

La influencia de la estética de Edmund Burke en la génesis y desarrollo de la narrativa gótica del XVIII

Trabajo de Fin de Máster

Tutor: Inmaculada Murcia Serrano

Alumno: José Adrián Mayorga Caro

Doble Máster en Filosofía y Cultura Moderna + MAES

Universidad de Sevilla

Curso 2021/2022

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA NOVELA GÓTICA	5
2. MARCO CONTEXTUAL	7
3. ESCRITOS TEÓRICOS ANTERIORES A BURKE SOBRE LA CUESTIÓN DEL VÍNCULO ENTRE EL TERROR Y LO SUBLIME.....	11
3.1. John Dennis.....	11
3.2. Joseph Addison	12
4. <i>A PHILOSOPHICAL ENQUIRY INTO THE ORIGIN OF OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND THE BEAUTIFUL: PRIMER ESTUDIO SISTEMÁTICO DEL TERROR COMO FUENTE DE LO SUBLIME.</i>	14
5. ESCRITOS TEÓRICOS POSTERIORES A BURKE SOBRE LA CUESTIÓN DEL TERROR EN LA LITERATURA	18
6. INFLUENCIA DE EDMUND BURKE EN LOS AUTORES DE LA NOVELA GÓTICA. 20	
6.1. Horace Walpole.....	20
6.2. Ann Radcliffe y Mathew G. Lewis	27
6.3. William Godwin.....	37
6.4. Mary Shelley	40
CONCLUSIÓN	44
BIBLIOGRAFÍA.....	45

Resumen: En el presente trabajo se analiza el alcance de la influencia de Edmund Burke sobre los novelistas góticos ingleses de la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. La estructura de dicho análisis es la siguiente: En el primer apartado se establece cuáles son las características principales de la novela gótica; en el segundo, se estudia el ambiente cultural, filosófico y literario de la Inglaterra del siglo XVIII; en el tercero, se detallan y analizan los escritos al respecto de lo sublime y del terror que habían sido publicados con anterioridad a la *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* de Burke; en el cuarto se aborda este ensayo, atendiendo principalmente a los aspectos del mismo que mayor presencia parecen tener dentro de las novelas góticas, así como a la originalidad de sus postulados; en el quinto se detallan y analizan algunos de los más destacados ensayos sobre el terror en la literatura que son publicados, con posterioridad a la *Enquiry*, en el último tercio del siglo XVIII; en el sexto y último apartado se abordan algunos de los principales representantes de la novela gótica (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Lewis, William Godwin y Mary Shelley) atendiendo tanto a la presencia de Burke en sus novelas como al vínculo existente entre Burke y el autor. La conclusión obtenida es que, si bien Burke tuvo una repercusión considerable entre la mayoría de estos autores, el alcance de dicha influencia es más limitado de lo que en ocasiones se ha pensado.

Palabras clave: Edmund Burke, novela gótica, sublime, Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mary Shelley.

Abstract: In this paper it is analyzed the extent of Edmund Burke's influence on English Gothic novelists of the second half of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century. The structure of this document goes as follows: In the first section the basic features of the Gothic novel is established; in the second section, the cultural, philosophical and literary environment of England in the eighteenth century is studied; in the third section, the writings concerning the sublime and the terror that had been published before Burke's "Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful" are detailed and analysed; in the fourth section, this essay is covered, paying special attention to its aspects that seem to have a greater presence in Gothic novels, as well as to the originality of its postulates; in the fifth section, some of the most outstanding essays on terror in literature that are published, after the Inquiry, in the last third of the 18th century are detailed and analysed; in the sixth and final section, some of the main representative authors of the Gothic novel (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Lewis, William Godwin and Mary Shelley) are covered, taking into account both the presence of Burke in their novels and the link between Burke and each author. The conclusion obtained is that, although Burke had a considerable impact among most of these authors, the scope of said influence is more limited than has sometimes been thought.

Keywords: Edmund Burke, gothic novel, sublime, Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mary Shelley.

INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XVIII aparece en Inglaterra un nuevo subgénero literario conocido desde entonces por el rótulo de novela gótica y caracterizado principalmente por narrar historias escalofriantes ambientadas en momentos remotos de la Edad Media, recurriendo para ello a elementos relacionados con lo sobrenatural, lo misterioso y lo terrorífico. A pesar de las numerosas críticas que se lanzaron tanto desde el ámbito literario como desde el moral sobre este nuevo estilo, lo cierto es que la novela gótica adquirió rápidamente una popularidad considerable. Una enorme cantidad de lectores se sintió atraída por un tipo de narración que les hacía suscitar fuertes emociones a las que el público del XVIII estaba poco acostumbrado. Las causas que dieron lugar al surgimiento y al auge de este género son, como siempre en estos casos, diversas. Sin embargo, nadie duda de que una de las más destacadas es el gran interés suscitado en el siglo XVIII por la cuestión de lo sublime. Si bien cada uno de los autores que abordaron lo sublime ofrecen una visión particular de dicho concepto, podemos encontrar aspectos comunes a todos ellos, tales como la alusión a la grandeza o a la inmensidad. Asimismo, el terror es tenido en cuenta por algunos de estos autores como una fuente de lo sublime. John Dennis y Joseph Addison son algunos de los primeros en tratar esta cuestión, sin embargo, no es hasta la llegada de Edmund Burke y su ensayo *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), que se lleva a cabo un estudio sistemático de lo sublime y del terror como una fuente de la que aquel emanaría. La relevancia de este ensayo para los primeros autores de la novela gótica es indudable, pues, como ha señalado Clive Bloom, la *Enquiry* se encargaría de codificar la experiencia emocional del gótico (Bloom, 2010: 8). Es posible encontrar referencias explícitas a dicho ensayo por parte de algunos de estos autores. Tal es el caso de Ann Radcliffe, quien, en *On the Supernatural in Poetry*, desarrolla su propia teoría estética, donde pone de manifiesto su comunión con las ideas estéticas de Burke.

Tal vez se entienda ahora de dónde surge el interés por abordar las preguntas que sirven de guía a este ensayo, a saber, ¿se adecúan los postulados de Burke a todas las obras pertenecientes al movimiento de la novela gótica? ¿Sus reflexiones estaban presentes en todos estos autores a la hora de escribir dichas novelas? ¿Hasta qué punto es decisiva la influencia de Burke en estos autores para el surgimiento de este

subgénero? Y, en última instancia: ¿cuál es el vínculo real entre Edmund Burke y la novela gótica?

Algunas de estas preguntas ya han sido abordadas en diversos artículos y tratados sobre el gótico. La mayoría de ellos versan sobre el grado de afinidad entre los planteamientos burkeanos acerca del terror y las novelas góticas de autores determinados. La tendencia general ha sido la defensa de la adecuación de las características de la novela gótica a los postulados recogidos en la *Enquiry*. En esta línea encontramos a Carrol Fry y a Malcolm Ware¹. En contra de la opinión de estos autores se encuentra David B. Morris, quien, en su artículo *Gothic Sublimity*, defiende la imposibilidad de explicar lo sublime en la obra de Horace Walpole *The Castle of Otranto* sobre la base de las ideas burkeanas. Salvo excepciones como la de Morris, está generalmente aceptado el hecho de que la *Enquiry* tuvo un influjo importante en el surgimiento de este subgénero. Existen, además, numerosos artículos en los que se habla de esta cuestión de forma tangencial, y en la mayoría de ellos se acepta esta idea. Sin embargo, aún no se ha llevado a cabo un estudio en profundidad sobre el vínculo que existe entre Burke y la novela gótica, pues, o bien se trata el tema de forma muy superficial, o bien se aborda algún autor u obra concreta, centrándose, además, en los aspectos estéticos y dejando de lado cuestiones como la de si estos autores habían leído, o no, a Burke. Es por este motivo que este ensayo pretende arrojar un poco de luz sobre el asunto abordando para ello cuestiones como la originalidad de la estética burkeana de lo sublime, la relación entre Burke y los novelistas góticos o el lugar que ocupa la novela gótica con respecto a las tendencias literarias de todo el siglo XVIII.

En orden de responder de forma ordenada a las preguntas que aquí se plantean, el trabajo presenta la siguiente estructura: en un primer apartado se describen de forma concisa cuáles son los aspectos que caracterizan al subgénero conocido como novela gótica; en el segundo apartado se lleva a cabo una descripción del contexto en el que surge tanto la novela gótica como la estética de Burke, prestando atención al ambiente cultural de la Inglaterra del XVIII y al interés suscitado por la estética en general y por lo sublime en particular, así como a la trayectoria literaria que precede a la novela gótica; en el tercer apartado se abordan las tesis de los principales autores que han

¹ Carrol Fry. "The Concept of the Sublime in Eighteenth-Century Horror Fiction", en *Mankato Studies in English*, 1 (1966); Malcolm Ware. *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe. A study of the Influence upon Her Craft of Edmund Burke's Enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful*. Upsala: Universidad de Upsala, 1963.

teorizado sobre la cuestión estética del terror, con el objetivo de evaluar posteriormente el influjo que estos tuvieron tanto en Burke como en los novelistas góticos y, en definitiva, en el surgimiento del subgénero; en el cuarto apartado se tratan los elementos más relevantes de la *Enquiry*, así como la originalidad de sus planteamientos y el nivel de popularidad que alcanzó; en el quinto apartado se tratan las aportaciones estéticas de algunos autores de finales de siglo al ámbito de la literatura de terror; en el sexto y último apartado se abordan, de forma individual, cada uno de los principales autores cultivadores del subgénero atendiendo a las siguientes cuestiones: la afinidad de sus obras con la Estética burkeana, el vínculo que existe entre el autor y Burke y la influencia que otros estetas de la época pudieron tener sobre el autor; por último, a modo de conclusión, se detallan los puntos en los que la influencia de Burke es notable, así como aquellos en los que es escasa, tratando con ello de mostrar el verdadero alcance de la influencia de Burke sobre los primeros novelistas góticos y esclarecer la cuestión del vínculo entre Edmund Burke y la novela gótica del siglo XVIII.

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA NOVELA GÓTICA

Antes de sumergirnos de lleno en estas cuestiones es necesario establecer, con mayor precisión, a qué nos referimos, y a qué no, con el concepto de novela gótica. Bajo el término gótico se engloban una enorme cantidad de significados y acepciones, pues a lo largo de la historia, y aún en nuestros días, esta palabra es utilizada dentro de campos muy diversos como la arquitectura, el arte, la Historia o la literatura. Incluso dentro de esta última disciplina, el término gótico puede ser aplicado de modos muy dispares. La mayoría de los estudiosos del gótico en la literatura sostiene la teoría de que este término hacía referencia inicialmente al pueblo godo (*the goths*), o, más bien, a las tribus bárbaras del norte. En este sentido, David Punter ha señalado que el desconocimiento de la Historia por parte de aquellos que empleaban el término hacia finales del XVII y durante el XVIII dio lugar a un cambio de su significado en una dirección más genérica, convirtiéndose lo gótico en un vocablo que hacía referencia a todo aquello relacionado con lo medieval. (Punter, 1996: 5). Así, al conjunto de una serie de novelas que trataban aspectos relacionados con lo sobrenatural y lo terrorífico, aparecidas en Inglaterra en el último tercio del XVIII, se le aplicó el rótulo de novelas góticas no tanto por su fijación por el terror, sino por su tendencia a la ambientación en

épocas pasadas y a la presencia de castillos, ruinas y espíritus, que tan alejados parecían estar de la mentalidad ilustrada de la época.

No es común encontrar una obra concreta que inaugure un género literario, sin embargo, en el caso de la novela gótica sí que existe consenso con respecto al momento preciso en el que surgió, esto es, con la publicación de *The Castle of Otranto* por Horace Walpole en 1764. En esta obra están presentes todos los elementos que caracterizan al género, tales como las criptas, las maldiciones ancestrales, los castillos, los clérigos, las muchachas jóvenes en apuros, los pasadizos o las situaciones extremas envueltas de misterio y suspense. Tras Walpole, distintos autores se dedicaron a cultivar y conformar dicho género, entre los cuales destacan Clara Reeve, Ann Radcliffe y Mathew Lewis. Entre estos pioneros de la novela gótica existen ciertos rasgos diferenciadores. Tal vez, uno de los más destacados tenga que ver con la explicación que le otorgan a los sucesos sobrenaturales. Mientras que en *The Castle of Otranto* sucesos como la aparición repentina de un yelmo gigante o los cuadros cuya figura se mueve quedan sin explicar, en Radcliffe, en cambio, como ya señaló su contemporáneo Walter Scott, los elementos paranormales que aparecen a lo largo de la historia, quedan explicados de forma racional al final de la misma, motivo por el cual Scott le aplicó al estilo de Radcliffe el apelativo de lo “sobrenatural explicado” (Scott, 1872: 305). Con todo, todas estas obras comparten un elemento que las hace pertenecer a un mismo género y esto es, como ya hemos comentado, la búsqueda de lo sobrenatural y lo terrorífico en épocas remotas de la historia y en lugares ajenos al lector.

Con la llegada de nuevos escritores, el interés por lo medieval irá disminuyendo, pero el término gótico seguirá utilizándose para aquellas novelas que cultivan la dimensión del terror. Siguiendo a Sánchez-Verdejo, podríamos afirmar que «progresivamente, el adjetivo gótico se irá asociando con lo que esas historias ofrecían de macabro y sensacionalista» (Sánchez-Verdejo, 2013: 23). Es en este sentido que cabe hablar de *Frankenstein: o el moderno Prometeo* de Mary Shelley como una novela gótica. Este término acabará englobando también a obras muy posteriores y con estilos bastante alejados del inicial, como es el caso de muchas obras de Edgar Allan Poe, Bram Stoker e incluso, en ocasiones, H. P. Lovecraft. En este ensayo, sin embargo, cuando hable de novela gótica, con frecuencia, estaré haciendo referencia únicamente a aquellas obras comprendidas entre la publicación de *The Castle of Otranto* y la década de 1810. El motivo es que, para esta investigación, las obras posteriores carecen de

interés debido a que su aparición tiene lugar cuando el género está ya fuertemente consolidado y la influencia que Burke haya tenido en sus autores, si es que la hay, es de escasa relevancia para la cuestión de si éste contribuyó al surgimiento del género.

