otredad, además de su fisionomía. “He had ‘villain’ engraved in every line of his face,” (*The Italian*: 211) nos dice Radcliffe de Schedono. De manera similar el cine de Hollywood representa a los mafiosos italianos.

Como conclusión, el escenario sur, por tanto, es el idóneo en ese momento histórico para el desarrollo de un contraste entre este ideal de lo inglés encarnado en las heroínas frente a lo extranjero deformado y amplificado de manera fantástica, que sería

imposible si las novelas se ambientaran en Inglaterra. Tanto la funcionalidad de los personajes arquetípicos del gótico, como el entorno y el propio texto conforman un ambiente propicio en el sentido proteccionista y nacionalista inglés y se desenvuelven con gran naturalidad. El nacionalismo es también un rasgo de la culturalidad de un pueblo. Por ejemplo, el pueblo norteamericano destaca por su exarcebado patriotismo independientemente de la afinidad política, como un rasgo inherente a su cultura política. Este sentimiento que el gótico capta y cuyos personajes y entorno expresan también se produce en la Inglaterra de la época, y perdura.

4.2.2. El contexto político-histórico y cultural en *Rimualdo*, *Don Algonah* y *The Three Spaniards* y *St. Leon*: la España de Felipe II

Al explicar el proceso de elección de textos para el presente estudio destacamos la casualidad de que estos tres textos se situaran en la misma época. Pensamos que es sintomático que coincidan en esa característica, y creemos que es debido a que el siglo XVI fue crucial en las relaciones anglo-españolas, como hemos expuesto ampliamente en los capítulos anteriores. Creemos que es también significativo que dos de las obras, *Rimualdo* y *The Three Spaniards*, se publicaran en el mismo año (1800) y *Don Algonah* dos años más tarde. Pudo ser una moda o simplemente para aprovechar el tirón de obras conocidas en la época que disfrutaban de cierto eco. Sabemos que era común entre los novelistas góticos repetir la temática y ambientación, al igual que otras convenciones, cuando se comprobaba que las obras tenían éxito comercial.

Como extensión del punto anterior pretendemos establecer de manera sucinta que el contexto político-histórico y sociocultural de muchas obras góticas incide de forma clara en el nacionalismo del gótico; por otro lado, debido a su importancia en los tres textos, los aspectos religiosos se derivan de dicha funcionalidad espacial. En esta subsección hemos

escogido un contexto histórico utilizado con mucha frecuencia en el gótico para ilustrar el potencial de la funcionalidad del sur en el gótico.

En las tres novelas elegidas el contexto histórico es el mismo prácticamente. *Rimualdo*, como ya apuntábamos, transcurre durante el reinado de Felipe II, justo cuando éste terminaba de construir El Escorial; es decir, hacia la década de 1580. *Don Algonah* y *The Three Spaniards* se sitúan posiblemente una o dos décadas después, hacia 1580/90. Podemos concretar la fecha porque en repetidas ocasiones se habla de la revuelta morisca¹⁰⁹ de 1569, como transcurrida años antes. Concretamente uno de los protagonistas, no mayor de treinta y cinco años, explica que el edicto de expulsión de Felipe II se produjo siendo él muy joven: “I was very young when the barbarous edict of Philip” (*The Three Spaniards*: II.82). Sin embargo, el tratamiento que se le da a la monarquía española y al contexto histórico es bastante diferente en *Rimualdo* por un lado y en *Don Algonah* y *The Three Spaniards* por otro. Mientras que en el primero destaca la magnificencia del gran monarca español Felipe II (“the great Spanish monarch”), las otras dos obras critican la política de Felipe II hacia los moriscos. Rimualdo llega del reino de Navarra a la gran corte de Toledo, la del rey más poderoso del mundo: “The Conde was ushered through the numerous antichambers, which were thronged on every side: he recived the salutations of all as he passed; and at length arrived at the door of the hall, in which was the Spanish Monarch with all the grandees of his kingdom.” (I.121-122). Rimualdo es un noble de alto linaje del reino de Navarra, un grande

¹⁰⁹ Felipe II centró su política exterior en dos frentes: frenar el protestantismo, poniendo especial interés en reprimirlo en los Países Bajos, y detener el avance otomano que se aproximaba temiblemente desde el Mediterráneo oriental. A esto se le unió un problema interno con dimensión exterior: la revuelta de los numerosísimos moriscos que aún permanecían en la península, que no se habían marchado o habían vuelto después de su expulsión por Isabel la Católica en 1492. Resolvió el problema otomano en la batalla de Lepanto (1571), pero el problema morisco y las continuas incursiones de tropas y piratas árabes y norteafricanos no fue eliminado fácilmente a pesar del decreto por el cual expulsó a todos los moriscos de la península. Éstos se agruparon en numerosas ocasiones para ocupar plazas como Ceuta, u otras en las costas malacitana y granadina, fundamentalmente. En este contexto son muchas las familias que quedaron partidas con miembros esclavizados, y es este material del que se sirve Ireland para contar una historia de amor un tanto romántica, en el relato que transcurre en el norte de África.

de España, por lo que su visión de la corte del rey es de devoción. Por ello se refiere a “Toledo’s noble city” (IV: 83), y dice saber de la figura de Felipe II que: “He delivered some of his letters to those noblemen that were not in the suit of the king, who then hold his court at Toledo. The Condè was everywhere received with pointed marks of respect; the well known interest which his father had with the Spanish monarch insured him this gracious reception.” (I. 103)

La pretensión de Rimualdo, y en mayor medida de su padre, es hacerse un hueco en la corte de Felipe II, para lograr conservar su poder en Navarra. Su padre pretende además que Rimualdo llegue a ser un hábil consejero de estado del monarca español. En más de una ocasión y ante distintas situaciones, Rimualdo, como buen hijo de noble, recuerda los sabios consejos de su padre como si de una guía se tratase:

The Condè recurred to his father’s counsels: [...] “Rimualdo,” would often say, “be ever wary of your actions. Should you at first meet your Sovereign’s displeasure, you will assuredly draw upon yourself the hatred and contempt of all. If, on the contrary, you gain your Monarch’s esteem, suffer no opportunity to escape you; root yourself into his good opinion; make him conceive that your counsel is absolutely essential to the welfare of the state; that your presence is requisite to his happiness: be with him everywhere; study his humor, and learn to act accordingly. But above all, trust not those fallacious appearances: for every flatterer wishes that he were a basilisk, and that his smooth tongue bore the aspic’s poisonous sting. Once enthroned in the good companion you must watch with Argus-eyes, and be ready to counteract with vigor every plot against your power. (I. 118-119)

En *Don Algonah* y en *The Three Spaniards* hay numerosas referencias directas a la revuelta morisca y a la posterior expulsión de éstos de España, siendo dichas menciones siempre negativas hacia el edicto de Felipe II. La razón fundamental es por motivos religiosos, y el narrador se lamenta del daño infringido injustamente a una población que, en su mayoría, aportaban más que perjudicaban: “We were regretting the fate of the Morescos, nine hundred thousand of whom were banished by a cruel and impolitic edit, to the deserts of Africa.” (*Don Algonah*: 7). En otro momento dice de Don Algonah: “he married at the time of Philip’s persecution of the Moors” (14). Igualmente se critica el afán destructivo de

Felipe II, que no sólo expulsó a los moriscos, sino que también destruyó cualquier vestigio de su cultura: “Formerly the castle was a Morish palace, but Philip’s edict has destroyed the work and decorations of ages.” (61).

Similares son los ejemplos que encontramos en *The Three Spaniards*, aunque mucho más elaborados y agudos:

While he admired the beauty of the fertile country, which now presented to our sight, the turrets of several ruined buildings recalled to us the distress which the Morescos had suffered, when driven from the country of their birth, and the lands of their cultivation, by an edict at once cruel and impolitic; and which had converted, in a few months, this whole province into a howling waste, filled it with rapine and slaughter, torn husbands from their wives, and children from their parents, rent asunder the bands of friendship and civil union, and banished more than nine hundred thousand people to the deserts of Africa. (I.18)

Al autor le preocupa más el dolor y sufrimiento de la gente que las consecuencias que una medida tan cruel tuviera sobre la población. Es una crítica social al régimen de Felipe II; la destrucción de la cultura morisca en España es tachada en estas dos obras de “impolitic”, ya que no contentó a nadie y fue perjudicial para la economía de la región.

En otro momento dice Marano, uno de los protagonistas, refiriéndose a una mujer morisca: “she is dressed in the Morish fashion; she is perhaps one of those who have suffered from the edict of Philip.” (I. 30) Es curioso cómo tanto en *Don Algonah* como en *The Three Spaniards* siempre se denomina al monarca español como “Philip”, nunca usan su nombre de monarca (King Philip II ó Felipe II), con un tono incluso despreciativo, mientras que en *Rimualdo* es “the great monarch” o “the Spanish monarch”, pero tampoco se le denomina nunca por su nombre de realeza, Felipe II. Pero a pesar de las críticas Marano, uno de “Los tres españoles”, ante todo defiende su país de cualquier incursión morisca, como en el asedio de Ceuta: “Remember’, said I, ‘that I am here stationed in behalf of my country; and, that whoever approaches these walls in bustile array, will meet the opposition of my arm.’” (II. 99)

En *St Leon* de Godwin la funcionalidad del sur en el análisis político va un poco más allá de lo analizado anteriormente. Los personajes, el entorno o contexto político y el autor, activista político en su tiempo son parte de un análisis interno de la sociedad británica y de sus contradicciones políticas y religiosas y desde su perspectiva renovadora Godwin da un repaso a las ideas de su tiempo enfrentándolas como en un espejo al contexto político y religioso español del siglo XVI: “Godwin’s *St. Leon*, a narrative about the sixteenth century, establishes a clear analogy between the Spanish Inquisition’s supresión of heresy and the Pittite repression of political radicalism in the England of the 1790s.” (Carson 1996:260)

St Leon: A Tale of the Sixteenth Century (1799) fue en su tiempo la novela más popular de William Godwin después de *Caleb Williams*, uno de los textos que más influencia ejercieron en la década revolucionaria de final del siglo XVIII. *St. Leon* es más puramente gótica en el tema y características formales que la anterior, en la que se empleaban técnicas góticas como un mero instrumento para elaborar una crítica exhaustiva del estado de la sociedad británica contemporánea. Aunque no tuvo tanta repercusión en la crítica y el público, Byron consideraba *St. Leon* más apasionante e innovadora que la primera, y requería a Godwin que escribiera otra novela en estos términos: “We should have another *St Leon*.” (en Maginn 1834: 463).

St Leon tuvo un impacto fundamental en la tradición gótica del siglo XIX. Numerosos textos góticos de autores tan notables como Mary Shelley, James Hogg, Charles Maturin, Bram Stoker, Robert Louis Stevenson y Oscar Wilde, entre otros muchos, se han enriquecido gracias a la influencia de esta novela de Godwin por su originalidad y su capacidad de hacernos reflexionar.

La historia gira alrededor de la evolución del carácter del protagonista, Reginald St. Leon, y las consecuencias derivadas de la posesión de los más codiciados secretos de la alquimia: la piedra filosofal, o el arte de obtener oro a partir de materiales comunes, y el *elixir*

vitae, que proporcionaba la eterna juventud y, por tanto, la inmortalidad. Este trasfondo mágico y oculto se entrelaza con reflexiones morales y filosóficas y referencias a situaciones contemporáneas del autor, tanto de su vida personal (sobre todo, la figura de su esposa, Mary Wollstonecraft, reflejada en Marguerite, la mujer del protagonista), como del ámbito político y social.

Al principio de la novela conocemos a Reginald de St Leon en su juventud. Vemos cómo su madre le educa en los valores del honor y el prestigio de sus distinguidos ancestros y el código de la caballeridad: “I was a son of honour, descended of a race of heroes, and cradled in the lap of glory and fame.” (*St Leon*: 184). Reginald llega a presenciar el histórico encuentro entre Francisco I y Enrique VIII en el Campo del Paño de Oro (año 1520) y a tomar parte en el asedio de Pavía (1525), donde, a pesar de la derrota que sufrió el ejército francés, él se distinguió por su heroísmo en el campo de batalla. Después de la guerra y la muerte de su madre, y acomodado en una vida opulenta de lujo y ostentación, el protagonista se deja llevar por la debilidad de su carácter y cae en el vicio del juego hasta que está a punto de perder lo poco que quedaba de su fortuna y su buen nombre. En este punto le llega a St Leon la primera oportunidad de redimir su integridad y su honor de la mano del Marqués de Damville, quien se convierte en su mentor y le rescata de su vida disoluta confiándole a su excepcional hija, Marguerite.

Durante 10 años, la pareja es feliz en su retiro del campo (donde van para evitar las tentaciones de París) y tienen 4 hijos, a los que educan (el papel de Marguerite es fundamental) dándoles amor y confianza e inculcándoles valores morales y una sólida formación humanística, despertando y alimentando su curiosidad intelectual. Pero este escenario tan idílico no podía durar, y en la primera ocasión en la que está solo en París, vuelve a las andadas, sucumbiendo al lujo y las extravagancias de la corte empujado por su

amor al halago y la ostentación: “The folly which had so deep a root in my character, took hold of me.” (50)

En cuestión de unos meses *St Leon* pierde todo su patrimonio en las mesas de juego y la familia tiene que emigrar a Suiza, guiada por Marguerite, quien toma las riendas al caer su marido en una depresión que le aísla del mundo. La culpa y los remordimientos por las desgracias que causa a su familia son los sentimientos más recurrentes a lo largo del relato – “I felt the ever-living worm of perpetrated guilt gnawing at my heart.” (255) –, así como su incapacidad de valorar en su justa medida y honrar la riqueza espiritual y afectiva que su mujer y su familia le ofrecen. No se puede sustraer a la frustración por la pérdida de status y distinción y la perspectiva de que sus hijos no pudieran disfrutar de los privilegios y comodidades que por nacimiento les correspondían, y por saberse el causante de todo. Los intentos de su esposa de ayudarle a ser feliz apreciando lo que tiene y cultivando los afectos y los vínculos personales (reflejo de la teoría de Mary Wollstonecraft de “domestic affections”) son inútiles, reconoce *St Leon*: “It was in vain that I heard the praises of simplicity and innocence. [...]. The lessons of my education had left too deep an impression” (87). Son este determinismo y la influencia del ambiente los que en cierta medida condicionan el carácter del protagonista, y pretenden justificar la repetición de los mismos patrones: “I had been formed, by every accident of my life, to the love of splendour”. (81)

Cuando al cabo del tiempo y gracias al trabajo y la planificación de su esposa recuperan una cierta estabilidad económica, (siempre a un nivel muy básico, ya que vivían como simples campesinos) y *St Leon*, aún convaleciente, empieza a reconciliarse con su situación (aunque no con su conciencia), ocurre otra desgracia que les obliga otra vez a empezar de nuevo. En un escenario típicamente gótico, *Godwin* describe con todo lujo de detalle la terrible tormenta que les vuelve a dejar en la más absoluta miseria. Para *St Leon*, la tormenta tiene un efecto catártico, y le saca del estado de apatía en que estaba. Tras

contemplar sus efectos devastadores, la primera reacción al ver que su familia había sobrevivido es de alivio y una profunda renovación moral y espiritual (que el lector percibe como transitoria): “I am now cured of my folly. I have learnt to value my domestic blessings as I ought. What are gold and jewels and precious utensils? Mere dross and dirt [...] What are rank and station? – the homage of the multitude and the applause of fools.” (93)

Además de esta catástrofe natural, St Leon se enfrenta por primera vez a la hostilidad xenófoba del pueblo, que empujado por el hambre y el instinto de supervivencia, veía en la condición de inmigrante de su familia una amenaza: “[...] we were considered as interlopers upon the portion of the natives; [...] the bystanders treated us with murmurs and reviling.” (97). El senado del cantón donde vivían les expulsa del territorio, y de esta forma se suma la persecución institucional a la del populacho. La familia se refugia a orillas del lago Constanza, donde tras muchas calamidades y miserias logran rehacer su vida y continuar disfrutando de los afectos domésticos que la mantienen unida, alrededor de la figura de la madre. Por supuesto, esta armonía no podía durar, y es aquí donde al fin irrumpe la anunciada aparición del eje alrededor del cual gira la trama puramente gótica de la novela, los poderosos secretos alquimistas de la piedra filosofal y el *elixir vitae*.

St Leon acoge y oculta a un anciano moribundo perseguido por la ley que se niega a desvelar cualquier información personal, y al que se refiere a lo largo de todo el relato con el nombre de “el desconocido” (*the stranger*). Una mezcla de ambigüedad moral, flaqueza de carácter, curiosidad y ambición impulsan a St Leon a aceptar las condiciones de absoluto secretismo que impone el anciano sobre las revelaciones que va a transmitirle, y que le permitirán gozar indefinidamente de la eterna juventud y de riquezas sin límite. Desde el principio, el lector es llevado a sospechar que estos “regalos” son más bien una maldición, y el narrador los relaciona con la caja de Pandora en alguna ocasión.

Toda la narración se mueve a través de una larga serie de oportunidades que encuentra St Leon de redimirse de sus errores aplicando las ventajas de sus dones sobrenaturales y en las que por sistema falla estrepitosamente. La segunda mitad de la novela trata de las aventuras de St Leon en solitario, y nos muestra cómo el protagonista sigue repitiendo los mismos errores y viéndose envuelto en las mismas persecuciones. Se establece discretamente en Madrid, pero quiere la mala suerte que sea reconocido por alguien que presencié los recientes disturbios en Pisa, y que le denuncia a las autoridades religiosas. Comienza así el periodo de 12 años que nuestro héroe pasa en una celda de la Santa Inquisición, cautiverio del que consigue escapar milagrosamente en el último momento, cuando era conducido a la hoguera en medio del tumulto y la muchedumbre que se había congregado para presenciar un auto de fe en Valladolid.

Una vez recobrada la libertad, prueba por primera vez el elixir de la vida (*Opus Magnum*) y recobra la juventud de un hombre de 20 años. Así describe sus efectos: “I had quaffed of the elixir of immortality. The revolution this had produced in my sentiments was not less memorable than that which it had affected in my corporeal lineaments and my mental elasticity.” (355). Sin embargo, no tarda en darse cuenta de que el portentoso don de la inmortalidad le separa del resto de la humanidad, ya que está por encima de las limitaciones humanas impuestas por las leyes naturales.

Obligado a huir de nuevo, St Leon deja España inmediatamente y se dispone a visitar a sus hijas (sin decir quién es en realidad, claro, ya que ahora él es varios años más joven que ellas) antes de partir a tierras lejanas. Cuando vuelve a su provincia natal, visita la tumba de su madre, y es en este cementerio (en una escena puramente gótica) donde hace balance y se enfrenta al fracaso que ha sido su vida: “I was an exile on the face of the earth, had acquired no trophies, had accumulated no fame. I had none to honour, none even to

know me; I had no family, I had no friend! ... The spirit of my mother frowned upon her son; and I returned along the path by which I came, disgraced and disconsolate.” (358)

St Leon sigue su camino solitario en busca de un escenario donde poder ejercitar los dones que posee en beneficio de los demás, y el lugar elegido es Hungría, “the great frontier of the Christian World” (368), que se hallaba bajo el dominio del imperio turco. “I came to relieve and assist, to the utmost of my power, the inhabitants of the country in the extremity of their distress.” (372). Al principio de su estancia en Buda, todo va como él espera, y disfruta de su papel de salvador, que es como un bálsamo para su ego, después de tanto tiempo relegado al olvido y la soledad en prisión. Sus buenas intenciones se ven recompensadas por la gratitud y los halagos del pueblo: “Whenever I appeared, the people followed me with gratitude and blessings; ballads were written in my praise; the very children were taught with their infant tongues to lisp the virtues of the saviour of Hungary.” (376)

Desafortunadamente, como era de esperar, este último “experimento” también estaba condenado al fracaso, ya que, a pesar de sus buenas intenciones, la intervención de St Leon tuvo unas consecuencias desastrosas. Si bien es verdad que consiguió reactivar la agricultura y el comercio y restablecer el espíritu emprendedor de los ciudadanos, se produjo un sobrecalentamiento de la economía (había más dinero que alimentos) que amenazaba con hacer estallar nuevas revueltas populares. El protagonista se enfrenta una vez más a las iras del pueblo descontento: “As long as every thing went on prosperously, they were grateful; the moment a reverse occurred, they were inclined to murmur.” (379). De este modo, una vez más, su nombre (en esta ocasión adoptó la identidad de un tal Chatillon) se convierte en sinónimo de desgracia y desconfianza para todos aquellos a los que buscaba ayudar.

Profundamente solo y necesitado de calor humano, St Leon busca desesperadamente un amigo, y deposita su amor y confianza en Bethlem Gabor, un temible barón de la guerra que, como él, ha sufrido incontables desgracias y perdido a toda su

familia. Desde entonces se consume en un odio infinito hacia la humanidad y una sed de venganza que ninguna batalla puede calmar. La conclusión de la novela es una reflexión sobre la capacidad que tiene la literatura de ilustrarnos y por tanto, de transmitir enseñanzas que nos permitan crecer como seres humanos.

La novela es fiel reflejo de la época y St. Leon experimenta las vicisitudes del momento político a través de la guerra. La guerra, como elemento político esencial en la Europa del siglo XVI juega un papel significativo en el texto. A pesar de haber sido educado en la tradición militar y de tener grandes aspiraciones de conseguir la fama y la gloria sirviendo a su rey, St Leon abandona el ejército después de la derrota francesa en la batalla tras el asedio de Pavía, desencantado por la sórdida y cruel realidad, el reverso de la fama y la grandeza. Es ésta otra ocasión que Godwin aprovecha para reflexionar sobre la naturaleza humana y la guerra, y así, St Leon compara al final el ardor guerrero de su hijo Charles y sus propios sentimientos: “There was no present propensity in my heart that led me to delight in deeds of blood and war; I saw them in their genuine colours without varnish or disguise; I hated and loathed them from my very inmost soul.” (446). Cuando relata los horrores de la guerra y la desolación que presencié en Hungría, “[...] the theatre upon which the followers of Mahomet contended against the followers of Jesus for destruction and for empire” (368), St Leon es consciente de que la verdadera razón detrás de tanta muerte y destrucción no es realmente religiosa, sino política: “[...] Such are the evils nations willingly plunge into, or are compelled to endure, to pamper the senseless luxury or pride of a Ferdinand and a Solyman!” (372)

Godwin da su visión política del momento explicando el despotismo y el abuso de poder de las clases altas de la sociedad. Para él, la libertad es un derecho: “liberty is one of the rights that I put on when I put on the form of a man, and no event is of power to

dissolve or abdicate that right”. (428). [...] That civilisation which has its basis in despotism, is more worthless and hateful than the state of savages running wild in their woods.” (320)

Cuando St Leon y su familia son expulsados de Suiza, Godwin establece un vínculo directo entre la situación narrada y la realidad política del momento en que escribe (la represión del gobierno inglés de los radicales jacobinos que amenazan la estabilidad del sistema, en la estela de la Revolución Francesa), y reflexiona así sobre las medidas represoras de los gobiernos en tiempos de crisis: “It is of the essence of coercive regulations to expel, to imprison, and to turn out of prison, the individuals it is thought proper to control, without any care as to the mischiefs they may suffer, and whether they perish under or survive the evil inflicted on them.” (97)

Godwin llama la atención sobre la acción solapada y a veces imperceptible del mecanismo represor de los regímenes absolutistas: “This is the peculiar prerogative of despotism: it produces many symptoms of the same general appearance as those which are derived from liberty and justice. There are no remonstrances; there is no impatience or violence; there is a calm, a fatal and accursed tranquillity that pervades the whole.” (326). Las convicciones políticas del autor le llevan a intentar cambiar esta situación ayudando al pueblo a sacudir el yugo y el letargo que les mantienen oprimidos, concienciándolo de su situación y de su poder de cambiar las cosas. Godwin sostiene que el propio sistema represor que perpetúa el *status quo* es el responsable de las revoluciones a causa de la desigualdad percibida por el más desfavorecido, que carece de lo esencial mientras que los de siempre gozan del poder y la fuerza que les da su riqueza. Así, St Leon afirma que quien sufre hambre y miseria se siente alienado por “a confederacy of hostility and general oppression [...] He lives in the midst of plenty, from the participation of which he is driven by brutal menaces and violence.” (119). Es perseguido por la ley y reprimido sin contemplaciones. De esta forma

denuncia el autor esta injusticia social, estableciendo otra conexión directa con la situación política de su tiempo.

Godwin cree que esta situación puede cambiar gracias a la educación política. Hay un claro propósito didáctico, aleccionador, en sus escritos del final de la década de los 90, en los que, sin abandonar la causa jacobina y liberal, avisa a los líderes radicales de los peligros de inflamar los ánimos del pueblo y provocar una sangrienta represión, y enfatiza la necesidad de educar a la población de una manera gradual y progresiva. Creía firmemente en la teoría del *progreso político*, basado en el avance cultural, como el mejor método de evitar los excesos. La situación política y social en la Inglaterra de final del siglo XXVIII era muy inestable, con constantes tumultos populares seguidos de una fuerte represión por parte del gobierno de Pitt, decidido a aplastar la resistencia del radicalismo. Así pues, para evitar una revolución sangrienta como la francesa, las reformas políticas deberían ser llevadas a cabo de un modo gradual, desde la base, a través de la educación del pueblo. En su introducción a la edición de *St Leon* (1994), Pamela Clemit ilustra este punto claramente: “Thus he insisted that reform must be carried on by gradual steps, through the agency of books and conversation, so as to accustom people’s minds to the workings of truth”. (1994: xiv).

Este pueblo al que Godwin pretende educar es presentado en ocasiones bajo una luz poco favorecedora por su ignorancia, fanatismo y xenofobia. A lo largo de su vida, St Leon se ve envuelto una y otra vez por la sospecha y la persecución, no sólo de las autoridades políticas y religiosas, sino también de sus conciudadanos. En numerosas ocasiones, y por distintos motivos, él y su familia son el blanco de las iras del populacho, de manera que tiene que abandonar todo y buscar un nuevo lugar donde, invariablemente, la historia se repite de un modo u otro. Godwin reflexiona de nuevo acerca de la naturaleza humana y de las razones que empujan a las personas a desconfiar de sus semejantes y a odiarles: “Prejudice, party, difference of countries, difference of religions, and a thousand

wild chimeras of fanaticism or superstition, are usually arming us against a man, of whose virtues and qualities we are ignorant, and into whose benevolent or evil intentions we disdain to enquire.” (*St Leon*: 305) No falta, finalmente, en Godwin una intención moralizante. Ésta viene dada por el carácter didáctico de esta obra, derivado de la teoría anteriormente expuesta de que hay que educar al pueblo de una manera integral. Por lo tanto, no sólo es importante dotar a los lectores de los instrumentos necesarios para obtener una clara conciencia política y social, sino también presentar unos principios morales y filosóficos que permitan un desarrollo equilibrado de todas sus facultades.

4.3. Conclusión

Hemos observado a lo largo de este Capítulo IV cómo surge y se desarrolla el nacionalismo en el gótico. Hemos analizado el nacionalismo partiendo de una visión general en la que éste se contrapone a un mundo feudal. En primer lugar hemos estudiado cómo esta concepción se extiende explorando el racismo y las características del otro mundo: la perversión, el fanatismo y la sinrazón del sexo. Posteriormente hemos nos hemos adentrado en la funcionalidad del escenario del sur en distintos aspectos más específicos para obtener una perspectiva más detallada: los arquetípicos personajes del sur, la influencia del entorno y el contexto político de la España de Felipe II, tema recurrente en el gótico como parangón de nacionalismo británico frente a su enemigo del sur y hecho que aún forma parte, junto con la Batalla de Trafalgar, del inconsciente colectivo cultural inglés como símbolo patriótico.

De forma general el gótico es un testimonio, a veces en estado embrionario, cuya tendencia al describir otros lugares y otras culturas producirá muchos seguidores que recurrirán a crear nacionalismos frente al orientalismo o africanismo del siglo XIX. Este exotismo (para muchos prerromántico) de la novela inglesa, anticipa y participa de una

urgencia que se produce en la cultura inglesa en ficcionar culturas externas y acompañarlas del despertar del apetito político de convertirlas en un elemento propagandístico.

El sur es la antítesis cultural de la Inglaterra de finales del XVIII y principios del XIX, donde desde su perspectiva de civilización superior, se les considera como lo distinto y lo oculto tanto cultural como religiosa y políticamente. Esta reacción cultural es una consecuencia de las ansias de erigirse en potencia imperialista del estado inglés, para lo que necesita un oponente religioso y político al que derrotar en caso de necesidad. Al mismo tiempo, ese ansia imperialista supone descubrir los enigmas y las claves culturales que conforman la otredad cultural que representa el sur.

En este sentido el gótico es el vehículo difusor cultural por medio de textos de coste asequible para cada vez más ávidos lectores de nuevas y emocionantes sensaciones. El gótico de alguna manera representa un modo de insertar un manifiesto cultural en una cultura ya desarrollada y que deseaba encontrar otras oportunidades lúdicas conforme a su línea de pensamiento político. Así pues, para muchos, la exaltación nacionalista del gótico es un elemento de la propaganda política inglesa.

De esta forma se entrevé la amenaza de que el *otro mundo* del sur constantemente intente engullir lo representativo de lo inglés, destacando su visualización y sus categorías estéticas. Esta lucha por la reafirmación cultural de lo inglés inevitablemente alcanza su clímax en el enfrentamiento con las otras culturas, especialmente la que representa la Inquisición, en aras de exponer el nacionalismo inglés como connatural a la cultura inglesa y por lo tanto algo a lo que se ve abocado el pueblo inglés con el fin de preservar sus valores.

Los nacionalismos siempre se explican enfrentando culturas; unos usan la lengua como vehículo cultural nacionalista, como hicieron los ingleses en su día, y más tarde para preservar estos valores enfrentan la religión, como tantos pueblos han hecho posteriormente y siguen haciendo y muchos se valen de la literatura como en su día se hizo con el gótico.

CAPÍTULO V

EL CATOLICISMO EN LA IMAGINACIÓN PROTESTANTE INGLESA

5.0 Introducción

Los lectores de las novelas del siglo XVIII se ven a menudo abrumados por la gran preocupación por el catolicismo que existía entre los escritores del momento. Esta preocupación es incluso más insólita cuando uno considera el número de católicos en la Inglaterra del momento, un uno por ciento de la población a lo sumo, que además no jugaban ningún papel preponderante ni política ni socialmente. Cuando aparece la novela gótica el catolicismo no es la amenaza de antaño, sin embargo es una fuente inagotable de materiales.

Como adelantamos anteriormente, el antagonismo hacia el catolicismo tiene sus raíces en el siglo XVI con la separación de Enrique VIII de la iglesia de Roma y se asienta posteriormente por la división ideológica, social y cultural que produjeron los Estuardos católicos cuando llegaron al poder. Pero a partir de 1745 la estabilidad política y religiosa

llega a Inglaterra y por primera vez en muchos años la sociedad protestante no se siente amenazada. Paradójicamente es a partir de este momento cuando más se usa el catolicismo como tema novelístico, aunque anteriormente Defoe y Mrs. Manley habían incluido material anti-católico en sus obras. El por qué del uso del catolicismo en el gótico es un cúmulo de factores en el que intervienen las cuestiones políticas (guerras contra España y Francia), las revueltas internas contra los católicos y la búsqueda de la diferenciación nacionalista inglesa. Previamente autores como Richardson, especialmente en *Sir Charles Grandison* (1745), prestan una atención especial al catolicismo considerado como un poder enemigo. Fielding estaba temeroso del poder católico como demuestra en *Joseph Andrews* (1742), la obra de teatro *The Old Debauchess: or the Jesuit Caught* (1732) y especialmente en *Tom Jones* (1742). Situando *Tom Jones* en las revueltas de 1745, Fielding acentúa los aspectos peligrosos del catolicismo y de la amenaza que supone para la continuación de la sociedad protestante inglesa. Cuando Tom sale de Paradise Hall se encuentra con unos soldados se une a ellos ya que él es “a hearty well-wisher to the glorious cause of liberty and the Protestant religion” (305). Smollett satiriza contra el catolicismo en *Roderick Random* (1748), *Peregrine Pickle*, (1750) y *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753). Sterne, al principio de su carrera, es extremadamente ácido contra el catolicismo aunque luego modera su actitud debido a sus viajes por el continente, lo que le supuso un conocimiento directo de los católicos sin los prejuicios culturales y morales que se vivían en la época. En *Tristram Shandy* (1759) Sterne ridiculiza a la iglesia católica y en *The Sermons of Mr. Yorick* (1750) afirma que el catolicismo destruye la moralidad y toda virtud. Este hecho se puede ver claramente en la siguiente cita de *The Sermons of Mr. Yorick*:

When the true heat and spirit of devotion is thus lost and extinguished under a cloud of ostentations ceremonies and gestures, as is remarkable in the Roman Church —where the celebration of high mass, when set off to best advantage with all of its scenical decorations and finery, looks more like a theatrical performance, than that humble and solemn appeal which dust and ashes are offering up to the throne of God [...] it is much easier to put in pretensions of holiness upon such mechanical system as is left of it, than

where the character is only to be got and maintained by a painful conflict against passions.” (106-108)

También las autoras de la llamada novela sentimental como Charlotte Smith, Charlotte Lennox y Clara Reeve entre otras se mostraron a veces violentamente anticatólicas.

El catolicismo surge como uno de los temas fundamentales de la novela gótica. En muchas de las novelas del periodo es el tema principal usado como un medio para crear una atmósfera gótica y sobrenatural. Walpole descubrió básicamente el potencial del catolicismo en la ficción del terror, aunque no lo supo explotar completamente. Durante la evolución de la novela gótica, la actitud hacia el catolicismo fue muy variada desde Walpole hasta Radcliffe pasando por Lewis, pero fue Radcliffe, sobre todo con *The Italian*, quien supo tratar el tema magistralmente.

Sería conveniente establecer someramente el estado del catolicismo en la época. Como hemos mencionado anteriormente, había alrededor de 60.000 practicantes, de los cuales 20.000 vivían en Londres, lo que suponía un uno por ciento de la población, el número mas bajo hasta entonces. La población católica había ido disminuyendo paulatinamente desde el siglo XVI, por medio del exilio voluntario o involuntario. A finales del XVIII había alrededor de 400 religiosos atendiendo la iglesia católica en Inglaterra, principalmente Franciscanos, Benedictinos y Jesuitas, estos últimos activos especialmente en misiones.¹⁵²

A pesar de su poca fuerza, el miedo popular hizo que durante las décadas de los 70 y 80 hubiera revueltas anticatólicas, The Gordon Riots (1780) por ejemplo, promovidas por la Asociación Protestante (*The Protestant Association*) cuya lucha contra los católicos era su única razón de ser. La población en general, sin embargo, tenía una actitud indiferente hacia los católicos que se tornó en misericordia cuando muchos de ellos pidieron refugio en

¹⁵² Datos extraídos de la obra de Frank D. Kievitt, *Attitudes toward Roman Catholicism in the Later Eighteenth-Century English Novel* (1975).

Inglaterra debido al estallido de la Revolución Francesa de 1789, lo que incrementó su número ligeramente. Poco antes, en 1778, los católicos habían conseguido algunas mejoras legales, el llamado ‘*Savile Act*’, que les permitía enseñar la doctrina católica a sus adeptos, decir misa y que otorgaba a los propietarios de tierras cierta seguridad en sus títulos de propiedad. Un grupo de nobles y ricos católicos fundó el Comité Católico (*The Catholic Committee*), que en 1791 consiguió más reformas a favor de la tolerancia católica en el ‘*The Second Catholic Relief Act*’. Esto supuso que, por primera vez desde la Restauración, los católicos tuviesen existencia legal como cuerpo religioso y su doctrina pudiese ser enseñada y difundida libremente en Inglaterra.

Muchos católicos pensaron que era un buen momento para iniciar algunas reformas pero Jorge III se opuso al pensar que al hacer más concesiones a los católicos violaría su promesa de coronación de defender a la Iglesia Protestante. No obstante, la situación en la segunda mitad del XVIII, sobre todo a partir de 1740, había cambiado radicalmente desde la persecución a la tolerancia legal.¹⁵³ Estos cambios revolucionarios para los católicos británicos e irlandeses bajo dominio de la corona eran prueba de la importancia social y política de los católicos en la época. Este hecho dio lugar a una literatura que incluyó el catolicismo como unos de sus temas principales al ser éste un tema de preocupación social y literariamente muy popular entre una clase media no muy cultivada que comenzaba a devorar libros con el único propósito de entretenerse:

The interest that one finds in the eighteenth-century novel is a reflection of the attention paid to Catholicism and matters relating to the Catholic struggle for freedom in the newspapers, periodicals, speeches, pamphlets and letters of the period. The Catholic issue was one of the central concerns of English society, and it is not surprising that novelists shared this concern and produced a flood of works concerned with the topic of Catholicism, or –more truly– with their idea of Catholicism. (Kievitt 1975: 37)

¹⁵³ Aunque el culto católico era legal en determinados lugares, muchas facciones protestantes radicales perseguían las celebraciones católicas, ante lo cual las autoridades permanecían impasibles.

La novela gótica, en su ansia de buscar temas y situaciones diferentes de los de su predecesora, la novela sentimental, explotó el catolicismo para conmover los sentimientos de los lectores, un tema que además encajaba tanto en un escenario lejano, donde las aventuras más increíbles y horribles podían ocurrir, como en un tiempo pasado. Cruzando el canal tenían la Europa católica, y viajando hacia el pasado encontraban incluso una Inglaterra católica. La parafernalia gótica medieval llena de ruinas, monasterios, espíritus, infierno y almas en pena era ideal para la inclusión de un tema religioso. Mientras la iglesia anglicana del XVIII denostaba los aspectos esotéricos de la religión, era comprensible que los escritores buscaran un culto que se asociara a este tipo de elementos en la mente popular. Al mismo tiempo, esta visión ocultista y esotérica del catolicismo apelaba a los sentimientos nacionalistas de los ingleses frente a sus enemigos naturales de antaño: la iglesia de Roma y los países que la apoyaban y sostenían: España, Italia, Portugal y Francia.

La influencia de lo sublime en la ficción gótica y la estrecha relación que existía entre lo sublime y la religión, como pone de manifiesto John Denis en sus obras *Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701) y *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), es uno de los factores que contribuyeron a que el catolicismo se convirtiera en un tema recurrente en este tipo de ficción. Denis (1704) sitúa la religión como el elemento que más emociones sublimes produce. Esta relación entre lo sublime y lo religioso es tomada en cuenta por los escritores de finales de siglo. En la definición de Burke de lo sublime, el terror es el elemento central: “whatever is in any sort terrible, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime.” (Burke 1958: 39)

Pocas instituciones eran capaces de suscitar tanto terror en la mente del inglés medio como el catolicismo de Roma. Aunque Edmund Burke no nombrase al catolicismo en su *Philosophical Enquiry*, las emociones que según él causan lo sublime de algún modo u otro pueden ser relacionadas con la iglesia católica: el terror que causaba la Inquisición, el

poder de la iglesia y la oscuridad de sus ritos para el inglés medio.¹⁵⁴ El propio Burke era un anticatólico practicante, con lo que la influencia de su obra en el gótico permeó el anticatolicismo que el autor pretendía infundir.

El Obispo Bishop Hurd, muy influyente en la ficción gótica con su obra *Letters on Chivalry and Romance* (1762), remarcó la gran importancia de la iglesia católica durante la Edad Media y el gran logro literario de la unión de la religión y los caballeros. Pero la identificación entre la sublimidad y la religión es más potente en Nathan Drake, quien en su *Literary Hours* (1798) argumenta que una de las mejores fuentes de lo sublime literario es “the superstitious ignorance of Christian Europe.” (197) Según Drake:

The liberal and benevolent spirit of our religion that conduces both to our present and future happiness in the hands of these stupid fanatics is a chief means of poisoning the best and sweetest blessings in society. Monastic life, whether considered in regard to the male or female character, appears equally contrary to sound reason and morality; for as the very first principle of moral and religious duty consists of to assist each other and improve society such a seclusion, it is evident, must be calculated to overthrow whatever nature has ordained to be our chief pursuits; and the monstrous catalogue of enormities with which the early history of monasteries defamed, clearly proves how derogatory they are to the rights of mankind, how destructive of the very ends for which they were erected, how productive of wretchedness and guilt. (*Literary Hours*: 202)

Este trabajo de Drake es de un interés especial porque combina la admiración por la superstición católica como fuente de lo sublime y su actitud contraria hacia la iglesia, una posición que muchos escritores góticos compartían. Lo que más denostaban de la iglesia católica era la vida monástica, y la ignorancia y superstición acerca de los monjes era generalizada en la Inglaterra de la época.

Resulta también curioso cómo los anglicanos de los siglos XIX y XX que se convierten al catolicismo, como el Cardenal Newman, buscan la solemnidad y ritual católicos que perdieron con el protestantismo. Existe pues una relación amor/odio en la cultura

¹⁵⁴ En la segunda parte de su *Enquiry* Burke habla de las emociones que causan lo sublime y destaca entre otras el terror, el poder y la oscuridad. (57-58).

inglesa hacia el catolicismo que es recurrente en la literatura inglesa y de especial expresión en el gótico. La obsesión por el culto católico, cuyo grado de descripción detallada es amplísimo, que se da en el gótico es prueba de ello. El mundo anglosajón se siente atraído por el sur, por su clima, su gastronomía y sus gentes al tiempo que denosta sus costumbres y forma colonias de residentes para mantener su independencia cultural. El protestantismo perdió la ritualidad simbólica del catolicismo y su poder de sublimación, culto que atraía y transmitía cierto temor, quizás porque los ritos que creemos más antiguos nos producen más respeto.

