

ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS LITERARIAS EN LA NOVELA GÓTICA IRLANDESA (1760-1897). UNA APROXIMACIÓN

ANALYSIS OF LITERARY FEATURES IN THE IRISH GOTHIC NOVEL (1760-1897).
AN APPROACH

Francisco Diego ÁLAMO FELICES
Ana Isabel BONACHERA GARCÍA

Universidad de Almería

falamo@ual.es

Resumen: Dentro del espacio irlandés, veremos cómo la sociedad anglicana, atrapada entre elementos nativos irlandeses y la sociedad inglesa, influenció el desarrollo del gótico irlandés. Cuestiones importantes como la *paranoia*, el temor al *Otro* y la protección del *Yo* emergieron bajo una nueva empresa. El paisaje irlandés, el folclore irlandés o las luchas entre protestantes y católicos son elementos que podemos localizar dentro del gótico irlandés. Junto con esto, este estudio se ocupará de aspectos importantes como la *desposesión*, el *abandono* y la *paranoia*, los cuales nacieron dentro de la sociedad anglo-irlandesa y encontraron su expresión particular en la ficción gótica.

Abstract: Within the Irish space, we will see how the Anglican society, caught between the native Irish elements and the English society, influenced the development of the Irish Gothic. Important issues such as *paranoia*, the fear to the *Other* and the protection of the *Self* emerged under a new manufacture. The Irish landscape, the Irish folklore and the struggles between Protestants and Catholics are elements located within the Irish Gothic. Together with this, this study will concern itself with an analysis of important elements such as *dispossession*, *abandonment* and *paranoia*, they were born in the Anglo-Irish society and found its particular expression in the Gothic fiction.

Palabras clave: Novela gótica irlandesa. Características principales. Finales siglo XVIII / finales siglo XIX.

Key Words: Irish Gothic novel. Main features. Late eighteenth century / late nineteenth century.

1. INTRODUCCIÓN

Año 1764, en la zona de Strawberry Hill (Londres, Inglaterra), a la sombra de la cegadora luz del Siglo de las Luces, tenía lugar el nacimiento de la precursora de un largo y exitoso número de obras que llegarían a formar parte del ámbito literario bajo el vibrante título de *novela gótica*, la cual hubo de pasar por un largo proceso de aceptación que perduró durante siglos hasta ser reconocida como auténtica literatura de prestigio.

El gótico, etiquetado como *algo* relacionado con los godos y la barbarie, se convertiría en un fenómeno popular tras la publicación de la célebre novela *The Castle of Otranto* (*El Castillo de Otranto*) de Horace Walpole, IV conde de Orford, en 1764. Walpole logró dar vida a un nuevo género, creando toda una serie de elementos que constituirían el núcleo central del género gótico: la transgresión, los acontecimientos sobrenaturales, el miedo, la muerte, un alto nivel de suspense y misterio que mantiene la tensión narrativa, los espacios cerrados (como los castillos y los monasterios), los encarcelamientos, las cacerías, las persecuciones, la paranoia, la locura, el villano gótico (el verdadero protagonista de la historia), el héroe y la heroína virtuosa.

Catalogada como *subliteratura*, sin ningún tipo de cualidad que la catapultara al olimpo de la literatura canónica, la novela gótica sería arrinconada, pues se encontró con la oposición férrea de la racionalidad, su adversaria, y de la crítica, que trató de desprestigiarla, llegando a censurarla, coartarla y sancionarla, pues no tenía cabida en la racional y moderna Inglaterra. Y es que la Ilustración, que predicaba el culto a la razón, hubo de tener su antagonico, a raíz del cual nació el género gótico, puesto que es de esperar que ante tanto rechazo a lo ilógico y lo oculto nazca también esta otra parte del ser humano: la cara oculta que se siente atraída por lo sobrenatural, lo irracional y la superstición, ya que la excesiva racionalidad, los ensayos políticos y las lecciones edificantes comenzaban a perder su atractivo.

El género gótico es un movimiento transgresor que se lanza a la ardua tarea de explorar aquellas zonas remotas de la consciencia humana (e.g., temas tabúes como la sexualidad, las pasiones extremas, los deseos ocultos...) donde otros géneros no se atrevían a acercarse porque se habían considerado prohibidos o inadmisibles. Por lo tanto, es importante destacar, entre todas las características que posee el género gótico, la impresión del gótico como un *contra-discurso* (existe un claro sentido de subversión y de rebeldía en los escritos góticos), *anti-ilustración* y *opositor a la tradición literaria*. Entonces, no es de extrañar que este género se encontrase con la oposición de la crítica, a la cual le siguió también la censura, el desprecio y el vacío por parte de los preceptistas ilustrados, quienes tenían su propia concepción de literatura canónica basada en la exaltación de la racionalidad más extrema. Fue tachado de género con falta de valor literario que no hacía más que repetir una vulgar, tediosa e insípida fórmula:

*Take – An old castle, half of it ruinous.
A long gallery, with a great many doors, some secret ones.
Three murdered bodies, quite fresh.
As many skeletons, in chests and presses.
Assassins and desperadoes, quant. suff.
Noises, whispers, and groans, threescore at least. Mix them together,
in the form of three volumes, to be taken at any of the watering
places before going to bed (Anonymous, 1798; citado en Gamer,
2000: 215).*

Si prestamos atención a esta fórmula, escribir una novela gótica puede parecer una tarea sencilla, reduciendo la novelística gótica al nivel de un género simple y de baja calidad. La crítica, el peso del canon establecido por los ilustrados y la falta de calidad de algunas de las obras redujeron el éxito, la trascendencia y el carácter universal de la novela gótica, negándole en un primer momento su peso en la historia de la literatura y siendo objeto de burlas como la expuesta en la cita anterior. No obstante, desde mediados del siglo pasado, tras un largo y duro trabajo por parte de una crítica neutral, esta vendrá a demostrar lo desacertada que estuvo la crítica de las décadas anteriores al desprestigiar el género gótico, pues la novela gótica es algo más que un sueño transgresor y masoquista solo concebida por mentes perturbadas. El sorprendente número de publicaciones que trataron de seguir la corriente transgresora y subversiva de Walpole a finales del siglo XVIII, así como el elevado número de seguidores y de interpretaciones teóricas que ha suscitado hasta ahora, demuestran “la complejidad temática y estructural que esconde [la novela gótica] [...], [apuntado] en la dirección de una novela abundante en matices y en la que cada elemento del escenario y de la acción es introducido para contribuir a crear la impresión de ilimitado terror y de suspense palpitante” (López Santos, 2008: 188). El gusto por esta nueva estética de lo *macabro* eleva la novela gótica a la categoría de *Sublime*¹.

Tras Walpole, Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis emergieron como las nuevas figuras más importantes dentro de la tradición gótica. Tras sus trabajos surgieron dos líneas de

1 Previa a esta estética de lo macabro, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (La Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello)* (1757), Edmund Burke ya había elevado el *terror* a la categoría de *Sublime*, considerando este como prerequisite para alcanzar dicho estatus. Así pues, lo *Sublime* y la grandeza de la naturaleza levantarían pasiones, causando un estado de asombro en el ser humano; “astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror” (Burke, 1757/1844: 67). Esta definición de Burke de lo *Sublime* influenciaría la estética de la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, su trabajo es el mejor ejemplo del pensamiento estético británico que abarca el período comprendido entre el neoclasicismo y el romanticismo.

desarrollo, de modo que las novelas góticas se agruparon en torno a dos temas bien diferenciados: la *novela de horror*, que continuó con el espíritu subversivo e irracional de Walpole, y la *novela de terror*, que fue presentada como una novela gótica tradicional, doméstica y educativa. La novela de horror estuvo representada por las novelas góticas de Lewis y la novela de terror estuvo fuertemente marcada por los escritos góticos de Radcliffe. Como consecuencia de esta confrontación entre horror y terror, tuvo lugar la aparición de dos escuelas diferenciadas dentro del género gótico: la *escuela del terror* representada por la narrativa gótica racional de Radcliffe, como *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents (El Italiano, o el confesionario de los penitentes negros)* (1797), y la *escuela del horror* representada por las novelas góticas irracionales de Lewis, como *The Monk (El Monje)* (1795).

Es importante señalar que el género gótico es, por su propia naturaleza, un género genéricamente inestable y, como tal, la crítica a veces ha tenido ciertas dificultades a la hora de sistematizar dicho género. Por tanto, podemos observar que mientras una amplia gama de novelas góticas comparten elementos comunes, establecidos por Walpole y luego por Radcliffe y Lewis, al mismo tiempo también se diferencian entre sí, e.g., temas y elementos. A cada país que se importó el género gótico desde su país natal, Inglaterra, este sufrió una transferencia genérica que se tradujo en la adquisición de unas características propias que le hicieron alejarse de la fórmula inicial, respetándola en la medida de lo posible, pero adaptándose a las nuevas circunstancias políticas, socioculturales y literarias de los países que lo recibieron. El carácter universal del género gótico hizo que la fórmula base de Walpole no fuera tan estricta, pues se adaptó a otras literaturas nacionales que acabaron por adoptarlo y, algunos con bastante recelo, hacerlo propio.