2. MARCO CONTEXTUAL

A menudo se ha pretendido ofrecer una caracterización muy simplista del siglo XVIII. Etiquetas como “Edad de la Razón”, “Siglo de las luces” o “Ilustración” han contribuido a crear una imagen de esta época como un momento de la historia en el que las ideas de razón y progreso constituyeron la única piedra angular sobre la que giró la sociedad. Sin embargo, lejos de tratarse de un período estático, el siglo XVIII asiste a una gran cantidad de cambios y alberga no pocas contradicciones. En esta etapa tienen cabida lo racional y lo visceral, la erudición y la ignorancia, la exuberancia y la escasez.

Los numerosos conflictos que vivió Inglaterra durante el XVII han quedado atrás y es necesario ahora hacer frente a los problemas que surgen del nuevo orden social y económico. El panorama político está marcado por la rivalidad entre dos partidos políticos: tories y whigs. Los primeros, partidarios de la monarquía hereditaria y la Iglesia Anglicana, representan principalmente a la aristocracia, mientras que los segundos, fervientes protestantes y defensores de la voluntad popular representada por el Parlamento, se identifican con la nueva clase media, una clase media urbana y mercantilista que viene empujando con fuerza a la aristocracia. Inglaterra asiste a un período de transición política y reconfiguración del Estado que generó no pocos debates y discusiones, por lo que no es de extrañar el surgimiento de los cafés (coffes houses), un espacio para el intercambio de opiniones, la realización de negocios y la difusión de ideas al que asistían con asiduidad todas las personas que pretendían ocupar un lugar destacado en la sociedad. No obstante, los miembros de la nueva clase media, aun habiendo alcanzado una solvencia económica considerable, estaban, en cierto modo, limitados por la escasa educación que habían recibido. Reclamaban, por tanto, una literatura que les permitiese alcanzar un status intelectual acorde al status económico recientemente adquirido.

Estas circunstancias explican, en gran medida, el auge que tuvieron, durante la primera mitad del siglo XVIII, los periódicos, las revistas especializadas, semanales y mensuales, los tratados morales y los manuales específicos de disciplinas como la

medicina, el derecho, la geografía o la arquitectura. Asimismo, la producción literaria se ve fuertemente atravesada por el costumbrismo. El afán de los miembros de la clase media por asimilar el refinamiento y el buen gusto de la oligarquía que les gobernaba dio lugar a una literatura encargada de reflejar los usos y costumbres de esta clase privilegiada, pero en la que también estarán presentes todos los demás aspectos de la sociedad. Como ha señalado Ángeles de la Concha, «pocas épocas ha habido en las que la literatura haya sido tan mimética y haya reflejado tan fielmente la sociedad de la que surge y a la que se dirige [...] Por primera vez el hombre medio se erige tanto en protagonista como en receptor del producto literario». (De la Concha, 1988: 10-11)

En un ambiente de implicación social y de creciente estabilidad como el que supuso el período de Walpole², la tragedia y la épica fueron dejadas a un lado en favor de las comedias de costumbres, la crítica literaria, los ensayos morales o la sátira. Pero, tal vez, el acontecimiento más importante de esta época en el ámbito de la literatura sea el surgimiento de la novela. Daniel Defoe (1660-1731) será quien se encargue de introducir este género que tanto interés despertará desde su aparición hasta nuestros días y que, en sus albores, se caracterizó por resaltar los aspectos más cotidianos del día a día. Coleridge supo expresar con claridad esta idea definiendo a Robinson Crusoe, el personaje de la novela más famosa de Defoe, como «the universal representative, the person for whom every reader could substitute himself» (Coleridge, 1884: 317). Tras Defoe, Samuel Richardson y Henry Fielding consolidarán la novela como género literario, siendo conscientes, a diferencia de Defoe, de la originalidad de sus propuestas, que, según Richardson, constituyen «a new species of writing». Tanto uno como otro centran su atención en sucesos cotidianos, pero existe una diferencia radical entre ambos. Fielding se muestra contrario a hacer girar las novelas en torno a los sentimientos o emociones individuales de un personaje, pues, según él, esto socaba los criterios de objetividad que tanto le interesan, por lo que en sus novelas se presentan los sucesos atendiendo principalmente al comportamiento de los personajes y no tanto a su mundo interior. En este sentido señala Fielding: «I describe not men, but manners; not an individual, but a species» (Fielding, 1742: 5). Richardson, por contra, despliega un uso fascinante del lenguaje para describir los procesos psicológicos de sus personajes, empleando a menudo el estilo epistolar y posibilitando, de este modo, una conexión

² Robert Walpole, primer ministro inglés entre 1721 y 1742. No confundir con su hijo, Horace Walpole, sobre el que tantas veces se habla en este ensayo.

directa entre el lector y los personajes, de tal forma que es ahí donde reside el interés de sus novelas y no en el argumento de la historia. Podemos ver ya en este autor una aproximación al sentimiento como valor intrínseco, lo cual, junto con una concepción de la mente como creadora de nuevas realidades, será uno de los pilares de la novela inglesa de finales de siglo.

Este viraje hacia el mundo interior del individuo es fiel reflejo del panorama filosófico del momento. Una parte importante del pensamiento del XVIII se caracteriza por abogar por la razón como herramienta para explicar la totalidad de lo real a través de la ciencia y liberar al ser humano de la dependencia de la religión. Tras Newton y su obra *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1687), la naturaleza se presenta como un misterio por descubrir y, puesto que para el empirismo inglés la fuente de todo conocimiento reside en la captación de sensaciones y en la experiencia, los autores vinculados con este movimiento tratarán de ofrecer una explicación de cómo son captadas dichas sensaciones, es decir, cómo la mente recoge y organiza la experiencia. Es David Hume quien realiza una de las principales aportaciones que harán cambiar la concepción de la mente humana en el siglo XVIII. Con *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748), lleva al empirismo a su máximo esplendor. En él supera la idea lockiana de la mente como una “tabula rasa” que percibe de forma pasiva las sensaciones del exterior, ofreciendo una concepción de la mente como configuradora de las experiencias mediante la organización de las impresiones. Además, para Hume, la imaginación tiene la capacidad de organizar y de manipular las ideas, lo cual constituye un gran aporte a la estética del siglo XVIII, más centrada en la forma en la que elaboramos y sentimos nuestras propias experiencias en tanto que sujetos que en el arte. Con todo, Hume, como buen ilustrado, se muestra muy crítico con la imaginación, la cual constituye una gran dificultad para el empirismo por no dejarse codificar en una serie de leyes claras y universales, pues, según él, la imaginación puede transportarnos «into the most distant regions of the universe; or goes even beyond the universe, into the unbounded chaos, where nature is supposed to lie in total confusión» (Hume, 2019: 14). A pesar de ello, Hume abre paso a una re-evaluación del sujeto que termina en una estética, cristalizada especialmente en las obras de Burke y de Kant, que otorga un valor prominente a la subjetividad. La cuestión del gusto, que durante todo el siglo venía siendo objeto de numerosos ensayos, se aborda ahora de una forma más sistemática. Burke señalará que la imaginación, conforme a sus propias leyes, genera sus propios

criterios de gusto. A este respecto, Kant, que había leído tanto a Hume como a Burke, comienza sus *Observaciones acerca de lo bello y de lo sublime* afirmando que «las diversas sensaciones de agrado o desagrado, no se sustentan tanto en la disposición de las cosas externas que las suscitan, cuanto en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer o desplacer» (Kant, 1990: 29).

También es importante mencionar aquí la irrupción en el siglo XVII de un antiguo concepto que será rescatado y explotado a lo largo de todo el XVIII, convirtiéndose en una de las bases para la consolidación de la Estética como disciplina autónoma. No es otro que el de lo sublime. Este concepto, que aparece por primera vez en la obra *De lo sublime* de pseudo-Longino, pasará muy inadvertido por toda la Edad Media hasta que su reedición a mediados del siglo XVI dé lugar a una considerable cantidad de traducciones a lenguas vernáculas en el XVII, momento a partir del cual, lo sublime se convierte en objeto de gran interés para algunos pensadores, especialmente ingleses. Entre ellos destacan Shaftesbury, Dennis y Addison. Los dos últimos serán abordados a continuación a propósito de su intento de vincular lo sublime y el terror.

Por último, cabe hablar de una escuela poética que, si bien no tuvo grandes repercusiones en la poesía del XVIII, su aparición en la década de 1740 es interesante para comprender el surgimiento de la novela gótica, pues, en cierto modo, ayudó a configurar la categoría de lo gótico. Se trata de la “Graveyard school”, un grupo de poetas ingleses que escribían sobre aspectos relacionados con la metafísica, la muerte y la fe cristiana en un tono nostálgico y moralista, motivo por el cual, a menudo se ha considerado este estilo como una transformación del subgénero de la elegía fúnebre del siglo XVII. (Villa, 2013: 354). Poetas como Thomas Gray, Robert Blair o Thomas Parnell desarrollan una estética lúgubre con imágenes de castillos derruidos, viejas abadías, camposantos y misas fúnebres a través de la cual realzan la inevitabilidad de la muerte y la descomposición de la materia. A pesar de que su estilo se aleja del esplendor que caracteriza a esta época, el afán por instruir a los lectores se deja ver en el carácter didáctico y moralista de sus poemas.

3. ESCRITOS TEÓRICOS ANTERIORES A BURKE SOBRE LA CUESTIÓN DEL VÍNCULO ENTRE EL TERROR Y LO SUBLIME

En el apartado anterior se ha puesto de manifiesto la relevancia que adquirió la cuestión del gusto en el siglo XVIII, momento en el que aparecen los primeros intentos de estudiarlo de manera sistemática, dando lugar a la Estética, así como el renovado interés por el concepto de lo sublime para este propósito. Cabe ahora profundizar en algunos de los autores de mayor relevancia para el desarrollo de este concepto, especialmente aquellos que, antes que Burke, le otorgaron un papel importante al terror dentro de su visión particular de esta categoría. Estos no son otros que los ya mencionados John Dennis y Joseph Addison. El objetivo es comprender las distintas aproximaciones al terror como fuente de lo sublime que se han llevado a cabo para poder juzgar posteriormente la originalidad de la propuesta burkeana, así como el influjo que estetas distintos a Burke pudieron tener sobre los pioneros de la novela gótica.

3.1. John Dennis

John Dennis (1658-1734) es uno de los primeros autores ingleses en elaborar una estética basada en el concepto de lo sublime. Tomando como referencia la recientemente traducida *On the Sublime* de Longino, aunque distanciándose de él en algunos aspectos, Dennis, en tanto que dramaturgo, hace girar sus reflexiones en torno a la literatura y, especialmente, a la poesía. En su obra *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), Dennis recoge esa concepción longiniana del poeta como aquel que es capaz de elevar el espíritu y elabora una concepción de lo sublime íntimamente ligada a las emociones. El objetivo de toda poesía debe ser, por tanto, suscitar emociones elevadas. En la línea de Longino, Dennis lleva a cabo un acercamiento al concepto de lo sublime vinculándolo a la expresión de una gran idea, una idea que incita reverencia y asombro. En un intento de ofrecer una definición de lo sublime, Dennis recurre al concepto de entusiasmo (*enthusiasm*), el cual es descrito del siguiente modo: «Enthusiastick Passion or Enthusiasm, is a Passion which is moved by the Idea's in Contemplation or the Meditation of Things, that belong not to common Life» (Dennis, 1704: 16). Partiendo de este concepto, lo sublime quedaría configurado del siguiente modo: «For the Sublime is nothing else but a great Thought, or Great Thoughts moving

the Soul from it's Ordinary Scituation by the Enthusiasm which naturally attends them» (Dennis, 1704: 78).

El punto en el que Dennis toma mayor distancia de Longino es el de mayor relevancia para nosotros, pues tiene que ver con el terror como una de esas pasiones que mueven el alma dando lugar a lo sublime. Longino considera el terror como una emoción negativa e inferior y Dennis denuncia este rechazo advirtiendo que el entusiasmo motivado por el terror es una de las más fuertes pasiones que originan lo sublime. En orden de aclarar esta idea cabe referir la distinción que hace Dennis entre el terror común y lo que él llama “Enthusiastick Terror”, lo primero se correspondería con una perturbación de la mente provocada por la constatación de que un mal se aproxima, lo segundo haría referencia a dicho terror cuando, llevado a su más alto grado, produce asombro (*ashtonishment, wonder*). Así, Dennis defiende que «this Enthusiastick Terror contributes extreamly to the Sublime» (Dennis, 1704: 85).

A continuación, Dennis prosigue con una larga lista de elementos que suelen producir este “enthusiastick terror”: Gods, Dæmons, Hell, Spirits and Souls of Men, Miracles, Prodigies, Enchantments, Witchcrafts, Thunder, Tempests, raging Seas, Inundations, Torrents , Earthquakes, Volcanos, Monsters, Serpents, Lions, Tigers, Fire, War, Pestilence, Famine (Dennis, 1704: 87). Algunos de estos elementos fueron utilizados por los graveyard poets, lo cual sugiere la posibilidad de que estos hubieran leído el ensayo de Dennis.

3.2. Joseph Addison

Joseph Addison (1672-1719) es otro de los pensadores británicos que, a principios de siglo, recogieron lo sublime longiniano para la elaboración de su propia teoría estética. Es cierto que Addison no representa una figura importante dentro de la historia del pensamiento, pues destacó más bien por sus funciones como publicista o crítico literario. Sin embargo, Samuel Monk ha defendido que su obra, a pesar de ser muy superficial, supone el primer intento de una estética británica (Monk, 1960: 57). Esto se debe a que, como ha señalado Hipple, su valor reside no tanto en su sistematicidad como en la claridad con la que plantea los problemas que serán abordados en el futuro (Hipple, 1957: 24). En este sentido, cabe hablar de que fue

Addison quien primero estableció la distinción entre la belleza y lo sublime, la cual, tras Burke y Kant, no podrá ser desestimada.