5.1. El origen del pensamiento anticatólico en la cultura inglesa

El catolicismo en el gótico es lo que principalmente aleja de la modernidad al sur frente al norte. Es el sello de su retraso secular y esto lo expresa de forma muy acertada Tumbleson cuando se pregunta: “What is anti-Catholicism? It is the ghost in the machina, the endless, neurotic repetition by self-consciously rational modernity of the primal scene in which it slew the premodern as embodied in the archetypal institution, a rational and universal, of medieval Europe.” (1998:13)

A partir de Radcliffe el anti-catolicismo en la novela gótica se asoció con la geografía sur, como hemos evidenciado en este trabajo, pero su éxito además está en la reafirmación protestante y como consecuencia de este hecho, en la reafirmación nacionalista del pueblo inglés. Lo más probable es que el escenario latino mediterráneo, especialmente España e Italia, sea una consecuencia temática, es decir, lo que buscaban los novelistas góticos era el anti-catolicismo romano por los motivos mencionados anteriormente (terror, sensación súblime, enemigos religiosos), y ¿qué mejor escenario para éste que los países del entorno del papado? Los escritores góticos buscaban transmitir la fucionalidad cultural de sus valores religiosos y políticos por medio de un escenario hostil que representara lo contrario.

Fue gracias a las llamadas ‘escuelas dominicales’ –“Sunday schools”–, las cuales no eran escuelas en un sentido moderno, mediatizadas y controladas exclusivamente por la religión oficial inglesa, el protestantismo en su versión anglosajona, cuya cabeza era al mismo tiempo el jefe del estado (*the church state*). Además de la Biblia protestante, el otro libro más leído en estas escuelas, que se podía encontrar en cualquier casa protestante, como explica E. Norman¹⁵⁵ en *Anti-Catholicism in Victorian England* (1968), era *The Book of Martyrs* (1563) de John Foxe,¹⁵⁶ que es una descripción gráfica y detallada de aquellos que sufieron las persecuciones católicas por la causa protestante. Los nuevos lectores, por tanto, estaban formados culturalmente en el anti-catolicismo y en la moral protestante. El mundo latino y su escenario servían de base perfecta para mostrar la antítesis ideológica del mundo protestante. Los autores góticos encontraron un escenario ideológico y psicológico ideal donde exponer los miedos y represiones de la nueva clase media que accedía por primera vez a la ficción. En observación de Haydon: “In the eighteenth century, English anti-Catholicism can be said to have manifested itself under three main heads: These are political distrust, theological disagreement; and popular fear.” (Haydon 1993: 3). La nueva ficción recoge los elementos de la literatura popular del siglo XVII y se sitúa en nuevo marco político, religioso y moral, para lo cual el escenario latino cumplía una función específica dentro del discurso ficcional gótico.

¹⁵⁵ La tradición anticatólica inglesa es estudiada, además de por el citado E. Norman (1968), por Andrew L. Drummond en *The Churches in British Fiction* (1950), aunque el estudio más completo es el de C. Haydon, *Anti-Catholicism in Eighteenth-century England, c.1714-1780. A Political and Social Study* (1993) donde estudia las ramificaciones políticas, morales, culturales y sobre todo religiosas del sentimiento anticatólico británico.

¹⁵⁶ John Foxe (1516-1587) apoyó la reforma protestante y fue nombrado diácono de la iglesia de Inglaterra en 1547. Su libro, *The Book of Martyrs*, era continuamente reeditado y fue libro obligado en los hogares protestantes hasta finales del siglo XIX: “Widely read, often the most valued book beside the Bible in the households of English Puritans, it helped shape popular opinion about Roman Catholicism. The feeling of the English populace against Spain, important in the politics of the age, was fanned by the book's description of the Inquisition. It dealt chiefly, however, with the martyrdom of English Protestants from the 14th century through the reign of Queen Mary I in Foxe's own time.” *Encyclopedia Británica CD 97*.

En 1548 John Foxe escribió *Book of Martyrs*,¹⁵⁷ quizás el texto más abiertamente propagandístico de la literatura británica anticatólica. En él, al igual que en su otra obra *Acts and Monuments* (el libro de la Reforma más importante junto a las traducciones de la Biblia) aboga por la destrucción de la herencia católica en Inglaterra. Entre los grabados del primero destacan los sufrimientos de los protestantes en la masacre de San Bartolomé, una escena cruda del siglo XVI que era tan familiar en la época victoriana como la propia Biblia, según William Haller (1963: 29). Estos textos son algunos de los más representativos de la tradición protestante británica, que durante el XIX tuvo gran influencia en la creación de un ambiente anticatólico, fundamentado en gran medida sobre los cimientos de los prejuicios anticatólicos.

Norman (1968) y Sage (1988) han estudiado en profundidad el anticatolicismo de la tradición protestante. El primero habla de prejuicios acumulados durante décadas: “Popular hatred founded largely on ignorance of the real tenets of Catholicism, and more informed antipathy established through inquiry into the beliefs and organization of the Catholic Church.” (14). Norman destaca que los credos católicos más irracionales e incluso perversos para los protestantes son el sacerdocio, la primacía de San Pedro y la sede papal de Roma, la invocación de los santos, la veneración a la Virgen María, la transubstanciación, y los milagros populares. Sage argumenta que la tradición Protestante comienza con el llamado “Protestant Settlement” de 1688, hecho que, según él, conformó la fundación del estado político inglés en su expresión moderna:

It seems obvious that the penetration of Protestant theology into every aspect of English culture since the Settlement acts as a most intimate, and at the same time a most objective, conditioning factor in both popular belief and literary culture. Theological assumptions are *point de repère*, demonstrably present in the broad spectrum of the culture's language, whether at the popular or the literary end of it. (xiii)

¹⁵⁷ En *Foxe's Book of Martyrs and the Elect Nation* (1963) William Haller estudia la importancia de este libro en la tradición protestante.

Esta imagen fue ampliada y reforzada por figuras literarias inmersas en esta tradición protestante, que contribuyeron también a esta visión de los católicos como la de J. Blanco White, sacerdote católico, que renegó del catolicismo y se convirtió al anglicanismo (prueba evidente para los protestantes de la irracionalidad y perversión del catolicismo). Blanco White ridiculizó a sus ex-correligionarios españoles por la simplicidad de su credulidad. Escribió un tratado sobre las incongruencias del catolicismo, *Practical and Internal Evidence against Catholicism* (1826). Resume el espíritu católico en una escena cuando se encuentra frente al santuario de San Fernando en Sevilla, y piensa que la figura de este Santo declarada por Roma incorruptible, no era sino pergamino pintado.

Uno de los elementos sobre los cuales se vertían más críticas por parte de los protestantes era el celibato. Popularmente se creía que tanto los monjes como las monjas, los sacerdotes y la jerarquía eclesiástica satisfacían sus vicios ocultos. Esta imagen lasciva de los católicos arranca según Norman en la época de Enrique VIII y cita al Reverendo Ingram Cobbin que escribió: “In the days of Henry VIII when the monasteries were fully explored in England, the abbots, priors, and monks kept as many women each as any lascivious Mohammedan could desire, and their crimes renewed the existence of Sodom and Gomorrah. Convents were no better than brothels of the worst description.” Era creencia general que: “The Protestant tradition certainly suspected that the rule of celibacy was largely a fiction, and that the seclusion of monastic cells invited (almost) unthinkable practices.” (en Norman 1968: 15), aunque este hecho es también una idea muy extendida en los países tradicionalmente católicos.

Además de la superstición y la corrupción moral, la tradición Protestante también desconfiaba enormemente de las aspiraciones políticas del Papado (ver fig. xxiii). Se consideraba a los católicos como enemigos potenciales (en Irlanda subversivos de la constitución Protestante). La imaginación popular situaba casi siempre a los Jesuitas como red secreta que se dedicaba a introducir ideas liberales y subversivas en todas partes. Todo

esto era parte de un gran plan del Vaticano, “to enslave the minds of men in the dark ‘medievalism’ and ‘priestcraft.’” (15) Esta tradición anti-católica trajo consigo revueltas y la formación de sociedades en contra de los católicos como la Orden de Orange, fundada en Irlanda en 1796.



Figura 23
Las crueldades papistas

Sin embargo, para Sage (1988) la tradición protestante en Inglaterra es un vasto proceso político, teológico y, sobre todo, cultural: “When we speak of a protestant tradition, we are apparently speaking of a common set of doctrines which hold English culture together.” (xiii). Sage toma como ejemplo literario de esta expresión cultural la recepción de *The Monk*:

An obvious rhetorical tactic to gain acceptance with his audience is the book's almost ritual element of anti-Catholic pamphleteering. Lewis could assume a united audience for this: his rhetoric presupposes a bundle of psychologically far-reaching popular prejudices which reinforce the theological identity of different parts of his readership. Superstition was evident to all, except Catholic sympathisers. (Sage 1988: xiv)

La novela gótica, por lo tanto, se hace receptora de la tradición protestante inglesa con todos sus prejuicios religiosos y los estereotipos de esa tradición que incluyen el miedo y el horror exteriorizados en el anti-catolicismo. Sage define de una forma freudiana los estereotipos culturales de la tradición protestante:

The nature of popular stereotypes in the Protestant tradition suggests that the transmission of anxiety and fear is a simultaneously subjective and objective business. [...] But it is my contention here that the cause and effect of the horror experience in English culture is a form of 'theological uncertainty', an anxiety which is recognizable at many different levels of consciousness. This commits us to a cultural analysis, but not at the risk of neglecting unconsciously available assumptions in writers and their readers. Protestant theology [...] consists of a sophisticated set of models for the recognition and control of social behaviour. (1988: xvi)

Otra figura importante de la retórica anti-católica y la tradición protestante es el Cardenal John Henry Newman (1801-1890), y a pesar de ser posterior, es interesante repasar brevemente sus ideas pues recoge en gran medida el sentimiento generado en la sociedad inglesa durante el primer tercio del siglo XIX. Su posicionamiento es opuesto a Blanco White. En una serie de conferencias que más tarde se publicaron bajo el título de *Lectures on the Present Condition of Catholics in England* (1851) (que incluso llegaron a convertirse en un caso de libelo con un protestante converso, el Dr. Giacinthio Achilli), John Henry Newman (1801-1890), católico converso, expuso la naturaleza de la tradición popular del horror en

Inglaterra. Desde el punto de vista del converso, Newman observó la psicología de la audiencia protestante, aunque su interés más profundo era realizar un amplio análisis del insidioso proceso por el cual se transmiten los estereotipos culturales:

Tradition in its fullness is necessarily unwritten; it is the mode in which a society has felt or acted, during a certain period, and it cannot be circumscribed, any more than a man's countenance and manner can be conveyed to strangers in any set of propositions. (Newman en Sage 1988: 26)

La tradición del protestantismo establecido es descrita por Newman como “The keeper-in-ordinary of those national types and blocks from which Popery is ever to be printed off” (en Sage 1988: 26). Newman argumenta que esta tradición, con todas sus implicaciones legales y constitucionales, es más que una tradición literaria; es anterior a la tradición literaria, es el verdadero oxígeno de la cultura:

This tradition does not flow from the mouths of the half-dozen wise or philosophic, or learned men who can be summoned in its support, but is a tradition of nursery stories, school stories, public-house stories, club-house stories, drawing-room stories, platform stories, pulpit stories; —a tradition of newspapers, magazines, reviews, pamphlets, romances, novels, poems, and light literature of all kind, literature of the day; —a tradition of selection from the English classics, bits of poetry, passages of history, sermons, chance essays, extracts from books of travel, anonymous anecdotes, lectures on prophecy, statements and arguments of polemical writers made up into small octavos for class-books and into pretty miniatures for presents; a tradition floating in the air. (Newman en Sage 1988: 26)

Esta definición, en palabras de Sage, supone la democratización de la expresión “of cultural anxiety”. No hay una versión de lo ‘popular’ versus lo ‘literario’. El novelista se convierte en uno más de entre los muchos testigos que conforman la nación. “False Witness,” declara Newman, “is the principle of propagation.” (Newman 1851: 27)

Lo que Newman pretende demostrar en sus conferencias es una paradoja aparente: que una religión que siempre ha mantenido el criterio individual como base de su fe es más intolerante que otra que tradicionalmente no permite ninguna opinión en los asuntos de la fe. Así, el común denominador de la tradición protestante es la asunción de que el

testimonio individual tiene un valor especial. Aunque no menciona explícitamente *The Book of Martyrs* de Foxe, es seguro que Newman tenía en mente ese libro al establecer su criterio sobre el protestantismo. Este libro, ilustrado con violentas imágenes, fuente de impacto y alteración para las mentes febriles, tenía un estatus legal quasi-oficial. Sin embargo, como indica Newman, era uno más entre una innumerable serie de publicaciones del mismo tipo que incidían en un punto: el horror es endémico al protestantismo inglés: “We must have a cornucopia of mummery, blasphemy, and licentiousness —of knives and ropes, and faggots; and letters, and pulleys, and racks, —if the Protestant Tradition is to be kept alive in the hearts of the population.” (en Sage 1998: 28)

La retórica a la que se refiere Newman en sus charlas como “unwritten tradition” revela un espectro fascinante de actitudes culturales determinadas que aporta una gran cantidad de luz sobre la naturaleza de la tradición literaria del horror en la novela inglesa. El auge de la novela gótica coincide y está relacionado estrechamente con las campañas de emancipación católica que comienzan en la década de 1770 y continúan hasta el *Roman Catholic Relief Act* de 1829, conocido como el *Emancipation Act*. La continuación del horror en la novela gótica se prolonga durante todo el siglo XIX y se adentra en el XX, al igual que las sucesivas luchas entre católicos y protestantes. Sobre esta base, demostramos esta relación en las novelas más representativas del género a través de los elementos religiosos presentes en la novela gótica, su función más patente y su ulterior relación con el escenario en el que se desenvuelven.

La hostilidad protestante hacia el catolicismo funcionó como un elemento constitutivo en la emergente ideología nacionalista e imperialista que se propagó durante los siglos XVII y XVIII. Se formó una dicotomía sectaria que presuponía a los protestantes superiores a los católicos, lo que Edward Said identifica como eje central de la mentalidad imperialista y colonial inglesa: “positional superiority” (1978: 7-10). Esta idea también es recogida por Jochen y Linda Schulte-Sasse (1990), que inciden sobre la utilidad de un

enemigo nacional contra quien unir al pueblo al servicio de la unidad nacional: “there were needs of powerful centralized status as they developed since the Golden Age in Spain, the late seventeenth century in Great Britain, the eighteenth century in France and Germany, and the late nineteenth century in the United States.” (1991: 85)

El papado de Roma sirvió como emblema del mal contra quien se podía organizar una nación-estado centralizada en Inglaterra, justificada por una ideología capitalista, nacionalista y, cómo no, protestante (ver figs. xiv y xv). Terry Eagleton en *Ideology: An Introduction* (1990) incide en esta idea del término *ideología* como aportación de la Ilustración: “the appeal to a disinterested nature, science and reason, as opposed to religion, tradition and political authority, simply masked the power interests which the noble notions secretly served.” (1990: 64). La oposición anti-papal se convirtió en una importante arma propagandística durante el siglo XVIII, lo que J.C.D. Clark denomina “the English ancient regime 1660-1832” (1986: 7), que en definitiva coincide en su periodo de apogeo con la exégesis, desarrollo y finalización del gótico.

5.1.1. El desarrollo del anticatolicismo en la tradición política inglesa

Durante los siglos XVI y XVII se establecen los contextos políticos y económicos que condicionaron el desarrollo del anticatolicismo en Inglaterra. El catolicismo actuó como un antagonista demonizado contra cuya oposición cristalizó el nacionalismo inglés, como hemos explicado ampliamente. Comprender el proceso por el cual la hostilidad religiosa participó de la mutación de un modo de vida medieval y tradicional a un modo capitalista es crucial para la comprensión de la cultura inglesa. Los dos mitos de la modernidad son el progreso y el nacionalismo. Como nos recuerda Tumbleson, “a defensive posture in European affairs finds a complement in overseas aggression. The ‘revolutionary’ impact of Protestantism melts into nationalism.” (Tumbleson 1998: 18) Ambos operan como sistemas binarios: lo nuevo y lo mejorado se oponen a lo viejo y lo inferior, lo nativo y lo extranjero.



Figura 24

The Thin Wedge of the Roman Church

Tira cómica de la época en la que se ridiculiza a la Iglesia Católica Romana.



Figura 25
El envenenamiento del Rey Juan

Si Inglaterra fue el primer país en desarrollar un sistema político y cultural reconociblemente moderno es porque, como sugiere Liah Greenfeld, las circunstancias internas inglesas facilitaron la fusión de dos conceptos: “the outmoded and the alien” (1992: 357) en un simple y horrible villano, la iglesia católica; en palabras de Macaulay,¹⁵⁸ esta fusión fue: “the very masterpiece of *human* wisdom” (1866: 476). La denominación no parece en sí un insulto si no fuera por el calificativo de humano que aniquila el principio de sucesión episcopal apostólico común tanto a la iglesia católica como a la anglicana y más profundamente, el carácter de divina institución, esencial para la iglesia. Macaulay continúa con su descripción de la iglesia católica aseverando que el catolicismo está “among the contrivances which have been devised for deceiving and oppressing mankind, it occupies the highest place.” (476).

El punto de partida en la Inglaterra de la Reforma anti papal es la obra de John Foxe *Acts and Monuments* (1563), un libro reeditado con frecuencia que estuvo en circulación durante siglos. Este texto tenía como primer objetivo demonizar el poder satánico de Roma y como segundo objetivo ensalzar el poder y el valor sagrado de la monarquía. *Acts and Monuments* recorre la historia desde finales del siglo XII hasta su época de publicación tratando de realizar una justificación histórica de la Reforma de Foxe, quien recrea la lucha de la humanidad entre el Anticristo (el catolicismo y demás religiones cristianas no protestantes) y Cristo (representado por los protestantes). Pero además de la permeabilidad cultural de la obra desde su aparición a mediados del siglo XVI hasta finales del XVIII y principios del XIX, este libro se centra en pasajes verdaderamente terroríficos: “such killing and slaying, such cruelty and tyranny, such burning and spilling of Christian blood, such malice and mischief wrought, as in reading these Histories may to all the World appear”

¹⁵⁸ Thomas Babington Macaulay, abogado, historiador y escritor que se posicionó contra la esclavitud y desde 1823 fue editor de la conocida publicación *The Christian Observer*. Fue muy crítico contra la iglesia católica.

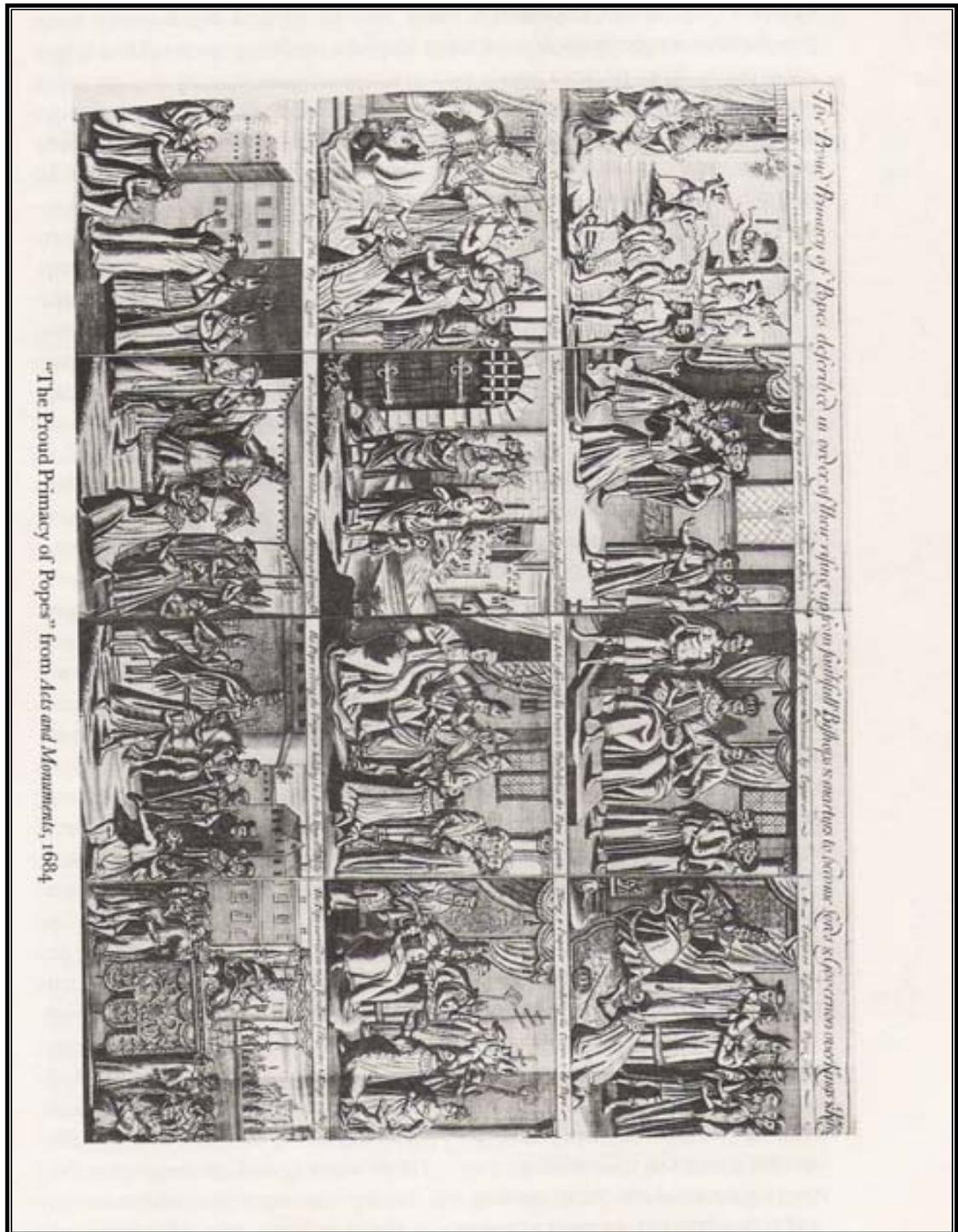
(1684: 46).¹⁵⁹ Son estos pasajes los que muchos de los autores góticos conocían, puesto que eran muchas veces parte de los servicios oficiados en las iglesias protestantes. El prefacio de la obra es esclarecedor en cuanto que establece una clara distinción entre la iglesia de Roma antes (mucho más pura) y ahora (que con el paso del tiempo ha ido degenerando): “the difference between the Church of Rome that now is, and the Ancient Church of Rome that then was”. (s.p). Es especialmente significativo que en la discusión del periodo de la Reforma el texto nos habla repetidas veces de la crucial importancia de la figura del monarca y del horror que suponía la usurpación del poder del Papa sobre las cabezas de los estados, lo que apunta hacia la idea de reforzar el estado nacional frente al poder extranjero intervencionista de la iglesia romana. Ya desde el principio, la idea nacional está unida a la otredad católica.

A modo de ejemplo exploramos dos de las atrocidades realizadas por la iglesia católica romana, según Foxe. La primera, aunque lejana en el tiempo, es a menudo fuente de inspiración por parte de los escritores del gótico: el asesinato del Rey Juan en 1291 (ver fig. xvi). En el primero de los seis cuadros, un monje absuelve a otro que se encargará de matar al rey. Después se prepara el veneno, el monje asesino ofrece al rey la copa de la muerte, pero previamente bebe de ella como muestra de su inocuidad. El rey y el monje mueren y los monjes que tramaron su muerte en la última viñeta o cuadro celebran de forma institucional su muerte mediante una misa de celebración, o lo que hoy en día denominaríamos celebración de un acto de terrorismo fundamentalista católico. Al final de la misa viene la comunión, que se convierte en la celebración de un asesinato, transmutando así un sagrado sacramento católico en justo lo contrario de lo que encarna la Santa Misa. Los monjes celebran al asesino en vez de al asesinado, la Misa se transforma en una misa negra, un rito satánico que marca la absoluta apostasía de la jerarquía romana de la cristiandad, acción ésta que observamos en numerosos textos góticos en los que el anti-catolicismo se convierte en

¹⁵⁹ Todas las citas de esta obra pertenecen a la novena edición de 1684.

su eje de acción. Se produce una metamorfosis de la misa, siendo ésta un ofrecimiento al anticristo; de esta forma el rey Juan, según Foxe, se convierte en un mártir. El asesinato corporativo de la iglesia es visto como el comienzo del reinado del anticristo: “the proud and misordered Reign of *Antichrist*, beginning to stir in the Church of Christ” (59), con cuya muerte se produce el cercenamiento del poder secular por parte del poder eclesiástico, siendo éste uno de los males que según los protestantes degradaron la doctrina católica. Otro rey asesinado bajo un complot católico, es, entre otros, Carlos I (1600-1649), a quien se cree víctima, entre otras cosas, de una trama urdida por los jesuitas que acabó con su decapitación.

Este tema de la espantosa crueldad de Roma será central en la obra de Foxe, que alcanza su clímax durante el libro V cuando se repiten innumerables actos de herejía contra el pueblo inglés al quemar en la hoguera a personajes inocentes, según Foxe. Después de la temprana muerte de Eduardo VI, heredero de Enrique VIII, a los dieciséis años, se alza con el poder María Tudor, hija de Catalina de Aragón y Enrique VIII y esposa de Felipe II. Los cinco años de su reinado antes del advenimiento al poder de Isabel I son, desde el punto de vista de Foxe, una regresión en la que se vuelven a producir innumerables atrocidades en nombre de la Iglesia de Roma como los famosos autos de fe celebrados durante la represión católica contra los protestantes que se aliaron en torno a Isabel I, que establecieron de nuevo el binomio iglesia católica/Roma, iglesia protestante/nación inglesa. En la ilustración de Foxe (ver figs. xv y xvi) sobre este conflictivo periodo histórico inglés se observa cómo los Papas acumulan todo el poder y tienen bajo su yugo a reyes y reinos: “rising up from faithfull Bishops and martyrs to become Lords and Governors over Kings and Kingdoms.” (884). Las imágenes representan las usurpaciones de los papas y los insultos a las coronas. La ilustración describe la evolución (o más bien la degeneración) del papado de Roma y como quienes no defienden su patria se subyugan a su poder. “A king who does not defy the fires must be kissing the papal toe.” (Tumbleson 1998: 25)



"The Proud Primacy of Popes" from *Acts and Monuments*, 1684

Figura 26
La orgullosa primacía del papado de Acts and Monuments

Si Foxe promulgó una autoconciencia moderna inglesa diferente de lo extranjero representado por el catolicismo de los papas, Middleton fue el cívico publicista que recodificó esa diferencia en un nuevo universalismo al servicio de los intereses nacionalistas ingleses. En las festividades *—pageants—* la modernidad de Foxe, que consistía en la abolición de los abusos del papado de Roma, adquiría la dimensión activa de los abusos comerciales de otros pueblos. Anthony Pagden en *Lords of the World: Ideologies of Empire in Spain, Britain and France c.1500 – c.1800* lo explica así: “The older providentialist languages of imperialism had been transformed into a pretence to enlightened rationalism.” (1995: 10). El auge de estas festividades que tuvieron lugar en Londres desde 1535 a 1701 coincidió con la separación del estado del catolicismo en Inglaterra y sugiere un impulso hacia unas celebraciones procesionales que rechazaban el catolicismo y se convertían en actos seculares. Estas festividades que se celebraban coincidiendo con la festividad católica del Corpus Christi, reproducían la historia del mundo desde el Génesis hasta el Apocalipsis empleando cientos de actores y elementos escénicos móviles. Los *pageants* han derivado en fiestas populares muy conocidas del mundo anglosajón como el Mardi Gras de Nueva Orleans. A un populacho privado de santos se le ofreció así otra alternativa. La descomposición y el cese de las festividades en el siglo XVIII refleja una deslegitimización de la cultura popular, ya que se reducía a lo que Max Weber denomina “the *summum bonum* of this Protestant ethic, the earning of more and more Money, combined with the strict avoidance of all spontaneous enjoyment of life.” (1958: 53).

Durante el siglo XVII se continuó con esta tradición anti-papista que sirvió en 1688 para permitir un oligárquico golpe de estado y disfrazarlo de revolución popular. John Childs en *The Army, James II, and the Glorious Revolution* argumenta lo siguiente: “If England had been involved in a normal foreign war instead of a civil war fomented by intervention from overseas, there is no good reason to suppose that the army would have demonstrated

any disloyalty to James II. What turned an invasion into a civil war, however, was precisely the internal opposition aroused by James's embodiment of 'Popery and Tyranny.'" (1980: 14). Hubo posteriores alzamientos populares contra los católicos en 1715, 1745 y 1780, siendo estos últimos tumultos civiles los más importantes –the Gordon Riots– desde finales del XVII. Estas revueltas también fueron animadas por un sentimiento anti-papista. Dickens se adentra en esta cruda polémica anticatólica en la novela *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of Eighty* (1841), basada en un hecho de la reciente historia de Inglaterra en la que se resalta sobre todo el poder de los levantamientos populares, aunque fundamentalista protestante desde nuestra óptica, supone recrear una época de sentimiento revolucionario. Ian Gilmour (1992) condena los tumultos y los califica de “purely coercive aimed at undoing the alleviation of injustice” (369) aunque finalmente fueron “a total failure. So far from bringing revolution they revived the ministry.” (370). Los alborotadores atacaron particularmente a los católicos más prósperos siguiendo directrices gubernamentales de Jorge III, quien durante todo su reinado siguió una política de tolerancia cero a los católicos, mostrándose muy crítico contra el papado y los jacobinos. Utilizando de esta forma al populacho desde otros ámbitos se criticaban estas actuaciones como anacrónicas según la alta burguesía, para quien las diferencias confesionales habían perdido valor como método de adoctrinamiento del sentimiento anticatólico. Sin embargo, para remediar este progresivo desvanecimiento, especialmente entre las clases cultas, convierten éste en un sentimiento nacionalista e imperialista: “Liberation leads into another prison. The origin of the British empire itself, an emancipatory of politics.” (Eagleton 1990b: 33)

En su obra *Britons: Forging the Nation 1707-1837* (1992) Linda Colley se centra más en la perenne guerra contra los franceses durante el XVIII que en asuntos religiosos, si bien también observa con asiduidad en su texto la importancia del catolicismo en la política inglesa, refiriéndose a la otredad religiosa como forma de lo extraño y hostil: “The Other in

the Shape of militant Catholicism as well as a hostile Continental European power, or an exotic overseas empire” (7). La creación de un sentido de nacionalismo común entre los países que conforman las islas británicas frente a los poderes europeos, principalmente Francia y España, siempre viene dada bajo una justificación patriótica de la expansión en el extranjero como algo definitivamente necesario en el contexto de la competencia intereuropea. El viejo dicho de que el imperio británico se adquirió “as an afterthought” posee algo de validez si pensamos en Thomas Middleton o en Foxe y sus posturas protestantes que ofrecían una visión de los católicos y sus papas sitiando al mundo conocido:

If Middleton’s Company of Grocers does not profit by the ‘Queen of Merchandise,’ the Spaniard and Frenchman who stand ready might. In the eighteenth century, Robert Clive began England’s first campaign in the conquest of India to frustrate French designs that threatened English trading interests. Rome, too, acquired its empire by a series of ‘defensive’ wars. (Tumbleson 1992:40)

Miles de actos individuales y nacionales de agresión oportunista encontraron un origen racional en la cruzada contra los católicos. La sangre de los mártires fue pues la semilla del colonialismo.

Las ideas anticatólicas de la ilustración penetraron ampliamente en Inglaterra y Francia, y añadidas éstas a la propaganda inglesa protestante anticatólica, influyeron en la Ilustración española, aunque con un signo diferente. La Ilustración en España no podía criticar al catolicismo como en la Inglaterra o Francia protestante, se criticaba la iglesia primitiva y supersticiosa y se abogaba por renovarla. Andrea J. Smitd lo explica del siguiente modo en “Piedad e ilustración en relación armónica. Josep Climent i Avinent, obispo de Barcelona, 1766-1775” (2002):

A pesar de que la Ilustración francesa se escoró hacia el anticatolicismo, 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: 2)

Los ilustrados españoles, aunque criticaban abiertamente el catolicismo imperante, pretendían hacer un catolicismo menos romano y más españolizado que reflejara lo pintoresco y nacional del mismo. Para Smitd, el catolicismo existía como un elemento más de la Ilustración. La Ilustración trajo consigo las ideas nacionalistas que en Inglaterra se fusionaron con el protestatismo y por ende con el catolicismo en el caso de España. En España el catolicismo era ya un sello identificador, por lo que se atrajo éste al nacionalismo, al igual que ocurrió más tarde con los nacionalismos peninsulares y totalitarios como el nacional catolicismo. Así pues, aunque para el ilustrado España había perdido el tren del Progreso, en razón del “mal gobierno” o de la “mala religión”, siempre podría volver a tomarlo si ponía remedios en ello, remedios que pasaban desde luego por la “Europa anticatólica.” España se queda anquilosada en las ideas católicas trasnochadas que frenaban el progreso. Es así que España se convierte prácticamente en un género literario, con sus temas y estereotipos característicos (Don Juan, Fígaro, Carmen, el *dolce far niente*...), en el que el español aparece retratado como una especie de “buen salvaje”. Como explica Pedro Insúa Jiménez al comentar la incursión de los ilustrados europeos en España: “La España católica se convierte en un escenario exótico, por el que se despliegan tales personajes que son cultivados por la literatura gótica, la novela histórica o el teatro de capa y espada.” (2005: 7)

5.2. La funcionalidad religiosa y la retórica anticatólica de la novela gótica: anticatolicismo y propaganda protestante

Los escritores góticos no tenían que conocer el catolicismo para que éste fuese su fuente de lo sublime; se concentraban en aspectos como la vida monástica y la Inquisición más que en aspectos teológicos. No se preocupaban de analizar las relaciones entre protestantes y católicos como Richardson o en convertir a los católicos como Reeve. Para su propósito, una vívida imaginación del catolicismo era más que suficiente, ya que su uso era producir sensaciones sublimes en el lector: “The authors employed abbots and convents,

friars and cloistered, cowled monks with scapulars, veiled nuns with rosaries, because such properties were exotic, they were mysterious, and capable of the highest treatment.” (Summers 1968: 195)

Aunque Summers¹⁶⁰ afirma que los escritores góticos desconocían los rituales y prácticas católicas, la profusión de libros de viajes de la época, los propios viajes al continente de los escritores y los refugiados de la revolución francesa les permitieron conocer las prácticas religiosas católicas. Beckford, Lewis y Radcliffe escribieron libros de viajes donde exponían sus impresiones de los lugares religiosos que visitaban, lo que supuso un entendimiento más específico de la vida religiosa de la Europa continental, hasta entonces desconocida. También se descubrieron por estos libros el lujo, la opulencia y la poca predisposición religiosa de muchos monasterios y conventos, lo que avivó el interés de los protestantes ingleses; la imaginación y la invención del escritor eran las fuentes de conocimiento del catolicismo del inglés medio. La excesiva profusión de anticatolicismo en las novelas de la década de los 90 hizo que en la decadencia de la novela gótica, desde 1810 en adelante, se buscaran repuestos para este tema: la ciencia, como en *Frankenstein*, el lejano oriente, como en *Vathek*, o sectas como la de los Rosacruz.

Entre los personajes católicos está por excelencia ‘el monje’, presentado como un ser satánico, malvado y maquiavélico en el periodo de auge de la novela gótica. Poco a poco, y sobre todo en manos de Radcliffe, este ‘monje’ va adquiriendo una forma más humana, víctima de sus sufrimientos internos debido al mal que causa, hasta convertirse en héroe sentimental capaz de la maldad y bondad más absoluta, como *Frankenstein*. Los personajes femeninos religiosos, monjas, abadesas, etc., no son presentadas de forma tan horrificada como los masculinos. Aunque había monjas malvadas en la ficción gótica, el

¹⁶⁰ Summers (1968) encuentra errores de descripción en Radcliffe al describir a un monje dominico “wraopt in the black garments of his order”, cuando los dominicos vestían un hábito blanco bajo una capa negra, y eran popularmente conocidos como frailes negros (Black Friars) en el medievo.

comportamiento de la mayoría era decoroso, y las que actuaban de forma pérfida eran movidas por causas de amor, envidia, o crueldad y no por malicia interior como los monjes al estilo del Ambrosio de Lewis. En palabras de Kievitt:

The quintessential Gothic villain is nevertheless an evil monk: Mrs. Radcliffe's Schedoni and Lewis's Ambrosio are for the most readers the very incarnation of Gothicism. Praz (1958) has offered some valuable ideas of such evil monks from the villains of English renaissance drama. First describing the use of the Italian Machiavellian villain by such writers as Kyd and Marlowe, then shows how the popular confusion between Machiavellian and Jesuitical politics, stemming from the Gunpowder Plot and other Catholic religio-political schemes to regain the throne of England, along with the often suspect political ethics taught by certain Jesuits, led to the development of a new type of dramatic villain, the Machiavellian Jesuit, who is met with in the works of Middleton and Nathaniel Lee. When the 'exotic taste for Italian passions and horrors' (Praz 144: 1958) was revived by the Gothic novelists, they quite naturally returned the figure of the evil religious to literary prominence. (Kievitt 1975: 317)

La estética gótica coincide con algunas escuelas espirituales dentro de la iglesia en cuanto al esfuerzo consciente por conseguir efectos sublimes y la pronunciada tensión mórbida. Este periodo vió cómo se construían bóvedas fúnebres decoradas con huesos de Capuchinos muertos en Santa María de la Concepción en Roma, escenario perfectamente adaptable a cualquier atmósfera gótica de la época, como refleja Margaret Frouncer en su libro *The Reluctant Abbess* (1957). El Obispo de Langres, Sebastian Zamet, fundó una orden de monjas que mezclaban la sangre de las flagelaciones con la intoxicación del incienso, propio de descripciones de Lewis. Se podía leer que las famosas monjas de Port Royal comían orugas y otros insectos y que se azotaban unas a otras como medio de penitencia, perfecto tema para el Marques de Sade, escenas todas ellas de la vida real que excedían muchas veces la invención gótica.

El gótico pues, a la postre, resultaba más realista de lo que en un principio pudiese parecer. Reflejaba también una tradición religiosa que resultaba interesante difundir por la maquinaria propagandística de la política inglesa con el fin de potenciar el protestantismo. También durante estos años tuvo lugar la austera reforma de la orden de los Trapenses entre

1667 y 1700 por Armand-Jean de Rancé, quien demostró su habilidad en desarrollar penitencias extraordinarias; su amor por lo austero y mórbido puede ser comparado con los escritos de Lewis y la escuela del horror-gótico. A todo esto hay que añadir los horrores de la Inquisición, de la que nos ocuparemos a continuación. Estos extremos no pueden extenderse a toda la iglesia católica, pero es cierto que en Francia, el país católico más conocido por los ingleses, se desarrolló la vida monástica, con la reforma de la Trapa, la paulatina reducción de la iglesia pastoral y la concentración de los religiosos en monasterios y conventos. Todo esto hizo que se acentuara el programa quijotesco de austeridad que estimuló el interés de los novelistas por la horrenda potencialidad de los materiales católicos y suministró un ímpetu especulativo por lo sublime de la iglesia de Roma.

La Inquisición fue creada por el Papa Gregorio IX en 1231 para combatir las crecientes facciones heréticas que aparecieron en la Europa medieval. En 1252 se aprobó la tortura. El único país europeo donde se permitían otros cultos, judío y musulmán, era la España medieval, pero en 1478 los Reyes Católicos obtuvieron una bula papal para establecer una Inquisición española con el fin de luchar contra los judíos y moriscos que habían adquirido gran poder económico. Para los Reyes Católicos y sus descendientes fue una formidable arma institucionalizada para combatir este poder judío y morisco. En 1547 se aprobó en Toledo el estatuto de limpieza, al que Felipe II dio su aprobación real en 1556. Por medio de este estatuto Felipe II persiguió a todos aquellos descendientes de moriscos y judíos, no sólo en España, sino en toda Europa. Inició una cruzada que acabó con cualquiera que cuestionara su validez, como la orden de los Dominicos, que fue expulsada de España. Adquirió tal poder la red secreta de agentes de la Inquisición española que incluso llegó a introducirse en comunidades protestantes y calvinistas en toda Europa. La Inquisición estaba aún vigente cuando el gótico alcanzó su pleno apogeo y siguió en funcionamiento hasta finales del siglo XIX, resultando especialmente virulenta en Suramérica.

La Inquisición es un tema clave en el desarrollo del anticatolicismo del gótico y en la tradición protestante y nacionalista inglesa. El catolicismo provocaba fuertes emociones en los lectores mientras que la Inquisición, el brazo armado y radical del catolicismo romano, provocaba terror y horror. En la evolución de novela gótica, éste es un rasgo más que demuestra esa evolución desde los primeros textos góticos a los textos de la década de 1790 donde Radcliffe, Lewis y Godwin explotan la mayoría de los recursos posibles del género.

El catolicismo por sí sólo producía miedo, era un elemento disuasorio, contenía cierto grado de suspense; sin embargo la Inquisición, abolida en 1812 y restaurada otra vez en España con Fernando VII en 1817 hasta su abolición definitiva en 1834 en España, era capaz de las mayores atrocidades, y sólo la mención de su nombre producía cierto respeto. Literariamente, la Inquisición era el medio más eficaz de producir las sensaciones más terroríficas y horribles en el lector. Las mujeres que asistían a las sesiones de lectura (ver fig. 5) que se organizaban en la época, gritaban horrorizadas de pánico cuando se narraban las escenas de tortura inquisitorial.