Dentro del contexto irlandés, la crítica ha estudiado la existencia de una *tradición gótica irlandesa*, la cual ha sido un punto de controversia. Algunos teóricos, como William McCormack (1991; 1993; 1994) y Richard Haslam (2007), afirman que solamente se trata de una *modalidad o modo* sin ningún tipo de continuidad temporal de novelas góticas de gran peso que lo haga merecedor de considerarse *tradición*, puesto que el término *tradición* evoca una imagen demasiado poderosa de una línea directa y cronológica perteneciente a grandes escritores que se influyeron mutuamente (McCormack, 1993: 2-11). Sin embargo, Jarlath Killeen (2006; 2008; 2014) afirma que existe una tradición gótica irlandesa en tanto que sus autores (Maturin, Le Fanu, Oscar Wilde, Stoker, William Butler Yeats, John Millington Synge y Elizabeth Bowen), tienen una conexión geográfica y política, acceden a las mismas convenciones del gótico y sus trabajos tienen algunas asociaciones temáticas con una fuerte marca irlandesa, convirtiendo, por tanto, la novela gótica en un auténtico producto nacional.

En 1991, McCormack abrió el debate sobre la existencia del gótico irlandés. A diferencia de Howard Phillips Lovecraft (2006: "IX. The weird tradition in the British Isles", párrafo 18), quien sitúa lo extraño de la literatura irlandesa en el Renacimiento celta de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, McCormack sitúa el origen del gótico irlandés en el siglo XVIII, estableciendo así lo que los críticos reconocieron como el *canon* de la tradición gótica irlandesa. Entre las primeras novelas góticas irlandesas que rescató, podemos encontrar *The Children of the Abbey* (*Los niños de la abadía*) (1796) de Regina Roche, *Ruins of Avondale Priory* (1796) de Mrs Kelley, *The Irish Heiress* (1797) de Mrs F.C. Patrick, *Most Ghosts!* (1798) de "the Wife of an Officer" y *The Irish Excursion, or, I Fear to Tell You* (1801) de Mrs Colpoy. Al adentrarnos en el siglo XIX, podemos localizar los trabajos de Charles Robert Maturin, Sydney Owenson (también conocida como "Lady Morgan"), Sheridan J. Le Fanu, William Carleton, Oscar Wilde, Bram Stoker y William Butler Yeats. Además, McCormack saca a la luz algunos rasgos importantes del gótico irlandés, tales como la influencia de la historia y de la política de Irlanda en la ficción gótica irlandesa, el uso del *antiquarianism* ("pasión por las antigüedades"), la combinación del gótico irlandés con otros géneros literarios o la pérdida de interés en situar la trama en la época medieval². Con todo esto, esta investigación pretende analizar y mostrar las características principales de la novela gótica irlandesa desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, desde el punto de vista de la Teoría de Literatura y la Crítica Literaria. Para este propósito se analizarán las siguientes novelas góticas irlandesas: *The Adventures of Miss Sophia Berkley* por una "Young Lady" (1760), *Longsword, Earl of Salisbury* (1762) de Thomas Leland,³ *Melmoth the Wanderer* (*Melmoth el errabundo*) (1820) de Maturin y *Dracula* (*Drácula*) (1897) de Stoker.

2 También podemos destacar las contribuciones de Rolf Loeber y Magda Stouthamer-Loeber, Killeen, Haslam y Siobhán Kilfeather, entre otros, a los estudios góticos irlandeses.

3 Tanto *Sophia Berkley* como *Longsword* han sido ignoradas por la crítica literaria. Rolf Loeber y Magda Stouthamer-Loeber (2003: 28) son los primeros en reconocer estas novelas como las primeras novelas góticas publicadas con anterioridad a *Otranto*. Sin embargo, es importante destacar que sería casi imposible analizar *Sophia Berkley* y *Longsword* como textos góticos, puesto que Walpole creó una serie de características que delimitaron el género gótico, de manera que dichas características no podrían ser previamente identificadas. A la luz de *Otranto* es posible identificar los elementos góticos en *Sophia Berkley* y *Longsword* (e.g., la heroína perseguida por un villano tiránico, la estructura narrativa de "historias dentro de historias dentro de historias", el regreso del héroe ausente que salva a la heroína, escenas de horror y muerte...). Así pues, debemos mantener abierta la posibilidad de que ambas novelas no sean las primeras novelas góticas, puesto que siempre hay que cuestionarse la fecha del origen de algo, especialmente de algo tan genéricamente inestable como lo es el género gótico. Por tanto, la investigación sobre el origen del género gótico está aún abierta, ya que no sabemos si mañana o dentro de unos años se descubrirá otra novela gótica que puede ser incluso anterior a *Sophia Berkley*.

2. LA NOVELA GÓTICA IRLANDESA: CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DESDE FINALES DEL SIGLO XVIII HASTA FINALES DEL SIGLO XIX

Al hablar de novela gótica irlandesa, francesa o española, nos remitimos directamente al término *subgénero literario*, el cual manifiesta una fuerte dependencia de la fórmula base u original. Es más, el éxito de todo subgénero se apoya precisamente en la repetición indefinida de una estructura base que remite directamente a la fórmula original; la esencia original, que nos recuerda toda la parafernalia que Walpole inventó, debe estar presente en sucesivos trabajos góticos, configurando un corpus que se apoya principalmente en la repetición de fórmulas y elementos. No obstante, esta repetición reiterada de la fórmula puede devaluar el mismo género (Todorov, 1970/1975: 3-23) y llevarlo hacia la extinción. Si lo que se pretendía era conseguir que el género subsistiera, este, como un ente vivo, debía evolucionar y adquirir otras series de matices. Esta evolución intrínseca responde tanto a las propias exigencias impuestas por el género como a la adaptación a la literatura del país al que se traslada, de modo que aparece envuelto en unas circunstancias socioculturales nuevas y diferentes a las que lo motivaron en su país natal. Entonces, el resultado que obtenemos es un *subgénero gótico* que es identificado porque remite a la fórmula original, pero que a su vez es un género renovado ya que adquiere características nuevas aportadas por el nuevo país receptor dentro de su propia literatura.

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

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

Inglaterra fue cuna del género gótico, pero al transferirse y sufrir una serie de modificaciones impuestas por el país en el que recalca, la adaptación se convirtió en fundamento básico para evolucionar. Por tanto, la novela gótica (irlandesa, alemana, francesa, española...) tendrá una estructura base estable, pero al mismo tiempo, híbrida, progresiva y global, como resultado de la evolución e incorporación a otras formas literarias (Botting, 1996: 14) y de la adaptación a otros contextos sociales, políticos y culturales. Conservará su estética original, aunque evolucionará con una amplia gama rica en matices. La diferencia entre los primeros ejemplos de novela gótica irlandesa, como *Sophia Berkley* y *Longsword*, publicadas antes que *Otranto* (de acuerdo con Rolf Loeber y Stouthamer-Loeber, 2003; Killeen, 2014; Christina Morin, 2011), nada tienen que ver con el enriquecimiento del género gótico tras el establecimiento de la fórmula base de Walpole y la adaptación de la que venimos hablando, como podemos ver en las novelas góticas de éxito reconocido *Melmoth* y *Dracula*. En definitiva, el gótico se trata pues de un fenómeno cultural o estético (Miles, 1993) e histórico y cultural (Botting, 1996) en cuya configuración influyen *factores literarios* (la visión de Sir John Temple acerca de los católicos irlandeses y los protestantes anglicanos en *The Irish Rebellion*, los personajes vampíricos y caníbales de Jonathan Swift (1729), la teoría de lo *Sublime* (1757) y de *Reflections on the Revolution in France* (1790) de Burke, los personajes *necrófilos* de Erich Fromm⁴, la poesía nocturna de los Poetas de Cementerio o la tradición de la *Big House* en la novela iniciada por María Edgeworth), *culturales* (la religión católica y protestante) y *políticos* (las sucesivas rebeliones y luchas en Irlanda ente católicos irlandeses y protestantes ingleses, como la Rebelión Irlandesa de 1641, la Revolución Gloriosa (1688-1689) o la Batalla de Aughrim (1691); las diversas actas, leyes y tratados que otorgaban y quitaban derechos a los católicos en Irlanda durante el dominio de Inglaterra, como el Tratado de Limerick (1691), el Acta de Unión (1800) o la Ley de Conmutación de Diezmos (1836); la lucha por la independencia irlandesa y, en general, todos los cambios políticos impulsados por la presencia inglesa en Irlanda desde finales del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XX) del país receptor (en nuestro caso, Irlanda).

2.1. LA INFLUENCIA DE LA HISTORIA DE IRLANDA SOBRE LA FICCIÓN GÓTICA IRLANDESA

McCormack (1991) destacaba en su trabajo la influencia de la historia y la política de Irlanda en la ficción gótica irlandesa. De hecho, no es sorprendente que la crítica literaria a menudo realice lecturas alegóricas de estos textos, donde ficción y realidad, pasado

4 Dentro de la retórica anglicana del siglo XVIII, descubrimos el concepto de Erich Fromm (1973: 330), *necrophilius characters* ("necrófilos" o "amantes de la muerte"), que describe la obsesión por la enfermedad y la muerte, frecuentemente presente en el discurso político y literario en Irlanda. De hecho, en diversas lecturas, no solo en las narrativas góticas irlandesas, Irlanda es frecuente metaforizada como un cuerpo enfermo, contaminado y moribundo que se encamina hacia su muerte inminente.

y presente, irlandés y anglo se unen bajo el mismo título: la ficción gótica. A modo de ejemplo, podemos servirnos de *Sophia Berkley* y *Longsword* para ilustrar esta influencia política anglo-irlandesa, puesto que ambas novelas góticas fueron influenciadas por la política de Irlanda de mediados del siglo XVIII.

