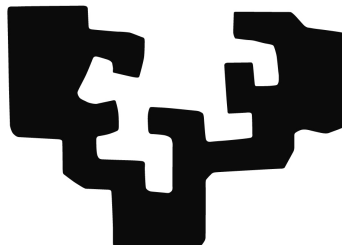


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

La figura del héroe en *Melmoth the Wanderer*, de Charles Robert

Maturin

Charlie JORGE FERNÁNDEZ

2018

Directores:
Dra. Raquel Merino Álvarez
Dr. Ángel Chaparro Sainz

Índice

Agradecimientos.....	3
1. Introducción	5
2. Origen y desarrollo de la novela gótica del S. XVIII.....	13
3. Vida y obra de Charles Robert Maturin	38
3.1. Primeros años y educación.....	38
3.2. Charles Robert Maturin se adentra en el género gótico y el relato nacional.	42
3.3. Charles Robert Maturin como dramaturgo: Bertram y Manuel.....	75
3.4. Conflictos religiosos y éticos: Women; or, Pour et Contre.	86
3.5. Fallida vuelta al teatro: Fredolfo.....	95
3.6. Momento cumbre: Melmoth the Wanderer.....	106
3.7. Últimos años: “The Universe: A Poem”, The Albigenses.....	122
3.8. Charles Robert Maturin, más allá de la muerte.....	133
4. Análisis de la obra: <i>Melmoth the Wanderer</i>	139
4.1. Contextualización de Melmoth the Wanderer.	141
4.2. Estructura.....	148
4.3. Temática.....	151
4.4. Melmoth the Wanderer entre dos épocas.....	171
5. La figura del héroe en <i>Melmoth the Wanderer</i>	173
5.2. Caracterización de Melmoth como héroe trágico	174
5.3. Melmoth, de héroe trágico a personaje humano	209
6. Conclusiones	224
7. Bibliografía.....	239
8. Anexos.....	258

Agradecimientos

La tesis doctoral que tenemos ante nosotros ha supuesto un largo camino que se ha andado con paso firme y decidido. Como en todo viaje, ha habido tramos duros y empinados, en los cuales ha hecho falta una gran fuerza de voluntad para continuar; pero también ha habido otros más livianos y sencillos, que han aportado luz y esperanza para llevar a buen término un trabajo de investigación colosal. De todos ellos he aprendido valiosas lecciones que espero que nunca olvide; mas, gracias a los últimos, esta tesis ha llegado a buen puerto y ha visto la luz entre las oscuras tinieblas del caos, como si de un mito de la creación se tratara.

Ya han pasado años desde que la idea primigenia que forma parte de este trabajo surgiera de entre los libros y esbozos de un curso de doctorado, impartido por alguien que me llenó de inspiración, ánimo y conocimiento, y a quien, por avatares del destino, perdimos por el camino. Por ello, dedico un especial agradecimiento a Eterio Pajares Infante, allá donde esté. Él siempre tuvo fe en mí y luchó, junto a mí, contra las olas y el mar embravecido que es la redacción de una tesis doctoral. A él le hubiese gustado ver este trabajo de investigación finalizado, ya que lo vio nacer y crecer, en los buenos momentos y los malos. También me gustaría expresar mi inmensa gratitud a mis tutores, Raquel Merino Álvarez y Ángel Chaparro Sainz, sin cuya ayuda y apoyo esta tesis aún tendría forma etérea, sin llegar a realizarse como ente físico. Ellos han estado a mi lado cuando lo he necesitado, aportando valiosos consejos y aclarando ideas y conceptos. De ambos he aprendido mucho en los últimos estadios de mi investigación, y su ayuda es inestimable. También quisiera agradecer a José Miguel Santamaría sus grandes consejos y apoyo.

Por último, a mi familia y amigos en general, a Iratxe Sinovas – otra amante de lo gótico –, y a una persona especial que ha estado junto a mí en los duros momentos finales de este arduo camino, Ayala; pero, en particular, a mi madre, María, quien ha

estado siempre a mi lado, incluso en los momentos de flaqueza, y que siempre me ha animado a continuar y nunca desfallecer, y a mi hermano, Richard, cuya complicidad durante años y las innumerables charlas sobre literatura, música y la vida son una fuente de inspiración y ánimo. Y, finalmente, me gustaría dedicar esta tesis con cariño y emoción a mi padre, cuyo tesón y fe siempre me acompañan.



Charles Maturin

1. Introducción

La presente tesis doctoral se propone analizar la figura del héroe en la obra de Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, una obra que surge en un momento literario complejo, en el que las nuevas tendencias del Romanticismo intentan abrirse paso entre la lógica imperante de la Ilustración. A finales del S. XVIII, surgen autores como los *graveyard poets* o poetas del cementerio, que se posicionan en contra de dicha lógica, dando paso al nacimiento de la literatura gótica, un género que alcanzará uno de sus puntos álgidos con la obra que analizaremos en este trabajo.

Charles Robert Maturin era un ávido lector, capaz de devorar volúmenes enteros en una cantidad de tiempo mínima. Son muchos los críticos, como Henry Hinck (1991), que afirman que su personaje más famoso y objeto de este estudio –Melmoth– es una amalgama de diferentes personajes y leyendas sobre los cuales Maturin había leído durante su vida. Las obras de precursores de la literatura gótica influyeron notablemente en *Melmoth the Wanderer*, una novela que según algunos autores (Punter, Botting...) es la última y más grandiosa de la literatura gótica, y para muchos otros (Punter, Botting, Clery) se trataría de la última de una generación y la primera de otra, lo que la convierte en un hito en la literatura.

Desde su publicación en 1820, la mayor parte del corpus bibliográfico referente a *Melmoth the Wanderer* se ha centrado en la segunda mitad del siglo pasado, momento

en el que los estudios sobre Maturin y su obra maestra experimentan un gran auge en comparación a épocas anteriores. Por ello, gran parte de los artículos, obras monográficas y tesis que se tratan en el presente estudio pertenecen a ese periodo. Si bien es cierto que, en los últimos años, los estudios sobre Maturin y su obra – tanto su obra maestra, *Melmoth the Wanderer*, como otras obras menores del autor – han visto un resurgir que ha impulsado a numerosos críticos dentro de la literatura gótica a centrar sus estudios en la producción literaria del escritor dublinés.

La crítica actual sigue tratando temas ya vistos en épocas anteriores – la religión, y sobre todo el catolicismo– especialmente en *Melmoth the Wanderer*. Maturin era pastor de la Iglesia Anglicana en un país mayoritariamente católico, sumido en un arduo conflicto político-religioso que aún hoy en día perdura. No es de extrañar que el reverendo Maturin tuviera algo que decir sobre el catolicismo y los daños que, en su opinión, la Iglesia podía llegar a causar en países católicos donde ostentaba el poder. Tampoco es de extrañar que, como escenario para gran parte de su novela hubiera escogido España¹, un país profundamente católico donde las líneas de demarcación entre trono y altar eran algo imprecisas. Lo que encontramos, por lo tanto, en esta obra son conspiraciones por parte de miembros de la Iglesia, abuso de poder dentro de las instituciones religiosas, ataques contra los no católicos – judíos y protestantes, principalmente –, hipocresía, acciones inquisitoriales e injusticia, entre otras. El misterio y el terror los podemos discernir tanto entre los muros de un convento de ex-

1 Cabe recordar que de todos los relatos presentes, gran parte de “Stanton's Tale” y “Tale of the Indians”, y la totalidad de “Tale of the Spaniard” y “Tale of Guzman's Family” transcurren en España. Mientras que el largo y omnipresente relato nicho en el que encajan todos los anteriores, la historia que relata el joven John Melmoth, ocurre en Irlanda. Esto significa que, como se puede ver en el Anexo I, la mayor parte de la acción de la novela ocurre en países católicos.

jesuitas como en las celdas de la Inquisición o en la sombra ineludible del estandarte de la cruz y la espada.

Para comprender mejor el tratamiento de la religión católica en la obra de Maturin se recurre en esta tesis doctoral a estudios como el de la Hermana Mary Muriel Tarr o como los de Robert Miles. Dichos estudios nos ayudan a desmitificar la leyenda de anticatolicismo a ultranza que circula alrededor de Maturin, y a ver de forma más panorámica sus motivos para representar a la Iglesia Católica de la forma en la que la representó en sus obras, más como un ataque a instituciones que ostentan un poder casi absoluto que como un ataque a una religión en concreto². Muchos de estos ataques contra la Iglesia Católica estuvieron impulsados por la literatura de moda del momento y su ambigua relación de amor-odio con el catolicismo. Para profundizar más aún en una institución tan duramente criticada en la obra, como lo es la Inquisición, se han manejado estudios como los de Helen Rawlings, o los de expertos en historia de la religión como Edward Peters, que desenmarañan realidades y ficciones sobre una institución de ámbito tan secretista y hermético como lo era ésta.

En este trabajo, por lo tanto, se pretende ver a Melmoth, personaje omnipresente y principal en la obra analizada, como un héroe trágico cristiano. Para ello me centraré en las connotaciones religiosas de su trayectoria trágica, apoyándome en la interpretación de autores como Judson Taylor Monroe, quien con su obra *Tragedy in the*

² En posteriores capítulos trataremos este tema con más detenimiento, y veremos, entre otros, no sólo ataques contra instituciones católicas, sino también contra el fanatismo protestante y sus injusticias presente en relatos como “Stanton's Tale” o “The Lovers' Tale”.

Novels of the Reverend Charles Robert Maturin ya examinó los argumentos de algunas de las obras del irlandés como tragedias. También tendremos presente que este escritor irlandés era pastor anglicano, como ya hemos mencionado más arriba, y que este hecho, tal y como él mismo manifiesta en el prólogo a la novela, le influyó mucho en la composición de la misma. Esto le llevaría a concebir un héroe que representase la mayor tragedia del ser humano desde el punto de vista del cristianismo: la caída del hombre.

Una vez establecido el tema central del presente estudio así como las hipótesis de partida, conviene presentar la estructura del trabajo. Se empieza por un breve recorrido por los principales autores y obras de la literatura gótica, donde se enmarca la novela *Melmoth the Wanderer*. En dicho capítulo, se verá cómo el movimiento ilustrado en Inglaterra, conocido como *augusto* (*Augustan*), se vio contrarrestado por la aparición de autores como Horace Walpole, Regina Maria Roche, Clara Reeve o Sophia Lee, quienes, con sus narraciones frenéticas y manifestaciones paranormales, alzaban sus voces contra la literatura férrea y moralizante de los ilustrados. A estos autores, cuyo éxito se vio reflejado en una gran producción de obras les siguieron otros como Ann Radcliffe o Matthew Gregory Lewis, fundadores de dos corrientes diferenciadas dentro de la literatura gótica. El final de esta primera oleada de producción gótica, y justo antes de la publicación de *Melmoth the Wanderer*, verá la aparición de autores como James Hogg, Mary Shelley, John Polidori o William Godwin.

En el siguiente capítulo indagaremos en lo poco que se conoce de la vida de Charles Maturin y ahondaremos en su variada producción literaria. Veremos cómo le influyó el ser criado en una familia de clase media-alta en uno de los mejores barrios

de Dublín, ya que su padre era funcionario del gobierno en el edificio de correos (*General Post Office*)³. Ese ambiente familiar alimentó su vena dramática y literaria desde sus más tiernos comienzos. Asimismo, también veremos la lucha interior que sufría Maturin entre su vida religiosa, como miembro de la Iglesia Anglicana, y su pasión por la literatura y su necesidad por escribir, a pesar de todos los contratiempos a los que se enfrentó: la falta de posibilidades de ascenso dentro de la iglesia, la ruina de su familia por una falsa acusación contra su padre o, incluso, la traición por parte de un familiar⁴. Sin embargo, todos estos embates que el destino le tenía reservados no le impidieron seguir con su sueño de intentar sobrevivir como escritor, a la vez que se convertía en un predicador con una reputación por la controversia. Examinaremos su inagotable capacidad para el drama y cómo es capaz de adentrarse en los rincones más oscuros del alma humana, así como su habilidad para manejar el lenguaje, a lo largo de toda su producción literaria, en novelas como *Fatal Revenge*, *The Wild Irish Boy*, *The Milesian Chief*, *Women; or Pour et Contre*, *The Albigenses* o la misma *Melmoth the Wanderer*; así como también en sus obras de teatro (*Bertram*, *Manuel* o *Fredolfo*) y en su poesía.

A continuación, situaremos *Melmoth the Wanderer* en el contexto de la literatura

3 Tan sólo hay que echar un vistazo a los acontecimientos que tuvieron lugar en el Alzamiento de Pascua de 1916, que culminarían en la independencia y proclamación de la República de Irlanda años más tarde, para darnos cuenta de la importancia que el edificio de correos tenía, y aún tiene, ya que fue uno de los enclaves capturados por los rebeldes durante la refriega, y el que mantuvieron hasta el final.

4 Es notable que, como ya trataremos en el resto del presente trabajo, éstos son temas recurrentes dentro de su obra, especialmente en *Melmoth the Wanderer*.

gótica y profundizaremos en el análisis de esta novela de gran complejidad narrativa. Revisaremos detenidamente la estructura y la función de la obra, así como su compleja temática. En este capítulo, se verá cómo algunos especialistas en literatura gótica, Margot Gayle Backus entre ellos, han concebido *Melmoth the Wanderer* como una alegoría de la desintegración de la unidad familiar. A tales estudios también se unen otras visiones, unas más tradicionales, otras más innovadoras⁵, sobre la temática de la persecución religiosa, la cual es capaz de alterar y destruir lazos familiares. Otros dos temas que trataremos debido a su presencia recurrente en toda la obra maturiana y, en concreto, en la obra que nos concierne, son la pobreza, la cual es capaz de hacer que un padre amante y cariñoso intente destruir a su propia familia⁶, y el sufrimiento.

El último capítulo del cuerpo principal de nuestro trabajo lo dedicaremos a analizar la figura del héroe en *Melmoth the Wanderer*, a través de la mitocrítica y teniendo como referencia figuras pertenecientes al mundo de la mitología, leyenda, folklore y literatura. Examinaremos las características del errabundo epónimo de la obra, John Melmoth, y cómo encajan en un patrón más allá del mero héroe trágico, lo suficiente como para haberse convertido en una figura trascendente dentro de la literatura universal, así como alzarse como una referencia en la vida y obra de otros autores⁷.

5 Ver las referencias hechas a Robert Miles y Mary Muriel Tarr.

6 En “Tale of Guzman's Family” veremos como el padre de la familia Walberg intenta matar a su propio padre y a su mujer al sentirse culpable por no ser capaz de mantenerlos. Su desesperación crece al descubrir que su hija casi cae en la prostitución y su hijo se ve forzado a vender su propia sangre para conseguir algo de dinero.

7 El autor también dublinés Oscar Wilde utilizó el apodo “Sebastian Melmoth” durante su exilio en Francia tras sus años en prisión. A su vez, autores de la talla de Honoré de Balzac o Antón Pushkin se

La metodología que hemos seguido para llevar a cabo gran parte de la investigación en el presente trabajo se desarrolla siguiendo las pautas de la mitocrítica, como ya hemos mencionado, y principalmente de autores como Maud Bodkin, cuya obra *Archetypal Patterns in Poetry* abrió las teorías jungianas al campo de la poesía, o Joseph Campbell, gran estudioso de diferentes religiones y mitologías, y gran investigador en el campo de la figura del héroe en éstas; entre otros muchos autores. También es de notar la influencia del crítico canadiense Northrop Frye, profesor de la Universidad de Toronto, y quien, en obras como *Anatomy of Criticism*, ha desarrollado teorías sobre la tragedia y examinado concienzudamente la figura del héroe. Este examen conciso ayuda, en gran medida, al desarrollo del presente trabajo en cuanto a las características de un héroe trágico como Melmoth. Frye ya revolucionó la literatura hace años con su *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, donde su interpretación sobre la poesía de Blake abrió nuevos horizontes. A pesar de tener a tales autores como fuente principal de estudio para nuestro trabajo, también se han empleado herramientas de la mano de mitocríticos como Gilbert Durand, Georges Dumézil, o René Girard, quien, con sus investigaciones sobre el sacrificio, ha servido de inspiración para numerosos artículos.

A través de las características señaladas por estos críticos con respecto al héroe me dispongo a examinar lo trágico en Melmoth. Veremos cómo la fuente de todo el poder y terror que Melmoth exhala está envuelta en el misterio, y es el origen de su destino final, al igual que la razón de su aislamiento, centro mismo de la tragedia.

inspiraron en el Errabundo para crear algunos de sus personajes en sus obras.

También mostraremos que a Melmoth se le ve más que como a un oponente, como a un agente del enemigo por excelencia en el cristianismo: el “enemigo de la humanidad”, como se le llama en más de una ocasión en la novela. Melmoth ha alterado el equilibrio natural del mundo con su inmortalidad, y un poder divino incapaz de ser controlado por el héroe lo restaurará en su momento catastrófico. Por último, ante todo, observaremos la forma en la que el héroe es sacrificado, o se auto-sacrifica, para así restablecer ese orden natural del mundo.

Dicho todo esto, procedemos ahora al desarrollo de los puntos anticipados anteriormente en el repaso a la estructura principal del trabajo. Creemos que la lectura progresiva y ordenada de la misma ofrecerá la posibilidad de seguir el proceso analítico que proponemos. En cualquier caso, al final, incluiremos unas conclusiones generales que intentarán disponer toda la información y análisis de los capítulos anteriores en una forma conclusiva y resumida que ofrezca luz sobre las hipótesis iniciales que hemos deslizado en esta introducción.

2. Origen y desarrollo de la novela gótica del S. XVIII

La novela gótica aparece como una corriente literaria que reacciona contra la Ilustración, o Era de la Razón, cuando el énfasis de ésta recayó en la eliminación del analfabetismo y la superstición – sus grandes enemigos. Los ilustrados adoptaron el ideal de belleza del Neoclasicismo en un intento de recuperación de la estética de la época clásica (Botting, 2001: 3), llevándoles al uso de modelos clásicos en el arte. Esto hizo que predominase la poesía sobre cualquier otra forma de escritura, ya que incluso se consideró al romance como un retorno a la superstición medieval, lo que predispuso a los ilustrados en contra de la novela.

Para los miembros de la Escuela Augusta⁸, la novela representaba un *peligro en ciernes*, una fuente de corrupción que podía destruir tanto esfuerzo puesto en la eliminación de antiguos temores en pro de una sociedad más justa y culta. La novela podía corromper la mente de jóvenes y ávidos lectores que, según las mentes *privilegiadas* de estos ilustrados, no sabían distinguir lo bueno de lo malo debido a su

⁸ Este movimiento de la ilustración inglesa tomó su nombre del periodo Augusto del Imperio Romano, concebido como análogo al momento de descubrimientos en materia científica que vivía Europa durante el S. XVIII. Para los Augustos, como popularmente se les conocía, las hordas bárbaras de la superstición y la ignorancia siempre estaban al acecho, por lo que, según su filosofía, debían de mantener el fuego de la cultura vivo contra todos sus enemigos. Como dice Punter, los Augustos eran por definición conservadores: “Augustanism took its name from the Augustan period of the Roman empire. The Augustans saw their period of national history as analogous to this past age, in that it too seemed to them a silver age. In Augustan thinking, the barbarians are forever at the gates; the writer’s role is to maintain the defensive fires of culture. ... Augustanism was perforce conservative” (Punter, 1996: 27-28).

escasa preparación⁹. Estos ilustrados decidieron que la novela no era el tipo de lectura con la que esas mentes, susceptibles a la perversión, se debían entretener. Amparados por su papel de críticos, adoptaron el “role of tutor or wise father” (Clery, 1995: 58).

A pesar de esta condescendencia por parte de la clase ilustrada, como ya se aprecia en el caso de Cock Lane –donde la flor y nata de la Inglaterra de aquellos días se puso en total evidencia–, la masa estaba predispuesta a aceptar lo sobrenatural, al menos en una puesta en escena. Se considera al fenómeno del fantasma de Cock Lane como el primer caso de lo sobrenatural en ser publicitado ampliamente a través de la prensa. En enero de 1762, Elizabeth Parsons, de 12 años, se convirtió en el objeto de unos misteriosos golpes y arañazos cada tarde en la casa de su padre, sita en la calle Cock Lane de Londres. Se llevó a cabo una inspección material de la casa, a la que acudió un carpintero, quien inspeccionó la estructura sin ningún tipo de explicación de los extraños ruidos que también surgían de ésta. Tras esto, el padre de la pequeña se puso en contacto con un ministro anglicano, John Moore, quien inició un proceso de comunicación con el más allá, innovador para aquella época, que los mismos Horace Walpole, Oliver Goldsmith e, incluso, el ilustrado Samuel Johnson acudieron a presenciar. Tras todo el revuelo creado, se llevó a cabo una minuciosa investigación legal, cuya conclusión fue que Elizabeth Parsons había producido los ruidos ella misma de forma consciente, y la familia fue acusada de estafa (Hughes, 2012: 70).

En esta época, aparece el fenómeno del “espectro como espectáculo”, de cómo

⁹ Emma Clery ya nos comenta sobre las teorías ilustradas del perfecto lector, la *tabula rasa* de John Locke, en la que el lector posee una mente aún sin formar, y es el ilustrado quien ha de formarle para que se convierta en un miembro útil en la sociedad. Esto dará más adelante origen al *Bildungsroman* alemán, del que Johann Wolfgang von Goethe – paradójicamente autor de *Faust*, obra temáticamente relacionada con *Melmoth the Wanderer* – sería precursor (Clery, 1995: 58).

sacarle partido y tratarlo como un negocio: “The demand for colour and sublimity, however, invariably brought with it the demand for the marvellous” (Tompkins, 1976: 209). Si a esto se le añade un creciente interés por la antigüedad y por lo medieval (Clery, 1995: 55; Botting, 2001: 5), obtenemos un óptimo caldo de cultivo para la producción de un tipo de novela que iba a ser el dolor de cabeza de los críticos ilustrados de la época, y que iba a resultar imparable durante más de una década: la novela gótica.

En sus comienzos, la novela gótica se ganó varios enemigos entre los críticos que imponían el canon literario. Según estos, si ya la novela era en sí misma una forma capaz de pervertir las mentes no preparadas, la gótica era una abominación impresa. Incluso la propia Mary Wollstonecraft, madre de la gran novelista gótica Mary Shelley, se manifestó en contra de esta nueva forma que amenazaba con el retorno a unos códigos de conducta que para ellos rayaban en lo peligroso.

Wollstonecraft's radical rationalist critique, based on a thoroughly enlightened morality, has no time for Gothic sentiments associated with aristocratic injustice and inhumanity. Her terms, though not her political position, reiterate the criticism of Gothic fiction which, in the panic of the 1790s, presented romances as serious threats to social order, to the point where, as the Marquis de Sade noted, fiction and politics became dangerous bedfellows, the former the product of the ‘revolutionary shocks’ reverberating around Europe. (Botting, 2001: 7)

Pero el público inglés ya poseía una predisposición a este tipo de novela, al haber precedentes similares en su literatura, como por ejemplo los romances

medievales, referencias a lo sobrenatural en tragedias de Shakespeare (que escritores como Walpole explotan a la hora de justificarse) o el tratamiento de lo sublime por parte de autores consagrados como John Milton. Incluso en novelistas contemporáneos como Tobias Smollet, cuyo estilo fue aceptado por la crítica augusta, tenemos no sólo descripciones que casan con la novela gótica mejor que con la mentalidad ilustrada, sino también la tímida aparición de un fantasma en *The Adventures of Count Fathom*, novela que podría ser catalogada como un paso previo a la novela gótica propiamente dicha. Como David Punter dice, la calidad de *The Adventures of Count Fathom* como novela gótica se debe a aspectos como la elaboración de una teoría del propósito social del terror, el retrato de la miseria que produce la separación de las normas civilizadas – a la vez que muestra la incompetencia de los personajes a la hora de enfrentarse a situaciones extremas –, el interés por las tendencias perversas de la sensibilidad, la insistencia sobre el poder de la culpa, o el tratamiento físico de la aversión y el asco:

The Gothic quality of *Fathom* rests on a number of points: the attempt to embody a theory of the social purposes of terror; the portrayal of the misery of separation from civilised norms, and the inadequacy of most of the characters to deal with extreme situations; the interest in the perverse tendencies of sensibility; the insistence on the power of guilt; the physical treatment of loathing and disgust. (Punter, 2014: 43)

Pero el control y la exhaustiva racionalización de las ideas tenían un límite. Sus teorías no hacían más que mermar las capacidades de invención de la sociedad de su época y su literatura, lo cual, unido al deseo por lo maravilloso y por aquello que viene de tiempos inmemoriales, dio pie a que un gran amante de lo sobrenatural y lo remoto escribiera un relato que iba a desatar una avalancha de reacciones, a favor y en contra.

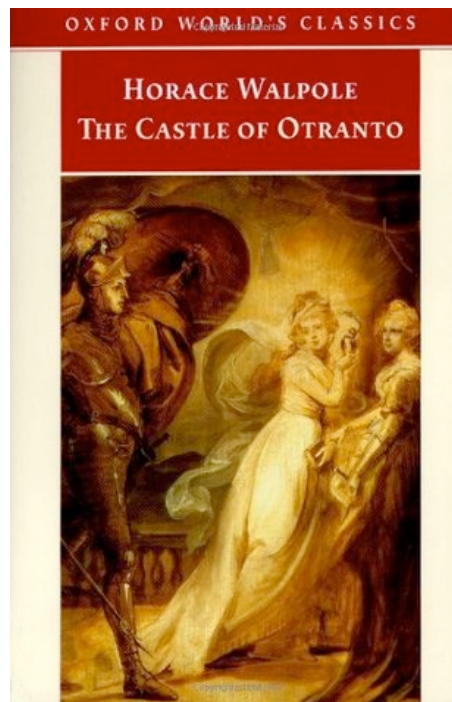
Horace Walpole publicó en 1764, de forma anónima, *The Castle of Otranto*, obra que se considera como la precursora de una oleada de producción gótica.