Era natural e inevitable que la novela gótica se volviera hacia la Inquisición como material novelístico. Desde tiempos remotos había tenido su hueco en la imaginación inglesa, con su forma familiar de manifestarse: el espionaje, la captura silenciosa y nocturna de sus víctimas, la cámara de torturas en una mazmorra, los enormes crucifijos, los candelabros. Al mismo tiempo que la Inquisición era objeto abominable para los protestantes, a los cuales se quemaba vivos, también era objeto de repulsa filosófica. Entre los antecedentes más claros está *The Adventures of a Jesuit* (1771), libro que anticipa los aspectos góticos del terror y horror góticos. Uno de los personajes del libro, Don Bertram de Torres, hombre misterioso, está relacionado directamente con la Inquisición. El libro no es de gran calidad, pero lo interesante es el material que pocos años más tarde, en manos de Radcliffe o Lewis, se convirtió en recursos llenos de vida y sensibilidad literaria. En la España afrancesada de finales del XVIII y principios del XIX también se criticaba a la

Inquisición, incluso desde ámbitos eclesiásticos, como el Obispo de Barcelona Josep Climent i Avinent (1706-1781) como explica Smidt en su obra, antes referida (2002).

Otros antecedentes literarios, casi coetáneos, que avivaron el interés por la Inquisición fueron la traducción de varias obras alemanas que aparecieron en Inglaterra entre 1794 y 1796: *Ghost-Seer* de Schiller, *Genius*, o *Horrid Mysteries* (en su segunda edición) del Marques de Grosse y finalmente *Herman of Unna*, de Benedicte Naubert. Todas estas obras tienen como elemento común el trato de poderosas sociedades secretas, siempre comandadas por un hombre atractivo y misterioso. Este tema también encontró acomodo en una sociedad que a finales del XVIII gozaba de sociedades secretas y de conspiraciones por doquier. Los grandes cambios se palpaban y los conservadores veían como monstruos a los liberales, y viceversa. Europa era una red con diferentes conexiones: los Jesuitas, abolidos por el Papa en 1773, se habían refugiado en la Prusia protestante; la Inquisición española había sido restablecida con plenos poderes en 1778, evidente signo reaccionario ante los aires de revuelta de la Revolución Francesa (en España la Inquisición encarceló al ilustrado Conde Duque de Olivares, noticia que causó estupor en Francia e Inglaterra). Estos hechos eran signos inequívocos del fortalecimiento de las fuerzas reaccionarias por medio de sus métodos oblicuos y velados:

A fantastic element enriched the confusion in the stories of occult powers, their practitioners and the discipline required for initiation. Here we are on datable ground, on the confines of magic and science, of moral idealism and charlatanry, of all that is most seductive to the imagination of man and most perilous to his reason. (Tompkins 1932: 276)

Coexistía el miedo de una contaminación extranjera con las sospechas de albergar el enemigo dentro: apareció una red de sociedades secretas en Inglaterra y Escocia, además de conspiraciones republicanas en Irlanda. La retórica conservadora ante estas sociedades era tacharlas de demoníacas, lo que condujo a su persecución a ambos lados del Canal. En Francia se creó un Comité de Seguridad Pública (1790) que extendió el terror entre parte de

la población; y en Gran Bretaña, el Comité de Secretismo (1792), con la suspensión del 'Habeas Corpus' y los infames Juicios de Traición ('Treason Trials') de 1794 que llevaron a la muerte a John Horne Took, fundador de la Sociedad para la Información Constitucional en 1794 y cuyo juicio hizo que William Goldwin publicara su panfleto a favor del acusado *Cursory Strictures on the Charge Delivered by Lord Chief Justice Eyre to the Grand Jury* (1794).

La acusación de traición era el instrumento más común del gobierno del terror; en este periodo de crisis, los procedimientos característicos de control gubernamental eran totalmente inquisitoriales, proactivos y restrictivos. Habían arrestos bajo sospecha, encarcelamientos indefinidos, torturas mentales y físicas, juicios bajo presunción de culpabilidad con la presión amenazante de la ejecución. Estas ideas fueron inspiradas en gran parte por la Revolución Francesa, cuya divulgación produjo que se pensara que este fanatismo, por una parte político y por otra religioso, estaba asociado a la Inquisición. La persecución secular de la traición, instaurada en el preciso momento en que la religión oficial se enfrentó a la obsoleta religión del Continente, supone una curiosa vuelta a lo represivo por parte precisamente de los que criticaban el carácter autoritario y opresivo del catolicismo.

La imagen de un tribunal secreto de la Santa Inquisición era tan aterradora como las conspiraciones que supuestamente combatía; forma parte de una ubicua pesadilla colectiva en la mitad de la década de 1790. En el libro X de *The Prelude* (1805) Wordsworth habla de cómo le atrapa esta fantasía mientras asimila la experiencia del terror al mismo tiempo que le produce cierta simpatía, clave para entender la combinación terror-placer que producían las novelas del terror y horror gótico:

Such ghastly visions had I of despair
And Tyranny, and implements of death
And long orations which in dreams I pleaded
Before unjust Tribunals, with a voice
Labouring, a brain confounded amid the awe
Of unintelligible chastisement,
I felt a kind of sympathy with power. (236-242)

Este proceso de simpatía y condena de la Inquisición es similar al que ocurre en la introducción de *The Italian* de Radcliffe, como explica Frederick Garber (1998):

In her novel Radcliffe ostensibly condemns the Inquisition, yet at the same time she mimics its procedures in the narration. This 'kind of sympathy with power' was a capitulation to the atmosphere of paranoia dominant at the moment, a replication of the devices of repression, practised upon the mind and nerves of the reader. (Garber 1998: xxv)

El narrador se convierte en el Gran Inquisidor y el lector se implica como víctima y cómplice. Si el resultado final que persiguen los inquisidores es la confesión, para el lector esa confesión es afecto: inmersión en sentimientos. El resultado final no es la instrucción moral, sino el condicionamiento sentimental que aflora en el lector.

5.2.1. Función de los materiales católicos: “Melancholy Pleasure”

En general los materiales católicos sirven al elemento del terror en la ficción gótica proporcionando escenas de monasterios sombríos, personajes de monjes y abadesas malvados, visitantes sobrenaturales y capillas donde caminan los espectros. El catolicismo proporciona la puesta en escena —*mise-en-scène*— donde los personajes despiadados pueden perpetuar sus oscuras acciones. En la ficción gótica el catolicismo contribuye, no a una realidad propiamente dicha, pero sí a una atmósfera en la que abundan las situaciones que conducen a sentimientos melodramáticos.

Los materiales católicos sirven a los elementos que conforman las historias de amor y aventura en primer lugar, proporcionando un entorno, un medio donde se desenvuelve la acción: las ruinas eclesiásticas, los pasadizos entre los castillos, las capillas, los monasterios, las celdas de los conventos, las criptas de las abadías e iglesias. Estos son los lugares más usuales y preferidos por los habitantes de la ficción gótica. En la ficción inglesa posterior, libre en cualquier caso de emplear los materiales católicos como fuerzas motivadoras, la

referencia a ellos se realiza, sin embargo, estableciendo un *Zeitgeist* particular. Las alusiones a lo católico crean siempre una cierta ilusión de tiempos pasados y remotos, como en *The Castles of Athlin and Dunbayne* y *The Romance of the Forest*, que ayudan a establecer ese espíritu peculiar que en la ficción gótica pasa por ser un entorno medieval.

La ficción gótica, según las definiciones expuestas durante este estudio, brota en cierto sentido de la ficción sentimental y comparte con la misma un componente básico de amor y aventura. Sin embargo, la ficción gótica se distingue de la sentimentalista como un tipo específico de literatura. En primer lugar, su sentimentalismo melodramático es una extensión e intensificación del hincapié manifiesto en la sensibilidad perceptible en toda la ficción sentimentalista. En segundo lugar, del terror, sobrenatural o no, sirve para inducir el sentimentalismo melodramático. El tercer rasgo es el medievalismo, el uso de constituyentes de un pasado impreciso, remoto geográficamente, ampliamente analizado con anterioridad. En los tres puntos anteriores presentamos ejemplos de la ficción gótica que conforma el canon clásico del gótico de los elementos tomados del culto católico, tanto litúrgico como no-litúrgico y de la vida monacal y conventual. Nos queda determinar el papel que estos elementos juegan en apoyar las características de la ficción gótica mencionadas: historia de amor y aventuras, sentimentalismo melodramático y medievalismo.

A la hora de establecer una relación con el medievalismo la función de los elementos del catolicismo es evidente y ya ha sido comentada en este estudio. Los escritores góticos sólo tenían que reparar en estos materiales para ver muchas veces las ruinas que manifestaban un pasado en el que la iglesia católica había prosperado. Sprague Allen (1937: 42-74) habla sobre cómo una procesión de viajeros curiosos e investigadores, sobre todo a partir de la segunda mitad del XVIII, siguieron la obra de William Stukley, *Itinerarium Curiosum* (1724) y ayudaron a conformar la idea de la equivalencia entre el catolicismo y el medievalismo. Es cierto que los anticuarios fueron vanguardistas en este aspecto, pero fueron primero los poetas de cementerio y después los novelistas góticos los que usaron las

ruinas, las cavernas, los cementerios, como espacios suficientes para rellenar muchas obras de ficción y muchos versos. Es significativo, como apunta Kenneth Clark (1928: 73), que en Inglaterra los monumentos de la arquitectura gótica fuesen exclusivamente religiosos.

En su ensayo “On Picturesque Travel”¹⁶¹ William Gilpin afirma que ir en busca de nuevos fenómenos es la meta de aquellos que se embarcan en viajes y observan que: “among all the objects of art, the picturesque eye is perhaps most inquisitive after the elegant relics of ancient architecture; the ruined tower, the Gothic arch, the remains of castles, and abbeys. These are the richest legacies of art.” (En Kostelnick 1985: 33)

El poder de evocar reacciones emocionales se reconoce como una de las prerrogativas de la arquitectura gótica. Walpole, como explica en *Anecdotes of Painting*, creía que la arquitectura gótica se distinguía de todas las demás fundamentalmente por una fuerte atracción emocional y consideraba las catedrales góticas como “buildings” diseñados para inferir “sensations of romantic devotion.” Además el autor nos dice:

It is difficult for the noblest Grecian temple to convey half so many impressions to the mind as a cathedral does the best Gothic taste. The latter exhausted their knowledge of passions in composing edifices whose pomp, mechanism, vaults, tombs, painted windows, gloom, and perspectives infused such sensations of romantic devotion. One only wants passions to feel Gothic. In Westminster Abbey, one thinks not of the builder; the religion of the place makes the first impression [...] Gothic churches infuse superstition; Grecian, admiration. (En Mehrotra 1934: 36)

El visitante del XVIII que accede a una ruina eclesiástica, bien en la realidad como viajero, o bien en la ficción como lector, se inspira en el misterio y la melancolía que ésta le confiere y visiona las ruinas eclesiásticas y monásticas a través de la nebulosa de sus propias reacciones emocionales. Las novelas poblaron estas ruinas con presbíteros y religiosos que se mueven como fantasmas entre el sueño y la realidad en estos escenarios. Las visiones inducidas por un estado de ánimo al visitar una auténtica ruina tomaron cuerpo más adelante

¹⁶¹ Ensayo incluido en la obra mencionada de Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; On Landscape Painting* (1792).

con el “boom” de la ficción gótica. La mayoría de los personajes de esta ficción gótica caen víctima del hechizo romántico que ejerce en ellos una ruina. Michael Sadleir cree que la ruina. “in itself a thing of loveliness” (1927: 7), se convirtió en una convención del gótico estilizado, tanto en la arquitectura como en el arte o la literatura, puesto que simboliza la victoria “of nature over man’s handwork.” (7). Tenía un poder que conmovía hacia lo que él denomina “melancholy pleasure.” (8). La ruina servía también como un triunfo del caos sobre el orden y por consiguiente satisfacía una experiencia que buscaba la libertad de la disciplina apresadora. También Sadleir en un análisis más arriesgado y exhaustivo señala que:

The emphasis on the perpendicular over the horizontal in structural alignment and in the disposition of shadows witnessed in the Gothic ruin was translated into a mental attitude, and the bristling silhouette, the flowing untidy lines of piled masonry or creeper-clad rocks became, in terms of emotion, sensibility and an elegant dis-equilibrium of the spirit. (7-8)

Es normalmente a través de la entrada de un edificio eclesiástico en ruinas que conduce a unos muros mugrientos donde los personajes góticos aproximan el catolicismo a la Edad Media. Son personajes rodeados de un aura extraña y producen esta sensación que denominamos “melancholy pleasure.”

El terror en las novelas estudiadas en este trabajo procede a veces del mundo físico, como cuando Emily ve Udolpho por primera vez:

[...] though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dull grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper, with the battlements above were still tipped with splendour. From these too, the rays soon faded, and the whole edifice was invested with solemn duskiness of evening. 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. (*The Mysteries of Udolpho*: 226-227)

En otros caso, el miedo se produce por medio de personas de siniestra naturaleza como en *The Monk*, *The Abbess*, *The Italian* o *Zastrozzi*, *A Romance*. Con frecuencia, estos personajes inspiradores de miedo provienen de escenarios católicos como monjas, abadesas,

frailes e inquisidores. El miedo se produce debido al estado psicológico inducido por el terror a algún mal indefinible que el personaje presiente como inminente. El éxito de Radcliffe residía en la sugestión producida por lo desconocido, no en describir verdaderas escenas de terror. Sus heroínas viven en una constante condición de terror delicioso y siempre se encaminan hacia situaciones que aumentan más el terror. La autora mantenía la equivalencia de lo oscuro igual a lo terrible y lo sublime. A Radcliffe le da un gran resultado crear una atmósfera donde se respire el terror sin que sea necesario introducir agentes sobrenaturales:

Radcliffe effects were obtained by suggestion of the unknown —hollow groans and low sighs heard behind the arras, flitting lights and shadowy forms seen in the distance of labyrinthine dungeons or forests aisles, the while the wind soughed eerily of the advancing thunder rumbled warningly among the hills. (Ellis 1923: 189)

En otras ocasiones el mero hecho de nombrar a los católicos es suficiente para intentar inducir miedo en el lector: “Catholics, monks, Christians, this is shocking - horrible! Tremble for the consequences [...]” (*Melmoth*: 240)

La mayoría de los fantasmas o apariciones de las novelas góticas no tienen una procedencia religiosa, aunque hay algunos destacables, como la monja sangrante —“the Bleeding Nun”¹⁶²—, que Lewis retoma de una conocida historia de la época. Este espectro huye con Don Raymond de las Cisternas tomando el lugar de Agnes de Medina Celi, su prometida; otro espectro de procedencia religiosa es el ermitaño que encuentra el Marqués Frederic en el oratorio de la princesa en la novela de Walpole, *Otranto*:

Pushing open the door gently, he saw a person kneeling before the altar. As he approached nearer, it seemed not a woman, but one long woollen weed, whose back was toward him. The person seemed absorbed in prayer. The marquis was about to return, when the figure rising, stood some moments fixed in meditation, without regarding him [...] then the figure, turning

¹⁶² Existe una estatua réplica de la *Bleeding Nun* de la época en la Universidad de Virginia, en la Sadleir-Black collection.

slowly round, discovered to Frederick the fleshless jaws and empty sockets of a skeleton, wrapt in a hermit's cowl. (*The Castle of Otranto* 1968: 139)

La Inquisición, como hemos argumentado previamente, es un recurso muy recurrente en cuanto a elementos católicos para presentar una atmósfera que produzca miedo. Son muchas las novelas en las que la Inquisición es un elemento importante cuya función principal es desencadenar terror y “religious awe.” En las más representativas del género –*The Italian*, *A Sicilian Romance*, *Zastrozzi* y *The Monk*– aparece la inquisición con un gran protagonismo, y los personajes son conducidos a su temible tribunal, donde los instrumentos de tortura esperan en las cámaras subterráneas tanto a los culpables como a los inocentes. Destaca quizás la Inquisición desde el punto de vista de identidad nacional, no sólo religiosa sino también política, en *St Leon* y en *Melmoth the Wanderer*. En este último, el autor explica que en los países como España e Italia la religión entendida junto con la idea de la Inquisición es el drama nacional:

-the probable interference of the Inquisition, -the *possible* festival of an auto da fe, -had set the imagination of all Madrid on fire; and never did an audience long more for the drawing up of the curtain at a popular opera, than the religious and irreligious of Madrid did for the development of the scene which was acting at the convent of the Ex-Jesuits. ‘In Catholic countries, Sir, religion is the national drama, the priests are the principal performers, the populace the audience; and whether the piece concludes with a ‘Don Giovanni’ plunging in flames, or the beatification of a saint, the applause and the enjoyment is the same.’ (232)

Curiosamente los materiales católicos, además de suministrar la llamada *mise-en-scène*, ayudan al desenlace, al aportar un convento donde la heroína, con el corazón roto, pueda retirarse a mitigar su dolor de forma tranquila, como en *The Italian*, o al aportar un monasterio donde el villano malvado pueda ser enviado a expiar sus culpas.

Finalmente los instrumentos del catolicismo sirven a los elementos de la historia de amor y aventuras en la ficción gótica proporcionando personajes causales de la acción, o que poseen el conocimiento que es necesario para resolver el misterio que ha ocasionado el sufrimiento de la tierna heroína y del héroe atractivo. El ermitaño, como revelador de los

secretos que ocurren en la ficción gótica, es un ejemplo apropiado de este tipo de personajes. Baste el título de una obra de George Moore, autor gótico de segunda fila de la época, como ejemplo ilustrativo de este tipo de personajes: *Grasville Abbey. A Romance Containing the Sufferings of the Maserini Family: By which the horrors of superstition are fully exposed, as was explained by Father Peter, the Hermit who was found concealed in a cell.* (1797). El ermitaño, por lo general, es un personaje amable, benevolente, paciente, fruto de su sufrimiento personal, uno de los pocos personajes católicos religiosamente buenos en la ficción gótica.

En algunos casos los elementos católicos están tan entremezclados en el conjunto del texto que si fuesen cambiados por otros elementos o convenciones, tales como el feudalismo, por ejemplo, el texto perdería su carácter de forma global. Tanto *The Monk*, *The Abbess* como *Melmoth the Wanderer* son obras totalmente dependientes de los materiales católicos. En estas novelas los personajes que impulsan la acción son religiosos, el escenario es católico, se desarrollan en España, y el desenlace es provocado por la aparición de la Inquisición. Sin estos elementos es posible que gran parte de su esencia gótica se perdería.

La acción de muchos de los textos góticos es ejecutada por malvados del mundo católico, algunas mujeres, como *The Abbess*; en otros, por monjes cuyo orgullo espiritual les cuesta perder su alma, como Ambrosio; y finalmente, por otros como Schedoni, que magistralmente se configura como la gran plasmación de monjes despiadados en la creación gótica. Estos religiosos perversos que manipulan la acción en la ficción gótica son rebeldes en gran parte y poseen todas las características del héroe-villano, del cual nos hemos ocupado ampliamente en este estudio. Eino Railo (1974: 177) dice al respecto: “they are long hardened in the ways of crime and vice, alarmingly gifted and strenuous, hypocritical, unfeeling and merciless.” Considera a Ambrosio “as a young and inexperienced saint.” (177). Creemos que la caracterización realizada por Railo es desacertada, como demuestra el famoso soliloquio donde se descubre que tiene el peor de los vicios posibles, el orgullo espiritual:

[...] that he was superior to the rest of his fellow creatures. 'Who,' thought he, 'who but myself has passed the ordeal of youth, yet sees no single stain upon his conscience? Who else has subdued the violence of strong passions, and an impetuous temperament, and submitted, even from the dawn of life, to voluntary retirement? I seek for such a man in vain. I see no one but myself possessed of such resolution. Religion cannot boast Ambrosio's equal.'" (*The Monk*: 39-40)

Apenas hay en la ficción gótica ninguna intención de realizar un retrato realista de la naturaleza humana y sus reacciones. La ficción gótica no pretende reflejar la vida real, se centra en las emociones dramáticas, y la exageración con el fin de conseguir la excitación emocional, que es su moneda de cambio. Birkehead, sin embargo, contempla este tema más en profundidad. Como ejemplo ilustrativo baste la siguiente cita: "The Gothic Romance did not reflect real life, or reveal character, or display humor. Its aim was different. It was full of sentimentality, and it stirred the emotions of pity and fear." (1932: 223)

Por consiguiente, la función del catolicismo en cuanto al contenido de la historia de amor y aventuras de la ficción gótica se multiplica. En algunos ejemplos sustituye al escenario de la acción. En otros, proporciona personajes para aclarar ciertas situaciones y misterios del argumento. De nuevo, el catolicismo facilita nuevos recursos que sustituyen a los más comunes de la ficción sentimental. Finalmente, el catolicismo aporta personajes que planean y controlan los sinuosos vericuetos de la acción.

Es al servicio del sentimentalismo melodramático de la ficción gótica donde los materiales católicos juegan también un papel destacable. Se usan tan formidablemente con el propósito de levantar emociones, que pudiera decirse que su función primaria es intensificar los sentimientos cuando ostensiblemente están presentes para suministrar escenarios medievales, personajes religiosos y mecanismos de reconocimiento nacionalista. La esencia del sentimentalismo es el disfrute de la emoción, no meramente una respuesta legítima a un estímulo dado. Los personajes de la ficción sentimental no se contentan con experimentar los sentimientos que surgen como subproductos de sus respuestas normales a los aspectos de la vida cotidiana. Seleccionan aquellos aspectos de la vida que les sirven como estímulos a

sus respuestas emocionales en los cuales más se deleitan, fuera del contexto de la vida normal. Los personajes de la ficción gótica se diferencian en este respecto sólo en que realizan su selección de aquellos aspectos capaces de suscitar lo que ellos consideran las emociones más fuertes. Su énfasis en los aspectos sublimes intensifica la naturaleza de sus respuestas, con el resultado de que su sentimentalismo se convierte en melodramático. Edith Birkehead en “Sentiment and Sensibility in the Eighteenth-Century Novel.” abunda en este sentido cuando dice: “The tale of terror, which arouses pity as well as fear, was a formidable rival of the pathetic story.” (1925: 108). También Samuel Monk (1935) establece la oportuna funcionalidad del catolicismo respecto a esta estética del XVIII. La cita se refiere a Radcliffe, pero creemos que es aplicable al resto de escritores de ficción gótica:

Mrs. Radcliffe is intent on revealing the emotional effect of the scenes which she described. [...] Mrs Radcliffe, one is sure, was working on a definite theory of sublimity, was never far removed from that lofty state of the soul about which her century had said so much and had thought so constantly. If her scenes often aim the sublime, no less do her novels as a whole. She had read Burke and in common with her age she was convinced that intense terror can produce sublime emotion [...] No idea that became attached to the sublime failed to become popular. Terror enjoyed almost half a century of prominence, thanks to Burke, and out of the conviction that terror is sublime, came some, though not all, of the impulse that brought into existence the tale of terror. (217-218)

Los escritores de la ficción gótica no estaban restringidos a una selección de objetos capaces de desencadenar lo sublime provenientes de la naturaleza, las ruinas o las pinturas paisajistas. Los materiales de la liturgia católica y el culto no-litúrgico por un lado y la vida religiosa por otro se utilizaban también como fuente de lo sublime, que según Burke era “the strongest emotion which the mind is capable of feeling, of which delightful horror is the most genuine effect and truest test.” (1958: 91). La primera de las cualidades, según Burke, que hacen que un objeto sea terrible, capaz de ser una fuente de lo sublime, es la oscuridad: “To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary.” (123). Burke cree que es nuestra ignorancia de las cosas lo que causa toda nuestra admiración

y mayormente excita nuestras pasiones. El conocimiento y la sabiduría reducen el efecto de lo sublime.

En la ficción gótica, el culto litúrgico católico se percibe emocionalmente con más frecuencia que intelectualmente. La percepción intelectual está invariablemente acompañada por razonamientos derivados de los principios deísticos. La percepción emocional enfatiza los rasgos que intensifican los sentimientos y hacen que la práctica católica sirva de estímulo para producir emociones de horror placentero, de terror piadoso, de pavor melancólico, en definitiva, de lo sublime.

Los personajes góticos religiosos que se mueven en los tenues interludios de los claustros ocupan los asientos de los tribunales de la Inquisición y son la autoridad real de la iglesia católica, sienten el “poder” al cual Burke se refiere entre las fuentes que originan lo sublime, partiendo de la base de que “pain is always inflected by a power in some way superior, and that strength, violence, pain, and terror are ideas that rush in upon the mind together.” (115-116). Los monjes y monjas, los sacerdotes y los frailes, los abades y abadesas y los inquisidores son gente misteriosa que viven en un mundo iluminado tan tenuemente por la “razón” del XVIII como los sombríos pasadizos y cavernas de los conventos construidos para ellos por los escritores góticos. Se mueven amenazadoramente y ocasionan aflicción a sus inocentes víctimas.

La vida religiosa, por su propio acento de renunciación, enfatiza la “privación”, el tercero de los factores que desencadenan terror: “The general privations are great, because they are all terrible; *Vacuity, Darkness, Solitude, and Silence.*” (121). El horror religioso se apodera del alma de muchas heroínas góticas cuando se encuentran en el umbral de la vida conventual. Todo esto se combina con las ruinas eclesiásticas, las torres de los conventos cubiertas de hiedra, los laberintos, los pasadizos y corredores, las escaleras sinuosas y las capillas a la luz crepuscular que proporcionan una dimensión que en la estética de Burke es

una poderosa causa de lo sublime. “The effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished.” (122).

El efecto de la perspectiva es crear la ilusión de infinito, fuente de placentero horror, ya que como afirma Burke: “the eye not being able to preceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same affects as if they were really so.” (123). Los pasillos, los corredores, las criptas funerarias, los pasillos de las capillas y las escaleras en espiral están tan cuidadosamente contruidos y delimitados en la ficción gótica que, como dice Burke, “the imagination meets no check which may hinder its extending them at pleasure.” (123). Es significativo que Burke, al discutir los términos de “succession” y “uniformity of parts”, requisitos para el infinito artificial, cita como ejemplo “the grand effect of the aisles of our cathedrals.” (124-25). En las elaboradas ceremonias y suntuosas procesiones características de la ficción gótica encontramos del mismo modo elementos magnificadores, fuente de lo sublime.

Existe también un interesante paralelismo concerniente a las ideas sobre la atracción emocional de la luminosidad entre la estética de Burke y el tratamiento de la luz en la ficción gótica. En primer lugar, los lugares religiosos están tenuemente iluminados, un hecho que muestra una similitud con la idea de Burke: “all edifices, calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy.” (131). El uso de las velas, candelabros o lámparas para obtener efectos dramáticos está en relación con la idea de “chiaroscuro” propugnada por la estética burkiana. Las capillas preparadas o decoradas para los ritos y servicios funerarios, así como las salas de la Inquisición y los oratorios en los cuales hay alguien *corpore in sepulto* están decoradas de acuerdo con esta estética, en la que recomienda: “[...] when the highest degree of the sublime is intended, the materials and ornaments ought neither to be white, nor green, nor yellow, nor blue, nor of a pale red, nor violet, nor spotted, but of sad and fuscous colours, as black, or brown, or deep purple, and the like.” (132)

Es, sin embargo, en la presentación de las estancias de la Inquisición donde el “chiaroscuro” adquiere su momento más dramático en la ficción gótica. En *The Italian* cuando Vivaldi se encamina hacia un estrado excelentemente escenificado es justo cuando la acción de su juicio comienza:

Vivaldi found himself in a spacious apartment, where only two persons were visible, who were seated at a large table, that occupied the centre of the room. They were both habited in black; the one, who seemed by his piercing eye, an extraordinary physiognomy, to be an Inquisitor, wore on his head a kind of a black turban, which heightened the natural ferocity of his visage [...] a book with some instruments of singular appearance, lay before him [...] At the upper end of the apartment, a gigantic crucifix stretched nearly to the vaulted roof; and, at the lower end, suspended from an arch in the wall, was a dark curtain, but whether it veiled a window, or shrouded [sic] some object or person necessary to the designs of the Inquisitor, there were little means of judging. (201)

Existen al mismo tiempo textos góticos como *Melmoth* donde es imposible separar el elemento católico de forma aislada del escenario sur del Mediterráneo, ya que forman un conjunto indivisible para establecer una comparación religiosa entre el protestantismo, como apuntábamos anteriormente, y el catolicismo. Maturin pone en boca de un católico, Monçada, una crítica feroz hacia el catolicismo desde el punto de vista de un protestante radical e irlandés, país católico por excelencia. El catolicismo y más aún la Inquisición se relacionan de forma directa con España. La Inquisición seguía en vigor en España durante la época del gótico:

My mother is almost a nun, her whole life is exhausted in imploring forgiveness for a crime for which the Director, to secure his own influence, orders her a new penance every hour. My father rushes from libertinism to austerity, —he vacillates between this world and the next; —in the bitterness of exasperated feeling, sometimes reproaches my mother, and then joins her in the severest penance. Must there not be something very wrong in the religion which substitutes external severities for internal amendment? I feel I am of an inquiring spirit, and if I could obtain a book they call the Bible, (which they say it contains the words of Jesus Christ, they never permit us to see) I think —but no matter. (189)

En resumen, hemos intentado analizar qué elementos católicos sirven al sentimentalismo y sublimación a través del catolicismo en la ficción gótica proporcionando

un medio para conseguir sensaciones de terror, suspense u horror. Aunque sirvan para suministrar escenarios, motivar la acción, proporcionar personajes insólitos o incluso establecer polémicas deísticas o religiosas, entre sus funciones principales, como dice Ireland en *The Abbess* está la de “create wonder.” (1) Los materiales católicos se usan principalmente por su efecto sobre la imaginación. El catolicismo funciona fundamentalmente como fuente de la llamada “melancholy pleasure, divine horror and religious awe.” En este apartado hemos observado los materiales que aporta el catolicismo de forma genérica en los textos góticos incidiendo en los diversos temas más destacados. Aunque a primera vista, por el análisis realizado en este punto, parezca que lo católico se reduce a una mera decoración en la novela gótica, lo que se nos presenta por parte de los autores es una preocupación y profundización exhaustiva en lo católico a través de sus ritos y parafernalia. Hay una constante comparación del catolicismo frente al anglicanismo o prtestantismo, religión de los lectores. Se transmite la idea de una religión antagónica, producto de una cultura absolutista y autárquica, la del sur, que conlleva innumerables horrores.

Como extensión de estos materiales del catolicismo tratamos en los dos siguientes apartados, por su incidencia religiosa, el escenario típico del catolicismo, las cárceles, así como el rito o culto católico tan divulgado por los autores góticos.

5.2.1.1. Las cárceles y prisiones del catolicismo en el gótico

La funcionalidad religiosa del catolicismo y la Inquisición se demuestran en el gótico de forma evidente a través de las cárceles y prisiones que se emplean para conseguir su efecto aterrador. Además, las cárceles y prisiones del catolicismo se asocian a diversos tópicos desde el punto de vista literario y cultural: el clero se relaciona con la actividad sexual, lo que revela la vida reclusa y sin sentido y también con la familia corriente y sus valores, el objetivo de las energías que se generan en estos escondidos mundos. En *Melmoth the Wanderer*, Monçada es recluso a la fuerza en un monasterio por su padre. Así Moncada,

que no goza del favor paterno reservado para su hermano menor, se convierte en una víctima sacrificada por el deseo de su padre. En *The Monk* nos encontramos de nuevo el mito de Edipo; Ambrosio mata a Elvira, su madre, y viola a su hermana Antonia. Estas configuraciones edípicas, nuevas en la literatura del XVIII, conmueven al lector con la fuerza de la sin razón y son una manera de justificar el confinamiento al que se ven sometidos los personajes.

Este confinamiento nos conduce a otros dos aspectos que merecen nuestra atención: en primer lugar es frecuente que los lugares de encarcelación, conventos, monasterios y castillos, sean destruidos, generalmente por el fuego, considerado elemento simbólico purificador. Ambrosio es el responsable de la destrucción de un convento y la masacre de sus monjas por la multitud incontrolada; Moncada, en el episodio más aterrador de toda la novela, destruye el Palacio de la Inquisición y también St León escapa de la mazmorra y encuentra el castillo arrasado. En segundo lugar, el poder destructivo de la sin razón destruye los conventos, pero también puede intentar destruir más allá de los muros, es decir, la institución central de orden y estabilidad en la sociedad: la familia, y esta destrucción se produce a través del incesto: “If the purity of the wordly house is to be preserved, it is not surprising that the incest theme should be a familiar one in Gothic literature. [...] incest is symbolic of the closure of the human world.” (Aguirre 1990: 95). En el siglo XVIII el miedo a la locura, a la sexualidad irracional de las mujeres proviene de fantasías de escapismo. Incluso esta destrucción tiene otra cara semioculta: el aniquilamiento de instituciones corrompidas y el advenimiento de la Revolución. Si la quema de las instituciones de la Inquisición representa la destrucción del orden preestablecido, también representa el colapso de las instituciones represivas. Al igual que ocurrió en Barcelona (Setmana Trágica) en 1917 con la quema de conventos, aunque en otro contexto, pero extrapolable.

El convento, como ya apuntamos en capítulos anteriores, merece un tratamiento especial por sus connotaciones religiosas y por ser uno de los escenarios más usados en las

novelas góticas. Los protestantes ingleses se sentían atraídos por las instituciones católicas, especialmente por los conventos en tanto en cuanto evocaban la prisión con su falta de libertad, pero al mismo tiempo eran conscientes de la atracción pintoresca de estas instituciones debido al componente femenino y sexual de los mismos: los votos de castidad, la confesión, la penitencia, la imposibilidad de ver figuras masculinas salvo los monjes... En Inglaterra no había conventos, y aunque algunas niñas atendían escuelas-conventos francesas, no se sabía mucho sobre la vida conventual. La población estaba predispuesta a creer las mayores extravagancias, como las narradas por Jean Gaspard Buboís-Fontenelle en *Effects of the Passions, or Memoirs of Floricourt*, traducido en 1778, que constituía una fantástica antología de los horrores monásticos. El ascetismo de la vida conventual era lo que más atraía la imaginación inglesa.

Las mazmorras de estos conventos son el abismo de Tártaro, el lugar más recóndito de la mente humana en la cual pervive la sin razón. En la década de 1770 una hija recalcitrante es encarcelada en un convento y expuesta a la rudeza de una intolerante abadesa; en la década de 1790 se expone a mucho más: a la indecencia, a la lascivia, al terror, como se contaba en muchos libros de viajes de los cuales M.G. Lewis tomó buena nota para escribir *The Monk*. La imagen de la desnudez de la mujer encarcelada junto a los símbolos católicos es catalizadora por sí sola de la mezcla de terror-catolicismo-sexo que culturalmente representa el sur en el gótico:

[...] in a corner of this loathsome abode, a creature stretched upon a bed of straw, so wretched, so emaciated, so pale, that he doubted to think her woman. She was half naked. [...] One wasted arm hung listless upon a tattered rug, which covered her convulsed and shivering limbs: the other was wrapped round a small bundle, and held it closely to her bosom. A large rosary lay near her: opposite to her was a crucifix, on which she bent her sunken eyes fixedly, and by her side stood a basket and a small earthen pitcher. (*The Monk*: 369)

El convento en las novelas góticas, desde el exterior un símbolo de autocontrol y razón, en realidad existe como un antro de encarcelamiento, al igual que la casa de locos o la

casa de lenocinio en la literatura anterior a la gótica; en su interior alberga cientos de pasadizos y mazmorras como el descrito anteriormente en *The Monk*. Desde el lugar más recóndito del convento la heroína de *The Italian* comprende su soledad: “[...] in a stone chamber, secured by doors of iron, [...] the unfortunate captive is left to languish in chains and darkness, receiving only an allowance of bread and water just sufficient to prolong her sufferings.” (*The Italian*: 78)

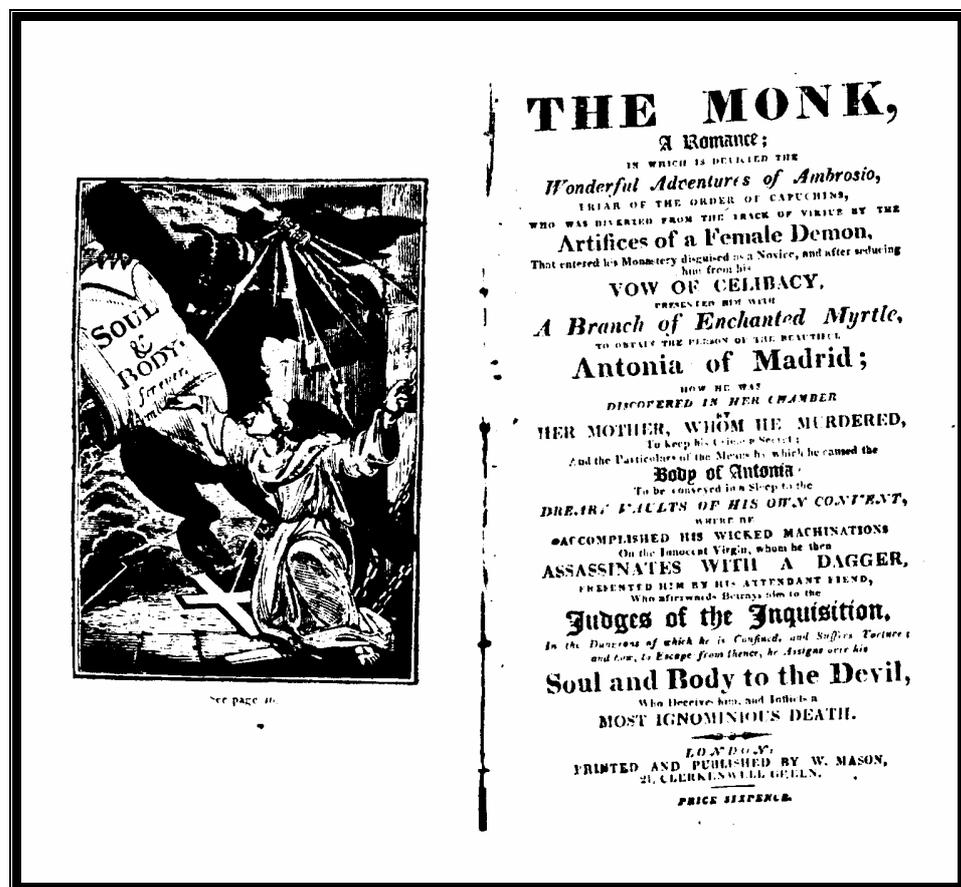


Figura.27

Portada de una edición abreviada de 1818 de *The Monk*.

El dibujo muestra un contrato 'en cuerpo y alma' con el diablo. El título se convierte en un quasi-resumen de obra. Este tipo de portadas era muy del gusto de la época.

Probablemente siguiendo a *Justine*, (1787) del marqués de Sade, *The Monk* (ver fig. xxvii) instala en Inglaterra la moda de mujeres esclavas prisioneras sometidas a atrocidades

sexuales donde, además de encarcelación, pasión y muerte, esta obra extiende su simbología añadiendo aislamiento, ofuscación e incesto. En sus conventos y mazmorras *The Monk* nos muestra lo que en la Edad de la Razón nunca se puso en duda: las desastrosas consecuencias del encarcelamiento entendido como aislamiento de la sociedad. El significado último de los conventos y monasterios es la alienación de toda vida social; este aislamiento conduce a estos prisioneros de votos obligados desde su soledad hacia la vida pública tumultuosa, lo cual es un instinto universal, intensificado por valores culturales. Pero además hay otras consecuencias de esta soledad, una soledad que aparta a estos personajes de la sociedad pero los libera de sus inhibiciones aflorando así sus fantasías más secretas, de modo que se producen algunos de los efectos trazados por Foucault (1967) sobre los distintos escenarios del aislamiento y encarcelamiento individual. Por ejemplo, Ambrosio, el héroe-villano de *The Monk*, ve cómo el monasterio primero libera y después frustra su lujuria. Ante el mundo exterior aparece como el más devoto y autodisciplinado monje de toda España, un hombre sagrado y frío, pero cuando la monja Matilda lo seduce, se embarca en una espectacular carrera de vicio clandestino, una carrera que le conduce finalmente a la figura virginal de Antonia.

Para la ficción gótica, el convento es en definitiva el lugar idóneo donde se manifiesta con toda su crudeza el horror gótico. El convento no es sólo prisión, es también el lugar donde el gótico da rienda suelta a las fantasías sexuales sádicas, fantasías por otra parte que no se producen en suelo inglés, sino en un entorno donde la religión (el catolicismo romano cuya cabeza visible es el Vaticano) y la política están totalmente corrompidas.

Este es un aspecto esencial de la literatura de terror: la interminable partición de espacio, tiempo, propósito y acción hasta que los medios se convierten en el fin. Una sola acción a veces se ve fragmentada en acciones muy cortas, y cada una ellas es una condición para la siguiente. En esta versión de la paradoja de Zeno, el mundo se define como una serie

infinita de obstáculos, y la acción humana como una lucha agonizante para vencerlos uno detrás de otro. Al mismo tiempo que el género evoluciona, sus personajes gastan más y más tiempo y esfuerzo intentando alcanzar la puerta y la luz. *Otranto* centra su acción en tres días que conllevan a la solución del misterio; *Melmoth* va mucho más allá y se concentra en vidas enteras que se degradan lentamente a manos de un misterio que nunca es totalmente desvelado. El medio se convierte en el fin.

El laberinto es uno de los fundamentos tanto de la literatura de terror y horror como de la novela negra o de detectives, ya que todas ellas se basan principalmente en una búsqueda. La búsqueda moderna es excéntrica: lucha por escapar del laberinto del Mal, tanto si es una casa encantada, una persecución divina, el poder ilimitado de una institución, o más humildemente, una serie de engaños tramados por un criminal para escapar de la justicia. Mientras que el héroe del antiguo romance, por ejemplo, aceptaba y usaba lo maravilloso, el héroe gótico se resiste a creer y está abrumado por el terror y el horror.