Para Addison, los placeres de la imaginación tienen un papel protagonista en la cuestión del gusto y de lo sublime. En algunos artículos publicados *The Spectator*³ señala cuáles son las características que suscitan la aparición de esos placeres, entre los que destaca la grandeza (*greatness*). También lo novedoso se presta a ello al despertar en nosotros un sentimiento de curiosidad, y es debido a esto que es posible encontrar “Charms on a Monster” (Addison, 1828: 117). Como bien ha apuntado Beatriz González, es Addison quien introduce de este modo el concepto de lo monstruoso y la atracción que este despierta dentro de la categoría estética de lo sublime. (González, 2007: 32). Addison trata de explicar el hecho de que sintamos placer ante una narración sobrecogedora defendiendo que este placer no procede de dicha narración sino, más bien, de la reflexión sobre nosotros mismos que llevamos a cabo al leerla.

También cabe destacar que Addison es pionero en reflexionar estéticamente sobre el horror. No obstante, parece emplear el término horror en un sentido muy parecido al que le dan Dennis y Burke al terror. Y es que en Addison no existe aún la diferencia entre terror y horror que tan extendida estará un siglo después. Con todo, considero que es posible encontrar ya el germen de esta distinción en su ensayo nº 412 de *The Spectator*. En él, Addison advierte que «there may, indeed, be something so terrible or offensive, that the Horrour or Loathsomeness of an Object may over-bear the Pleasure which results from its Greatness, Novelty, or Beauty» (Addison, 2004: 1471). Aquí, Addison admite un tipo de horror desagradable y repulsivo, el cual produce una aversión abrumadora que, al menos en primera instancia, excluye la posibilidad de placer. Un ejemplo bastante fidedigno de esta idea es el poema *The Grave* (1743) de Robert Blair. A continuación se cita un fragmento:

Th’ oppressive, sturdy, Man-destroying Villains!
Who ravag’d Kingdoms, and laid Empires waste,
And in a cruel Wantonness of Power
Thinn’d States of half their People, and gave up

³ The Spectator fue una revista fundada por Joseph Addison y Richard Steele en 1711 cuyo objetivo fue “dar vida a la moralidad con el ingenio, y moderar el ingenio con la moralidad... trayendo la filosofía fuera de cubículos y bibliotecas, escuelas y cátedras, para que morara en clubes y asambleas, en cafés y salones de té.”

To Want the rest: Now, like a Storm that's spent,
Lye hush'd, and meanly sneak behind thy Covert.
Vain Thought! to hide them from the general Scorn,
That haunts and doggs them like an injur'd Ghost
Implacable (Blair, 1743: 15).

Según Eric Parisot, con este poema se inaugura un nuevo tipo de horror, un horror confuso, repugnante y excesivo, que se aparta notablemente de los placeres geniales de lo sublime y las excitaciones de una imaginación activa, y que será explotado creativamente por novelistas de final de siglo (Parisot, 2020: 289). Este tipo de horror no será categorizado estéticamente hasta el cambio de siglo, por mano de autores como Nathan Drake o la propia Radcliffe. No obstante, como he sugerido, esta distinción está ya ligeramente apuntada en los escritos de Addison.

4. A PHILOSOPHICAL ENQUIRY INTO THE ORIGIN OF OUR IDEAS OF THE SUBLIME AND THE BEAUTIFUL: PRIMER ESTUDIO SISTEMÁTICO DEL TERROR COMO FUENTE DE LO SUBLIME.

Una vez precisados los objetivos, los límites y la hoja de ruta de esta investigación, habiendo mostrado los aspectos más relevantes para la misma del momento y lugar en el que surgen tanto la *Enquiry* de Burke como las primeras novelas góticas, y habiendo tratado a los autores que preceden a Burke en el estudio del terror y lo sublime, estamos ahora en disposición de abordar la filosofía burkeana para extraer de ella los elementos que habrán de ser analizados en aras de juzgar su contribución al ámbito tanto de la Estética como de la literatura. Burke es un pensador vinculado principalmente a la política, no sólo por haber sido miembro del parlamento de Gran Bretaña, sino porque la gran mayoría de sus escritos son escritos políticos. Por este motivo no es posible desvincularse completamente de sus ideas políticas si se pretende analizar la influencia que tuvo sobre una parte de la sociedad de su época, a pesar de que se trate de un ámbito artístico como es el de la literatura gótica. No obstante, durante este artículo me centraré principalmente en su teoría estética, dado que considero, al igual que la mayoría de los que han abordado esta cuestión, que los escritos políticos, como *Reflections on the Revolution in France* (1790), jugaron un papel menor a la hora de influir en el surgimiento y desarrollo del género que nos ocupa.

A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful fue escrita por Burke cuando apenas contaba 19 años, aunque no fue publicado hasta 1757, cuando contaba ya con 28. Con este ensayo adquirió una fama considerable en los círculos literarios y artísticos londinenses (Galán, 2002: 105). El poeta William Wordsworth llegó a decir que Burke fue el hombre más grande de su tiempo (Kirk, 1988: 33), aunque también recibió los afilados versos de Coleridge:

«Great Son of Genius! sweet to me thy name,
Ere in an evil hour with alter'd voice
Thou bad'st Oppression's hireling crew rejoice
Blasting with wizard spell my laurell'd fame.
Yet never, Burke! thou drank'st Corruption's bowl!» (Coleridge, 1988: 80)

Poniendo la atención sobre el asunto que nos atañe, cabe decir que la *Enquiry* representa una nueva fase en el estudio del terror. A partir de este momento, lo sublime ya nunca más tendrá que ver con lo bello, y mucho menos con emociones alegres. Con Burke, el terror siempre jugará un importante papel en lo sublime, pues, para él, el terror es «the common stock of every thing that is sublime» (Burke, 1798: 64). Antes de llegar a esta conclusión, Burke estudia la relación que existe entre el dolor y el placer, advirtiéndole que, a diferencia de lo que con frecuencia se ha pensado, estas emociones son positivas e independientes. Dolor y placer no son incompatibles y la supresión de uno no conlleva la aparición del otro. El terror, afirma Burke, es inspirador de dolor y no de placer, pero sin embargo, y aquí reside la originalidad de su propuesta, el terror es capaz de suscitar un placer relativo al que Burke llama deleite (*delight*). Deleite sería «the sensation which accompanies the removal of pain or danger» (Burke, 1798: 37). El hecho de que el terror pueda suscitar deleite parece traer ecos de Addison, pero para Burke, a diferencia de para Addison, el placer y el terror no pueden coexistir. Al terror le corresponde su propio tipo de disfrute, que nada tiene que ver con el placer. La diferencia entre placer y deleite radica en sus “final causes”. La causa final del placer vinculado a lo bello es la sociedad, mientras que la del deleite es la autoconservación del individuo. Pero, ¿por qué nos regocijamos en el dolor y el peligro? ¿Qué hay de valioso en la acción de exponernos a estas emociones desde la distancia? E. J. Clery ha sugerido que la respuesta se encuentra en la necesidad de estimular la mente para preservarla de caer en una gran indiferencia y en la capacidad de la producción artificial del dolor para llevar a cabo esta empresa (Clery, 1996: 170). El terror es ideal para ello

puesto que produce lo sublime, lo cual es la emoción más poderosa de todas: «it [the terror] is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling» (Burke, 1798: 39). Y lo sublime, en su grado más alto, dirá Burke, origina una pasión a la que Burke llama asombro (*astonishment*), el cual es definido como un estado del alma en el que todos los movimientos se suspenden con cierto grado de horror. De nuevo aparece un concepto que ya había sido utilizado por otros autores, y es que el valor de la *Enquiry* de Burke reside en que recoge esos conceptos que ya pululaban por los escritos estéticos de la época (*terror, sublime, delight, astonishment*) y los desarrolla en profundidad. Burke, sirviéndose del empirismo tanto psicológico como fisiológico, se propone encontrar las leyes que rigen las pasiones estéticas.

Por otro lado, es interesante señalar, siguiendo de nuevo a Clery, que en la propuesta burkeana de establecer una distinción entre placer y deleite se dejan entrever implicaciones no solo estéticas sino también políticas. Esta visión consiste en entender que la oposición entre el placer y el deleite es introducida por Burke en aras de restablecer el ideal de virtud en una sociedad corrompida por el comercio. Se trataría de una concepción, un tanto puritana, en la que la virtud sería tan opuesta al placer, que se hace necesario encontrar un nuevo nombre para el entretenimiento: deleite. (Clery, 1996: 181-182). Irónicamente, el terror sublime acabaría estando representado por las novelas góticas, las cuales constituyen una variedad de consumo placentero, y por lo tanto son un síntoma de la misma corrupción que Burke está tratando de corregir. Como analizaremos más adelante, muchos de los novelistas góticos parecen recoger la *Enquiry* más como un manual de recursos literarios para atemorizar que como un ensayo con implicaciones sociales y políticas. Esto se debe a que Burke presenta y analiza en su *Enquiry* una serie de elementos que poseen una capacidad intrínseca de generar terror. A continuación hablaré de cada uno de ellos para posteriormente, en el apartado 6, mostrar el grado en el que están presentes estos elementos en las novelas de los autores seleccionados.

El primero de ellos es la oscuridad (*obscurity*). Burke presenta la oscuridad como uno de los elementos imprescindibles para hacer de algo una cosa terrible. La oscuridad ha de ser entendida aquí tanto como oscuridad en sentido estricto (ausencia de luz) como oscuridad en un sentido metafórico que hace referencia a la imprecisión de los objetos. En el siguiente fragmento se puede observar cómo Burke, en su explicación

del miedo que provoca la oscuridad, pone como ejemplos tanto la falta de visión en la noche como la vaguedad de determinadas descripciones en una narración:

«When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes. Every one will be sensible of this, who considers how greatly night adds to our dread, in all cases of danger, and how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings» (Burke, 1798: 99).

Otro elemento que suscita lo sublime y el cual constituye una rama del terror es el poder. El poder implica que quien lo ostenta tiene la capacidad de infligir sobre nosotros dolor, con lo cual, señala Burke, el temor ante el poder está más que justificado, pues «the ideas of pain, and above all of death, are so very affecting, that whilst we remain in the presence of whatever is supposed to have the power of inflicting either, it is imposible to be perfectly free from terror» (Burke, 1798: 111); La privación también es considerada por Burke como una causa del terror, sin embargo, apenas le dedica un párrafo a expresar esta idea, un párrafo del cual podemos extraer que todas las privaciones son terribles, entre las cuales se encuentra la vacuidad, la oscuridad (*darkness*)⁴, la soledad y el silencio. (Burke, 1798: 124); La vastedad (*vastness*) es considerada por Burke como otra poderosa causa de lo sublime. Aquí se refiere principalmente a la grandeza de dimensiones, la cual se aplica tanto a la longitud, la altura y la profundidad, siendo estas dos últimas aquellas que más sorprenden; otro elemento que despierta en nosotros el terror lo encuentra Burke en la brusquedad (*suddenness*): «in every thing sudden and unexpected, we are apt to start; that is, we have a perception of danger, and our nature rouses us to guard against it» (Burke, 1798: 151); con respecto al dolor y al olor es llamativo que Burke les confiere la capacidad de despertar el sentimiento de lo sublime siempre y cuando no se experimenten en primera persona, sino en una descripción.

Estos son, a grandes rasgos, los aspectos de la filosofía burkeana que mayor impacto parecen haber causado en los novelistas del gótico. El alcance de dicho impacto será analizado en profundidad en el apartado 6, pero antes es importante prestar atención a algunos ensayos que fueron apareciendo a la vez que las novelas góticas iban

⁴ Deduzco del empleo de la palabra *darkness* en lugar de *obscurity*, que en este punto se está refiriendo a la oscuridad en el sentido literal que comentábamos antes.

irrumpiendo en la escena literaria y en los cuales se estudia la cuestión del terror en la literatura.

5. ESCRITOS TEÓRICOS POSTERIORES A BURKE SOBRE LA CUESTIÓN DEL TERROR EN LA LITERATURA

Tras la aparición de la novela de Walpole y el creciente interés por los relatos sobrenaturales y espeluznantes, diversos autores trataron de ofrecer una explicación a este fenómeno en clave estética y psicológica. En 1773 se publica *On the Pleasure Derived from Objects of Terror*, un breve ensayo escrito por Anna Letitia Aikin (más tarde conocida por Anna Letitia Barbauld, su nombre de casada) con la ayuda de su hermano John Aikin. Se trata de un breve ensayo que, siguiendo la línea de autores como Addison, pretende explicar cuáles son los mecanismos del terror desde el ámbito de la literatura. Se centra en relatos y novelas, especialmente en *The Castle of Otranto* y en *Ferdinand Count Fathom* de Tobias Smollet. Aikin observa, al igual que Addison, que la curiosidad es uno de los motores que hacen que el lector mantenga su interés por una narración sobrecogedora, pues el deseo de desentrañar los horrores que ahí se relatan suele estar presente en el ser humano de forma innata. Sin embargo, y en esto se separa de Addison, señala que el placer no está presente necesariamente en estas situaciones. Es difícil creer que un niño que oye un cuento de miedo esté disfrutando con ello, antes bien, estará «chained by the ears, and fascinated by curiosity» (Abrams, 2006: 584). En cualquier caso, es la curiosidad la que mueve al espectador a mantenerse atento hasta el final. No obstante, prosigue Aikin, esta curiosidad no puede explicar que acudamos una y otra vez a comenzar la lectura de nuevos relatos, pues lo que nos mueve hacia ello es el interés por experimentar de nuevo ciertos placeres que ya conocemos, los cuales son suscitados gracias a la expansión de los límites de la imaginación que suele provocar la aparición de sucesos que nos resultan extraños. El siguiente fragmento es bastante ilustrativo:

«This is the pleasure constantly attached to the excitement of surprise from new and wonderful objects. A strange and unexpected event awakens the mind, and keeps it on the stretch; and where the agency of invisible beings is introduced, of "forms unseen, and mightier far than we," our imagination, darting forth, explores with rapture the new world which is laid open to its view, and rejoices in the expansion of its powers. Passion and fancy

cooperating elevate the soul to its highest pitch; and the pain of terror is lost in amazement» (Abrams, 2006: 584).