Quizás una de las cosas que más destacan en esta novela es la forma de tratar lo sobrenatural. Walpole hace que lo sobrenatural forme parte de la vida de los personajes, y, de ese modo, consigue que el lector no se sorprenda cuando, de repente, aparece una sirvienta asustada porque ha visto un guante gigante en la escalinata del castillo, o que una de las cosas que menos sorprenda al lector sobre el grupo de caballeros que llegan a Otranto sea la gigantesca espada que llevan y la maravillosa historia que relatan sobre cómo llegó hasta allí. Todo esto lo logra Walpole de dos formas; una, diciendo en su primer prefacio que el relato es, en realidad, la traducción de una leyenda alemana del S. XII, y, la otra, destruyendo cualquier tipo de concepto de la realidad dentro de la novela al caer del cielo, ya en la segunda página, un casco gigantesco que mata al heredero de Otranto (Walpole, 1963: 28). Desde este momento, el lector puede esperarse cualquier cosa, con lo que una espada gigante se convertiría en una pieza más de una armadura de dimensiones colosales de la que ya sabemos su existencia desde el comienzo.

Algunos críticos han afirmado que uno de los méritos de la obra de Walpole es la aparición de elementos que tipificarán la literatura gótica en años posteriores, así como el hecho de que sea, según Punter, la manifestación más importante del resurgir del género del romance, anterior a la aparición de la novela, a finales del S. XVIII: “the fact that it was the earliest and most important manifestation of the late eighteenth-century revival of romance, that is, of the older traditions of prose literature which had apparently been supplanted by the rise of the novel” (Punter 1996: 44). De estos

elementos, destacan el castillo, siempre en ruinas y rodeado de misterio, y cuya presencia encarna la influencia del pasado sobre el presente: “embod[ies] the influence of the past over the present” (Clery, 1995: 73); las impresionantes condiciones climáticas, en forma de tormenta, ráfagas de viento que ululan, noches de luna donde cualquier sombra es un enemigo al acecho, un clima que crea un sonido para los efectos visuales del castillo: “[el clima] creates sound for the castle’s visual effects” (Karl, 1974: 244); y, por supuesto, el héroe, el joven melancólico que parece llevar un enorme peso sobre sus hombros y su corazón, un héroe que será el prototipo del futuro Caleb o el propio Melmoth, el arquetípico *Byronic hero* (Stein, 2004: 24-29; Nelson, 2004: 50; Lutz, 2006: 87), como veremos en capítulos posteriores.

Walpole planificó su libro como un ataque contra las normas de la ilustración; *The Castle of Otranto* era una mezcla entre el romance medieval y la novela que comenzaba a dar sus primeros pasos y que iba a tropezar con los cánones establecidos. En este tipo de literatura, Walpole representó los miedos que aquella sociedad aristocrática tenía con respecto a la pérdida de sus propiedades y privilegios, con el “fantasma gótico” de la Revolución Francesa como telón de fondo (Tichelaar, 2012: 2). Walpole nos presenta los miedos y prejuicios de la Inglaterra del S. XVII en un contexto de la Alemania del S. XII.



Portada: *The Castle of Otranto*

Diversas obras de pequeño volumen aparecieron tras el éxito de *The Castle of Otranto*, muchas de ellas de dudoso éxito, pero suficientes como para afirmar que este nuevo género se había convertido en algo que no podía ser ignorado por la crítica. De entre estas obras, cuyas intenciones rozaban más el ataque que el apoyo a la obra de Walpole (Botting, 2001: 8), caben destacar dos: *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve, y *The Recess* (1783-5), de Sophia Lee.

Ambas novelas intentaron combinar el ambiente establecido en *The Castle of Otranto* con otra área de la ficción: la novela histórica. Aunque Reeve poseía un gusto imposible de ocultar por los romances medievales, su interés se centraba en las teorías augustas sobre la novela; ya que era imposible detener este fenómeno, por lo menos tenía que tener un fin educativo. Por ello, como dice Joyce Marjorie Tompkins, su

mayor interés se centra en el aleccionamiento moral – “her strongest interest lay in the moral lesson” –, el cual “she elaborated in homely detail” (Tompkins, 1976: 229). Lo realmente sobrenatural brilla por su ausencia en *The Old English Baron*, donde podemos encontrar una serie de sugerencias ambiguas de sueños, ruidos y puertas que se cierran y que pueden influir en el lector hasta el punto de causar un miedo inquietante; algo que, en otras novelas, se lograba mediante los espectros y las apariciones. En este sentido, Reeve fue la precursora del *explained supernatural*, que más tarde puliría Ann Radcliffe (Arnaud, 1992: 123-128; Cooke, 2004: 19; Geary, 2004: 187).

Aun así, es Sophia Lee quien elabora la técnica, hasta ese momento bastante tosca y forzada, en la novela gótica. Aunque *The Recess* se permite muchas licencias a la hora del tratamiento histórico de los acontecimientos, en esta novela ya se pueden apreciar los primeros retazos de la novela histórica, que luego Walter Scott y sus sucesores perfeccionarían, y es el mejor ejemplo de la conexión entre ésta y la novela gótica. Lo que se ofrece al lector en *The Recess*, en cuanto a los detalles históricos, es algo nuevo que ni Walpole ni Reeve lograron; esta obra nos permite aclarar nuestras propias ideas sobre la historia, y, para ello, proporciona al lector una cantidad de detalles históricos desconocida en autores como Walpole o Reeve: “Essentially, *The Recess* allows us to make up our own minds about history, and to help us with this task it supplies a wealth of historical detail quite foreign to anything in Walpole or Reeve” (Punter, 1996: 50). Sophia Lee, con esta obra, inicia una tendencia en el tratamiento de la reina Elizabeth como perseguidora, algo para lo que la sociedad del momento aún no estaba preparada.

Fue en la década de 1790 cuando la novela gótica alcanzó su primera gran cumbre. Estos años caóticos estuvieron marcados por un malestar general y un miedo atroz a la invasión, física e ideológica, que desde Francia amenazaba a Inglaterra; todo ello plasmado en el mundo político y en la vida cultural. Esto ayudó al establecimiento de la novela gótica como un método para la evasión, una actividad en la que, a priori, no había ningún tipo de conexión con las preocupaciones de la vida cotidiana, aunque, en realidad, era un tipo de novela que se prestaba a plasmar, de forma realmente intensa, cualquier tipo de malestar político o social. De toda la vorágine de producción que surgió en esta época, dos autores destacaron por méritos propios, y se convirtieron en representantes de dos líneas diferentes del tratamiento de lo sobrenatural: Ann Radcliffe, representante de lo que se conoce como *female Gothic*, y Matthew Gregory Lewis, representante del *male Gothic* (Miles, 2001: 43); una influenciada por el sensacionalismo francés, y el otro por la ficción escrita en Alemania (Tompkins, 1976: 243; Hall, 2005: 65)

El fenómeno del *female Gothic* ha sido catalogado por algunos críticos como un género “written by women for women” (Miles, 2001: 43), en cuyo argumento se encuentra una heroína huérfana en busca de su madre ausente, perseguida por un padre de corte feudal y patriarcal, o cualquier otro tipo de sustituto. En esta categoría, podríamos englobar a todas las Ellenas, Olivias y Schedonis que la producción de Radcliffe y sus seguidoras nos han legado. Sus heroínas son mucho más felices cuando se encuentran en ambientes naturales boscosos y sublimes, donde pueden dar rienda suelta a sus capacidades artísticas. En su novela *The Italian* (1796), cuando Ellena se

encuentra prisionera en el convento, descubre una puerta que la lleva hasta una torre desde la cual puede divisar el paisaje que la rodea, y que la alienta en su cautiverio:

she approached the windows, and beheld thence an horizon, and a landscape spread below, whose grandeur awakened all her Herat. The consciousness of her prison was lost, while her eyes ranged over the wide and freely-sublime scene without.

...

To Ellena [...] the discovery of this little turret was an important circumstance. Hither she could come, and her soul, refreshed by the views it afforded, would acquire strength to bear her, with equanimity, thro' the persecutions that might await her. (Radcliffe, 1971: 90)

Si hay otro factor que podría definir el *female Gothic* es el del *explained supernaturalism*. Este fenómeno ya había sido introducido, de alguna forma, tanto por Reeve como por Lee; pero fue Radcliffe –para muchos la gran representante– la que lo desarrolló hasta su punto álgido. Como dicen tanto Clery como Michael Gamer, una mujer que, en aquella época quisiese publicar una obra de ficción con toques sobrenaturales, tenía que estar dispuesta a ceder en más de un punto: “A woman wishing to publish fiction in a supernatural vein needed to be prepared to negotiate” (Clery, 1995: 106; Gamer, 2000: 70). Como se puede ver, no había muchas posibilidades para una mujer escritora, con lo cual su única salida era la de sortear los cánones establecidos, en este caso impuestos por una crítica influenciada todavía por los ilustrados. La fórmula de incluir sucesos supuestamente sobrenaturales capaces de poner los pelos de punta, que durante la obra se explican de forma indiscriminada como resultado de circunstancias naturales, es algo que los guardianes del movimiento *augusto* podían aceptar sin ningún tipo de problema ni conflicto moral; ya que, incluso,

era un tipo de narración en la cual se llegaba al descubrimiento racional de un misterio, lo que se adaptaba a sus principios. Esto es precisamente lo que hace Radcliffe:

The impact of the narrative *depends* on the temporary ‘hoodwinking’ of reason. [...] The reader progressively moves from the sense of mystery that encourages fearful, false ideas to full knowledge of the facts, intelligibility of causes, means and ends, and confirmation of the truth of reason. (Clery, 1995: 107)

La relación de Ann Radcliffe con el terror se reduce sobre todo a su relación con la idea de Belleza: “Beauty refines terror, connects it with dignified associations and prevents it from verging on disgust; terror in turn heightens beauty, like the thundercloud impendent over so many scenes in eighteenth-century engravings” (Tompkins, 1976: 252). Para ella, la sugestión es un arma mucho más efectiva que la descripción pormenorizada de Lewis o los fantasmas palpables presentes en la obra de Walpole. Radcliffe era una gran seguidora de Edmund Burke y sus ideas, presentadas en su tratado *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), lo cual se puede ver reflejado en el tratamiento de la oscuridad como fuente de terror. Ésta es para ambos la característica crucial de lo sublime, ya que fuerza la imaginación a reconstruir parcialmente un objeto, aspecto que se alimenta del miedo a lo desconocido. Radcliffe hacía una clara distinción entre los efectos del terror, donde la oscuridad deja sitio para una placentera indecisión, y el horror, donde el objeto es perfectamente visible y abruma las facultades mentales (Clery, 1995: 111; Miles, 1995: 55; Miles, 2012: 93; Bruhm, 2011: 37; Townshend, 2014: 212).

Toda esta tendencia a explicar lo sobrenatural – el *explained supernatural* que

hemos mencionado anteriormente – fue criticada por muchos escritores contemporáneos y críticos de gran prestigio que ya se alzaban contra los cánones establecidos por los ilustrados. Entre estos críticos destaca la voz que guiaba a gran parte de la producción de ficción de la época: Sir Walter Scott. La crítica lanzada por Scott, que no sólo se refería a Ann Radcliffe, sino también al resto del movimiento del *explained supernatural*, la hizo con tal fuerza que pareció más bien una auténtica campaña:

[W]e disapprove of the mode introduced by Mrs Radcliffe and followed by Mr. Murphy and her other imitators, of winding up her story with a solution by which all the incidents appearing to partake of the mystic and the marvellous are resolved by very simple and natural causes. ... it is as if the machinist, when the pantomime was over, should turn his scenes, 'seamy side out', and expose the mechanical aids by which the delusions were accomplished ... There is a total and absolute disproportion of cause and effect [in the machinery of *Fatal Revenge*, by Murphy], which must disgust every reader much more than if he were left under the delusion of ascribing the whole to supernatural agency. This latter resource has indeed many disadvantages; some of which we shall briefly notice. But it is an admitted expedient; appeals to the belief of all ages but our own; and still produces, when well managed, some effect upon those who are most disposed to condemn its influence. We can therefore allow of supernatural agency to a certain extent and for an appropriate purpose, but we never can consent that the effect of such agency shall be finally attributed to natural causes totally inadequate to its production. (Scott, citado en Clery, 1995: 109)¹⁰

Principalmente, Scott se oponía a esta tendencia, ya que eliminaba la posibilidad creativa de los escritores de ficción, y su tratamiento del asunto fue tal que más bien parecía como si estuviera atacando a un traidor que se hubiera vendido al enemigo. Sus críticas, como sería de esperar en una personalidad de tal calibre, tuvieron sus

¹⁰ Este pasaje forma parte de un artículo escrito como crítica a *Fatal Revenge*, de Charles Robert Maturin, quien lo había firmado como Dennis Jasper Murphy. Esta obra fue escrita siguiendo las pautas de la obra de Radcliffe, hecho que Scott aprovechó para atacar este tipo de estilo. Fue este artículo el que puso al futuro autor de *Melmoth the Wanderer* y al reconocido crítico y escritor en contacto, a lo que siguió una larga amistad.

consecuencias. Quizás, la más importante de tales consecuencias fue que, por primera vez, al comparar el estilo de Radcliffe con el de Walpole y Lewis, Scott había realizado la clasificación del género de la novela gótica.

Con todo, y a pesar de las críticas vertidas contra ella, Radcliffe logró llevar el terror más allá del mero espectro, hasta senderos que más tarde llegarían a desembocar en el terror psicológico y paranoico de William Godwin y Charles Robert Maturin. Sin duda, fue la creadora de lo que se conoce como la *mano invisible* (*invisible hand*), que va más allá del *sobrenaturalismo* (Andriopoulos, 1999: 739). Esta técnica, la de hacer que todas las coincidencias que se produzcan sirvan para explicar lo sobrenatural, se convirtió en evidencia de un *sobrenaturalismo* más elevado incluso que el mero espectro; algo que, siendo aparentemente casual, tenga cabida en un esquema superior de Justicia Divina; un *deus ex machina*: “ensures every ‘accident’ has its rightful place in the schema of Divine Justice” (Clery, 1995: 112).

Por otro lado, tenemos lo que algunos críticos han llamado *real Gothic*, comúnmente denominado como *male Gothic*, ya que muchos de los miembros de esta escuela eran varones. Estos escritores son los seguidores de Walpole y se encuentran muy influenciados por autores del *Schauerroman* alemán (*Faust*, de Goethe, o *Der Geisterseher* (publicado periódicamente 1785-1787), y *Die Räuber* (1781) de Friedrich von Schiller, entre otros). De todos ellos, su mejor representante es Matthew Gregory Lewis con su obra *The Monk* (1796). De acuerdo con David Hume (1969), este gótico ha sido definido en términos edípicos como el conflicto del hijo contra la autoridad,

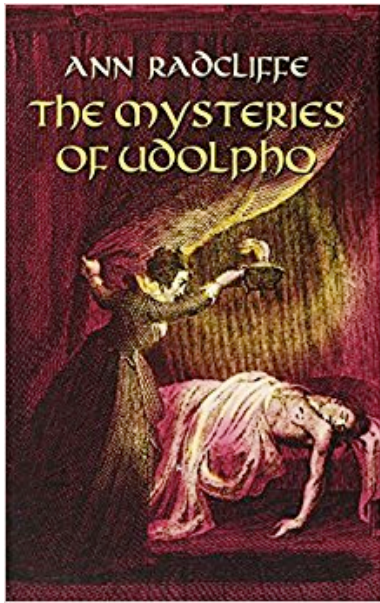
representada por la tiranía del padre. Ésta era un tipo de escritura que, de acuerdo con Robert Miles, tenía como objetivo la deslegitimación de las normas de los patrones de género establecidos: “[it] aimed to disrupt the legitimacy of normative gender patterns” (Miles, 2001: 45). Mientras las escritoras del gótico femenino estaban más interesadas en los derechos humanos, para su clase social y su sexo, los autores del *male Gothic* se centraban más en los conflictos políticos. No tenemos que olvidar que los principales autores de este tipo de novela gótica eran varones que pertenecían a la clase alta inglesa.

Lewis estuvo muy influenciado, a la hora de escribir *The Monk*, por Radcliffe; al igual que Radcliffe se había inspirado en Lewis para su Schedoni (retrato, hasta cierto punto, de Ambrosio en *The Monk*). El texto de Lewis es un claro ejemplo, no sólo de las influencias del horror explícito provenientes de Alemania, sino también de ambigüedad, presente en Ambrosio, el monje del título. En él, encontramos dos tipos de anfibología: la representada por el triángulo amoroso al que se enfrenta el monje, y la de su propia personalidad. Por una parte, Ambrosio lanza sus deseos irrefrenables hacia Antonia, quien acaba por descubrirse que es su hermana, pero, en realidad, la relación más auténtica que ha tenido en toda la obra ha sido con Matilda, quien se le apareció por primera vez en el monasterio bajo el disfraz de un novicio, y también representa cualidades masculinas. Esta ambigüedad revela la auténtica naturaleza de la obra: el encubrimiento y el disfraz de la realidad. De hecho, según Frederick Karl, Ambrosio está más vivo cuando comete crímenes contra los demás, y parece más taimado cuando controla sus impulsos: “[he is] most vital when he commits crimes against others, most devious when he controls himself” (Karl, 1974: 254). Con *The Monk* Lewis no pretende llegar al descubrimiento de la verdad tan venerado por los ilustrados, más bien quiere

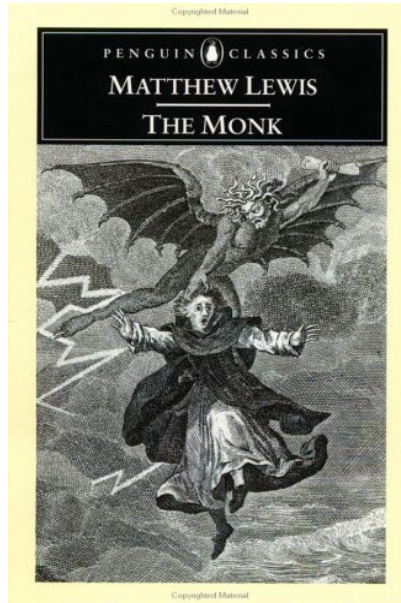
insistir sobre la provisionalidad y mutabilidad de la identidad.

El tema de la obra de Lewis es el de la pasión reprimida de un hombre que es más rígido que las catedrales que él mismo representa. Lewis juega con la noción sádica del potencial casi ilimitado del hombre para infligir daño –la maldad como una forma de vida–, noción que volverá a ser visitada más tarde por otros autores como Godwin, Maturin y Hogg, que se guiaron de la sabia pauta dejada por Lewis para representar semejante malignidad en la humanidad. El descenso alegórico de Ambrosio en las catacumbas del monasterio es un descenso también en su escala moral y, literalmente, un descenso a las catacumbas de sus propios deseos.

Una de las características más controvertidas del *male Gothic*, y la que probablemente le hizo ganar más enemigos entre los críticos más ilustrados, es el tratamiento de lo sobrenatural. En las obras de Lewis y sus seguidores, lo sobrenatural es algo casi omnipresente, es algo que se da por supuesto. Al lector de una obra de esta tendencia no se le pide que crea en lo sobrenatural, esta creencia es algo que se da por asumido, es parte de la realidad de la obra: “we are required to *see* it before us, lurid and gory as a stage ghost” (Punter, 1996: 61). Mientras que en *The Mysteries of Udolpho* o en *The Italian*, por mencionar un par de obras de Radcliffe, las fronteras entre lo sobrenatural y lo real están desdibujadas (a pesar de su técnica de *invisible hand*), Lewis lleva su ataque contra el realismo más allá aún; el autor de *The Monk* comienza la estructura puramente gótica de creación de un mundo lleno de ficciones que se auto-validan, ficciones que son “textually more ‘real’ than reality itself” (Punter, 1996: 62).



Portada: *The Mysteries of Udolpho*



Portada: *The Monk*

Mucho se ha hecho para distinguir ambas tendencias pertenecientes al floreciente, por entonces, género de la novela gótica. A pesar de sus diferencias en cuanto al tratamiento del terror y el horror, e incluso lo fantástico y sobrenatural, en el fondo, Lewis y Radcliffe tenían algo en común que va más allá de una lectura superficial de sus obras. Ambos autores estaban profundamente interesados en mostrar un mundo lleno de fantasmas e ilusiones, donde lo que se ve no tiene por qué ser real. Sus obras se centraban en las complejas relaciones entre soledad, sociedad e imaginación, entre la liberación interna del individuo y su sumisión a las presiones y obligaciones de la convención y represión social (Punter, 1996: 64). Este tratamiento se convertirá en una de las características de la novela gótica de años venideros y aparecerá repetidamente en diversas obras de autores que tomarán a Radcliffe y a Lewis como modelos a seguir, y en algunos casos a imitar.

Tras el gran éxito de Lewis y Radcliffe, la novela gótica experimentó un gran auge. La producción se incrementó de forma abismal, muy a pesar de sus detractores, desde la década de 1790 hasta la década de 1820, cuando tuvo lugar una caída del consumo de novela gótica, principalmente relacionada con la saturación del mercado. Las librerías estaban llenas de folletines que eran copias parciales de obras de éxito, al igual que de otras que no eran sino una recapitulación de temas ya repetidos hasta la saciedad:

The pact with the devil; the liability of convents to become infested with demoniac rites; the mortifying outcome of the search for forbidden knowledge; the shocking effect of the corruption and death of beauty; the debilitating results of the longing for revenge. (Punter, 1996: 116)

La novela gótica, para poder sobrevivir en un mercado que parecía estar condenado a la monotonía estilística y temática, hubo de ir más allá de lo que otros autores estaban ofreciendo en aquella época. Fueron dos autores, con sus obras maestras, los que sobresalieron en medio de este estancamiento creativo: William Godwin, con su *Caleb Williams* (1794) y *St. Leon* (1799), y Charles Robert Maturin, con *Melmoth the Wanderer* (1820), entre otras. Todas estas obras se pueden considerar como libros de pesadilla, donde el propósito moral se encuentra erosionado por las presiones de una obsesión psicológica.

El gótico de Godwin no es el del castillo de Walpole o el de los bosques románticos que tanto le gustaban a Radcliffe, más bien es el “darker interior of a man’s mind” (Karl, 1974: 259). Godwin consiguió asimilar el terror al realismo psicológico,

absorbiendo la oscuridad dentro de una persecución mítica y consiguiendo aglutinar en su obra varios de los *modes*¹¹, usando la terminología de Northrop Frye, de la ficción del S. XVIII con una indagación filosófica. *Caleb Williams* es una novela de la que se puede hacer fácilmente una lectura político-filosófica; su tema principal concierne a la naturaleza de la tiranía y a una definición de los derechos humanos correspondientes al individuo. Esta novela fue escrita poco después de la Revolución Francesa y, para muchos, fue una extensión de las ideas presentes en la obra de Thomas Paine, *The Rights of Man* (1791, 1792). Asimismo, Godwin presencié cómo, en la Inglaterra de las libertades y derechos del individuo, se pasó de la defensa de estas libertades al despotismo del control por medio del Committee of Secrecy¹², por miedo a que los sucesos acontecidos en Francia se propagaran. Pero ni siquiera esto destruyó la base del pensamiento de Godwin, a saber, que en todo hombre se puede encontrar el bien: “even man can no longer live idyllically, he can live justly” (Karl, 1974: 262). Decidió escribir *Caleb Williams* como apoyo a la Revolución Francesa (Miles, 2002: 46), siendo la primera de una rama de la literatura gótica conocida como gótico jacobino (*Jacobin Gothic*). En *Caleb Williams*, se nos muestran los problemas de una sociedad dividida por las diferentes clases sociales, donde la justicia que esa sociedad debería ser capaz de administrar brilla por su ausencia: “[A] world which operates according to its own immutable and barbaric laws, a world in which characters oscillate between the most violent extremes of passion” (Punter, 1996: 119-120).

¹¹ Ver Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*.

¹² Comité que se encargaba de arrestar de forma arbitraria a sospechosos de activismo político para su posterior interrogatorio: “[E]stablished for the interrogation of suspected political activists detained under arbitrary arrest” (Clery, 1995: 170)

St Leon es la primera novela que explora el tema de la Rosacruz (*Rosicrucianism*), que se convertirá en un elemento importante dentro de la ficción del S. XIX, y que influirá en gran manera en escritores de la talla de Maturin, Mary Shelley o Charles Brockden Brown. Los rosacruces, conocidos como miembros de la Orden Rosacruz (*Brotherhood of the Rosy Cross*), eran una sociedad secreta de sabios y alquimistas que afirmaban poseer el secreto del *elixir vitae* y la piedra filosofal, pudiendo así convertir el metal en oro (Brewer, 2006: 18; Botting, 2008: 113-114; Lovecraft, 1973: 13; Roberts, 1990: 25-52). Una vez Godwin introdujo esta figura dentro de la literatura, fue Maturin quien, a través de los ecos que recuerdan a Fausto y al Judío Errante, hizo que la novela rosacruz se adentrara en los dominios de la controversia religiosa con la publicación de *Melmoth the Wanderer* (Roberts, 1990: 121-155). De hecho, la preocupación metafísica sobre la concesión de la vida eterna es el tema principal de obras como *Melmoth the Wanderer*¹³, e incluso está tímidamente tratada en *Frankenstein*¹⁴ (1818). En este tipo de novelas, se discute el resultado de la mezcla de un don sobrenatural, como es la posesión de ciertos *poderes* –vida eterna, por ejemplo–, con las emociones de un ser humano normal. En tales situaciones, vemos cómo la existencia de este ser humano en una situación antinatural le puede llevar hasta puntos de gran tensión, más de la que un mortal puede llegar a tolerar:

¹³ Aunque a Melmoth no se le garantiza la vida eterna, sí se le concede un largo aplazamiento de casi dos siglos.