El héroe/heroína gótico intenta escapar de un mundo corrupto, un mundo en el que los valores culturales (religiosos y políticos) suponen el mundo opuesto al suyo. Emily en *The Mysteries*, Antonia en *The Monk* y Ellena en *The Italian* son heroínas que representan lo inglés, la buenas maneras, la cordura frente a la monstruosidad del catolicismo opresor como religión y forma de vida. Así como hemos explicado antes y concluyendo, la huída del convento es un reconocimiento de su elección y el rechazo de una religión irracional e impuesta.

5.2.1.2. La doctrina católica en el gótico: escenografía y culto

Para realizar cualquier aseveración respecto al tratamiento de lo católico en la ficción gótica es fundamental realizar un examen de la actitud expresada hacia la propia iglesia católica. En la mayoría de los ejemplos, los personajes de la ficción gótica equiparan la fe católica con superstición monacal y maquinaciones del clero, por lo que su actitud hacia la

doctrina católica no evidencia ningún tipo de nostalgia o sentimentalismo por la fe de sus ancestros. Sus declaraciones parecen estar dominadas por un sentido de alivio pues el siglo de la razón se ha liberado de la superstición fanática de tiempos pasados; parecen completamente satisfechos del énfasis puesto en lo razonable y rechazan todo lo que, en su opinión, no puede ser justificado por el sentido común. Es este sentido común y la *tolerancia religiosa* lo que les lleva a rechazar el dogma católico. Los personajes permanecen constantes en la práctica de su fe sólo por el peso de la tradición, como la Madre Superiora del Convento de Nuestra Señora de la Piedad en *The Italian*: “Her religion was neither gloomy, nor bigotted; it was the sentiment of a grateful Heart offering itself up to a Deity, who delights in the happiness of his creatures; and she conformed to the customs of the Roman Church, without supposing a faith in all of them to be necessary to salvation.” (300)

Este énfasis en la función del sentido común al evaluar la doctrina católica lleva al lector de la ficción gótica a esperar que cualquier alusión al Santo Sacrificio de la Misa, el acto central del culto católico, sea tratada con cierta controversia en cuanto a la pompa y superstición religiosa que conlleva. Sin embargo, el tratamiento resultante de la Misa es más bien sentimentalista, siendo el crepúsculo la hora preferida para este culto, como ejemplifica Radcliffe en *The Italian*: “The vesper-bell, at length, summoned her to prepare for mass [...] When the service had concluded, [...] she walked beneath the melancholy cipreses, that ranged on either side the long walks, formed a majestic canopy, almost excluding the evening twilight.” (95)

La Santa Misa a veces se presenta en forma de réquiem, aunque apenas hay definiciones de lo que es un réquiem por parte de los escritores góticos. En *The Abbess*, de Ireland, es un espectáculo de pompa y esplendor. El héroe se centra en observar las vestimentas y movimientos de los monjes más que en la propia Misa:

[...] the Padre Ignacio, who was that day officiating, approached the altar, followed by several monks. A youth, in scarlet robes, bore a silver cross, and

was surrounded by many others of his own age and stature, in white vestments, who were perfuming the air with incense. (4-5)

El réquiem se convierte en una representación con detalles propios de una coreografía: “The Madre and all the sisterhood attended to hear a mass; a requiem was sung, during which the sisters, by turns approached the coffin, and strewed flowers round the bier.” (92) En *The Italian* es un lamento que se realiza en algunas partes de Italia: “[...] from within a feeble sound of lamentation, and then some notes of that solemn and peculiar kind of recitative, which is in some parts of Italy the requiem of the dying.” (41-42) En *A Sicilian Romance*, el réquiem es una representación musical con la atracción añadida de ser cantada para Cornelia (la heroína) más que por ella: “the organ now swell in mournful harmony; and the voices of the assembly chanted in choral strain, a low and solemn requiem to the spirit of the departed.” (137) Puesto que la misa de réquiem les transporta a emociones melancólicas placenteras, aparece casi con tanta o más frecuencia que la misa normal. Por lo general, cuando una heroína gótica acude a una misa de réquiem, su *sentido común* se hace cautivo por el sentimiento de “pleasing gloom.” (117)

El tratamiento de la misa en la mayoría de los casos demuestra la pobre comprensión del verdadero sentido del rito, o la razón del mismo dentro del catolicismo. La base doctrinal de la Santa Misa rara vez importa a los personajes góticos. El incienso, los cánticos, las vestimentas y la ceremonia, aunque completan emocionalmente, nunca les confieren la condición de sagrado de una forma racional y adecuada. Los sacramentos también son fuente de excitación emocional en la ficción gótica. Tres de los siete sacramentos reciben especial atención: el matrimonio, la extrema unción y la confesión. El matrimonio suele celebrarse de manera secreta como única solución posible a una situación angustiosa de unos jóvenes enamorados, como en *The Italian*:

Before Vivaldi retired to the convent, he obtained her [Ellena's] consent to consult with an aged Benedictine, whom he had engaged in his interest, as to the hour at which the marriage might be solemnized with least

observation. The priest informed him, that at the conclusion of the vesper-service he would meet Vivaldi and Ellena at that time, in a chapel on the edge of the lake, a short distance from the Benedictine convent, to which it belonged, and celebrate their nuptials. (183)

Los novelistas góticos, propensos a utilizar la misa de réquiem para resaltar los efectos emocionales, no pasan por alto las posibilidades que les ofrece el lecho de muerte para suscitar sentimientos análogos. Aquí, como en el matrimonio, no existe un sentido del sacramento como tal; la extrema unción se usa en la ficción gótica para añadir efecto dramático al acto de la muerte. La solemnidad de la transmutación del alma no afecta a los personajes de la ficción gótica; les afecta la procesión, la oración, los rezos y los cánticos con los que adornan el rito, sin prestar demasiada atención al significado del rito en sí:

[...] the holy father read in a solemn voice the service for the dying. St. Aubert lay with serene countenance, and seemed to join fervently in the devotion, while tears often stole from beneath his closed eye-lids, and Emily's sobs more than once interrupted the service. When it was concluded, and extreme unction had been administered, the friar withdrew. (*The Mysteries of Udolpho*: 79)

En la confesión lo que más interés suscita es el secreto de confesión de los católicos. La confesión en la novela gótica juega un papel narrativo evidente, aunque la comprensión de su significado es errónea, puesto que se da por supuesto que tras la confesión siempre hay absolución, o que el único objetivo de la confesión es la absolución. De esta manera, la confesión en el gótico se convierte en un acto de suma importancia: “Lent was no begun, - all the community were preparing themselves for the great confession. They shut themselves up, - they prostrated themselves before the shrines of the saints.” (*Melmoth the Wanderer*: 191-192). En *A Sicilian Romance* la observancia del secreto de confesión es considerada un “deber monástico” únicamente, lo que hace posible que el confesor de Vincent le cuente a sus hermanos del monasterio el crimen cometido por el Conde Mazzini, que Vincent ha ayudado a ocultar:

Madame [...] very well understood how the secret, whatever it was, had been obtained. The confessor of Vincent she had already observed in the

monastery, and there was no doubt that he had discovered whatever could be collected from the dying words of Vincent. She knew, also, that the secret would never be published, unless as a punishment for immediate violence, it being one of the first principles of monastic duty, to observe a religious secrecy upon all matters entrusted to them in confession. (139)

Sin embargo, hay ejemplos en los que el secreto de confesión puede romperse por una autoridad eclesiástica superior. El desenlace de *The Italian* se basa en el relato del Padre Ansaldo de la confesión del Padre Schedoni: “[...] bid the inquisitors summon before their tribunal one father Ansaldo di Rovalli, the grand penitentiary of the society, and command him to divulge the crimes confessed to him in the year 1752, on the evening of the twenty-fourth of April, [...] in a confessional of the Santa del Pianto.” (321)

La facultad de razonamiento de los personajes góticos funciona libre de obstáculos al examinar las enseñanzas de la iglesia católica, pero sus emociones aportan una evaluación racional cuando se enfrentan con las prácticas católicas. Ceden de buen grado al atractivo del ceremonial católico y a las prácticas católicas sin pararse a pensar en su razón de ser. El ceremonial y la práctica católicos en la novela gótica están divorciados del dogma. El Sagrado Sacrificio de la Santa Misa y los sacramentos son funciones de una vaga religiosidad que gratifican los sentidos pero nunca hacen variar el estatus del alma.

La escenografía de una vida religiosa retirada es común en el gótico de geografía sur. La relación entre el sur y la vida religiosa es tan evidente que Maturin denomina a España como el gran monasterio: “All Spain is but one great monastery, I must be a prisoner every step that I take.” (*Melmoth the Wanderer*: 257). Con frecuencia, el receso sombrío del enclaustramiento es la escena donde se desarrolla la acción. Los personajes góticos, en su mayoría, consideran la vida religiosa como contraria al *sentido común*, como le ocurre a Agnes en *The Monk*, “Better instructed in the disgust and ennui of a monastic life” (396), o como a Monçada en *Melmoth*, “My aversion to the monastic state was indeed sufficiently known and fatally proved, but that was no subject for the investigation or penalties of the Inquisition” (309); y el lugar donde se desarrolla es “a proud monument of monkish superstition.” (4

Sicilian Romance: 117). De igual modo los votos de la vida monacal son considerados también como anormales por los personajes góticos, sobre todo por aquellos que ansían los placeres terrenales como en el caso de Matilda en *The Monk*, que intenta acallar la conciencia de Ambrosio: “Unnatural were your vows of Celibacy; Man was not created for such a state.” (224). Esta visión aparece también en *The Abbess*, donde la Madre Vittoria pretende los encantos del Conde Marcello Porta:

This life of celibacy was a human ordinance; pure nature shuddered at the dreadful act. It was a law, instituted perhaps by some great, some wretched man, who satiated with improper enjoyment of his vicious desires, retired, gloomy and discontented, to plan the wretchedness of thousands. But these human laws shall not influence me —my soul abhors this cheat, reared and concealed beneath the mask of piety. (81-82)

La entrada en un lugar religioso para alcanzar una vida contemplativa o dedicada a los demás no es del agrado de los personajes góticos, ya que este modo de vida tiene su base en la superstición y no ofrece oportunidad alguna al ejercicio de la benevolencia o a la práctica de una devoción racional. La naturaleza de las objeciones que se realizan hacia la vida religiosa, así como las realizadas hacia el dogma católico, revelan que provienen de la teología puritana y la moralidad deísta. Aunque los personajes en la ficción gótica se mueven en un supuesto mundo medieval, se llevan consigo a ese mundo ficcional los hábitos del libre pensamiento deísta y el respeto a la ética de Shaftesbury propios del XVIII inglés. Shaftesbury es uno de los precusores de la Edad de la Razón y germen de una escuela de pensamiento: “the moral sense school.” Shaftesbury reconocía que en la condición humana hay aspectos contradictorios: “we also have contrary desires and that not all of us are virtuous all of the time. The pleasures of virtue are superior to the pleasures of vice.” (*Encyclopaedia Britannica* CD-ROM. 2003). Hay un mayor énfasis en huir del dolor o de la indigencia, por lo que la vida religiosa se considera, no como un estado para incrementar la vida espiritual, sino como una condición que proporciona un lugar de reposo y un medio para escapar de todo lo malo que el mundo cotidiano ofrece.

En *The Italian* Ellena, al no encontrar la felicidad y seguridad en el mundo exterior, confiesa que el convento, aunque en general es un lugar de encarcelamiento en el gótico, supone para ella un refugio: “Should the veil, however, prove her final refuge, it would be by her own choice.” (303). Monçada en *Melmoth* es obligado a entrar en un convento tras la muerte de su padre: “[...] I was conveyed to a convent of Ex-Jesuits, (as they were well known to be, though no one in Madrid dared to say so).” (124). La vida monástica para Moncada es un castigo que no entiende, pero sufre con indulgencia: “Moncada should be brought up to a monastic life. [...] The word ‘monastic life’ thrilled my ears; it furnished me not only of the indulgence I had experienced, but of the peculiar language I have been adressed.” (124)

El edificio como tal también tiene su importancia en la concepción de la vida monacal. Una vez dentro del edificio religioso nos encontramos dos tipos de habitáculos. La ficción gótica nos presenta, bien un edificio pintoresco típico de una pintura sentimentalista que podría titularse “Convento al Anochecer”, o bien un lugar “large and gloomy fabric of luxury and vice.” (*A Sicilian Romance*. 92). En el primer tipo encontramos que el monasterio de St. Claire en *Udolpho* es de los más representativos, donde sus muros albergan tanto a frailes como a monjas:

[...] the monastery of St. Claire appeared, seated near the margin of the sea, where the cliffs, suddenly sinking, formed a low shore within a small bay, almost encircled with woods, among which partial features of the edifice were seen; —the great gate and gothic window of the hall, the cloisters and the side of the chapel remote; while a venerable arch, which had once led to a part of the fabric, now diminished, stood a majestic ruin detached from the main building, beyond which appeared a grand perspective of the woods. On the grey walls, the moss has fastened, and round the pointed windows of the chapel, the ivy and the briony hung in many fantastic wreath. (483)

Dentro de este primer tipo encontramos lugares como los de *Melmoth the Wanderer*, cuya función destacable es que sirven de confinamiento al personaje principal. Moncada, encerrado en un monasterio por una promesa que hicieron sus padres siendo éste nonato,

pinta sin cesar “sketches of monasteries and prisons” (147), mientras que Agnes en *The Monk* vive encarcelada en una mazmorra del convento para pagar por sus pecados, “plunged into a private dungeon, expressly constituted to hide from the world for ever the Victim of Cruelty and tyrannic superstition.” (351)

En *A Sicilian Romance*, sin embargo encontramos un monasterio en el que el placer y el lujo están por encima de las restricciones supuestas a la disciplina monástica:

The table was quickly covered with luxurious provisions, and orders were given that the duke's people should be admitted, and taken care of. He was regaled with a variety of the finest wines, and at length, highly elevated by monastic hospitality, he retired to the apartment allotted him, leaving the Superior in a condition which precluded all ceremony. (90)

El interior del edificio religioso que alberga la ficción gótica con frecuencia no deja translucir el sagrado propósito para el cual se construyó, al igual que los personajes que en él viven, que ocultan bajo el hábito sagrado su verdadero carácter depravado. Aunque si bien es cierto que no todos los personajes religiosos de la ficción gótica son viciosos, ninguno de ellos es representado como verdaderamente dedicado a Dios. Este tipo de personajes se presentan generalmente como ascetas, generosos, amables y humildes; frente a los personajes religiosos malvados que se presentan como viciosos, avariciosos, crueles y orgullosos.

Hay un paralelismo obvio entre la línea de razonamiento que siguen los personajes en la ficción gótica en lo concerniente a la actitud hacia la iglesia católica y la que emplean cuando consideran el edificio religioso. Ni el dogma católico, ni la vida religiosa son considerados como dignos de aprobación por seres razonables. Por otra parte, la práctica del dogma católico suministra situaciones altamente placenteras para las emociones, y lo que rodea a la vida religiosa tiene cualidades extremadamente satisfactorias para el amante de lo pintoresco. El catolicismo en la ficción gótica presenta amplios materiales para el ejercicio

tanto de los sentidos como de la sensibilidad: los sentidos rechazan el dogma, la sensibilidad se manifiesta en la parafernalia.

Además de ejecutar los actos litúrgicos como la misa y la administración de los sacramentos, o participar en los ejercicios espirituales comunes en cualquier monasterio o convento, los personajes góticos practican la religión por medio de oraciones, rezos y penitencias. Para realizar estos actos de devoción particular son necesarias ciertas características ambientales y escenográficas, aunque a veces la oración se ve rodeada de elementos un tanto macabros. Cuando Emily en *The Mysteries of Udolpho* va a hablar con la hermana Frances encuentra a una monja en oración: “The latter soon arose from her knees, and, taking down the lamp and placing it in the table, Emily perceived there a human skull and bones, lying beside an hour-glass.” (76)

El rosario aparece también en la ficción gótica, aunque en contadas ocasiones: En *The Monk*, durante la procesión en honor de St. Claire, “novices seemed to be occupied by telling their beads” (347), al igual que en *The Abbess*: “nuns walk along telling their vedas.” (55). Las horas de las oraciones, prima y completas, aparecen en *The Castle of Otranto* cuando Bianca comenta que las realiza para prevenir que se le aparezca algún fantasma: “Oh the saints! No, said Bianca –for certain it comes to warn your Highness: why should it appear to me else? I say my hours morning and evening–.” (135)

La devoción a los santos aparece con cierta frecuencia y va desde las típicas exclamaciones como en *The Castle of Otranto*: “Oh the saints!” (135), hasta oraciones íntimas, votos hechos en honor de los santos y procesiones públicas para celebrar la festividad de ciertos santos: “Haunted by his guilt he vowed to St. Nicholas to found a church and two convents, if he lived to reach Otranto. The sacrifice was accepted: the saint appeared to him in a dream, and promised that Ricardo’s posterity should reign in Otranto.” (146)

En cuanto a las procesiones, la mejor descrita es la que aparece en *The Monk*, una procesión pública celebrada en el exterior después de medianoche en la festividad de Santa Clara, encabezada por las monjas Pobres Clarisas de Madrid que, a pesar de ser monjas de clausura, participan en la procesión y visten a la Santa con el hábito de su orden. Lewis debió de leer esta escena en algún libro de viajes, aunque se toma la licencia de situar a monjas de clausura en la procesión y cambiar el hábito de la Santa por el de la orden de las monjas, hecho inusual en una procesión en España.

The Monks had been invited to assist at the Pilgrimage. They now arrived, marching two by two with lighted Torches in their hands, and chanting Hymns in honour of St. Claire. [...] the Convent doors were thrown open, [...] First appeared a Band of Choristers: As soon as they had passed, the Monks fell in two by two. Next came the Novices. [...] To them succeeded a young and lovely Girl, who represented St. Lucia; She held a golden basin, in which were two eyes: her own were covered by a velvet bandage, and She was conducted by another Nun habited as an Angel. [...] After her appeared St. Genevieve, surrounded by a number of Imps, who putting themselves into grotesque attitudes, drawing her by the robe, and sporting round her with antic gestures, endeavoured to distract her attention from the Book, on which her eyes were constantly fixed. These merry Devils greatly entertained the Spectators, who testified their pleasure by repeated bursts of Laughter. [...] Next came the reliques of St. Clare, enclosed in vases equally precious for their materials and workmanship. (344)

Todo esto adornado con un ornamentado trono conformando un grandilocuente espectáculo:

Machine fashioned like a throne, rich with jewels and dazzling with light. It was guided by several lovely Children, dressed as Seraphs. The summit was covered with silver clouds, upon which reclined the most beautiful. It was a Damsel representing St. Clare: Her dress was of inestimable price, and round her head a wreath of Diamonds formed an artificial glory: But all these ornaments yielded to the lustre of her charms. As She advanced, a murmur of delight ran through the Crowd. (344-345)

Los personajes de la ficción gótica que practican la oración o devoción a algún santo consideran su hábito como un acto que tiene su raíz en las emociones y que finaliza como un acto de morbosidad más que de adoración a Dios. Los personajes góticos que comentan sobre los modos de la oración individual se revelan proclives a una religión natural y por lo tanto son contrarios al ceremonial del culto religioso. Los primeros están en la

órbita sentimentalista, mientras que los segundos están constreñidos por el racionalismo del XVIII. El mundo “medieval” de la ficción gótica está habitado por personajes del siglo de las luces.

Como hemos visto en este punto, tanto en la funcionalidad de materiales católicos, el escenario estereotipo del catolicismo, así como en las descripciones del culto católico romano existe una muy extensa profusión de la religión católica debida fundamentalmente al uso del escenario sur en el gótico. En el gótico no sólo encontramos las referencias al catolicismo y su poder político de forma genérica, sino que prácticamente cada uno de sus ingredientes se pueden encontrar. En el culto aparecen la misa, la comunión, la confesión, la oración y las procesiones; entre los personajes están los curas, los monjes, las monjas, los cardenales, obispos y los fundamentalistas practicantes; sus lugares de culto son las abadías, monasterios, iglesias, conventos, ermitas, etc. En definitiva por medio de un entorno católico se construye otro mundo donde gran parte de la vida gira en torno a la religión, una religión fundamentada en el absolutismo feudal anclado en posturas anacrónicas que son muestra de la otredad religiosa del gótico.

5.2.2. La funcionalidad religiosa del escenario en *Rimualdo*, *Don Algonah*, *The Three Spaniards* y *St. Leon*: La visión del catolicismo en la España del XVI

Los aspectos del catolicismo estudiados en los puntos anteriores, en los que examinábamos el conjunto de la novela gótica a través de sus textos más representativos, inciden de manera distinta en las cuatro obras analizadas en este punto. Existe en estas obras de forma significativa la asociación de España y el catolicismo especialmente por su carácter nacionalista. España tenía su propio tribunal de la Inquisición desde la época de los Reyes Católicos y sus veredictos no tenían que ser ratificados por el Vaticano, era un elemento del poder político y con identidad nacional usado para la represión y expansión geográfica durante siglos en España y América. En *The Three Spaniards* y *Don Algonah* coinciden por un

lado ejemplos de la actitud hacia la doctrina católica y su desarrollo, y por otro, ejemplos de escenografía típica católica. En *Rimualdo*, además de estos aspectos, habría que añadir algunas interesantes muestras del desarrollo de la práctica católica.

Si el catolicismo es uno de los elementos en las novelas góticas de geografía sur, en los textos aquí estudiados es esencial por una serie de características ya analizadas previamente. En primer lugar, el escenario es España, país salvaguarda de la fe católica; en segundo lugar, la época es el reinado de Felipe II, rey que apoyó y desarrolló la Inquisición española con el llamado *estatuto de limpieza* de 1547. Fue durante su reinado cuando los *autos de fe*, expresión pública de la lectura y ejecución de una sentencia de la Inquisición, se impulsaron definitivamente, no sólo en España sino también en Suramérica. Los llamados *autos de fe* fueron la aportación más significativa de la Inquisición española. Se leían las sentencias y luego se ejecutaba a los condenados, a veces en la hoguera, aunque el tribunal de la Inquisición sólo podía condenar como máximo a cadena perpetua y luego las autoridades civiles, nombradas por el rey, condenaban a muerte a los reos. El primer auto de fe fue en Sevilla en 1481 y el último en México en 1850. Los autos de fe con el tiempo se convirtieron en un espectáculo muy elaborado. Se montaba un escenario en la plaza del pueblo, luego se celebraba una Santa Misa, una larga procesión, un sermón y un acto de obediencia a la Inquisición, para más tarde leer y ejecutar la sentencia. Para los ingleses, Felipe II representaba la lucha del catolicismo frente al protestantismo inglés, elemento aglutinador de lo inglés, como concepto del sentimiento nacional británico. Atentaba, no sólo militar y económicamente contra su pueblo, sino contra su cultura, contra su independencia del yugo papal.

Felipe II, además de ser el artífice de la lucha contra el protestantismo de Europa, estaba en guerra con media Europa, incluso con los estados pontificios. La derrota de la Armada Invencible frente a las costas inglesas es uno de los hechos más importantes de su historia para los ingleses, recordado, cantado y novelado en infinidad de ocasiones. La

morbosidad de estas novelas góticas radica en gran parte en su contexto histórico. En el caso de Rimualdo, en plena corte de Toledo, junto al “gran monarca.” En el caso de *The Three Spaniards* y *Don Algonab*, los protagonistas pertenecientes a la nobleza critican la política autoritaria y exclusionista de Felipe II contra los moriscos y conversos.

En este punto estudiaremos las diferentes formas de presentar el catolicismo en el gótico en estos cuatro textos, su incidencia narrativa sobre diversos temas latentes de trascendencia cultural, como el nacionalismo por un lado y la morbosidad placentera de la lectura gótica por otro. Como punto de partida analizaremos aquellos ejemplos que muestren la actitud hacia la iglesia católica como institución y su doctrina, como instrumento de ejecución de la misma. La expresión más directa de la iglesia católica es la misa, aunque muy pocos de los novelistas góticos la presenten como un sacrificio expiatorio, como Ireland en *Rimualdo*. El Marqués de Badajoz, el malvado, es enterrado en un funeral privado:

Five days after the death of the Marques di Badajos he was privately interred within the Chapel of the Castle of Toledo; when the pious Cefario, accompanied by the Condè and Arzini, attended this last ceremony. Private masses were ordered, and relics presented to the church to procure the repose of the souls of the murdered, as well as for the peace of the wretched Marquis di Badajos. (IV. 274-275)

También en la obra de George Walker aparece la misa, aunque en forma de réquiem, siendo además el único réquiem completo que ha sido encontrado en los textos góticos. George Walker buscaba el mérito de establecer el *locus classicus* del tratamiento de la misa en la ficción gótica. El réquiem es en memoria de un fraile de la orden de los dominicos. La obra de Walker está salpicada de comentarios contra la política religiosa de Felipe II. Los dominicos fueron expulsados de España por criticar el estatuto de limpieza decretado por Felipe II y la Inquisición española contra moriscos y conversos. Walker dedica este réquiem precisamente a un dominico, enemigo de la política religiosa del monarca español. Por su rareza y singularidad reproducimos gran parte del texto íntegro del réquiem, único en la bibliografía gótica:

RÉQUIEM

SOLO—By a Nun, accompanied with a mournful Symphony

Vain are our cares, vain are our fears,
Or hoping of to-morrow;
Man, through this transient term of years,
Is still the child of sorrow.

The wav'ring breath of human life,
As burns awhile the taper,
So shines midst want, and pain, and strife,
Then vanishes in vapour.

Say, what is man, that he should be
By Heav'n's Most High regarded?
Or how from vice, and sin set free,
With future life rewarded?

RESPONSE—SOLO, *by a Monk.*

He who for human nature died,
In mercy will forgive;
And those who in his power confide,
Shall in glory live.

CHORUS

Then raise the lofty organ's note
Peal on peal, resounding high;
Strains that up to Heav'n may float,
And wake the concord of the sky:
Then louder, louder, louder sing,
Hozannas to our God and King.

SOLO

Ye gates cerulean backwards fly,
Ye everlasting doors give way,
She comes—a daughter of the sky,
And strains celestial round her play.

El autor conocía bien este tipo de misa católica y establece un diálogo entre una voz femenina, una monja, y una masculina, un monje. Luego están los recitativos y el coro y finalmente un canto a la Virgen, icono católico y anti-protestante por excelencia. El tema es el propio de un réquiem, la futilidad del hombre en la tierra, con sus vicios y avatares, y la esperada y feliz vida eterna.

La misa, el acto central del culto católico, es tratada en la obra de Walker con cierto sentimentalismo y mucha pompa. No hay ni comentarios controvertidos contra el culto, ni nostalgia por un culto que antaño se practicaba en Inglaterra. Hay quizás una sensación de alivio por vivir en un tiempo en el que definitivamente se han librado de las supersticiones antiguas. Almira es encerrada en un convento por su padre Don Padilla, asiste a una misa, y,

en vez de sentir fe, su imaginación se pierde en otros confines, en un acto un tanto irreverente: “She had given wings to her imagination, and trod in fancy unimpeded through the starry firmament, mingling with bright aerial spirits in the inefable pleasure of supernatural delight. From this delirium of soul she gradually recovered.” (I. 196-197)

La escenografía católica, es decir, los lugares típicos como son los conventos, monasterios e iglesias están en la línea anteriormente comentada de suministrar lugares donde las monjas, los despiadados monjes, los crueles inquisidores y los villanos se desenvuelven. La mayoría consideran estos lugares como prisiones, y la vida religiosa, contra natura.

En *The Three Spaniards* Almira, encerrada en el convento de las dominicas, piensa que la vida religiosa no es sino pura rutina: “The routine of religious ceremony was but a partial amusement, and could not relieve her mind from its weight of overbearing sadness. It even augmented the serious reflections, and she found herself fast approaching to that apathy which arises from universal disgust.” (I. 187-188) Del mismo modo cree que el convento no es más que una prisión, al igual que el castillo de Montillo, que habitaba anteriormente: “The narrow gloomy cloisters were even more solitary than the heavy gothic galleries of the castle of Montillo, and the emblems of religion inspired more reverential awe than the relics of martial grandeur” (I. 186). Esta misma visión es la que tiene Rimualdo cuando piensa que su amada va a ser encerrada en un convento: “Gracious Powers!” exclaimed the Conde in an agony, “a convent's gloom will soon enfold her: a solitary cloister and the secluded cell's deadly damps will undermine her delicate frame. In secret she will pine and wither like the lily, pure emblem of her chastity and sweetness.” (III. 201)

Los personajes que habitan estos lugares de culto católico en su mayoría se encuadran dentro de la órbita de la ficción gótica típica, es decir, los monjes, abadesas, sacerdotes (ver fig. xxviii) e inquisidores que aparecen suelen ser malvados, crueles e incluso sádicos.

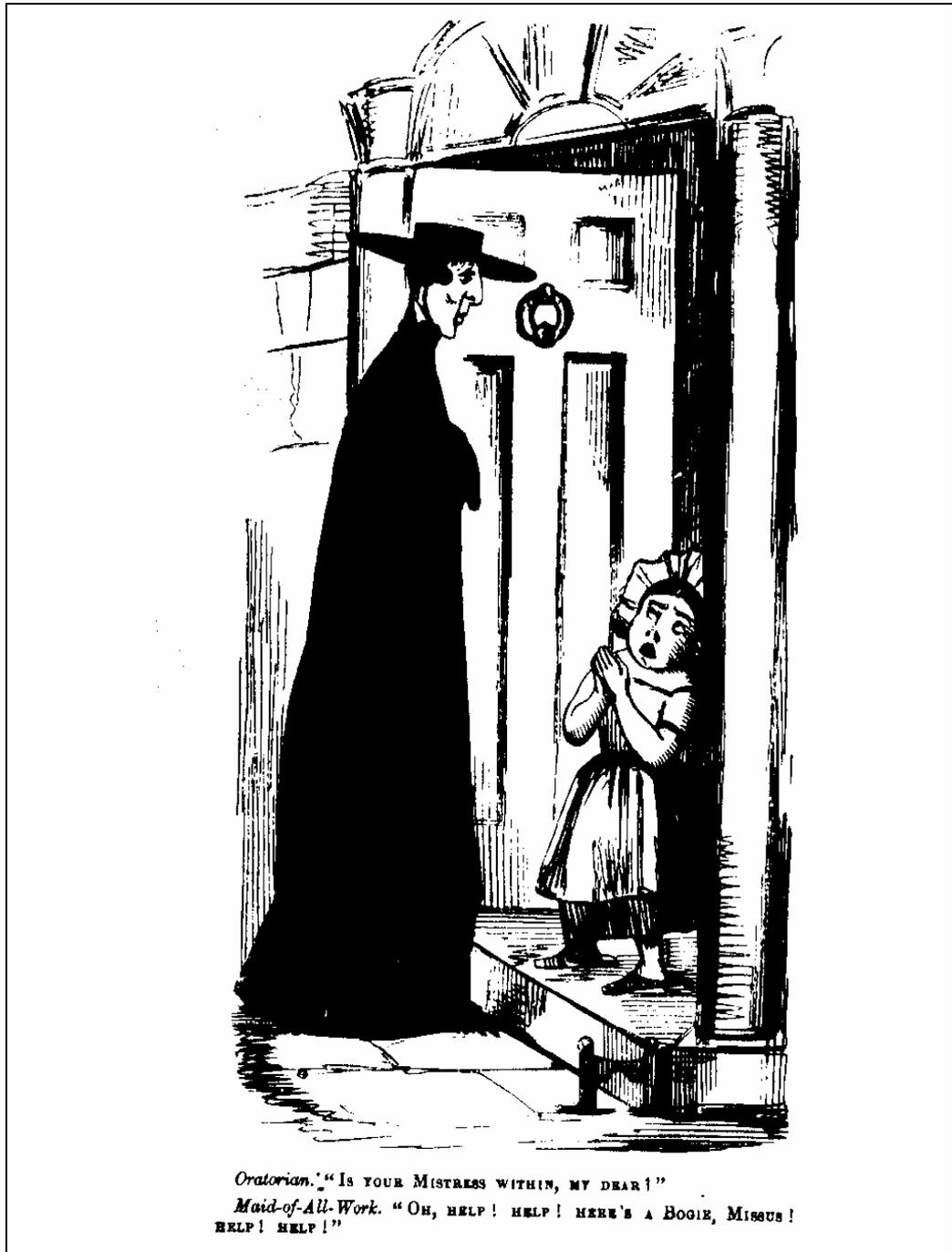


Figura 28

The Oratorian as Bogey Man

Tira cómica de la época del Cardenal Newman en la que se aterroriza a un niño con el llamado "coco", pero transformado éste en un sacerdote católico

La abadesa de *The Three Spaniards*, la madre St. Agatha, es cruel, ejerce su crueldad e infringe sufrimiento a las novicias y monjas en su convento de dominicas. El narrador explica que su trágico pasado es la causa más directa de su exacerbado sadismo. Esto demuestra que la visión que la ficción gótica ofrece de los religiosos católicos es de personas que se acercan a la religión, no por vocación, sino huyendo de un pasado desafortunado o simplemente atraídos por el poder social de la religión católica. El lector tiene la idea de una religión decadente, donde los verdaderos practicantes son unos ignorantes engañados por un clero corrupto y abandonado a los placeres terrenales.

He [Don Padilla] knew, St. Agatha would measure out to those around her, that portion from the arms favored lover in the prime of her life, and buried within those barren and un pitying walls: in place of learning from them to commiserate the woes of others, from a wrong turn in her disposition, arose an inveterate hatred against any who presumed to aspire to greater pleasures than she had experienced, and she considered the exercise of her power as a just retaliation upon fortune. (I. 186)

Rimualdo es una de las pocas obras donde parecen personajes religiosos que no pertenecen al estereotipo de la ficción gótica. Rimualdo, llegando a Navarra, se adentra en un bosque tenebroso y es ayudado por una comunidad religiosa que allí habita: “There were about thirty brothers assembled, all advanced in years, whose venerable aspects and general appearances bespoke the strictness of their lives and the austerity of their rules. (III. 68-69) En esta comunidad Rimualdo habla de religión con un monje agustino cuya idea de la misma es una manera de confortar al ser humano: “religión has healed my bleeding wounds.” (II. 78). Los católicos aciertan en lo esencial, pero fallan en la práctica y estructura de su iglesia, que oculta a los practicantes su ingente ansia de poder.

Sin embargo, el monje Sebastiano, el hacedor de las maldades ideadas por el Marqués de Badajoz, es uno de los más temibles personajes de la ficción gótica: “Rimualdo, quitting Sebastiano, flew with precipitation to the bed, and seized the parchment which lay beside Constanza. ‘Look! Monster of duplicity! This shall bring thy vile employer to justice,

and confuse thy allegations!” (III. 27-28) Rimualdo llama al monje monstruo de la duplicidad, refiriéndose a su visión exterior de monje, religioso por un lado, y a su maldad por otro. La duplicidad, como vimos en el Capítulo I, forma parte de la estructura ficcional de la novela gótica y Ireland, conocedor de dicha estructura alude a ello magistralmente en este párrafo.

Las prácticas de devoción católicas, como las horas de las oraciones, las procesiones y la meditación, también están ejemplificadas en los textos estudiados, sobre todo en *Rimualdo*. En cualquier ocasión siempre es de ayuda una oración, sobre todo cuando el miedo invade la mente: “she bade her guest a quiet repose; placed the lamp upon the table, and muttering a prayer to Santa Catharina, hurried from the chamber trembling at every joint.” (II. 216)

Los cánticos religiosos al amanecer realizados durante las festividades religiosas de las ciudades llaman la atención de Ireland, que describe este acto de oración más como una puesta en escena que como un acto religioso: “The distant choral sound breathing the hymn of praise slowly swelled upon the morning breeze. It proceeded from the numerous retinue that formed the splendid procession [...]the mendicant friars of Saint Friars, the monks of Saint Ambrose, and after the brotherhood of Saint Jerom.” (III. 153)

Toda esta parafernalia no está exenta de crítica por parte de Rimualdo y su acompañante Cesario, ambos representando el extranjero, asombrado y decepcionado ante tal despliegue religioso, lo cual implica una crítica externa claramente anti-española y anti-católica: “For some time Cesario determined to shun this gawdy display of religious pomp, but duty at length predominated over the real sensations of his soul; for the tenets of his religion enjoined the strictest observance of the holy days.” (III. 152)

La procesión descrita en *Rimualdo* es de las más elaboradas en la ficción gótica, aunque se centra quizás más en el hecho social de la procesión –“the holy feast of *Saint Cipriano*”– que en el aspecto religioso:

The Archprimate of the kingdom of Spain, arrayed in the sumptuous habit of his order, came after, [...] then the Great Archdeacon with his attendants; and after these the friars of Saint Dominic. Next, the King's body guard, [...] Then followed the Spanish Monarch himself, clothed in the richest robes of state; whose train was supported by several noblemen of the highest rank. [...] After them the Dean, the Chaplain-major, and the six Archplains, sumptuously apparelled, and accompanied by the several persons holding offices under them. (III. 154-155)

Como podemos observar, la religión católica va unida al poder político en la España de Felipe II, ya que el monarca preside la procesión de la festividad más importante de la ciudad de Toledo. Ante semejante despliegue religioso-político viene la reflexión cargada de retórica anticatólica de *Rimualdo*, que más bien parece un alegato de protestantismo: “It is not the ermined robe, the song of praise, the studied prayer; no, nor all the gawdy farce of pomp, that can allure the Divinity. The boundless works of Omnipotence are simple, it is herefore the heart arrayed in simplicity and truth, that wings its way to the God of Nature.” (III. 156)

La religión no debe ser un conjunto de normas que la población obedece, piensa *Rimualdo*, debe ser una creencia en el ser humano y en la bondad de éste: “the practice of charity is not merely ordained by religion; it is a feeling inherent in our natures, and we as Christians are bound to obey its dictates.” (III.67) Este comentario sirve para cualquier religión, no sólo la católica. El autor está dirigiéndose a su público protestante con un consejo ético y moral, se autodenomina ‘cristiano’, por encima de las diferentes religiones cristianas. La relación entre el gótico o la estética gótica y la religión católica es evidente incluso en el propio texto: “he instantly perceived a gothic structure, whose fret worked spires bespoke in the asylum of Religion’s peaceful votaries.” (III. 64)

La costumbre española de clavar cruces en el lugar en que alguien murió estremece a los extranjeros, que ven en esa costumbre algo macabro, así como las historias que se derivan de esas cruces. Son varios los viajeros ingleses por España que reparan en esa forma de recordar a aquellos que han muerto en estas circunstancias:

“There, Senor, there is a cross stuck upon the edge of that rock, some traveller has been murdered there.” Each of the muleteers crossed themselves, repeating then *Ave Maria*.[...] In former times, it used to be almost impossible to travel over the mountains and, in some places, the crosses stand so thick, you would think they were planted to grow there. (I. 134)

De los elementos del catolicismo utilizados en estos cuatro textos para crear una atmósfera proclive al miedo, la Inquisición es el usado con más determinación. La Inquisición, concretamente en *The Three Spaniards* y *Don Algonab* tiene una función política claramente determinada por la época en la que se desarrolla: la expulsión de los judíos conversos y dispersión por toda España de los moriscos tras el levantamiento de las Alpujarras. La Inquisición y las alusiones al catolicismo en general cumplen la función, entre otras, de crear un entorno de tiempos pasados y ayuda a establecer ese peculiar espíritu que hace pensar en el medievalismo cuando nos referimos a la ficción gótica. En *Rimualdo*, el tribunal de la Inquisición es tan poderoso, que se sitúa junto al rey: “At the upper end of the chamber was seated the Spanish Sovereign in his robes of state, the twelve nobles were placed to his right; and to the left the Grand Judge of the Inquisition.” (IV. 129-130)

En *The Three Spaniards* Walker se recrea especialmente en narrar todo el proceso inquisitorial, desde que el reo es encarcelado. La confesión, la deliberación del tribunal, el entorno que rodea el juicio y cómo no, la sentencia. En primer lugar se deja al prisionero en total oscuridad antes de llevarlo al tribunal para que recapacite su confesión: “According to the custom of this tribunal, the prisoners were left in total darkness concerning every incident, except what passed immediately before their eyes; and they knew neither the day

nor the hour to subject them to examination.” (II. 178) Cuando llega la hora del juicio, el ambiente que rodea todo el proceso es sublimemente terrorífico:

The dead hour of midnight was judged most proper for the present singular examination; and that the ceremonial might be as impressive as possible, the antique and dismal hall, which was a subterraneous building, and always hung with black, was now lighted with tapers of black wax; which shed a light that gave liberty to fancy to create what images it pleased, in the misty obscurity that every way hung around. The mutes, whose habits were adapted close to the body; and the Suprema,¹⁶³ all habited in fantastic and black garments, exhibited no faint sketch of what might be supposed an infernal tribunal. (II. 179)

Con el fin de añadir horror a la escena, el cuerpo presente del delito con aspecto casi putrefacto es mostrado en el tribunal: “To give greater horror to the scene, the dead body of Almira, exposed on a bier, and covered only to the head with a white cloth, was placed immediately before the seat of the prisoners.” (II. 179)

Finalmente, después de oír todas las confesiones de los implicados, la sentencia de la Inquisición es inapelable e indiscutible: si no había arrepentimiento público en el *auto de fe* podían ser quemados en la hoguera, aunque en este caso podría decirse que el castigo era bastante leve para el gusto del público lector: “The crimes of this wretched woman were of such nature, that they could not be forgiven by man [...] she was sentenced to solitary confinement, in one of the cells of the Inquisition, for a year and a day; that she might have time to repent, at the public *Auto da fe*.” (II. 199). La religión, por otra parte, es una herramienta que se usa para comprender el mundo, mitigar la realidad y ayudar a la razón. Rimualdo piensa en la religión como refugio si perdiera a su amada Constanza: “and should fate decree our separation, religion and solitude will be most calculated for the residue of my existence.” (II. 114)

En un extensísimo monólogo Constanza filosofa sobre la razón y la religión como armas para comprender la naturaleza humana. Aduce Constanza las claves del pensamiento

¹⁶³ “Suprema” era el nombre por el se conocía al tribunal de la Inquisición española.

racionalista de la época de los lectores (siglo XVIII); para ella no existe una confrontación entre la fe y la razón, sino compenetración e integración:

“O Reason! Let thy calm radiance ever beam upon my intellectual part! Let rigid Judgment curb every hasty impression I may imbibe, let my opinions be grounded on the firm basis of truth; let no fallacious appearances undermine cool judgment’s adamant throne; let Religion teach me content, and infuse into my brain a firm reliance and unbounded idea of the Supreme Mover of the world’s incomprehensive system.” (III. 230-231)

En *St Leon* el anticatolicismo y la Inquisición se usan de otro modo, para comprender la sociedad española en la época imperial de Felipe II. Godwin los utiliza como un trasfondo sobre el que nos presenta las consecuencias de los actos del protagonista, debidos a veces al azar o la maldad de otros, y en muchos casos a su ignorancia, negligencia o flaqueza de carácter.