De ahí que cuanto más salvajes, fantásticas y extraordinarias sean las circunstancias de una escena de horror, más placer recibiremos de ella, mientras que si ésta se encuentra demasiado cerca de lo común y lo cotidiano «we cannot repeat it or reflect on it, without an overbalance of pain» (Abrams, 2006: 584). Lo terrible, por tanto, debe ir unido a lo maravilloso, y es ahí donde Aikin encuentra el valor de este tipo de relatos. Sobre Walpole dirá que con su *The Castle of Otranto* fue el primero en equilibrar estos dos elementos en un ambiente medieval, lo cual, dado el interés que suscitaba lo gótico en aquel momento, explica la popularidad que adquirió.

Otro ensayo que aborda estas cuestiones pero de una forma un poco más sistemática es “Illustrations on Sublimity” de James Beattie, publicado en su obra *Dissertations Moral and Critical* (1783). Aquí, Beattie se encarga de hacer una distinción entre aquel horror que tiende a despertar el sentimiento de lo sublime y aquel que únicamente paraliza. Lo cual lleva a cabo siguiendo, aunque sin mencionarlo, el concepto de distancia estética. Pone como ejemplo una enorme llama de fuego, la cual puede provocar dolor y miedo, pero cuya descripción puede suscitar asombro (*astonishment*) y admiración. «In a word», aclara Beattie, «the Sublime, in order to give pleasing astonishment, must be either imaginary, or not immediately pernicious» (Friday, 2004: 173). Beattie no parece ofrecer una propuesta muy original, la forma en que describe los efectos que se producen al leer descripciones escalofriantes puede recordar a la de sus predecesores: «the blood seem to run cold, and produce a momentary fear, is not unpleasing, but may even be agreeable» (Friday, 2004: 174). Quizás su originalidad radica en que ofrece una concepción del horror mucho más vinculada al cuerpo, frente a la cual opone otro tipo de horror más relacionado con la imaginación. Sobre este asunto, Eric Parisot ha defendido que lo que realmente se está dejando entrever en Beattie es la diferencia entre los conceptos de horror y terror, el primero más sensorial y el segundo más psicológico. (Parisot, 2020: 294).

Con frecuencia se ha defendido que la diferencia entre horror y terror que se viene gestando hacia finales de siglo se hace patente al comparar las novelas de Ann Radcliffe con las de Mathew Lewis; en las primeras se vería reflejado el terror mientras que las segundas se corresponderían más bien con el horror. La misma Radcliffe hace

explícita esta distinción en *On the supernatural in poetry* (1820), ensayo sobre el que hablaremos en el siguiente apartado, pero el primero en establecer claramente una diferencia entre terror y horror es Nathan Drake en sus artículos *On Gothic Superstition* y *On Objects of Terror*, recogidos en su colección *Literary Hours* (1798). En ellos continúa con la idea de que algunas descripciones escalofriantes, aunque no todas, tienen la capacidad de despertar el sentimiento de lo sublime en el lector, pero a la hora de explicar cuál es el motivo por el cual unas descripciones despiertan lo sublime y otras no, Drake, a diferencia de otros autores, como Adisson o Aikin, no se centra en los objetos o los sucesos mismos, sino que pone su atención sobre la forma en la que estos son narrados. Para Drake, existe una delgada línea entre el terror y el horror. El terror, señala, «requires no small degree of skill and arrangement to prevent its operating more pain than pleasure», habilidades sin las cuales, «that thrilling sensation of mingled astonishment, apprehension and delight so irresistibly captivating to their generality of mankind» probablemente acabe derivando en horror y disgusto (Drake, 1800: 354). Así, mientras que el terror nos alienta a detenernos en reflexionar sobre el estado psicológico en que nos encontramos, el horror no nos deja pensar en otra cosa que en la causa misma del miedo que sentimos. El terror es catalogado por Drake como estéticamente deseable, y el horror se queda en el reino de lo no estético. Las habilidades literarias necesarias para mantener el relato dentro del umbral del terror sin cruzar la línea del horror de las cuales habla Drake, están presentes, según él, en Shakespeare mejor que en ningún otro autor, aunque entre sus contemporáneos, Drake señala a Radcliffe, a la que llama «the Shakspeare [sic] of Romance Writers», y defiende que en ella está presente la capacidad de suavizar escenas verdaderamente terroríficas con hermosas descripciones y patéticos incidentes, de tal forma que «the impression of the whole never becomes too strong, never degenerates into horror» (Drake, 1800: 359).

6. INFLUENCIA DE EDMUND BURKE EN LOS AUTORES DE LA NOVELA GÓTICA.

6.1. Horace Walpole

La figura de Horace Walpole es de las más relevantes para esta investigación debido, por un lado, a que él es pionero en el género que nos ocupa y, por otro, a que hay constancia de que Walpole y Burke llegaron a conocerse y, aunque aparentemente

su relación es muy pobre, se pueden extraer de ella algunas conclusiones interesantes para valorar el influjo de Burke sobre Walpole. Esta sección posee la siguiente estructura: en primer lugar se analiza la obra de Walpole bajo el prisma de la *Enquiry* de Burke en orden de poner de relieve, por un lado, cuáles de las ideas burkeanas pueden encontrarse en las novelas góticas de Walpole y, por otro, en qué puntos ésta se separa o rompe con aquellas; a continuación se ofrece un análisis de la relación existente entre la persona de Horace Walpole y la de Edmund Burke, atendiendo principalmente al período anterior a la publicación de las novelas de Walpole; por último se abordan una serie de cuestiones que, alejadas de cualquier vinculación con Burke, constituyen una fuente de motivación para Walpole a la hora de escribir, tales como el extravagante interés que lo medieval despertó siempre en Walpole, su amistad con algunos poetas de ultratumba o las explicaciones que da el propio Walpole sobre el interés que tiene para él el escribir una novela de semejante estilo. Abordar el asunto desde estos tres flancos habrá de servir para juzgar con buen tino si Burke ayuda a hacer surgir un nuevo género literario, como tantas veces se ha defendido.

Como ya se ha mencionado, a Horace Walpole se le reconoce la originalidad de haber escrito la primera novela gótica, *The Castle of Otranto*, en 1764. A pesar de que ésta no fue la única obra con la que cultivó el género –en 1768 publica una segunda novela titulada *The mysterious mother*, en la que muchos de los elementos que caracterizan a la novela gótica están presentes– *The Castle of Otranto* es la única que aparece en todos los artículos, ensayos y manuales del gótico en la literatura. Esto se debe principalmente al hecho de ser la primera en aparecer, pero también a la claridad con que se ven reflejados la gran mayoría de los elementos que años después harán del gótico un género literario consolidado y bien definido. Por tanto, a la hora de analizar las afinidades y divergencias existentes entre la obra de Walpole y la *Enquiry* de Burke, me centro en *The Castle of Otranto*, de la cual se pueden extraer todas las conclusiones que son relevantes para esta cuestión.

The Castle of Otranto narra la historia de una familia noble del siglo XII que sufre una serie de tormentos ocasionados por una antigua profecía. La narración comienza con la boda de Conrad, primogénito y único heredero de la familia, el cual, acto seguido, aparece muerto debido a la sorprendente irrupción en el castillo de un yelmo gigante. Su padre, Manfred, entra en cólera ante la constatación de que se ha quedado sin heredero y decide poner solución a este asunto recurriendo para ello a las

más retorcidas artimañas. A lo largo de la historia, sus intenciones y sus actos van fustigando a los que lo rodean, pero a su vez, esas estrategias se ven frustradas por los sucesos sobrenaturales a través de los cuales la profecía se hace presente. Los hechos se desarrollan, prácticamente en su totalidad, de noche y dentro del castillo, y esto hace que gran parte de los sucesos ocurran en una oscuridad casi absoluta. Isabella, la prometida de Conrad, se ve forzada a huir de Manfred ante la tentativa de éste de contraer nupcias con ella para conseguir engendrar un nuevo sucesor. En su huida, Isabella se adentra en unos pasadizos subterráneos del castillo en los que apenas hay un atisbo de luz. El terror que venía experimentando Isabella por la idea de verse obligada a casarse con el que había sido su suegro hasta ese momento se ve acrecentado por la incapacidad para observar qué hay a su alrededor y para identificar los distintos sonidos que se dejan oír a no mucha distancia. Durante el desarrollo de la historia podemos encontrar varios episodios en los que la oscuridad contribuye a aumentar el miedo de los personajes, pero es éste el que sin duda mejor se presta a ejemplificar aquello a lo que se refiere Burke cuando habla de que la oscuridad, situándonos en una posición de indefensión y desconocimiento de lo que sucede a nuestro alrededor, es capaz de afectar a la mente despertando en nosotros el terror.

El poder es otro de los elementos señalados por Burke que más presencia tiene en la novela de Walpole. El tipo de poder que aquí se muestra no es lo que Burke llama “natural power” sino, más bien, «the power which arises from institution in kings and commanders» (Burke, 1798: 116). Manfred, en tanto que príncipe de Otranto, ostenta una autoridad absoluta dentro del castillo, la cual no duda en emplear cada vez que le conviene. En primer lugar, el castillo está lleno de cerrojos que bloquean tanto la puerta principal como muchas de las habitaciones y pasillos del castillo, lo cual le otorga la posibilidad de coartar la libertad de movimiento de todos los habitantes o visitantes del mismo. Tanto es así que, ante la infundada sospecha de que el autor del crimen contra su hijo es un joven llamado Theodore que aparece por el castillo en esos momentos decide encerrarlo en prisión, lo cual repite tres veces a lo largo de la historia. El poder que Manfred inflige contra Theodore, aunque drástico, no origina en este personaje el terror que se espera que produzca, antes bien, Theodore se muestra tranquilo y despreocupado. En cambio, el poder que ostenta Manfred despierta el terror en Isabella tan sólo con pararse a contemplar cómo lo ejerce contra otras personas. Así, describe Walpole, «Manfred, who, though he had distinguished her by great indulgence, had

imprinted her mind with terror, from his causeless rigour to such amiable Princesses as Hipolitta and Matilda» (Walpole, 1764: 7). Walpole, consciente de la capacidad que tiene el poder de causar terror sobre quienes están bajo su yugo, pone en boca de Manfred la afirmación de que está dispuesto a usar todo su poder contra Isabella: «I will use the human means in my power for preserving my race; Isabella shall not escape me» (Walpole, 1764: 21).

Una tercera causa del terror, recogida en la *Enquiry* y que está presente en *The Castle of Otranto* es la vastedad. La grandeza de dimensiones, tal y como Burke entiende la vastedad, es algo recurrente en la novela de Walpole, a la par que original, pues Walpole no la emplea más que de forma desconcertante. No se encuentra en todo el libro una descripción de un objeto de grandes dimensiones que pueda ser encontrado en la vida real, sino que introduce objetos comunes dotados de una envergadura descomunal. Así, la historia comienza con la irrupción de un yelmo «hundred times more large than any casque ever made for human being» (Walpole, 1764: 5). Las dimensiones de estos objetos, unidas a la sorpresa e incompreensión de su aparición, provocan en los personajes de Walpole un estado de anonadamiento que parece traer ecos del concepto burkeano de “astonishment”. Así, Manfred, al contemplar el yelmo, «fixed his eyes on what he wished in vain to believe a vision; and seemed less attentive to his loss, than buried in meditation on the stupendous object that had occasioned it» (Walpole, 1764: 5).

Esta cuestión del asombro puede ser bastante reveladora. Walpole, en la descripción de los sentimientos de Isabella al percatarse de las intenciones de Manfred, hace referencia no solo al terror sino también al asombro, empleando el término “astonishment” al que tanta importancia le otorga Burke. (Walpole, 1764: 17). Sin embargo, Walpole también hace uso de dicha palabra para referirse a un estado de asombro que difícilmente puede adecuarse al sentido que le da Burke. Cuando Theodore hace su primera aparición señalando que el yelmo es idéntico al de la estatua de Alfonso el Bueno, anterior príncipe del castillo, Manfred se irrita y esto causa sorpresa en todos los presentes, pero especialmente en Theodore: «the young peafant himself was still more astonished, not conceiving how he had offended the Prince» (Walpole, 1764: 9). Aquí, la reacción del joven Theodore parece asemejarse más a la sorpresa que al asombro tal como lo define Burke. Inversamente, existe otro pasaje que ilustra muy bien el concepto burkeano de “astonishment”, pero en lugar de esta palabra, Walpole emplea

el término amazement: bien avanzada la historia, Manfred ha presenciado todo tipo de sucesos sobrenaturales, tales como figuras retratadas que se salen del cuadro o espectros que le comunican que ha llegado su hora. Tras todo ello, al reencontrarse con Theodore, el cual viste una gran armadura y cuyo parecido con Alfonso el Bueno es enorme, Manfred llega a la conclusión de que se trata del espectro de Alfonso que viene a acabar con él: «starting in an agony of terror and amazement, he cried, Ha! what art thou? thou dreadful spectre! is my hour come?» (Walpole, 1764: 135). El uso indiferenciado de estos términos y las distintas acepciones que se le atribuyen a la palabra “astonishment” pueden sugerir la idea de que en *The Castle of Otranto* esta palabra se emplea con indiferencia de lo que Burke hubiera escrito al respecto de este concepto, pero también es lógico pensar que el hincapié que hizo Burke sobre la cuestión del asombro pudo dar lugar a que Walpole lo recogiera como un elemento recurrente para intensificar las emociones de los personajes. Lo mismo ocurre con los otros tres elementos que se han analizado aquí, la oscuridad, el poder y la vastedad. Estos bien pudieron ser tomados por Walpole de la lectura de la *Enquiry*, o también pudieron ser introducidos sin tenerla en cuenta, puesto que se trata de elementos a los que no parece difícil llegar tras una reflexión sobre las causas generales del miedo, especialmente la oscuridad y el poder. La vastedad, en cambio, parece el más original de los elementos señalados por Burke. Estas cuestiones serán tratadas hacia el final de este subapartado, cuando todos los aspectos relevantes para las mismas hayan sido abordados. Lo que parece estar claro, por el momento, es que en la obra de Walpole se pueden encontrar ejemplificados muchos de los postulados de la *Enquiry* de Burke.