Sophia Berkley está influenciada por los principales temas políticos de Irlanda del siglo XVIII: la unión anglo-irlandesa, traducida en términos de matrimonio y consentimiento sexual, junto con la esclavitud y la libertad de Irlanda. La forma epistolar de esta novela ya anuncia un acercamiento a las cuestiones políticas de su tiempo⁵. La intriga sexual en *Sophia Berkley* alude a la política del momento, cuando los patriotas anglo-irlandeses definieron el acto de unión entre ingleses e irlandeses como un acto sexual antinatural, un incesto y una violación (Killeen, 2014: 118), donde los ingleses deseaban forzar la unión. Durante las conversaciones entre Sophia (protagonista) y Castilio (villano), el lenguaje del secuestro y la violación proviene del tipo de debate que existió sobre la posible unión entre Gran Bretaña e Irlanda (Killeen, 2014: 130). Sophia se niega a dar su *consentimiento*, una palabra que aparecía con frecuencia en los folletos y las cartas que circulaban por Irlanda durante la década de 1750. Para los patriotas anglo-irlandeses era el *consentimiento* lo que daba lugar al trato inadecuado por parte de Gran Bretaña hacia Irlanda. Esta palabra se puede encontrar en varios diálogos a lo largo de la novela, e.g., cuando el padre de Sophia manifiesta que “[he] [...] will never desire [her] [...] to marry against [her] [...] own consent” (1760: 21).

A finales de la década de 1750, el discurso sobre la *libertad* y la *esclavitud* tuvo un gran impacto en la narrativa anglo-irlandesa. Aunque Irlanda fue anexionada por el Imperio Británico, esta se gestionó como una colonia y no fue tratada como parte de la nación; a finales del siglo XVIII, el pueblo inglés, que vivía en Irlanda, fue rechazado por los ciudadanos ingleses, provocando preguntas como las siguientes: “Were not the People of Ireland born as *free* as those of England? How have they forfeited their freedom? [...] LASTLY, In what Points relating to *Liberty* and *Property*, the People of Ireland differ [...] from those of *England*? [...] Am I a *Free-man* in *England*, and do I become a *Slave* in six Hours, by crossing the Channel?” (Swift, 1734/1996: 31). Las escenas donde se representan la pasividad de los compañeros esclavos de Horatio y la furia de este hacia aquellos que se rinden sin luchar hacen alusión a la esclavitud y la libertad irlandesa: “how they [(Horatio’s companions)] could bear life under such unmanly usage [...]; they preferred even a miserable existence to death, and would rather have languished their days in the most abject slavery, than perish in a moment” (1760: 114-117). Del mismo modo, podemos encontrar alusiones a la esclavitud y la libertad de Irlanda en *Longsword*. Ambos relatos

5 De acuerdo con Mary A. Favret (1993: 9), siempre ha existido una fuerza política en la novela epistolar hasta la década de 1790.

comparten una historia similar donde el héroe es secuestrado y esclavizado, pero finalmente se escapa y reclama sus derechos como un hombre (irlandés) totalmente *libre e independiente*.

2.2. LA PRESENCIA DE LA PARANOIA ANGLICANA

En su representación de los protestantes anglo-irlandeses, el gótico irlandés retrata a estos como un grupo social obsesionado con su aniquilación inminente y en busca de cualquier método que lo impida. Roy Foster (1995: 220) afirma que esto se debe a que los protestantes en Irlanda buscaron otras esferas del poder para evitar su propio exterminio. Sin embargo, no debemos olvidar que los protestantes anglicanos en realidad disfrutaron de pleno poder en Inglaterra casi cerca de dos siglos (siglos XVIII y XIX), aunque su poder sobre el país fue disminuyendo de forma gradual. Entonces, este temor a perder el apoyo de Inglaterra, así como las tierras y el poder que una vez pertenecieron a los católicos irlandeses, realmente existió en la mente de los anglicanos: "Gothic, in truth, may not belong to the dispossessed but to the paranoid possessors, the out-of-control controllers, the descending Ascendancy" (Killeen, 2006: párrafo 10).

Esta *paranoia* anglicana se puede encontrar en la novela *Melmoth*. El tío de John Melmoth, un avaro, está completamente obsesionado con que todo el mundo quiere robarle:

He saw himself, too, surrounded by heartless and rapacious menials; and slight as must have been his dependence on a relative whom he had always treated as a stranger, he felt at this hour he was no stranger, and grasped at his support like a straw amid his wreck. [...] The old man grasped his hand, drew him close to his bed, cast a threatening yet fearful eye round the party, and then whispered in a voice of agonized constraint, 'I want a glass of wine, it would keep me alive for some hours, but there is not one I can trust to get it for me, —they'd steal a bottle, and ruin me' (Maturin, 1820/2012: 14-15).

Detrás de esta obsesión existe un temor profundo ante una amenaza externa, que se traduce en una obsesión casi enfermiza a cerrar a cal y canto puertas y ventanas. El viejo Melmoth teme el regreso del errabundo, su antepasado y antiguo propietario de la *Big House*:

'John,' whispered his uncle;—'John, they say I am dying of this and that; and one says it is for want of nourishment, and one says it is for want of medicine, —but, John,' and his face looked hideously ghastly, 'I am dying of a fright. That man,' and he extended

his meagre arm toward the closet, as if he was pointing to a living being; 'that man, I have good reason to know, is alive still.' [...] [John] thought of his uncle's habits and character, turned the matter over and over again in his mind, and he said to himself, 'The last man on earth to be superstitious. He never thought of anything but the price of stocks, and the rate of exchange, and my college expenses, that hung heavier at his heart than all; and such a man to die of a fright, —a ridiculous fright, that a man living 150 years ago is alive still, and yet—he is dying' (Maturin, 1820/2012: 16-17).

La *Big House*, que perteneció a una familia católica, fue confiscada por el hermano menor del errabundo a mediados del siglo XVII, como bien se explica en el relato: "The first of the Melmoths [...], who settled in Ireland, was an officer in Cromwell's army, who obtained a grant of lands, the confiscated property of an Irish family [(Catholics)] attached to the royal cause" (Maturin, 1820/2012: 25). De tal manera que el tema de la *desposesión*, que tanto obsesionó a los protestantes anglo-irlandeses, hace su aparición una vez más en esta novela, trayendo a la mente el pasado Cromwelliano que tanto ha impregnado la historia de Irlanda. Así como los católicos irlandeses fueron desposeídos por los protestantes, los antiguos dueños de la *Big House* son desposeídos, de manera similar, por el hermano menor del errabundo. Una escena bastante confusa dentro del relato nos conduce a plantearnos si el errabundo también fue desposeído de la *Big House*, pues este afirma al final de la novela que "In this apartment [...], I first drew breath" (Maturin, 1820/2012: 618), dándonos a entender que él nació en esa casa por lo que él es su legítimo dueño. Entonces, esta afirmación disuelve la declaración inicial de Biddy Brannigan, quien cuenta a John Melmoth que la *Big House* había sido confiscada a una familia irlandesa unida a la causa real (Maturin, 1820/2012: 25); así que existe cierta confusión acerca de la identidad del errabundo (anglo u irlandés). Esta confusión de identidad llama, de igual modo, la atención de Killeen (2006; 2008) y Haslam (2007), quienes sostienen dos versiones diferentes. Mientras que Haslam (2007: párrafo 17) afirma rotundamente que esta confusión es el resultado de una pérdida de control de la historia por parte de Maturin, ya que al tratarse de una novela tan densa, el autor perdió el hilo de la historia en algún momento, para Killeen esta confusión de identidad es lo que caracterizó la mentalidad de los protestantes anglo-irlandeses:

As has been exhaustively set out by a number of historians, Protestants who had settled in Ireland after the Cromwellian and Williamite settlements were deeply ambivalent when it came to fixing their nationality; many continued to call themselves English, while others came to denote themselves Irish as they developed an increasing connection with the country in which they lived. In other words, Melmoth's ambiguous origin resonates with that of Maturin's social and religious culture (2008: párrafo 36).

Es más, cabría añadir que existen desplazamientos en la novela (historias dentro del relato) que normalmente hacen referencia a la pérdida de dinero y tierras, e.g., “The Story of the Parricide” y “The Tale of Guzman’s Family”. Incluso el errabundo describe la colonización europea como una historia cruel donde los propietarios legítimos fueron *desposeídos* por los colonizadores egoístas:

‘Another amusement of these people, so ingenious in multiplying the sufferings of their destiny, is what they call law. They pretend to find in this a security for their persons and their properties —with how much justice, their own felicitous experience must inform them! Of the security it gives to the latter, judge, Immalee, when I tell you, that you might spend your life in their courts, without being able to prove that those roses you have gathered and twined in your hair were your own —that you might starve for this day’s meal, while proving your right to a property which must incontestably be yours, on the condition of your being able to fast on a few years, and survive to enjoy it —and that, finally, with the sentiments of all upright men, the opinions of the judges of the land, and the fullest conviction of your own conscience in your favour, you cannot obtain the possession of what you and all feel to be your own, while your antagonist can start an objection, purchase a fraud, or invent a lie. So pleadings go on, and years are wasted, and property consumed, and hearts broken, —and law triumphs (Maturin, 1820/2012: 343).