St Leon no reacciona a tiempo cuando ve que alguien le ha reconocido en Madrid, ni es capaz de prever el peligro que se avecina anticipando que le podían entregar a la Inquisición, a pesar de haber tenido problemas con los tribunales eclesiásticos anteriormente. Cuando fue llevado ante el tribunal en Madrid, continuaba siendo tan ingenuo que no pensaba que le iban a condenar sin pruebas: “I believed that the inquisition itself would not venture to proceed criminally against a man against whom nothing criminal had been alleged.” (*St Leon*: 310)

Una y otra vez es sorprendido por las desgracias porque no actúa con diligencia, sino que elige ignorar las señales que le avisan: “I obstinately closed my eyes upon those equivocal demonstrations of danger which from time to time were presented to my view.” (309). Tampoco fue capaz de entender la verdadera naturaleza de las intenciones de Bethlem Gabor, una figura eminentemente gótica desde su aspecto deforme a su retorcido y atormentado carácter y desmedidas acciones pasando por su castillo, en cuyas mazmorras (escenario típicamente gótico) fue encarcelado St Leon cruelmente. El narrador explica su error en estos términos: “While Bethlem Gabor became every day more confirmed in his

antipathy against me, I reposed in him an unsuspecting confidence – a confidence more extensive than I had, since the singular and fatal acquisition I had made, reposed in any other man.” (402)

A pesar de haber sufrido las consecuencias de su falta de previsión tantas veces, al final del relato St Leon es aún incapaz de aprender de sus errores, incluso cuando el principal perjudicado es de nuevo su hijo Charles. Una vez más, no reconoce las señales del peligro que se acerca y que destruirá toda oportunidad de mantener una relación duradera con su hijo (quien no sabe que su amigo es en realidad su padre) y causará un gran dolor a ambos. Dejándose llevar por su deseo de conocer bien a Pandora, la joven de la que su hijo está enamorado en secreto, y con las mejores intenciones (como siempre), pasa mucho tiempo con la joven “in friendly intercourse.” (455). Ninguno de los dos se da cuenta de que todos creen que están enamorados: “[...] before I was aware, the beautiful Hungarian was awarded to me by the general voice as my destined bride.” (455). Sin embargo, no reacciona ni se preocupa por los sentimientos de su hijo, tan seguro está de su inocencia: “When however I became acquainted with the rumour, I was contented to smile at it.” (455)

En cuanto a los excesos y horrores de la Santa Inquisición, no se limitaban a las actuaciones del tribunal en su corte, sino que trascendían a toda la sociedad, desde su monarca (autoerigido en paladín de la fe católica) al pueblo llano: “The king was desirous of distinguishing his arrival on his native soil by some splendid exhibition or memorable event, that should at once express his piety to God, and conduce to the felicity of his people: and he could think of nothing that so signally united these characters as an *auto da fe*.” (336). La Inquisición es un arma al servicio del poder absoluto que se demuestra en la crueldad de sus justificaciones: pretende estar por encima mismo de Dios, de saber mejor que Él qué es lo que verdaderamente le conviene a su iglesia. “It was dangerous to pretend that the stability and duration of the church of Christ might be confided to the Providence of God.” (314). La existencia del tribunal se basa en el concepto de la naturaleza humana que presentan,

salvaje e ignorante: “Man, unrestrained by law, was a wild, ferocious, and most pernicious beast, and, were it not for the wholesome curb of authority, would speedily throw off all ties and limitations, human and divine.” (315). Por tanto, es imperativo que el tribunal de la Inquisición siga imponiendo el orden: “the future welfare of mankind wholly depended upon the maintenance of its powers and its maxims.” (315)

Existe una conexión explícita entre los métodos represores de la Inquisición como representación de la intolerancia llevada a sus extremos y la situación política de la Inglaterra de finales del siglo XVIII. Ejemplos represores como los de la Inquisición son comunes en el siglo XX: campos de concentración, limpieza étnica en la antigua Yugoslavia, Guantánamo, etc. Para ilustrar este punto Godwin cita el Eclesiastés 1:9: “there is nothing new under the sun” (338), se repiten las mismas persecuciones debidas a razones ideológicas porque los hombres son “[...] mad enough to subject each other to so terrible a treatment, merely because they were unable to adopt each other’s opinions.” (119). A continuación, el autor hace una referencia directa a la persecución sufrida por los jacobinos, en la que él se vio envuelto tomando una parte activa en la defensa de algunos de sus correligionarios radicales.¹⁶⁴ La alusión no puede ser más clara, en forma de profecía dice Godwin refiriéndose a su tiempo presente: “two centuries perhaps after Philip the Second shall be gathered to his ancestors, men shall learn over again to persecute each other for conscience sake.” (338).

Para St. Leon la conclusión es clara: existe una relación indisoluble entre la guerra, la política y el fundamentalismo religioso: “Such is war: such are the evils nations willingly plunge into, or are compelled to endure, to pamper the senseless luxury or pride of a

¹⁶⁴ En 1794 su panfleto *Cursory Strictures on the Charge delivered by Judge Eyre to the Grand Jury*, citado anteriormente, contribuyó a salvar la vida de 12 líderes radicales, incluido su amigo Holcroft, quienes habían sido acusados de alta traición.

Ferdinand and a Solyman! [...] It was of little importance to me whether the monarch of the soil were a Mahometan or a Christian.” (372)

5.3. Conclusión

El catolicismo en la novela gótica tiene distintas funciones y distintas lecturas, tanto literarias como sintomáticamente culturales. El catolicismo se convierte en una fuente inagotable de recursos para los escritores góticos. Encuentran un terreno perfecto para crear efectos sublimes en sus lectores y lo utilizan para dar rienda suelta a sus escondidos deseos sexuales, para atacar a los valores tradicionales de la familia, para simbolizar el fundamentalismo religioso y ofrecer una visión maniquea del pensamiento humano. En el gótico se critica la vida monacal, los conventos y monasterios son imágenes de cárceles, laberintos y mazmorras secretas donde la Inquisición, brazo armado del papado, aplica su ley a su albedrío, de tal forma que resultaba igual de escandalizador en la época como hoy en día nos escandalizan las atrocidades fundamentalistas religiosas de religiones distantes culturalmente hablando, como las producidas en Irak o en Guantánamo. Se ridiculizan sus ritos como las procesiones, la misa católica, los rezos monacales, hasta los artilugios como los rosarios. Además, pero no menos importante, el catolicismo es fuente de terror, descrito de forma que hoy denominaríamos cinematográfica para provocar en el fondo una sensación de placer catártico.

En definitiva, el catolicismo es lo que Peter Lake, en su artículo “Anti-Popery: The Structure of a Prejudice”, denomina “the ideal polemical tool” (1989: 91) que sirve de contrapuesta catapulta ideológica al servicio de intereses económicos, imperialistas y liberales en aras de la modernidad. Cuando Edward Gibbon en su conocida obra *The History of Decline and Fall of the Roman Empire* (1782) comenta de forma jocosa una escena con “ignorant monks celebrating their superstitious ceremonies in a church that stood on the ground where a pagan temple had once stood” (2000: 9) está posicionándose desde un punto de

vista ilustrado y nacionalista frente a un mundo atrasado y absolutista. Él mismo hace alarde de su posición inglesa superior frente al mundo católico inferior cuando comenta la sociedad inglesa: “I shall ever glory in the name and character of an Englishman. I am proud of my birth in a free and enlightened country” (2000: 6) frente a un mundo no libre. Como Georg Lukacs argumenta, el nacionalismo religioso inglés es “an essentially unhistorical struggle between humanist reason and feudal absolutism” (1983: 121). La crítica de la sin razón ofrecida por Gibbon y otros cronistas de la Ilustración recapitula la crítica del papado por el protestantismo situando al primero en la otredad cultural, política y religiosa. Según Hayden White (1973: 55), en la dicotomía entre el observador inglés ilustrado racional y el “ignorant [Continental Catholic] monk” de Gibbon que celebra sus ceremonias supersticiosas se refunden la superioridad nacional y religiosa en un código secularizado que surgió primero en términos sectarios. Esta dicotomía sectaria es la que presupone al europeo superior al resto y al inglés protestante, superior al católico continental.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES Y FUTURAS INVESTIGACIONES

6.1. Conclusiones finales

El gótico, cuyos antecedentes literarios son el teatro jacobeo-isabelino (en cuanto a la creación de un ambiente sombrío, tenebroso y a veces extremadamente violento) y la novela erótica-sentimental (en cuanto a la temática sexual y de la heroína atrapada bajo la amenaza de un malvado despiadado) incorpora diferentes elementos culturales de la época como el emergente nacionalismo inglés y la tradición anticatólica para convertirse en un fenómeno literario-cultural que podría denominarse de propaganda.

En su aparición con *The Castle of Otranto*, el gótico demuestra su potencial futuro, que en la última década del XVIII alcanza un *boom* literario de dimensiones comparables, salvando las distancias y los medios de comunicación, a fenómenos herederos de este modo cultural y literario como las novelas del famoso Dan Brown o la novela negra de los años 30 (*pulp fiction*). Era tal la demanda de estas novelas a finales del XVIII que el plagio y la reescritura de novelas con mínimos cambios y con diferentes títulos se convirtió en algo común, como expusimos en el Capítulo II.

Sobre una base de elementos sobrenaturales, con los ingredientes del terror y el horror y con una temática simple, a primera vista, a lo largo de su evolución el gótico va acumulando otros elementos como un escenario, fundamentalmente en el sur de Europa, rodeado de un ambiente de secretismo imbuido por una cultura católica, medieval y absolutista a los ojos de los ingleses. La introducción masiva de estos elementos coincide coincide con su máximo apogeo y éxito de lectores.

Para crear y recrear este escenario ideal o herramienta idónea de desarrollo rápido y espectacular, el gótico recurre a fuentes emergentes, ya de algún modo consolidadas, en la cultura inglesa: los libros de viajes y la pintura paisajista y costumbrista. La literatura de viajes, referente cultural y fuente de inspiración del XVIII, ya enraizada, se convirtió en una ventana a lugares desconocidos para la inmensa mayoría de la población y contribuyó a conformar un escenario con bandidos, monasterios, conventos, iglesias, la Inquisición, pequeños caudillos locales, reyes absolutistas y fundamentalistas, y costumbres extrañas e incivilizadas para los civilizados e ilustrados ingleses del norte que se habían convertido en una masa potencial ávida de lectura y entretenimiento. La pintura paisajista, la pintura costumbrista y las ilustraciones de los libros de viajes prestaron las imágenes visuales a ese mundo hasta entonces ignoto.

La simbiosis entre la literatura de viajes y el gótico fue tal que numerosos grandes autores góticos como Radcliffe, Godwin, Lewis y Beckford cultivaron ambos géneros, siendo al propio tiempo viajeros (especialmente por el sur de Europa), a excepción de Maturin, del que no hay constancia de que saliera de Gran Bretaña, como no la hay de que Beckford fuera a Oriente. De esta manera eran testigos directos trasladando su visión del mundo latino a sus textos góticos.

La crítica, que había prestado una tímida atención al gótico durante la primera mitad del siglo XX, poco a poco fue desmenuzando los elementos y convenciones de este género analizando los aspectos más destacables como lo sublime, lo sobrenatural, el suspense, el terror

y el horror. La reevaluación del gótico en los años setenta abrió nuevas perspectivas con el estructuralismo y el feminismo. El feminismo en concreto estudia y pone en su lugar el papel de la mujer en el gótico tanto desde la visión del lector (eran mayoría las lectoras de textos góticos que lectores) como desde la de los autores, pues fueron numerosas las escritoras góticas de renombre como Ann Radcliffe o Charlotte Dacre. Pero no fue hasta la década de los noventa con los estudios culturales Schmitt (1994), Botting (1996), Saglia (1996), Sage (1996), Baldick y Mighall (2000) y Punter (2000) cuando se comenzó a considerar el escenario y el entramado cultural como elementos esenciales en la significación de la dimensión global del gótico:

Turning now to the de-historicism bias of Gothic Criticism, we may illustrate the problem by observing the clearest symptom of this delinquency: its embarrassed silence upon the matter of early Gothic fiction's anti-Catholicism. Where Gothic Criticism notices this important feature at all, it dismisses it as 'superficial' irritation on no particular significance by comparison with the deeper psychological substance of these narratives [...] The problem with any attempt to explain away the Gothicists' usual setting of their tales in Catholic countries and institutions as some mere exoticism is that it fails to explain why they adopted southern Europe rather than –like Beckford– the truly exotic orient. (Baldick and Mighall 2000: 216)

Esta cita ejemplifica sobremanera el sesgo que durante prácticamente todo el siglo veinte había sufrido el gótico y por lo tanto, la verdadera dimensión cultural del mismo. Con este trabajo hemos intentado, en la medida de nuestras limitaciones y posibilidades, cubrir un hueco existente en la investigación del gótico.

Del análisis de los textos escogidos, tanto de las obras canónicas del género como de aquellos que no habían sido editados desde principios del siglo diecinueve, con el fin de corroborar nuestra tesis inicial de demostrar la representación cultural del sur en la novela gótica a través de la otredad política y religiosa, podemos apuntar diversas conclusiones. La primera conclusión sirve de base para el desarrollo de la funcionalidad cultural del universo mediterráneo, siendo ésta la creación narrativa de un paisaje diferente y distante que engloba caracteres nacionales distintos del inglés, diferentes culturas y comportamientos populares,

diferentes prácticas religiosas, folclore o formas populares de entretenimiento. La segunda de las conclusiones es que el gótico cumple las aspiraciones nacionalistas de los escritores, y la tercera es que, gracias al escenario mediterráneo, el gótico fusiona culturalmente religión y política, usando la primera como arma cultural contra el mundo mediterráneo en aras de la construcción nacional inglesa.

En cuanto a las implicaciones nacionalistas, el gótico, no obstante, no fue capaz a corto plazo de convertirse en sinónimo del nacionalismo inglés de la misma forma que lo hace, por ejemplo, el renacimiento Gótico en arquitectura, pero sí a largo plazo. La evidencia concreta es la sospecha y hostilidad que estas novelas generaron en el *establishment* crítico de la época, hecho que los lectores aprehendieron rápidamente y que al mismo tiempo constituyó para las mujeres de la época un modelo de conducta importante de lo que se denomina *Englishness*. Por ejemplo, es muy significativo que algunas de las heroínas góticas, como Ellena en *The Italian*, muestran rasgos de personalidad más avanzados en cuanto a su modernidad y su carácter civilizado que los que poseían los propios nacionalistas culturales ingleses.

La funcionalidad cultural del elemento latino-mediterráneo del gótico en su vertiente nacionalista se aprecia narrativamente por medio del enfrentamiento entre el mundo del narrador, “nuestro mundo”, y los otros mundos, donde se desarrollan las novelas góticas de geografía sur. De esta forma se establece, fundamentalmente a través de los personajes y sus acciones, la dicotomía entre lo bueno y lo malvado; y por medio del escenario se produce un enfrentamiento cultural norte-sur.

En cuanto a la vertiente religiosa de la funcionalidad cultural del elemento latino-mediterráneo, en esta tesis hemos pretendido demostrar que las novelas góticas de geografía sur contribuyen a la reinención de Inglaterra como nación protestante a través del anticatolicismo. La nueva identidad de la Inglaterra del siglo XVIII era diferente de la del

mundo de la cristiandad europea: alejada del continente políticamente y religiosamente emergía la Gran Bretaña.

La visión del catolicismo en el gótico no es tanto religiosa como teo-ideológica. Lo católico era lo enemigo y el pasado católico inglés se traducía en las ruinas que conforman la arquitectura de la narrativa gótica. En el trasfondo del gótico hay una irrupción del pasado católico en el presente y una amenaza cultural desarrollada en un ambiente extraño y extranjero. La cultura inglesa construye el catolicismo por medio del gótico, entre otros elementos, el otro *–the other–* por excelencia, la máquina destructiva de la agresión del continente contra la identidad nacional protestante inglesa. Igual le ocurre al héroe en *Melmoth the Wanderer*, cuya visión de la antítesis de la esperanza es estar “in the prison of the Inquisition.” (174)

La relación entre la política y la religión como elementos funcionales culturales en el gótico, es pues, evidente. Los textos analizados nos revelan que el gótico en medida parte forma parte activa de lo que se podría denominar la imaginación inglesa protestante de los siglos XVIII y XIX.

Para finalizar este trabajo de investigación es necesario mencionar las limitaciones del mismo. Aunque el abanico de textos góticos analizados supera la veintena, entre ellos algunos de los más importantes, no suponen más que una breve muestra de los cientos de obras conservadas, aunque no reeditadas desde hace dos siglos. Las limitaciones del mismo nos hicieron seleccionar entre aquellos que ejemplificaban de una forma más explícita nuestra hipótesis inicial y opinamos se ve que en gran medida corroborada a tenor de los resultados expuestos a lo largo del trabajo.

Nuestro estudio es una modesta aportación a los estudios del gótico inglés y nuestra pretensión no era otra que cubrir un vacío, a nuestro entender significativo, en los estudios literarios y culturales de este modo narrativo cuya repercusión es patente hoy en día en la

concepción de la cultura occidental. Dicho lo cual, aunque modesta, nuestra tesis contiene potencialmente elementos que son analizables en futuros estudios y que pretendemos explorar más adelante.

6.2. Futuras investigaciones

Son diversos los campos en los que podríamos centrar una futura investigación: por un lado sería interesante centrarse en el escenario gótico a partir de la novela gótica y observar su evolución desde un punto de vista diacrónico y al mismo tiempo su incidencia en la concepción global del gótico en cada momento de su evolución. Otro campo se abriría al realizar un compendio exhaustivo de todas aquellas obras que no han sido reeditadas desde su publicación original hace doscientos años y estudiar la presencia del sur con un corpus más amplio y al mismo tiempo realizar una taxonomía de las mismas.

Sin embargo, el gótico nos ofrece también un amplio campo de estudio desde un enfoque lexicográfico. Conforma un léxico que se repite en muchas de las novelas con la finalidad de crear una atmósfera determinada. Este análisis, que ha sido realizado de forma general, podría ser comparado con la presencia del sur y su vínculo político-religioso.

El presente punto pretende, por tanto, dar un enfoque distinto en cuanto a la metodología de análisis de un elemento cultural como el sur en un género o modo literario como el gótico. Una vez establecida en esta tesis la importancia de un aspecto que ha pasado un tanto desapercibido en los distintos estudios críticos sobre el gótico, pensamos que como futura investigación se podría corroborar dicho estudio y ampliarlo por el mismo método de análisis a otros aspectos que consideramos destacables o pertinentes.

Pretendemos indagar sobre el grado de validez del análisis multidimensional de variación estilística en la creación de un modelo estadístico que nos permita la identificación y discriminación de textos literarios, y aspectos dentro de estos, pertenecientes a un mismo

subgénero literario o modo narrativo, en este caso la novela gótica. Para este fin estableceremos una comparación de los rasgos o componentes léxico-semánticos de este modo narrativo según el modelo estadístico creado y los descritos por la crítica de la ficción gótica.

La temática de investigación escogida está a caballo entre la literatura y la lingüística del corpus, se trata de un área de investigación interdisciplinaria conocida como *computación literaria* (*literary computing*), área en la que comienzan a producirse ciertos estudios de importancia acerca del gótico (Harris 1998). Así pues, nuestra hipótesis inicial queda formulada como que los componentes léxico-semánticos del subgénero gótico inglés pueden ser modelados con técnicas estadísticas multivariantes. A diferencia de los métodos univariantes y bivariantes, las técnicas multivariantes estudian la incidencia conjunta o interacción de más de una (univariante) o dos (bivariante) variables.

La metodología empleada parte de la base teórica propuesta por Biber (1988), Biber y Finegan (1994) y Conrad y Biber (2001) en la que se fundamentan los rasgos de variación estilística por un lado y por otro, los rasgos descritos en la bibliografía gótica (Aguirre 1990, Howard 1994 y Punter 1996). La muestra empírica utilizada son tres novelas digitalizadas: *The Castle of Otranto* (1764), *The Monk* (1796) y *Melmoth the Wanderer* (1820).¹²³ Hemos escogido estas tres de entre las analizadas en esta tesis porque se corresponden con el inicio, apogeo y declive del gótico, de esta forma podríamos establecer un visión diacrónica del gótico y su evolución y compararlo con la incidencia del sur en el gótico.

El procedimiento empleado para la consecución de los resultados pasa primeramente por analizar e identificar los rasgos estilísticos, en particular los léxico-semánticos propios y genuinos de la novela gótica. A pesar de que la bibliografía especializada del gótico como modo

¹²³ Las tres novelas has sido extraídas de la base de datos de novelas digitalizadas del proyecto “Gutenberg”: <http://www.gutenberg.net>

narrativo (Punter 1996) o subgénero literario (Kilgour 1995, Norton 2000) es muy amplia, no existen, sin embargo, estudios filológicos específicos del gótico, con lo cual pensamos por otro lado que este trabajo, quizás, podría contribuir en parte a paliar esa deficiencia de los estudios sobre el gótico. De forma general se analizan los aspectos más predominantes del gótico partiendo de la temática o convenciones (Sedgwick 1986, Sage 1991) y últimamente partiendo de aspectos ideológicos, sociales y políticos (Punter 2000 y Norton 2000).

El único estudio filológico que hemos encontrado es el de Robert Harris, profesor de la Universidad de Riverside en California y especialista en el uso de la informática y *software* en el lenguaje y estudios literarios que desarrolló en 1998 un proyecto en Internet¹²⁴ titulado “Elements of the Gothic Novel,” en el que analiza los elementos de la novela gótica inglesa clásica y distingue diez apartados, siendo el décimo las categorías léxico-semánticas, que describirían total o parcialmente los restantes elementos o convenciones góticas.

Harris establece seis categorías léxico-semánticas de las que partimos en nuestro estudio. Estas categorías abarcan el léxico específico del gótico en la mayoría de la obras, aunque como observaremos, no todas las categorías establecidas se muestran con la misma intensidad en todas las obras del género. También es cierto que se podrían haber establecido más categorías, pues en algunas obras hay elementos como el sexo, que sobresalen especialmente (vease el caso de *The Monk*) pero esta misma categoría no aparece en absoluto en obras como *Vathek* o *Melmoth the Wanderer*.

Así, y siguiendo las categorías delimitadas por Harris, nos centraremos en:

Lo sobrenatural, misterio (Supernatural/Mystery).

El miedo, terror, horror (Fear/Terror/Horror).

La sorpresa (Surprise)

La prisa (Haste)

¹²⁴ <http://www.virtualsalt.com/evalu8it.htm> (1998)

La ira (Wrath)

La magnitud (Largeness)

Una vez seleccionadas las obras (gráfico VIII), hemos procedido a la identificación de los rasgos léxico-semánticos (gráfico IX), antes apuntados. Debido al ingente trabajo que nos hubiera exigido marcar cada una de las palabras relacionadas a las categorías léxicas de nuestro estudio, decidimos optar por un método de catas al azar.

Gráfico VIII. Relación cronológica de novelas góticas

NOVELA	NÚMERO DE PALABRAS
<i>The Castle of Otranto</i> (1764) = Otranto	36.488
<i>The Monk</i> (1796) = Monk	138.551
<i>Melmoth the Wanderer</i> (1820) = Melmoth	14.080
TOTAL PALABRAS	294.959

Gráfico IX. Ítems léxicos de las categorías de la novela gótica

CATEGORIA	ITEMS
Miedo	afraid, diabolical, doom, enchantment, ghost, goblins, haunted, infernal, magic, magician, miracle, necromancer, omens, ominous, portent, preternatural, prodigy, prophecy, secret, sorcerer, spectre, spirits, strangeness, tomb, vision
Terror	afflicted, affliction, agony, anguish, apprehensions, apprehensive, blood, bloody, commiseration, despair, dismal, dismay, dread, dreaded, dreading, fatal, fearing, frantic, fright, frightened, grief, hopeless, horrid, horror, lamentable, melancholy, miserable, mournfully, outrage, panic, sadly, scared, shrieks, sorrow, sympathy, tears, terrible, terrified, terror, unhappy, wretched
Sorpresa	alarm, amazement, astonished, astonishment, shocking, staring, surprise, surprised, thunderstruck, wonder
Prisa	anxious, breathless, flight, frantic, hastened, hastily, impatience, impatient, impatiently, impetuosity, precipitately, running, sudden, suddenly
Ira	abhor, anger, angrily, cholera, enraged, furious, fury, incense, incensed, provoked, rage, raving, resentment, temper, wrath, wrathful, wrathfully
Magnitud	Enormous, gigantic, giant, large, tremendous, vast

Más adelante realizamos el estudio cuantitativo de los rasgos léxico-semánticos establecidos en las obras seleccionadas. Esta cuantificación de los rasgos en los textos se ejecutará mediante el programa de gestión textual *MonoConc* (Barlow 1996), el cual nos mostrará una tabulación cuantitativa de los datos. Dicha tabulación, en un posterior análisis con el programa SPSS v.11 (Statistical Social Package for Social Sciences), identificará mediante el análisis factorial aquellos rasgos léxico-semánticos más pertinentes para nuestro estudio. De este modo conoceremos la semejanza o divergencia que existe entre los textos góticos estudiados.

Comprobamos que ahora efectivamente los componentes seleccionados sí aportan a la composición del factor léxico-semántico. Este modelo final tiene un factor con cuatro componentes que resumen y explican las seis variables o categorías léxico-semánticas de la novela gótica. Sobre este factor tiene especial incidencia el misterio (que explica el 93,5 % de toda la varianza), seguido del miedo (5,2 %), mientras que la aportación de la sorpresa y la prisa es claramente menor (inferior al 1 %). De esto se debe desprenderse que la selección léxica en la novela gótica está en primer lugar relacionada con el misterio, que a su vez conlleva el miedo, y estos dos en menor medida contribuyen a la aparición de rasgos léxico-semánticos referidos a la sorpresa y la prisa.

Según nuestro análisis factorial, no parece que la ira, a pesar de su notable presencia, ni la magnitud, categoría que en los datos descriptivos siempre ha aparecido como claramente menor, sean componentes claros de los rasgos más genuinos de las novelas góticas. Además, su aparición no va necesariamente ligada a los otros cuatro componentes del único factor, ya que no “aportan” a la explicación del factor.

Gráfico X. *Análisis factorial. Matriz de componentes*

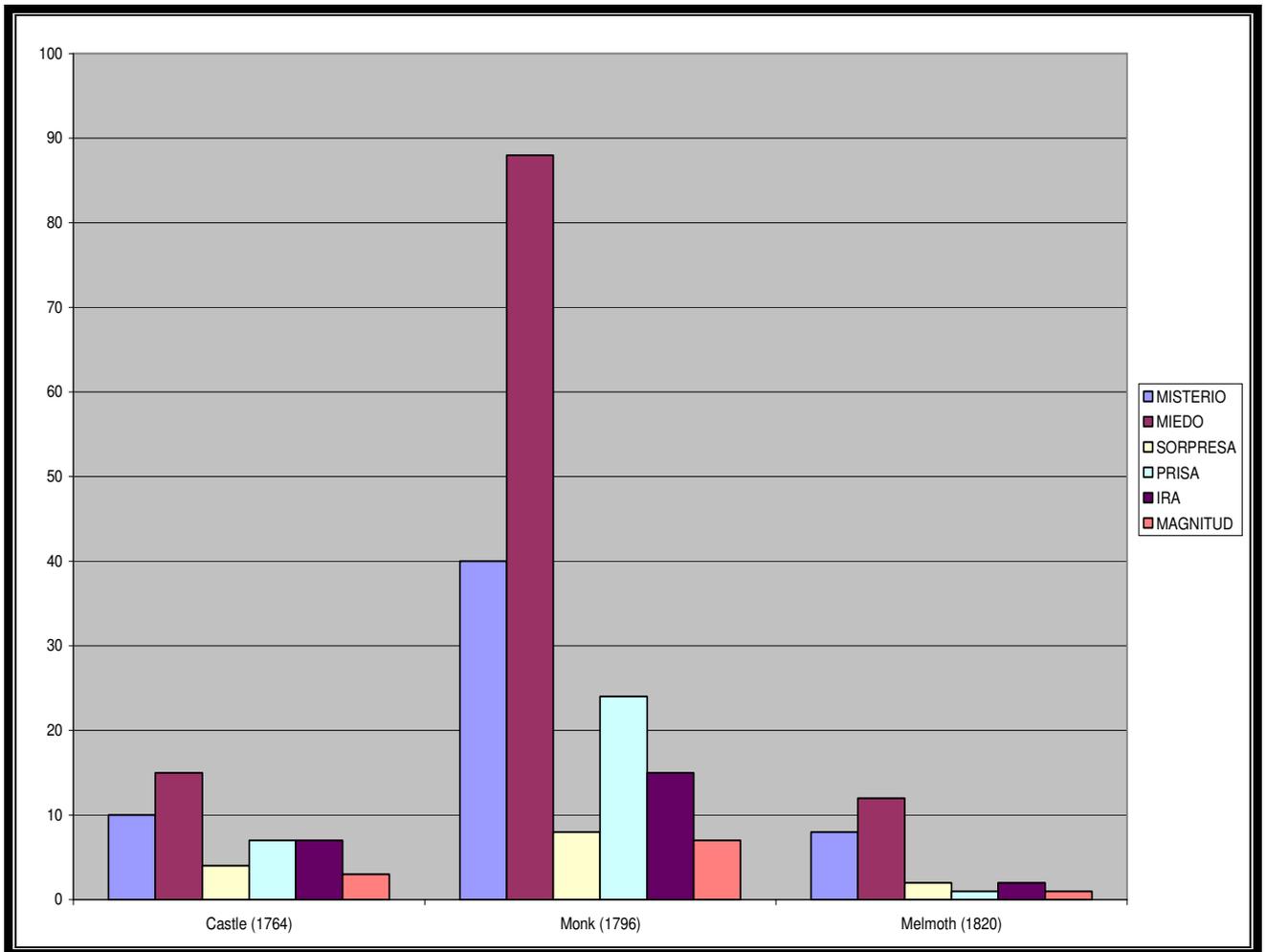
	Componente
	1
MISTERIO	,957
MIEDO	,932
SORPRESA	,968
PRISA	,958
IRA	,755
MAGNITUD	,506

Así pues, sabemos que las categorías léxico-semánticas en la novela gótica pueden ser reducidas a un único componente (ver gráfico X).

Nuestra evaluación de los resultados y conclusiones se dirige en dos vertientes: 1) por un lado, las implicaciones del modelo propuesto respecto a los resultados del análisis descriptivo en la novela gótica, y por otro 2) las de los resultados del análisis multivariante en cuanto a las categorías propuestas descriptoras del gótico.

Si observamos el gráfico XI advertimos a primera vista una evolución ascendente cronológica de las ocurrencias en las distintas categorías que hemos propuesto para la definición del subgénero gótico. Esta progresión ascendente corroboraría nuestra hipótesis inicial de que un modelado estadístico pudiera servir en la identificación y discriminación de textos góticos, y que por sus particulares características al definirse por determinadas convenciones, resulta más plausible de aplicación de un modelo estadístico de literatura computacional.

Gráfico XI. Resumen de Casos



El análisis descriptivo nos indica que en un primer estadio, la novela gótica contiene un uso atemperado de las categorías léxico-semánticas establecidas para su definición, lo que entronca con el establecimiento por parte de la crítica (Botting 1998) de tres periodos en la evolución del gótico: los comienzos, la explosión de fin de siglo y la decadencia.

En *The Castle of Otranto* de Walpole se encuentran, al menos potencialmente, muchos de los ingredientes que más adelante se desarrollaron en novela gótica. *The Monk* coincide con

el periodo de mayor auge de la novela gótica, la mitad de la década de 1790. Al observar la progresión ascendente de los datos léxico-semánticos observamos que coinciden en este hecho, situándose en algunas categorías en el punto más álgido del análisis. Lewis, el autor con el que horror-gótico se hizo popular entre el público lector de la última década del siglo dieciocho y la primera del diecinueve, incorpora el elemento latino que anteriormente Radcliffe ya había consolidado como parte esencial en sus obras. Maturin en *Melmoth the Wanderer* mezcla el horror con un sorprendente realismo. La historia consta a su vez de una serie de historias intrincadas formando una estructura interior que las une. En cada una de las seis historias es el Vagabundo o –Errabundo, como se ha traducido al español–, quien ha vendido su alma en aras de la inmortalidad y poder sin límites, y busca la mortalidad e ir al infierno. Todas las convenciones góticas aparecen en las distintas historias de forma más o menos uniforme, hecho que se puede vislumbrar en el análisis descriptivo. Se produce como una vuelta a los comienzos: si comparamos los datos descriptivos de *Otranto* y *Melmoth* observamos que existe una gran similitud en los resultados de ambos textos. En la decadencia del gótico se produce una vuelta a los comienzos, buscando el gótico sobrenatural, no desmesurado.

Es notable para nuestro estudio el hecho de que a mayor presencia del sur en el gótico, se produce un mayor impacto terrorífico sobre la audiencia. Así, en el caso de *The Monk*, el catolicismo sería el elemento que catalizaría de forma destacada el terror gótico en la novela. Estableciendo este parámetro podríamos cotejar todas las obras analizadas que estén digitalizadas sobre la proyección de *The Monk*. De esta forma podríamos averiguar la importancia de este elemento en cada una de las obras analizadas.

Finalmente, queremos concluir este punto con una reflexión. El análisis realizado bajo la disciplina de la literatura computacional utilizando la metodología de la lingüística del corpus (aunque no es usual en los análisis literarios de los géneros o modos narrativos), supone un acercamiento cuantitativo a la ficción. Como dice Stubbs (1996: 81), nuestro modesto objetivo

en el fondo, con la hipótesis de trabajo propuesta, es cambiar las percepciones del estudio de la narrativa y crear nuevos métodos de trabajo desde un punto de vista multidisciplinar. Este breve análisis en sí no es más que un esbozo de posibles investigaciones futuras en las que se podría realizar un proyecto con el fin de compilar y etiquetar un corpus completo de novela gótica. Partiendo de esos datos, intentaremos establecer un modelado estadístico integral que al mismo tiempo incluyera algoritmos capaces de establecer discriminaciones dentro de la ficción narrativa.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES PRIMARIAS

Ficción gótica

ANÓNIMO. 1802. *Don Algonah; or The Sorceress of Montillo. A Romantic Tale*. Londres: T. Hurst

_____. 1807. *The Mysterious Spaniard; or, The Ruins of St. Luke's Abbey. A Romance*. Londres: T. Maiden & J. Roe.

BECKORD, William. 1968 (1787). *Vatbek*. En *Three Gothic Novels*. Peter Fairclough (ed.). Introd. Mario Praz. Harmondsworth: Penguin Books. 149-256.

LORD BYRON, George Gordon. 1989. (1819). *Manfred*. Paul Muldoon (ed.). Hopewell, NJ: Ecco Press.

CULLEN, Stephen. 1794. *The Haunted Priory: or, The Fortunes of The House of Rayo. A Romance Founded Partly on Historical Facts*. Londres: J.Bell.

DACRE, Charlotte. 1806. (1997). *Zofloya, or the Moor by Charlotte Dacre*. Adriana Cracuin (ed.). Orchard Park, NY: Broadview Press.

DANGERFIELD, Thomas. 1991 (1680). *Don Tomazo. An Anthology of Seventeenth-Century Fiction*. Paul Salzman (ed.). Oxford: Oxford University Press.

GODWIN, William. 1972 (1799) *St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century*. Devendra P. Varma. Nueva York: Arno Press.

_____. 1982 (1794). *Caleb Williams*. David McCracken (ed.). Oxford & Nueva York: Oxford University Press.

_____. 1994 (1799). Pamela Clemit (ed.). *St. Leon*. Oxford & Nueva York: Oxford University Press.

IRELAND, William Henry. 1802 (1800). *Rimualdo: Or, The Castle of Badajos*. Londres: T.N. Longaman & O. Rees.

_____. 1975 (1799). *The Abbess: A Romance*. Devendra P. Varma (ed.). Nueva York: Ayer Co Pub.

HALE, Terry. (ed.). 1992. *Tales of the Dead: The Ghosts Stories which Inspired Mary Shelley's 'Frankenstein'*. Kent: The Gothic Society.

HOGG, James. 1990 (1824). *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. John Carey (ed.). Oxford & Nueva York: Oxford University Press.

LEE, Sophia. 1972 (1785). Joyce M.S. Tompkins & Devendra. P. Varma (eds.). *The Recess: Or, a Tale of Other Times*. Nueva York: Arno Press.

LEWIS, Matthew Gregory. 1980 (1796). *The Monk*. Howard Anderson (ed.). Oxford & Nueva York: Oxford University Press.

LUCAS, Charles. 1801. *The Infernal Quixote: A tale of the Day*. Londres: Minerva Press para William Lane.

MATURIN, Charles. R. 1989 (1820). *Melmoth the Wanderer*. Douglas Grant (ed.). Oxford & Nueva York: Oxford University Press.

RADCLIFFE, Ann. 1966 (1794). *The Mysteries of Udolpho. A Romance*. Bonamy DOBRÉE (ed.). Londres: Oxford University Press.

_____. 1972 (1789). *The Castles of Athlin and Dunbayne: A Highland Story*. SHROYER, Frederick (ed.). Nueva York: Arno Press.

_____. 1986 (1791). *The Romance of the Forest*. Introd. Chloe Chard (ed.). Oxford: Oxford University Press.

_____. 1993 (1790). *A Sicilian Romance*. Alison Milbank (ed.). Oxford: Oxford University Press.

_____. 1998 (1797). *The Italian: or the Confessional of the Black Penitents. A Romance*. Frederick Garber (ed.). Oxford: Oxford University Press.

REEVE, Clara. 1977 (1778). *The Old English Baron: A Gothic Story*. James Trainer (ed.). Oxford: Oxford University Press.

SHELLEY, Mary. 1968 (1818). *Frankenstein*. En *Three Gothic Novels*). Peter Fairclough (ed.). Mario Praz (Introd). Harmondsworth: Penguin Books. 257-498.

SHELLEY, Mary. 1831 (1995). *Frankenstein*. Fred Botting (ed.). Nueva York: St. Martin's Press.

SPECTOR, Robert D. (ed.). 1963. *Seven Masterpieces of Gothic Horror*. *The Castle of Otranto* (Horace Walpole), *The Old English Baron* (Clara Reeve), *Mistrust* (Matthew Gregory Lewis), *The White Old Maid* (Nathaniel Hawthorne), *The Heir of Mondolfo* (Mary Shelley), *The Fall of the House of Usher* (Edgar Allan Poe), *Carmilla* (Sheridan Le Fanu). Nueva York: Bantam.

TROUNCER, Margaret L. 1957. *The Reluctant Abbess: Angelique Arnauld of Port-Royal (1591-1661)*. Nueva York: Sheed & Ward.

WALKER, George. 1832 (1800). *The Three Spaniards*. Exeter: J.C. Gerrish, Publisher.

WALPOLE, Horace. 1968 (1765). *The Castle of Otranto*. En *Three Gothic Novels*. Peter Fairclough (ed.). Mario Praz (Introd). Harmondsworth: Penguin Books. 37-148.

WARNER, Richard. 1974 (1795). *Netley Abbey: A Gothic Story*. Devendra P. Varma (ed.). Nueva York: Arno Press.

Ficción no gótica

ANÓNIMO. 1590 (1775). *The Life and Adventures of Long Meg of Westminster*. Newcastle: New Printing Office.

FIELDING, Henry. 1967 (1741). *Joseph Andrews*, M. C. Batestein (ed.). Middletown: Wesleyan University Press.

_____. 1998 (1748). *Tom Jones*. Simon Stern. (ed.) Oxford: Oxford University Press.

MARSTON, John. 2001 (1603). *The Malcontent*. George K. Hunter (ed.). Manchester: Manchester University Press.

NASHE, Thomas. 1972 (1594). *The Unfortunate Traveller or the Life of Jack Wilton*. En *The Unfortunate Traveller and Other Works*. J. B. Steane (ed.). Harmondsworth: Penguin.

RICHARDSON, Samuel. 1971 (1740-42). *Pamela or, Virtue Rewarded*. E. Duncan, & B. D. Kimpel. (eds.). Boston : Houghton Mifflin Company.