Incluso suponiendo que Walpole tuvo presente la *Enquiry* en la creación de su novela, su trayectoria vital deja claro que la inspiración le vino de otras muchas fuentes. En su adolescencia entabló amistad con Thomas Grey, quien se convertiría posteriormente en uno de los más destacados poetas pertenecientes al movimiento de la graveyard poetry. En 1739 realizaron juntos un gran viaje en el que se empaparon de la cultura clásica y tras el cual acabaron peleados. En cualquier caso, Grey y Walpole desarrollaron juntos un gran interés por el gusto medieval, por lo que años más tarde, en 1747, Walpole compró Strawberry Hill, una modesta casa la cual reformó para darle apariencia de una vivienda señorial de la Edad Media, tratando de hacer de ella «the most celebrated Gothic House in England» (Bloom, 2010: 29).

También es importante atender al contexto más inmediato relativo a la publicación de *The Castle of Otranto*, pues ello ayudará a clarificar este tema. La primera edición de la novela se publica de forma anónima, como un manuscrito perteneciente al siglo XVI. Probablemente esto se deba al miedo de Walpole a ser criticado por la sociedad de su época por escribir una obra tan cargada de superstición. Sin embargo, tras su publicación aparecen algunas reseñas que le confieren valor a la obra. En la *Monthly Review* se dirá de ella que «the disquisitions into human manners, passions, and pursuits, indicate the keenest penetration and the most perfect knowledge of mankind» (Ware, 1963: 12). Y en la *Critical Review*, más críticos con los elementos sobrenaturales, dirán: «we shall not affront our readers' understanding so much as to describe the monstrosities of this story; but excepting these absurdities, the characters are well marked, and the narrative kept up with surprising spirit and propriety» (Ware, 1963: 12). La obra, por tanto, gozó de una buena acogida desde el principio, lo cual probablemente motivó a Walpole a reconocer su autoría en una segunda edición. En esta ocasión, la crítica fue mucho más dura al descubrir que se trataba de un texto actual escrito por una figura destacada de Inglaterra. De nuevo, la *Monthly Review* se hace eco de la novela de Walpole, esta vez para afirmar lo siguiente: «It is, indeed, more than strange, that, an author, of refined and polished genius, should be an advocate for reestablishing barbarous superstitions of Gothic devilism» (Ware, 1963: 13). La crítica literaria de la época seguía teniendo como guía las reglas clásicas de la moderación, y no estaba dispuesta a aceptar que un distinguido político inglés, comunicador y defensor de las ideas de su época, publicara una novela tan sensacionalista e irracional. En efecto, la publicación de *The Castle of Otranto* responde a un afán por romper con el estilo richardsoniano imperante, caracterizado por usar técnicas narrativas muy realistas y mostrar conductas aburguesadas. En el prólogo a la segunda edición, Walpole señala en referencia a su novela lo siguiente:

«It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life» (Walpole, 1766: XIV).

David Morris ha defendido que en la obra de Walpole en particular y en la novela gótica en general, no sólo hay un interés por romper con el estilo realista que

imperaba en la ficción hacia mediados del siglo XVIII, sino que, además, en estas obras subyace implícitamente una crítica a Burke y a la incapacidad suya y de los hombres de su tiempo para explicar lo sublime. (Morris, 1985: 302). Esta teoría, interesante sin lugar a dudas y puede que hasta acertada en gran medida, tal vez sirva para explicar la cuestión a nivel de movimientos filosóficos o literarios, pero tratar de identificar a Burke con todo el pensamiento estético de su época y a Walpole con todo el género de la novela gótica, para acabar afirmando, como hizo Morris, que en Walpole existe una crítica implícita a Burke, es una estrategia harto arriesgada, sobre todo si se desatiende la que debería ser una de las premisas fundamentales, a saber, que Walpole conozca la obra de Burke. Precisamente esta cuestión es la que pretendo elucidar a continuación.

Ha llegado el momento de hablar de la relación personal entre Burke y Walpole. Gran parte de la vida privada de Walpole y de la relación de éste con sus contemporáneos es de conocimiento público debido a la publicación, tras su muerte, de una cantidad ingente de correspondencia suya con numerosos personajes relevantes de la época. Sin embargo, no hay constancia de que Walpole y Burke intercambiasen cartas en alguna ocasión, lo cual implica que la opinión que Walpole tuviera de Burke debe ser rastreada a través de las numerosas cartas que intercambió con otros personajes. Por suerte, esta enorme tarea ya ha sido realizada, en gran parte, por Martin Kallich. En su artículo titulado *Horace Walpole Against Edmund Burke: An study in antagonism* de 1968, Kallich llevó a cabo un exhaustivo análisis de los lugares en los que Walpole escribió sobre Burke, lo cual estuvo haciendo durante tres décadas, entre 1766 y 1796. Este hecho puede parecer sorprendente si no se repara en que Burke perteneció al Parlamento de Gran Bretaña durante veintiocho años y Walpole, hijo del que fuera primer ministro Robert Walpole, mostró un enorme interés por la política, formando también parte del Parlamento y publicando una gran cantidad de escritos políticos. Prácticamente la totalidad de los escritos de Walpole sobre Burke son políticos, por lo que, por desgracia para esta investigación, no hay constancia de que Walpole se pronunciara nunca al respecto de la *Enquiry*. Además, Walpole comienza a escribir sobre Burke tras la llegada de éste al Parlamento en 1766, cuando *The Castle of Otranto* ya había sido publicada. El único documento que acredita que Walpole conocía los escritos de Burke con anterioridad a la publicación de dicha novela es una carta que le escribe a John Montagu el 22 de julio de 1761 en la que Walpole menciona su reciente encuentro con Burke:

«I dined with your secretary yesterday; there were Garrick and a young Mr. Burke, who wrote a book in the style lord Bolingbroke that was much admired. He is a sensible man, but hasn't worn off his authorism yet and thinks there is nothing so charming as writers, and to be one. He will know better one of these days». (Walpole, 1818: 254)

Teniendo en cuenta los escasos libros publicados por Burke con anterioridad a la fecha de esta carta y que uno de ellos se publicó inicialmente bajo la autoría de lord Bolingbroke, se puede afirmar con poco margen de error que Walpole se está refiriendo a *A Vindication of Natural Society: A View of the Miseries and Evils Arising to Mankind*, escrito por Burke y publicado en 1756. La posibilidad de que Walpole hubiera leído la *Enquiry* no se puede descartar, pero lo cierto es que no parece haber muchos indicios de que lo hiciera. En cambio, Burke sí que leyó *The Castle of Otranto*, o al menos, el soneto dedicado a Lady Mary Coke, con el que Walpole abre la novela en la segunda edición, pues éste fue publicado en la revista *Annual Register* (*Annual Register*, 1966: 280), revista de la que Burke fue editor desde su aparición en 1758 hasta 1765. Thomas Copeland ha sostenido que era el mismo Burke quien se encargaba de la redacción (Copeland, 1949: 118), por lo que es posible que leyera la novela, o en caso contrario, al menos sí que tuvo acceso a ella. Walpole nunca escribió ningún mensaje de agradecimiento hacia Burke por esta publicación y algunos han señalado que esto se debe a que Walpole no era consciente de la autoría de Burke (Kallich, 1968: 838). Resulta cuando menos llamativo que ninguno de estos dos personajes, coetáneos, miembros del Parlamento, escritores incansables y que tan estrechamente relacionados suelen presentarse en las historias del gótico, no se hubieran pronunciado nunca al respecto de las obras que los han vinculado en el estudio de la novela gótica. Conocedores o no de las afinidades entre dos de sus más destacados escritos, lo cierto es que ambos acabaron constituyendo un pilar fundamental para el desarrollo del género que se estaba gestando, el cual aún habría de esperar nada menos que treinta años para encontrar su máximo apogeo, el cual vino de la mano de Ann Radcliffe y Mathew Lewis.

6.2. Ann Radcliffe y Mathew G. Lewis

Este salto hasta la década de 1790 no significa que entremedias de las novelas de Walpole y las de Radcliffe y Lewis exista un desierto en lo referente a la producción de novelas en las que aparecen fantasmas, castillos y criptas. En estos años, aparecieron

muy diversos tipos de ficción, algunos de los cuales trataron de reconciliar, en cierto modo, el iluminismo con la barbarie, dando cabida a aquellos elementos que el período augusto había dejado fuera. Autoras como Clara Reeve o Sophia Lee, a menudo han sido consideradas como escritoras góticas, pero el motivo por el que quedan excluidas de este trabajo es que, a pesar de que es posible encontrar elementos característicos del género, la manera en que son introducidos hace que sus obras se alejen de lo que comúnmente se ha entendido por novela gótica. Reeve, con una intención parecida a la de Walpole, trató de conciliar dos momentos históricos. En el prefacio de su libro *An Old English Baron*, publicado en 1777, Reeve declara:

«This Story is the literary offspring of The Castle of Otranto, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and modern Novel, at the same time it assumes a character and manner of its own, that differs from both; it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners» (Reeve, 1780: III).

Ella misma enmarca su obra bajo el rótulo de novela gótica, entendiendo por ello aquella novela que representa las costumbres de esa época, pero lo cierto es que la novela gótica, tal como se conoce hoy en día, es algo más que eso. Como ha señalado David Punter, Reeve pretende que su obra tenga un carácter didáctico y, para ello, se mantiene dentro de los límites del sentido común y del racionalismo, lo cual hace que su novela no se diferencie de la literatura predominante en el siglo XVIII (Punter, 1996: 49). Algo parecido sucede con Sophia Lee, quien, en su novela *The Recess or a Tale of other Times* (1785), trata de sacar a relucir las verdades que nos ha brindado la Historia. Punter explica muy bien la diferencia entre Walpole y estas escritoras de la siguiente manera: «Where Walpole inflates, makes strange, create a structure of symbols, Reeve and Lee deflate, bring history within the pureview and understanding of contemporary norms. Yet where Reeve's interest is moral and didactic, Lee's is historical and interpretative» (Punter, 1996: 51).

La irrupción de las obras de Radcliffe y de Lewis en los años 90 del siglo XVIII supone la consolidación de la novela gótica como género literario bien establecido. A menudo se ha señalado a estos autores como principales representantes de dos ramas del gótico (Todorov, 1975: 41 y ss.). Gótico femenino y gótico masculino, terror y horror, son calificativos que se han empleado para señalar la diferencia entre un estilo en el que prima el suspense y el terror psicológico, característico de las novelas de Ann

Radcliffe, y otro, más grotesco, en el que el vicio, la maldad y el sufrimiento son presentados de una manera muy explícita y que queda reflejado a la perfección en *The Monk* (1796) de Mathew Lewis. Por la diferencia entre los estilos de ambos autores y por la repercusión que sus obras tuvieron, bien podría dedicarse una sección a cada uno de ellos, sin embargo, he decidido presentarlos unidos en una sola dado que, como veremos a continuación, sus carreras literarias están, en cierto modo, entrelazadas. La estructura de esta sección difiere de la anterior en que los aspectos abordados en ella, tales como la presencia de ideas burkeanas en las obra del autor o la opinión que Burke le merece a cada uno de ellos, no están espacialmente delimitadas, sino que dichos aspectos se irán tratando en el momento oportuno del recorrido cronológico por la vida y obra de estos dos autores. He considerado que de esta forma todo ha de quedar más claro por el hecho de tratarse de una explicación más natural y con menos saltos bruscos de un tema a otro.

La primera en comenzar su carrera literaria es Ann Radcliffe, por lo que conviene comenzar hablando sobre ella. Sobre Radcliffe podemos adelantar, sin riesgo a equivocarnos, que la estética burkeana de lo sublime causó un gran impacto sobre ella y constituye una fuente de inspiración a la hora de escribir sus novelas. Así lo atestiguan estudiosos del gótico como Samuel Monk cuando afirma que Radcliffe «had read Burke and in common with her age she was convinced that intense terror can produce sublime emotion» (citado en Ware, 1963: 11) o Devendra Varma cuando en su consagrado ensayo *The Gothic Flame* defiende que Radcliffe fue seguidora de la doctrina de Burke en los siguientes términos:

«Mrs. Radcliffe adhered to his [Burke's] doctrine of the equivalence of the obscure, the terrible and the sublime when she invoked feelings of dread under the obscurity of the triple mantle of night, desolation and gloom, and by not carrying the idea of pain and danger as far as violence sustained her sublimity, producing a delightful horror, a kind of tranquility tinged with terror» (Varma, 1923: 225).

Que Radcliffe está influenciada por Burke parece poder desprenderse de un simple análisis de sus obras, pero además, esta idea se ve reforzada por la mención explícita de Radcliffe a la estética de lo sublime de Burke en *On the supernatural in poetry*, un diálogo que pretendía incluir en su última novela *Gaston de Blondville*, pero que finalmente vio la luz en forma de ensayo en la revista *New Monthly Magazine* en 1826, tres años después de su muerte. En él Radcliffe demuestra, con afirmaciones

como las siguientes, que las ideas de Burke al respecto del terror como fuente de lo sublime no le eran ajenas:

«The union of grandeur and obscurity, which Mr. Burke describes as a sort of tranquility tinged with terror, and which causes the sublime, is to be found only in Hamlet; or in scenes where circumstances of the same kind prevail [...] Terror and horror are so far opposite, that the first expand the soul, and a awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend, that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil» (Radcliffe, 1826: 150).