Ambas afirmaciones son igualmente válidas, de manera que dejamos al lector, crítico o investigador que decida en función de su juicio o criterio.

2.3. LA COMBINACIÓN DE REALIDAD Y FICCIÓN

Existe una tendencia a combinar realidad y ficción tanto en la ficción gótica irlandesa como en el gótico en general. En nuestro caso, los personajes, eventos y espacios a menudo aluden a aspectos políticos, sociales, históricos y culturales de la realidad irlandesa; todo ello unido a mundos o eventos ficticios.

Longsword es una novela realista (acerca del regreso a Inglaterra, en 1225, de William de Longespée, tercer conde de Salisbury e hijo ilegítimo de Henry II) que también contiene elementos góticos (e.g., la estructura narrativa de “historias dentro de historias dentro de historias”; la heroína que huye del villano tiránico, el regreso del héroe ausente que salva a la heroína, la persecución, el encarcelamiento, el miedo y la muerte). El final de la novela es ficticio, puesto que William en realidad fue envenenado y falleció; “*Longsword’s conclusion*

is an expression of a kind of Jamesonian hope of a non-oppressive future⁶, the kind of hope particularly necessary in a country like Ireland, divided bitterly between Protestants and Catholics without any apparent indication of reconciliation in the future" (Killeen, 2014: 192).

La novela gótica que alcanzó el cénit del género gótico a la altura de 1820, *Melmoth*, aborda del mismo modo cuestiones importantes de su época, pero también de épocas anteriores, como la colonización europea, la desposesión de los irlandeses católicos y la Reforma Protestante, combinándolas a su vez con fenómenos paranormales, e.g., la longevidad del errabundo y sus poderes sobrenaturales.

En *Dracula*, novela que recuperaría el glorioso pasado de la tradición gótica tras *Melmoth*, Stoker incluye descripciones sobre hechos reales, como la información biográfica del príncipe vaivoda Vlad *Tepes* o Vlad III (El "Empalador"), para dotar de cierta verosimilitud al personaje del conde Drácula⁷:

He must, indeed, have been that Voivode Dracula who won his name against the Turk, over the great river on the very frontier of Turkey-land. If it be so, then was he no common man; for in that time, and for centuries after, he was spoken of as the cleverest and the most cunning, as well as the bravest of the sons of the "land beyond the forest." [...] The Draculas were [...] a great and noble race (Stoker, 1897/1993: 309).

All through there are signs of his advance; not only of his power, but of his knowledge of it. [...] [H]e was in life a most wonderful man. Soldier, statesman, and alchemist —which latter was the highest development of the science-knowledge of his time. He had a mighty brain, a learning beyond compare, and a heart that knew no fear and no remorse (Stoker, 1897/1993: 388-389).

6 Fredric Jameson (1981: 86) concluye que la historia nos hiere y aísla. Sin embargo, el ser humano tiene la capacidad de imaginar otra realidad mejor y diferente que es la narrativa, especialmente la narrativa fantástica, la cual ofrece otras soluciones imaginativas a los problemas reales. Por tanto, a través de la narrativa fantástica es posible mirar hacia el futuro con esperanza.

7 A pesar de que Stoker hizo uso de algunos datos biográficos sobre Vlad III, un personaje histórico real, para completar la vida pasada de su personaje principal, combinándolo a su vez con datos ficticios, el vínculo entre ambas identidades es más tenue. En primer lugar, Stoker no mencionó a lo largo del relato el nombre de Vlad III y las atrocidades que le hicieron famoso y le dieron el sobrenombre de *Tepes* (el "Empalador"). Otro factor importante a destacar es que Stoker llama a Drácula *conde* en lugar de *príncipe*, de manera que surge de nuevo la duda en cuanto a si Drácula es o no Vlad III. Por tanto, el personaje del conde Drácula está inspirado, que no basado, en el príncipe Vlad III (Bonachera García, 2013: 12). Este personaje también está influenciado por la vampiresa Carmilla de Le Fanu, el vampiro Lord Ruthwen de John William Polidori y el errabundo de Maturin. Por consiguiente, Stoker "no escribió una novela histórica típica sino que el personaje real le sirvió simplemente como telón de fondo sobre el que construyó una obra alegórica que cabe situar dentro del género de la literatura fantástica" (Gubern y Carós, 1979: 49).

2.4. LA COMBINACIÓN DEL GÓTICO IRLANDÉS CON OTROS GÉNEROS LITERARIOS

McCormack (1991: 833) apuntaba hacia la combinación del gótico irlandés con otros géneros literarios como la novela histórica, la narrativa militar o la novela sentimental: “Irish texts which seem in one sense straightforwardly romantic national tales or realist novels often have their narratives of reconciliation disrupted and dissipated by the invasion of the Gothic elements, narrative devices, tropes and themes, preventing settlement and closure” (Killeen, 2014: 17). No obstante, esta característica también se presenta en el género gótico en general, pero la consideramos en nuestra investigación, puesto que es una característica recurrente en las lecturas que hemos analizado.

Esta combinación entre géneros es inevitable debido principalmente al nacimiento de otros tipos de géneros similares al género gótico, como la novela sentimental —o la novela de la sensibilidad— y la novela histórica que desdibujaban aún más las fronteras entre géneros. En términos generales, los límites entre estos tres géneros literarios fueron establecidos por las diferencias que existían entre ellos. Al igual que la novela histórica, la novela gótica puede incluir acontecimientos históricos, pero el género gótico puede reorganizar los eventos, mostrando cierto anacronismo. Del mismo modo, el género gótico añade y combina la ficción con hechos históricos. Tanto la novela sentimental como la novela gótica contienen grandes dosis de melodrama y un final trágico. Sin embargo, la novela sentimental alaba la redención y la virtud, mientras que la novela gótica enfatiza el terrible poder de la oscuridad (López Santos, 2008: 188-189). Entre nuestras lecturas, las novelas góticas irlandesas *Sophia Berkley* y *Longsword* ejemplifican esta combinación entre géneros. *Sophia Berkley*, una novela sentimental, y *Longsword*, un romance histórico, contienen elementos góticos (e.g., las historias que se superponen, el villano, la heroína que sufre todo tipo de persecuciones y ataques, el regreso del héroe ausente, el encarcelamiento, el miedo y la muerte). Pese a que ambas se disfrazan bajo el subtítulo de “An Historical Romance” (*Longsword*) o novela sentimental (*Sophia Berkley*)⁸, ambas novelas contienen muchos de los componentes góticos que la encauzan hacia esta dirección. En contraposición, *Melmoth* y *Dracula* son auténticas novelas góticas con un toque ocasional de realismo.

8 Debemos tener en cuenta que cuando se publicaron *Sophia Berkley*, en 1760, y *Longsword*, en 1762, aún no se había descubierto y definido el género gótico como tal hasta la publicación de *Otranto* en 1764. Entonces, ante el desconocimiento de un género que aún estaba por llegar y configurarse como tal, es comprensible esta confusión donde estas primeras novelas góticas irlandesas aparecían bajo el subtítulo de *novelas históricas y románticas*.

2.5. LA REPRESENTACIÓN DE LOS PROTESTANTES COMO EL YO RACIONAL Y DE LOS CATÓLICOS COMO EL OTRO MONSTRUOSO: LA CATHOLOPHOBIA

En un sentido amplio, la literatura fantástica siempre se ha preocupado por revelar y explorar las interrelaciones entre el *Yo* (*Self*) y el *Otro* (*Other*). Ambos conceptos se encuentran estrechamente ligados, pues existe una relación de interdependencia entre ambos sin la cual el uno no podría existir sin el otro. Y es que, la dependencia del *Yo* en el *Otro* es necesaria para que el *Yo* pueda llegar a crear y consolidar su propia identidad. Bajo esta relación subyace a su vez una atracción por el *Otro* que permite al *Yo* expresar un deseo y una repulsión hacia este, aceptar y rechazar lo monstruoso y disolver y fortalecer al *Yo*. Las narrativas fantásticas nos muestran varias versiones de este deseo, frecuentemente en formas transgresoras: “The dynamic relations of human action in the world through the meditation of others, and are characterized in the fantastic through themes of discourse and desire, the later in excessive forms as well as in its various transformations (perversions) in themes of cruelty, violence, death, life after death, corpses, and vampires, [that is, the gothic]” (Nash, 1976: 65). Dentro de este contexto de la fantasía —y de lo macabro—, la otredad siempre ha sido definida como perteneciente a otro mundo, lo sobrenatural, la fuerza diabólica y externa al ser humano. Ahora bien, la cuestión crucial en la comprensión del gótico irlandés es entender: ¿quién o qué es el *Otro* dentro del espacio irlandés?