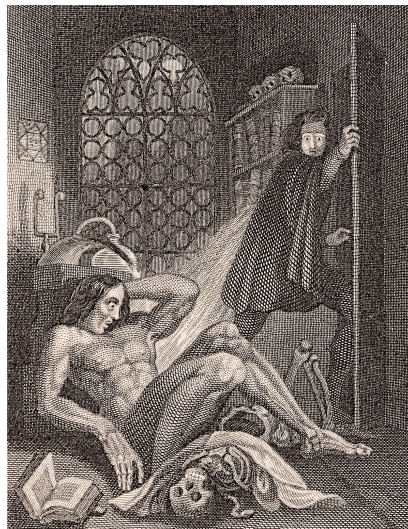
¹⁴ En esta novela la criatura no da muestras de envejecimiento y, si no se hubiera auto-inmolado, podríamos haber descubierto su inmortalidad.

Godwin's *St. Leon* (1799), which turns on the possession by a French nobleman of the elixir vitae and the philosopher's stone, has the merit of conceiving occult powers as tragical to their possessor, since they estrange him from his kind, and overburden and often debase his human qualities. (Tompkins, 1976: 294)

El gótico con Maturin y Shelley, siguiendo los pasos establecidos por el padre de ésta, William Godwin, se va alejando tímidamente de sus raíces románticas – aún muy presentes en Maturin, pero más desdibujadas en las obras de Shelley – para irse adentrando en el mundo de la filosofía y la indagación psicológica, a través de un lenguaje característico (Kelly, 2011a: 57). Estos autores, que parten de las fuentes anteriores que ya hemos visto, se centrarán en la representación de estados extremos de consciencia, llevando a sus personajes a situaciones de tensión mental que pueden incluso recordar a ciertos pasajes de *St. Leon* o *Caleb Williams* (Gamer, 2002: 100).

La obra canónica de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818, revisada en 1831), es quizás famosa, sobre todo, por su escena de la creación de la criatura y las varias confrontaciones entre Victor Frankenstein y el monstruo que tienen lugar todo a lo largo de la novela. La escena de la creación sigue claramente el patrón de lo que Frye denomina el aspecto demónico del arquetipo de la creación, en el cuál tenemos una versión distorsionada y retorcida del propio arquetipo de la creación del mundo, en este caso, del ser humano, incluida en tantos textos mitológicos. Según Frye, todas las imágenes presentes en todos los arquetipos, y estos mismos por extensión, tienen un aspecto paradisiaco, o ideal – también llamado apocalíptico –, y otro demónico, una especie de visión retorcida del anterior: “there is no image [...] which does not have

both an apocalyptic and a demonic context” (Frye, 2004: 41). Dentro del aspecto demónico, Frye distingue dos categorías; una que se caracteriza por su falta de permanencia en el tiempo, a la que él llama *parody demonic*, y otra que se caracteriza por mostrar el resultado inevitable del éxito de una acción realizada de una forma no muy ortodoxa, a la que él denomina *manifest demonic* (Frye, 2004: 42).



Frontispiece to *Frankenstein*

En los mitos de la creación, se nos presenta a un dios-héroe que mata a un dragón, u otro tipo de bestia o ser monstruoso, que representa el Caos en el que el mundo está inmerso antes de la Creación (Frye, 2004: 137). Aquí tenemos casos como el de Odín y sus dos hermanos – Vili y Ve –, en la mitología germánica, quienes mataron al malvado Ymir, progenitor de la raza de gigantes del hielo, y de cuyo cuerpo crearon el mundo (Sturluson, 2005: 14-15). También encontramos, en el poema babilónico *Enuma Elish*, a Marduk, el dios-héroe de Babilonia que mata al dragón

Tiamat, partiéndolo en dos y creando el cielo de una mitad y la tierra de la otra (Puhvel, 1989: 23-24); o, incluso, en el mito hebreo de la creación, encontramos a Yahve, quien, en el Salmo 89 (vv. 9-10), parte en trozos a una monstruosa madre primigenia, Rahab, quien a su vez representa el Caos primordial, y a la que Juan Eduardo Cirlot relaciona con la idea esencial de todas las cosmogonías (Cirlot, 2006: 385). En todos estos mitos, y muchos otros, la figura del dragón, o cualquier otra bestia monstruosa semejante a ésta, es concebida como un símbolo de muerte, de lo inerte: “the dragon is death, and to kill death is to bring to life” (Frye, 2004: 137).

Sin embargo, en *Frankenstein*, lo que nos encontramos es a Victor Frankenstein, que aparece como el arquetipo demoníaco de la figura del creador en este tipo de mitos, creando vida en la forma de un monstruo, del que él mismo huye, a partir de los restos inertes de seres humanos:

His limbs werer in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips.

The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. [...] but now that I had finished, the beauty of the dream vanished , and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room and continued a long time traversing my bedchamber, unable to compose my mind to sleep. (Shelley, 1994: 55)

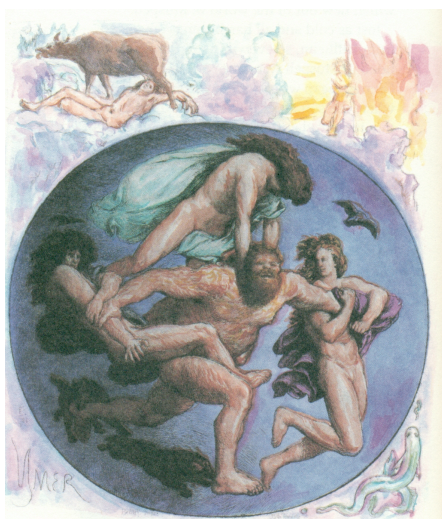
Toda esta escena parece ser una versión retorcida y casi invertida del mito de la creación, convirtiéndose así en el aspecto del *manifest demonic* de este mito, del que,

como ya hemos visto en el párrafo anterior, nos habla Frye. Tales escenas en *Frankenstein* combinan un lenguaje que nos transporta a *Paradise Lost* (1674), de John Milton, texto que también trata el arquetipo de la creación, utilizando unas imágenes y símbolos sublimes, con fuertes descripciones de actos violentos, horror y decadencia; todo con un claro énfasis en el propio estado mental de sus personajes (Gamer, 2002: 100):

The different accidents of life are not so changeable as the feelings of human nature. I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. For this I had deprived myself of rest and health. I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room, and continued a long time traversing my bed-chamber, unable to compose my mind to sleep. At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured; and I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of forgetfulness. But it was in vain: I slept indeed, but it was disturbed by the wildest dreams. I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. I started from my sleep with horror, a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed; when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window-shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. (Shelley, 1994: 55-56)

En esta escena, Shelley nos muestra la pesadilla que sufre Victor tras haber creado a su criatura y abandonarla, al sentirse horrorizado por la perversión que acaba de cometer. En esta pesadilla, la creación de Victor es reemplazada por su prometida, Elizabeth, para luego transformarse ésta en el cuerpo putrefacto de la madre de Victor. Tras

despertarse éste, y con la imagen de su madre cubierta por los gusanos aún en su mente, ve como ésta es sustituida por la de su criatura. Shelley nos muestra, con un arte excepcional, el estado psicológico extremo en el que se halla Víctor, que, como ya veremos que ocurre también en el caso de Maturin, se adelanta a las investigaciones de Sigmund Freud sobre los sueños, la muerte y la familia (Gamer, 2002: 101).



The Birth and Death of Ymir

En este apartado, nos hemos centrado en la aparición y evolución de la literatura gótica, género en el que se enmarca la novela que nos concierne, *Melmoth the Wanderer*, así como su autor, Charles Robert Maturin. Hasta ahora hemos visto las características de este género literario, su aparición dentro de la literatura romántica a finales del S. XVIII con los *graveyard poets* y obras como *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole; su continuación con autores canónicos como Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe o Clara Reeve; y su evolución hacia un terror interno, más psicológico,

con autores como William Godwin, Mary Shelley, o el propio Maturin, objeto de los próximos capítulos de este estudio. En el siguiente apartado, nos centraremos pues en la vida y obra de Charles Robert Maturin; veremos la conexión existente entre ambas, a la vez que analizaremos de forma somera sus novelas, obras de teatro e, incluso, un breve poema.

3. Vida y obra de Charles Robert Maturin

3.1. Primeros años y educación

Nacido en un entorno confortable y con un futuro prometedor, la vida de Charles Robert Maturin se convirtió en un ejemplo de la caída en picado de un autor incomprendido que, a pesar de todo, luchó por hacerse un hueco en la continua y encarnizada lucha que tenía lugar en el mundo literario de finales del S. XVIII y principios del S. XIX. Conocido en aquella época por sus excentricidades, algunos autores afirman que, si Maturin hubiese pertenecido a una clase pudiente y aristócrata, sus excentricidades habrían sido meras rarezas (Lougry, 1975: 13); las mismas excentricidades que, por cierto, hicieron famoso a su sobrino-nieto, Oscar Wilde, casi un siglo más tarde. Pero el destino jugó una mala pasada a este ministro dublinés de la Iglesia Anglicana, quien murió en la más absoluta pobreza, y casi igual anonimato, dejando tras de sí muchas y cuantiosas deudas que su numerosa prole tuvo que pagar.

En la mayor parte de su obra narrativa y dramática, si no en prácticamente toda, nos encontramos contenidos y temáticas que podrían ser catalogadas dentro de un campo muy alejado de la ortodoxia cristiana. Son precisamente estos contenidos y temáticas¹⁵, como ya veremos más tarde, los que le impedirán obtener cualquier tipo de

15 Críticos contemporáneos y miembros de la Iglesia Anglicana atribuyeron a Maturin los puntos de vista religiosos que poseían los personajes de sus obras, de esta forma añadiendo más leña al fuego e impidiendo cualquier ascenso al que pudiese aspirar dentro de la Iglesia (Dennis, 2012: 47). Estas

privilegio o ascenso dentro de la Iglesia Anglicana. Mas, aunque dichas temáticas fuesen razones para, cuando menos, ser comedidos a la hora de concederle ciertos privilegios, las causas más certeras por las cuales a Maturin se le negó la entrada en ciertos círculos eclesiásticos debían de encontrarse en su particular temperamento (Kramer, 1973: 11). Como se verá más tarde, nuestro autor entró a formar parte de la Iglesia para ganar cierta seguridad y estabilidad económica, y no por un alto grado de vocación, lo que le causará dificultades y problemas en más de una ocasión. Esta falta de vocación religiosa hizo que no asumiese la máscara de conformidad y ortodoxia que debía, sino, al contrario, que prosiguiese con sus manifestaciones teatrales ya alentadas por sus padres desde su más tierna infancia¹⁶. Debido a su necesidad económica, tres años después de graduarse con honores en estudios clásicos en el Trinity College de Dublín en 1800, se ordenó ministro de la Iglesia Anglicana y le fue concedida una plaza de coadjutor en la vicaría de Loughrea, en el apartado condado de Galway, en el oeste

acusaciones le hacían parecer que tomase parte en algún tipo de cónclave del Diablo; “it is in his 'worst' characters that one often finds Maturin at his best” (Lougry, 1975: 13).

16 Desde niño Charles Robert Maturin había oído historias sobre el más que posible origen de su familia: descendientes de un hugonote perseguido en las luchas contra el protestantismo en la católica Francia (Scholten, 1933: 10, 12; Kramer, 1973: 11; Idman, 1923: 4). Estos relatos, al igual que obras sobre la persecución de los hugonotes como *The History of Mademoiselle De St Phale* (1690), populares entre los lectores de su época (Hindle, 2004: xxxiii) – William Godwin confesó que esta obra le sirvió como inspiración para tu tema de flight and pursuit en la obra también gótica *Caleb Williams* (1794) (352) –, encendieron, ya desde aquella época, una pasión hacia lo gótico y la temática de la persecución (tanto religiosa como política) que se puede apreciar a lo largo de su obra; así como una inclinación hacia el llamado antiquarianism – una tendencia estilística y arquitectónica por la cuál se daba valor, e intentaba reproducir, artefactos, estilos arquitectónicos, etc. de épocas pasadas, con gran énfasis en la Edad Media –, que tanto se estaba poniendo de moda a finales del S. XVIII y principios del S. XIX. En la casa de los Maturin, el pequeño Charles representaba, todas las tardes, obras teatrales ante sus padres, quienes admiraban y adulaban sus facultades para lo dramático, y demostró ser un lector voraz y entusiasta de la poesía y los clásicos, así como de autores contemporáneos (Idman, 1923: 5; Scholten, 1933: 11-12; Kramer, 1973: 13).

de Irlanda (Scholten, 1933: 13).

Fue durante su estancia en Loughrea donde Maturin conoció a Henrietta Kingsbury, una hermosa joven de gran talento, también perteneciente a una familia relacionada con la Iglesia Anglicana, y con la que acabó contrayendo matrimonio en octubre de 1803. En un principio, vio su destino en el oeste de Irlanda como un exilio, ya que un sitio apartado de cualquier atisbo de civilización, como ese, podría llegar a parecer insoportable para alguien tan sociable como él: “intolerable to a man of literary interests and social habits” (Idman, 1923: 12). Pero, poco a poco, el dublinés se fue poniendo en contacto con una Irlanda más real y tangible al conocer a los habitantes de aquel lugar de su amada isla, lugar que algunos tildaban de salvaje oeste. Esto le serviría más tarde para describirlos con una imparcialidad y un realismo gráfico inédito hasta entonces en la ficción irlandesa (Idman, 1923: 12), a la vez que alimentaba su pasión de anticuario al descubrir la rica cultura irlandesa y la apasionante historia de su país en sus frecuentes visitas a Cloghan Castle, el cual fue construido por Eoghan Ó Madadhain, jefe del clan Síol Anmchadha¹⁷, y que más tarde acabó perteneciendo a la rica e influyente familia O'Moore.

Unos años más tarde, en 1806, gracias a las influencias de los Kingsbury, Maturin consiguió la coadjutoría de St Peter, en uno de los barrios más prestigiosos y ricos de la época, y así pudo retornar a Dublín, donde residiría hasta su muerte en 1824

¹⁷ Clan miembro de los *Seven Septs of Laois* (los siete clanes de Laois), conocidos por su lucha encarnizada contra los invasores ingleses hasta que estos últimos los expulsaron de sus tierras obedeciendo órdenes de Oliver Cromwell (Cairney, 1989: 86).

(Idman, 1923: 12-13). A pesar de ser ministro anglicano en un barrio como ése, el salario de Maturin no era muy alto, lo que significó que tuvo que volver a casa de sus padres junto con su esposa y su ya numerosa familia. Incluso con todos los cambios y las dificultades económicas que ya se mostraban, Maturin consiguió publicar *Fatal Revenge* en 1807, pagándolo de su propio bolsillo. Pero las desgracias comenzaron a cebarse con los Maturin apenas dos años más tarde, cuando su padre perdió el favor de las autoridades y la sociedad (un favor del que tanto había disfrutado, y tantas alegrías le había reportado), aparte de su trabajo como funcionario, al ser injustamente acusado de malversación de fondos (Scholten, 1933: 27). Esto supuso una carga inmensa que añadir a las que Maturin ya llevaba sobre sus espaldas¹⁸; “[t]rue poverty, from which he was never to rise, descended upon him” (Lougry, 1975: 14).

Niilo Idman, experto canónico en la obra y vida del autor dublinés, nos explica que miembros de los círculos sociales a los que Maturin solía acudir comentaban que su forma de actuar en público presentaba una gran contradicción. Por una parte, se esperaban a un escritor melancólico, lúgubre, apartado de la sociedad, la viva imagen de los personajes que poblaban sus novelas; pero, en su lugar, se encontraban a una persona alegre, un tipo de *dandy* excéntrico al que le apasionaba la vida social. En otras

18 Como ya veremos más adelante, el tema de la caída en la pobreza y sus consecuencias será tratado de una u otra forma a todo lo largo de su obra. Ésta será incluso parte crucial en “Tale of Guzman's Family”, donde la familia protagonista, los Walberg (una familia protestante de origen alemán), son persuadidos a mudarse a España (patria de la Sra. Walberg). Allí se ven sumidos en la más absoluta pobreza debido a ardides y pugnas por la herencia del hermano de ésta, lo que les lleva a momentos extremos y delirios que rozan la más absoluta locura. En el terrible clímax del relato se ve cómo Walberg intenta matar a su padre, ya que se había convertido en una carga para la familia.

palabras, como indica Idman, alguien que podía cambiar drásticamente al dejar su vida hogareña para asomarse a la pública: “would, from time to time, emerge from it to be a lion of reception-rooms and to play the part of a dandy and a *grand seigneur*” (Idman, 1923: 10). Sin embargo, todas esas excentricidades y su forma inusual de vestir cuando se dejaba ver en público no eran otra cosa que un sistema defensivo consciente para protegerse contra los efectos destructivos de la pobreza y la disparidad de sus circunstancias. Se podría decir que Maturin había creado una literatura y un estilo propio para amortiguar la discordia existente en su existencia diaria.

3.2. Charles Robert Maturin se adentra en el género gótico y el relato nacional.

Existe la creencia de que Maturin comenzó a escribir novelas góticas debido a la popularidad del género y por razones económicas. Pero biógrafos y críticos como Willem Scholten, Niilo Idman o Christina Morin confiesan que el autor dublinés era un ávido lector que ya había devorado y asimilado las novelas góticas escritas en años anteriores, especialmente las de los dos escritores que él más admiraba: Ann Radcliffe y Matthew Gregory Lewis, más conocido como “Monk” (Scholten, 1933: 5; Idman, 1923: 13; Morin, 2008: 47). Así mismo, ya había publicado sus dos primeras novelas, ambas basadas en este género, antes de que su padre cayese en la ruina al ser acusado de malversación de fondos, como ya hemos visto más arriba; por lo tanto, esas especulaciones sobre las razones económicas carecerían de fundamento. Según autores

como Dale Kramer, lo más probable es que Maturin escogiera el género gótico para escribir sus numerosas novelas y obras de teatro porque era el género que mejor se adaptaba y coincidía con sus intereses literarios, para los que tenía un gran talento, como la obra que nos concierne muestra (Kramer, 1973: 13). Este género le dio la oportunidad de explorar partes de la existencia y alma humanas que otros no le habrían dado: “he chose the gothic novel because its scope coincided with both his interests and his talents and gave him the opportunity to explore areas of human experience possibly less suited to other genres” (Lougy, 1975: 15-16). En su primera novela, *The Family of Montorio*¹⁹, su estilo y técnica carecen aún de originalidad, siguiendo los mismos patrones de anteriores autores del género, pero vemos como Maturin empieza a descubrir y a jugar con esos temas que explorará a lo largo de toda su carrera: el miedo, la culpa, y lo que Lougy llamaba, poéticamente, “the midnight darkness of the soul” (Lougy, 1975: 16); es decir, los lugares más oscuros del alma.

Comienzos góticos: *Fatal Revenge*.

Para *Fatal Revenge*, Maturin escogió un escenario y una época que le proveen

19 Maturin publicó *The Family of Montorio* en 1807 bajo el pseudónimo de Dennis Jasper Murphy, que utilizó por miedo a represalias de sus superiores debido al contenido de la novela. Ésta fue titulada *Fatal Revenge* en sus primeras publicaciones, que es el título por el que se la conoce en la actualidad, y por el cual nos referiremos a ella desde este punto.

de un trasfondo muy rico para desarrollar el argumento, a la vez que comienza a adentrarse en la ficción gótica²⁰. La historia se desarrolla en Italia durante la segunda mitad del S. XVII y gira en torno a la antigua e ilustre familia napolitana Montorio. La línea argumental de la novela se encuentra entre las más intrincadas de Maturin. Ésta incluye las complejas y taimadas maquinaciones del Conde Orazio para vengarse contra su hermano por un acto de traición cometido más de veinte años atrás, y por el cual Orazio quedó desheredado. Dedicado en cuerpo y alma a la venganza, el Conde viaja al lejano Este, donde se convierte en un sabio versado en el mundo de lo oculto y lo sobrenatural; decide regresar a Italia, bajo el disfraz de un monje y el falso nombre de Padre Schemoli. El falso sacerdote consigue convertirse en el confesor de su hermano, quien en todos estos años se ha convertido en un ferviente devoto. Para conseguir su venganza, Schemoli planea explotar al máximo la fascinación que la familia de su hermano siente por lo sobrenatural y, de esta forma, conseguir una poderosa influencia sobre sus hijos, Annibal e Ippolito, y así consigue forzarles a matar a su padre. El resto de la novela, lleno de cuerpos desaparecidos, pasadizos subterráneos, fantasmas y espectros que vagan de un lado para otro, cuerpos ocultos y demás parafernalia, va desvelando poco a poco los métodos que Schemoli utiliza para conseguir su deseada venganza. Sin embargo, esta venganza se torna inesperadamente amarga cuando su hermano, justo antes de morir, le confiesa que Annibal e Ippolito son, de hecho, los hijos de Orazio, quienes él había creído asesinados por su hermano. La agonía causada

20 Dale Kramer observa que todas las obras de Maturin tras *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio* tienen elementos característicos del género gótico: “exotic plots, motiveless villains, delicate sketchings of mental torment, remarkable physical attributes of the major male protagonists, and atmospheric detail and landscape that color the action” (Kramer, 1973: 14).

por esta revelación mata al fratricida héroe-villano, mientras que los dos hermanos huyen para convertirse en soldados cuyo destino es la muerte en un asedio, finalizando la novela con una moraleja:

'Such,' said the narrator, 'was the fall of the Montorio family, in whose fall the dispensation of a higher hand is visible to the most weak and limited eye. He who sought his own elevation, and the aggrandizement of his children, was defeated and destroyed by him whom he had sacrificed to his ambitious wickedness. He who sought vengeance as atrocious as the crime that provoked it, found it poured out on his own children; and they who desired the knowledge of things concealed from man, found their pursuit accompanied by guilt, and terminated by misery and punishment. (Maturin, 1994: 440)²¹

El desarrollo argumental es considerado por muchos como la parte más débil de toda la novela. Maturin dedica dos de los tres volúmenes de la obra a desarrollar la figura del Padre Schemoli, presentándolo como un ser sobrenatural, en contacto con agentes del Diablo y capaz de trascender el tiempo y el espacio a voluntad²²; mientras que en el tercer volumen intenta explicar de forma natural los poderes y habilidades que posee, recordándonos a las obras de Radcliffe. Tal y como dijeron los críticos de la época, y Robert Lougy también comenta en su estudio, es imposible que un mero mortal se encontrase tan cerca de la omnipresencia, ni que pudiese ejercer una influencia tal en sus semejantes como lo hace Schemoli: “it is inconceivable that a mere man could be in so many places at exactly the right time and wield such psychological power as Father

21 Al final de estas líneas se puede apreciar cómo ya en su primera novela, al referirse a la ambición de Annibal e Ippolito, Maturin comienza a desarrollar lo que llegaría a ser el tema principal de su obra maestra, *Melmoth the Wanderer*.

22 Ciertas de las cualidades que años más tarde volverán a caracterizar a su héroe-villano Melmoth se empiezan ya a apreciar en la figura de Schemoli.

Schemoli” (Lougry, 1975: 17). Así, para cuando el lector ha llegado al tercer volumen, ya ha aceptado los términos establecidos en los dos anteriores, en los cuales se ve al personaje rodeado del mundo de lo sobrenatural; por ello, ese mismo lector no puede evitar verse decepcionado y engañado cuando Maturin intenta explicar y echar por tierra todas esas cualidades sobrehumanas (Idman, 1923: 33)²³. En obras posteriores, como *Bertram* o *Melmoth the Wanderer*, Maturin dejará que lo sobrenatural campe a sus anchas sin tratar de explicarlo con razones cuasi científicas. Como joven clérigo y escritor novel que Maturin era a la hora de publicar *Fatal Revenge*, se puede entender que no quisiera tensar demasiado la cuerda de lo heterodoxo, antes de que esa cuerda se rompiera y así comprometer un aún no seguro futuro dentro de la Iglesia Anglicana y del mundo literario. Este acercamiento tímido al mundo del género gótico no se apreciará en futuras producciones, donde revelará todo su potencial hasta alcanzar su cenit con *Melmoth the Wanderer*.

Cuando comparamos *Fatal Revenge* con obras posteriores como *Women; or Pour et Contre* o *Melmoth the Wanderer*, vemos que es una obra inferior en términos de diseño y concepción de los personajes, donde “characterization [...] yields place to adventure, for under the exceptional circumstances in which the principal personages find themselves, they act by necessity rather than by choice” (Idman, 1923: 36). Por

23 Es en esta novela donde podemos apreciar una cierta proximidad entre el estilo de Maturin y el de Radcliffe, como ya hemos comentado. Son muchos los críticos que, asimismo, subrayan las similitudes entre *Fatal Revenge*, publicado en 1807, y *The Italian*, (Idman, 1923: 19, 38-39). Incluso, se llegó a acusar a Maturin de haber imitado a la célebre autora, lo cual era corriente en la época. Es inevitable percibir, como aprecia Scholten, “[a] striking resemblance between Schemoli and Schedoni” (Scholten, 1933: 17).

otro lado, sí que es cierto que contiene un estilo de escritura poderoso e imaginativo, mostrando un genio latente – como el mismo Walter Scott dice en una crítica, “there is much in these volumes which promises a career that may at some future time astonish the public” (citado en Scholten, 1933: 20) –, además de mostrar que ya posee gran parte de la temática que ocupará tanto la mente de Maturin como innumerables páginas de su obra durante el resto de su carrera literaria. También se puede observar cómo está ampliamente familiarizado con la naturaleza del mundo y el paisaje góticos – “all of his works contain features or scenes common to Gothicism” (Kramer, 1973: 14) –, donde nada ocurre gratuitamente; todo tiene una razón de ser²⁴. A lo largo de toda novela gótica, especialmente al acercarnos al desenlace, nos percatamos de que los personajes dentro de ella no operan como entidades libres e independientes, sino más como objetos de una fuerza mayor y más poderosa que puede ser tanto maligna como justa y benigna en última instancia; como se puede observar anteriormente cuando el narrador de *Fatal Revenge* concluye mencionando “the dispensation of a higher hand [...] visible to the most weak and limited eye” (Maturin, 1994: 440).