Con todo, este texto fue escrito tres décadas después de la publicación de sus novelas principales, por lo que la cuestión de si Radcliffe conocía la *Enquiry* de Burke con anterioridad habrá de ser juzgada en base a la presencia de las ideas burkeanas, en forma literaria, dentro de sus primeras obras. La respuesta parece obvia, pero un análisis de las mismas servirá no sólo para despejar toda duda al respecto sino también para mostrar el grado en que Radcliffe absorbe la estética de Burke.

Ya en su primera novela, *The Castles of Athlin and Dunbayn* (1789), aparece la palabra “sublimity” en un sentido que, si bien no parece provenir del terror, sí hace referencia al estado de asombro en que nos sumimos ante su presencia. Se trata de la descripción de un momento en que el Conde de Athlin contempla desde su terraza una tormenta en el mar:

«The Earl went out upon the terrace beneath to contemplate the storm. The moon shone faintly by intervals, through broken clouds upon the waters, illumining the white foam which burst around, and enlightening the scene sufficiently to render it visible. The surges broke on the distant shores in deep resounding murmurs, and the solemn pauses between the stormy gusts filled the mind with enthusiastic awe. As the Earl stood wrapt in the sublimity of the scene, the moon, suddenly emerging from a heavy cloud, shewed him at some distance a vessel driven by the fury of the blast towards the coast» (Radcliffe, 1799: 185).

El hecho de que esta ocasión lo sublime no provenga en gran medida del terror, no quiere decir que Radcliffe desconozca las ideas burkeanas sobre este concepto, pues, en esta misma novela, la autora es capaz de reflejar bastante bien la idea de que el terror, llevado a determinadas cotas, nunca puede ser placentero:

«No vestige of a human being was to be seen, and the dreadful silence of the place was interrupted only by the roar of distant torrents, and by the screams of the birds which flew over his head. He shouted, and his voice was answered only by the deep echoes of the mountains. He remained for some time in a silent dread not wholly unpleasing, but which was soon heightened to a degree of terror not to be endured» (Radcliffe, 1799: 9).

Con el paso del tiempo, Radcliffe va afinando mucho más el uso de conceptos burkeanos como el de lo sublime. Probablemente sea en *The mysteries of Udolpho*, su novela más célebre, donde mejor se puede apreciar la presencia de la estética burkeana. La referencia a lo sublime aparece con gran frecuencia y muy prominentemente en las descripciones de las escenas como la siguiente, en la que la oscuridad y la decadencia arquitectónica del castillo de Udolpho, hacen que la impresión de Emily, la protagonista, esté marcada por lo sublime:

«Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark 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, as the thin vapour crept up the mountain, while the battlements above were still tipped with splendour. From those, too, the rays soon faded, and the whole edifice was invested with the solemn duskiess 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. As the twilight deepened, its features became more awful in obscurity» (Radcliffe, 1794: 170).

La novela esta llena de pasajes como este, donde Radcliffe acude constantemente a los elementos señalados por Burke en la *Enquiry* para intensificar las emociones de los personajes. Un ejemplo más deberá ser suficiente para comprender la estrecha relación que existe entre la teoría estética de Burke y la novela más famosa de Radcliffe:

«The gloom of these shades, their solitary silence, except when the breeze swept over their summits, the tremendous precipices of the mountains, that came partially to the eye, each assisted to raise the solemnity of Emily's feelings into awe; she saw only images of gloomy grandeur, or of dreadful sublimity, around her; other images, equally gloomy and equally terrible, gleamed on her imagination» (Radcliffe, 1794: 164).

En el mismo año en que se publica *The mysteries of Udolpho*, Radcliffe realiza un viaje por el Rin desde Holanda hasta Suiza y las vivencias e impresiones experimentadas por la novelista, quedan relatadas en un libro al que se le otorga el extenso título de *Journey Made in the Summer of 1794, through Holland and the Western Frontier of Germany, with a Return down the Rhine: to Which are Added Some Observations During a Tour of the Lakes of Lancashire, Westmoreland, and Cumberland*, pero que, en adelante, abreviaremos como *Journey*. Aquí, la novelista hace una minuciosa descripción de todos los paisajes por los que pasa de un modo que difícilmente podría haber hecho si no hubiera leído la *Enquiry*. A su paso por el lago Ullswater, queda encantada por la

«severe grandeur and sublimity; all that may give ideas of vast power and astonishing majesty. The effect of Ullswater is, that, awful as its scenery appears, it awakens the mind to expectation still more awful, and, touching all the powers of imagination, inspires that ‘fine phrensy’ descriptive of the poet's eye, which not only bodies forth unreal forms, but imparts to substantial objects a character higher than their own» (Radcliffe, 1795: 477).

La sola lectura de la primera línea de esta descripción debe traernos ecos de la *Enquiry*: “severe grandeur”, “vast power”, “astonishing majesty”, son todas ellas ideas que Radcliffe presenta unidas a lo sublime, al igual que Burke. Asimismo, las reflexiones burkeanas con respecto al exceso de terror se ven reflejadas en estas memorias mucho más fidedignamente que en su primera novela, e incluso, como Malcolm Ware ha apuntado, Radcliffe aborda esta cuestión con mayor tino que Burke -especialmente en *On the supernatural of poetry*, aunque también en sus novelas-, contribuyendo esto a desarrollar una estética propiamente radcliffeana (Ware, 1963: 17). La descripción que hace de los arroyos de las montañas de Skiddaw da buena cuenta de su familiaridad con estas ideas:

«The streams are sublime from the length and precipitancy of their course, which, hurrying the sight with them into the abyss, act, as it were in sympathy upon the nerves, and, to save ourselves from following, we recoil from the view with involuntary horror. [...] our situation was too critical, or too unusual to permit the just impression of such sublimity. The hill rose so closely above the precipices as scarcely to allow a ledge for a single horse» (Radcliffe, 1795: 455).

El peligro en que se encuentran a su paso por los precipicios hace que Radcliffe experimente una sensación de horror, que, como bien apunta aquí, no le permite obtener esa impresión de sublimidad. Como vemos, el *Journey* está lleno de descripciones paisajísticas, en muchas de las cuales, lo pintoresco adquiere un importante valor. Por ejemplo en su descripción del siguiente paisaje cercano a La Haya:

«Commencing at the canal, which surrounds the Hague, it proceeds to the village through a vista so exactly straight, that the steeple of Schevening, the central object at the end of it, is visible, at the first entrance. Four rows of lofty elms are planted along the road, of which the two central lines form this perfect and most picturesque vista» (Radcliffe, 1795: 46).

La palabra “picturesque” aparece varias veces en sus descripciones, lo cual puede inducirnos a pensar que tal vez Radcliffe había leído también a Addison, o tal vez simplemente era conocedora de las ideas de su siglo, entre las que pululaba el concepto de lo pintoresco.

Quien sí hace mención expresa a Addison, como veremos a continuación, es Mathew Lewis, autor que, como hemos dicho, representa a la otra parte del gótico de finales del XVIII. En 1796, el que fuera embajador, parlamentario, editor, traductor, escritor y poeta, publica una novela titulada *The Monk*, la cual no pasa sin pena ni gloria, sino que, siendo objeto de afiladas críticas por parte de una sociedad que aún no estaba preparada para asimilar una novela tan grotesca, sentará las bases de un nuevo estilo artístico en el que la muestra explícita del sufrimiento y del mal ya no necesitarán ser redimidas por ideas de bien o de justicia. *The Monk* narra la historia de un monje madrileño llamado Ambrosio, el cual, sumido en una vorágine de perversión y lascivia, se arroja a cometer una serie de atrocidades y sacrilegios con el objetivo de saciar sus exacerbados deseos sexuales. La novela fue acusada en su día de mostrar el dolor de una forma absolutamente visceral y gratuita, lo cual no es de extrañar si se repara en lo poco habituales que estaban los críticos de la época a encontrarse con textos como el siguiente:

«Creature stretched upon a bed of straw, so wretched, so emaciated, so pale, that He doubted to think her Woman. She was half-naked: Her long dishevelled hair fell in

disorder over her face, and almost entirely concealed it. One wasted Arm hung listlessly upon a tattered rug, which wrapped 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 sunk eyes fixedly, and by her side stood a Basket and a small Earthen Pitcher. Lorenzo stopped. He was petrified with horror. He gazed upon the miserable Object with disgust and pity. He trembled at the spectacle; He grew sick at heart: His strength failed him, and his limbs were unable to support his weight» (Lewis, 1796: 171).

“Ashtonishment” y “melancholy”, palabras recurrentes para Radcliffe a la hora de describir las emociones de sus personajes, son sustituidas en *The Monk* por “disgust” y “pity”. La novela de Lewis, sin lugar a dudas, más alejada que las de Radcliffe del terror psicológico, es mucho más explícita en sus descripciones tanto del sufrimiento como de los sucesos sobrenaturales. Es por ello que su obra se presta mucho menos a ser analizada desde la óptica de la *Enquiry*, lo cual no quiere decir que no puedan encontrarse en ella muchos de sus elementos característicos, aunque lo cierto es que probablemente esto se deba a la influencia no tanto de Burke como de los predecesores de Lewis en el cultivo del terror en la literatura. Así, en una carta que Lewis le escribe a su padre tratando de justificar la novela que tanto escándalo estaba generando, éste trata de encontrar en Addison -y en las reflexiones contenidas en un cuento publicado por él mismo muchas décadas antes en *The Guardian*-, una figura consagrada que le otorgue valor a su novela:

«That the latter is undeserving censure, Addison will vouch for me: the moral and outline of my story are taken from an allegory inserted by him in "The Guardian" and which he commends highly, for ability of invention and propriety of object. Unluckily, in working it up, I thought that the stronger my colours, the more effect would my picture produce; and it never struck me, that the exhibition of vice, in her temporary triumph, might possibly do as much harm as her final exposure and punishment would do». (Lewis, 1839: 156).

En estas líneas, Lewis no sólo trata de justificarse, sino que parece incluso sentirse arrepentido de haber escrito semejante obra, lo cual no hace más que resaltar la vehemencia con que su novela fue condenada por los críticos nada más ver la luz. Es, curiosamente, en Radcliffe, quien solía gozar de una buena reputación en tanto que escritora gótica, en quien Lewis encuentra su mayor

fuente de inspiración. En otra carta, esta vez dirigida a su madre, Lewis cuenta que se ha decidido a terminar de escribir su novela motivado por la lectura de *The Mysteries of Udolpho*, la cual es, en su opinión «one of the most interesting books that has ever been published» (Lewis, 1839: 123). Llama la atención el hecho de que Radcliffe, como han sostenido diversos autores⁵, se sintiera ofendida por la publicación de *The Monk*, la cual consideró una ridiculización del estilo desarrollado por ella. Ciertamente, la novela de Lewis, a pesar de diferir en muchos aspectos de la de Radcliffe conserva otros tantos de los más característicos, como la frecuente aparición de poemas a lo largo de la narración. Andrew Smith ha señalado que las similitudes entre las novelas de Radcliffe y *The Monk* son mayores de lo que comúnmente se suele pensar, lo cual se debe a que Radcliffe intenta mantener la mirada puesta sobre los excesos del deseo pero sin hacerlo explícito (Smith, 2015: 11). Lewis, de este modo, estaría mostrando de manera explícita aquello que en Radcliffe permanece de forma implícita. A Radcliffe le horroriza la forma en que Lewis exagera hasta el desbordamiento la estética del terror que ella ha venido cultivando a través de sus novelas con la ayuda de las ideas burkeanas, motivo por el cual, inmediatamente después de la publicación de *The Monk*, Radcliffe escribe una novela titulada *The Italian, or the confessional of the black penitents*, en la cuál trata de desvincularse de esa estética del terror que Lewis ha llevado hacia enormes cotas de banalidad, reformulando para ello su representación de la estética burkeana. En *The Italian*, Radcliffe reproduce situaciones similares a las de *The Monk*, pero eliminando los excesos acometidos por Lewis, lo cual ha llevado a algunos autores a considerar esto como un intento por parte de Radcliffe de redimir la estética del terror que Lewis ha demonizado en forma de parodia (Smith, 2015: 16). A continuación se reproduce un fragmento de una escena de *The Monk*, seguido de su contrapartida en *The Italian*. En el primero, Ambrosio, el monje, entra en la habitación de la joven Antonia, objeto de su deseo, con la intención de violarla:

«Gradually He felt the bosom which rested against his, glow with returning warmth. Her heart throbbed again; Her blood flowed swifter, and her lips moved. At length She opened her eyes, but still opprest and bewildered by the effects of the strong opiate, She closed them immediately. Ambrosio watched her narrowly, nor permitted

⁵ Véase MESSIER, Vartan P. “The conservative, the transgressive, and the reactionary: Ann Radcliffe’s *The Italian* as a response to Matthew Lewis’ *The Monk*” en *Atenea*, Vol XXV • Nº 2 Diciembre 2005.

a movement to escape him. Perceiving that She was fully restored to existence, He caught her in rapture to his bosom, and closely pressed his lips to hers» (Lewis, 1796: 192).

En el caso de la novela de Radcliffe, Schedoni, monje al igual que Ambrosio, a quien se le ha encargado la misión de evitar a toda costa que la joven Elena se case con el barón, entra en su habitación con el objetivo de matarla:

«vengeance nerved his arm, and drawing aside the lawn from her bosom, he once more raised it to strike; when, after gazing for an instant, some new cause of horror seemed to seize all his frame, and he for some moments, aghast and motionless like a statue [...] When he recovered, he stooped to examine again the miniature, which had occasioned his revolution, and which had lain concealed beneath the lawn that he withdrew. The terrible certainty was almost confirmed... he called loudly ‘Awake! awake! say, what is your name? Speak! speak quickly!’» (Radcliffe, 1797: 294).