Los anglicanos, una vez asentados en Irlanda, se encontraron en medio de un proceso de formación de una nueva identidad que se ajustase a su situación actual en el nuevo entorno irlandés. En busca de esta nueva identidad, estos se representaron a sí mismos en sus narrativas como el *pueblo elegido* (Sir John Temple, 1616/1812); el *Yo* racional que se enfrenta a la otra comunidad, los católicos irlandeses, quienes son retratados como el *Otro* monstruoso. Esta imagen de los católicos irlandeses como *monstruos extraños* dejó una marca permanente en la mente anglo-irlandesa, una visión tan poderosa como para perfilar la historia anglicana a lo largo de todo el siglo XVIII. Como resultado, nació una nueva definición del *Yo* y el *Otro*; la memoria colectiva de los anglicanos creó monstruos que fueron transferidos al *Otro* y este fue el momento en el que los católicos irlandeses fueron vistos como monstruos por sus vecinos anglicanos. Para los protestantes irlandeses, los católicos irlandeses eran demonios, monstruos, seres irracionales y depravados, es decir, el *Otro*. La *Catholophobia* (sentimiento de anticatolicismo) se puede ver claramente tanto en el gótico irlandés como en el gótico en

general. Sin embargo, la tensión entre protestantes y católicos era aún más evidente en Irlanda⁹.

Recurriremos a la definición del *Otro* (*Other/Not-I*) de Tzvetan Todorov (citado en Rosemary Jackson, 2002/2013) para entender este sentimiento de anti-catolicismo en el gótico irlandés, ya que la fantasía del *Not-I* es la que se ocupa de la relación del *Yo* con el mundo a través de la meditación del *Otro*. Esta fantasía implica relaciones entre el *Yo* y el *Otro* (como la que hubo entre los protestantes anglo-irlandeses y los católicos irlandeses) y la protección del *Yo* de amenazas externas. Cuando representaron a los católicos irlandeses (el *Otro/Not-I*) como una comunidad irracional, supersticiosa, sádica y atávica, los protestantes anglo-irlandeses (el *Yo*) formaron su propia identidad, describiéndose como seres racionales y modernos.

En *Melmoth*, existe una clara distinción entre los protestantes y los católicos en Irlanda. John Melmoth y su tío describen a los nativos irlandeses como gente extremadamente supersticiosa. En un país como Irlanda, donde cohabitaron protestantes y católicos, los anglo-irlandeses consideraron necesario establecer ciertos límites entre los protestantes y los católicos, llegándose a crear una imagen grotesca de estos últimos. Como argumento secundario a la historia principal, Maturin desplazó la acción a España e Italia (símbolos del catolicismo más extremo). De hecho, varios son los personajes que sufren las torturas más crueles de la Inquisición (e.g., interrogatorios escalofriantes, torturas y asesinatos), como Immalee y Alonzo de Monçada. La novela de Maturin retrata el poder perverso de los monjes católicos españoles, quienes trabajan bajo la orden de un malévolo Superior y de la siniestra Inquisición. En "Tale of the Spaniard", se nos muestra el lado más grotesco y perverso de la vida en el monasterio (y, por ende, del catolicismo), donde "solitude gives its inmates leisure to invent, and power combined with malignity, the full disposition to practise" (Maturin, 1820/2012: 2). En el capítulo XIV (vol. III) de *Melmoth*, el errabundo le habla a Immalee sobre las diferentes religiones del mundo. En su explicación, el errabundo

9 Antes de que tuviera lugar la Reforma Protestante, la Iglesia Católica había dominado la población y había estado del lado de la aristocracia y de la superstición. Como resultado, los protestantes crearon una imagen de los católicos como gente supersticiosa; una imagen que tuvo su origen en la práctica católica de la *transubstanciación*. William Molyneux (1698/1977: 14) y Swift (1729/2004) ya habían planteado el tema del canibalismo unido a la transubstanciación. Ambos se apropiaron de los rituales y símbolos católicos que luego fueron utilizados por numerosos escritores posteriores para sus piezas góticas. Sin duda son destacables los personajes vampíricos y caníbales de Swift, que tanto abundan en el género gótico. Swift retomó el tema del canibalismo, que William Molyneux ya había planteado, para aplicarlo al catolicismo; una imagen monstruosa de los católicos donde el *Otro* (católico) es retratado como un *canibal*. Para apoyar su afirmación, Swift recurrió al ritual católico donde los fieles comen pan (el cuerpo de Cristo) y beben vino (la sangre de Cristo), como si de vampiros o zombis se tratasen. De modo que, los protestantes, retratados así mismos como seres racionales, no quisieron que los católicos, retratados como seres irracionales y "caníbales", ocuparan cargos políticos. Así pues, los protestantes y los católicos se enzarzaron en una lucha por el control de las Islas Británicas.

describe el judaísmo, el hinduismo y el catolicismo como religiones sadomasoquistas y el protestantismo como un ser benigno. La siguiente cita ilustra la reflexión crítica del errabundo sobre el catolicismo, la cual contrasta con el protestantismo:

'they have religion; for in their zeal for suffering, they feel the torments of one world not enough, unless aggravated by the terrors of another. They have such a religion, but what use have they made of it? Intent on their settled purpose of discovering misery wherever it could be traced, and inventing it where it could not, they [(the Catholics)] have found, even in the pure pages of that book [(the Bible)], which, they presume to say, contains their title to peace on earth, and happiness hereafter, a right to hate, plunder, and murder each other. Here they have been compelled to exercise an extraordinary share of perverted ingenuity. The book contains nothing but what is good, and evil must be the minds, and hard the labour of those evil minds, to extort a tinge from it to colour their pretensions withal. But mark, in pursuance of their great object, (the aggravation of general misery), mark how subtly they have wrought. They call themselves by various names [(Pope, Cardinal, Bishop, Priest...)], to excite passions suitable to the names they bear. Thus some forbid the perusal of that book to their disciples, and others [(the Protestants)] assert, that from the exclusive study of its pages alone, can the hope of salvation be learned or substantiated (Maturin, 1820/2012: 344).

En *Dracula*, cuando J. Harker está en Transilvania, sus peores temores se confirman al darse cuenta de que ha llegado a una tierra donde las supersticiones están profundamente arraigadas. Su casera le advierte de que no se acerque al castillo de Drácula, pues:

'It is the eve of St George's Day. Do you not know that tonight, when the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway? Do you know where you are going, and what you are going to?' [...] She went on her knees and implored me not to go [...] It was all very ridiculous, but I did not feel comfortable. [...] I thanked her, but my duty was imperative, and [...] I must go. She then rose and dried her eyes, and taking a crucifix from her neck offered it to me. I did not know what to do, for, as an English Churchman¹⁰, I have been taught to regard such things as in some measure idolatrous, and yet it seemed so ungracious to refuse an old lady meaning so well and in such a state of mind. She saw, I suppose, the doubt in my face, for she put the rosary round my neck, and said, 'For your mother's sake' (Stoker, 1897/1993: 12).

10 J. Harker se define a sí mismo como miembro de la Iglesia Protestante de Inglaterra.

En ambas novelas todo lo monstruoso, irracional y supersticioso se coloca en personajes secundarios, extraños y, a voluntad de sus propios autores, católicos (los personajes españoles católicos en *Melmoth* o la gente católica de Transilvania en *Dracula*). Entonces, en contraposición, tendremos los protagonistas (protestantes) racionales (John Melmoth, Alonzo de Monçada y el errabundo en *Melmoth* y J. Harker, Mina, Van Helsing... en *Dracula*).

2.6. EL SENTIMIENTO DE ATRACCIÓN-REPULSIÓN HACIA EL OTRO: LA CATHOLOPHILIA

La *Catholophilia* es un rasgo exclusivo del gótico irlandés. Bajo la obsesión de los protestantes irlandeses con la forma gótica, subyace a su vez una extraña atracción por el Otro (los católicos irlandeses). La *Catholophilia* está presente en el gótico irlandés a través de la representación de una pasión por las antigüedades, los estudios folclóricos y las supersticiones; estos son “emblematic of an ethnographic encounter with a native population, and expressive of a means by which the Protestant Self can safely explore (and perhaps absorb) aspects of that forbidden cultura” (Killeen, 2006: párrafo 12).

A continuación ilustraremos, a través de ejemplos específicos, esta fascinación por las antigüedades, los estudios folclóricos y las supersticiones.

2.6.1. El uso de la pasión por las antigüedades (*antiquarianism*)

Los escritores protestantes irlandeses se sintieron atraídos por la antigüedad, que luego se convirtió en una característica propia del gótico irlandés, como un medio para registrar y explorar la cultura celta (Walsh, 2011: 26). A modo de ejemplo podemos servirnos de la descripción de Stanton en *Melmoth*, quien se siente atraído por la marcada diferencia entre las ruinas romanas y árabes:

The magnificent remains of two dynasties that had passed away, the ruins of Roman palaces, and of Moorish fortresses [...] struck him. Among the former are the remains of a theatre, and something like a public place; the latter present only the remains of fortresses, embattled, castellated, and fortified from top to bottom,—not a loop-hole for pleasure to get in by,—the loop-holes were only for arrows; all denoted military power and despotic subjugation a l'outrance. The contrast might have pleased a philosopher, and he might have indulged in the reflection, that though the ancient Greeks and Romans were savages, (as Dr Johnson says all people who want a press must be, and he says truly), yet they were wonderful savages for their time, for they alone have left traces of their taste for pleasure in the countries they conquered, in their superb theatres, temples, (which were also dedicated to pleasure one way or

another), and baths, while other conquering bands of savages never left anything behind them but traces of their rage for power (Maturin, 1820/2012: 28-29).