_____. 1883 (1753). *Sir Charles Grandison*. Jocelyn Harris (ed.). Londres: Henry Gotheran.

WORDSWORTH, William. 1990 (1805). *The Prelude*. Stephen Gill (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Libros de viajes

ADDISON, Joseph. 1971 (1705). *Remarks on several Parts of Italy*. En JOHNSON, Samuel. *Johnson's Lives of the Poets; a Selection*. Janet P. Hardy (ed.). Oxford: Clarendon Press. 3-42.

AULNOY, Marie Catherine La Mothe, Countess d'. 1692. *The ingenious and diverting letters of the Lady -- travels into Spain describing the devotions, nunneries, humours, customs, laws, militia, trade, diet, and recreations of that people: intermixt with great variety of modern adventures, and surprising accidents : being the truest and best remarks extant on that court and country.* Londres: Samuel Crouch Pub.

BARTETTI, Joseph. 1970 (1770). *A Journey from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*. Arundel: Centaur Press.

BECKFORD, William. 1954 (1787). *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788*. A. Boyd (ed.). Londres: Rupert Hart Davis.

BOORDE, Andrew. 1547 (1906). *The First Book of the Introduction of Knowledge.*, F.J. Furnival (ed.). Londres: Kegan Paul, Trench, Trüber & Co.

CLARKE, Edward. 1763. *Letters Concerning the Spanish Nation.* Londres: T. Becket & P.A. De Hondt.

DILLON, John Talbolt. 1780. *Travels through Spain.* Londres: R. Baldwin.

FANSHAWE, Richard. 1829 (1666). *Original Letters during his Embassies in Spain and Portugal in Memoirs of Lady Fanshawe.* Londres: Henry Colburn.

FIELDING, Henry. 1968 (1753). *The Journal of a Voyage to Lisbon.* H. Pagliaro (ed.). Nueva York: Nardón Press.

GEDDES, Michael. 1830 (1702). *Miscellaneous Tracts: in three volumes.* Londres: B. Barker.

GILPIN, William. 1808 (1792). *Three essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape : with a Poem on Landscape Painting : to these are now added, two ... which the author executed his own drawings.* Londres: T. Cadell & W. Davies.

HERVEY, Christopher. 1785. *Letters from Portugal, Spain, Italy and Germany, in the years 1759, 1760 and 1761.* Londres: J. Davis, Chancery Lane.

HOLLAND, Elizabeth. 1910 (1802). *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland.* Conde de Ilchester (ed.). Londres: Longman Green & Co.

HOWELL, James. 1869 (1645). *The Present State of Spayne: En Instructions for Forraine Travell*. Londres: Edward Arber. 5-60.

JARDINE, Alexander. 1771. *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal, etc.* Londres: T. Cadell.

McGANN, Thomas F. (ed.). 1963. *Portrait of Spain. British and American accounts of Spain in the Nineteenth Centuries*. Nueva York: Knopf.

NUGENT, Thomas. 1999 (1749). *The Grand Tour*. En *The British Abroad: the Grand Tour in the Eighteenth Century*. Chloe Chard (ed.). Londres: Sandpiper.

TOWNSED, Joseph. 1814 (1791). *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787: With particular attention to the agriculture, manufactures, commerce, population, taxes, and revenue ... remarks in passing through a part of France*. Lugar desconocido: Gye & Son.

TWISS, Richard. 1775. *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*. Londres: J. Davis.

SOUTHEY, Robert. 1797. *Letters written during a short Residence in Spain and Portugal*. Bristol: J. Cottle.

SWINBURNE, Henry. 1779. *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*. Londres: P. Elmsly.

WADSWORTH, James. 1970 (1630). *The English Spanish Pilgrime*. JOHNSON, Walter J. (ed.). Amsterdam: Theatrum Orbis.

WILLOUGHBY, Francis. 1748 (1664). *The Travels of Francis Willoughby, Esq.; through the Kingdom of Spain; with Observations on the Climates and Soil; as well as Produce of the Country; Accounts of Natural Curiosities, Remarkable Incriptions, Principal Commodities and Manufactures, and of the Temper, Genius and Customs of the Spanish Nation, Interspersed with some Remarks by Another Hand*. Londres: John Harris.

FUENTES SECUNDARIAS

ADAMS, Percy. 1985. "Perception and the Eighteenth-Century Traveller." *The Eighteenth Century*. Vol. 26. 139-57.

AGUIRRE, Manuel. 1990. *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester: Manchester University Press.

ALDISS, J. Brian. 1973. *Billion Year Spree*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.

ALLEN, B. Sprague. 1937. *Tides in English Taste (1619-1800). A Background for the Study of Literature*. 2 Vols. Cambridge, MA: Harvard University Press.

ALLEN, Walter. 1954. *The English Novel*. Nueva York: E. P. Dutton.

ALLMAND, Christopher. 1988. *The Hundred Years War: England and France at War, c.1300-c.1450*. Cambridge: Cambridge University Press.

AMRSTRONG, Nancy. 1987. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Nueva York: Oxford University Press.

ANDERSEN, Jorgen. 1952. "Giant Dreams: Piranesi's Influence in England." *English Miscellany* 3. 49-59.

ANDERSON, Howard. 1982. "Gothic Heroes." Robert Folkenflik (ed.). *The English Hero, 1660-1800*. Newark, DE: Delaware University Press. 71-96.

ANDRIANO, Joseph. 1992. *Our Ladies of Darkness: Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

ANÓNIMO. "Terrorist Novel Writing." *Spirit of the Public Journals* 1. 227-9.

BAKER, Ernest. 1975. "The Novel of Sentiment and the Gothic Romance." Vol. 5. *The History of the English Novel*. 11 vols. Nueva York: Barnes & Noble. 209-229.

BALDICK, Chris (ed.). 1992. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: OXFORD University Press.

_____ & Mighall, Robert. 2000. "Gothic Criticism." PUNTER, David (ed.) *The Gothic Companion*. Oxford: Blackwell. 209-228.

BALLESTEROS González, Antonio. 1998. *Narciso y el Doble en la Literatura Victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.

BANTA, Martha. 1972. *Henry James and the Occult: The Great Extension*. Bloomington: Indiana University Press.

BARBABULD, Anna. 1810. "On the Origin and Progress of Novel-Writing." Vol. 1. En *The British Novelists*. Anna Barbauld (ed.). 50 vols. Londres: F.C. & J. Rivington. 62-75.

BARRUEL, Augustin. 1794. *The History of the Clergy during the French Revolution*. Londres: J.P. Coghlan.

BARTHES, Roland. 1972. *Mythologies*. Annette Lavers (trad.). Londres: Paladin Grafton Books.

BATE, Walter J. 1969. *From Classic to Romantic*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.

BATTEN, Charles L. Jr. 1978. *Pleasurable Instruction: form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*. Los Angeles: University of California Press.

BAYER-BERENBAUM, Linda. 1982. *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*. Rutherford, Madison & Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

BENNETT, Tony; MERCER, Colin & WOOLLACOTT, Janet (eds.). 1982. *Popular Culture: Politics, Ideology and Popular Culture*. Milton Keynes: Open University Press.

BERGLUND, Birgitta. 1993. *Woman's Whole Existence: The House as an Image in the Novels of Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft, and Jane Austen*. Lund, Suecia: Lund University Press/Bromley, Kent, GB: Chartwell.

BHALLA, Alok. 1991. *The Cartographers of Hell: Essays on the Gothic Novel and the Social History of England*. Nueva Delhi: Sterling Publishers Private.

BIRKHEAD, Edith. 1925. "Sentiment and Sensibility in the Eighteenth-Century Novel." *Essays and Studies*. Vol. 11. 22-116.

_____. 1963 (1921). *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. Londres: Constable.

BLACK, Jeremy. 1999. *Eighteenth Century Europe*. Londres: St. Martin's Press.

BLACK, Robert Kerr. 1949. *The Sadleir-Black Gothic Collection. An Address Before the Bibliographical Society of the University of Virginia on May 12, 1949*. Charlottesville, VA: Alderman Library, University of Virginia.

BLAKEY, Dorothy. 1939. *The Minerva Press, 1790-1820*. Londres: Oxford University Press.

BLEILER, E.F. (ed.). 1978. *The Checklist of Science-Fiction and Supernatural Fiction*. Glen Rock, NJ: Firebell Books.

_____. 1983. *The Guide to Supernatural Fiction. A Full Description of 1.775 Books From 1750 to 1960. Including Ghost Stories, Weird fiction, Stories of Supernatural Horror, Fantasy, Gothic Novels, Occult Fiction, and Similar Literature*. Kent, OH: Kent State University Press.

_____. 1985. *Supernatural Fiction Writers*. 2 vols. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

BLONDEL, Jaques. Marzo 1971. "On 'Metaphysical Prisons.'" *Durham University Journal*, 32. 133-138.

BLOOM, Clive. (ed.). 1997. *Gothic Horror: A Critical Anthology*. Basingstoke, GB: Macmillan.

_____. 1986. *The Occult Experience and the New Criticism*. Sussex: Harvester Press.

BONNEY, Richard. 2002. *The Thirty's Years War 1618-1648*. Oxford: Oxford Osprey Publishing.

BOTTING, Fred. 1996. *Gothic*. Londres & Nueva York: Routledge.

_____. 2000. "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture." En David Punter (ed.). *The Gothic Companion*. Oxford: Blackwell. 3-15.

BOURDIEU, Pierre. 1992. *Las reglas del Arte*. Trad. KAUF, Thomas. Barcelona: Anagrama.

BRAUCHLI, Jacob. 1928. *Der englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekannteren Bücher: Ein Beitrag zur Geschichte der Volksliteratur*. Weida, Alemania: Thomas & Hubert.

BRENNAN, Matthew & John RUSSELL. 1997. *The Gothic Psyche: Disintegration and Growth in Nineteenth Century English Literature*. Nueva York: Camden House.

BRETON, Andre. 1969. *Manifestoes of Surrealism*. Richard Seaver & Helen Lane (trads.). Michigan: Michigan University Press.

BRIGGS, Julia. 1977. *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*. Londres: Faber & Faber.

BROOKE-ROSE, Christine. 1981. *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge: Cambridge University Press.

BROOKS, Peter. 1976. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven & Londres: Yale University Press.

BRUHM, Steven. 1994. *Gothic Bodies: The Politics of Pain in Romantic Fiction*. Philadelphia: Pennsylvania University Press.

BURKE, Edmund. 1958 (1756). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. J. T. Boulton (ed). Londres: Routledge & Kegan Paul.

BURKE, Peter. 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres: Temple Smith.

BURLEY, Stephanie. 2003. "The Death of Zofloya; or the Moor as Epistemological Limit." En *The Gothic Other, Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*. Ruth Bienstock Anolik & Douglas L. Howard (eds.). London, North Carolina, Jefferson: McFarland & Company. 197-212.

BUTLER, Marilyn. 1982. *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*. Nueva York & Oxford: Oxford University Press.

BUZAR, James. 1993. *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture*. Nueva York: Oxford University Press.

BYRD, Max. 1977. "The Madhouse, the Whorehouse and the Convent." *Partisan Review*, 44. Vol. 2. 268-278.

BYRON, Glennis. 2000. "Gothic in the 1890s." En *A Companion to the Gothic*. David Punter (ed.). Oxford: Blackwell. 132-143.

CARSON, James P. 1996. "Enlightenment, Popular Culture, and Gothic Fiction." En *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*. John Richetti (ed. & introd.). Cambridge: Cambridge University Press. 255-176.

CARTER, Margaret. L. 1987. *Specter or Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction*. Ann Arbor: University Microfilms International.

CASTLE, Terry. 1995. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. Oxford: Oxford University Press.

CAVALIERO, Glen. 1995. *The Supernatural and English Fiction*. Nueva York: Oxford University Press.

CHILDS, John. 1980. *The Army, James II, and the Glorious Revolution*. Manchester: Manchester University Press.

CLARK, Jonathan C. D. 1986. *Revolution and Rebellion: State and Society in England in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.

CLARK, Kenneth. 1928. *The Gothic Revival*. Londres: Constable.

_____. 1973. *The Romantic Rebellion*. Londres: John Murray.

CHARD, Chloe. 1986. "Introduction." En Ann Radcliff, *The Romance of the Forest*. Oxford: Oxford University Press. vii-xxv.

CLEMITT, Pamela. 1994. "Introduction." En William Godwin, *St. Leon*. Oxford: Oxford University Press. vi-xxii

CLERY, Enma. J. 1992. "The Politics of the Gothic Heroine in the 1790s." En *Reviewing Romanticism*. Philip W. Martin & Robin Jarvis (eds.). Nueva York: St. Martin's. 69-85.

_____. 1995. *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*. Cambridge & Nueva York: Cambridge University Press.

CLERY, E.J. & MILES, Robert (eds.). 2000. *Gothic Documents: A Sourcebook 1700-1820*. Manchester: Manchester University Press.

CLIFORD, George & MARCUS, James. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

COLEMAN, William Emmet. 1980. *On the Discrimination of Gothicisms*. Nueva York: Arno Press.

COLERIDGE, Samuel Taylor. 1936 (1797). "The Blasphemy of *The Monk*." En Thomas M. Raysor (ed.). *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Londres: Constable. 373-378.

CONGER, Syndy M. 1977. *Matthew G. Lewis, Charles Robert Maturin and the Germans: An Interpretative Study of the Influence of German Literature on Two Gothic Novels*. Nueva York: Arno Press.

_____. FRANK, Frederick S. & O'DEA, Gregory (eds.). 1997. *Iconoclastic Departures: Mary Shelley After Frankenstein: Essays in Honor of the Bicentenary of Mary Shelley's Birth*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press

CORNWELL, Neil. 1990. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Nueva York: Harvester Wheatsheaf.

COTTOM, Daniel. 1985. *The Civilized Imagination: A Study of Ann Radcliffe, Jane Austen, and Sir Walter Scott*. Cambridge: Cambridge University Press.

CRAPANZANO, Vicent. 1986. "Hermes' Dilemma: the Masking of Subversion in Ethnographic Description." En MARCUS, George & CLIFFORD, James (eds.) *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. 51-76.

CRAWFORD, Gary W.; FRANK, Frederick S.; FISHER IV, Benjamin Franklin & LJIUNGUIST, Kent P. 1983. *The 1980 Bibliography of Gothic Studies*. Baton Rouge, LA: Gothic Press.

CROUCH, Samuel. 1692. "Introduction." En *The ingenious and diverting letters of the Lady L travels into Spain describing the devotions, nunneries, humours, customs, laws, militia, trade, diet, and recreations of*

that people : intermixt with great variety of modern adventures, and surprising accidents : being the truest and best remarks extant on that court and country. Londres: Samuel Crouch ed. xv-xxxii.

CURRAN, Stuart. 1986. *Poetic Form and British Romanticism.* Nueva York: Oxford University Press. 177-196.

_____. 1993. "Romantic Poetry: Why and Wherefore?" *The Cambridge Companion to British Romanticism.* Stuart Curran (ed.). Nueva York: Cambridge University Press.

DAY, Patrick. 1985. *In the Circles of Fear and Desire: A Study in Gothic Fantasy.* Chicago: Chicago University Press.

DAVIS, Lennard. 1983. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel.* Nueva York: University of Pennsylvania Press.

DA VINCI, Nina. 1993. "Place and Eros in Radcliffe, Lewis, and Bronte." En *The Female Gothic.* Julian E. Flennor (ed.). Montreal: Eden Press. 187-206.

DELAMOTTE, Eugenia. 1990. *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth Century Gothic.* Oxford: Oxford University Press.

DEMATA, Massimiliano. 2002. "Discovering Eastern Horrors: Beckford, Maturin and the Discourse of Travel Literature" en *Empire and the Gothic: The Politics of Genre.* Basingstoke, GB: Pelgrave Macmillan. 13-34.

DEMOOR, Marysa. 1995. "Male Monsters or Monstrous Males in Victorian Women's Fiction." En *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Valeria Tinkler Viviani, Peter Davison & Jane Stevenson. (eds.). Amsterdam: Rodopi. 173-182.

_____. 2004. "White Terror, Black Dreams." En *The Gothic Other, Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*. Ruth Bienstock Anolik & Douglas L. Howard (eds.). Londres, North Carolina, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.

DOLEZEL, Lubomir. 1999. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Trad. MARTINEZ LORENTE, Joaquín. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

DRAKE, Nathan. 2003 (1798). *Literary Hours*. Varsovia: Taplinger Pub. Co.

DRUMMOND, Andrew. 1950. *The Churches in English Fiction*. Rochester, NJ: Backus.

DUNCAN, I. 1992. *Modern Romance and Transformations of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press.

DUQUE, Pedro J. 1991. *España en Shakespeare*. Salamanca: Universidad de Deusto y Universidad de León.

DURANT, David S. 1980. *Ann Radcliffe's Novels: Experiments in Setting*. Nueva York: Arno Press.

DYER, Richard. 1988. "Children of the Night: Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism." En Susannah Radstone (ed.). *Sweet Dreams: Sexuality, Gender and Popular Fiction*. Londres: Lawrence & Wishart. 47-72.

EAGLETON, Terry. 1990. *Ideology: An Introduction*. Londres: Verso.

_____. 1990b. *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

EDMUNDSON, Mark. 1997. *Nightmare on Main Street: Angels, Sadoomasochism, and the Culture of Gothic*. Cambridge: Harvard University Press.

ELLIS, Kate. F. 1989. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana: University of Illinois Press.

ELLIS, Markman. 2003. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA CD-ROM Edition. 1997. Chicago: Britannica Corp.

FISHER, Benjamin Franklin IV. 1987. *The Gothic's Gothic: Study Aids to the Tale of Terror*. Nueva York: Garland.

FLEENOR, Julian E. (ed.). 1983. *The Female Gothic*. Montreal: Eden.

FLINT, Kate. 1996. "Romance, Post-Modernism and the Gothic: Fictional Challenges to Theories of Women and Reading, 1790-1830". En SCHÖWERLING, Rainer et al. (eds.). *Literatur und Erfahrungswandel 1789-1830*. Munich: Fink. 269-279.

FORD, Boris. (ed.) 1988. *The New Pelican Guide to English Literature*. Harmondsworth: Penguin.

FOSTER, James R. 1927. "The Abbé Prevost and the English Novel." *PMLA* 42. 443-464.

_____. 1949. *The History of the Pre-Romantic Novel in England*. Londres: Oxford University Press.

FOUCAULT, Michel. 1967. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*.

Trad. SHERIDAN, Alan. Londres: Tavistock.

_____. (1979) *The History of Sexuality: An Introduction*. Trad. HURLEY, Robert.

Harmondsworth: Penguin.

_____. (1986) *The Foucault Reader*. RABINOW, Paul (ed.). Trad. HOWARD, Richard.

Harmondsworth: Penguin.

FOXÉ, John. 1843 (1684). *The Acts and Monuments of John Foxe: With a Life of the Martyrologist, and Vindication of the Work*. Londres: Seeley, Burnside, & Seeley.

FOWLER, Alastair. 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*.

Cambridge, MA: Harvard University Press.

FRANK, Frederick S. 1984. *Guide to the Gothic: An Annotated Bibliography of Criticism*. Metuchen,

NJ: Scarecrow Press.

_____. 1987a. *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel*. Nueva York: Garland

Publishing.

_____. 1987b. S. *Gothic Fiction: A Master List of Twentieth Century Criticism and Research*. Westport, CT: Meckler.

_____. 1990. "The Gothic Vathek: The Problem of Genre Resolved." GRAHAM, Kenneth W. (ed.). *Vathek and the Escape from Time: Bicentenary Revaluations*. Nueva York: AMS.

_____. 1995. *Guide to the Gothic II: An Annotated Bibliography of Criticism, 1983-1993*. Lanham, MD & Londres: UPA/Scarecrow Press.

FRANK, Frederick S.; CRAWFORD, Gary William & FISHER, Benjamin Franklin IV. 1980. *The 1979 Bibliography of Gothic Studies*. Baton Rouge, LA: Gothic.

FREUD, Sigmund. 1953. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. STRACHEY, James (ed.). Vol. 12. Trad. RIVIERE, Joan. Londres: Barnes & Noble.

FRYE, Northrop. 1957. "Towards Defining an Age of Sensibility." *Eighteenth Century Literature*. James L. Clifford (ed.). Oxford: Oxford University Press. 144-152.

GARBER, Frederick. 1973. *Meaning and Mode in Gothic Fiction*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University.

GEARY, Robert F. 1992a. *The Supernatural in Gothic Fiction: Horror, Belief and Literary Change*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

_____. 1992b. "M.G. Lewis and Later Gothic Fiction: The Numinous Dissipated." En *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*. Nicholas Ruddick (ed.). Westport, CT: Greenwood.

GIBBON, Edward. 2001 (1782). *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Harmondsworth: Penguin.

GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. 1984. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

GILMOUR, Ian. 1992. *Riots, Risings, and Revolution: Governance and Violence in Eighteenth-Century England*. Londres: Hutchinson.

GOODRICH, Norma L. 1970. "Gothic Castles in Surrealist Fiction." En *Proceedings of the Comparative Literature Symposium. Vol. III: From Surrealism to the Absurd*. Wolodymyr T. ZYLA (ed.). Lubbock: Texas Technical University Press. 143-162.

GOSSET, Thomas F. 1997. *Race: The History of an Idea in America*. Nueva York: Oxford University Press.

GRAHAM, Kenneth W. (ed.). 1999. *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*. Nueva York: AMS.

GREENFELD, Liah. 1992. *Nationalism: Five Roads to Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

GRENBY, Matthew O. Otoño 2000. "Politicised Fiction in Britain 1790-1810: An Annotated Checklist." *The European English Messenger*. Vol. IX/2. 47-53.

GRUNENBERG, Christoph (ed.). 1997. *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. Cambridge: MIT Press.

GUEST, Harriet. 1992. "The Wanton Muse: Politics and Gender in Gothic Theory after 1760." En *Beyond Romanticism: New Approaches to Texts and Contexts 1780-1832.*, Stephen Copley & John Whale (eds.). Londres: Routledge. 118-39.

GUILLÉN CAHEN, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.

HAGGERTY, George. E. 1987. *Gothic Fiction/Gothic Form*. University Park/Londres: Pennsylvania State University Press.

_____. 1994. "The Gothic Novel, 1764-1824." En *The Columbia History of the British Novel*, John Richetti (ed.), John Bender (ed. asoc.), DAVID, Deirdre (ed. asoc.) & SEIDEL, Michael (ed. asoc.). Nueva York: Columbia University Press. 200-246.

HAINING, Peter (ed.). 1978. *The Shilling Shockers. Stories of Terror from the Gothic Bluebooks*. Nueva York: St. Martin's Press.

HALBERSTAM, Judith. 1995. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, NC: Duke University Press.

HALL, Ken G. 1993. *The Exalted Heroine and the Triumph of Order, Class, Women and Religion in the English Novel, 1740-1800*. Lanham, MD: Barnes & Noble Books.

HALL, Stuart. 1980. "Decoding and Encoding." En Stuart Hall (ed.). *Culture, Media, Language: Working Papers*. London: Hutchinson. 128-138.

_____. 1991. *Culture, Media, Language: Working Papers In Cultural Studies, 1972-79*. Londres: Routledge.

HALLER, William. 1963. *Foxe's Book of Martyrs and the Elect Nation*. Nueva York: Columbia University Press.

HALLIE, Philip. 1969. *Paradox of Cruelty*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

HAYDN, Harim. 1950. *The Counter Renaissance*. Londres: Charles Scribners & Sons.

HARRIS, Robert. Noviembre 1997. "Evaluating Internet Research Sources." En *VirtualSalt*: <http://www.virtualsalt.com/evalu8it.htm>.

HART, Francis R. 1968. "The Experience of Character in the English Gothic Novel." En *Experience in the Novel*. Harvey Roy (ed.). Nueva York: Columbia University Press.

_____. 1973. *Limits of the Gothic: The Scottish Example*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University.

_____. 1978. *The Scottish Novel: A Critical Survey*. Londres: John Murray.

HARWELL, Thomas Meade (ed.). 1986. *The English Gothic Novel: A Miscellany in Four Volumes*. Salzburg: Universitat Salzburg, Salzburg Studies in English Literature.

HAYDON, Colin. 1993. *Anti-Catholicism in Eighteenth-century England, c.1714-1780: A Political and Social Study*. Manchester: Manchester University Press.

HELLER, Lee. E. 1992. *Frankenstein and the Cultural Uses of Gothic*. Boston: St. Martin's Press.

_____. 1993. "Jane Eyre, Bertha, and the Female Gothic." En *Approaches to Teaching Bronte's Jane Eyre*, Diane L. Hoeveler & Beth Lau (eds.). Nueva York: Modern Language Association of America.

HENNESSY, Brendan. 1978. *The Gothic Novel*. Londres: Longman.

_____. 1978. "The Gothic Novel." Ian Scott Kilvert (ed.). *British Writers*. Nueva York: Charles Scribner's & Sons. 324-346.

HOFFMANN, Gerard. 1982. "The Fantastic in Fiction: Its 'Reality' Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration." GRABES, Herbert (ed.) *Yearbook of Research in English and American Literature*. Berlin & Nueva York: Walter de Gruyter. 367-364.

HOGGART, Richard. 1959. *The Uses of Literacy*. Londres: Chatto and Windus.

- _____. 1976. "Kulturwissenschaft heute." En *Landeskunde im Fremdsprachenunterricht*. H. Weber (ed.). Munich: Kösel Verlag.
- HOWARD, Jacqueline. 1994. *Reading Gothic Fiction: A Bakhtinian Approach*. Oxford: Clarendon Press.
- HOWELLS, Coral Ann. 1978. *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic Fiction*. Londres: Athlone.
- HUBIN, Allen J. 1979. *The Bibliography of Crime Fiction: 1749-1975. Listing All Mystery, Detective, Suspense, Police, and Gothic Fiction in Book Form Published in the English Language*. Delmar: CA Publishers.
- HUME, Robert D. Marzo 1969. "Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel." *PMLA* 84. 282-290.
- HUNT, John Dixon. 1976. *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HUNT, Margaret. 1993. "Racism Imperialism, and the Traveller's Gaze in Eighteenth-Century England." *Journal of British Studies*, 32. 337-351.
- HURLEY, Kelly. 1997. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Nueva York: Cambridge University Press.

HUXLEY, Aldous. 1949. *Prisons: With the "Carceri" Etchings by G.B. Piranesi*. Los Angeles: Zeitlin & Ver Brugge.

INSUA RODRIGUEZ, Pedro. 2005. "España en Babia un año después." *Catoblepas* 38. 1-26.

JACKSON, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literary of the Subversion*. Londres & Nueva York: Methuen.

JAUSS, Hans R. 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. WEIDHAAS-DE LA VEGA, Dora (trad.). Madrid: Taurus.

JERINIC, María. 1995. "In Defense of the Gothic: Rereading *Northanger Abbey*." En *Jane Austen and Discourses of Feminism*. Devoney Looser (ed.). Nueva York: St. Martin's Press. 137-150.

JONES, Howard M. & VARMA, D.P. 1969. "Introduction". En RADCLIFFE, Ann. *A Sicilian Romance*. JONES, Howard M. & VARMA, D.P. (eds.). Nueva York: Arno Press. vi-xxvii.

JUST, Martin Christoph. 1997. *Visions of Evil: Origins of Violence in the English Gothic Novel*. Nueva York: Peter Lang.

KANZER, Mark. 1976. "Freud and His Literary Doubles." En *Freud and his self-analysis*. M. Kanzer & J. Glenn (eds.). Nueva York: Jason Aronson.

KARL R. Frederick. 1974. *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth-Century*. Londres: Thames and Hudson.

KAUFMAN, Pamela. 1972. "Burke, Freud, and the Gothic." *Studies in Burke and His Time*, 13. 2178-2192.

KAYE, Heidi. 2000. "Gothic Film." *A Companion to the Gothic*. David Punter (ed.). Oxford: Blackwell. 180-193.

KEANE, Angela. 1995. "Resisting Arrest: The National Constitution of Picturesque and Gothic in Radcliffe's Romance." *News from Nowhere: Theory and Politics of Romanticism* 1. 96-119.

KELLY, Gary. 1989. *English Fiction of the Romantic Period. 1789-1830*. Nueva York: Longman.

_____. 1993. "Romantic Fiction." Stuart Curran. (ed.). *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Nueva York: Cambridge University Press. 216-236.

KERNAN, Alvin B. 1979. *The Playwright As Magician: Shakespeare's Image of the Poet in the English Public Theater*. Londres: Yale University Press.

KIELY, Robert. 1972. *The Romantic Novel in England*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

KIEVITT, Frank David. 1975. *Attitudes Toward Roman Catholicism in the Later Eighteenth Century English Novel*. *Dissertation Abstracts International*, 36. 1481a-1482a. Nueva York: Columbia University.

KILGOUR, Maggie. 1995. *The Rise of the Gothic Novel*. Londres & Nueva York: Routledge.

KLIGER, Samuel. 1990. "The Goths in England." En *The Gothick Novel*. Victor Sage (ed.). Basingstoke, GB: Macmillan. 115-130.

KNECHT, Robert J. 2002. *The French Religious Wars 1562-1598*. Oxford: Oxford Osprey Publishing.

KNOWLES, John. 1831. *The Life of Henry Fuseli*. Londres: S. Bentley.

KOSTELNICK, Charles. 1985. "From Picturesque View to Picturesque Vision: William Gilpin and Ann Radcliffe." *Mosaic*, 18. Vol 3. 31-48

KULLMANN, Thomas. 1995. "Nature and Psychology in *Melmoth the Wanderer* and *Wuthering Heights*." En *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition.*, V. Tinkler-Vilani, Peter Davidson & Jane Stevenson (eds.). Amsterdam: Rodopi. 99-106.

LAKE, Peter. 1989. "Anti-Popery: The Structure of a Prejudice." En *Conflict in Early Stuart England: Studies in Religion and Politics 1603-1642*. Richard Cust (ed.). Londres: England. 72-106.

LANG, Andrew. 1905. *Adventures Among Books*. Londres: Longman, Green.

LE TELLIER, Robert Ignatius. 1980. *An Intensifying Vision of Evil: The Gothic Novel (1764-1820) as a Self-Contained Literary Cycle*. Salzburgo: Universitat Salzburg.

_____. 1982. *Kindred Spirits: Interrelations and Affinities between the Romantic Novels of England and Germany (1790-1820) with Special Reference to the Work of Carl Grosse (1768-1847): Forgotten Gothic*

Novelist and Theorist of the Sublime. Salzburgo: Institut für Anglistik & Amerikanistik, Universität Salzburg.

_____. 1994. "The Gothic Novel." En *A Bibliography of the English Novel From the Restoration to the French Revolution: A Checklist of Sources and Critical Materials, With Particular Reference to the Period 1660 to 1740*. Salzburgo: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg. 97-110.

LEA, Sydney L.W. 1980. *Gothic to Fantastic: Readings in Gothic Fiction*. Nueva York: Arno Press.

LEAVIS, Q. D. 1932. *Fiction and the Reading Public*. Londres: Chatto & Windus.

LEVY, Maurice. 1968. *Le Roman "Gothique" Anglais, 1764-1824*. Toulouse: Imprimerie M. Espic.

_____. 1980. *Images du Roman Noir*. Wuppertal: Universität Münster Düsseldorf.

LIMON, Jerzy. 1986. *Dangerous Matter: English Drama and Politics 1623-24*. Cambridge: Cambridge University Press.

LOVECRAFT, Howard P. 1973. *Supernatural Horror in Literature*. Nueva York: Dover Publications.

LOEWENSTEIN, David (ed.). 2003. *The Cambridge History of Early Modern English Literature (The New Cambridge History of English Literature)*. Cambridge: Cambridge University Press.

LOVETT, Robert & HUGHES, Helen Sard. 1932. *The History of the Novel in England*. Boston: Houghton Mifflin.

LUCAS, Frank L. 1959. *The Art of Living: Four Eighteenth-Century Minds*. Nueva York: Macmillan.

MAcANDREW, Elizabeth. 1979. *The Gothic Tradition in Fiction*. Nueva York: Columbia University Press.

MACAULAY, Thomas Babiton. 1866. "Van Ranke's History of the Popes." En *The Works of Lord Macaulay Complete*. 8 vols. Hannah More (Macaulay). (ed.). Londres: Longmans, Green. 6-476.

MALTBY, William S. 1971. *The Black Legend in England, The Development of Anti-Spanish Sentiment, 1558-1660*. Londres: Duke University Publications.

_____. 1921. "Were the *Gothic Novels* Gothic?" *PLMA*, XXXVI. 652-64.

MAGGIN, William. 10 Octubre 1834. "William Godwin: A Gallery of Illustrious Literary Characters." *Fraser's Magazine*. 53. 463-476.

MALCHOW, Howard L. 1996. *Gothic Images of Race in Nineteenth Century Britain*. Stanford, CA: Stanford University Press.

MANLOVE, Colin. 1982. "On the nature of Fantasy" (1982)." En *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Roger C. Schlobin (ed.). Indiana: University of Notre Dame Press & The Harvester Press. 16-35.

MANWARING, Elizabeth W. 1925. *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*. Nueva York: Oxford University Press.

MARSHALL, Tim. 1996. *Murdering to Dissect: Frankenstein, Grave-Robbing, and the Anatomy of Literature*. Manchester: Manchester University Press.

MARTINEZ LORENTE, Joaquín. 1991. *Literatura utópica inglesa y estudio de los géneros literarios: Estudio de Utopía, New Atlantis y Gulliver's Travels desde un punto de vista genérico*. Murcia: Universidad de Murcia.

MARSTON, Daniel. 2002. *The Seven Year's War*. Oxford: Oxford Osprey Publishing.

MASSE, Michelle. 1992. *In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic*. Ithaca: Cornell University Press.

MATTHIAS, Thomas J. 1805. *The Pursuits of Literature*. Londres: T. Becket.

MAY, Chandler. 1969. *Parodies of the Gothic Novel*. Nueva York: Arno Press.

MAYO, Robert D. 1963. *The English Novel in the Magazines, 1740-1815. With A Catalogue of 1375 Magazine Novels and Novelettes*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

McGANN, Thomas F. 1963. *Portrait of Spain: British and American Accounts of Spain in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Nueva York: Knopf.

McGINLEY, Kathryn. 1996. "Development of the Byronic Vampire: Byron, Stoker, Rice." En *The Gothic World of Anne Rice*. Gary Hoppenstand & Ray B. Browne (eds.). Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press. 71-90.

McINTYRE, Clara. 1920. *Ann Radcliffe and her Time*. New Haven/Londres: Yale University Press.

McKEON, Michael. 1987. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

McROBBIE, Angela. 1981. "Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique." En *Culture, Ideology and Social Process: A Reader*, T. Bennett, G. Martin, C. Mercer & J. Woollacott (eds.). Milton Keynes: Open University Press. 111-24.

McNUTT, Dan. 1974. *The Eighteenth-Century Gothic Novel: An Annotated Bibliography of Criticism and Selected Texts*. Nueva York: Garland.

MELLOR, Ann. 1993. *Romanticism and Gender*. Nueva York & Londres: Routledge.

MEHROTRA, Kewal K. 1934. *Horace Walpole and the English Novel: A Study of the Influence of the "Castle of Otranto" 1764-1820*. Oxford: Basil Blackwell.

MENEGALDO, Giles. 1996. "The pre-Oedipal father: the Gothicism of *Blue Velvet*." En *Modern Gothic: A Reader*. Victor Sage & Alan Lloyd Smith (eds.). Manchester & Nueva York: Manchester University Press. 188-197.

MESSENT, Peter B. (ed.). 1981. *Literature of the Occult: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

NIGHALL, Robert. 2003. *A Geography of Gothic Victorian Gothic: Popping History's Nightmare*. Oxford: Oxford University Press.

MILES, Robert. 1993. *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*. Londres: Routledge.

_____. *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*. Manchester: Manchester University Press/ Nueva York: St. Martin's Press.

MILLER, John. 1997. *The Glorious Revolution*. Londres: Longman.

MISE, Raymond W. 1980. *The Gothic Heroine and the Nature of the Gothic Novel*. Nueva York: Arno Press.

MOBIUS, Hans. 1902. *The Gothic Romance*. Leipzig, Alemania: Grimme und Treomel.

MOERS, Ellen. 1977. *Literary Women*. Nueva York: Anchor Press.

MONK, Samuel Holt. 1935. *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. Nueva York: MLA.

MORE, Hannah. 1818. *Strictures on the Modern System of Female Education*. Vol 7. En *The Works of Hannah More*. Londres: T. Cadell & W. Davies.

MORRISON, Toni. 1992. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Nueva York: Vintage.

MULLAN, John & REID, Christopher (eds.). 2000. *Eighteenth-Century Popular Culture: A Selection*. Oxford: Oxford University Press.

MULLET, Michael (ed.) 1998. *Catholics in Britain and Ireland*. Londres: St. Martin's Press.

NAIRN, Tom. 1977. *The Break-up of Britain*. Londres: New Left Books.

NAPIER, Elizabeth R. 1987. *The Failure of Gothic*. Oxford: Clarendon Press.

NERÉT, Gilles. 1994. *Erotica Universalis*. Colonia: Benedikt Taschen.

NEWMAN, John Henry. 2000 (1851). *Lectures on the Present Position of Catholics in England: Addressed to the Brothers of the Oratory in the Summer of 1851*. Leominster: Gracewing Publishing.

NORMAN, Edward R. 1968. *Anti-Catholicism in Victorian England*. Londres: George Allen & Unwin.

NOVAK, Maximilian E. Otoño 1979. "Gothic Fiction and the Grotesque." *Novel*, 13. 50-66.

O'SULLIVAN, Tim. 1993. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies: Studies in Culture and Communication*. Londres: Routledge.

OLIVARES MERINO, Julio Ángel. 1999. "Patterns of a Myth: Vampires in *Beowulf*." En *Wonderous Literature- SELIM, Studies in Medieval English Literature*. A. Bringas, D. González, J. Pérez, E. Rama & E. Varela (eds.). Vigo: Universidad de Vigo. 101-109.

PAGDEN, Anthony. 1995. *Lords of the World: Ideologies of Empire in Spain, Britain and France c.1500 – c.1800*. New Haven: Yale University Press.

PARRINDER, Patrick. 1992. "Landscapes of British Science Fiction." En *Fights of Fancy: Armed Conflict in Science Fiction and Fantasy*. George Slusser & Eric S. Rabkin (eds.). Athens & Londres: University of Georgia Press. 193-204.

PAULSON, Ronald. 1975. *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*. Londres: Thames & Hudson.

PENZOLDT, Peter. 1965. *The Supernatural in Fiction*. Nueva York: Humanities Press.

PICKERING, Samuel Jr., 1976. *The Moral Tradition in English Fiction 1785-1850*. New Hampshire: The University Press of New England.

PLATZNER, Robert L. 1930. *The Metaphysical Novel in England: The Romantic Phase*. Nueva York: Arno Press.

_____ & HUME, Robert D. Marzo 1971. "Gothic versus Romantic: A Rejoinder." *PMLA* 86. 226-274.

POOVEY, Mary. Otoño 1979. "Ideology and *The Mysteries of Udolpho*." *Criticism* 21: 4. 307-30.

PORTER, Roy. 1982. "Mixed Feelings: The Enlightenment and Sexuality in Eighteenth-Century Britain." En BOUCÉ, Paul-Gabriel (ed.). *Sexuality in Eighteenth Century Britain*. Manchester: Manchester University Press. 8-11.

PRAZ, Mario. 1960. *The Romantic Agony*. Londres: Oxford.

_____. 1968. "Introductory Essay." En *Three Gothic Novels*. Peter Fairclough (ed.). Harmondsworth: Penguin Books. 7-22.

_____. 1971. *Matthew Gregory Lewis's 'Gothic Novel': The Monk*. Paris: Didier.

_____. 1973. *The Flaming Heart*. Nueva York: Norton.

PUNTER, David. 1980. *The Literature of Terror*. Londres: Longman.

_____. 1981. "Social Relations of Gothic Fiction." En *Romanticism and Ideology: Studies in English Writing, 1765-1830*. David Aers (ed.) Londres: Routledge. 103-117.

_____. 1989. *The Romantic Unconscious. A Study in Narcissism and Patriarchy*. Londres: Harvester Wheatsheaf.

_____. 1997. *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*. Basingstoke, GB: Macmillan.

_____. (ed.) 2000. *A Gothic Companion*. Oxford: Blackwell.

RABKIN, Eric. S. 1976. *The Fantastic in Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

_____. 1998. "Fantastic Verbal Portraits of Fantastic Visual Portraits." *Mosaic*. 21. 87-97.

RADWAY, Janet A. 1982. "The Aesthetic in Mass Culture: Reading the 'Popular' Literary Text." En *The Structures of the Literary Process*. P. Steiner & M. Cervenka (eds.). Amsterdam/Filadelfia: John Benjamin. 397-429.

RAILO, Eino. 1974 (1927). *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*. Nueva York: Humanities Press.

RAYSOR, Thomas M. (ed.) 1936. *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Cambridge, MA.: Folcroft Press.

REDDIN, Chitra Pershad. 1977. *Forms of Evil in the Gothic Novel*. Dalhousie University.

REED, Tony. 1988. *Demon-Lovers and their Victims in British Fiction*. Lexington: Kentucky University Press.

REED, Walter L. 1974. *Meditations on the Hero. A Study of the Romantic Hero in Nineteenth-Century Fiction*. New Haven: Yale University Press.

REEVE, Clara. 1970 (1785). *The Progress of Romance*. Nueva York: Garland.

RICHTER, David H. 1988. "The Reception of the Gothic Novel in the 1790s." En *The Idea of the Novel in the Eighteenth Century*. Robert W. Uphaus (ed.). East Lansing, MI: Colleagues Press. 117-137.

_____. 1996. *The Progress of Romance: Literary Historiography and the Gothic Novel*. Columbus, OH: Ohio State University Press.

