Miriam López Santos. *La novela gótica en España (1788-1833)*.
Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2010, 310 pp.

Los comienzos nunca son fáciles y menos aún cuando las trabas impuestas reprimen las posibles filiaciones y los tímidos acercamientos que parecen condenados a no entenderse. Con el paso de los años, la literatura ha evolucionado pero, aún así, sigue conociendo esos puntos singulares de no retorno donde defensores y retractores nunca darán un paso atrás en beneficio del contrario a la hora de considerar ciertos géneros literarios como legítimos o, cuanto menos, de un nivel óptimo. Hoy en día, por ejemplo, parece que la novela policiaca y/o negra va distanciándose cada vez más, con paso decidido, de la literatura popular. Pero no siempre fue así. Ahora bien, antes que ella otros géneros, como el de la novela gótica, ya sufrieron similares o incluso peores consideraciones. Y ya antes, como ahora, emergieron mentes iluminadas que nos enseñaron y nos siguen (de)mostrando que cuando un cierto género tiene una continuidad en el tiempo, cuando lo cultivan autores de disímiles características y condiciones vitales y, lo que es más importante, cuando cuenta con un público lector afín y fiel, es porque algo de calidad existe en su ser, porque hay alguien que en su día decidió romper el molde y experimentar ya que, a fin de cuentas, la literatura es precisamente eso: experimentación para producir el placer de los selectos lectores que aspiran a soñar, a dejarse llevar y seducir por mundos nunca conocidos pero sí imaginados.

¿Quién no conoce en la actualidad las sagas de *Millenium* del sueco Stieg Larsson o de *Crepúsculo* de la norteamericana Stephenie Meyer? Quien más y quien menos ha leído algo de esas novelas o ha visto las películas que en los últimos años se han venido promocionando —y que prometen más continuaciones— en las salas de cine. Incluso cuentan con fieles seguidores —que no son sólo adolescentes, como los maldicientes han dicho para denostar el género—, que han visto en las desventuras de la atormentada Lisbeth Salander o en la historia de amor imposible de Edward Cullen y Bella Swan algo diferente. Ese matiz disímil tal vez sea el tinte gótico (evolucionado) heredado de varios siglos atrás que tuvo sus timoratos inicios de la mano de Horace Walpole y Anne Radcliffe en el mismo momento en el que la razón imperaba y gobernaba el *modus vivendi* de la clase intelectual.

Alguien proclamó que leer literatura de terror es una forma de enfrentarnos a nuestros más temidos e insondables miedos con el

objetivo de sentirnos mejor. O, tal vez, eso es lo que nos gustaría crear. Parece ser que allá por el 1764, en plena Ilustración o Siglo de las Luces, lo de menos eran los miedos íntimos cuando lo que se primaba era una lucha contra un racionalismo, movimiento puramente burgués, que poco o nada abarcaba a la hora de explicar la totalidad del fenómeno humano. Quizá fuera por ello por lo que pronto emergieron una serie de movimientos artísticos y literarios que se vieron atraídos por el lado más oscuro de la existencia de los seres humanos. Fruto de ese rastreo por las profundidades psicológicas de los hombres y mujeres del siglo XVIII, se abrieron paso inquietantes pasiones, sentimientos ocultos y terrores y supersticiones ancestrales que calaban en los ánimos ya de por sí mermados de las gentes de entonces. Ahora bien, estos oscuros recovecos psíquicos del ser encontraron su ambientación predilecta en los escenarios medievales y no en lugares dieciochescos. De esta forma, nació la novela gótica, denominada así, precisamente, por la arquitectura imperante en la Baja Edad Media que servía de espacio y de contexto de dichas novelas.

De esta forma, “corría el año 1764 [...]” cuando todo germinó, cuando Horace Walpole, “hijo del Primer Ministro del gobierno inglés” y “IV conde de Oxford”, con gran clarividencia por haber sabido captar el cambio de sensibilidad que se estaba produciendo y que clamaba una atención distinguida, inició la tradición de la novela gótica con la obra *El castillo de Otranto*. Como suele suceder en estos casos y aunque el mismo Walpole mostrara ciertas vacilaciones por las novedades que estaba introduciendo, el libro cosechó gran éxito de público y abrió las puertas a otros muchos autores que vieron el camino idóneo para explorar el subconsciente angustiado de unos personajes imaginarios que vivían en entornos exóticos. A pesar del éxito (re)conocido y abrumador, la crítica reaccionó de manera despectiva, optando por “la censura, el menosprecio y la negación” frente a una novela gótica a la que consideraron, además, como simple y llana “literatura de evasión”.