2.6.2. El uso del folclore irlandés

Ghost and fairy lore have always been of great prominence in Ireland, and for over a hundred years have been recorded by a line of such faithful transcribers and translators as William Carleton, T. Crofton Croker, Lady Wilde —mother of Oscar Wilde— Douglas Hyde, and W.B. Yeats. [...] Whilst on the whole more whimsically fantastic than terrible, such folklore and its consciously artistic counterparts contain much that falls truly within the domain of cosmic horror. Tales of burials in sunken churches beneath haunted lakes, accounts of death-heralding banshees and sinister changelings, ballads of spectres and “the unholy creatures of the Raths” — all these have their poignant and definite shivers, and mark a strong and distinctive element in weird literature (Lovecraft, 2006: “IX. The weird tradition in the British Isles”, párrafos 18-19).

Dentro de esta sección analizaremos la imagen de la *banshee*, un símbolo importante dentro de la ficción gótica irlandesa. Del mismo modo, también introduciremos otro personaje sobrenatural, el vampiro, cuya figura es la protagonista de las novelas góticas irlandesas con más peso e influencia dentro del género gótico destinado al vampiro hasta la actualidad: *Carmilla* y *Dracula*.

2.6.2.1. La “*banshee*”

La *banshee* (o *Bean Sidhe*) ha sido retratada por los escritores del género gótico como “A Woman of the Faire Race”, “The Lady of Death”, “The Woman of Sorrow”, “The Spirit of the Air” o “The Woman of The Barrow” (O’Donnell, 2012: 4). Este ser sobrenatural normalmente es un espíritu familiar que regresa de entre los muertos para acosar a las familias del más antiguo linaje irlandés. Por tanto, no es de extrañar que la *banshee* se haya llegado a conocer como un presagio de muerte. Robert Tracy describe a la *banshee* “like living men and women, but they are immortal, or at least very long-lived. They have special powers and can employ magic. They seem to enter and leave the mounds freely, but at Halloween the mounds are open all night long, and the *sidhe* are most powerful and most dangerous” (1999: 13).

Esta criatura fue retratada por los escritores góticos irlandeses de los siglos XVIII y XIX como un depredador sexual. La característica más prominente de la *banshee* es

su aullido. Bríana Walsh (2011: 65) presenta tres posibles atributos de esta criatura¹¹. Primero, tenemos a la *Bean Sí*, que es descrita como una mujer joven y hermosa. Luego, tenemos a la *Bean Chaointe*, cuya característica más distintiva es su voz, “[a] woman who cries [...], that is, [a] women hired to mourn for the dead at a funeral” (Walsh, 2011: 65). Esta *banshee* es una mujer vieja y de apariencia horrible, retratada como una bruja. Y por último, tenemos a la *Badahbh*, que con frecuencia es representada como un pájaro. Esta última *banshee* forma parte del triunvirato de las deidades guerreras del folclore celta.

La imagen de la *banshee* es fácilmente reconocible en *Melmoth* y *Dracula*. En *Melmoth*, las sibilas encarnan a la *Bean Chaointe*:

The housekeeper rushed into the room, followed by a number of women, (the Irish præficæ¹²); all ready to prescribe for the dying or weep for the dead,—all clapping their hard hands, or wiping their dry eyes. These hags all surrounded the bed; and to witness their loud, wild, and desperate grief, their cries of ‘Oh! He’s going, his honor’s going, his honor’s going,’ one would have imagined their lives were bound up in his, like those of the wives in the story of Sinbad the Sailor, who were to be interred alive with their deceased husbands (Maturin, 1820/2012: 11).

Incluso el errabundo está conectado, en cierto modo, a la *banshee*, puesto que posee algunas de las características de este ser sobrenatural. *Melmoth*, como un presagio de muerte, “had been frequently seen in Ireland even to the present century” (Maturin, 1820/2012: 26), normalmente, cuando está cerca la muerte del miembro más mayor de la familia, e.g., cuando el viejo *Melmoth* está agonizando. Además, como la *banshee*, el errabundo es longevo (este tiene 150 años y aún conserva un aspecto juvenil) y tiene poderes especiales (“a power to pass over space without disturbance or delay, [...] visit remote regions with the swiftness of thought [...] and penetrate into dungeons, whose bolts [...] [are] as flax and tow at [...] [his] touch”; Maturin, 1820/2012: 614). Por último, el aullido, que es la característica más destacada de la *banshee*, es similar a la risa del errabundo, la cual es descrita en diversas ocasiones como una sonrisa diabólica.

En *Dracula*, las tres vampiresas que viven con el conde representan a la *Bean Sí*. Estas vampiresas tienen la piel pálida, las mejillas frías y sonrosadas (a pesar de una extrema palidez), las facciones duras, pero sensuales, los ojos rojos y brillantes, los dientes afilados con colmillos prominentes, los labios rojos y la sonrisa afable, aunque diabólica. Además, no respiran y sus corazones no laten (Stoker, 1897/1993: 53).

11 Es común encontrar diferentes descripciones de un mismo ser en el folclore, pues estas dependen en gran medida del contexto y de la época.

12 Las *præficæ* (o plañideras) son aquellas mujeres contratadas para actuar en ocasiones lúgubres (Pinkerton, 1814: 670).

2.6.2.2. “*Dearg Due*” (El vampiro o la vampiresa)

La imagen del vampiro aparece bajo diferentes guisas en todo el mundo. En Irlanda, el vampiro es conocido como *Dearg Due* (*Red Blood Sucker* en inglés), cuyo origen hunde sus raíces en la época pre-celta. La leyenda más popular sobre el vampiro en Irlanda cuenta la historia de una joven y hermosa mujer que se enamoró de un campesino y quiso casarse con él. Sin embargo, su padre, un hombre ambicioso, no estuvo dispuesto a consentir este matrimonio y le concertó una boda con un hombre rico al que no amaba. El marido era bastante cruel y poco se preocupaba por las necesidades o sentimientos de su esposa, de modo que esta acabó suicidándose. La chica fue enterrada en Waterford. Cuenta la leyenda que un día la joven regresó al mundo de los vivos para vengarse de su padre y de su esposo, a quienes atrajo y mató succionándoles la sangre. Se dice que la *Dearg Due* regresa a nuestro mundo para atraer a los hombres con su belleza y luego matarlos. Distintas versiones aseguran que esta mata a sus víctimas drenando su energía, en lugar de la sangre, o que solo puedes detenerla si coloca unas piedras sobre su tumba (o te reemplaza por otra víctima).

Stoker hizo uso de diferentes folclores para dar vida a su personaje principal, el conde Drácula. El conde puede caminar a la luz del día, aunque su poder se ve mermado¹³. Esta característica, del vampiro caminando a luz del día, tiene su origen en algunos vampiros folclóricos como el *Vrykolakas* (el vampiro del folclore griego). Sin embargo, Stoker también añade algunas características nuevas que catapultaron definitivamente al vampiro hacia el estrellato y lo convirtieron en un mito. La imagen de Drácula no solo influyó las narrativas posteriores sobre este tipo de personaje fantástico, sino que también dio lugar al nacimiento de toda una serie de películas, series de televisión, cómics... sobre este ser sobrenatural. Los vampiros creados por Stoker no proyectan sombras y no se reflejan en los espejos, necesitan ser invitados por el propietario de la casa para poder entrar en un hogar habitado, la sangre es su única fuente de alimento, poseen una fuerza sobrehumana, no pueden cruzar el agua en movimiento y deben descansar en tierra de su patria.

2.6.3. *La atracción de los escritores anglo-irlandeses hacia la ficción gótica: la superstición, lo oculto y lo sobrenatural*

Foster (1989) destacó el interés de los nativos irlandeses (incluyendo un amplio sector de los protestantes anglo-irlandeses) en el ocultismo, la superstición y lo sobrenatural. A pesar de que los protestantes irlandeses fueron retratados como seres racionales,

13 Julio A. Olivares Merino (2001: 506) destaca que la idea de que la luz del día pudiera matar a un vampiro apareció por primera vez en *Nosferatu* (1922) de Friedrich W. Murnau.