Esto está íntimamente relacionado con una de las preocupaciones recurrentes en la ficción de Maturin: la extensión y la fuerza del libre albedrío del ser humano (Kramer, 1973: 26). Como Jie-Ae Yu nos dice, esta combinación entre género gótico y el *motif* del libre albedrío es una característica que emparenta a Maturin con su

24 El universo gótico tiene una naturaleza teocéntrica; una versión animista de la idea de mundo a principios del S. XVIII, que veía todos los fenómenos mundanos como manifestaciones de un cosmos concebido de forma divina y, de alguna forma, ordenado de forma mecanicista. (Lougy, 1975: 18)

admirado Lord Byron, ya que también la encontramos en la obra gótica del autor escocés *Werner* (1822), posterior a la producción del dublinés (Yu, 2006: 123). Esta preocupación puede estar plasmada tanto en la resistencia a fuerzas externas del mal, personificada por figuras como el Padre Schemoli o Melmoth, como en la resistencia de esas mismas fuerzas del mal internas a cada ser humano. Como veremos en más de una ocasión a lo largo de *Melmoth the Wanderer*, estas fuerzas son más poderosas que la razón y representan la posibilidad latente, dentro del alma del ser humano, de cometer ciertos actos de los cuales se considera incapaz. Maturin describe este aspecto del ser humano de forma metafórica:

When a man exhibits his mind, he shows you a city, whose public walks and palaces are ostentatiously displayed, while its prisons, its cages of unclean birds, its hold of foul and hidden evil are concealed; or he exhibits it as he would the sovereign of that city, when he stands on the pinnacle of his pride, and looks round on the ample prospect of his own magnificence, not as when he flies from the resort of men, and herds with the beasts; when his power is lost in degradation, and his form buried in brutality. (Maturin, 1994: 280)

El paisaje que podemos encontrar en *Fatal Revenge* es principalmente psicológico (Kramer, 1973: 27; Kelly, 2011a: 57), utilizado fundamentalmente para realzar el clima de terror, miedo y suspense, con tan sólo el intento somero de describir una realidad topográfica. Podríamos decir que, en gran parte, sus descripciones de lugares remotos, probablemente sacadas de otras novelas y libros de viajes, tienden a exteriorizar los conflictos internos de los personajes; al igual que, casi de una forma mecánica, se usan para adelantar y realzar el argumento: “oceans exist for the purpose of creating tidal waves and storms, mountains for showing the disastrous consequences of earthquakes, and rivers for flooding and for carrying the characters from one place to

another” (Lougy, 1975: 19).

Del mismo modo que en el caso del paisaje físico, el paisaje psicológico también tiene una naturaleza circunscrita, en la cual ciertas emociones, como la risa, el ingenio liviano, la tranquilidad y el simple contento, se encuentran fuera del círculo. Las emociones, como los violentos elementos naturales que encontramos en la obra, deben de ser fuertes y desgarradoras. El diálogo se convierte, de esta forma, en el vehículo de éstas; el miedo, el odio y amor apasionados, un pesar que rompe el corazón. Sus personajes no solo hablan; sino que suplican, coaccionan, sobornan, amenazan, adoran, cuchichean e intimidan. Es en el uso del lenguaje donde Maturin muestra su ingenio (Idman, 1923: 114); su lenguaje es fuerte, de movimiento rápido e imaginativo a la hora de describir las emociones que el horror, el miedo y el reino de lo desconocido y sobrenatural desencadenan²⁵.

Uno de los pasajes más vivamente retratados en la novela es aquel en el que el Padre Schemoli dice a Annibal que él, Schemoli, es el espíritu de un hombre que lleva muerto más de veinte años. Durante su descripción de la “muerte” y su descenso al infierno, vemos una clara evidencia del genio de Maturin, al lado del cual lo mejor que nos ofrecen otros maestros de lo gótico, como pueden ser Radcliffe o Lewis, parece

25 Tal y como el mismo Maturin dijo en el prefacio de *The Milesian Chief*, su talento es el de oscurecer lo tético y profundizar en lo triste y melancólico, pintar la vida en extremos y representar las luchas de la pasión cuando el alma tiembla al borde de la legalidad y sacralidad: “If I possess any talent is that of darkening the gloomy, and of deepening the sad; of painting life in extreme, and representing those struggles of passion when the soul trembles on the verge of the unlawful and the unhallowed” (Maturin, 1812: iv-v).

palidecer:

In the heart of the fire, lay a human body, unconsumed for two thousand years; for they had but partially raised it for some magic purpose, when they were destroyed. [...] But now they were compelled by a stronger power than their own [...] to waken from that sleep of horrid existence, to renew the unfinished spell, and to raise the corpse that lay in the flames. It was a sight of horror, even for an unblessed soul to see them. Rent from the smoking rocks, that they wished might fall on them, and hide them; their forms of metallic and rocky cinder, where the human feature horribly struggled through burnt and blackening masses, discoloured with the calcined and dingy hues of fire, purple, and red, and green; their stony eyes rolling with strange life; their sealed jaws rent open by sounds, that were like the rush of subterrene winds. (Maturin, 1994: 160)

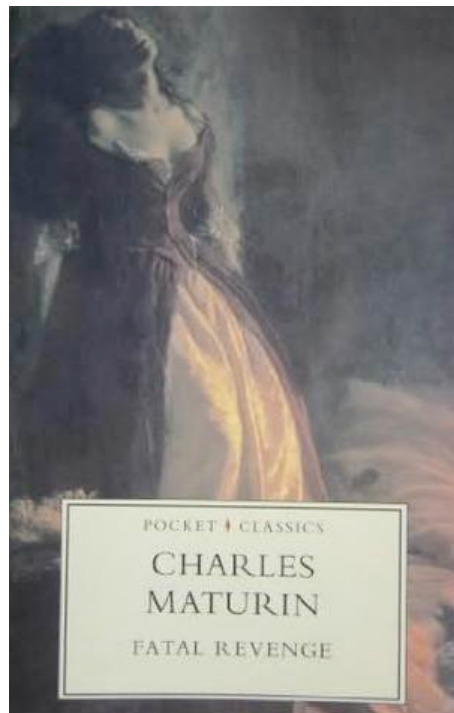
La literatura irlandesa tuvo que esperar casi cien años más, hasta la obra de James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), antes de que otro escritor pudiese igualar a Maturin a la hora de transmitir los horrores del infierno con una imaginación tan viva y grotesca como la suya: “Irish literature had to wait for more than a hundred years, until Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man*, before another writer would equal in vividness and grotesqueness Maturin's imaginative rendering of the horrors of Hell” (Lougy, 1975: 21); tal y como nos recuerda Lougy, quien admiraba el genio del irlandés a la hora de describir tales horrores infernales. Y, aunque Walter Scott no aprobaba el estilo que Maturin había escogido como vehículo para dar a conocer sus poderes literarios, tuvo que admitir que, en pasajes como el citado más arriba, el joven autor poseía una habilidad única:

We have at no time more earnestly desired to extend our voice to a bewildered traveller, than towards this young man, whose taste is so inferior to his powers of imagination and expression, that we never saw a more remarkable instance of genius degraded by the labour in which it is employed. (citado en Scholten, 1933: 19)

En su primera novela, Maturin ya empieza a desarrollar varios de los motivos que se convertirán en el punto focal de sus próximas obras. Uno de los principales es el tema del Judío Errante (Tichelaar, 2012: 53), el del hombre separado del resto de la humanidad bien por un gran crimen o bien por una gran culpa²⁶. Aunque no es hasta 1820 con *Melmoth the Wanderer* cuando Maturin eleva esta figura hasta la esfera del mito y el símbolo, ya en *Fatal Revenge* ve con claridad todas las posibilidades que un personaje de este tipo podría tener (Kramer, 1973: 97). El Padre Schemoli es un clásico ejemplo de este tipo de *outcast*, un predecesor de Melmoth. Y como más adelante se verá con el mismo Melmoth, podemos ver en Schemoli esa unión, casi como un matrimonio satánico, de dos leyendas: la leyenda del Judío Errante y la leyenda de Fausto²⁷. A éstas, Maturin les da un giro irónico, ya que tanto Schemoli como Melmoth son destruidos tanto por la ignorancia como por el conocimiento excesivo, tema recurrente en su obra (Kelly, 2011a: 60).

26 Cabe aquí mencionar la influencia que Maturin, quien comenzó a experimentar con el concepto de esta figura en 1807, junto con Samuel Taylor Coleridge, tuvieron sobre la obra de Lord Byron Childe Harold's Pilgrimage, la cual no fue publicada hasta 1812. Indudablemente, Maturin habría leído la obra de Coleridge The Rime of the Ancient Mariner, la cual muestra al arquetípico hombre solitario dotado de grandes poderes pero maldecido con un sufrimiento que sus poderes no pueden aliviar.

27 Un hombre desgajado y elevado por encima de la humanidad debido a las virtudes de un conocimiento prohibido al común de los hombres; un conocimiento que es la fuente de su gran poder, su gran sufrimiento y su violento final.



Portada: *Fatal revenge*

En cualquier caso, el tema central en *Fatal Revenge* es el de la represión y la sublimación sexual manifestada en un fanatismo religioso, erótico, y en un concepto de amor excesivamente idealizado (Kramer, 1973: 26). Este tipo de fanatismo, tal y como Maturin lo ve, resulta en una crueldad y agresión dirigida tanto hacia otros como hacia uno mismo²⁸. Como otros ministros de la Iglesia Anglicana, Maturin está poseído por cierto temor hacia la Iglesia Católica, y todo lo que ésta representa (Idman, 1923: 38), al ser vista como el baluarte de las fuerzas políticas reaccionarias de la época. Ésta es, en parte, la razón por la cual sus exploraciones dentro del campo del fanatismo religioso a menudo se centran en ella; a pesar de que en obras como *Women: or Pour et Contre* y *Melmoth the Wanderer*, como veremos más adelante, es igualmente crítico con algunas

²⁸ Este motif es el tema principal de *Women: or Pour et Contre*, a la vez que es altamente significativo tanto en *Melmoth the Wanderer*, como en la última obra de Maturin, *The Albigenses*.

comuniones protestantes, como pueden ser el calvinismo evangélico o el puritanismo. En gran parte de su ficción, las mujeres son especialmente víctimas de un código religioso y social que demanda una represión sexual, ya que ellas, al contrario que los hombres, “did not have access to harlots and brothels for release of sexual passions” (Lougry, 1975: 23). Gran parte de *Fatal Revenge* refleja las vivencias de una joven, Rosolia di Valozzi, quien muestra un fascinante estudio de las agonías de una muchacha que descubre que los deseos de su cuerpo y la naturaleza de sus sueños no se corresponden con la idea del amor que le había sido enseñada. En su intento de negar o reprimir esos “díscolos” sentimientos, intenta dirigir sus pasiones hacia un amor por Dios y la naturaleza, y de esta forma su poesía religiosa y sus descripciones de la Naturaleza asumen consecuentemente un deje erótico.

En conclusión, hemos visto cómo Charles Maturin se adentra en el género gótico a través de su primera novela, *Fatal Revenge*, ya que este estilo literario es el que, como ya hemos visto, más se adecúa a sus intereses literarios; no olvidemos su afán por autores como Ann Radcliffe o Matthew Gregory Lewis, así como obras de Sir Walter Scott – al que admiraba profundamente. Como ya se ha mencionado, *Fatal Revenge* carece aún de esa originalidad que estará presente en obras posteriores, que trataremos más adelante. A pesar de esto, Maturin ya empieza a jugar con los temas que usará el resto de su carrera literaria: el miedo, la culpa, o los lugares más oscuros del alma humana; así como el terror psicológico, aún en su niñez, usando el paisaje y el lenguaje. A su vez, en esta obra empieza a desarrollar un tipo de héroe-villano con connotaciones

demoníacas y sobrehumanas, el Padre Schemoli, que evolucionará en obras posteriores hasta llegar a convertirse en John Melmoth, como ya veremos cuando lleguemos al capítulo en el que analizaremos *Melmoth the Wanderer* en profundidad.

Una mirada romántica a Irlanda: *The Wild Irish Boy*.

Maturin también publicó su siguiente novela, *The Wild Irish Boy*, por su propia cuenta y riesgo en 1808, un año después de la aparición de *Fatal Revenge*. Al contrario que su obra anterior, en esta Maturin parece estar menos interesado en explorar la naturaleza humana que en hacer dinero²⁹. Como ejemplo de esto, válganos el propio título de la novela. Al llamarla *The Wild Irish Boy* es de suponer que Maturin quería unirse al carro del éxito de la novela, casi homónima, *The Wild Irish Girl*, publicada por Lady Morgan apenas un año antes. Incluso en su prefacio, el autor dublinés deja clara su postura con respecto a la obra, admitiendo que no disfrutó de ella durante su escritura, ni posteriormente, y comparándose a sí mismo, como escritor, con un monstruo que, por el beneficio de unas libras mal ganadas por complacer a los demás, prostituye su código

²⁹ Idman recalca que Maturin escribió *The Wild Irish Boy* con la única intención de ganar dinero. Esto haría que el autor irlandés no se encontrase a gusto con su creación: “The book [The Wild Irish Boy] was intended, more directly than most of his productions, to bring in some remuneration and by every means to attract the attention of the reading public. [...] The Wild Irish Boy was calculated to please all – except the author himself” (Idman, 1923: 46). También nos dice Ian Dennis que Maturin, cuyo aspecto de 'dandy' tanto divertía a la opinión pública dublinesa de su día, estaba muy interesado en su público y cómo mantenerlo: “Certainly the author of *Bertram* and other stage tragedies and the eccentric, attention-craving 'dandy' whose various public personae succeeded in bemusing the Dublin of his day was deeply interested in audiences, and in the question of how to hold them” (Dennis, 2012: 48).

ético³⁰. Ese genio duro y crudo, pero a la vez poderoso que Sir Walter Scott le había atribuido está casi extinguido aquí debido al intento de satisfacer el gusto del público³¹; hasta el punto de que esta novela es considerada por gran parte de la crítica como “the least deserving of all of Maturin's productions” (Scholten, 1933: 20), la menos meritoria de toda su producción.

El héroe de la novela es Ormsby Bethel, un joven con un misterioso pasado, que se reconcilia con su padre al final de la obra, a la vez que lo hace con la realidad de una

30 En su prefacio a *The Wild Irish Boy*, Maturin dice que muchos autores tienen mucho que decir sobre sus propios escritos, pero éste no es su caso; él alienta al lector a leer a su gusto. Empieza por decir que *Fatal Revenge* fue criticada por ser deficiente en la presencia de, e interés en, personajes femeninos, defecto que intenta solventar en *The Wild Irish Boy*. También continúa diciendo que el propósito de esta novela es el de mostrar al público algo de su poco conocido país, y que, muy a su pesar, lamenta no poder hablar más de esa tierra que le llena el corazón. Maturin sigue defendiendo su posición al intentar dar al público lo que quiere diciendo que quienes prostituyen su moral son monstruos, pero quien sacrifica su inclinación y hábitos de escritura es un autor. El autor dublinés concluye lamentando la precaria situación de los escritores, diciendo que sólo quien puede mantenerse económicamente puede escribir de acuerdo a su estilo y gusto, momento cuya llegada espera con ansia:

Most authors have a vast deal to say of their writings, this is not the case with me. I have but a few observations to make, and then to “reading with what appetite you may.” My first work was said to be too defective in female characters and female interest. I have tried to remedy both defects, I have introduced a sufficient number of females; and if they are not interesting, I cannot help them. [...]

This novel from its title purports to give some account of a country little known. I lament I have not had time to say more of it; my heart was full of it, but I was compelled by the laws of this mode of composition to consult the pleasure of my readers, not my own. [...]

He who writes with a hope of being read, must write something like this. I say must, because this species of writing, not exacting a sacrifice of principles, but of taste, the public have reasonably a right to dictate in. He who would prostitute his morals, is a monster, he who sacrifices his inclination and habits of writing, is – an author.

At the same time, it is desirable to look forward to the time, when independence, acquired without any sacrifice of integrity, will enable a man to consult only himself in the choice and mode of his subject. He who is capable of writing a good novel, ought to feel that he was born for a higher purpose than writing novels. (Maturin, 1808: ix-xi).

31 Niilo Idman afirma que *The Wild Irish Boy* muestra un trabajo de calidad inferior pero, a su vez, realmente extraordinario: “[The Wild Irish Boy] shows inferior work to a degree truly astonishing” (Idman, 1923: 47)

Irlanda idealizada (Dunne, 1988: 81). En este respecto, la obra sería considerada un *Bildungsroman*³², pero las posibilidades inherentes al argumento de la búsqueda de un joven para encontrar su identidad nunca se llegan a materializar; “Maturin rather clumsily handles the problem of point of view and never seems sure of the novel's thematic focus” (Lougry, 1975: 24). El argumento se desarrolla en torno al ascenso de Ormsby a las disolutas e inmorales altas esferas de la sociedad irlandesa, a la vez que encontramos el arquetípico descenso a los infiernos junto a la caída moral del héroe, tras heredar de su tío una gran cantidad de dinero. La novela incluye las figuras arquetípicas del héroe, el villano y la mujer seductora; y también está repleta de intenciones malinterpretadas, identidades secretas, amantes misteriosos, intentos de asesinato, y otros recursos diversos para avivar y estimular el apetito del lector, y cumplir lo que Maturin creía que eran las expectativas del público sobre un *best-seller* de la época.

Lo realmente interesante para el presente trabajo, aparte de la temática ya mencionada, es que ésta es la primera novela en la que Maturin escoge Irlanda y su gente como tema principal, aunque, tal y como se puede leer en su prefacio, el autor dublinés se lamenta por no haber podido tratar más sobre su tierra natal³³ (Kramer,

32 Podríamos entender por *Bildungsroman* un género de novela que muestra el desarrollo del héroe a través de las diferentes experiencias vividas, mostrando su influencia en su comportamiento en épocas más maduras: “[A] novel which shows the development and formation of a character, from childhood to adulthood, through various experiences and spiritual crisis. It emphasizes the influence of the early years upon later behaviour and the gradual discovery of a philosophy of life through experience and initiation” (Grellet, 1996: 127). Este tipo de novelas están directamente emparentadas con las conocidas como “educational novels”, que alcanzaron altas cotas de popularidad a finales del S. XVIII y principios del S. XIX y donde se describe la educación y llegada a la madurez del héroe con la intención de mostrar un modelo a seguir para jóvenes damas y caballeros.

33 “This novel from its title purports to give some account of a country little known. I lament I have not had time to say more of it; my heart was full of it, but I was compelled by the laws of this mode of composition to consult the pleasures of my readers, not my own” (Maturin, 1808: x).

1973: 39; Hughes, 2015: 427). El periodo de acción de la novela no está claramente establecido, habiendo como única referencia clave un comentario sobre el Acta de Unión, “some idea petitioning [...] for a repeal of the act of union; this is the time for an Irishman to make himself conspicuous, on the one side or the other” (Maturin, 1808: 312), lo que la situaría en algún momento entre 1801 y 1808; como Willem Scholten nos recuerda: “No time is mentioned, but as the hero remembers a battle which was fought during the rising of 1798, we must think of the first decade of the nineteenth century as the period in which the imaginary events happened” (Scholten, 1933: 22). En realidad, el trasfondo histórico en esta novela es de poca importancia (Idman, 1923: 61; Kosok, 1999: 360), hasta tal punto que tan sólo un personaje da rienda suelta a sus sentimientos anti-ingleses: el rico y viejo milesio DeLacey, considerado, todo a lo largo de la novela, como un hombre admirable y de carácter noble³⁴. DeLacey realiza duros comentarios acerca del tratamiento de Irlanda por parte de sus conquistadores:

those who have desolated the country, and razed every mark of power or of resistance from the face of it, to demand where is the proof of power, or of resistance, and after beating down with the savageness of conquerors, the monuments of our strength and greatness, to ask with the insolence of conquerors, what monuments of strength and greatness are left to us? (Maturin, 1808: 193)³⁵

34 Como Niilo Idman nos recuerda, este personaje, que sirve de referencia a la gloria de la antigua Irlanda que tanto le gustaba a nuestro autor, responde a una caracterización en la emergente novela patriótica irlandesa, ya introducida por Lady Morgan – también conocida por su nombre, Sydney Owenson –, en su *The Wild Irish Girl*, que tuvo una gran influencia en la novela de Maturin, aunque tan sólo sea por el título, como también nos dice Peter Henderson (Idman, 1923: 63; Henderson, 1974: 6, 57, 176; Hughes, 2015: 427; Pearson, 1997), la cuál, según Ian Dennis, añade más dramatismo e intensidad a la Irlanda de su contemporánea (Dennis, 2012: 59).

35 Aunque podría parecer lógico que Maturin, un irlandés que se identificaba fuertemente con la historia y el destino de Irlanda, abrigase unos sentimientos similares a los de DeLacey, no podemos olvidar

Un aspecto mucho más interesante e importante, en una novela que no llega a tratar Irlanda y sus problemas directamente, es la relación entre Ormsby y Lady Montrevor, una mujer con una historia de intrigas y romances, mucho mayor que el joven héroe, pero aún hermosa (Kelly, 2011a: 66). Los sentimientos de Ormsby, a pesar de sus repetidas excusas, no son de una naturaleza puramente espiritual: “I got home on fire with emotions I did not understand [...] I did not believe it possible seriously to love a married woman” (Maturin, 1808b³⁶: 1-2). Tras estar con ella, el mismo Ormsby afirma que se siente caer en una agonía tal causada por la pasión que le hace incapaz de razonar: “felt into an agony of passion that almost made me incapable of reason” (Maturin, 1808b: 295). Estos pasajes, a pesar de su lenguaje forzado y acartonado, demuestran una atracción de naturaleza puramente sexual. Pero este tipo de relación no sería nada inusual de no ser porque Maturin la complica convirtiendo a Lady Montrevor en un antiguo amor del padre de Ormsby y, al final de la novela, en su madrastra. A la luz de su primera novela, en la que dos hermanos matan a un hombre al que creían su padre, esta relación se convierte en otro interesante ejemplo más de cómo Maturin roza los límites de las relaciones que son una parte reprimida de la vida psíquica del ser

que, como escritor novel con aspiraciones al éxito, temía ofender a quienes podrían comprar su libro: “the very people he hoped would buy his book” (Lougy, 1975: 25). De esta forma, en esta novela, Maturin da una de cal y otra de arena equilibrando los comentarios del viejo milesio con los de Corbett, uno de los personajes más favorables en la obra, quien conocía el espíritu liberal y público de gran parte de la nobleza inglesa: “knew the liberal and public spirit of many of the English nobility” (Maturin v.2, 1808: 199), de quienes también afirma estaban interesados en cultivar la moralidad y las mentes de las clases inferiores, a la vez que proveen a los pobres con un confort temporal y espiritual: “were [...] intent on cultivating the morals and minds of the lower orders, and providing for the temporal and spiritual comforts of the poor” (Maturin v.2, 1808: 200).

³⁶ A partir de este punto, las obras de Charles Robert Maturin que coincidan en año de publicación serán expresadas siguiendo un orden alfabético tras el mencionado año. Esto se realiza con la intención de indicar el volumen dentro de la obra al que corresponden, siendo “a” la referencia al volumen “I”, “b” al volumen “II”, y así sucesivamente.

humano. En cada caso, Maturin comienza a esbozar una técnica innovadora que Sigmund Freud llamaría, en su discusión de los sueños y el arte años más tarde, *sublimación*: Maturin trata el tema del deseo del hijo por matar a su padre y acostarse con la madre. En cada caso, gran parte de la fuerza de sus novelas procede de la presencia de estos temas, pero precisamente por no poder tratarlos directamente, sublima al padre en su ficción, convirtiéndolo en un tío y a la madre convirtiéndola en un personaje no consanguíneo³⁷.