Estos son los inicios del género gótico y también del estudio de la profesora Miriam López Santos titulado *La novela gótica en España (1788-1833)*. Porque todo se inició en Inglaterra pero, eso sí, tuvo una traducción y también una creación autóctona en España. Lo de la invención originaria *typical Spanish*, es el motivo principal de la defensa del libro de López Santos. Aquí y allá los protagonistas de las novelas góticas eran, normalmente, seres

malvados que se dejaban llevar por su lado más siniestro al lado de los cuales se hallaban jovencitas inocentes y cándidas que encontraban su mal camino cuando sus vidas se cruzaban con las de los protagonistas atormentados dentro de un ambiente que rezumaba pesares, ya fuera en castillos encantados o criptas asombrosas que ayudaban a mantener el suspense, fomentando el sentimiento de miedo o terror a que conducían las situaciones más extrañas o exageradas.

Ahora bien, nada surge de la nada y el nihilismo aquí no tiene cabida. Tal y como aparece en la introducción de la obra de Miriam López, la novela gótica surge cuando surge en España, en ese momento y no en otro y en un instante diferente al que se produjo en Inglaterra, porque se dieron las circunstancias teóricas, literarias, culturales, sociológicas o políticas idóneas para ello. De esta forma, la presente investigación pretende ser “una reflexión sobre las particularidades de la novela gótica española, su dependencia de la europea y su verdadera trascendencia entre el público”. Pero, además, ambiciona conferirle a la tradición de la novela gótica en España un lugar dentro de la ficción gótica europea, así como los matices específicos, “diferenciadores y propios” que le dan la razón de ser y de existir.

Para avanzar por la buena senda de la verdad y la justicia *cuasi* divina y *cuasi* poética, el estudio se estructura en dos partes bien diferenciadas y acotadas. La primera de ellas procura un estudio de las circunstancias y motivos históricos, sociológicos, literarios y estéticos que impulsaron la evolución del género gótico en España, hablando sin cortapisas de las trabas que impuso la censura para el cultivo de la novela gótica, cómo se importó el género a través de las traducciones de ciertas obras como *Julia o los subterráneos del Castillo de Mazzini* que conoció hasta seis impresiones, *El confesionario o los penitentes negros* que vio nueve ediciones, *Adelaida o la abadía en la selva* o *Los misterios de Udolfo*, estas últimas con dos ediciones, por referirme a la célebre autora inglesa Ann Radcliffe, “la gran dama del gótico y la autora con más éxito en nuestro país”. Pero no es la única, pues hay muchas más traducciones que el estudio de López Santos nos invita a descubrir.

Asimismo, esta primera parte descubre cuándo los lectores se dieron cuenta del poder potencial de este tipo de novelas y optaron por leerlas compulsiva y hasta devotamente, con una atenta mirada hacia la industria editorial, “dado que no hay novela sin público ni público sin editor”. En este epígrafe de *La novela*

gótica como parte del negocio editorial se promete dar respuesta a lo que se llamó la “democratización del saber”, es decir, si ello implicaba o era fruto de ese nuevo público con predilección por lo terrorífico que estaba ¿verdaderamente? preparado para una literatura gótica exportada desde Inglaterra, contando también con aportaciones venidas de Francia, o si la novela gótica se convirtió en un fenómeno certero de la literatura de masas. Tal vez todo pasó porque lo clandestino siempre es lo más atrayente y lo prohibido emerge como una senda imposible de obviar por lo que se dio realmente una “consolidación del gusto por lo macabro”.

Por su parte, el último epígrafe de esta primera parte, titulado *Influencias artísticas en la novela gótica hispánica o cuando la estética de lo macabro se tornó sublime*, nos introduce de lleno y nos da la credencial definitiva para admitir la existencia de una “estética macabra del terror”. Así, “el cambio de perspectiva y de sensibilidad había tenido lugar ya en nuestro país”, razón por la que las novelas españolas se tornarán góticas al adoptar recreaciones nocturnas, “lúgubres aullidos, aquelarres de brujas, voces de ultratumba”. Por ello, Miriam López entiende que sí que hubo un cultivo de novela gótica en España, entendiéndola no como una corriente meramente extranjera porque eso sería faltar a la verdad de la misma manera que sería erróneo negarles el valor auténtico a aquellas producciones de novela gótica española con las que contamos.