el lado oscuro de estos se sintió fuertemente atraído por el ocultismo y lo macabro, es decir, lo gótico. Esta atracción por la narrativa gótica se justifica por el temor de los anglo-irlandeses a perder su poder (Foster, 1995: 220). Sin embargo, anteriormente ya señalábamos que esta “pérdida”, “marginación” o “aniquilación” solo puede ser analizada en términos psicológicos, puesto que esta paranoia de la conspiración y la aniquilación solamente existió en la mente de los anglo-irlandeses. Christopher Morash (1998: 138) sostiene que la atracción de los escritores anglo-irlandeses por el género gótico no fue utilizada para celebrar lo oculto y lo extraño, sino como un medio para eliminar de una vez por todas toda serie de supercherías de la vieja sociedad irlandesa. En lugar de aceptar Irlanda como un espacio extraño y siniestro, los protestantes irlandeses trataron de disipar la imagen de Irlanda como un *ser* irracional, oscuro y atávico a través del uso de la narrativa gótica. No obstante, Morash (1998: 138) también destaca que la eliminación de este pasado irracional no llegó a completarse por parte de la mayoría de los escritores góticos irlandeses, porque estos no estaban totalmente convencidos de lo atractivo de lo racional tan férreamente defendido por las mentes ilustradas. Recurramos al hijo de los Harker para ilustrar esta purga inacabada del pasado irracional. Este bebé, cuyo nombre se compone de la combinación de los nombres de los cuatro héroes del relato, representa la esperanza en un futuro donde lo irracional y lo atávico no tendrán cabida en la sociedad del mañana. Sin embargo, también existe la posibilidad de que el pasado atávico aún no haya desaparecido del todo, puesto que no debemos olvidar que la sangre de Drácula también circula por las venas de Mina Harker y esto se extrapola de igual forma a su hijo. Así lo hace saber Van Helsing, quien afirma que compartir sangre es parecido a tener relaciones sexuales; la circulación, donación y extracción de sangre que circula a lo largo del relato. En *Melmoth*, el final confuso del errabundo también alude a la posible supervivencia del pasado ancestral, ya que al final del relato no sabemos si el errabundo sigue con vida o está muerto; solo sabemos de él que “[o]n a crag beneath [...] [John and Monçada], something hung as floating to the blast. John clambered down and caught it. It was the handkerchief which the Wanderer had worn about his neck the preceding night—that was the last trace of the Wanderer!” (Maturin, 1820/2012: 620).

Si bien es cierto que esta *atracción-repulsión* por las supersticiones, el ocultismo y lo sobrenatural estaría estrechamente ligada al sentimiento de «abandono» y nueva formación de la identidad que experimentaron los anglicanos una vez asentados en Irlanda. Y es que tras el tratado de Limerick, los anglicanos vivieron tiempos de incertidumbre por lo que la definición del Yo se abrió a diversas posibilidades que se tradujeron en una crisis de la identidad; los anglicanos tuvieron que cuestionarse si eran ingleses o irlandeses, protestantes o conversos, colonos o administradores, liberales o conservadores. Lo que les ocurrió es que no terminaban por decirse por una de las dos opciones, porque aunque parezca que uno excluye al otro, en realidad uno contagia

al otro. Esta indecisión es lo que Todorov define como el componente central de lo fantástico; Todorov asoció el gótico con la indecisión psicológica entre comprender los eventos narrativos desde un punto de vista sobrenatural o racional:

In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination—and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality—but then this reality is controlled by laws unknown to us [...] The fantastic occupies the duration of uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighbouring genre, the uncanny or the marvellous (1970/1975: 25).

De hecho, este término define con precisión la mentalidad anglo-irlandesa. Entonces, en la tradición literaria irlandesa con frecuencia encontraremos esta recurrencia a destacar la indecisión sobre la seguridad, rechazando la eliminación de cuestiones binarias tales como vivo y muerto, dentro y fuera, amigo y enemigo, deseo y repulsión. La novela gótica proporcionó a los anglo-irlandeses un excelente medio para expresar su indecisión, una indecisión entre “an ‘English’ realist embracing of the technological, the future, the rational, and an ‘Irish’ Catholic superstitiousness, anachrony, atavism” (Killeen, 2006: párrafo 20).

2.7. ESPACIO Y TIEMPO EN LA NOVELA GÓTICA IRLANDESA

2.7.1. Irlanda como escenario del gótico irlandés

El género gótico que nació en Inglaterra mostró un creciente interés por el uso del continente europeo (en especial España e Italia) como espacio de las narrativas góticas del siglo XVIII¹⁴. Sin embargo, si los acontecimientos tenían lugar en Inglaterra, la trama se desarrollaba en las regiones cercanas al centro inglés, tales como Escocia, Irlanda y Gales. Así pues, la otredad residía en espacios marginales al centro inglés, presentadas al lector inglés como anomalías espacio-temporales, resultando Irlanda el espacio más extraño y medieval debido a que sus fronteras se distanciaban más que el resto de países del Reino Unido de Inglaterra, separada por el mar, y también debido al fuerte catolicismo

14 Durante el siglo XIX, emergió un tipo de *gótico urbano* y las tramas pasaron a desarrollarse en las calles, abadías y periferias de las ciudades.

que imperaba en el país. Las preguntas que surgen ahora son las siguientes: ¿Por qué los escritores protestantes irlandeses utilizaron Irlanda, ahora su propia casa, como espacio gótico? Y ¿no corrían el riesgo de que al usar Irlanda como espacio gótico acabaran también por transformarse en «monstruos» al igual que los católicos irlandeses?

Anteriormente, analizábamos la ansiedad anglicana, la cual derivaba de los problemas que los anglicanos tuvieron para formar su propia identidad en Irlanda, ya que necesitaban diferenciarse de los nativos irlandeses y de los colonizadores ingleses. A finales del siglo XVIII, Inglaterra no reconoció a los protestantes en Irlanda como ingleses. En respuesta a esto, los anglicanos aceptaron la etnia y la nacionalidad irlandesa, aunque las redefinieron con el fin de formar su propia identidad y distinguirse así de los católicos irlandeses. Parte de este proceso consistió en la eliminación de la imagen popular de Irlanda como un espacio extraño, irracional y primitivo; la ficción gótica les proporcionó las herramientas necesarias para poder llevar a cabo dicha transformación. Cuando los anglo-irlandeses hicieron uso de su hogar, Irlanda, como espacio gótico, asociaron el *lado irracional* de Irlanda con los *católicos* y el *lado racional* con los *protestantes*. Por consiguiente, tenemos una doble visión de Irlanda: la Irlanda racional y moderna (el *Yo/Self* protestante), y la Irlanda irracional, supersticiosa, oscura y atávica (el *Otro/Not-I* católico).

Si bien es cierto que no todos los escritores irlandeses hicieron uso de Irlanda como espacio gótico principal, algunos escritores hicieron uso parcial de este lugar en sus trabajos, como es el caso de *Sophia Berkley*, mientras que otros no lo hicieron, pero ciertos aspectos irlandeses son discernibles, como en *Uncle Silas* (*Tío Silas*) (1864) de Le Fanu, *The Picture of Dorian Gray* (*El retrato de Dorian Gray*) (1891) de Wilde o *Dracula* (Kilfeather, 2006: 85):

Harker's accounts of Transylvania draw on a source which provides an explicit link with Ireland: Stoker found inspiration in Major E. C. Johnson's On the Track of the Crescent, where Transylvanian peasants were repeatedly likened to Irish ones. Harker's insistence on the peasant's superstition and devotional fervor clearly reminds one of a Protestant's attitude towards Irish Catholics (Ingelbien, 2003: 1089).

No obstante, la interpretación de *Dracula* como una alegoría historicista se disuelve, puesto que los críticos no son capaces de llegar a un acuerdo cuando abordan cuestiones relacionadas con la imagen del conde como propietario o inquilino, católico o protestante, colonizador o esclavo.

En *Melmoth*, aunque la trama principal se desarrolla en Irlanda, los acontecimientos más terribles tienen lugar en el extranjero (como España). Dentro del escenario irlandés,

Maturin distingue entre protestantes (John Melmoth y su tío) y católicos (el ama de llaves o las sibilas).

2.7.2. *La pérdida de interés en la Edad Media*

“Nothing earlier than the seventeenth-century wars of religion ever really gripped the imaginations of Maturin, Le Fanu or Stoker [...]” (McCormack, 1991: 832). Estas historias góticas irlandesas, con la excepción de la trama de *Longsword* que se localiza en la Edad Media, no se sitúan más allá del siglo XVII: *Sophia Berkley* se sitúa a mediados del siglo XVII, *Melmoth* tiene lugar desde finales del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XIX y *Dracula* se localiza a finales del siglo XIX.

2.8. EL USO DE LA CASA GRANDE (BIG HOUSE) EN RUINAS COMO SÍMBOLO DE LA SITUACIÓN DE LA COMUNIDAD ANGLICANA EN IRLANDA

La *Big House*¹⁵ emergió como un símbolo de identidad nacional para los anglo-irlandeses en los siglos XVIII y XIX (Genet, 1991: 215). En la ficción, la *Big House* en ruinas fue considerada por la crítica como una metáfora de la situación de la comunidad anglicana en Irlanda; “as the Big House crumbles and falls into ruin, so does Ascendancy society” (Walsh, 2011: 24).

En *Melmoth* se realiza muchas alusiones a la *Big House* de la familia. La primera descripción de esta muestra una casa en ruinas que anuncia la inminente desintegración de la familia Melmoth (de ascendencia protestante):

The lodge was in ruins [...] What had once been a gate, [...] was now a few planks so villainously put together [...] As John slowly trod the miry road which had once been the approach, he could discover, by the dim light of an autumnal evening, signs of increasing desolation since he had last visited the spot,—signs that penury had been aggravated and sharpened into downright misery. There was not a fence or a hedge round the domain: an uncemented wall of loose stones, whose numerous gaps were filled with furze or thorns, supplied their place. There was not a tree or shrub on the lawn; the lawn itself was turned into pasture-ground (Maturin, 1820/2012: 6-7).