Los ejemplos de *sublimación* en *The Wild Irish Boy*, así como en *Fatal Revenge*, son demasiado numerosos como para considerarlos una coincidencia. Parece que han sido creados intencionalmente, y todos ellos están relacionados con los tabúes. En cada caso, la revelación de la verdadera identidad o la muerte prematura hacen que Maturin no se vea forzado a tener que cumplir las condiciones de las experiencias presentadas. Esta teoría freudiana nos puede ayudar a interpretar las posibles intenciones que Maturin podría haber tenido a la hora de utilizar esta técnica. El patrón de estos incidentes corresponde a la descripción de Freud de cómo, en palabras de Lougy, se coge el sueño latente que ha sido reprimido en nuestro subconsciente y lo reproducimos

37 Hay otros ejemplos de esta técnica en la obra de Maturin; por ejemplo, en la relación entre Cyprian e Ippolito en *Fatal Revenge*, donde podemos percibir un fuerte tono de homosexualidad. Como muestra, en una escena Ippolito, al pedirle Cyprian que le bese, contesta: “you do what you will with me; I have never kissed one of my own sex before; but do what you will with me” (*Fatal Revenge*, 1994: 64). Al igual que en *The Wild Irish Boy*, tanto el lenguaje que Cyprian usa, como los síntomas que muestra están cargados de convenciones, pero, a pesar de ello, también son la propia versión de Maturin de las emociones del amor puramente sexual. El hecho de que al final de la obra se descubra que Cyprian es en realidad Rosolia di Valozzi disfrazada no mitiga los tonos homosexuales de la relación; es simplemente otra versión de la técnica de la sublimación: representar el amor homosexual, pero sublimar a uno de los hombres por una mujer (Lougy, 1975: 28; Healy, 2014).

a través del sueño activo, durante el cual se lleva a cabo una sublimación dentro de lo que se conoce como el contenido manifiesto del sueño: “we take 'latent dream thought' that has been repressed in our unconscious and render it through 'dream work,' during which time displacement occurs, into what he calls 'manifest dream content’” (Lougry, 1975: 28). Tanto en lo gótico como en los tabúes, Maturin se ocupa de las regiones grises de la vida humana, entre el despertar y el sueño, entre el consciente y el subconsciente; ambos representan lo demoníaco y lo irracional, esas fascinaciones reprimidas pero reales que sentimos hacia el horror y el miedo. Quizás el propio Maturin define mejor el campo que le resulta más fascinante cuando en *Fatal Revenge* habla de emociones que son como pequeñas sensaciones de dolor mientras dormimos, que molestan a nuestros sueños y luchan contra nuestras sensaciones: “[They are] like the faint feelings of pain in sleep, just vexing our dreams, and warring on the outworks of sensation” (Maturin, 1994: 159).

La fascinación que Maturin sentía, como hemos visto, no sólo hacia los tabúes sexuales, sino también hacia lo diabólico, lo oculto y lo sobrenatural, era algo que, para un ministro de la Iglesia Anglicana, conllevaba algunos riesgos. Y a pesar de que en un sentido literal el único riesgo real era el de enfrentarse a la caída en desgracia ante los ojos de la Iglesia, otro peligro, menos concreto pero más serio, era el de apartarse de forma progresiva, aunque permanente, de un tipo de vida del que solo intentaba escapar temporalmente. Al progresar su carrera literaria, vemos este ciclo en funcionamiento – una creciente fascinación que le hace explorar más y más profundamente lo más oscuro del alma, hasta tal punto que podemos preguntarnos si Maturin finalmente no se

encuentra, al escribir una obra del calibre de *Melmoth the Wanderer*, completamente apartado, no sólo de los excesos religiosos, sino también del concepto ortodoxo de religión.

Esta tensión entre su visión de arte y su profesión clerical se ve reflejada en gran parte de su obra (Dunsford, 1983: 206; Morin, 2008: 47), y quizás se pueda apreciar con toda claridad en la incongruencia presente entre el intencionado propósito moral de sus obras y los escritos en sí mismos: “between the didactic meanings imposed by Maturin the clergyman upon a work that cannot accommodate such a meaning” (Loughey, 1975: 29). Su imaginación y sus fascinaciones parecen fuertemente impelidas hacia esas mismas cosas que, si aceptamos el propósito moral de la obra, deberíamos rehuir.

La pobre recepción por parte del público de *The Wild Irish Boy* debió de ser doblemente frustrante para Maturin, al sentir que se había traicionado a sí mismo al haber cedido a los supuestos caprichos literarios de unos lectores que habían devorado las páginas de la novela de Lady Morgan, *The Wild Irish Girl*, dejando a un lado su estilo más característico y propio³⁸ (Kramer, 1973: 43; Kosok, 1999; Morin, 2008: 46). Entre tanto, la situación financiera y profesional del dublinés continuaba deteriorándose a grandes pasos. Su padre, un exitoso y adinerado funcionario, había criado a unos hijos que, tal y como ya hemos visto al comienzo de este capítulo, esperaban tener una vida

38 Cuatro años más tarde de la publicación de *The Wild Irish Boy*, Maturin comenta, en su primera carta a Walter Scott, sus intentos por relegar su segunda novela al olvido, a la vez que se refiere a sí mismo como un irlandés sumido en la oscuridad, autor de tan sólo un par de insignificantes obras teatrales, y las novelas de *Fatal Revenge* y *The Milesian Chief*: “an obscure Irishman – the author only of two trifling performances, the Romance of 'Montorio' and of the 'Milesian'” (Scott, 1937: 6).

de confort y prosperidad. Aunque, como ya he comentado también antes, en 1809, el gobierno interpuso una demanda por malversación y fraude contra el cabeza de los Maturin. Por aquel entonces, Charles Maturin y su familia vivían con sus padres, con la intención de aligerar su carga financiera. Con casi treinta años, Maturin tenía esposa y familia, muy pocos ingresos para mantenerlos, y no muchas más esperanzas de promoción dentro de la Iglesia Anglicana. Dos de sus novelas habían sido ya rotundos desastres financieros y ahora, sin el tan necesario apoyo económico de su padre, quien había mantenido un nivel de vida conforme a su salario, apenas podía pagar publicación alguna más. Con todo esto a la vista, no es para nada sorprendente que temas como la pobreza y la desgracia sean tan recurrentes en su ficción³⁹.

Para complementar un estipendio un tanto escaso, Maturin utilizó el dinero de su esposa para comprar una gran casa en la que podría hospedar y dar clases a estudiantes de la Universidad de Dublín. Indudablemente, Maturin pudo hacer algo de dinero en su pequeña aventura empresarial – Lougy nos habla de una cantidad anual que fluctuaba entre las 500 y 1000 libras (1973: 31) – pero se podría cuestionar hasta qué punto su nueva vocación le recompensaba de otras formas. Niilo Idman y Peter Henderson sostienen que Maturin, sin lugar a dudas, tuvo éxito en su tarea como profesor, ya que

39 Como ya veremos más adelante, estos dos temas, pobreza y desgracia, están en todo momento presentes en uno de los relatos que el propio Melmoth cuenta a Don Francisco de Aliaga, en una noche tormentosa, con el fin de mostrarle su auténtica naturaleza. En este relato, “The Tale of Guzman's Family”, la familia Walberg es arrastrada injustamente a la más profunda pobreza, donde los sentimientos y la naturaleza humana son puestos a prueba en situaciones extremas. Éste es quizás el relato más autobiográfico escrito por Maturin, en el cual no sólo vemos los dos temas recurrentes ya aludidos con anterioridad, sino también situaciones familiares idénticas a las vividas por él; como la de unos hijos educados para el confort en el que sus caprichos artísticos son alentados por parte de unos benévulos padres, cuyo pensamiento está lo más lejos posible del terrible destino que les aguarda.

era poseedor de un genio elástico y ardiente (Idman, 1923: 65, Henderson, 1974: 111-112); aunque, como puntualiza Henderson, para 1813 su entusiasmo empezaba a declinar considerablemente debido a la poca rentabilidad de su nueva ocupación al tener que mantener la apariencia de un caballero para no desagradar a sus clientes (sus alumnos y sus familias) (Henderson, 1974: 112), como evidencia él mismo en una de sus cartas a Sir Walter Scott:

I found the greatest difficulty in procuring the few (students) I have, and almost equal difficulty in keeping them – it is impossible to describe the “Variety of wretchedness” attendant on this line of life – The Caprice of parents, the dullness of Children, the Expectation that I am to make a Genius of him whom his Maker has made a dunce (Scott, 1937: 10).

Sin embargo, no hay muestra más clara de su compromiso para con la literatura que el hecho de que fue precisamente durante estos años tan duros y difíciles cuando el dublinés escribió *The Milesian Chief*, la mejor de sus tres primeras novelas.

El problema de Irlanda: *The Milesian Chief*.

The Milesian Chief no solamente representa el intento de Maturin de sintetizar los aspectos más impactantes de sus dos primeras novelas, sino que también representa un desarrollo en su estilo y técnica a la hora de explorar los rincones más oscuros del

corazón humano (Kramer, 1973: 45). En su primera novela, Maturin había usado las convenciones de un género que ya había pasado su cenit. Aunque vuelve a emplear las técnicas del género gótico en obras de éxito como *Bertram* y, por supuesto, *Melmoth the Wanderer*, tan sólo lo hace tras explorar en *The Milesian Chief* las diferentes posibilidades que ofrecen esos mundos de nuestra vida psíquica más afectados por este género, sin emplear realmente toda su maquinaria (Kramer, 1973: 50; Botting, 2013: 97, Hughes, 2015: 427). Como decimos, aún emplea algunos de los recursos góticos, pero les resta importancia, de forma consciente⁴⁰, ya que la ficción gótica, con sus castillos, prisiones, espíritus y crueldades diversas, es, a menudo, simplemente un macrocosmos de los pobladores que lo habitan; ésta fue una transición natural para Maturin. En *Fatal Revenge* ya había explorado los miedos, las ansiedades y los deseos del ser humano tal y como los proyecta fuera de sí mismo; ahora, vuelve a la raíz misma de tales proyecciones, una región igualmente oscura, si no más.

La trama de *The Milesian Chief* es intrincada, centrándose en el destino de dos hermanos, Connal y Desmond O'Morven, el primero de ellos un líder de los rebeldes irlandeses y el último un oficial en un regimiento del ejército británico, quien intenta dar caza a los rebeldes. Ambos hermanos son hijos de Randall O'Morven, hijo a su vez de un viejo jefe de un antiguo clan irlandés, un milesio. Randall contrajo matrimonio con la hermana de Lord Montclare, el actual propietario de las ruinosas propiedades

40 Maturin escribió que en su primera obra había intentado explorar un territorio prohibido para el ser humano: la fuente del terror visionario, un terror sin forma. En *The Milesian Chief*, Maturin se adentra en los rincones más oscuros del corazón humano: "In my first work I attempted to explore the ground forbidden to man; the sources of visionary terror; the 'formless and the void:' in my present I tried the equally obscure recesses of the human heart" (Maturin, 1812: v).

familiares, y es, en el momento en el que transcurre la novela, el administrador de las tierras de los Montclare. La novela está compuesta de las historias independientes de los dos hermanos, pero está construida de tal manera que las dos historias se cruzan con frecuencia, culminando en la muerte de ambos ante el mismo escuadrón de fusilamiento. Como en el caso de *Fatal Revenge*, el hacendado terrateniente está siempre acompañado por un cura, el Padre Morosini, conocedor del gran secreto de Lord Montclare. Este último, con la ayuda del sacerdote, encarceló a su propia esposa, difundiendo el rumor de su muerte; crimen inducido por la imposibilidad de ésta de darle un heredero varón. Más tarde el lector descubre que, en realidad, su esposa tuvo un bebé, una niña, y que ella, con la ayuda de Morosini, persuadió a Montclare de que era un niño. Pero Montclare no podía reconocer ese bebé como suyo sin también admitir el maltrato hacia su mujer, y por ello se encuentra, al comienzo de la novela, huyendo de país en país con otra hija, Armida.

Armida es una muchacha grácil y talentosa, aunque un tanto superficial, que al lector contemporáneo le hubiese recordado inmediatamente al tipo de heroína que se podía encontrar en las novelas de la aclamada e influyente Madame de Staël: “it would be instantly recognisable to contemporary readers as the sort of thing Madame de Staël's heroine did [...] to similar acclaim” (Dennis, 2012: 50). Al enamorarse perdidamente de Connal, quien le salva la vida en reiteradas ocasiones tras su llegada a Irlanda, se compromete totalmente con él, hasta el punto de reunirse junto a él en su campamento rebelde escondido en las montañas. Sin embargo, Lady Montclare, quien a su vez

también ha retornado a Irlanda con su “hijo” Endymion – cuyo nombre en realidad es Ines⁴¹ – la obliga a casarse con Desmond, hermano de Connal. Pero Armida ingiere veneno y muere al mismo tiempo que Desmond y Connal son fusilados. La historia de amor entre Endymion y Desmond compone la otra trama principal de la novela, y en ésta Maturin vuelve a rozar, aunque esta vez de forma mucho más explícita, el tema recurrente del amor homosexual. Pero como en el caso de Cyprian e Ippolito en *Fatal Revenge*, Endymion es, de hecho, una muchacha, siendo su amor homosexual tan sólo en apariencia⁴². Ines, al igual que Armida, prácticamente se vuelve loca como resultado de los tormentos que ha de soportar a manos de Lady Montclare y muere también al final de la novela. De esta forma, las últimas páginas de *The Milesian Chief*, con las muertes casi simultáneas de los cuatro personajes principales, tienen un índice de mortandad que, de alguna forma, nos recuerda a dramaturgos jacobeos de la talla de John Webster o Cyril Tourneur. Tan sólo mencionar que la principal autora de todo mal en la obra, Lady Montclare, escapa de la muerte; pero al encerrarla en un convento para el resto de su vida, Maturin posiblemente pensó que la enviaba a un destino aún peor que la muerte.

Si bien es cierto que *The Milesian Chief* tiene algunos aspectos del argumento y de la caracterización de los personajes en común con sus dos primeras novelas, el uso que Maturin hace de ellos es completamente diferente en ésta. Ante todo, su discurso

41 Ésta es la parte más inverosímil de la novela, ya que Maturin mantiene a Endymion (Ines) completamente en la ignorancia sobre su identidad sexual.

42 Aquí vemos cómo Maturin vuelve a utilizar el recurso de la sublimación para tratar temas tabú y adentrarse en los rincones más profundos del alma humana.

sobre el tema de Irlanda y su gente es mucho más profundo que, como hubiera sido de esperar, en *The Wild Irish Boy*, en la cual se tiene la impresión de que el escenario escogido se ve como un añadido a la trama principal (Dennis, 2012: 48). En *The Milesian Chief*, sin embargo, el marco histórico y geográfico contribuyen al tema de la novela⁴³ (Idman, 1923: 69; Hughes, 2015: 427), aunque, como nos dice Dennis, Maturin podía haber profundizado más en la situación política y social de la Irlanda de la época (Dennis, 2012: 60). Al igual que la obra de Owenson, *The Wild Irish Girl*, y con la que temáticamente se encuentra más íntimamente relacionada que *The Wild Irish Boy* (Idman, 1923: 95, Henderson, 1974: 90), ésta también es “a study of Irish national life” (Kramer, 1973: 44), convirtiéndose en el característico *national tale* de su época (Idman, 1923: 70; Kidd, 2012; Morin, 2011: 172-173; Kelly, 2011a: 46). Maturin se concede en esta obra el tiempo y el escenario para hablar de, como él dice en su prefacio a *The Wild Irish Boy*, “a country little known [...] my heart was full of it” (Maturin, 1808: x), un país poco conocido que llenaba plenamente su corazón: “grey and showery sky; [...] her gloom [...] her misty heath, her bleak shore, the sullen song of her storms, [...] her caves, and her oceans” (Maturin, 1812c: 119). De todas formas, la fibra que Irlanda toca en el corazón de Maturin resuena con ambigüedad dentro de su cabeza, ya que él mismo destaca que el país está “bleeding under ignorance, poverty, and superstition, and we cast over its wounds a gay embroidered garment of voluptuousness,

43 Cabe destacar aquí que el hecho de que Maturin retrate con total fidelidad acontecimientos reales y pasajes de la vida del oeste de Irlanda se debe en gran medida gracias a los años que pasó como coadjutor en Loughrea, “where he held his first curacy”, donde pasó en su cargo tres años y que se convirtió en el escenario de la obra: “is more than once the place of action” (Scholten, 1933: 22).

beneath which the heavings and shudderings of agony are but more frightfully visible” (Maturin, 1812b: 41). Maturin es uno de los primeros escritores en explorar la naturaleza de la contradicción entre el estereotípico irlandés – salvaje, bebedor, amante de las diversiones – y la tristeza y la pobreza que se ocultan tras él.

Al situar la acción de la novela tras la Rebelión de 1798, Maturin tiene la oportunidad de tratar directamente sobre la tensión política y social de la época (Kramer, 1973: 47-48). Enfrentando a hermano contra hermano, intenta encontrar un símbolo para transmitir la naturaleza de los conflictos creados por la guerra civil, y, aunque Desmond y Connal nunca se enzarzan en combate directo, Maturin representa de forma artística la disensión que existe con frecuencia durante las guerras civiles dentro de las familias. Connal es la figura más romántica de la novela y, a pesar de que sus hazañas y entereza algunas veces van más allá de la credibilidad, Maturin claramente le muestra como una víctima de su tiempo y sus circunstancias, al igual que el resto de personajes de la obra. Él está enamorado de Irlanda – su mitología, su música, y su historia – pero es siempre consciente de la diferencia entre la grandeza pasada de Irlanda y la realidad de la situación política y económica de su época (Lougry, 1975: 36).

Maturin crea figuras del héroe romántico por antonomasia en las personas de los dos hermanos, pero al mismo tiempo insinúa el peligro de dejar que la ilusión romántica tome el control de la propia visión; “[w]ar in the abstract is heroic and noble; but in the concrete, it results in death, mutilation, and agony” (Lougry, 1975: 36). Connal no ve la guerra como algo heroico y ennoblecedor, y nos deja claro que ha sido el tiempo y las

circunstancias, en lugar de sus inclinaciones personales, los que han hecho de él un rebelde. Maturin desarrolla este conflicto interno de forma decisiva y muestra la importante evolución, en cuanto al desarrollo de sus personajes, que ha tenido lugar desde *The Wild Irish Boy*. También en el personaje de Connal podemos ver la elaboración de uno de sus temas preferidos: el peligro de abstraer o idealizar las virtudes hasta el punto de usarlas para racionalizar u ocultar motivos o hechos malvados⁴⁴. Llegados a este punto, no hay que olvidar que, tal y como recuerda Idman en su obra canónica sobre el autor, no sólo se anticipan ideas mucho más modernas que las del mismo Scott cuando nos enfrentamos a la muerte de Connal, sino que el autor irlandés nos muestra en la persona del joven rebelde, un tipo de personaje nacional en la literatura de Irlanda que va más allá de la del viejo milesio en *The Wild Irish Boy*; en realidad, Maturin nos muestra a un joven con las responsabilidades del jefe de uno de los clanes de su amada Irlanda: “a youth taking on chieftain responsibilities” (Idman, 1923: 95).

Si el patriotismo y la religión son, a menudo, utilizados por la mente humana para justificar la agonía y el dolor a gran escala, es el amor el que más a menudo causa dolor a nivel personal. El tratamiento del amor por parte de Maturin es de los aspectos más interesantes y enigmáticos de su obra, principalmente porque, como autores como Robert Lougy, Niilo Idman o Ann Howells ya han señalado con anterioridad, uno nunca

44 Uno de los aspectos más fascinantes de Connal es su capacidad de reconocer la disparidad entre las palabras y los actos que cometemos en su nombre y su conciencia simultánea del deber de actuar, a pesar de este reconocimiento.

está seguro de la perspectiva de nuestro autor (Lougy, 1975: 37; Idman, 1923: 98; Howells, 2014: 131). En ocasiones, Maturin parece estar en una posición crítica y claramente fuera de las relaciones que presenta al lector; pero, en otras, parece tomar parte en las actitudes que ha mostrado como peligrosas (Idman, 1923: 98). Puede que el personaje de Armida, en este sentido, sea el más desarrollado de la novela; ya desde el principio de la misma se menciona que “her talents are real, but her character is artificial” (Maturin, 1812a: 5). Durante el resto de la novela, vemos cómo se va creando en ella una mujer que, lenta y dolorosamente, desarrolla su verdadera personalidad a través de su amor por Connal: “an all-absorbing passion is described with a consistency and a flexibility that gives the first remarkable proof of Maturin's deep insight into feminine psychology” (Idman, 1923: 77). En palabras de Lougy, Armida es una de las heroínas que Maturin mejor describe, con unos sentimientos y un crecimiento interior, reflejados de tal forma que adquieren vida propia: “She is one of Maturin's most beautifully drawn women and her courage, her resentments, her vacillations, and her gradual recognition of self come forth vividly” (Lougy, 1975: 37).

Sin embargo, son otros temas también los responsables de la perplejidad que uno puede llegar a sentir al intentar descubrir un patrón consistente en las actitudes de Maturin con respecto al amor. Al mostrar tanto la cualidad destructiva como la ennoblecedora del amor, Maturin se adentra en una tradición literaria alrededor del tema del amor que va desde Platón hasta Shakespeare (Lougy, 1975: 37), pero para entender por qué el autor dublinés ve a menudo el amor como una fuerza que dirige a la muerte o la locura, debemos tener en cuenta sus fuertes inclinaciones calvinistas (Kelly, 2011a:

10)⁴⁵; como él mismo menciona en una de sus cartas a Walter Scott: “I am a high Calvinist in my Religious opinions” (Scott, 1937: 10). El mundo, para él, es una morada que tienta y amenaza a sus habitantes sin cesar; la locura, la enfermedad, y la muerte parecen ser sus principales características, y la felicidad es a menudo como una telaraña, efímera y fugaz, que muy pocos consiguen atrapar. Análoga a esta visión del mundo se halla su visión sobre el ser humano, quien aspira a lo espiritual y trascendente, ya bien sea a través del amor o de la religión, aunque el amor se halla para siempre dominado por un cuerpo lleno de pasiones y emociones tan errantes como el propio Melmoth.

Es en sus mujeres donde, a menudo, vemos esa tensión entre lo físico y lo espiritual. Armida, por ejemplo, es descrita como si estuviese envuelta en una luz que la hacía parecer una visión, con un etéreo atuendo que contrastaba con el vivo carmesí de sus mejillas: “Her dress, in that visionary light [...] her faint ethereal garb [...] strongly contrasted by the vivid crimson of her cheek” (Maturin, 1812a: 148-149), mientras que, en otros pasajes, aparece como “voluptuous and timid” (Maturin, 1812b: 67), como si se tratase de una sirena tentando a los hombres, arrastrándolos a su destrucción, y también como una diablesa: “a devil, a very devil, one who would rather bear you to hell with him than see you in heaven” (Maturin, 1812c: 140). Vemos cómo Armida roza aquí el arquetipo de la *femme fatale*, para más tarde convertirse en la extrajera que queda

45 A pesar de su pasión por la buena vida y su crítica mordaz del temperamento calvinista en *Women; or Pour et Contre*, Maturin mantiene un fuerte punto de vista calvinista a todo lo largo de su obra. Como muestra, en *The Wild Irish Boy*, Ormsby cuenta cómo, al entrar a formar parte del Trinity College tras mudarse a Dublín, se adhirió a un grupo calvinista, que influyó fuertemente en su visión del mundo y de la fe.

cautivada por las maravillas de la cultura y belleza del país en el que discurren sus aventuras; de esta forma, Armida se convierte en la versión femenina de Waverley, en la obra homónima de Scott, o de Horatio, héroe en *The Wild Irish Girl*, de Sydney Owenson (Dennis, 2012: 54). En los personajes femeninos secundarios, lo espiritual sucumbe totalmente con frecuencia a la sensualidad, a través del recurso del amor. Nos encontramos, por ejemplo, con un pasaje en el cual vemos como una joven que se había enamorado perdidamente de Connal confiesa a Armida que se había entregado a su imaginación por completo, pensando que podría hacer feliz a Connal: “from that minute I gave myself up to a wicked mind; I was a likely girl, and I thought I might please him as well as another” (Maturin, 1812b: 20). Ésta pasa rápidamente del amor de un hombre al deseo de muchos, convirtiéndose más tarde en la amante de Desmond.

A menudo, Maturin escribe sobre los peligros de intentar sublimar, o incluso reprimir, la propia sexualidad y de cómo el fanatismo, la crueldad, y la pérdida de los sentimientos humanos son resultado de dicho intento. Al mismo tiempo, en sus escritos también encontramos un fuerte miedo al cuerpo y una repugnancia a la sensualidad. El amor que los humanos, en contraposición al de los ángeles, experimentan es un amor tanto físico como espiritual, y esto, por sí mismo, es suficiente para que Maturin lo convierta en algo intrínsecamente destructivo en su ficción (Lougy, 1975: 39). Es en este aspecto en el que nuestro autor más se acerca a su admirado contemporáneo Lord Byron⁴⁶; en ambos se puede apreciar el poder redentor del amor, emparejado con una sensación de que, al enamorarse, se vuelve a repetir la Caída y Expulsión del Edén. En

⁴⁶ Tanto en la obra de Maturin como en la de Lord Byron se puede apreciar esa simultánea atracción y repulsión hacia el cuerpo humano.

la figura de Maturin, el sensualista está apenas mantenido a raya por el calvinista pero esa “raya” siempre se encuentra presente, como veremos más adelante en referencia a *Women; or, Pour et Contre*.

Una vez reconocemos la existencia de esta actitud paradójica por parte de Maturin hacia el amor, se puede entender mucho mejor por qué el tema del amor homosexual llega a aparecer de manera tan recurrente en sus obras, como ya hemos mencionado con anterioridad. El ejemplo más claro de esto se encuentra en *The Milesian Chief*, en la relación amorosa entre Desmond y Endymion (o Ines), la cual se presenta como una relación entre dos personas que mutuamente creen ser del mismo sexo, como ya hemos visto más arriba. Aquí, el tratamiento de este tema es mucho más fuerte y explícito que en obras anteriores:

Oh torture me no more with this fantastic fondness [...] so unlike we ought to feel for each other. [...] Never did I feel before these wild, these maddening sensations. I know not what you have done with me; what strange influence you have obtained over me, but it is an influence that I must fly from to preserve my reason, my life. [...] Oh, untwine those arms from me; you are making me wild; my blood burns like fire in my veins [...] they are tears of hatred – hatred of myself and you. (Maturin, 1812a: 168 – 170).