RICHETTI, John. 1992. *The Popular Fiction before Richardson*. Oxford: Oxford University Press.

_____; BENDER, John; DEIRDRE, David & SEIDEL, Michael (eds.). 1994. *The Columbia History of the British Novel*. Nueva York: Columbia University Press.

ROBERTS, Mary Mulvey. 1990. *Gothic Immortals: The Fiction of the Brotherhood of the Rosy Cross*. Londres: Routledge.

_____. (ed.). 1998. *The Handbook to Gothic Literature*. Nueva York: New York University Press.

ROBERTSON, Ian. 1988. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*. Francisco José Mayans (trad.). Madrid: SERBASL/CSIC.

ROLLINS, Hayder E (ed.). 1958. *The Letters of John Keats 1814-1821*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.

RONALD, Margaret A. 1980. *Functions of Setting in the Novel: From Mrs. Radcliffe to Charles Dickens*. Nueva York: Arno Press.

SAAPAKK, Paul F. 1968. "A Survey of Psychopathology in British Literature from Shakespeare to Hardy." *Massachusetts Review* 21. 157-173.

SADE, Donatien A.F., Marquis de. 1989. "Reflections on the Novel." *One Hundred and Twenty Days of Sodom*. Austyn Wainhouse & Richard Seaver (trad.). Londres: Arrow Books.

SADLEIR, Michael. Noviembre 1927. "The Northanger Novels: A Footnote to Jane Austen." *English Association Pamphlet*, 68. 1-23.

SAGE, Victor. 1988. *Horror Fiction in the Protestant Tradition*. Basingstoke, GB: Macmillan.

_____. (ed.). 1990. *The Gothick Novel: A Casebook*. Londres: Macmillan.

_____. 1996. *Modern Gothic: A Reader*. Manchester: Manchester University Press.

SAGE, Victor & SMITH, Allan Lloyd. 1994. *Gothick Origins and Innovations*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi.

SAGLIA, Diego. 1996. "Looking at the Other: Cultural Difference and the Traveller's Gaze in *The Italian*." *Studies in the Novel*. 28:1. 12-37.

SAID, W. Edward. 1978. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon.

_____. 1993. *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage.

SCHMITT, Cannon. 1997. *Alien Nation: Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality*. Filadelfia: Pennsylvania University Press.

SCHULTE-SASSE, Jochen & SCHULTE-SASSE, Linda. Otoño 1991. "War, Otherness, and Illusionary Identifications with the State." *Cultural Critique* 19. 85-95.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. 1980. *The Coherence of Gothic Conventions*. Nueva York: Arno Press.

_____. Marzo 1981. "The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel." *PMLA* 96. 255-270.

SEWARD, Desmond. 1999. *The Hundred Years War. The English in France 1337-1453*. Harmondsworth: Penguin Books.

SKILTON, David. 1977. *The English Novel: Defoe to the Victorians*. Nueva York: Barnes & Noble Imports.

SMITD, J. Andrea. 2002. "Piedad e ilustración en relación armónica. Josep Climent i Avinent, obispo de Barcelona, 1766-1775." Montserrat Jiménez Sureda (trad.). *Manuscripts* 20. 91-102.

SMITH, N. C. 1980. *The Art of Gothic: Ann Radcliffe's Major Novels*. Nueva York: Arno Press.

SMITH, Warren. 1934. *Architecture in English Fiction*. Yale: Yale University Press.

_____. 1983. *The English Gothic: A Bibliographic Guide to Writers From Horace Walpole to Mary Shelley*. Westport, CT: Greenwood Press.

STOREY, John (ed). 1998. *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Atlanta: University of Georgia Press.

STRINATI, Dominic. 1995. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Nueva York: Routledge.

SULEIMAN, Susan Rubin. 1983. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel As a Literary Genre*. Nueva York: Columbia University Press.

SUMMERS, Montague. 1932. *The Vampire: His Kith and Kin*. Londres: Senate.

_____. 1938. *The Gothic Quest; a History of the Gothic Novel, by Montague Summers*. Londres: The Fortune Press.

_____. 1941. *A Gothic Bibliography, by Montague Summers*. Londres: The Fortune Press.

TARR, Mary Muriel. 1946. *Catholicism in Gothic fiction: A Study of the Nature and Function of Catholic Materials in Gothic fiction in England (1762-1820)*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.

TAYLOR, John T. 1943. *Early Opposition to the English Novel: The Popular Reaction from 1760 to 1830*. Londres: King's Crown Press.

TIBBETS, John C. 2004. "Brian Aldiss's Billion Year Spree: an Interview." *Literature Film Quarterly*, 1-19. http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3768.

TIENHOOVEN, Marie-José. Noviembre 1997. "All Roads Lead to England: *The Monk* Constructs the Nation." *Romanticism on the Net* 8. <http://users.ox.ac.uk/~scat0385/nation.html>.

THOMPSON, G. Richard. 1974. *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman: Washington State University Press.

_____. 1979. *Romantic Gothic Tales 1790-1840*. Nueva York: Harper & Row.

THORNBURG, Mary K. 1987. *The Monster in the Mirror: Gender and the Sentimental/Gothic Myth in Frankenstein*. Ann Arbor, MI: University Microfilm International Research Press.

THORSLEV, Peter. Jr. 1965. *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TINKLER-VILLANI, Valeria & DAVIDSON, Peter. 1995. *Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi.

TODOROV, Tzvetan. 1975. *The Fantastic*. Richard Howard (trad.). Ithaca: Cornell University Press.

_____. 1984. *Theories of the Symbol*. Catherine Porter (trad.). Ithaca: Cornell University Press.

_____. 1990. *Genres in Discourse*. Catherine Porter (trad.). Cambridge: Cambridge University Press.

TOMPKINS, J.M.S. 1969 (1932). *The Popular Novel in England, 1770-1800*. Londres: Constable.

TORRES-FONTES SUÁREZ, Cristina. 1996. *Viajes de extranjeros por el Reino de Murcia*. Murcia: Asamblea Regional de Murcia-Real Academia Alfonso X.

TRACY, Ann Blaisdell. 1980. *Patterns of Fear in the Gothic Novel 1790-1830*. Nueva York: Arno Press.

_____. 1981. *The Gothic Novel 1790-1830: Plot Summaries and Index to Motifs*. Lexington, KY: Kentucky University Press.

TRAINER, James. 1967. "Introduction." En *The Old English Baron*. Clara Reeve. Oxford: Oxford University Press. vii-xxv.

TREASE, Geoffrey. 1967. *The Grand Tour*. Londres: Heinemann.

TUMBLESON, Raymond D. 1998. *Catholicism in the English Protestant Imagination: Nationalism, Religion, and Literature 1600-1745*. Cambridge: Cambridge University Press.

VARMA, Devendra. P. 1966. *The Gothic Flame*. Nueva York: Russell & Russell.

VOLLER, Jack. 1994a. *The Supernatural Sublime: The Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism*. Dekalb, IL: Northern Illinois University Press.

_____. 1994b. "Todorov among the Gothics: Structuring the Supernatural Moment." En *Contours of the Fantastic: Selected Essays from the Eighth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Michele. K. Langford (ed.). Westport, CT: Greenwood. 197-207.

WAGNER, Peter. 1988. *Eros Revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*. Londres: Harvard University Press.

WATT, William Whyte. 1932 (1967). *Shilling Shockers of the Gothic School: A Study of Chapbook Gothic Romances*. Cambridge, MA & Nueva York: Harvard University Press.

WEBER, Max. 1958. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Talcott Parsons (trad.). Nueva York: Charles Scribner's Sons.

WEISS, Frederic. 1975. *The Anti Spectre*. Nueva York: Arno Press.

WHEELER, Elizabeth. 1925. *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorraine and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*. Oxford: Oxford University Press.

WHITE, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John's Hopkins University Press.

WHITMANN, Anna M. 1990. "Gothic Trivialliteratur: From Popular Gothicism to Romanticism." En *European Romanticism: Crosscurrents, Modes, and Models*. HOFFMEISTER, Gerhart (ed.). Detroit: Wayne State University Press. 59-75.

WIDDICOMBE, Sue. 1993. "Autobiography and Change: Rhetoric and Authenticity of 'Gothic' Style." En *Discourse Analytic Research: Repertoires and Reading of Texts in Action*. Erica Burman & Ian Parker (eds.). Londres: Routledge. 94-113.

WILLIAMS, Anne. 1995. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: Chicago University Press.

WILSON, Kathleen. 1995. *The Sense of the People: Politics, Culture and Imperialism in England, 1715-1785*. Cambridge: Cambridge University Press.

WILT, Judith. 1980. *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, and Lawrence*. Princeton: Princeton University Press.

WINTER, Kari J. 1992a. "Sexual/Textual Politics of Terror: Writing and Rewriting the Gothic Genre in the 1790s." En *Misogyny in Literature: An Essay Collection*. Katherine A. Ackley (ed.). Nueva York: Garland. 89-103.

_____. 1992b. *Subjects of Slavery, Agents of Change: Women and Power in Gothic Novels and Slave Narratives, 1790-1865*. Athens: University of Georgia Press.

WORRALL, David. 2000. "The Political Culture of Gothic Drama." En *A Companion to the Gothic*. David Punter (ed.). Oxford: Blackwell. 94-107.

ZIZEK, Slavoj. 1989. *Sublime Object of Ideology*. Nueva York: Verso.

RECURSOS EN INTERNET

Gothic literature: What the Romantic Writers Read.

<http://www.georgiasouthern.edu/~doug/gothic.htm>

Esta *web* ofrece una visión de la relación de los autores románticos Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, P.B. Shelley y Keats y su relación con el gótico a través de críticas, estudios y reseñas de estos autores sobre el propio gótico.

Gothic Technologies: Visuality in the Romantic Era.

<http://www.rc.umd.edu/praxis/gothic/index.html>. MILES, Robert (ed.).

En una colección de artículos y ensayos publicados en formato electrónico sobre las implicaciones visual y teatrales del gótico sobre el romanticismo inglés.

International Gothic Association.

<http://gothic.english.dal.ca/IGAGS.html>

Web de la Asociación Internacional del Gótico donde se pueden consultar últimas publicaciones, próximos congresos, artículos y los números de su revista denominada *Gothic Studies*.

Literary Gothicism.

http://www.wwnorton.com/romantic/topic_2/welcome.htm

Una excelente *web* sobre el gótico. Incluye enlaces de discusiones sobre novelistas góticos e importantes conceptos góticos. Página mantenida por la editorial W. W. Norton.

Project Gutenberg.

<http://www.gutenberg.net>

Sitio *web* de literatura y otros textos digitalizados.

Romanticism on the Net.

<http://www.ron.umontreal.ca/sites.html>

Aunque no es una *web* específica del gótico, esta publicación *online* publica muchos materiales y artículos relacionados con el gótico.

Sadleir-Black Collection.

- www.ampltd.co.uk/collections_az/Gothic-Fiction-1/highlights.aspx

- www.pagedepot.com/thesicklytaper/SPECIAL_COLLECTIONS.HTML

- www.lib.virginia.edu/small/collections/sadleir-black

La colección Sadleir-Black de obras góticas de la Universidad de Virginia es la más extensa del mundo. Alrededor de 3.000 libros microfilmados. En estas *webs* se pueden encontrar algunas digitalizadas, aunque básicamente están disponibles para consulta.

Sublime Anxiety: The Gothic Family and the Outsider.

<http://www.lib.virginia.edu/small/exhibits/gothic/index.html>

Exhibición especial de la Universidad de Virginia centrada en las primeras obras del gótico y en especial sobre el papel del héroe. Además incluye una sección sobre la mujer en el gótico, especialmente sobre las hermanas Brontës, y otra sobre los vampiros.

The Gothic Experience.

<http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/gothic.html>

Es un curso online sobre el gótico: breve historia, definiciones y otros materiales entre otras cosas.

The Gothic Literature Page.

<http://members.aol.com/iamudolpho/basic.html>

Sitio *web* de discusión de diferentes elementos del gótico. Incluye una sección sobre la poesía de cementerio y una extensa bibliografía.

The Gothic: Materials for Study.

<http://www.engl.virginia.edu/enec981/Group/title.html>

Es una página preparada por alumnos de postgrado en la que incluyen una bibliografía anotada y extractos de obras y artículos relevantes sobre el gótico.

The Literary Gothic.

<http://www.litgothic.com>

En una Web dedicada a todo lo concerniente a la literatura gótica. Contiene índices de autores, novelas, cuentos e historias cortas desde 1764 hasta la mitad del siglo XX. También alberga numerosas obras digitalizadas.

The Sickly Taper.

<http://www.pagedepot.com/thesicklytaper>

Web dedicado a la bibliografía gótica compilada por Frederick S. Frank.

Zittaw Press: Purveyors of the Trade Gothic.

<http://www.zittaw.com>

Sitio *web* en el que se pueden ver los últimos títulos góticos publicados de aquellas obras no reeditadas desde principios del siglo XIX.

Wikipedia.

http://en.wikipedia.org/wiki/Nine_Years_War

Diferentes artículos sobre las guerras franco-inglesas.

Software

MonoConc. 1996. Barlow.

Programa de análisis textual y catálogo de corpus, además de realizar concordancias.

SPSS. 2000. *Statistical Product for Service Solutions.* v. 11. Hull & Nie.

El **SPSS** es un programa estadístico informático muy usado en las ciencias sociales y empresas de investigación de mercado. Originalmente SPSS era el acrónimo de “Statistical Package for the Social Sciences”. En la actualidad la sigla designa tanto el programa como la empresa que lo produce.

ANEXO

INDICE BIBLIOGRAFICO DE NOVELAS GÓTICAS

El presente índice bibliográfico pretende ser una recopilación de novelas góticas en las que la representación del sur sea un elemento significativo en el texto, como hemos expuesto en este trabajo. La lista ha sido extraída de las distintas bibliografías consultadas y citadas en este trabajo y de la “Sadleir-Black Collection” de la Universidad de Virginia, que conserva muchos de los títulos microfilmados. Aquellos títulos que figuran en listas bibliográficas, pero no han sido encontrados en ningún catálogo no están presentes en este índice.

La relación es alfabética e incluye el título original de la primera edición, así como los datos bibliográficos de la primera edición. Además listamos las reediciones modernas de aquellas novelas que han sido publicadas de nuevo en los últimos cincuenta años.

Como información adicional clasificamos las novelas atendiendo al tipo de gótico con el que aparecen de manera más frecuente en las diversas bibliografías consultadas, así como en los catálogos de las bibliotecas. Los tipos de góticos comprenden: *Bluebook*, *Chapbook*, histórico, horror, sentimental, terror, terror-horror (cuando los dos modos predominaban por igual).

Estos títulos suponen casi una cuarta parte de todas las novelas góticas conservadas en la actualidad en su totalidad o en gran parte.

<p>1. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:</p>	<p>Anónimo. ALABANI: OR, THE MURDERER OF HIS CHILD, CONTAINING THE DIFFERENT VIEWS OF HIS CARÁCTER, AS A LIBERTINE IN PALERMO, AN OFFICER IN THE SPANISH SERVICE, A PLANTER IN THE ISLAND OF CUBA, ETC. Londres: T. Plumber para Tegg & Castleman. 1803. <i>Chapbook.</i> Ninguna.</p>
<p>2. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:</p>	<p>Anónimo. ALEXENA: OR THE CASTLE OF SANTA MARCO. Londres: Minerva Press para A.K. Newman. 1817. Terror. Ninguna.</p>
<p>3. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:</p>	<p>Anónimo. ALMAGRO AND CLAUDE: OR, MONASTIC MURDER EXEMPLIFIED IN THE DREADFUL DOOM OF AN UNFORTUNATE NUN. Londres: Dean & Munday. 1803. <i>Chapbook.</i> Ninguna.</p>
<p>4. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:</p>	<p>Anónimo. THE ANIMATED SKELETON. Londres: Minerva Press para William Lane. 2 vols. 1798. Terror. Valancourt Books (2005).</p>
<p>5. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:</p>	<p>Anónimo. THE APPARTION. Londres: Hookham. 1788. Terror-gótico (elementos de pseudo-historia). Ninguna.</p>
<p>6. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:</p>	<p>Anónimo. THE AVENGER: OR, SICILIAN VESPER, A ROMANCE OF THE THIRTEENTH CENTURY, NOT INAPPLICABLE TO THE NINETEENTH. Stockdale. Londres. 1810. <i>Chapbook.</i> Ninguna.</p>

7. Autor:	Anónimo.
Título:	THE BANDIT CHIEF: OR THE LORDS OF URVINO
Información Bibliográfica:	Minerva Press para A.K.Newman. Londres. 1818.
Tipo de gótico:	Terror-gótico.
Reediciones modernas:	Ninguna.
8. Autor:	Anónimo.
Título:	THE BANDITTI OF THE FOREST: OR, THE MYSTERIOUS DAGGER.
Información Bibliográfica:	Lady's Monthly Museum, Or Polite Repository Of Amusement And Instruction. 1811.
Tipo de gótico:	Terror-gótico.
Reediciones modernas:	Ninguna
9. Autor:	Anónimo.
Título:	THE BLOODY HAND: OR, THE FATAL CUP, A TALE OF HORROR!
Información Bibliográfica:	Londres: Stevens Circulating Library. s.f.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
10. Autor:	Anónimo.
Título:	THE CASTLE OF ALVIDARO; OR, THE SPANISH QUARREL. A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Maiden para J. Roe & A. Lemoine. 1809.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
11. Autor:	Anónimo.
Título:	THE CASTLES OF MONTREUIL & BARRE; OR THE HISTORIES OF THE MARQUIS LE BRUN AND THE BARON LA MARCHE, THE LATE INHABITANTS AND PROPRIETORS OF THE TWO CASTLES. AN HISTORICAL ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: W. Mason. s.f.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
12. Autor:	Anónimo.
Título:	THE CASTLE OF MURILLO. A SPANISH TALE OF THE SIXTEENTH CENTURY.
Información Bibliográfica:	Edimburgo: Oliver & Boyd. s.f.
Tipo de gótico:	Terror.

Reediciones modernas:	Ninguna.
13. Autor:	Anónimo
Título:	THE CASTLE OF SANTA FE.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para Lane & Newman. 1805.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
14. Autor:	Anónimo.
Título:	THE CASTLE OF VILLA-FLORA: A PORTUGUESE TALE, FROM A MANUSCRIPT LATELY FOUND BY A BRITISH OFFICER OF RANK IN AN OLD MANSION IN PORTUGAL.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para A.K. Newman. 1819.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
15. Autor:	Anónimo.
Título:	THE CAVERN OF HORRORS: OR, THE MISERIES OF MIRANDA, A NEAPOLITAN TALE.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Hurst. 1802.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
16. Autor:	Anónimo.
Título:	THE CHAPEL OF ST.BEBEDICT: A ROMANCE OF THE FIFTEENTH CENTURY.
Información Bibliográfica:	Belle Assemble, Or Bell's Court And Fashionable Magazine. 1813.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna
17. Autor:	Anónimo.
Título:	THE CONVENT OF ST. URSULA: OR, THE INCIDENTS AT OTTAGRO.
Información Bibliográfica:	Londres: John Arliss. 1809.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
18. Autor:	Anónimo.
Título:	THE CONVENT SPECTRE: OR, THE UNFORTUNATE DAUGHTER.
Información Bibliográfica:	Londres: T. & R. Hughes. 1808
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.

19. Autor:	Anónimo.
Título:	CORRELIA, OR THE MYSTIC TOMB. A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para Lane & Newman. 4 vols. 1802.
Tipo de gótico:	Terror-horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
20. Autor:	Anónimo.
Título:	COUNT RODERIC'S CASTLE: OR, GOTHIC TIMES, A TALE.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para William Lane.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
21. Autor:	Anónimo.
Título:	THE CROSS, OR, THE SPANISH CHAMPION: A TALE.
Información Bibliográfica:	Edimburgo: Oliver & Boyd.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
22. Autor:	Anónimo.
Título:	DE LA MARK AND CONSTANTIA: OR, ANCIENT HEROISM, A GOTHIC TALE.
Información Bibliográfica:	Londres: Tegg and Castleman. 1803.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
23. Autor:	Anónimo
Título:	DON ALGONAH; OR THE SORCERESS OF MONTILLO.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Hurst. 1802.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
24. Autor:	Anónimo.
Título:	DON SANCHO: OR THE MONK OF HENNARES. A SPANISH ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: D. N. Shury para J. F. Hughes. 2 vols. 1803.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.

25. Autor:	Anónimo.
Título:	FATAL JEALOUSY; OR, BLOOD WILL HAVE BLOOD! CONTAINING THE HISTORY OF COUNT ALMAGRO AND DUKE ALPHONSO.
Información Bibliográfica:	Londres: Printed for T. &R. Hughes. 1807.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
26. Autor:	Anónimo.
Título:	FATAL VOWS: OR, THE FALSE MONK, A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: Thomas Tegg. 1810.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
27. Autor:	Anónimo.
Título:	FATHER INNOCENT, ABBOT OF CAPUCHINS: OR, THE CRIMES OF THE CLOISTERS.
Información Bibliográfica:	Marvellous Magazine And Compendium Of Prodigies, 2. 1800.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
28. Autor:	Anónimo.
Título:	GABRIELLE DE VERGY: AN HISTORICAL TALE.
Información Bibliográfica:	London: T. Hookman & J. Brew. 1790.
Tipo de gótico:	Histórico.
Reediciones modernas:	Ninguna.
29. Autor:	Anónimo.
Título:	GOTHIC STORIES. THE ENCHANTED CASTLE, A FRAGMENT: GLANVILLE, A ROMANCE: ETHELBERT; OR THE PHANTOM OF THE CASTLE, A TALE OF HORROR: MARY, A FRAGMENT: THE MYSTERIOUS VISION; OR PERFIDY PUNISHED: AND THE UNFORTUNATE SPANIARD, A TALE.
Información Bibliográfica:	Londres: S. Bailey. s.f.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
30. Autor:	Anónimo.
Título:	HATERED: OR, THE VINDICTIVE FATHER, A

Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	TALE OF SORROW. Londres: Minerva press para Lane & Newman. 1802. Terror. Ninguna.
31 Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Anónimo HORATIO AND CAMILLA: OR, THE NUNS OF ST. MARY. Londres: Ann Lemoine. 1804. <i>Chapbook.</i> Ninguna.
32. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Anónimo. THE HORRORS OF THE SECLUDED CASTLE, OR VIRTUE TRIUMPHANT; CONTAINING AN INTERESTING NARRATIVE OF THE CAPTIVITY OF ANNA, THE FAIR ORPHAN; INCLUDING ALSO AN ACCOUNT OF MANY IMPORTANT CIRCUMSTANCES THAT OCCURRED DURING HER CONFINEMENT. FOUNDED PARTLY ON FACT. Londres: T. & R. Hughes. 1807. Terror. Ninguna.
33. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Anónimo. IDELFONZO AND ALBERONI: OR, TALES OF HORROR. Londres: Tegg & Castleman. 1803. <i>Chapbook.</i> Ninguna.
34. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Anónimo. IVEY CASTLE: CONTAINING INTERESTING MEMOIRS OF TWO LADIES, LATE NUNS IN A FRENCH ABOLISHED CONVENT. London: Owen. 1974. Terror. Ninguna.
35. Autor: . Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico:	Anónimo. THE IMAGINARY ADULTRESS. Londres: Minerva Press para William Lane. 2 vols. 1808. Terror.

Reediciones modernas:	Ninguna.
36. Autor:	Anónimo.
Título:	THE LIBERTINES: OR THE MONKISH MYSTERIES! A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Cork. 1800.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
37. Autor:	Anónimo.
Título:	LUSIGNAN, OR THE ABBAYE OF LA TRAPPE. A NOVEL.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para William Lane. 4 vols. 1801.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
38. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MEMOIRS OF A VILLAIN.
Información Bibliográfica:	Londres: S. Fisher. 1803.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
39. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MIDNIGHT ASSASSIN: OR, THE CONFESSIONS OF THE MONK RINALDI, CONTAINING A COMPLETE HISTORY OF HIS DIABOLICAL MACHINATIONS AND UNPARALLELED FEROCITY. TOGETHER WITH CIRCUMSTATIAL ACCOUNT OF THAT SCOURGE OF MANKIND THE INQUISITION, WITH THE MANNER OF BRINGING TO TRIAL THOSE UNFORTUNATE BEINGS WHO ARE AT ITS DISPOSAL.
Información Bibliográfica:	Marvellous Magazine and Campendium of Prodiges. 1802.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
40. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MIDNIGHT GROAN: OR, THE SPECTRE OF THE CHAPEL, INVOLVING AN EXPOSURE OF THE HORRIBLE SECRETS OF THE NOCTURNAL ASSEMBLY. A GOTHIC ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: T. & R. Hughes. 1808.
Tipo de gótico:	<i>Bluebook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.

41. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MIDNIGHT MONITOR: OR SOLEMN WARNINGS FROM THE INVISIBLE WORLD.
Información Bibliográfica:	Londres: Champante & Withrow. s.f.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
42. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MONK OF HENARES.
Información Bibliográfica:	Londres: J.F. Hughes. 1817.
Tipo de gótico:	<i>Bluebook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
43. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MONK OF GROTTO. OR EUGENIO & VIRGINIA. A TALE.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para William Lane. 2 vols. 1800.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
44. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MONKS OF CLUGNY: OR, THE CASTLE-ACRE MONASTERY.
Información Bibliográfica:	Londres: Ann Lemoine & J. Row. 1807.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
45. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MYSTERIOUS BRIDE: OR, THE STATUE SPECTRE.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Hughes. 1800.
Tipo de gótico:	<i>Bluebook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
46. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MYSTERIOUS PENITENT: OR, THE NORMAN CHATEAU, A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: Crosby & Letterman. 1800.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
47. Autor:	Anónimo.
Título:	THE MYSTERIOUS PILGRIM; OR, FATAL DUPLICITY. AN ITALIAN ROMANCE ... TO

Tipo de gótico: Reediciones modernas:	WHICH IS ADDED, THE HIBERNIAN MENDICANT. A TALE. Terror. Ninguna.
48. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Anónimo. THE MYSTERY OF THE BLACK CONVENT: AN INTERESTING SPANISH TALE OF THE ELEVENTH CENTURY. Londres: A. Neil. s. f. <i>Chapbook.</i> Ninguna.
49. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Anónimo THE MYSTIC CASTLE; ORPHAN HEIR. A ROMANCE. Londres. T. Hurst. 2 vols. 1796. Terror. Ninguna.
50. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Anónimo. THE MYSTIC TOWER: OR, VILLAINY PUNISHED. Londres: Kaygill. 1800. <i>Chapbook.</i> Ninguna.
51. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Anónimo. THE OFFSPRING OF RUSSELL. A NOVEL. Londres: T. Hurst. 2 vols. 1794. Terror. Ninguna.
52. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Anónimo. PARENTAL MURDER: OR, THE BROTHERS, AN INTERESTING ROMANCE IN WHICH VIRTUE AND VILLAINY ARE CONTRASTED, AND FOLLOWED BY REWARD AND RETRIBUTION. Londres: T. & R. Hughes. 1807. <i>Bluebook.</i> Ninguna.
53. Autor: Título:	Anónimo. PHANTOMS OF THE CLOISTERS; OR, THE MYSTERIOUS MANUSCRIPT. A NOVEL.

Información Bibliográfica:	Londres: T. Hurst. 3 vols. 1795.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
54. Autor:	Anónimo.
Título:	THE PRIORY OF ALABA AND THE CASTLE ON THE CLIFFS: A ROMANCE OF ANCIENT TIMES IN WHICH IS DESCRIBED THE AFFECTING HISTORY OF HORATIA, THE ONLY DAUGHTER OF THE COUNT OTTAGIA, AND THE ADVENTURES OF THE BRAVE LEANDER.
Información Bibliográfica:	Londres: J. Bailey. s f.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
55. Autor:	Anónimo.
Título:	REGINALD, OR THE HOUSE OF MIRÁNDOLA. A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Hurst. 3 vols. 1799.
Tipo de gótico:	<i>Bluebook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
56. Autor:	Anónimo.
Título:	THE ROMANCE OF THE APENNINES.
Información Bibliográfica:	Londres: Henry Colburn. 1808.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
57. Autor:	Anónimo.
Título:	ROSALIE: OR, THE CASTLE OF MONTALABRETTI.
Información Bibliográfica:	Londres: Longman, Hurst, Rees, & Orme. 1811.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
58. Autor:	Anónimo.
Título:	THE RUINS OF SELINUTI: OR, THE VAL DE MAZZARA, SICILIAN, CALABRIAN, AND NEAPOLITAN SCENERIES BY A LETE RAMBLER IN TOSE COUNTRIES.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para A.K. Newman. 1813.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
59. Autor:	Anónimo.

Título:	SCHABRACO, A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Lady's Monthly Museum, Or Polite Repository Of Amusement And Instruction. 4 vols. 1798
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Warner Paper-back Library (1974), edición de Robert D. Spector.
60. Autor:	Anónimo.
Título:	THE SECRET TRIBUNAL: OR, THE COURT OF WINCELAUS, A MYSTERIOUS TALE.
Información Bibliográfica:	T. Plumber para Tegg & Castleman. 1803.
Tipo de gótico:	<i>Bluebook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
61. Autor:	Anónimo.
Título:	THE SOUTHERN TOWER: OR, CONJUGAL SACRIFICE AND RETRIBUTION.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Hurst. 1802.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
62. Autor:	Anónimo.
Título:	THE SPANISH HERO: OR, HISTORY OF ALONZO THE BRAVE, CONTAINING AN AUTHENTIC ACCOUNT OF THE WARS BETWEEN THE SPANIARDS AND THE MOORS, IN THE REIGN OF ALPHONSO TO WHICH IS ADDED, A CORRECT DESCRIPTION OF THE SPANISH INQUISITION; AND AN ACCOUNT OF THE CRUEL PUNISHMENT INFLICTED ON ITS VICTIMS AT THE INQUISITORIAL DELIVERY, NAMED AN AUTO DE FE.
Información Bibliográfica:	Londres: J. Bailey. s.f.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
63. Autor:	Anónimo.
Título:	THE SPECTRE MOTHER: OR, THE HAUNTED TOWER.
Información Bibliográfica:	Londres: Dean & Munday. 1800.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.

64. Autor:	Anónimo.
Título:	THE SPECTRE OF THE MOUNTAIN OF GRENADA.
Información Bibliográfica:	Londres: John Dean & George Hughes. 1811.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
65. Autor:	Anónimo.
Título:	ST. MARY'S ABBEY: A NOVEL
Información Bibliográfica:	Chelmsford: R. C. Stanes & Co. 1801.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
66. Autor:	Anónimo.
Título:	A TALE OF MYSTERY: OR, THE CASTLE OF SOLITUDE, CONTAINING THE DREADFUL IMPRISONMENT OF COUNT L. AND THE COUNTESS HARMINA, HIS LADY.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Plumber para Thomas Tegg. 1803.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
67. Autor:	Anónimo.
Título:	THEODORE AND EMMA: OR, THE ITALIAN BANDIT, IN WHICH FATAL EFFECTS OF REVENGE ARE PORTRAYED IN THE CHARACTER OF MARQUIS DE ROVIGNO, WHO, DISAPPOINTED AT THE PREFERENCE GIVEN TO THE COUNT DE VALENZA BY THE DAUGHTER OF THE DUKE OF PARMA, ENROLLS HIMSELF IN THE COMPANY OF DARING BANDITTI, IN ORDER TO ACCOMPLISH HIS DIABOLICAL SCHEME OF ASSASSINATING THE COUNT, WITH OTHER CRUELITIES PRACTICED BY THE MARQUIS AND HIS SON, WALDEMAR, WHO, IN THE ENGAGEMENT WITH THEODORE, ACCIDENTALLY ATTENDS THE COUNTS DE VALENZA AND RAVENNA, IN THE DEATHS OF THEODORE AND EMMA.
Información Bibliográfica:	Londres: J. Bailey. 1800.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
68. Autor:	Anónimo.
Título:	THERESA: OR, THE WIZARD'S FATE.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para A.K. Newman. 1815.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.

- | | |
|----------------------------|---|
| 69. Autor: | Anónimo. |
| Título: | THE TOMB OR AURORA: OR, THE MYSTERIOUS SUMMONS. |
| Información Bibliográfica: | London: Ann Lemoine & J. Roe. 1807. |
| Tipo de gótico: | <i>Chapbook.</i> |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 70. Autor: | Anónimo. |
| Título: | THE TRADITION OF THE CASTLE: OR, SCENES IN THE EMERALD ISLE. |
| Información Bibliográfica: | Londres: A.K. Newman. 1824. |
| Tipo de gótico: | Sentimental. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 71. Autor: | Anónimo. |
| Título: | VALOMBROSA: OR, THE VENETIAN NUN. |
| Información Bibliográfica: | Londres: Minerva Press para Lane & Newman. 1804. |
| Tipo de gótico: | Terror-Horror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 72. Autor: | Anónimo. |
| Título: | THE WANDERING SPIRIT: OR, THE MEMOIRS OF THE HOUSE OF MONRO. |
| Información Bibliográfica: | Londres: T. Hurst. 1802. |
| Tipo de gótico: | <i>Chapbook.</i> |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 73. Autor: | Anónimo. |
| Título: | THE WATCH TOWER OF MAZZARA; OR, THE GENEROUS MOOR. A SICILIAN TALE. |
| Información Bibliográfica: | Londres: J. Bailey s.f. |
| Tipo de gótico: | <i>Chapbook.</i> |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 74. Autor: | Anónimo. |
| Título: | THE WITCH OF RONA; OR, THE MAGIC SPELL. A ROMANCE |
| Información Bibliográfica: | Londres: T. Maiden, for J. Roe & A. Lemoine. 1810. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 75. Autor: | Anónimo. |
| Título: | WOLFSTEIN: OR, THE MYSTERIOUS BANDIT, A |

Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	TERRIFIC ROMANCE, TO WHICH IS ADDED THE BRONZE STATUE, A TERRIFIC TALE. Londres: J. Bailey. s.f. <i>Chapbook.</i> Ninguna.
76. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Barrington, George. ELIZA: OR, THE UNHAPPY NUN. EXEMPLIFYING THE UNLIMITED TYRANNY EXERCISED BY THE ABBOTS AND ABBESSES OVER THE ILL-FATED VICTIMS OF THEIR MALICE IN THE GLOOMY RECESSES OF A CONVENT. INCLUDING THE ADVENTURES OF CLEMENTINA, OR THE CONSTANT LOVERS, A TRUE AND AFFECTING TALE. Londres: Tegg & Castleman. 1803. <i>Chapbook.</i> Ninguna.
77. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Beauclerc, Amelia. THE CASTLE OF TARIFA: OR, THE SELF BANISHED MAN. Londres: B. Crosby. 1812. Sentimental. Ninguna.
78. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Bennet, Agnes Maria. AGNES DE-COURCI, A DOMESTIC TALE. Bath: Minerva Press para William Lane. 4 vols. 1789. Terror. Ninguna.
79. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Blower, Elizabeth. MARIA, A NOVEL. Londres: T. Cadell. 1785. Terror. Ninguna.
80. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Bonhote, Elizabeth. BUNGAY CASTLE: A NOVEL Londres: Minerva-Press para William Lane. 2 vols. 1796. Terror. Zittaw Press (2006), edición de Kurt Herr.

81. Autor:	Bonhote, Elizabeth.
Título:	OLIVIA; OR, DESERTED BRIDE. BY THE AUTHOR OF HORTENSIA, THE RAMBLES OF FRANKLY, AND THE FASHIONABLE FRIEND.
Información Bibliográfica:	Londres: William Lane. 1787.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
82. Autor:	Bounden, Joseph.
Título:	THE MURDERER: OR, THE FALL OF LECAS.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para Lane & Newman. 1808.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
83. Autor:	Brewer, James Norris.
Título:	A WINTER'S TALE.
Información Bibliográfica:	London: T. Hurst. 4 vols. 1799.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
84. Autor:	Bromley, Elizabeth Nugent.
Título:	THE CAVE OF COSENZA: A ROMANCE OF THE EIGHTEENTH CENTURY.
Información Bibliográfica:	London: W. Calvert para G. & J. Robinson. 1803
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
85. Autor:	Brown, A.
Título:	THE ALPINE WANDERERS; OR THE VINDICTIVE RELATIVE: A TALE, FOUNDED ON FACTS. BY A. BROWN.
Información Bibliográfica:	London: J. Scales 1820.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
86. Autor:	Bullock, Mrs.
Título:	SUSANNA; OR, TRAITS OF A MODERN MISS; A NOVEL.
Información Bibliográfica:	London: Minerva-Press para William Lane. 1795.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
87. Autor:	Burke, Ann.
Título:	EMILIA DE ST. AUBIGNE, A NOVEL.
Información Bibliográfica:	Dublín. 1788.
Tipo de gótico:	Terror.

Reediciones modernas:	Ninguna.
88. Autor:	Burke, Ann.
Título:	THE SORROWS OF EDITH; OR, THE HERMITAGE OF THE CLIFFS: A DESCRIPTIVE TALE, FOUNDED ON FACTS.
Información Bibliográfica:	Londres: B. Crosby. 1796.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
89. Autor:	Chapman, M.
Título:	MARLETON ABBEY: OR, THE MYSTIC TOMB OF ST. ANGELO. TELL-TALE: OR, UNIVERSAL MUSEUM, CONSISTING OF A SERIES OF INTERESTING ADVENTURES, VOYAGES, HISTORIES, LIVES, TALES, AND ROMANCES, 5.
Información Bibliográfica:	1805.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
90. Autor:	Charlton, Mary.
Título:	ROSELLA, OR MODERN OCCURRENCES. A NOVEL.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para Lane & Newman. 1799.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
91. Autor:	Charlton, Mary.
Título:	THE HOMICIDE.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para Lane & Newman. 1805.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
92. Autor:	Chilcot, Harriet.
Título:	MORETON ABBEY: OR, THE FATAL MYSTERY, A POSTHUMOUS ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Southampton: T. Baker. 1800.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
93. Autor:	Cliford, Francis.
Título:	THE RUINS OF TIVOLI: A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: J.F. Hughes. 1804.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.

- | | |
|----------------------------|---|
| 94. Autor: | Cockburn, John. |
| Título: | INTERESTING NARRATIVE OF THE ADVENTURES OF JOHN COCKBURN AND HIS COMPANIONS, WHO WERE TAKEN BY A SPANISH GUARDA COSTA, IN 1730, AND THEN SENT ON SHORE NAKED AND WOUNDED; WHENCE, AFTER TRAVELLING 2300 MILES BAREFOOTED, HE SAFELY REACHED HIS NATIVE COUNTRY. |
| Información Bibliográfica: | Londres: Champante & Whitrow; Evans & Son; Hughes; J. Fairburn; & R. Hill. s.f. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 95. Autor: | Conolly, Luke Aylmer. |
| Título: | THE FRIAR'S TALE; OR, MEMOIRS OF THE CHEVALIER ORSINO, WITH OTHER NARRATIVES. |
| Información Bibliográfica: | Londres: T. Cadell & W. Davies. 1805. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 96. Autor: | Corry, John. |
| Título: | SEBASTIAN AND ZEILA, OR, THE CAPTIVE LIBERATED BY FEMALE GENEROSITY. |
| Información Bibliográfica: | Londres: Crosby & Co. 1802. |
| Tipo de gótico: | <i>Chapbooks.</i> |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 97. Autor: | Cowley, Hannah Parkhouse. |
| Título: | THE ITALIAN MARAUDERS. |
| Información Bibliográfica: | Londres: J. Dean para George Hughes. 1810. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 98. Autor: | Crandolph, Augustus. |
| Título: | THE MYSTERIOUS HAND: OR, SUBTERRANEAN HORROURS, A ROMANCE. |
| Información Bibliográfica: | Londres: Minerva Press para A.K.Newman. 1811. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 99. Autor: | Crookenden, Isaac. |

Título:	THE STORY O MORELLA DE ALTO: OR, THE CRIMES OF SCORPINO DEVELOPED.
Información Bibliográfica:	Londres: S. Fisher. 1804.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
100. Autor:	Crookenden, Isaac.
Título:	THE SKELETON: OR, THE MYSTERIOUS DISCOVERY, A GOTHIC ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: A. Neill. 1805.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
101. Autor:	Crookenden, Isaac.
Título:	FATAL SECRETS: OR, ETHERLINDA DE SALMONI, A SICILIAN STORY.
Información Bibliográfica:	Londres: J. Lee. 1806.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
102. Autor:	Crookenden, Isaac.
Título:	THE MYSTERIOUS MURDER: OR, THE USURPER OF NAPLES, AN ORIGINAL ROMANCE TO WHICH IS PREFIXED THE NOCTURNAL ASSASSIN, OR SPANISH JEALOUSY.
Información Bibliográfica:	Londres: J. Lee. 1806.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
103. Autor:	Crookenden, Isaac.
Título:	HORRIBLE REVENGE: OR, THE MONSTER OF ITALY!!
Información Bibliográfica:	Londres: R. Harrid. 1808.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
104. Autor:	Crookenden, Isaac.
Título:	THE ITALIAN BANDITTI: OR, THE SECRET HISTORY OF HENRY AND MATILDA, A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: R. Harrid. 1811.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
105. Autor:	Crookenden, Isaac.