A lo largo de la trama solo quedan tres miembros de la familia: el viejo Melmoth, que muere al principio del relato, el errabundo, que desaparece al final de la novela, y John Melmoth, el último descendiente con vida de los Melmoth.

15 Desde mediados del siglo XII, cuando el cambro-normando Richard Fitz Gilbert de Clare II (también conocido como *Strongbow*) invadió Irlanda, las tropas inglesas se establecieron en Irlanda y la *Big House* se erigió como hito de la dominación inglesa y como protección de la identidad inglesa (Genet, 1991: 15).

3. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, hemos discutido cuestiones binarias dentro del gótico irlandés, tales como protestante y católico, Yo racional y Otro irracional, racionalidad y superstición y anglo e irlandés. Los principales rasgos de la novela gótica irlandesa se resumen de la siguiente manera: la influencia de la historia y de la política de Irlanda en la ficción gótica irlandesa, la presencia de la *paranoia* anglicana, la combinación de realidad y ficción, la combinación del gótico irlandés con otros géneros literarios, la representación de los *protestantes* como el Yo racional y los *católicos* como el Otro monstruoso (*Catholophobia*), el sentimiento de atracción-repulsión hacia el Otro (*Cathophilía*), el uso del *antiquarianism*, el uso del folclore irlandés, la atracción de los escritores anglo-irlandeses hacia la superstición, lo oculto y lo sobrenatural, Irlanda como escenario del gótico irlandés, la pérdida de interés en la Edad Media y el uso de la *Big House* en ruinas como símbolo de la situación de la comunidad anglicana en Irlanda. Todos estos elementos nacieron dentro de la sociedad anglo-irlandesa y encontraron su expresión particular en la ficción gótica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANONYMOUS (A "Young Lady"). (1760). *The Adventures of Miss Sophia Berkley*. Dublin: James Hoey.
- BONACHERA GARCÍA, A. I. (2013). «La caracterización del personaje vampírico desde Bram Stoker hasta la actualidad». *Philologica Urcitana* 8, 1-51 (también en <http://www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr08.1.BonacheraGarcia.pdf>) [fecha de consulta: 1/03/2014].
- BOTTING, F. (1996). *Gothic*. London / New York: Routledge.
- BURKE, E. (1844). *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste*, Abraham Mills (ed.). New York: Harper (trabajo original publicado en 1757).
- FAVRET, M. A. (1993). *Romantic Correspondence: Women, Politics and the Fiction of Letters*. Cambridge: Cambridge.
- FOSTER, R. (1989). "Protestant Magic: W. B. Yeats and the Spell of Irish History". *Proceedings of the British Academy* 75, 243-266.
- (1995). *Paddy and Mr. Punch: Connections in Irish and English History*. London: Penguin.
- FROMM, E. (1973). *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- GAMER, M. (2000). *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formantion*. Cambridge / New York: Cambridge.

- GENET, J. (1991). *The Big House in Ireland: Reality and Representation*. Dingle, Co. Kerry: Brandon / Savage: Barnes & Noble.
- GUBERN, R. y Carós, J. P. (1979). *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.
- HASLAM, R. (2007). "Irish Gothic: A Rhetorical Hermeneutics Approach". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 2, sin paginación (también en <http://irishgothicrorjournal.homestead.com/IrishGothicHaslam.html>) [fecha de consulta: 20/03/2014].
- INGELBIEN, R. (2003). "Gothic Genealogies: 'Dracula', 'Bowen's Court', and Anglo-Irish Psychology". *ELH* 4, vol. 70, 1089-1105 (también en <http://www.jstor.org/discover/10.2307/30029914?uid=2&uid=4&sid=21106388534781>) [fecha de consulta: 6/06/2014].
- JAMESON, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen.
- KILFEATHER, S. (2006). "The Gothic Novel". En *The Cambridge Companion to the Irish Novel*, John Wilson Foster (ed.), 78-96. Cambridge / New York: Cambridge UP.
- KILLEEN, J. (2005). *Gothic Ireland: Horror and the Irish Anglican Imagination in the Long Eighteenth Century*. Dublin: Four Courts.
- (2006). "Irish Gothic: A Theoretical Introduction". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 4, sin paginación (también en <http://irishgothicrorjournal.homestead.com/jarlath.html>) [fecha de consulta: 18/03/2014].
- (2008). "Irish Gothic Revisited". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 4, sin paginación (también en <http://irishgothicrorjournal.homestead.com/jarlathresponse.html>) [fecha de consulta: 23/03/2014].
- (2014). *The Emergence of Irish Gothic Fiction. History, Origins, Theories*. Edinburgh: Edinburgh.
- LELAND, T. (1762). *Longsword, Earl of Salisbury. An Historical Romance*, 2 vols. London: Printed for W. Johnston.
- LOEBER, R. & Stouthamer-Loeber, M. (2003). "The Publication of Irish Novels and Novelettes: A Footnote on Irish Gothic Fiction". *Cardiff Corvey. Reading the Romantic Text* 10, 17-44 (también en http://www.cardiff.ac.uk/encap/journals/corvey/articles/cc10_n02.pdf) [fecha de consulta: 25/03/2014].
- LÓPEZ SANTOS, M. (2008). "Teoría de la novela gótica". *E. H. Filología* 30, 187-210 (también en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3332661>) [fecha de consulta: 1/03/2014].
- LOVECRAFT, H. P. (2006). *Supernatural Horror in Literature* (también en <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0601181h.html>) [fecha de consulta: 1/03/2014].
- MATURIN, Ch. R. (2012). *Melmoth the Wanderer*. Sin lugar: AP Publishing House (trabajo original publicado en 1820).

- MCCORMACK, W. J. (1991). "Irish Gothic and After (1820-1945)". En *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Seamus Deane, Andrew Carpenter y Jonathan Williams (eds.), vol. 2, 831-854. Derry: Field Day.
- (1993). *Dissolute Characters: Irish Literary History through Balzac, Sheridan Le Fanu, Yeats, and Bowen*. Manchester: Manchester.
- (1994). *From Burke to Beckett: Ascendancy, Tradition and Betrayal in Literary History*. Cork: Cork.
- MILES, R. (1993). *Gothic Writing. 1750-1820. A Genealogy*. London / New York: Routledge.
- MOLYNEUX, W. (1977). *The case of Ireland's being bound by Acts of Parliament in England*, J. G. Simms (ed.). Dublin: Cadenus (trabajo original publicado en 1698).
- MORASH, C. (1998). "The Time is Out of Joint (O Curséd Spite!): Towards a Definition of a Supernatural Narrative". En *That Other World: The Supernatural and Fantastic in Irish Literature and its Contexts*. Bruce Stewart (ed.), 2 vols., 123-142. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- MORIN, C. (2011). "Forgotten Fiction: Reconsidering the Gothic Novel in Eighteenth-Century Ireland". *Irish University Review* 1, vol. 41, sin paginación (también en <http://www.thefreelibrary.com/Forgotten+fiction%3A+reconsidering+the+Gothic+Novel+in...-a0256684815>) [fecha de consulta: 25/03/2014].
- NASH, M. (1976). "Vampyr and the fantastic". *Screen* 3, vol. 17, 29-67.
- O'DONNELL, E. (2012). *The Banshee*. Auckland: The Floating.
- OLIVARES MERINO, J. A. (2001). *Cenizas del Plenilunio Alado: Pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a "Dracula"*. Jaen: Universidad de Jaen.
- PINKERTON, J. (1814). *A General Collection of the Best and Most Interesting Voyages and Travels in All Parts of the World: Many of which are Now First Translated into English; Digested on a New Plan*, vol. 15. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-Row; and Cadell and Davies, in the Strand.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. (1995). *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- ROSEMARY, J. (2013). *Fantasy*. London; New York: Routledge (trabajo original publicado en 2002).
- STOKER, A. (1993). *Dracula*, Maurice Hindle (ed.). London: Penguin (trabajo original publicado en 1897).
- SWIFT, J. (1966). *The Drapier's Letters and other works, 1724-1725*, Herbert Davis (ed.). Oxford: Basil Blackwell (trabajo original publicado en 1734).
- (2004). *A Modest Proposal and Other Prose*, Introducción por Lewis C. Daly. New York: Barnes & Noble (trabajo original publicado en 1729).
- TEMPLE, Sir J. (1812). *The Irish Rebellion: Or, an History of the Attempts of the Irish Papists to Extirpate the Protestants in the Kingdom of Ireland*, R. Wilks (ed.). London: White,

Cochrane (también en <http://catalog.hathitrust.org/Record/008589280>) [fecha de consulta: 14/04/2014] (trabajo original publicado en 1616).

TODOROV, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Richard Howard (trad.). Ithaca: Cornell (trabajo original publicado en 1970).

TRACY, R. (1999). "Undead, Unburied: Anglo-Ireland and the Predatory Past". *LIT: Literature Interpretation Theory* 1, vol. 10, 13-33.

WALSH, B. (2011). *Irish Female Gothic Fiction: A Study of the Fiction of Regina Maria Roche and Sydney Owenson* (tesis doctoral). Limerick: Mary Immaculate College (también en <http://tinyurl.com/ppyc4js>) [fecha de consulta: 29/03/2014].

Recibido el 22 de junio de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.