Como ya hemos dicho con anterioridad, el tema recurrente del amor homosexual en la obra de Maturin puede ser explicado, principalmente, debido a su fascinación por lo desconocido y el mundo de los tabúes relacionados con las experiencias humanas. También utiliza la homosexualidad, o su simple atisbo, para explorar la naturaleza del

amor heterosexual (Lougry, 1975: 40). Para él, éste es un amor mucho más trascendental, aunque también más lleno de pasión, culpa y peligros. El amor homosexual es un sustituto del amor heterosexual en su máximo exponente. Su amor homosexual permanece siempre como un amor en potencia, nunca llegando a consumarse⁴⁷, e implicando más peligro que el amor entre un hombre y una mujer; pero también uno en el que las presiones tanto externas como internas lo mantienen a raya, previniendo, de esta forma, un compromiso completo. En cierta ocasión, Desmond se refiere a su amor por Endymion como “a love passing that of women” (Maturin, 1812a: 172), mientras que se siente atormentado por la culpabilidad que ese mismo amor le reporta. Éste es el mismo caso que se aprecia en la actitud de Maturin hacia el amor en su propio arte: “he speaks of it as ennobling and rewarding but shows it to be an emotion generating the forces of its own destruction and the destruction of those who yield to it” (Lougry, 1975: 40).

The Milesian Chief fue la primera de las obras de Maturin que le reportó algún beneficio económico, habiendo cobrado ochenta libras de la casa editorial Colburn (cita). Este pago fue una miseria cuando se compara con el éxito financiero que Maturin iba a obtener de *Bertram*, apenas cuatro años más tarde, pero era el equivalente aproximado al salario anual de un coadjutor, y debió de ser para él satisfactorio en extremo, más aún dadas sus circunstancias (Idman, 1923: 100). Al final del prefacio de la novela, Maturin indica que se compromete a escribir y que, a pesar del éxito que sus tres primeras novelas tuvieron, “I shall – write again” (Maturin, 1812a: vi.). Y, desde

47 Aquí Maturin nos muestra su miedo hacia el cuerpo y la sexualidad, los cuales son legitimados al ubicar ese miedo dentro de un tema tabú.

luego, escribió de nuevo; aunque no hasta cuatro años más tarde. Fue precisamente durante este ínterin cuando Maturin comenzó una fructífera amistad por correspondencia con Sir Walter Scott, la cual continuaría hasta su muerte⁴⁸ (Idman, 1923: 66; Kramer, 1973: 12; Hughes, 2015: 428).

3.3. Charles Robert Maturin como dramaturgo: *Bertram* y *Manuel*

La amistad entre Walter Scott y Maturin, y los consejos que el escocés le pudiese dar sobre su siguiente obra⁴⁹, *Bertram; or The Castle of St Aldobrand* – una

48 Scott, en una crítica a un cierto número de obras góticas, citó a *Fatal Revenge* de Maturin como prueba de un caso notable de genio degradado por la labor a la que se tiene que emplear: “a remarkable instance of genius degraded by the labour in which it is employed” (Scott, 1861: 162), y aconsejó al joven autor que buscara a alguien en cuyo gusto y juicio poder confiar, concluyendo que en los volúmenes publicados había mucho material que prometía una gran carrera que asombraría al público en algún momento futuro; hasta tal punto percibió su genio que años más tarde halagó al libro imitándolo: “paid the book the compliment of imitating it” (Scholten, 1933: 26). Tras haber averiguado el nombre de su crítico, en diciembre de 1812, Maturin se decide a escribir su primera carta a Scott, donde le pedía que fuese él esa persona digna de confianza. En sus siguientes cartas no sólo Scott le aconsejó y aleccionó sobre literatura y estilo, sino que el propio Maturin le reveló gran parte de su historia personal y sus circunstancias. Es evidente, tras leer sus cartas, que el irlandés no sólo necesitaba un consejero, sino también alguien con quien desahogarse y a quien contarle sus miedos y esperanzas; al igual que el propio Melmoth hace con sus “víctimas” en la obra que nos atañe.

49 Walter Scott, como Kramer recuerda, ayudó al autor irlandés en numerosas ocasiones, a través de su influencia y contactos, al escribir una crítica favorable por *Fatal Revenge*, recomendar sus obras teatrales a productores londinenses y ayudarle en la publicación de sus últimas tres novelas: “His famous friendship with Walter Scott was initiated by Maturin when he learned that Scott had authored an anonymous review praising *Fatal Revenge*. [...] The generous Scott boosted Maturin's career on several occasions by his influence and business contacts. He warmly recommended Maturin's plays to London producers, and he helped arrange the publication of Maturin's last three novels by Constable & Company.” (Kramer, 1973: 12)

obra dramática en este caso –, de poco consuelo le sirvieron a Maturin, cuya situación y estado de ánimo rayaba la desesperación. En 1813, Maturin, en un acto de suma generosidad, se convirtió en aval de un familiar que necesitaba pedir un préstamo por una alta suma de dinero. Dicho familiar fue a la bancarrota relativamente pronto, siendo dicha deuda transferida en su totalidad al escritor. Cargado con esta losa adicional y totalmente inesperada sobre su ya reducido salario, Maturin estaba a las puertas de la ruina absoluta a finales de 1814:

the only real evil of life is coming fast upon me – horrid actual want is staring me in the Face – unable to get academical pupils, unsuccessful *even in my attempt to open a day-school*, unsought, unemployed, the utmost exertion of human economy unable to bring my Expenditure for *bare necessaries* within the bounds of my wretched income, debts increasing, means decreasing, such is my present prospect. (Scott, 1937: 34)

Como se puede suponer, su mayor preocupación en esos momentos de gran necesidad era la de conseguir tanto dinero como pudiese por sus obras. En su mente estaba la idea de producir *Bertram* en Londres tan solo “in the hope of the profit being greater, the only object of any consequence to me in the disposal of my literary attempts” (Scott, 1937: 34). Fue una carta del actor y director del teatro londinense Drury Lane, John Kemble, la que le quitó tal idea de la cabeza. A pesar de ello, Maturin aun insistió en llevar la obra al escenario dublinés. Finalmente, recapitó en base a que, como él mismo dice en su carta, podría conllevar efectos negativos para su carrera como miembro de la Iglesia Anglicana y como profesor: “it might be injurious to my character, as a Clergyman and still more as a teacher, one of my pupils having been

removed on the bare report of my having written a play” (Scott, 1937: 37).

Fue en este delicado momento cuando la ayuda de Scott resultó impagable. Maturin, ante la recomendación del escocés, mandó el manuscrito a Lord Byron, quien había sido designado miembro del comité de administración del mismo Drury Lane Theatre en 1815. Byron, al igual que Scott con anterioridad, mostró un gran interés por la obra del dublinés (Idman, 1923: 102), y, en diciembre de 1815, le escribió una carta alabándole por su gran y singular mérito (Lougy, 1975: 44). Al mismo tiempo, le prestó cincuenta libras y le aconsejó que dejase que su amigo George Lamb, también miembro del comité al que pertenecía Byron, adaptase la obra para ser representada. En los siguientes meses, Maturin y Lamb mantuvieron una fructífera correspondencia, tras la cual sus consejos⁵⁰ fueron aceptados (aunque algunos con cierto resquemor). El 9 de mayo de 1816, *Bertram; or The Castle of St Aldobrand* fue representada en el Drury Lane Theatre, con el famoso actor Edmund Kean como Bertram.

El éxito de esta obra abrumó incluso a sus más ardientes seguidores: “*Bertram*,

50 En su carta a Maturin, George Lamb comienza diciéndole que la pasión expresada durante toda la obra es demasiado variada, no sólo para el público asistente, sino también para cualquier actor. Tras esto, sigue aconsejándole sobre los personajes de *Bertram*, como la extensión del tiempo sobre el escenario de los dos personajes principales – el personaje epónimo de la obra, *Bertram*, e *Imogine* –, lo cuál sería demasiado esfuerzo físico para cualquier actor; o también sobre la presencia del Caballero Negro, a quien Lamb consideraba ofensivo para la mayoría del público. Con respecto a éste último personaje, el consejo de Lamb no fue otro sino que lo quitase de la obra: “In the first place the strain of vehement passion is too varied throughout the play, not merely for the feelings of the Audience, but for the powers of any Actor to support. The Characters of *Bertram* and *Imogine* are of such length, so constantly on the Stage, and never except in situations of agitation and passion; that there are no performers whose physical strength would not sink under them before half the play was over. There is also too great a succession of long speeches [...] *The Dark Knight of the Forest* and all relating to him should clearly be cut out: He is a personage who would be unintelligible to the majority of the audience, or if intelligible, offensive” (Scott, 1937: 42).

or *The Castle of St. Aldobrand* [...] ran, under general acclamation, for twenty two nights in succession” (Idman, 1923: 107)⁵¹. Maturin recibió £350 tan sólo por los derechos de autor; y llegó a amasar una pequeña fortuna de unas £1000 en total gracias a *Bertram*, que se convirtió en su obra más exitosa desde el punto de vista económico (Dennis, 2012: 47). Sin lugar a dudas, *Bertram* se benefició de la gran popularidad de la obra de Lord Byron *Childe Harold's Pilgrimage*⁵², ya que el héroe de la obra de Maturin fue considerado por muchos críticos como una *figura byroniana* o incluso *miltoniana* (Idman, 1923: 115-116). A pesar de todo esto, el propio Maturin admitió en más de una ocasión que nunca pudo leer más allá del comienzo de las obras maestras de Byron y, como ya hemos visto más arriba, la figura de Bertram como héroe trágico aparece con claridad de forma anticipada en personajes de obras anteriores del autor irlandés (Lougy, 1975: 45). Aislado de la sociedad y conducido a actos de violencia por el remordimiento y el odio, Bertram parece ser un descendiente directo del Padre Schemoli y de Connal O'Morven. Bertram había disfrutado de un considerable poder como favorito de la corte, pero su creciente prestigio levantó los miedos de otros que ostentaban tal poder, entre ellos Lord Aldobrand, cuyos planes llevarán a Bertram

51 Se vendieron miles de copias de *Bertram*, y su éxito fue de tal calibre que gran parte de la producción dramática inglesa de finales del S. XVIII siguió el patrón de la obra (Idman, 1923: 108), e, incluso años más tarde, el mismo Victor Hugo usó citas de ésta como encabezamientos de varios capítulos de *Han d'Islande* (1823): “used quotations from it as headings for several chapters in *Han d'Islande*” (Scholten, 1933: 41).

52 Lord Byron escribió la mayor parte de los dos primeros cantos en 1812 mientras se encontraba de viaje por España, Portugal, Albania y Grecia, lugares que estos cantos describen. No volvió a retomar *Childe Harold's Pilgrimage* hasta 1816, durante su viaje por Europa tras su ruptura matrimonial. El canto 3, publicado en 1816, se mueve por Bélgica, el Rin y los Alpes: “through Belgium, up the Rhine, then to Switzerland and the Alps”; mientras que el canto 4, publicado ya en 1818 – mucho más tarde que *Bertram* –, describe las grandes ciudades y monumentos de Italia: “the great cities and monuments of Italy” (Abrams, 2000: 563).

finalmente a un exilio forzoso, durante el cual reúne un grupo de bandidos que le ayudarán en su venganza contra éste.

La obra comienza con un barco zozobrando cerca de la costa del castillo de Lord Aldobran y Bertram a punto de ahogarse cuando, por un golpe del destino, es rescatado y trasladado al castillo de su enemigo acérrimo para su recuperación. Allí descubre que Imogine, la muchacha que amaba, había contraído matrimonio con Lord Aldobrand con la finalidad de salvar a su padre de una inminente ruina⁵³. Bertram concibe entonces su maléfico plan de venganza: seducir a la ingenua Imogine mientras Aldobrand se encuentra fuera de su castillo. Bertram tiene éxito en su empresa, pero tras oír que Aldobrand se encuentra de camino de regreso al castillo con un ejército para capturarlo, e insatisfecho con su plan original, decide emboscarlo y darle muerte. Imogine, tras el asesinato de su marido, y llena de culpa y remordimiento, se vuelve loca, recluyéndose en una cueva tras escaparse. Bertram es capturado en la escena del crimen, y mientras sus captores le conducen al cadalso, pasa cerca de la cueva, donde ve la figura demente de Imogine. Ésta le echa en cara la atrocidad de su crimen, tras lo cual muere, preciso momento en el que Bertram, también llevado por la culpa, arrebató una daga a uno de los guardas y se quita la vida.

53 Como podemos apreciar el tema de la ruina económica y sus posibles consecuencias es omnipresente en la obra maturiana.



Portada: *Bertram*

Entre la concepción original de Bertram y su figura final, tal y como la conocemos y apareció en el escenario, fue mucho lo que se perdió y se quedó por el camino, y, como consecuencia, debido a la adaptación de Lamb, la pasión y la grandiosidad de las cuales el personaje estaba originalmente dotado no se plasmaron en la versión final. Muy poco se ve de esa fuerza malévola que se encuentra más allá de lo meramente mundano – “evil-strength, so above earthly pitch” (Maturin, 1992: 41) – que tanto caracteriza a Bertram, y cuya consecuencia más notable es la dificultad de comprender las palabras del prior cuando se refiere a él como un hombre de corazón elevado, sublime incluso en la culpa, cuyo crimen es su pasión y su pecado el orgullo, que rivaliza con el del ángel caído (Lucifer): “High-hearted man, sublime even in thy guilt, / Whose passions are thy crime, whose angel-sin / Is pride that rivals the star-bright apostate's” (Maturin, 1992: 41). Maturin tenía la intención de mostrarnos a un Bertram llevado por sus propias pasiones internas al igual que por las fuerzas demoníacas con las que conspira. Bertram, al hablar de su odio hacia Aldobrand, dice

80

que confraternizaría con su enemigo mortal para poder vengarse de él: “I would consort with mine eternal enemy, / To be revenged on him” (Maturin, 1992: 20). La obra requiere claramente que Bertram cumpla con su juramento de unir sus fuerzas con cualquier tipo de poder que sea preciso; pero una vez que el personaje del Caballero Negro es eliminado de la obra, es imposible que se lleve a cabo tal requisito.

Sir Walter Scott fue el primero que aconsejó a su amigo eliminar al Caballero Negro de la obra⁵⁴, de lo cual se arrepintió con posterioridad, como mostró en su revisión de 1818 de *Women: or Pour et Contre*, en la que incluyó las partes eliminadas de *Bertram*. Sin el Caballero Negro, se pierden las cualidades *Heathcliffianas* de Bertram, quien, en más de una ocasión, parece poco más que un bandido traicionero y malhumorado, y no una figura que, en palabras de Idman, reúne las características de la ficción gótica y el movimiento romántico: “bring home a characteristic difference between the last-named movement [the Gothic Romance] and romanticism” (Idman, 1923: 115). Esta figura es la que cementa el terrible encuentro entre Bertram y una criatura demoníaca, y la aparición de lo sobrenatural; ya que, como también Scott llegó a reconocer, nuestra respuesta emocional a Bertram depende de que seamos capaces de reconocer que es víctima y verdugo a un mismo tiempo (Lougry, 1975: 47). *Bertram* fue

54 Walter Scott, en su carta del 8 de octubre de 1814, dice a Maturin que él no sabe qué hacer con el Caballero Negro, quien es a su vez un intento grandioso y terrible de introducir una figura de tal naturaleza en el escenario, y desea que la audiencia pueda entender su presencia en la obra: “I do not well know what to say about the Black Knight – it is at once a grand & terribly bold attempt to introduce upon the stage an agent of this nature & I wish your idea may be perfectly understood by the audience” (Scott, 1937: 30). La idea original de Scott de eliminar al Caballero Negro fue rápidamente secundada por Byron y Lamb – “the 'dark Knight' must also be got rid of ” (Scott, 1937: 40) –, y Maturin la siguió, no sin cierto recelo.

un éxito rotundo, a pesar de lo cual Maturin nunca llegó a reconciliarse con la mutilación que sufrió la obra; llegando a comunicar su descontento diciendo:

They have printed it as acted, whatever tends to Efface the radical distinctions of intellectual character, and reduce all the wild and wayward shoots of Mind, stubbed, unsightly and grotesque as they may be, to one smooth-shave Level, by the ponderous operation of the Critical Roller – whoever does this, does mischief. [...] I have no power of affecting, no hope of instructing, no play or other production of mine will ever draw a tear from the eye, or teach a lesson to the Heart, so I wish they would let me do what I am good for, sit down by my magic Cauldron, mix my dark ingredients, see the bubbles work, and the spirits rise, and by the pale and mystic light, I might show them 'the best of my delights'" (Scott, 1937: 60).

El distanciamiento existente entre Maturin y la Iglesia se agrandó con la publicación y la creciente popularidad de *Bertram* ya que, para proteger sus derechos como autor, Maturin tuvo que dejar de usar el pseudónimo que había estado utilizando hasta el momento e identificarse como The Reverend C. R. Maturin. En seguida, y sin más demora, comenzaron a propagarse rumores por todo Dublín de que iba a ser retirado de su coadjutoría por haber escrito su última obra. Tales rumores acabaron por ser totalmente infundados, y el reverendo siguió en su cargo hasta el día de su muerte.

Por otro lado, tanto Maturin como sus colaboradores en la producción de *Bertram* para el gran público se sentían tan seguros de que el irlandés tenía asegurada la fama y el éxito que los gerentes del Drury Lane Theatre le pidieron encarecidamente que continuase su rotundo éxito con otra obra. Animado con tales alabanzas y con la esperanza de obtener la independencia económica de la Iglesia, que tanto anhelaba, Maturin comenzó ipso facto a trabajar en su siguiente obra. En septiembre de 1816,

describió su nueva creación como una obra centrada en un personaje que, según propias palabras del autor, compartía ciertos parecidos con los personajes shakesperianos Lear y Titus Andronicus: “bears a joint resemblance to Lear and Titus Andronicus (in *passion* not in *situation*)” (Scott, 1937: 65). Pero esta vez, Maturin creó su personaje principal con el afamado actor Edmund Kean en mente, lo cual para muchos fue un craso error⁵⁵.

Manuel se estrenó en el Drury Lane el 8 de marzo de 1817, y tan sólo estuvo en cartel cinco noches. Muchos de los amigos de Maturin echaron la culpa de tan estrepitoso fracaso a Edmund Kean, quien parecía haber perdido todo interés en representar “a character of hoary and decrepid distress” (Scott, 1937: 65) y, en consecuencia, interpretó su papel de forma negligente, aunque posteriormente el propio Maturin admitió que la obra era pésima, tal y como se lamenta en una carta a su amigo Scott:

You are probably by this time apprized of the fate of “Manuel” – it has been withdrawn after being performed five nights – they try to console me by ascribing this to the unfavourable state of the times, and to Kean’s illness and caprice, but the truth is (let it be told how it will) that it has not pleased. (Scott, 1937: 71)

La obra gira en torno a Manuel, un viejo y rico noble español, y su gran amor por su hijo Alonzo, un héroe de la guerra contra los moros. Cegado por el amor hacia su hijo, Manuel ha desatendido por completo a DeZelos, un familiar dejado de lado en su

55 El mismo Maturin confesó en su carta del 2 de septiembre de 1816 a George Lamb, productor del Drury Lane, que estaba creado el personaje de Manuel a la medida de Kean: “The Character I am sketching for Kean” (Scott, 1937: 65).

momento de mayor necesidad económica, y quien, lleno de resentimiento ante tan injusto trato, conspira para asesinar a Alonzo. La mayor parte de la obra se centra alrededor del conflicto entre Manuel – quien está completamente seguro de la intervención de DeZelos en la desaparición de su hijo – y los intentos de DeZelos de enviar a Manuel al exilio para quedarse con sus riquezas⁵⁶. Finalmente, DeZelos tiene éxito al conseguir que Manuel y su hija, Victoria, sean exiliados por difundir calumnias; pero, en un ataque de culpabilidad por la muerte del joven Alonzo, uno de los asesinos contratados por DeZelos revela, ante los ojos de Manuel, el propio DeZelos, y sus hijos, toda la verdad de lo ocurrido. Éste muestra como prueba el cuchillo del hombre responsable de la muerte de Alonzo, en cuya hoja aparece grabado el nombre de DeZelos, quien, al ver sus planes destruidos, toma el arma y se quita la vida. Manuel ve su venganza completada y también muere. Los críticos inmediatamente atacaron, entre otras muchas cosas, la probabilidad absurda de que un hombre contratase a un asesino y para cometer el crimen le diese un cuchillo con su nombre grabado.

Bertram fue criticado por su falta de sentimentalidad, mientras que, en *Manuel*, al escoger como tema “a maiden's constancy and a father's woe” (*Manuel*, 1817: 20), parece que Maturin quiere compensar la falta de pathos en su primera obra; pero Manuel no es ningún Rey Lear, y definitivamente su hija no es ninguna Cordelia. Sin

56 La temática de los familiares, o allegados, envidiosos que intentan hacer todo lo posible para conseguir sus riquezas es una constante en la obra maturiana; así tenemos en *Melmoth the Wanderer* dos grandes ejemplos cuando vemos como el inglés Stanton es encerrado en un sanatorio mental, utilizando su obsesión por Melmoth como excusa, o el caso de los Walberg en “The Tale of Guzman's family”, donde la Iglesia intenta privar a la familia del fallecido Guzman de sus riquezas haciendo aparecer un testamento en el que se les niegan éstas, y todo bajo la excusa de ser Protestantes.

embargo, en su caracterización de DeZelos, Maturin maneja el problema de la motivación con cierta destreza, y en las secciones que representan el odio, el desprecio y los celos, el autor irlandés muestra un ingenio cáustico y mordaz que se aprecia de forma esporádica en sus obras. Mientras que, en *Bertram*, el lector, o espectador, echa en falta cierta ternura y piedad; durante las escenas finales de *Manuel*, Maturin claramente experimenta con la delineación de tales emociones entre Manuel y Victoria, preparándose a sí mismo para las también hermosas y conmovedoras escenas entre Melmoth e Immalee que aún estaban por llegar.

Pero *Manuel* es una mezcla de demasiados modos dramáticos para ser un éxito por sí mismo. Aspira a crear su propio héroe al modo del héroe trágico, pero carece por completo de la visión que podemos encontrar en la tragedia. Tiene también las características de la típica comedia de la Restauración en las adulaciones, los halagos y el servilismo de sus personajes secundarios, pero carece del “double entendres, the wit, and the particular morality of the Restoration stage” (Lougry, 1975: 50). Y, finalmente, la obra también tiene la línea argumental de un melodrama de finales del S. XIX, pero carece de esa conciencia de identidad propia que convierte al melodrama victoriano en algo tan propio⁵⁷.

A pesar de que Maturin hiciese una pequeña fortuna con *Bertram*, su economía en 1818 no se encontraba en una situación mucho más ventajosa que aquella en la que

⁵⁷ Algunos autores aluden tal cantidad de defectos en la obra al sinfín de manipulaciones, revisiones y modificaciones que ésta sufrió a manos del comité del teatro.

se encontraba en 1815. Como ya hemos visto, gran parte del dinero que había recibido por su obra lo destinó a pagar la deuda contraída por un pariente⁵⁸, y el resto fue derrochado en su ya conocido afán por la extravagancia, el cual, a veces, fue demasiado para él: “his love of extravagance and display sometimes proved too strong for him” (Scholten, 1933: 51). La espectacular fama de *Bertram* había introducido a Maturin en una vorágine vertiginosa que llegó a aturdir a nuestro autor, lo que, junto con un cierto éxito continuado, hizo que viviese por encima de sus posibilidades. En consecuencia, el fracaso de *Manuel* fue terrible para él por partida doble, tanto económica como moral, pero le convenció, de forma contundente, de la locura, desde un punto de vista literario, de intentar anticipar algo tan elusivo como puede ser el “gusto del público”. En el futuro, tan solo confió en su propio gusto y juicio.

3.4. Conflictos religiosos y éticos: Women; or, Pour et Contre.

Su siguiente obra, *Women; or Pour et Contre*, fue publicada en Edimburgo en 1818. En su propio estilo, esta novela, como lo será *Melmoth the Wanderer* más adelante, es una obra paradigmática de la fascinación que Maturin sentía por el lado

58 Este episodio de la vida de Maturin fue decisivo en su obra, y un hito a recordar. Como ya hemos visto con anterioridad, los problemas económicos son un tema recurrente en su obra; y éste más que pequeño contratiempo supuso, junto con la caída en desgracia de la reputación e ingresos de su padre, un varapalo a la economía de la ya amplia familia Maturin. Esto lo vemos continuamente reflejado en numerosos pasajes de sus obras, como la situación económica de los Walberg, o la obsesión por las riquezas de la familia del inglés Stanton, quienes llegan a encerrarle en un manicomio para hacerse con ellas, por poner algunos ejemplos.

oscuro del ser humano, como él mismo dice en *The Milesian Chief*: “the obscure recesses of the human heart” (Maturin, 1812a: vi), y de la destreza con la que se mueve por tales “recesses” (Botting, 2013: 106). En *Women; or Pour et Contre*, Maturin encuentra, por primera vez, la combinación perfecta para todos sus talentos como novelista y crea una obra que, aunque sea una novela pre-eminentemente psicológica dentro de un marco realista, contiene elementos de la novela histórica, el romance, y la novela gótica (Sage, 2012: 139). En su retrato de las dos heroínas, Eva y Zaira, Maturin muestra tal habilidad que aún tendría que pasar algún tiempo antes de que otro novelista tratase los temas que él persigue en esta novela con una sensibilidad y perspicacia comparable, la cual inspiraría a Christina Rossetti a escribir algunos de sus poemas góticos (Trowbridge, 2014: 162). El mismo Maturin llegó a decir de esta obra que alzaría al mundo evangélico en armas si estos lo llegasen a leer: “it will set the evangelical world in arms, if they read it” (Scott, 1937: 82). *Women; or Pour et Contre* es un análisis mordaz y perceptivo del evangelismo⁵⁹, o como Victor Sage dice, un estudio en modo irónico del evangelismo disidente del calvinismo en Irlanda: “a romance containing an ironic study of evangelical dissenting Calvinism in Ireland” (Sage, 2012: 139). Este estudio irónico que Maturin hace se centra tanto del aumento de poder y riquezas de los evangelistas, como de las formas en las que usan el sistema de Sabbath School para hacer proselitismo de sus creencias y de las sociedades varias que

59 El evangelismo es una creencia cristiana que enfatiza la salvación personal y la confianza en la Biblia. Esta creencia tuvo una gran influencia en Gran Bretaña – donde tomó el hueco dejado por la tradición puritana – en las iglesias y congregaciones protestantes y en la sociedad desde finales del S. XVIII (Kenyon, 1994: 133-144).

establecen. Es particularmente en la figura de Mr Wentworth donde Maturin captura esa mezcla de sofisticación mundana y piedad, de iniciativa capitalista y ardor calvinista, de objetivos seculares “justificados” por la divina providencia.