Mientras que en la novela de Lewis el monje cumple su atroz cometido, en la de Radcliffe su homólogo no es capaz de llevar a cabo el crimen dado que descubre que se trata de su propia hija. A lo largo de *The Italian* se pueden encontrar diversos pasajes como éste, en los que Radcliffe parece corregir las escenas de Lewis, pero lo interesante aquí es que Lewis provoca que Radcliffe haga una reinterpretación de la estética burkeana. La afirmación de Burke de que las palabras son capaces de afectarnos más fuertemente que las cosas que representan (Burke, 1798: 342) fue recogida por Radcliffe con los brazos abiertos para elaborar un sinnúmero de descripciones capaces de suscitar fuertes emociones en el lector. En *The Italian*, Radcliffe se aleja de esta idea al eliminar todos los poemas y reducir las descripciones en número y extensión, lo cual es posible, a su vez, por lo acostumbrado que estaba el lector habitual de novela gótica a este tipo de escenarios. Frases como la siguiente: «more terrific than the pencil could describe, or language can express» (Radcliffe, 1796: 156), reflejan la idea de que las emociones más fuertes, como la del terror, ya no pueden ser descritas sin disminuir su intensidad.

6.3. William Godwin

El siguiente autor que interesa tratar es William Godwin, escritor eminentemente político, también cultivó el género gótico, al menos en una de sus novelas, *Las aventuras de Caleb Williams* (1794). Si bien es cierto que esta novela se aleja del resto en algunos aspectos, tales como el trasfondo político presente en toda la obra o la escasa presencia de elementos propios de los graveyard poets, *Caleb Williams* conserva muchas de las características de la novela gótica, como la profundización en el carácter psicológico de los personajes, la constante difuminación de las barreras entre la realidad y la fantasía y, especialmente, el interés por investigar los extremos del terror. Esta fijación por la exploración de la dimensión del terror, característica de la década de 1790 y muy presente en la novela gótica, fue en parte motivada por las ideas y los hechos vinculados a la Revolución Francesa, la cual supuso también una politización de la novela que encuentra en Godwin a uno de sus pioneros. Las novelas y las ideas de Godwin tendrán una influencia considerable en novelistas góticos de la siguiente generación, tales como Charles Maturin y su novela *Melmoth the Wanderer* (1820) o su propia hija, Mary Shelley, como veremos en la sección dedicada a ella. Además, el vínculo entre Burke y Godwin es muy estrecho, pues éste se opone enérgicamente a la defensa, por parte de aquel, de ideas reaccionarias y perpetuadoras de la aristocracia y la oligarquía. Esta oposición está plasmada explícitamente en sus escritos políticos, pero también puede verse en sus novelas. Es por estos motivos que he considerado esencial la inclusión de este autor en el trabajo. A continuación, haré una breve alusión a la relación personal e intelectual que hay entre Burke y Godwin, para posteriormente analizar la forma en la que tanto Burke como sus ideas están presentes en *Caleb Williams*.

Godwin siempre fue un admirador de Burke en tanto que defensor de la libertad, pero la cosa cambió tras la publicación de *Refelctions on the Revolution in France* (1790). En esta obra Burke critica los excesos de la Revolución, haciendo una defensa valores conservadores como la oligarquía, la monarquía, la sucesión hereditaria y la propiedad privada. Godwin, figura intelectual de referencia para los radicales jacobinos, tenía una visión completamente distinta de la de Burke, en quien hasta entonces había visto un referente político. Godwin se

lleva una gran decepción que le lleva a escribir lo siguiente: «We know [...] that truth will be triumphant, even though you refuse to be her ally. We do not fear your enmity. But our hearts bleed to see such gallantry, talents and virtue employed in perpetuating the calamities of mankind» (Godwin, 1798. Vol 2: 545). En 1793, Godwin publica un ensayo titulado *Political Justice*, en el que desarrolla sus ideales políticos y se muestra defensor de las ideas de la Revolución. Esta obra, como han señalado algunos autores, está pensada como una réplica a la de Burke (Butler, 1982: 242). Existe en Godwin una tendencia a escribir sus libros contra un adversario, lo cual parece dejar claro en el prefacio a *Caleb Williams*, donde señala que la obra está concebida con la idea de generar un cambio y de criticar el “status quo”. Esto, unido al conocimiento de que Godwin releyó la *Enquiry* de Burke en los años noventa, ha llevado a Marilyn Butler a defender que en *Caleb Williams* existe una crítica a la estética burkeana. Por el contrario, Monica Fludernik ha defendido que Godwin, en esta novela, desarrolla una estética fuertemente vinculada a la estética burkeana de lo sublime. Algunos de los argumentos de estas autoras serán analizados con el objetivo de poder valorar la influencia que las ideas de Burke tuvieron sobre Godwin en su escritura de *Caleb Williams*.

La curiosidad, de la que hasta ahora no he hablado mucho, constituye, como ha señalado Beatriz González (González, 2007: 158) una condición *sine qua non* para el desarrollo del gusto estético para lo bello y lo sublime, motivo por el cual Burke abre su *Enquiry* señalando que «the first and the simplest emotion which we discover in the human mind, is curiosity. By curiosity I mean whatever desire we have for, or whatever pleasure we take in novelty» (Burke, 1798: 41). Si atendemos a la descripción de la curiosidad que ofrece Caleb veremos que se parece bastante a la de Burke:

«Curiosity is a principle that carries its pleasures, as well as its pains, along with it. The mind is urged by a perpetual stimulus; it seems as if it were continually approaching to the end of its race; and as the insatiable desire of satisfaction is its principle of conduct, so it promises itself in that satisfaction an unknown gratification, which seems as if it were capable of fully compensating any injuries that may be suffered in the career» (Godwin, 1794: 49)

Godwin parece recoger aquí el papel estimulante que atribuye Burke a la curiosidad, así como los placeres que provienen de su satisfacción. Aunque la curiosidad parece ser descrita por Godwin en términos muy parecidos a los de Burke, tampoco hay que olvidar que esta idea no es original de éste, sino que está presente en la mentalidad general del siglo XVIII (ya aparece en Addison, como mencionamos en la sección dedicada a él) y puede remontarse, como de sobra es sabido, incluso hasta Aristóteles. En cambio, hay un elemento más característico de la estética de Burke y que está muy presente en Caleb Williams. Se trata del terror que produce el poder, de los cuales, el mayor de todos es el poder divino. Burke muestra esta idea al afirmar que, en la Biblia, «wherever God is represented as appearing or speaking, every thing terrible in nature is called up to heighten the awe and solemnity of the divine presence» (Burke, 1798: 121). En el siguiente fragmento en el que el jefe de Caleb, Falkland, deja clara su relación de poder para con el joven, podemos observar cómo Godwin es conocedor de la capacidad del poder para infundir terror:

«You might as well think of escaping from the power of the omnipresent God, as from mine! If you could touch so much as my finger, you should expiate it—hours and months and years of a torment of which as yet you have not the remotest idea! [...] I have dug a pit for you! [...] Be still! If once you fall, call as loud as you will, no man on earth shall hear your cries» (Godwin, 1794: 111; 139).

Godwin, conocedor de la estética burkeana, parece servirse de ella para escribir *Caleb Williams*, donde elementos propios de ésta como el terror y el poder pueden verse reflejados en la novela. Sin embargo, si prestamos atención al uso que ahí se hace del concepto de lo sublime veremos que difiere bastante de lo sublime burkeano. La mayoría de las veces que aparece la palabra sublime dentro de la novela, lo hace para referirse a las brillantes cualidades de alguno de los personajes, especialmente Falkland: «Did you ever read, Williams, of a man more gallant, generous, and free? Was ever mortal so completely the reverse of every thing engrossing and selfish? He formed to himself a sublime image of excellence» (Godwin, 1794: 14). Además, lo sublime suele ir vinculado a ideas de benevolencia, piedad o amor en sentido cristiano: «If he have been criminal, that is owing to circumstances; the same qualities under other circumstances would have been, or rather were, sublimely beneficent» (Godwin, 1794: 92). Así, tal y

como ha señalado Fludernik, la sublimidad en la novela de Godwin está asociada con indicadores morales de divinidad, tales como la virtud y la benevolencia (Fludernik, 2001: 867). Para Godwin, a diferencia de para Burke, lo sublime está estrechamente vinculado a la moral, y esto no sólo se puede ver en la novela, sino que, además, Godwin lo deja bastante claro en su *Political Justice* cuando afirma que «the sublime and pathetic are barren, unless it be the sublime of true virtue, and the pathos of true sympathy [...] There is no delightful melancholy, but in pitying distres» (Godwin, 1798: 447).

Aunque Godwin, al introducir la dimensión moral dentro de lo sublime, parezca mostrarse más cercano a lo sublime kantiano y aunque queramos ver en su novela *Caleb Williams* y en su ensayo *Political Justice* una crítica tanto a sus ideales políticos como a sus ideas estéticas, no cabe duda de que Godwin no podría haber escrito una novela como *Caleb Williams* si la figura de Burke y sus ideas no le hubieran afectado tan profundamente como lo hicieron.

6.4. Mary Shelley

Tras el auge que tuvieron las novelas góticas durante la última década del siglo XVIII, especialmente las de Radcliffe y Lewis, a floró un considerable número de escritores que se dedicaron, en cierto modo, a repetir la fórmula que tanto éxito les había proporcionado a estos novelistas. Por mucho que autores como Yael Saphira hayan pretendido encontrar elementos adaptativos e incluso subversivos en novelistas góticos inmediatamente posteriores a Radcliffe como Eliza Parson o Francias Lathom⁶, se podría decir que durante las dos primeras décadas del siglo XIX la novela gótica, aun abundante y popular, se estanca en los estilos radcliffeano y lewisiano y va perdiendo con ello toda su originalidad. Así, si en estos autores está presente la estética burkeana, esto se debe no tanto al influjo de sus ideas sobre estos, sino más bien a que se apropian de la estética de las novelas góticas precedentes, las cuales, como hemos visto, están estrechamente vinculadas a la estética de Burke. No es hasta 1818 que aparecerá

⁶ Véase SHAPIRA, Yael. "The Gothic Novel Beyond Radcliffe and Lewis" en WRIGHT, Angela. (ed.). *The Cambridge History of The Gothic*. Vol 1. *Gothic in the Long Eighteenth Century*. pp. 323-344. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

una obra que refrescará el género, permitiendo que éste siga desarrollándose hasta nuestros días, en lugar de perecer por no renovarse. Se trata de *Frankenstein or the modern Prometheus*, de Mary Shelley. Esta obra, inmersa ya en pleno romanticismo inglés, se nutre de diversas fuentes, tanto a nivel filosófico como literario, entre las cuales está la estética burkeana de lo sublime, aunque, como veremos a continuación, Mary Shelley se sirva de ella para, en su afán crítico, hacer una defensa de la belleza. Pero, antes que eso, considero oportuno atender a la presencia de la estética de Burke en *Frankenstein* a través de una idea defendida por Beatriz González en su extenso estudio sobre esta obra. Se trata de la idea de que en la criatura engendrada por el doctor Victor Frankenstein podemos encontrar “lo sublime hecho carne” (González, 2007: 177).

En efecto, en la criatura podemos observar gran parte de los elementos estéticos a los que he aludido durante todo este trabajo. El hecho de que la criatura no sea descrita con detalle, hace que su figura se nos presente como algo incierto y tenebroso, lo cual se corresponde con la oscuridad metafórica que señalaba Burke. Esta imprecisión (*obscurity*), sumada a su grandeza de dimensiones (*vastness*) y el poder (*power*) que ello le otorga sobre Victor, es fuente de asombro (*astonishment*) y de miedo paralizante, lo cual queda muy bien reflejado en el siguiente fragmento:

«As I said this, I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. He bounded over the crevices in the ice, among which I had walked with caution; his stature, also, as he approached, seemed to exceed that of man. I was troubled: a mist came over my eyes, and I felt a faintness seize me» (Shelley, 1831: 82).

Por otro lado, y siguiendo de nuevo a González, me parece muy interesante mostrar cómo Henry Clerval, uno de los principales personajes, representaría la categoría estética de lo bello, mientras que Victor Frankenstein lo haría con la de lo sublime. (González, 2007: 153 y ss.) En primer lugar, cabe recordar que, en su distinción entre lo bello y lo sublime, Burke señaló que el primero sólo se puede concebir en sociedad, mientras que con el segundo ocurre lo mismo pero con la soledad. Aquí podemos encontrar el primer lazo entre Henry y lo bello. El personaje de Henry se nos presenta como una persona bastante

sociable y comprometida con los intereses de su patria, motivo por el que tiene un gran interés en aprender nuevas lenguas: «His design was to visit India, in the belief that he had in his knowledge of its various languages, and in the views he had taken of its society, the means of materially assisting the progress of European colonisation and trade» (Shelley, 1831: 139). Victor, en cambio, se nos muestra como una persona más ensimismada, alejada, hasta cierto punto, de la sociedad: «It was my temper to avoid a crowd, and to attach myself fervently to a few» (Shelley, 1831: 24). Además, Victor refleja lo sublime burkeano en su forma de experimentar la fuerza de la naturaleza:

«The immense mountains and precipices that overhung me on every side—the sound of the river raging among the rocks, and the dashing of the waterfalls around, spoke of a power mighty as Omnipotence —and I ceased to fear, or to bend before any being less almighty than that which had created and ruled the elements, here displayed in their most terrific guise. Still, as I ascended higher, the valley assumed a more magnificent and astonishing character» (Shelley, 1831: 79).