Título:	THE SPECTRE OF THE TURRET: OR, GUOLTO CASTLE, A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: R. Harrid. s.f.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
106. Autor:	Cullen, Stephen.
Título:	THE HAUNTED PRIORY: OR, THE FORTUNES OF THE HOUSE OF RAYO, A ROMANCE PARTLY ON HISTORICAL FACT.
Información Bibliográfica:	Londres: J.Bell. 1794.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Zittaw Press (2005), edición de Franz J. Potter.
107. Autor:	Curties, T.J. Horsley.
Título:	THE MONK OF UDOLPHO, A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: D.N. Shury para J.F. Hughes. 4 vols. 1807.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Muriel Tarr
108. Autor:	Curtis, Julia.
Título:	SICILIAN MYSTERIES: OR, THE FORTRESS DEL VECHII.
Información Bibliográfica:	Londres: Henry Colburn. 1812.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
109. Autor:	Curtis, Julia.
Título:	CESARIO ROSALBA: OR, THE OATH OF VENGEANCE, A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Minerva Press para A.K. Newman. 1819.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
110. Autor:	Cuthberston, Catherine.
Título:	SANTO SEBASTIANO: OR, THE YOUNG PROTECTOR.
Información Bibliográfica:	Londres: George Robinson. 1806.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
111. Autor:	Cuthbertson, Catherine.
Título:	THE FOREST OF MONTALBANO.
Información Bibliográfica:	Londres: George Robinson. 1810.
Tipo de gótico:	Terror.

Reediciones modernas:	Ninguna
112. Autor:	Dacre, Charlotte.
Título:	ZOFLOYA: OR THE MOOR, A ROMANCE OF THE FIFTEENTH CENTURY.
Información Bibliográfica:	Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme. 1806.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Fortune Press (1927), edición de Montague Summers.
113. Autor:	Dacre, Charlotte.
Título:	THE LIBERTINE: A NOVEL.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Cadell & W.Davies.
Tipo de gótico:	Sentimental-Terror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1974), edición de John Garret.
114. Autor:	Dacre, Charlotte.
Título:	CONFESSIONS OF THE NUN OF ST. OMER. A TALE.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Cadell & W.Davies.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
115. Autor:	Dallas, Robert Charles.
Título:	THE KNIGHTS: TALES ILLUSTRATIVE OF THE MARVELLOUS.
Información Bibliográfica:	Londres: Longman, Hurst, Rees, & Orme. 1808.
Tipo de gótico:	Histórico.
Reediciones modernas:	Ninguna.
116. Autor:	Davenport, Selina.
Título:	AN ANGEL'S FORM AND DEVIL'S HEART.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para A.K. Newman. 1818.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
117. Autor:	Davenport, Selina.
Título:	ITALIAN VENGEANCE AND ENGLISH FOREBEARANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: A.K. Newman. 1828.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
118. Autor:	Dutton, Thomas.
Título:	THE HERMIT OF THE ALPS: OR, THE FATAL

Información Bibliográfica: PROGRESS OF ERROR, A PATHETIC NARRATIVE, FOUNDED UPON FACT, TO WHICH IS ADDED CONSCIOUS BENEVOLENCE, A TALE OF ANCIENT TIMES.
Londres: J. Roach. s.f.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.

119. Autor: Elson, Jane.
Título: A ROMANCE OF THE CASTLE.
Información Bibliográfica: Londres: Minerva Press para William Lane. 1800.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.

120. Autor: Fenwick, Eliza.
Título: SECRESY: OR , THE RUIN OF THE ROCK.
Información Bibliográfica: Londres: William Lane, Knight. 1795.
Tipo de gótico: Sentimental.
Reediciones modernas: Garland Publishing (1973).

121. Autor: Fox, Joseph Jr.
Título: TANCRED: A TALE OF ANCIENT TIMES.
Información Bibliográfica: Minerva Press para William Lane. 1791.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.

122. Autor: Fox, Joseph Jr.
Título: SANTA MARIA: OR, THE MYSTERIOUS PREGNANCY.
Información Bibliográfica: Londres: G. Kearsley. 3 vols. 1797.
Tipo de gótico: Horror.
Reediciones modernas: Ninguna

123. Autor: Frances, Sophia.
Título: VIVONIO: OR, THE HOUR OF RETRIBUTION.
Información Bibliográfica: Londres: Minerva Press para Lane & Newman. 1806.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.

124. Autor: Frances, Sophia L.
Título: THE NUN OF MISERICORDIA: OR, THE EVE OF ALL SAINTS.
Información Bibliográfica: Londres: Minerva Press para Lane & Newman. 4 vols. 1807.
Tipo de gótico: Terror.

Reediciones modernas:	Ninguna.
125. Autor:	Godwin, William.
Título:	ST. LEON: A TALE OF THE SIXTEENTH CENTURY.
Información Bibliográfica:	Londres: G.G. & J. Robinson. 1799.
Tipo de gótico:	Histórico.
Reediciones modernas:	Arno Press (1972) edición de Beckett, Juliet; Garland Publishing (1794); Oxford University Press (1994), edición de Pamela Clemit.
126. Autor:	Green, Sarah.
Título:	THE FESTIVAL OF ST. JAGO: A SPANISH ROMANCE.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para A.K. Newman. 1810.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
127. Autor:	Greene, Sarah.
Título:	THE ROYAL EXILE: OR THE VICTIMS OF HUMAN PASSIONS.
Información Bibliográfica:	Londres: S. Gosnell para J.J. Stockdale. 1811.
Tipo de gótico:	Histórico.
Reediciones modernas:	Ninguna.
128. Autor:	Green, William Child
Título:	THE ABBOT OF MONTSERRAT: OR, THE POOL OF BLOOD.
Información Bibliográfica:	Londres: A.K. Newman. 1826.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Frederick Shroyer.
129. Autor:	Green, William Child.
Título:	THE ALGERINES: OR, THE TWINS OF NAPLES.
Información Bibliográfica:	Londres: A.K. Newman. 1832.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
130. Autor:	Grosett, Emilia.
Título:	THE SPIRIT OF THE GROTTTO: OR, THE CASTLE OF ST. GEORGE.
Información Bibliográfica:	Londres: Mason. 1799.
Tipo de gótico:	Histórico.
Reediciones modernas:	Ninguna.

- | | |
|----------------------------|---|
| 131. Autor: | Grosse, Karl. |
| Título: | HORRID MYSTERIES. |
| Información Bibliográfica: | Londres: Minerva Press para William Lane. 1796. |
| Tipo de gótico: | Terror-Horror. |
| Reediciones modernas: | R.Holden (1927), edición de Montague Summers; Folio Press (1968), edición de Devendra P. Varma. |
| | |
| 132. Autor: | Guion, Miss. |
| Título: | THE LIFE AND SINGULAR MEMOIRS, OF MATILDA, COUNTESS DE LAUSANNE; OR, THE UNFORTUNATE VICTIM OF PARENTAL AMBITION: A GOTHIC STORY. TO WHICH IS ADDED THE CASTLE OF FORMOSA; OR THE TREACHEROUS MOOR: AND THE RIVALS; OR LOVE AND SUPERSTITION; A TENERIFFE TALE, FOUNDED ON FACT. BY MISS GUION. |
| Información Bibliográfica: | Londres: S. Fisher & T. Hurst. s.f. |
| Tipo de gótico: | <i>Chapbooks.</i> |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 133. Autor: | Haggitt, John |
| Título: | THE COUNT DE VILLEROI; OR, THE FATE OF PATRIOTISM. |
| Información Bibliográfica: | Londres: T. Cadell. 1794. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 134. Autor: | Hales, J.M.H. |
| Título: | THE ASTROLOGER: OR, THE EVE OF SAN SEBASTIAN. |
| Información Bibliográfica: | Londres: William Fearman. 1820. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 135. Autor: | Hamilton, Ann Mary. |
| Título: | THE FOREST OF ST. BERNARDO. |
| Información Bibliográfica: | Londres: J.F. Hughes. 1806. |
| Tipo de gótico: | Sentimental-Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
| | |
| 136. Autor: | Hamilton, Ann Mary. |
| Título: | MONTALVA: OR, THE ANNALS OF GUILT. |
| Información Bibliográfica: | Londres: N.L. Pannier. 1811. |
| Tipo de gótico: | Sentimental-Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |

137. Autor: Harley, M.
Título: ISIDORA OF GALLICIA: A NOVEL.
Información Bibliográfica: London: Lee & Hurst. 1797-1798.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna
138. Autor: Harvey, Jane.
Título: MINERVA CASTLE.
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para Lane & Newman. 1802.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna
139. Autor: Harwood, Caroline.
Título: THE CASTLE OF VIVALDI: OR, THE MYSTERIOUS INJUNCTION.
Información Bibliográfica: Minerva Press para A.K. Newman. 1810.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna
140. Autor: Hasworth, H.H.
Título: THE LADY OF THE CAVE: OR, THE MYSTERIES OF THE FOURTEENTH CENTURY, AN HISTORICAL ROMANCE.
Información Bibliográfica: London: Minerva press para Lane & Newman. 1802.
Tipo de gótico: Sentimental.
Reediciones modernas: Ninguna.
141. Autor: Hatton, Ann Julia
Título: CESARIO ROSALBA; OR, THE OATH OF VENGEANCE. A ROMANCE.
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para A. K. Newman & Co. 1819
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.
142. Autor: Haynes, Miss C.D.
Título: AUGUSTUS AND ADELINA: OR, THE MONK OF ST. BARNADINE.
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para A.K. Newman. 1819.
Tipo de gótico: Sentimental.
Reediciones modernas: Ninguna.
143. Autor: Haynes, Miss C.D.
Título: ELEANOR: OR, THE SPECTRE OF ST. MICHAELS,

Información Bibliográfica:	A ROMANTIC TALE. London: A.K. Newman. 1821.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
144. Autor:	Haynes, D.F.
Título:	PIERRE AND ADELINE: OR, THE ROMANCE OF THE CASTLE.
Información Bibliográfica:	London: B. Crosby. 1814.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
145. Autor:	Helme, Elizabeth.
Título:	LOUISA; OR, THE COTTAGE ON THE MOOR.
Información Bibliográfica:	London: Earle & Hemet. 1801.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Devendra P. Varma.
146. Autor:	Helme, Elizabeth.
Título:	ST. MARGARET'S CAVE: OR, THE NUN'S STORY, AN ANCIENT LEGEND.
Información Bibliográfica:	London: Earle & Hemet. 1801.
Tipo de gótico:	Histórico.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Devendra P. Varma.
147. Autor:	Helme, Elizabeth.
Título:	THE PILGRIM OF THE CROSS; OR, THE CHRONICLES OF CHRISTABELLE DE MOWBRAY. AN ANCIENT LEGEND
Información Bibliográfica:	London: Earle & Hemet. 1805.
Tipo de gótico:	Histórico.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Devendra P. Varma.
148. Autor:	Hervey, Elizabeth.
Título:	LOUISA. A NOVEL
Información Bibliográfica:	London: T. Hookham. 1790.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
149. Autor:	Hofland, Barbara.
Título:	TALES OF THE PRIORY.
Información Bibliográfica:	London: Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown. 1820.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.

150. Autor: Houghton, Mary.
Título: THE MYSTERIES OF THE FOREST.
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para A.K. Newman. 1810.
Tipo de gótico: Sentimental.
Reediciones modernas: Ninguna.
151. Autor: Huish, Robert.
Título: THE BROTHERS: OR, THE CASTLE OF NIELO, A ROMANCE.
Información Bibliográfica: London: William Emans. 1820.
Tipo de gótico: Terror-Horror.
Reediciones modernas: Ninguna.
152. Autor: Ireland, William Henry.
Título: THE ABBESS: A ROMANCE.
Información Bibliográfica: London: Earle & Hemet. 1799.
Tipo de gótico: Horror.
Reediciones modernas: Arno Press (1974), edición de B.F. Fisher IV; Zittaw Press (2006), edición de Jeffrey Kahan.
153. Autor: Ireland, William Henry.
Título: RIMUALDO: OR, THE CASTLE OF BADAJOS.
Información Bibliográfica: London: T.N. Longman & O. Rees. 1800.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Zittaw Press (2005), edición de Jeffrey Kahan.
154. Autor: Ireland, William Henry.
Título: BRUNO: OR, THE SEPULCHRAL SUMMONS.
Información Bibliográfica: London: Earle & Hemet. 1804.
Tipo de gótico: Terror-Horror.
Reediciones modernas: Ninguna.
155. Autor: Ireland, William Henry.
Título: GONDEZ THE MONK: A ROMANCE OF THE THIRTEENTH CENTURY.
Información Bibliográfica: London: W. Earle & J.W. Hucklebridge. 1805.
Tipo de gótico: Horror-pseudo histórico
Reediciones modernas: Zittaw Press (2005), edición de Jeffrey Kahan.
156. Autor: Ireland, William Henry.
Título: THE CATHOLIC: OR ARTS AND DEEDS OF THE POPISH CHURCH, A TALE OF ENGLISH HISTORY.

Información Bibliográfica:	London. Earle & Hemet. 1807.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
157. Autor:	Jones, Harriet.
Título:	THE FAMILY OF SANTRAILLE: OR, THE HEIR OF MONTAULT.
Información Bibliográfica:	London: G. Sydney para J. Cawthorn. 1809.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
158. Autor:	Kelly, Isabella.
Título:	THE ABBEY OF ST. ASAPH.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 3 vols. 1795.
Tipo de gótico:	Terror-horror.
Reediciones modernas:	Ninguna
159. Autor:	Kelly, Isabella.
Título:	EVA. A NOVEL.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 3 vols. London: 1799.
Tipo de gótico:	Terror-horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
160. Autor:	Kelly, Isabella.
Título:	JOSCELINA: OR, THE REWARDS OF BENEVOLENCE. A NOVEL.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 2 vols. 1800.
Tipo de gótico:	Terror-horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
161. Autor:	Ker, Ann.
Título:	THE HEIRESS OF MONTADLE: OR, THE CASTLE OF BEZANTO.
Información Bibliográfica:	London: J. & E. Kerby. 1799.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
162. Autor:	Ker, Ann.
Título:	ADELIN ST. JULIAN: OR, THE MIDNIGHT HOUR.
Información Bibliográfica:	London: J. & E. Kerby para Bonsor. 1800.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.

163. Autor: Lancaster, Agnes.
Título: THE ABESS OF VALTIERA: OR THE SORROWS OF A FALSEHOOD.
Información Bibliográfica: Minerva Press para A.K. Newman. 1816.
Tipo de gótico: Sentimental.
Reediciones modernas: Ninguna.

164. Autor: Landsdell, Sarah.
Título: MANFREDI, OR THE MYSTERIOUS HERMIT, AN INTERESTING AND ORIGINAL ROMANCE.
Información Bibliográfica: London: G. Stevens.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.

165. Autor: Landsdell, Sarah.
Título: THE TOWER: OR, THE ROMANCE OF RUTHYNE.
Información Bibliográfica: Editado para la autora para Harry Smith. 3 vols. 1794.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.

166. Autor: Lathom, Francis.
Título: THE CASTLE OF OLLADA.
Información Bibliográfica: Minerva press para William Lane. 1795.
Tipo de gótico: Horror.
Reediciones modernas: Valancourt Books (2006), edición de James D. Jenkins.

167. Autor: Lathom, Francis.
Título: MYSTERY: A NOVEL.
Información Bibliográfica: London: T. Davison para H.D. Symonds. 1800.
Tipo de gótico: Sentimental.
Reediciones modernas: Ninguna.

168. Autor: Lathom, Francis.
Título: ASTONISHMENT!!! A ROMANCE OF A CENTURY AGO.
Información Bibliográfica: London: T.N. Longman & O. Rees. 1802.
Tipo de gótico: Terror-Horror.
Reediciones modernas: Ninguna.

169. Autor: Lathom, Francis.
Título: THE IMPENETRABLE SECRET, FIND IT OUT!
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para Lane & Newman. 1805.
Tipo de gótico: Sentimental.

Reediciones modernas:	Valancourt Books (2005), edición de James Cruise.
170. Autor:	Lathom, Francis.
Título:	ITALIAN MYSTERIES: OR, MORE SECRETS THAN ONE.
Información Bibliográfica:	Minerva Press para A.K. Newman. 1820.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Valancourt Books (2005), edición de James D. Jenkins.
171. Autor:	Lee, Sophia.
Título:	ALMEYDA; QUEEN OF GRANADA.
Información Bibliográfica:	London: W. Woodfall para Cadell & Davies. 1796.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
172. Autor:	Legge, F.
Título:	THE SPECTRE CHIEF: OR, THE BLOOD-STAINED BANNER, AN ANCIENT ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: J. Bailey. 1800.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
173. Autor:	Lewis, Matthew Gregory.
Título:	THE ISLE OF DEVILS. A HISTORICAL TALE, FOUNDED ON AN ANECDOTE IN THE ANNALS OF PORTUGAL.
Información Bibliográfica:	London: J. Bell. 3 vols. 1827.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	G. T. Jukes. 1912.
174. Autor:	Lewis, Matthew Gregory.
Título:	THE MONK: A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: J. Bell. 3 vols. 1796.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Grove Press (1959), edición de John Berryman; Oxford University Press (1793), edición de Howard Anderson & Folio Society (1984), edición de Devendra P. Varma.
175. Autor:	Lewis, Matthew Gregory.
Título:	THE BRAVO OF VENICE.
Información Bibliográfica:	London: J. F. Hughes. 1805.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Devendra P. Varma.

176. Autor:	Lewis, Matthew Gregory.
Título:	THE WOOD DAEMON: OR, "THE CLOCK HAS STRUCK."
Información Bibliográfica:	London: J. Scales. 1807.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook</i> extraído de un drama de Lewis.
Reediciones modernas:	Ninguna.
177. Autor:	Lewis, Matthew Gregory.
Título:	ROMANTIC TALES.
Información Bibliográfica:	London: D.N. Shury para Longman, Hurst, Rees, & Orme. 1808.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Bantam Books (1963), edición de Robert D. Spector & Taplinger (1972), edición de Peter Haining.
178. Autor:	Loney, T.C.
Título:	SEBASTIAN AND ISABEL: OR, THE INVISIBLE SWORD.
Información Bibliográfica:	London: Henry Colburn. 1811.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
179. Autor:	Lucas, Charles.
Título:	THE INFERNAL QUIXOTE: A TALE OF THE DAY.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 1801.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
180. Autor:	Mackenzie, Henry.
Título:	JULIA DE ROUBIGNE.
Información Bibliográfica:	London: W. Strahan. 1777.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Garland Publishing. 1978.
181. Autor:	Mackenzie, Henry.
Título:	THE NEAPOLITAN; OR, THE TEST OF INTEGRITY. A NOVEL.
Información Bibliográfica:	London: W. Strahan. 3 vols. 1796.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
182. Autor:	Maturin, Charles Robert.
Título:	THE FATAL REVENGE: OR, THE FAMILY OF MONTORIO.
Información Bibliográfica:	London: Longman, Hurst, Rees, and Orme. 1807.

Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1974), edición de Maurice Levy.
183. Autor:	Maturin, Charles Robert.
Título:	MELMOTH THE WANDERER: A TALE.
Información Bibliográfica:	London: Hurst & Robinson. 4 vols. 1820.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Bison Book (1961), edición de William F. Axton & Penguin Books (1977), edición de Alethea Hayter.
184. Autor:	Maturin, Charles Robert.
Título:	THE ALBIGENSES: A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: Hurst, Robinson. 1824.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1974), edición de Dale Kramer.
185. Autor:	Meeke, Mary.
Título:	THE ABBEY OF CLUGNY.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 1795.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna
186. Autor:	Meeke, Mary.
Título:	COUNT ST. BLANCHARD: OR, THE PREJUDICED JUDGE.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 1795.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Devendra P. Varma.
187. Autor:	Meeke, Mary.
Título:	THE SICILIAN.
Información Bibliográfica:	London: Crosby & Letterman. 1798.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
188. Autor:	Melville, Theodore.
Título:	THE BENEVOLENT MONK; OR, THE CASTLE OF OLALLA.
Información Bibliográfica:	London: B. Crosby. 1807.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
189. Autor:	Montague, Edward.
Título:	LEGENDS OF A NUNNERY: A ROMANTIC

Información Bibliográfica:	LEGEND. London: J.F. Hughes. 1807.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
190. Autor:	Montague, Edward.
Título:	THE DEMON OF SICILY: A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: J.F. Hughes. 1807.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
191. Autor:	Moore, George.
Título:	THEODOSIUS DE ZULVIN, THE MONK OF MADRID: A SPANISH TALE DELINEATING VARIOUS TRAITS OF THE HUMAN MIND.
Información Bibliográfica:	London: G.G. & J. Robinson. 1802.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
192. Autor:	Moore, John.
Título:	ZELUCO: VARIOUS VIEWS OF HUMAN NATURE, TAKEN FROM LIFE AND MANNERS, FOREIGN AND DOMESTIC.
Información Bibliográfica:	London: A. Strahan & T. Cadell. 1789.
Tipo de gótico:	Sentimental-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
193. Autor:	Moore, John.
Título:	GRASVILLE ABBEY: A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: G. G. and J. Robinson. 1797.
Tipo de gótico:	Sentimental-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
194. Autor:	Mosse, Henrietta.
Título:	THE HEIRS OF VILLEROY. A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para Lane & Newman. 1806.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
195. Autor:	Musgrave, Agnes.
Título:	THE SOLEMN INJUNCTION.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 4 vols. 1798.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.

196. Autor:	Neri, Mary Anne.
Título:	THE EVE OF SAN-PIETRO. A TALE.
Información Bibliográfica:	London: T. Cadell & W. Davies. 1804.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
197. Autor:	Orlando.
Título:	THE CHAMBER OF DEATH: OR, THE FATE OF ROSARIO, AN HISTORICAL ROMANCE OF THE SIXTEENTH CENTURY.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para A.K. Newman. 1809.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
198. Autor:	Owenson, Sydney.
Título:	THE NOVICE OF ST. DOMINICK.
Información Bibliográfica:	London: T. Gillet para Richard Philips. 1806.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
199. Autor:	Palmer, John.
Título:	THE MYSTERY OF THE BLACK TOWER, A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 1796.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Valancourt Books (2005), edición de John Palmer.
200. Autor:	Palmer, John.
Título:	THE MYSTIC SEPULCHRE: OR, SUCH THINGS HAVE BENE, A SPANISH ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: J.F. Hughes. 1807.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
201. Autor:	Parsons, Eliza.
Título:	THE GIRL OF THE MOUNTAINS. A NOVEL.
Información Bibliográfica:	London: T. N. Longman. 4 vols. 1797.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
202. Autor:	Parsons, Eliza.
Título:	THE VALLEY OF ST. GOTHARD.
Información Bibliográfica:	Brentford: P. Norbury. 1799.

Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
203. Autor:	Picard, Mary.
Título:	THE CASTLES OF ROVIEGO: OR, RETRIBUTION.
Información Bibliográfica:	London: J. Barfield para J. Booth. 1805.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
204. Autor:	Pickersgill, Joshua.
Título:	THE THREE BROTHERS: A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: John Stockdale. 1803.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
205. Autor:	Pilkington, Mrs.
Título:	THE ACCUSING SPIRIT, OR DE COURCY AND EGLANTINE. A ROMANCE
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para Lane & Newman. 1802.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
206. Autor:	Pilkington, Mary.
Título:	ROSINA: A NOVEL
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. s.f.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
207. Autor:	Pilkington, Mary.
Título:	THE SUBTERRANEAN CAVERN: OR, THE MEMOIRS OF ANTOINETTE DE MONFLORANCE.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 4 vols. 1798.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
208. Autor:	Polidori, John William.
Título:	THE VAMPYRE.
Información Bibliográfica:	London: Sherwod, Neely, & Jones. 1819.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Dover Publications (1966), edición de E.F. Bleiler; Taplinger (1972), edición de Peter Haining & New American Library (1981), edición de Patricia L. Skarda & Nora C. Jaffe.

209. Autor: Porter, Ann Maria.
Título: DON SEBASTIAN; OR, THE HOUSE OF BRAGANZA. AN HISTORICAL ROMANCE.
Información Bibliográfica: London: A Strahan para longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown. 3 vols. 1809.
Tipo de gótico: Horror.
Reediciones modernas: Ninguna.
210. Autor: Porter, Ann Maria.
Título: THE FAST OF ST. MAGDALEN.
Información Bibliográfica: London: A. Strahan para Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown. 3 vols. 1818.
Tipo de gótico: Histórico.
Reediciones modernas: Ninguna.
211. Autor: Porter, Ann Maria.
Título: ROCHE-BLANCHE: OR, THE HUNTERS OF THE PYRENEES.
Información Bibliográfica: London: Longman, Rees, Orme, & Brown. 1822.
Tipo de gótico: Histórico.
Reediciones modernas: Ninguna
212. Autor: Porter, Ann Maria.
Título: THE VILLAGE OF MARIENDORPT. A TALE.
Información Bibliográfica: London: A. Strahan para Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown. 1821.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.
213. Autor: Radcliffe, Ann.
Título: A SICILIAN ROMANCE.
Información Bibliográfica: London: T. Hookham. 2 vols. 1790.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Arno Press (1972), edición de Devendra. P. Varma & Oxford University Press (1993), edición de Alison Milkbank.
214. Autor: Radcliffe, Ann.
Título: THE ROMANCE OF THE FOREST.
Información Bibliográfica: London: T. Hookham & J. Carpenter. 3 vols. 1791.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Scribner's (1971), edición de Harrison R. Steeves & Arno Press (1974), edición de Devendra P. Varma.

215. Autor:	Radcliffe, Ann.
Título:	THE MYSTERIES OF UDOLPHO: A ROMANCE INTERSPERSED WITH SOME PIECES OF POETRY.
Información Bibliográfica:	London: G.G. & J. Robinson. 4 vols. 1794.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Everyman's (1959), edición de Austin R. Freeman & Oxford University Press (1966), edición de Bonamy Dobrée.
216. Autor:	Radcliffe, Ann.
Título:	THE ITALIAN: OR, THE CONFSSIONAL OF THE BLACK PENITENTS.
Información Bibliográfica:	London: T. Cadell, Jr. & W. Davies. 3 vols. 1797.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Russel & Russel (1968), edición de Devendra. P. Varma; Oxford University Press (1968), edición de Frederick Garber & Oxford University Press (1998), edición de Frederick Garber.
217. Autor:	Radcliffe, Mary Ann.
Título:	MANFRONE: OR, THE ONE-HANDED MONK.
Información Bibliográfica:	London: J.F. Hughes. 1809.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Arno Press. 1972. (ed.) Howells, Coaral Ann.
218. Autor:	Radcliffe, Mary Ann.
Título:	THE VEILED PICTURE: OR, THE MYSTERIES OF GORGONO, THE APPENNINE CASTLE OF SIGNOR ANDROSSI. A ROMANCE OF THE SIXTEENTH CENTURY
Información Bibliográfica:	London: Thomas Tegg & Co. s.f.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Valancourt Books (2006), edición de Jack G. Voller.
219. Autor:	Ratcliffe, Eliza.
Título:	THE MYSTERIOUS BARON.
Información Bibliográfica:	Minerva Press para Lane & Newman. 1808.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
220. Autor:	Robinson, Mary.
Título:	VANCENZA: OR, THE DANGERS OF CREDULITY.
Información Bibliográfica:	London: Editado por la autora. 1792.
Tipo de gótico:	Sentimental.

Reediciones modernas:	Ninguna.
221. Autor:	Roche, Regina Maria.
Título:	CLERMONT: A TALE.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 1798.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Folio Press (1968), edición de Devendra. P.Varma; Valancourt Books (2005), edición de Natalie Shroeder.
222. Autor:	Roche, Regina Maria.
Título:	THE DISCARDED SON; OR, HAUNT OF THE BANDITTI. A TALE.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 3 vols. 1807.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
223. Autor:	Roche, Regina Maria.
Título:	NOCTURNAL VISIT: A TALE.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 4 vols. 1800.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de F.G. Atkinson.
224. Autor:	Roche, Regina Maria.
Título:	THE HOUSES OF OSMA AND ALMERIA: OR, CONVENT OF ST. IDEFONSO.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para A.K. Newman. 1810.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
225. Autor:	Roche, Regina Maria.
Título:	THE MONASTERY OF ST. COLUMB: OR THE ATONEMENT.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 1813.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
226. Autor:	Ross, Mrs.
Título:	THE MARCHIONESS!!! OR, "THE MATURED ENCHANTRESS".
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para A.K. Newman. 1813.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
227. Autor:	Rowson, Susana Haswell.

Título:	THE INQUISITOR: OR, INVISIBLE RAMBLER.
Información Bibliográfica:	London: William Lane. 1788.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ohio State University Press (1971).
228. Autor:	Russell, John.
Título:	THE NUN OF ARROUCA: A TALE.
Información Bibliográfica:	London: John Murria. 1822.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
229. Autor:	R.S., esq.
Título:	THE NEW MONK.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para William Lane. 1798.
Tipo de gótico:	Terror (parodia).
Reediciones modernas:	Ninguna
230. Autor:	Saint Victor, Helen.
Título:	THE RUINS OF RIGONDA: OR, THE HOMICIDAL FATHER.
Información Bibliográfica:	London: Chapple. 1808.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
231. Autor:	Selden, Catherine.
Título:	THE COUNT DE SANTERRE: A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: C. Dilly. 1797.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
232. Autor:	Shelly, Mary Wollstonecraft Godwin.
Título:	VALPERGA: OR, THE LIFE AND ADVENTURES OF CASTRUCCIO, PRINCE OF LUCCA.
Información Bibliográfica:	London: G. & W.B. Whittaker. 1823.
Tipo de gótico:	Histórico.
Reediciones modernas:	Ninguna.
233. Autor:	Shelley, Percy Bysshe.
Título:	ZASTROZZI: A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: G. Wilkie & J. Robinson. 1810.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Frederick. S. Frank.
234. Autor:	Shelley, Percy Bysshe.

Título:	ST. IRVYNE: OR, THE ROSICRUCIAN, A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: J.J. Stockdale. 1811.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Frederick. S. Frank.

235. Autor:	Siddons, Henry.
Título:	THE SICILIAN ROMANCE: OR, THE APPARITION OF THE CLIFFS
Información Bibliográfica:	London: J. Barker. 1794.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna

236. Autor:	Sleath, Eleanor.
Título:	PYRENEAN BANDITTI: A ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para A.K. Newman. 1811.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.

237. Autor:	Smith, Catherine.
Título:	THE CASTLE OF ARAGON: OR, THE BANDITTI OF THE FOREST.
Información Bibliográfica:	London: Henry Colburn. 1809.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.

238. Autor:	Smith, Catherine.
Título:	BAROZZI: OR, THE VENETIAN SORCERESS, A ROMANCE OF THE SIXTEENTH CENTURY.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para A.K. Newman. 1815.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Arno Press (1977), edición de Devendra. P. Varma; Valancourt Books (2006), edición de James D. Jenkins.

239. Autor:	Smith, Charlotte.
Título:	CELESTINA. A NOVEL
Información Bibliográfica:	London: T. Cadell. 1791.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.

240. Autor:	Smith, Charlotte.
Título:	EMMELINE, THE ORPHAN OF THE CASTLE.
Información Bibliográfica:	London: T. Cadell. 1788.
Tipo de gótico:	Sentimental.

Reediciones modernas:	Oxford University Press (1971), edición Anne H. Ehrenpreis.
241. Autor:	Smith, Charlotte.
Título:	MARCHMONT: A NOVEL.
Información Bibliográfica:	London: Sampson Low: 1796.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Oxford University Press (1971), edición Anne. H. Ehrenpreis.
242. Autor:	Smith, Charlotte.
Título:	MONTALBERT, A NOVEL.
Información Bibliográfica:	London: S. Low para E. Booker. 1795.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Oxford University Press (1971), edición de Anne. H. Ehrenpreis.
243. Autor:	Smith, Julia.
Título:	THE PRISON OF MONTAUBAN: OR, TIMES OF TERROR, A REFLECTIVE TALE.
Información Bibliográfica:	London: Craddock. 1810.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
244. Autor:	Stanhope, Louisa Sydney.
Título:	MONTBRASIL ABBEY: OR, MATERNAL TRIALS.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press. 1806.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
245. Autor:	Stanhope, Louisa Sydney.
Título:	THE FESTIVAL OF MORA. AN HISTORICAL ROMANCE.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press. 1821.
Tipo de gótico:	Histórico.
Reediciones modernas:	Ninguna.
246. Autor:	Stanhope, Louisa Sydney.
Título:	DI MONTRANZO: OR, THE NOVICE OF CORPUS DOMINI.
Información Bibliográfica:	London: Minerva Press para A.K. Newman. 1810.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.

247. Autor: Stanhope, Louisa Sydney.
Título: THE CONFSSIONAL OF VALOMBRE.
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para A.K. Newman. 1812.
Tipo de gótico: Terror-Horror.
Reediciones modernas: Ninguna
248. Autor: Stanhope, Louisa Sydney.
Título: MADELINA: A TALE FOUNDED ON FACTS.
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para A.K. Newman. 1814.
Tipo de gótico: Sentimental.
Reediciones modernas: Ninguna.
249. Autor: Stanhope, Louisa Sydney.
Título: TREACHERY: OR, THE GRAVE OF ANTOINETTE.
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para A.K. Newman. 1815.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.
250. Autor: Stanhope, Louisa Sydney.
Título: THE NUN OF SANTA MARIA DI TINDARO.
Información Bibliográfica: Minerva Press para A.K. Newman.
Tipo de gótico: Sentimental.
Reediciones modernas: Ninguna.
251. Autor: Street, Miss.
Título: THE RECLUSE OF THE APENNINES.
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para William Lane. 1792.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.
252. Autor: Stuart, Augusta Amelia.
Título: THE CAVE OF TOLEDO: OR, THE GOTHIC PRINCESS, AN HISTORICAL ROMANCE.
Información Bibliográfica: London: Minerva Press para A.K. Newman. 1812.
Tipo de gótico: Terror-Horror.
Reediciones modernas: Ninguna.
253. Autor: Sykes, Mrs.
Título: S. MARGIANA: OR, WIDDRINGTON TOWER, A TALE OF THE FIFTEENTH CENTURY.
Información Bibliográfica: Minerva Press para Lane & Newman. 1808.
Tipo de gótico: Terror.
Reediciones modernas: Ninguna.

- | | |
|----------------------------|---|
| 254. Autor: | Thomson, Alexander. |
| Título: | THE THREE GHOSTS OF THE FOREST: A TALE OF HORROR. |
| Información Bibliográfica: | Loondon: J. Ker. 1803. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
-
- | | |
|----------------------------|------------------------------|
| 255. Autor: | Tomlins, Elizabeth Sophia. |
| Título: | ROSALIND DE TRACY. |
| Información Bibliográfica: | London: Charles Dilly. 1798. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
-
- | | |
|----------------------------|--|
| 256. Autor: | Walker, George. |
| Título: | THE HAUNTED CASTLE: A NORMAN ROMANCE. |
| Información Bibliográfica: | London: Minerva Press para William Lane. 1794. |
| Tipo de gótico: | Terror-Horror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
-
- | | |
|----------------------------|--|
| 257. Autor: | Walker, George. |
| Título: | THEODORE CYPHON: OR, THE BENEVOLENT JEW. |
| Información Bibliográfica: | London: B. Crosby. 1796. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
-
- | | |
|----------------------------|--|
| 258. Autor: | Walker, George. |
| Título: | THE THREE SPANAIRDS: A ROMANCE. |
| Información Bibliográfica: | London: Sampson Low para G.Walker & Hurst. 1800. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
-
- | | |
|----------------------------|---|
| 259. Autor: | Walker, George. |
| Título: | DON RAPHAEL: A ROMANCE. |
| Información Bibliográfica: | Londres: Exton para C. Walker & T. Hurst. 1803. |
| Tipo de gótico: | Terror-horror. |
| Reediciones modernas: | Ninguna. |
-
- | | |
|----------------------------|--|
| 260. Autor: | Walpole, Horace. |
| Título: | THE CASTLE OF OTRANTO: A GOTHIC STORY. |
| Información Bibliográfica: | Londres: Thomas Lownds. 1764. |
| Tipo de gótico: | Terror. |
| Reediciones modernas: | Collier-Macmillan (1963), edición de Marvin Mudrick; |

	Dover Publications (1966), edición de E.F. Bleiler; Penguin Books (1968), edición de Peter Fairclough & Mario Praz & Oxford University Press (1969), edición de Wilmarth. S. Lewis.
261. Autor:	Watkins, Lucy.
Título:	ROMANO CASTLE: OR, THE HORRORS OF THE FOREST.
Información Bibliográfica:	Londres: Dean 6 Munday. s.f.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
262. Autor:	West, Jane.
Título:	RINGROVE: OR, OLD FASHIONED NOTIONS.
Información Bibliográfica:	Londres: Longman, Rees, Orme, Brown, & Green. 1827.
Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
263. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	THE SUBTERRANEAN PASSAGE: OR, GOTHIC CELL.
Información Bibliográfica:	Londres: Ann Lemoine, White Rose Court, Coleman Street. 1803
Tipo de gótico:	<i>Bluebook.</i>
Reediciones modernas:	Zittaw Press (2005).
264. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	THE FOUNDLING OF THE FOREST; OR, ADVENTURES OF FERNANDO AND CECILIA.
Información Bibliográfica:	Londres: T. Maiden para Ann Lemoine & J. Roe. 1806.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
265. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	THE KNIGHTS OF CALATRAVA: OR, DAYS OF CHIVALRY.
Información Bibliográfica:	Londres: B. Mace. 1804.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
266. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	THE SORCERER'S PALACE: OR, THE PRINCESS OF SINADONE. TELL-TALE, OR UNIVERSAL MUSEUM, CONSISTING OF A SERIES OF INTERESTING ADVENTURES VOYAGES,

Información Bibliográfica:	HISTORIES, LIVES, TALES, AND ROMANCES. 1805.
Tipo de gótico:	<i>Chapbook.</i>
Reediciones modernas:	Ninguna.
267. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	THE CASTLE SPECTRE: OR, THE FAMILY HORRORS, A GOTHIC STORY.
Información Bibliográfica:	Londres: T. & R. Hughes. 1807.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Gordon Fraser (1975), edición de Stephen Wischhusen.
268. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	THE FUGITIVE COUNTESS: OR, THE CONVENT OF ST. URSULA.
Información Bibliográfica:	Londres: J.F. Hughes. 1807.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Zittaw Press (2005).
269. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	THE MYSTERIOUS NOVICE: OR, THE CONVENT OF GREY PENITENTS, INCLUDING THE MEMOIRS OF AUGUSTUS AND WILHELMINA.
Información Bibliográfica:	Londres: Arliss. 1809.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
270. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	THE CASTLE OF MONTABINO: OR, THE ORPHAN SISTERS.
Información Bibliográfica:	Londres: Dean & Munday. 1810.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
271. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	THE CONVENT OF THE GREY PENITENTS: OR, THE APOSTATE NUN.
Información Bibliográfica:	Londres: J.F. Hughes. 1810.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
272. Autor:	Wilkinson, Sarah.
Título:	MONKCLIFFE ABBEY, A TALE OF THE FIFTEENTH CENTURY. BY WILKINSON ... TO WHICH IS ADDED, LOPEZ AND ARANTHE; OR,

Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	THE SUICIDE. Londres: Kaygill. 1805. Terror-Horror. Ninguna.
273. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Wilkinson, Sarah. THE SPECTRE OF LANMERE ABBEY: OR, THE MYSTERY OF THE BLUE AND SILVER BAG. Londres: W. Mason. 1820. Terror. Ninguna.
274. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Wilkinson, Sarah. THE SPECTRES: OR, LORD OSWALD AND LADY ROSA, INCLUDING AN ACCOUNT OF THE MARCHIONESS OF CEVETTI WHO WAS BASELY CONSIGNED TO A DUNGEON BENEATH HER CASTLE BY HER ELDEST SON, WHOSE CRUEL AVARICE PLUNGED HIM INTO THE COMMISSION OF THE WORST OF CRIMES THAT SAT IN THE ANNALS OF THE HUMAN RACE. AN ORIGINAL ROMANTIC TALE. Londres: Langley. s.f. <i>Chapbook.</i> Ninguna.
275. Autor: . Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Wilkinson, Sarah. THE RUFÍAN BOY: OR, THE CASTLES OF WALDEMAR, A VENETIAN TALE. ON WHICH IS FOUNDED THE INTERESTING AND POPULAR MELODRAMA NOW PERFORMING AT THE SURREY THEATRE, TAKEN FROM MRS. OPIE'S CELEBRATED TALE OF THAT NAME. Londres: J. Bailey. s.f. <i>Bluebook.</i> Ninguna.
276. Autor: Título: Información Bibliográfica: Tipo de gótico: Reediciones modernas:	Williams, Helen Maria. JULIA, A NOVEL. Londres: J. Bailey. 1790. <i>Bluebook.</i> Ninguna.
277. Autor: Título: Información Bibliográfica:	Woodfall, Sophia. ROSA: OR, THE CHILD OF THE ABBEY. Londres: J.F. Hughes. 1804.

Tipo de gótico:	Sentimental.
Reediciones modernas:	Ninguna.
278. Autor:	Yorke, Mrs. R.M.P.
Título:	THE VALLEY OF COLLARES: OR, THE CAVERN OF HORRORS.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Press para el autor. 1800.
Tipo de gótico:	Terror-Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
279. Autor:	Yorke, Mrs. R.M.P.
Título:	THE HAUNTED PALACE: OR, THE HORROS OF VENTOLIENE.
Información Bibliográfica:	Londres: C. Stower para Earle & Hemet. 1801.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
280. Autor:	Yorke, Mrs. R.M.P.
Título:	THE ROMANCE OF SMYRNA: OR, THE PREDICTION FULFILLED!!!
Información Bibliográfica:	Londres: Earle & Hemet. 1801.
Tipo de gótico:	Horror.
Reediciones modernas:	Ninguna.
281. Autor:	Young, Mary Julia.
Título:	ROSE-MOUNT CASTLE: OR, FALSE REPORT.
Información Bibliográfica:	Londres: Minerva Pess para William Lane. 1798.
Tipo de gótico:	Terror.
Reediciones modernas:	Ninguna.