A pesar del ataque al evangelismo y la hipocresía que éste genera, la obra es ante todo un estudio en profundidad de la naturaleza psicológica y física del amor, tal y como lo experimentan sus tres personajes principales, Charles De Courcy, Eva Wentworth y Zaira Dalmatiani; y, como tal, *Women; or Pour et Contre* está considerada una de las obras maestras de Maturin. La historia se desarrolla alrededor del amor que siente De Courcy por Eva y por Zaira, y, a su vez, el amor que las dos mujeres sienten por él. En ambos casos, el amor de De Courcy está acompañado de una gran frustración; con Eva, por los fuertes sentimientos y educación calvinista de ésta, y con Zaira, porque ella desea mantener una relación estrictamente intelectual y no física con él. Atraído por Zaira debido a la incapacidad o la falta de voluntad de Eva de corresponder a su amor, Charles se prenda de la primera; viaja hasta Francia con ella mientras aún está comprometido con Eva. Tras un tiempo, al cansarse de Zaira, Charles regresa junto a Eva, no sin antes haber tenido una relación con otra mujer. Pero al regresar se encuentra a una Eva moribunda que se niega a verle en el lecho de muerte. Al finalizar la novela, Zaira descubre que su propia hija es, en realidad, la joven mujer que le había robado a Charles. La muerte de Eva hace que cualquier posible reconciliación entre Zaira y Charles sea irrealizable, y éste, debilitado por la enfermedad y el agotamiento, pronto muere a la temprana edad de diecinueve años.

En vista de tal conclusión, es obvio que Maturin no estaba escribiendo una

historia de amor al uso. Maturin escoge un escenario que contiene, tal y como afirma en su prefacio, “a paucity of characters and incidents” (Maturin, 1818: 6), y, por ello, se da a sí mismo la libertad de explorar más en profundidad los varios aspectos del amor. Cuando el lector conoce a Eva por primera vez, ella es joven e inocente; una muchacha completamente comprometida con la fe de su familia. En la descripción que Maturin nos da de su “ethereal lightness and purity, a visible sanctity” (Maturin, 1818: 27), vemos reminiscencias de la Haidee de Byron o la Immalee que el mismo Maturin nos muestra en la novela que nos concierne en este trabajo, *Melmoth the Wanderer*. En contraposición a ella, el lector se encuentra a Zaira; sensual, de pelo negro, más madura y con experiencia en la vida, seducida y ya casada a la edad de quince años. Pero tanto una como la otra son vulnerables a las pasiones destructivas del amor.

En esta novela, al igual que en *The Milesian Chief*, la representación del amor por parte de Maturin es compleja. Por un lado, Maturin es crítico con la falta de naturalidad en el hecho de negar la parte física de cada uno, así como también consciente de las dolorosas consecuencias de intentar sublimar toda traza de amor humano a la devoción religiosa. A pesar de toda su inocencia, Eva es tanto la destructora como la destruida: “as much the destroyer as the destroyed” (Lougry, 1975: 53); en cierto pasaje, al ser rechazado por Eva, Charles dice, no sin ciertas connotaciones vampíricas, que deja de visitarla porque sentía que no podía soportar la visión de aquella cuya mirada parecía estar bebiendo toda su sangre: “for he felt he could no longer support the sight of the face whose every glance seemed to be drinking

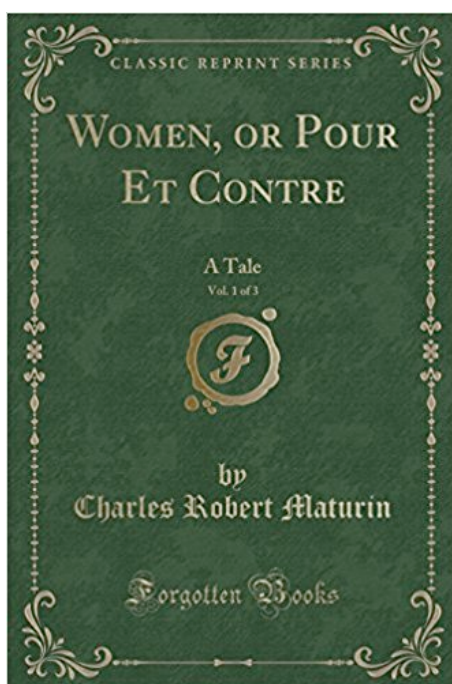
up his blood” (Maturin, 1818: 55).⁶⁰

Maturin comprendía que el ascetismo sexual no está tan sólo limitado a las mujeres, ya que Charles se encuentra atrapado tanto por su idealización de la mujer como por sus pasiones. Atraído hacia Eva y experimentando emociones extrañas e indescritibles por primera vez en su vida, Charles ve estas nuevas emociones tanto como un sacrilegio contra Eva, como contra el concepto del amor puro en el que había creído hasta el momento. Para ambos, la culpa que surge de la violación de ideales previos se torna en sufrimiento⁶¹. De nuevo, se puede ver un conflicto interno en Maturin también. En gran parte, él es claramente crítico con la represión sexual, pero al mismo tiempo da al lector la impresión de compartir algunas de las actitudes de sus personajes, o, cuando menos, crea un microcosmos que apoya la validez de éstas. De alguna forma, la historia de amor entre Eva y Charles (al igual que la que hay entre Zaira y Charles) es la historia de un amor que se podría haber resuelto felizmente si hubiesen sido capaces de liberarse de aquellas obligaciones que parecen destruir, de forma invariable, cualquier posibilidad de tener una relación satisfactoria. Por otro lado, no son tanto las deficiencias personales las que conllevan pesar y sufrimiento, como la naturaleza del amor mismo: “Love carries the seed of its own destruction, and when

60 La imagen de Eva como una vampiresa en este pasaje es más que apropiada; ya que, desde una posición casi como de otro mundo, ella exige a Charles más de lo que es humanamente posible dar, y al escapar de ella, él afirma a través de su acción que debe reconocer sus necesidades tanto físicas como espirituales. De una forma similar, Maturin muestra cómo la sexualidad de Eva, a pesar de ser negada de forma consciente, está presente de forma sublimada en una religión cargada de trasfondos pasionales y eróticos, a pesar de todo.

61 En el caso de Eva, a través de un aislamiento auto-impuesto durante el cual intenta, a través de la penitencia y el sufrimiento, sublimar su amor hacia Charles en un amor exclusivamente hacia Cristo; mientras que en el caso de Charles, se materializa en una enfermedad y un deterioro físicos

man falls in love, the force is released that will inevitably cause pain” (Lougry, 1975: 54). El ser humano ha nacido en un mundo perdido y, ya que tan solo la inocencia puede asegurar la felicidad, el hecho de que la inocencia se pierda garantiza la omnipresencia del sufrimiento. El mismo Maturin nos habla directamente de esta dura realidad: “This is the truest lesson of life – That “man was made to mourn,” is not merely the sentiment of a poet, proud of sentimental melancholy – it is the experience, the terrible daily experience of life” (Maturin, 1818: 112). Muy pocos matrimonios en las obras de Maturin son felices, y aquellos que, de alguna forma, evaden la infelicidad son suficientemente excepcionales como para provocar una gran sorpresa.



Portada: *Women*

ocasionados por unos conflictos fuertes e irreconciliables dentro de su propio ser.

Women; or Pour et Contre, sin embargo, es el mayor intento de Maturin de trabajar dentro de un marco realista y rendir cuentas por las acciones de los personajes, no en términos de un sistema más grande impuesto sobre ellos, sino en términos de sus propias debilidades y fortalezas. Las motivaciones y el comportamiento de los tres personajes principales de la obra son descritos con una fuerza y una auto-confianza que Maturin tan solo posee cuando escribe de acuerdo a sus propios deseos artísticos. La última parte de la novela ha sido criticada por ser demasiado larga y no estar suficientemente integrada con el resto de la obra, pero el análisis de la angustia de Zaira que realiza Maturin contiene algunas de sus más certeras muestras de profundidad psicológica. Zaira interpreta el dolor que sufre como procedente de una transgresión personal y, consecuentemente, recurre a la religión con la esperanza de, tras hacer penitencia, aliviar su más profundo sentimiento de culpa⁶². Este análisis de la angustia religiosa de Zaira, de la lucha entre sensualidad y espiritualidad en su fuero interno por ganar el control, ocupa un lugar propio dentro del corpus de novelas británicas decimonónicas, ya que la descripción de experiencias religiosas correspondía por tradición, y casi en exclusividad, a la poesía, el subgénero de la confesión y el tratado.

Al escribir sobre Eva, gran parte de la crítica concurre con la descripción que Scott hace de ella al decir que le parece, en palabras del autor escocés: “so soft, so gentle, so self-devoted – such a mixture of the purity of heaven with the simplicity of earth, concealing the most acute feelings under the appearance of devout abstraction, and unable to express her passion otherwise than by dying for it” (Scott, 1818: 253). Es

⁶² Zaira prefigura de este modo algunos de los grandes personajes femeninos de la literatura del S XIX, como Emma Bovary de Gustave Flaubert o Sue Bridehead de Thomas Hardy.

decir, tal mezcla entre la pureza celestial y la simpleza terrenal, con unos fuertes sentimientos bajo una apariencia externa de devoción, que la única forma de demostrar su pasión no es otra que morir por ella. Maturin, en efecto, la representa como una joven demasiado etérea como para soportar durante mucho tiempo las impresiones y vicisitudes que este mundo y sus propias emociones le infligen⁶³. Quizás debido a esto, Maturin para nada simpatiza con ella. Nos muestra una mujer cuya capacidad para experimentar la vida ha sido atrofiada por una religión de miras estrechas que no solamente ha llegado a ella a través de la herencia y tradición familiar, sino que también consigue mantenerla a través de una pura reafirmación de su voluntad.

Eva no es para nada tan burda y dogmática como todos los evangelistas que la rodean, pero las deficiencias que sufre son las mismas que Maturin atribuye a la doctrina evangelista, en particular, y a todos los fanatismos religiosos en general⁶⁴. El autor la describe como alguien para quien la religión parece algo instintivo, “religion seemed to be an instinct, a part of her pure nature”, pero al centrar la atención en sus expresiones, que parecen mostrar suspiros reprimidos, “expressions that indicated sighs suppressed” (Maturin, 1818: 167), indica que su religión no es algo natural, sino que depende de la represión de esos instintos que le podrían haber dado el deseo de vivir.

63 Es mucho más que posible que Maturin modelase a Eva pensando en una de sus sobrinas, Susan Lea, quien, tras una larga enfermedad, murió a la edad de 18.

64 Es interesante mencionar en este punto el pasaje de la novela que nos concierne, *Melmoth the Wanderer*, en el que el héroe, Melmoth, al mostrar a la inocente Immalee el mundo y sus religiones, a través de lo que podríamos llamar un artilugio mágico, dice a la joven que él odia a todas las religiones por igual, sin hacer distinciones, mostrando hechos fanáticos de cada una de ellas.

Charles De Courcy se da cuenta de que el amor que Eva siente por él no es sino una extensión de su existencia orientada a la muerte y de que su idea de un amor mutuo está basada en la disolución simultánea de dos cuerpos en un espíritu puro. La actitud final de Maturin hacia ella es ambivalente: se siente atraído hacia su sinceridad y belleza pero repelido por su duro e implacable evangelicalismo⁶⁵. Por otro lado, ella posee una fe y una sabiduría que casi con seguridad corresponden a las propias creencias de Maturin; por ello, se puede leer la escena del lecho de muerte de Eva como una parodia de los tratados evangélicos de finales del S. XVIII y principios del S. XIX. Ella enfatiza la necesidad de no perder de vista a la muerte, la futilidad y la capacidad destructora de las vanidades mundanas, y la dureza de la tarea de vivir que Dios nos impone. En su absurdo pronunciamiento final de amor por Charles – “What more could I do than die for him?” (Maturin, 1818: 361) – Maturin nos muestra el precio que un ser humano paga cuando intenta negar o reprimir su humanidad. Zaira, a lo largo de sus sufrimientos por el amor que siente por Charles, intentó también conseguir la absolución a través de una vida conventual, pero la rechaza porque la ve como “torpid, obtuse, self-contracted, self-sufficed, without malevolence or kindness, pleasure or pain, love or grief” (Maturin, 1818: 229).

Como hemos podido ver, en *Women; Or Pour et Contre Maturin* desarrolla sus capacidades narrativas jugando con diferentes estilos. Ésta es una novela que se enmarca en el realismo, a la vez que presenta características de la novela histórica, el

65 Al final de la novela, se puede ver claramente esa ambivalencia en la forma en la que Maturin describe la muerte de su heroína.

romance o la novela gótica. Sin embargo, y ante todo, es una obra en la que Maturin, por una parte, ataca los fanatismos religiosos y la hipocresía que estos conllevan, y, por otra, se adentra en la psicología humana y en la compleja naturaleza del amor. Tanto la crítica religiosa, sobre todo centrada en los fanatismos, como la complejidad del amor son temas que aparecerán de nuevo, junto con otros, en su obra cumbre *Melmoth the Wanderer*, como veremos más adelante.

3.5. Fallida vuelta al teatro: Fredolfo.

El pago que Maturin recibió por *Women; or Pour et Contre* consiguió aliviarle de sus preocupaciones financieras de nuevo. Sin embargo, aunque aún se encontraba molesto por el estrepitoso fracaso de *Manuel*, volvió a arriesgarse con una tragedia, la cual comenzó a escribir en abril de 1817⁶⁶. La mayor parte de *Fredolfo*, así se llamaría su nueva creación, se escribió durante 1818, y, siguiendo los consejos de George Lamb, Maturin mandó la obra a Covent Garden, en lugar de mandarla a Drury Lane. Lamb actuó de nuevo en esta ocasión como el consejero literario de Maturin, sugiriendo, según propias palabras, que debería de tener cuidado de que el primer acto no fuese demasiado bueno, ya que este fue el principal fallo de *Manuel*: “take care the first act is

⁶⁶ Maturin estaba completamente convencido de que el fracaso de *Manuel* fue causado por la incompetencia de Kean a la hora de interpretar al personaje principal de la obra. Así que, en esta ocasión, el autor dublinés optó por no escribir su siguiente tragedia con ningún actor en mente.

not too good, which was the principal fault of *Manuel*” (citado en Lougy, 1975: 57). A pesar de este consejo tan oportuno como enigmático, *Fredolfo* se estrenó en Covent Garden en la primavera de 1819 y su fracaso fue incluso mayor que el de *Manuel*.

Es pura especulación decir las razones por las cuales una obra en particular fracasa, pero, en el caso de *Fredolfo*, las razones que se le atribuyeron fueron la ausencia de un claro papel protagonista, la falta de interés de los actores principales, la ineptitud de los actores secundarios, y la violencia y actos de traición presente en sus personajes, especialmente en los actos finales. Otra razón pudo ser el hecho de que *Fredolfo* era demasiado fuerte como para ser asimilado por su público – es difícil de imaginar lo que Samuel Taylor Coleridge, quien había reaccionado de forma tan vehemente por la presencia de adulterio en *Bertram* (Dennis, 2012: 47), habría dicho sobre *Fredolfo*. No se la puede considerar una gran obra – indudablemente el escenario no era el lugar indicado para el particular talento de Maturin, aparte de enfurecer al público con la violencia extrema y traición del villano ya mencionadas más arriba – pero, por otra parte, como tragedia, *Fredolfo* es mucho mejor que la exitosa *Bertram*, ya que Maturin nos muestra, con su gran talento, ese lado demoníaco en el ser humano y cómo a menudo la línea que separa el bien del mal es muy fina y casi intangible. Esto, como nos recuerda Cécile Malet-Dagréou, hizo que se tildara al autor irlandés de loco, sin más pruebas que el trasfondo en sus obras; idea que se acrecentó tras la publicación de *Melmoth the Wanderer*, como veremos en posteriores capítulos de la presente obra:

Not convinced that drama was not his medium, Maturin wrote *Fredolfo*,

96

produced at Convent Garden in 1819 and performed once. It was his final attempt as a playwright. Actors were dissatisfied, and so was the audience. The villain's murderous violence and treachery infuriated them. Paradoxically, *Fredolfo* is better than *Bertram* owing to Maturin's skilful portrait of the “wakeful demon” in man. He demonstrates how thin the line between good and evil often is, and how repression easily results in cruelty, sadism, violence and death. Such an uncompromising position sparked the unfounded idea that Maturin was going insane – an idea somewhat reinforced by the publication of his masterpiece, in 1820. (Malet-Dagréou, 2016: 62)

Fredolfo, ambientado en la Suiza del S. XIV, se desarrolla en torno al personaje epónimo, Fredolfo, quien años atrás mató al gobernador austriaco Wallenberg, quien antes había violado a su mujer. El hijo de éste, y actual gobernador, aún busca al asesino de su padre; su asesinato había sido presenciado por un campesino suizo por nombre Adelmar. Tras ser exiliado para mantener el secreto, Adelmar se encuentra de vuelta en Suiza, tras lo cual es apresado y encerrado en una mazmorra por el mismo Fredolfo. Pero, inesperadamente para el noble, su hija Urilda se enamora de Adelmar, después de que éste la rescate, y Urilda logra persuadir a su padre para que le perdone la vida. En este momento, otro personaje entra en escena; Berthold, cuyo amor por Urilda ha sido rechazado. Lleno de furia revela a Wallenberg el terrible secreto: que fue Fredolfo quien mató a su padre. Éste es el preciso momento en el que tanto el noble como su hija son apresados por el gobernador. Adelmar también resulta capturado, pero logra preparar un plan para efectuar la huida de los tres reos. Finalmente, Wallenberg logra capturar de nuevo a Urilda, esta vez en una iglesia, y, usándola como rehén, obliga a Fredolfo y a Adelmar a rendir sus armas. El gobernador mata al indefenso Adelmar, pero un

encolerizado Fredolfo logra darle una estocada mortal. En los momentos finales de la obra, se puede ver a una Urilda que muere al lado de Adelmar, entre sollozos y despreciando los intentos de su padre por consolarla.

La obra, obviamente, está llena de violencia; pero esta violencia no es gratuita. El público inglés de la época no se escandalizó tanto por el tema de la violación como por el acto de flagrante cobardía realizado por Wallenberg al desarmar a Adelmar y después matarlo, acción que concuerda a la perfección con el carácter sádico y tiránico del gobernador. Maturin, con la habilidad que le caracteriza, como ya hemos mencionado anteriormente, introduce de forma rápida y dramática a los personajes principales y crea un clima de tensión. Pero lo que realmente convierte a esta tragedia en superior a sus dos antecesoras, como ya hemos visto en párrafos anteriores, es la habilidad con la que explora la naturaleza de la culpa, la violencia y el mal (Malet-Dagréou, 2016: 62). Éste es el aspecto de *Fredolfo* que más claramente prefigura a *Melmoth the Wanderer* y, al igual que en esa obra, *Fredolfo* debe leerse principalmente en clave psicológica.

En una carta a su amigo y editor Alaric Watts, Maturin destaca la importancia de Berthold en la obra, “much depends on Berthold” (en Idman, 1923: 192), y, al afirmarlo, nuestro autor está completamente en lo cierto; pide a Watts que no deje que Berthold aparezca como una figura absurda, o será la ruina de la obra:

I must revert to the part of Berthold, which is sufficiently eccentric and extravagant. Don't let him, on my account, appear a ludicrous figure. [...] don't

let him be ludicrous, that must be the ruin of the play. No one could bear a *Kitchen Richard*. Much depends on Berthold. (Maturin, 1892: xli; en Idman, 1923: 192; en Lougy, 1975: 59)

Éste es un personaje de importancia capital dentro de la obra, no solamente nos ilumina en nuestra comprensión sobre los demás personajes principales, especialmente sobre Fredolfo y Wallenberg, sino también sobre sí mismo al moverse hacia un papel simbólico como la personificación del mal y lo demoníaco. Sin embargo, Berthold también es un hombre, y sus dimensiones más humanas se transmiten de forma dramática cuando Maturin nos presenta su angustia y su ternura frustrada. Lejos de ser una figura absurda, él implora recibir nuestra compasión debido a su sufrimiento, a la vez que despierta nuestro miedo debido a la violencia que dicho sufrimiento puede provocar. Incapaz de crear o compartir placer, utiliza su poder para convertir el mundo que le rodea en un ruedo del dolor, en el que la angustia de los demás le sirve para disminuir su propio aislamiento.

Es precisamente a través de su capacidad como causante de dolor y castigo, cuando Berthold se acerca más a poseer un rol simbólico ya que, a pesar de su debilidad y deformidad, ejerce un control sobre Fredolfo del que este no puede escapar. De hecho, Berthold es el agente moral de la obra, y es comparándolo con él como juzgamos las acciones del resto de personajes. No es, de ningún modo, un agente moral con respecto al bien que pueda causar, pero sí con respecto al mal que suscita en los demás. En un momento de la obra, Fredolfo habla de sí mismo como un hombre que está cautivado

por un ser que se burla de él con la malicia de un demonio: “enthralld to one, who wreaks on me a daemon's mockery, and a daemon's malice” (Maturin, 1819: 30). En *Fredolfo*, Maturin quiso explorar lo demoníaco usando la figura de un humano grotesco y deformado; lo consigue y, al mismo tiempo, consigue que su obra permanezca intacta⁶⁷. Al avanzar la obra, la relación entre Fredolfo y Berthold se delinea profundamente, y este último, en su fealdad y capacidad para la violencia, llega a simbolizar la parte *subracional* y no-pública de Fredolfo. Berthold le recuerda a Fredolfo su pasado, su culpa presente, tal y como este último le describe; Berthold es completamente consciente, es un demonio que conoce hasta los secretos más profundamente enterrados: “But Berthold lives in vivid consciousness, / The wakeful demon of the buried secret” (Maturin, 1819: 49).

La presencia de este “wakeful demon” en todo ser humano fascinaba a Maturin. Una y otra vez, el autor irlandés explora su presencia y las diferentes formas en las que se manifiesta, sin importar cuán profundamente enterrado o cuán fuertemente reprimido está. Cuando Fredolfo grita lleno de rabia a Berthold, se encuentra furioso en realidad por esa parte de sí mismo que se opone a la nobleza y el heroísmo de su lado público:

Thou night-mare of the oppressed sight, on whom

Deformity ran wanton! – Yes, she snatch'd

The page where Nature would have written man,

⁶⁷ Lo cual no le ocurrió con *Bertram* donde, como ya hemos visto con anterioridad, Maturin quiso explorar lo demoníaco a través del Caballero Negro, pero los arreglos que le sugirieron realizar lo eliminaron, cambiando la obra por completo.

And madly scrawl'd it with a pictured devil! (Maturin, 1819: 32)

Es en el otro personaje principal, el del joven Wallenberg, donde Maturin sugiere que la antítesis entre el hombre y el diablo no está tan clara como afirma Fredolfo en el pasaje anterior. Si Berthold representaba la contrapartida demoníaca de Fredolfo, él también representa la contrapartida humana de Wallenberg. La primera vez que el espectador se topa con ellos, los dos hombres parecen totalmente distintos – uno es un siervo débil, deforme e impotente, mientras que el otro es un gobernador poderoso y despiadado –, pero ambos comparten el mismo deseo de ver la caída de Fredolfo. Es en el personaje de Wallenberg donde Maturin explora los orígenes de la rabia y el mal y, al hacerlo, sugiere que Wallenberg no es sino un Berthold sin la deformidad física. Sin embargo, su personaje no se halla tan profundamente desarrollado como el de Berthold, ya que no parece que haya una motivación adecuada para tanta rabia y furia. En el caso de Berthold, nuestra compasión la despierta un hombre que, a pesar de su cuerpo deforme y mente trastornada, posee restos de amabilidad y amor; alguien que habría sido capaz de transmitir dulzura de habersele dado la oportunidad. Wallenberg no da la más mínima indicación de signos de ternura, e incluso cuando habla de sus sentimientos por Urilda, le dice que podría rodearla como una serpiente y matarla:

Thou, whom I know not if I loath or love, –

Who mak'st me tremble with unnamed sensation, –

Whom I could clasp, or curse, embrace, or stab;
Round whom I could, like the dark serpent, fold,
To twine, and – ha! to crush thee! (Maturin, 1819: 75)

El lenguaje del amor para Wallenberg no es sino un vehículo para su sadismo y violencia. Los críticos que han cuestionado lo que parece ser la excesiva y caprichosa capacidad de Wallenberg para la violencia han pasado por alto el hecho de que, en su caracterización de Wallenberg, Maturin no está para nada interesado en la causalidad convencional, sino en un estudio psicológico del mal (Lougy, 1975: 61).