Los sentimientos que experimenta Henry al observar los paisajes por los que pasa a lo largo de su viaje junto a Victor, en cambio, están relacionados con la belleza y no con la sublimidad. El siguiente pasaje, en el que Victor describe la manera en que Henry experimenta la contemplación de los paisajes, muestra muy bien el contraste entre un personaje y otro:

«I passed through many beautiful and majestic scenes; but my eyes were fixed and unobserving. [...] Alas, how great was the contrast between us! He was alive to every new scene; joyful when he saw the beauties of the setting sun, and more happy when he beheld it rise, and recommence a new day. He pointed out to me the shifting colours of the landscape, and the appearances of the sky. [...] He felt as if he had been transported to Fairy-land, and enjoyed a happiness seldom tasted by man» (Shelley, 1831: 135).

Henry experimenta felicidad ante la contemplación de una naturaleza de la que se siente parte y que no le causa extrañeza ni asombro. Victor, por su parte, está ensimismado, pues sus pensamientos no giran más que en torno a sus investigaciones, lo cual es relevante para el análisis puesto que tras ello subyace un importante tema del que ya hemos hablado, a saber, la curiosidad. En

Frankenstein, la curiosidad juega un papel importante, pues es ésta la que mueve a Victor a interesarse por autores como Paracelso o Agripa, así como por la Alquimia, y en última instancia, a llevar a cabo el experimento de crear una vida, una vida que será la causante de todas sus desdichas. La curiosidad, pues, guía a Victor hasta la catástrofe. En este sentido se puede afirmar que Mary Shelley recoge de las novelas de su padre esta visión de la curiosidad como algo peligroso, pues en *Caleb Williams*, el protagonista señala que en la curiosidad está el origen de todas sus desgracias. Además, esa búsqueda del conocimiento a través de saberes esotéricos también está presente en otra novela de Godwin, *St. Leon*, la cual gira en torno a la alquimia y el elixir de la vida. Con todo, Godwin había defendido que el conocimiento nos otorga la felicidad (Godwin, 1798: 310), pero Mary Shelley se desvincula de esta idea al mostrarnos que es el conocimiento y sus consecuencias aquello que provoca la infelicidad de Victor. Así, Mary Shelley le hará decir al protagonista de su novela: «Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow» (Shelley, 1831: 39). Victor se deja llevar ciegamente por los objetivos que había imaginado alcanzar y acaba por no generar con ello más que sufrimiento: «My imagination was too much exalted by my first success to permit me to doubt of my ability to give life to an animal as complex and wonderful as man» (Shelley, 1831: 39). Aquí, Mary Shelley reivindica la importancia de atender a la razón vinculada al sentimiento de lo bello, pues, como ya señaló su madre, Mary Wollstonecraft, en *A vindication of the rights of men* (1790), la imaginación sin guía suele ir acompañada de innumerables peligros. Además, denuncia los excesos del hombre, quien en aras de alcanzar sus objetivos, a menudo en la historia ha desatendido los intereses y el bienestar de sus congéneres. He considerado interesante citar el siguiente fragmento íntegramente porque considero que refleja a la perfección esta idea, la cual es clave para entender la novela de *Frankenstein*:

«If the study to which you apply yourself has a tendency to weaken your affections, and to destroy your taste for those simple pleasures in which no alloy can possibly mix, then that study is certainly unlawful, that is to say, not befitting the human mind.

If this rule were always observed; if no man allowed any pursuit whatsoever to interfere with the tranquillity of his domestic affections, Greece had not been enslaved; Cæsar would have spared his country; America would have been discovered more gradually; and the empires of Mexico and Peru had not been destroyed» (Shelley, 1831: 42).

La novela de Mary Shelley, como podemos observar, está atravesada por una gran cantidad de ideas tanto estéticas como morales y políticas. La estética de Burke está presente, pero no del modo en que lo está en autores como Radcliffe, pues en la obra de Mary Shelley subyace un interés por retornar a lo bello a través de lo monstruoso.

CONCLUSIÓN

De todo lo dicho hasta aquí se pueden sacar una serie de conclusiones relativas a la cuestión a la que he pretendido esclarecer, esto es, el papel que jugó Edmund Burke en el surgimiento y en el desarrollo de la novela gótica. En primer lugar, atendiendo a los escritos al respecto de lo sublime y del terror que aparecen ya a principios de siglo, es imposible no percatarse de que las ideas de Burke no son estrictamente genuinas, sino que existen ya algunos precedentes. Este hecho, sumado al de que Horace Walpole, el primer cultivador del género, probablemente desconocía la *Enquiry*, o en cualquier caso, no pareció prestarle demasiada atención, parecen indicar que la novela gótica habría hecho su aparición tanto si Burke hubiera escrito la *Enquiry* como si no lo hubiera hecho nunca. Sin embargo, otros autores muy relevantes en el desarrollo del género, como Ann Radcliffe, le deben gran parte de su originalidad al estudio de la estética de Burke, sin el cual, tal vez no habría llegado a escribir las novelas que escribió. Todos los novelistas góticos de finales del siglo XVIII, tales como Clara Reeve, Ann Radcliffe o Mathew Lewis se nutren de y se reafirman gracias a los cada vez más frecuentes ensayos sobre el terror en la literatura, como los de Drake, Beattie y los hermanos Aikin. Muchos de estos autores llegaron a escribir a este respecto gracias a la popularidad que alcanzó la estética de Burke. Teniendo en cuenta todo esto, no es exagerado afirmar que el rumbo de la novela gótica podría haber sido bien distinto de no haberse publicado la *Enquiry*. Incluso varias décadas después, en novelas como *Frankenstein* de Mary Shelley, las ideas burkeanas, aunque con una mayor carga moral, siguen estando presentes. En definitiva, que la estética de Burke jugó un papel relevante

para la historia del género de la novela gótica no se puede negar. No obstante, para hacer afirmaciones de este estilo es necesario matizar la cuestión y ser consciente de que el alcance de su influencia sobre estos autores es limitado.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, Meyer Howards. (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. New York: W.W. Norton, 2006.

ADDISON, Joseph. *Essays on the Pleasures of the Imagination*. Printed by & for Duverger & Co. 1828

_____. *The Spectator*. vol 2. 2004. Obtenido en:
[https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/The-Spectator-Volume-2%20\(1\).pdf](https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/The-Spectator-Volume-2%20(1).pdf)

BECKFORD, William. *Vathek y sus episodios*. Madrid: Valdemar, 2015.

_____. *Vathek*. Oxford: O.U.P., 1983.

BOND, Donald F. (ed.), *The Spectator*, 3 vols. Oxford: Clarendon Press, 1965.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BLOOM, Clive. *Gothic Histories: The Taste for Terror, 1764 to the present*. Londres: Continuum, 2010.

BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Altaya, 1995.

_____. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful. With an introductory discourse concerning taste; and several other additions*. Londres: Vernor and Hood, F., 1798.

_____. *Reflections on the Revolution in France*. Oxford: O.U.P., 1999.

BUTLER, Marilyn. "Godwin, Burke, and Caleb Williams" en *Essays in Criticism*, Volume XXXII, Issue 3, July 1982, Pages 237–257,

CLERY, E. J. "The Pleasure of Terror: Paradox in Edmund Burke's Theory of the Sublime". En PORTER, Roy & MULVEY, Mary. (ed.). *Pleasure in the Eighteenth Century*. pp. 164-181. Londres: Macmillan, 1996

COLERIDGE, Samuel T. *The Complete Works, vol. IV*. Nueva York: Harper & Brothers, 1884.

_____. *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

- COPELAND, Thomas W. *Our Eminent Friend Edmund Burke*. New Haven: Yale University Press, 1949.
- DENNIS, John. *The grounds of criticism in poetry*. Londres: printed for Geo. Strahan, and Bernard Lintott, 1704.
- DRAKE, Nathan. *Literary Hours or sketches critical and narratives*. Londres: printed by J. Burkitt, 1800.
- EAGLETON, Terry. *La Novela Inglesa: Una introducción*. Madrid: Akal, 2009.
- FLUDERNIK, Monika. "William Godwin's 'Caleb Williams': The Tarnishing of the Sublime" en ELH, Winter, 2001, Vol. 68, No. 4 (Winter, 2001), pp. 857-896.
- FIELDING, Henry. *The history of the adventures of Joseph Andrews, And of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of Don Quixote*. VOL. II. Londres: A. Millar, 1742.
- FRIDAY, Jonathan. *Art and enlightenment : Scottish aesthetics in the eighteenth century*. Exeter: Imprint Academic, 2004.
- FURNISS, Tom. *Edmund Burke's Aesthetic Ideology: Language, gender, and political economy in revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- GALÁN, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: Un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2002.
- GODWIN, William. *Things As They Are; or, The Adventures of Caleb Williams*. 3 v. London: B. Crosby, 1794.
- _____. *Enquiry concerning political justice, and its influence on morals and happiness*. London: printed for G. G. and J. Robinson. 1798.
- GONZÁLEZ, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- HOLCROFT, Thomas. *Knave; Or Not? a Comedy, In Five Acts As Performed At the Theatre Royal, Drury-Lane. By Thomas Holcroft*. London: Printed for G. G. and J. Robinson etc, 1798.
- HIPPLE, Walter John. *The Beautiful, The Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic*. Nueva York: The Southern Illinois University Press, 1957.
- HUME, David. *An enquiry concerning human understanding*. Londres: Electric Book, 2019.

- KALLICH, Martin. "Horace Walpole Against Edmund Burke: A Study in Antagonism" en *Studies in Burke and his time*. Primavera de 1968. Lubbock: Texas Tech University Press, 1968.
- KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza, 1990.
- KIRK, Russell. *Edmund Burke (A Genius Reconsidered)*. Illinois: Sherwood Sugden, 1988.
- LEWIS, Matthew Gregory. *The Monk: a Romance*. Vol 1. London: Printed for J. Bell, 1796.
- _____. *The Life and Correspondence of M. G. Lewis with many pieces in prose and verse, never before published*. Vol 1. London: Henry Colburn Publisher, 1839.
- LLOPIS, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.
- LOVECRAFT, H.P. *El horror sobrenatural en la literatura en Ensayos literarios*. Madrid: Páginas de espuma, 2020.
- MATURIN, Charles. *Melmoth the Wanderer*. Oxford: O.U.P., 1998.
- MONK, Samuel H. *The Sublime (A study of critical theories in XVIII-Century England)*. Michigan: The University of Michigan Press, 1960.
- MORRIS, David B. "Gothic Sublimity" en *New Literary History*. Vol. 16. Nº 2. Baltimore: John Hopkins University Press, 1985.
- DE LA CONCHA, M^a Ángeles. "El siglo XVIII". En PÉREZ, Cándido. (ed.). *Historia de la literatura inglesa II*. pp. 7-133. Madrid: Taurus, 1988.
- PARISOT, Eric. "The Aesthetics of Terror and Horror: A Genealogy" en WRIGHT, Angela. (ed.). *The Cambridge History of The Gothic. Vol 1. Gothic in the Long Eighteenth Century*. pp. 284-303. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- PUNTER, David. *The literature of terror. Volumen 1. The gothic tradition*. Edimburgo: Longman, 1996.
- RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine*. Vol. 16. Nº 1. 1826.
- _____. *The castles of Athlin and Dunbayne. A Highland story*. London: printed for James Carpenter and Co. Old Bond Street, 1799.
- _____. *The mysteries of Udolpho, a Romance; Interspersed With Some Pieces Of Poetry*. London: Printed for G. G. and J. Robinson, 1794.

- _____ *The Italian, Or the Confessional Of the Black Penitents*. 3 v. London: Printed for T. Cadell Jun, and W. Davies, 1797.
- _____ *A journey made in the summer of 1794, through Holland and the western frontier of Germany, with a Return down the Rhine: to which are added, observations during a tour to the lakes of Lancashire, Westmoreland, and Cumberland*. Dublin: printed by William Porter, for P. Wogan, P. Byrne, H. Colbert, W. Porter, W. Jones, J. Rice, H. Fitzpatrick, and G. Folingsby, 1795.
- REEVE, Clara. *The Old English Baron: a Gothic Story*. London: Printed for Charles Dilly, 1780.
- SÁNCHEZ-VERDEJO, Francisco Javier. "Lo gótico: semiótica, género, (est) ética" en *Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. Vol 1, 2013. pp. 23-38.
- SCOTT, Walter. *The lives of the novelists*. Nueva York: A. Denham & co., 1872.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus*. Edinburgh: Cumming--Henry Colburn and Richard Bentley--Bell and Bradfute, 1831.
- SMITH, Andrew. "Radcliffe's Aesthetics: Or, The Problem With Burke And Lewis" en *Women's Writing*, 22 (3). 317 - 330. 2015.
- TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaka, Nueva York: Cornell University Press, 1975.
- VARMA, Devendra. *The Gothic Flame. Being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*. Londres: Arthur Barker, 1923.
- VILLA, Rosalía. *La "elegy written in a country churchyard" de Thomas Gray: análisis estilístico y traductológico de las versiones en español*. [Tesis doctoral. Universidad de Córdoba] Dialnet, 2013.
- WALPOLE, Horace. *The Castle Of Otranto, a Story Translated By William Marshall, ... From the Original Italian Of Onuphrio Muralto, Canon Of the Church Of St. Nicholas At Otrant*. Londres: Printed for Tho, Lownds etc., 1764.
- _____ *The Castle of Otranto, a Gothic Story*. London: printed for William Bathoe in the Strand, 1766.
- _____ *Letters from the Hon. Horace Walpole to George Montagu, Esq. from the Year 1736, to the Year 1770*. London: Printed for Rodwell and Martin, and H. Colburn, 1818.

WARE, Malcolm. *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe. A study of the Influence upon Her Craft of Edmund Burke's Enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful*. Upsala: Universidad de Upsala, 1963.

The annual register, or a view of the history, politicks, and literature, for the year 1765. London: printed for J. Dodsley, in Pall-Mall, 1766.

WATSON, Zak. "The Supernatural Subject of the Sublime in Burke and Radcliffe: A Reading of *The Mysteries of Udolpho*" en *English Literature*. Vol. 7, 2020.