Con tales antecedentes, la segunda parte de la investigación de López Santos, titulada *Transferencia genérica: la novela gótica española*, promete iluminar nuestras (pre)apreciaciones al respecto, de la misma forma que el Siglo de las Luces dio esplendor a las letras españolas. Así, por un lado, en primer lugar, se pretenden (de)mostrar las primigenias y, por qué no decirlo, escasas manifestaciones del género gótico “en las postrimerías del régimen de Fernando VII” donde lo gótico entra escenográficamente a través de lo que la investigadora ha denominado “*lo terrorífico arquitectónico*” y “*lo terrorífico sublime*”. De esta manera, novelas concretas e insólitas, con motivos góticos sin llegar a ser góticas *per se*, serían el romance épico *El Rodrigo* (1793) de Pedro de Montengón, *El Valdemaro* (1792) de Martínez Colomer, *El emprendedor o aventuras de un español en Asia* (1805) de Jerónimo Martín de Bernardo, *El evangelio en triunfo* (1798-1799) y los cuentos de *Lecturas útiles y entretenidas* (1799 y 1801) de Pablo de Olavide, o *La Eumenia o la*

Madrileña (1805) de Gaspar Zavala y Zamora, entre otras, las cuales merecen igual consideración e idéntico estatus gótico que la que probablemente sea la más conocida de las ficciones góticas, esto es, la *Galería fúnebre* (1830) de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez que, en realidad, no fue una novela gótica española original sino que vino a ser una adaptación de *Les ombres sanglantes*, *Galerie Funèbre* (1820) y de su continuación *Les fantômes nocturnes* (1821) del escritor francés Cuisin. Estaríamos, por lo tanto, ante “novelas originales, en definitiva, que traen consigo unas señas de identidad, las del origen gótico, y otras añadidas por los propios traductores, las nacionales, que las convierten en algo reconocible por el público, las hacen más accesibles, más consumibles” y, por qué no decirlo, más vendibles.

Después de pasar por “las particularidades de la novela gótica española” a través de los prólogos de las mismas, el estudio de Miriam López profundiza en el momento culmen y también en el ocaso del género gótico en España desde el mismo instante en que emergieron “dos vertientes opuestas pero complementarias en su origen”, esto es, la vertiente “*racional terrorífica*” donde se busca el miedo partiendo de la veracidad histórica, y “la *irracionalista*” que persigue un deleite en el horror, la monstruosidad, la angustia y el sufrimiento bajo una moralidad relajada y solapada.

Finalmente, si bien López Santos estructura el libro en las dos partes indicadas, la investigadora lo remata con una especie de epílogo, una verdadera *delicatessen* para los más que seguros aficionados al género, por ofrecer un completo catálogo con las novelas góticas españolas iniciales, diferenciando, por un lado, entre aquellas novelas con motivos góticos —como *El evangelio en triunfo o historia de un filósofo desengañado* (1798-1799) y *Lecturas útiles y entretenidas* (1799-1801) de Atanasio Céspedes y Monroy, *La noche entretenida* (1798) de Juan Idarroc, o *El café* (1772-1774) de Alejandro Moya-; las novelas góticas adaptadas —anónimas o bajo pseudónimo como *El castillo de Nebelstein* (1843), *El sepulcro o el subterráneo* (1829, 1830, 1834 y 1889), o *The Cavern of Death, a Moral Tale* (1794); o escritas por autores concretos como Pierre Blanchard, Carolina-Stéphanie-Félicité du Crest -Condesa de Genlis-, Mrs. Harley, Pigault-Maubailly o Ann Radcliffe, entre muchos otros, cuyas novelas han sido adaptadas, respectivamente, por Pablo de Olavide, Bernardo María de la Calzada, Juan González

Dávila, Luis Monfort y J.M.P.-; y las propiamente denominadas como novelas góticas españolas –como la anónima *Las calaveras o la cueva de Benidoleig. Novela original histórica* (1832), *El subterráneo habitado o Los Letingberg o sea Timancio y Adela* (1830) de Manuel Benito Aguirre, *La urna sangrienta, o El panteón de Scianella: novela original* (1834) de Pascual Pérez y Rodríguez –del que la propia autora de este estudio ha realizado recientemente la edición de Siruela- o *La bruja o cuadro de la Corte de Roma* (1830) de Vicente Salvá, entre muchas otras- que la profesora Miriam López ha recopilado trabajosamente para hacer sus averiguaciones y defender su postura (pro) novela gótica *made in Spain*.

Con todo, paso a paso, la novela gótica española emergió valientemente y el presente tratado rinde así un merecido y fiel homenaje de ello. Desde Strawberry Hill salió la ambientación de *El castillo de Otranto* de Walpole y es a través de él desde donde la palabra gótico dejó de ser sinónimo de rudeza, barbarie o falta de gusto para impregnarse de audacia, heroicidad, encanto y romanticismo. La buena disposición española también se sintió atraída hacia el “pérfido” género y estudios como el que aquí se ha reseñado dan buena muestra de ello. Lo gótico demostró su valor y sigue su buen y prometedor curso. El tiempo dirá hacia dónde evoluciona y ciertas investigaciones como la presente conocerán nuevas ediciones. Que así sea.

Nuria Sánchez Villadangos
Universidad de León