En *Fredolfo*, Maturin desarrolla más aún el tema de la represión que da origen a la crueldad, y representa las cualidades del sadismo, la tortura y el asesinato⁶⁸. Wallenberg prevé torturar a Fredolfo frente a su hija, y, en sus fantasías altamente eróticas, se ve la evidencia de una naturaleza que tan solo puede producir excitación sexual de forma indirecta a través del dolor y el sufrimiento. La sexualidad de Wallenberg solo puede existir en el reino de lo potencial y lo imaginativo, ya que es incapaz de experimentar lo auténtico y real. En una escena, Urilda, temerosa por la vida de su padre, accede a someterse a Wallenberg si libera a Fredolfo, y, en este momento, cuando lo real interfiere con sus fantasías, Wallenberg se encuentra impotente e indefenso y consecuentemente “dashes her from him” (Maturin, 1819: 70), la aparta violentamente de su lado:

68 Hecho que le relaciona estrechamente con la obra de William Godwin Caleb Williams, una narración que se centra en los problemas de las diferencias de clase y la naturaleza de la opresión que emana de éstas (Scholten, 1933: 46; Hindle, 2005: ix-x).

Uril. (clinging to him, as he drags her along)

Oh! He must not die!

Thou'lt save him yet – thou wilt – thou'rt merciful,

Piteous, and good – I will be thine!

(He dashes her from him) (Maturin, 1819: 70)

Después de leer *Fredolfo*, se puede entender la razón por la cual esta pieza teatral no fue bien recibida por su público. Maturin, casi como si él mismo hubiese estado poseído por un demonio, es inflexible en el tratamiento de unos temas que normalmente se presentaban con un disimulo muy acusado. Al final de la obra, su héroe, Adelmar, muere de una forma muy poco heroica, y el homónimo de la obra, Fredolfo, es totalmente despreciado por su hija moribunda. Maturin ha suscitado posibilidades de heroicidad tan solo para tirarlas por los suelos. Hacia el comienzo de la tragedia, Maturin parece crear al héroe de la obra cuando Adelmar se describe a sí mismo como hijo del infortunio, de la persecución y del misterio, “I am the child of woe, / Of persecution, and of mystery” (Maturin, 1819: 15)⁶⁹, y como un hombre que

⁶⁹ Esta descripción de Adelmar concuerda a la perfección con la figura del héroe arquetípico de la mayor parte de la producción gótica de la época; la de un héroe – o heroína – rechazado, con una gran carga sobre sus hombros, perseguido y rodeado por el misterio. Nos encontramos con personajes de este índole desde Theodore en *The castle of Otranto*, de Horace Walpole, pasando por las hermanas Ellinor y Matilda en *The Recess*, de Sophia Lee, Edmund en *The Old English Baron*, de Clara Reeve, Caleb en *Caleb Williams*, de William Godwin, hasta Emily St Aubert, en *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe; y con posterioridad, en la gran obra maestra del autor irlandés – y centro de nuestra investigación –, el joven español Alonzo de Monçada o el mismo Melmoth en *Melmoth the Wanderer*. Quizás son los casos de Edmund y las hermanas Ellinor y Matilda los que vendrían inmediatamente al público contemporáneo, y también quizás por ello la impresión al ver la evolución de la obra habrá

podría haber sido un héroe: “I might have been a hero” (Maturin, 1819: 15). Pero los intereses del dublinés cambian⁷⁰, y en su lugar explora los temas mucho más fascinantes de la culpa y la crueldad en figuras como Berthold y Wallenberg.

Fredolfo fue la última obra de teatro publicada por Maturin y está considerada, en muchos aspectos, su pieza dramática más sólida y mejor construida. Es la que muestra más fuerza, incluso en esas escenas en las que, a través del soliloquio o monólogo, sus personajes manifiestan, en un momento, una intensidad emocional elevada y expresan sus pensamientos y motivos más profundos. Pero en su mayor parte, el estilo de escritura de Maturin depende mucho de la creación de una atmósfera y un marco físico y psicológico que no podía desarrollar por completo dentro de las limitaciones que ofrece el teatro. Destacan la narración descriptiva y el análisis detallado de motivos, miedos y odios ocultos; mientras que, por el contrario, encontramos su punto débil cuando escribe diálogos. En ficción, fue capaz de usar diversas técnicas – cartas, manuscritos, diarios y narradores ficticios – para compensar “his weakness in creating credible dialogue” (Lougy, 1975: 63), pero, a pesar de las limitaciones presentes en la forma dramática, se pueden encontrar algunas escenas dentro de *Fredolfo* en las que personaje, acción y lenguaje parecen unificarse a la perfección.

Fredolfo debió haber sido una obra difícil de digerir para un público que se

sido mayor.

70 De hecho, hasta tal punto que se podría decir que Adelmar es el menos desarrollado de todos los personajes principales en *Fredolfo*.

había criado con tragedias isabelinas; la mayoría de ellas, como Robin Bates nos recuerda, con un final esperanzador (2008: 61). El escenario había seducido a Maturin desde su más tierna infancia; le había recompensado bien, pero sucintamente, por las atenciones prestadas y, finalmente, desdeñó las ofrendas que tanta devoción le había presentado. Tras el estrepitoso fracaso de *Fredolfo*, Maturin se resignó al hecho de que el teatro no estaba hecho para él: “drama was not his medium” (Lougry, 1975: 63). Fue entonces cuando decidió volver a escribir ficción durante los escasos cinco años de vida que le quedaban (Scholten, 1933: 47); volver a esa forma que le había tentado con numerables promesas, pero que finalmente le había dado tan poco.

Al mismo tiempo que *Fredolfo* fracasaba, para septiembre de 1818, Maturin tenía una nueva obra y un romance en mente; incluso puede que ya estuviera escribiéndolas. La obra de teatro, sin embargo, nunca llegó a publicarse y no llegó a los escenarios hasta seis años después de su muerte. El manuscrito de esta obra, *Osmyn the Renegade*⁷¹, había sido entregado al actor Edmund Kean para que éste la ojeara, y por razones aún hoy desconocidas, se negó a devolverla a su legítimo dueño. La obra de teatro estuvo en paradero desconocido entre los años 1821 – 1822, y no fue recuperada hasta finales de 1825 por William, hijo mayor de Maturin. Llegaron a pasar casi otros cinco años hasta que fue finalmente estrenada en Dublín con un éxito abrumador. La viuda de Charles Robert Maturin obtuvo 300 libras de la producción. A pesar de su gran éxito, lo único que se llegó a publicar de esta obra fueron pequeños fragmentos citados

71 También conocida como *The Siege of Salerno*.

por Alaric Watts (Scholten, 1933: 50).

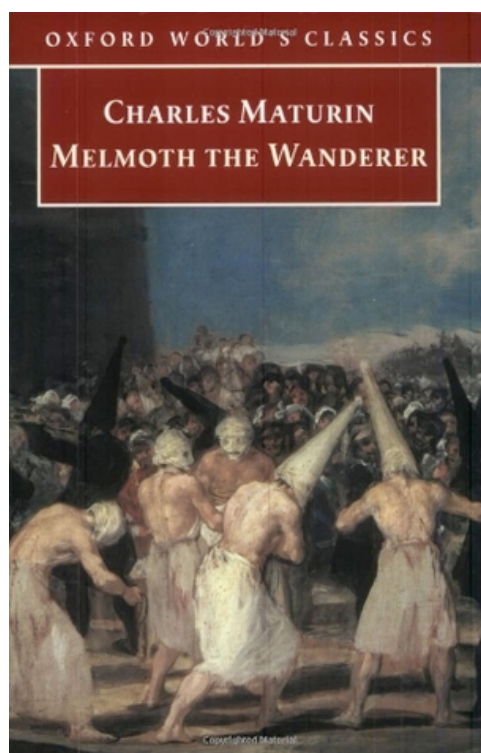
3.6. Momento cumbre: *Melmoth the Wanderer*.

El romance en el que Maturin se encontraba ya trabajando no era otro sino *Melmoth the Wanderer*, por el que ya habría recibido un adelanto de 500 libras en algún momento de 1819, lo cual nos indica que el autor dublinés era al menos solvente en el momento del estrepitoso fracaso de *Fredolfo*. *Melmoth the Wanderer* fue publicado en agosto de 1820, y aún hoy en día ésta es la obra por la que más se reconoce a Maturin en la mayor parte de las esferas literarias. El mismo Honoré de Balzac elogió en más de una ocasión el genio del irlandés y la grandeza de su obra al colocar a Melmoth junto al Don Juan de Molière, el Fausto de Johann Wolfgang von Goethe y el Manfred de Byron, como una de las cuatro figuras alegóricas supremas de la literatura europea moderna⁷². Tras leer *Melmoth the Wanderer*, uno tiene la sensación de que es una obra que siempre estuvo dentro de Maturin, esperando la conjunción de tiempo y circunstancias apropiada para aparecer. No cabe duda que muchas de las características de su personaje fueron delineadas a partir de numerosas fuentes literarias anteriores,

⁷² Mientras que en su tierra natal, Irlanda, y en Inglaterra, la obra de Maturin quedó casi en el olvido durante tiempo, en Francia floreció. El propio Honoré de Balzac era uno de sus mayores admiradores, y consideraba a Melmoth uno de los grandes outcasts de la literatura universal, hasta el punto de escribir una secuela de *Melmoth the Wanderer*: “In Paris [...] his reputation had flourished posthumously. Balzac, his most prominent admirer, had placed the figure of *Melmoth the Wanderer* alongside Goethe's Faust and Byron's Manfred as one of the great outcasts of modern literature, and he had even written a satirical sequel, *Melmoth réconcilié* (1835)” (Baldick, 1989: vii). Ver también: Scholten, 1933: 7; Kelly, 2011a: 24).

especialmente el Lucifer de John Milton o el Dr. Faustus de Christopher Marlowe, en cuya obra *The Tragical History of Doctor Faustus* (c. 1588) se dilucida la escena donde Melmoth, quien ya siente su final cercano, advierte a su joven descendiente y a Alonzo de Monçada de que no entren en la habitación en la que se hallan, a pesar de lo que puedan oír procedente desde dentro, una vez la hayan abandonado⁷³, o incluso en las obras gótica de sus contemporáneos Matthew Gregory “Monk” Lewis, cuyo genio del horror, según Scholten, consigue superar Maturin en esta obra, o William Godwin (Scholten, 1933: 101). Aún así, como veremos en el siguiente capítulo, *Melmoth the Wanderer* es una creación única de Maturin – su genio y estilo están indeleblemente marcados a lo largo de toda la obra. Usando tanto la leyenda del Judío Errante como la de Fausto, Maturin crea una obra de arte única que tan sólo comparte con sus otras fuentes las similitudes más amplias y generales.

⁷³ Marlowe's *Tragical History of Doctor Faustus* suggested the scene where Melmoth, feeling that his last night has arrived, warns the two young men not to come into his room, whatever noises they may hear (Scholten, 1933: 104).



Portada: *Melmoth the Wanderer*

Aunque temáticamente ligada a obras tanto del propio Maturin como a las de otros autores, *Melmoth the Wanderer* se resiste a cualquier tipo de comparación y exige que la tengamos en cuenta por sí misma. Y como ocurre con el cuarto libro en *Gulliver's Travels*, o con gran parte de la obra del Marqués de Sade, las propuestas de *Melmoth the Wanderer* no son fáciles ni agradables de admitir o aceptar. No hay ningún tipo de evidencia que indique que Maturin padeciese demencia a la hora de escribir *Melmoth the Wanderer*⁷⁴. Por el contrario, las diferentes cartas que el autor irlandés escribió durante este periodo muestran una lucidez y coherencia digna de una persona en sus

74 Son varios los autores que hacen mención a la excentricidad del dublinés y, en algún caso, a su posible locura (Scholten, 1933: 28; Kramer, 1973: 11, 14)

cabales⁷⁵, y su última novela, *The Albigenses*, no parece ser la obra de un demente. A pesar de ello, sí es cierto que uno tiene la sensación de que Maturin, al escribir *Melmoth the Wanderer*, evoca una realidad que resulta ser tan poderosa, a la vez que grotesca y cruel, que, como dice Lougy, la línea divisoria entre el genio y la locura es muy fina: “the dividing line between genius and madness is throughout it very thin” (Lougy, 1975: 65-66)⁷⁶. En alguna ocasión, hasta el propio Maturin participó del juego y alimentó las sospechas cuando se refirió a su creatividad como brujería, explicando cómo le gustaría que su lector se sentase alrededor de su caldero mágico y viese los espíritus que de él emergían: “sit down by my magic Cauldron, mix my dark ingredients, see the bubbles work, and the spirits rise” (Scott, 1937: 60).

Al escribir una novela como *Melmoth the Wanderer*, Maturin tuvo que explorar unas áreas del conocimiento altamente exigentes, como pueden ser las visiones de otro mundo – “the visions of another world” –, o los rincones más oscuros de la psique humana (Scott, 1937: 14). Estos rincones, y lo que en ellos se halla, ejercen una gran presión sobre la entereza de la mente y, con ellos, pudo cruzar, quizás de forma irrevocable, fronteras prohibidas. El escritor, entonces, se aísla del mundo que le rodea, ya que ha utilizado el embrujo de la palabra para dar a luz a una realidad irracional y demente. Este escritor es, a un tiempo, poseedor de secretos que compartirá con

75 Para certificar esto basta con echar un vistazo a una compilación como es *The Correspondence of Sir Walter Scott and Charles Robert Maturin*, donde vemos el estilo más íntimo y personal del dublinés al mantener su correspondencia a través de los años con el afamado autor escocés.

76 Para dar más credibilidad a esta leyenda, más de una fuente contemporánea al autor sugería que éste estaba obsesionado por su creación, *Melmoth the Wanderer*.

aquellos lectores que se atrevan a sentarse alrededor de su “magic Cauldron”, y estará él mismo poseído por esos demonios cuya presencia revela su arte.

Es también posible que el propio Maturin percibiese en sí mismo algunos indicios latentes de locura o, por lo menos, ciertas inquietudes que iban más allá de lo que muchos tildarían de normal, haciendo alusión a ellos en *Melmoth the Wanderer*. En su prefacio de la edición de 1820, Maturin dice que el original sobre el que está basada la mujer de Walberg, un padre de familia a quien el Errabundo trata de tentar en “Tale of Guzman's Family”, es una mujer viva y real y, como el mismo Maturin recalca, *que viva muchos años*: “the original from which the Wife of Walberg is imperfectly sketched is a living woman, and *long may she live*” (Maturin, 1998: 5). Esta “living woman” es, casi sin lugar a dudas, la propia mujer de Maturin, a quien se compara con Ines, la mujer de Walberg en “The Tale of Guzman's Family”. El relato mismo es uno de los más suaves que encontramos en *Melmoth the Wanderer*, y el papel del mismo Melmoth es mínimo en él. La historia gira alrededor de Guzmán, un rico comerciante de Sevilla, cuya hermana provocó su ira tiempo atrás al escaparse y contraer matrimonio con un músico alemán protestante llamado Walberg. Cuando Guzmán piensa que va a morir, invita a su hermana y a su familia a Sevilla, acomodándoles entre lujos y riquezas, a pesar de su negativa a verles. Más adelante, Walberg incluso invita a sus padres a venir a vivir con ellos desde Alemania y, al menos durante algún tiempo, todos viven felices y en la más fastuosa comodidad.

Pero a la muerte de Guzmán se descubre que, bajo la influencia y coacción de

sus confesores, éste ha dejado toda su fortuna a la Iglesia, por lo que los Walberg se encuentran en la más absoluta miseria. En medio de la pobreza y desesperación, su hijo vende su sangre a un cirujano, a la hija poco le falta para caer en la tentación de la prostitución, y Walberg se vuelve virtualmente loco de preocupación al ver que su familia se desmorona a su alrededor. Durante todo este tiempo, Melmoth visita con frecuencia al pobre desdichado pero, al igual que ocurre con las otras víctimas a las que Melmoth acecha, Walberg rechaza de forma tajante los términos que Melmoth exige para poder recibir su ayuda. Finalmente, el testamento original, en el que está escrito que Guzmán dejaba toda su fortuna a su hermana, aparece gracias a la mediación de un buen samaritano⁷⁷, pero no sin que antes Walberg esté a punto de cometer asesinato, al intentar contra la vida de su mujer y su padre. Con el tiempo, Walberg se recupera de su enfermedad mental y toda la familia vuelve a Alemania para vivir prósperamente.

“The Tale of Guzman's Family” es importante por el origen y trasfondo que nos da sobre Melmoth, pero también por la vehemencia emocional con la que Maturin trata de nuevo el tema de la pobreza, tan recurrente en su obra. Como ya ocurrió en *Manuel*, esta parte de *Melmoth the Wanderer* está escrita con tal fuerza e intensidad que la vida de Maturin se puede ver en cada página (Lougry, 1975: 67). Hay muchos ejemplos dentro de esta historia de claros paralelismos con las propias experiencias pasadas por Maturin en su vida: los sentimientos de culpabilidad del protagonista por no poder mantener a su familia, o darles el alimento necesario, o por derrochar el poco dinero que

77 Un bondadoso sacerdote que rechaza las malas artes de algunos de sus compañeros en la administración de la fe.

tenían, y sus miedos de volverse loco por las obsesiones que continuamente le asaltan.

Lo más fascinante en este relato, y ligado íntimamente con la vida del propio Maturin, es la relación que Maturin presenta entre Walberg y su padre (Scholten, 1933: 11). Durante aquellos tiempos en los que ni él mismo sabía de dónde iba a salir la próxima comida, Maturin hubo, muy a su pesar, de guardar algún tipo de rencor hacia su padre, a quien antes había respetado y amado profundamente, pero quien le había arrastrado, junto con toda su familia, en su ruina financiera. Parece que quiso expiar esta culpa, que indudablemente tuvo que suscitar en el autor irlandés, de forma artística a través de este relato. En una escena en la que la familia se encuentra sentada a la mesa cenando, apenas con algo que comer, Walberg arranca algo de comida de las manos de su padre y se la da a sus hijos:

Walberg had always felt and expressed the strongest feelings of tender respect towards his parents – his father particularly, whose age far exceeded that of his mother. At the division of their meal that day, he shewed a kind of wolfish and greedy jealousy that made Ines tremble. He whispered to her – 'How much my father eats – how heartily he feeds while we have scarce a morsel!' – 'And let us want that morsel, before your father wants one!' said Ines in a whisper – 'I have scarce tasted anything myself.' – 'Father – father,' cried Walberg, shouting in the ear of the dotting old man, 'you are eating heartily, while Ines and her children are starving!' And he snatched the food from his father's hand, who gazed at him vacantly, and resigned the contested morsel without a struggle. (Maturin, 1998: 419-420)

Más tarde, cuando los sufrimientos de los niños hicieron que el resentimiento se apoderase de Walberg – “the sufferings of his children seemed to inspire him with a

kind of wild resentment” (Maturin, 1998: 424) –, Walberg alza la mano a su padre con ademán de golpearlo, llamándolo viejo sordo y degradándolo a un ser que, de forma indolente, devora su inmundicia comida: “the deaf old man, who was sluggishly devouring his sordid meal” (Maturin, 1998: 424). Tras su recuperación y al encontrar a su padre a su lado, Walberg, lleno de remordimientos, le suplica que le perdone:

All that night his wife and family struggled with his despair. At last recollection seemed to burst on him at once. He shed some tears; – then, with a minuteness of reminiscence that was equally singular and affecting, he flung himself before the old man, who, speechless and exhausted, sat passively in his chair, and exclaiming, 'Father, forgive me!' buried his head between his father's knees. (Maturin, 1998: 433)

De este modo, vemos a Maturin exteriorizando la agonía de sus propios sufrimientos, desahogando su hostilidad hacia su padre, y simultáneamente expiando su culpa y creando para su relato un final con el que hubiese deseado tener paralelo en su propia vida.

Desde un punto de vista en el que combinamos la vida del autor irlandés y su obra, y viendo, como hemos hecho en los párrafos anteriores, lo fascinante de las implicaciones autobiográficas del relato, ésta no es sino una pequeña parte de la novela. *Melmoth the Wanderer* se compone de cinco relatos en total, el segundo de los cuales, “The Spaniard's Tale”, engloba los tres últimos. A su vez, las cinco historias se integran en un marco mucho más amplio en torno a John Melmoth, un descendiente de Melmoth

el Errabundo⁷⁸. Éste, cuando se encontraba cuidando a su tío enfermo en el año 1818, descubre un retrato con la inscripción “John Melmoth, anno 1646”. Tras indagar sobre tal casualidad, averigua que el personaje en el retrato no es otro sino un antepasado suyo que, según cuenta la leyenda, sigue aún vivo. Más tarde, John descubre un manuscrito cuyo contenido forma la base del primer relato, “The Tale of Stanton”. Al día siguiente, John, al observar un naufragio en las rocas cerca de la costa, oye una horrible risa proveniente de un hombre que también se halla observando el desastre y, para su sorpresa, le reconoce como el mismo personaje que se encuentra retratado en el cuadro. Atemorizado, John intenta escalar las rocas, se resbala y cae al agua. Al despertar, se encuentra de vuelta en la casa de su tío, descubriendo que había sido rescatado de una muerte segura por el único superviviente del naufragio, un español que responde al nombre de Alonzo Monçada. Al averiguar el nombre de John Melmoth, Alonzo se pone muy nervioso; es entonces cuando cuenta la historia “The Tale of the Spaniard”. Este relato forma, excepto por las últimas páginas, el resto de la novela, conteniendo a su vez “The Tale of the Indians”, “The Tale of Guzman's Family” y “The Lover's Tale”⁷⁹.

La estructura de *Melmoth the Wanderer* está rigurosamente organizada, y exhibe una simetría casi geométrica. Su patrón de organización, descrito por algunos críticos como un set de cajitas de juguete que entran una dentro de otra – al modo de unas *matrioskas* rusas, o las cajas chinas –, tiene diferentes funciones, siendo más

78 Para hacer mayor el paralelismo entre el héroe de la novela y su descendiente y heredero de la maldición que persigue a la familia, éste no sólo comparte apellido con su infame ancestro, sino también nombre.

79 Véase Anexo I.

complicado que el método empleado por autores más modernos (Ragaz, 2006: 359; Kelly, 2011a: 33), como el que emplea Jack London en su novela *The Jacket* (1915): “A striking feature of the book is the method used to connect the five, or if we count in the frame-story, the six tales. This method is more complicated than the one that is usual in link-and-frame stories from Boccaccio's *Decameron* down to Jack London's *The Jacket*” (Scholten, 1933: 90). En primer lugar, este estilo dota a Maturin con un medio para ejercer un rígido control estético sobre su material, y, dada la naturaleza del mundo que crea en *Melmoth the Wanderer*, repleto de crueldad, locura, tortura y muerte, tal control es imperativo. En muchos sentidos, *Melmoth the Wanderer* se asemeja a una pesadilla dentro de una estructura que tiene como función imponer el orden dentro del caos y obtener una belleza extraña y evocadora de sujetos que no tienen nada de bello: “bring [...] a strange and haunting beauty out of subjects that are in themselves anything but beautiful” (Lougy, 1975: 70). En segundo lugar, la organización hace posible que Maturin explore sus temas a través de las técnicas de la analogía y la yuxtaposición. Esto se ve claramente cuando Maturin explora la naturaleza de la persecución religiosa en “Tale of the Spaniard” y en “Tale of the Indians”, la naturaleza del amor en “Tale of the Indians” y en “The Lover's Tale”, y los diferentes aspectos de la crueldad y la locura en “The Tale of Stanton”, en “Tale of the Spaniard” y en “Tale of the Indians”. La presencia de Melmoth en todos estos relatos crea una continuidad al establecer una estructura argumental más amplia que les une y al proponer esos vínculos comunes de humanidad que existen entre los personajes, sin los cuales estarían separados tanto por cronología como por nacionalidad.

La historia personal y el propio personaje de Melmoth se revelan poco a poco a lo largo de la novela a través de personas que lo han conocido o que han oído hablar de él, así como también por las breves visitas que el errabundo realiza. Es en “Tale of the Indians” donde Melmoth, debido a su relación con Immalee, asume un papel independiente e importancia propia, sin depender de nadie ni de otras fuentes. La técnica de Maturin a la hora de revelar a Melmoth gradualmente no sólo intensifica el miedo y el misterio que le rodean, sino que también es apropiada para que el lector conozca a Melmoth de esta forma, ya que en gran parte de la novela no deja de ser un mero observador, un hombre que periódicamente visita a la gente que cree que estaría dispuesta a intercambiar sus destinos por el suyo. No es hasta “The Lover's Tale”, el último relato de la novela, cuando descubrimos por fin la terrible naturaleza del destino de Melmoth. Atraído por la astrología y las ciencias ocultas en el trascurso de un viaje a Polonia, donde se le prometió el conocimiento y el poder del mundo por venir bajo unas condiciones impronunciadas: “the knowledge and power of the future world – on conditions that are unutterable” (Maturin, 1998: 499). Al igual que Fausto, Melmoth acepta entregar su alma a un poder diabólico a cambio de un conocimiento profundo y profético. Tan sólo puede ser relevado de este pacto si, en el trascurso de 150 años, puede encontrar a alguien dispuesto a intercambiar su destino con él. Su búsqueda dura los 150 años, y le lleva a los rincones más oscuros y horribles del sufrimiento humano, pero el irlandés no tiene éxito en su misión:

'It has been reported of me, that I obtained from the enemy of souls a range of

existence beyond the period allotted to mortality – a power to pass over space without disturbance or delay, and visit remote regions with the swiftness of thought – to encounter tempests without the *hope* of their blasting me, and penetrate into dungeons, whose bolts were as flax and tow at my touch. It has been said that this power was accorded to me, that I might be enabled to tempt wretches in their fearful hour of extremity, with the promise of deliverance and immunity, on condition of exchanging situations with me. If this be true, it bears attestation to a truth uttered by the lips of one I may not name, and echoed by every human heart in the habitable world.

'No one has ever exchanged destinies with Melmoth the Wanderer. *I have traversed the world in the search, and no one, to gain that world, would lose his own soul!* – Not Stanton in his cell – nor you, Monçada, in the prison of the Inquisition – nor Walberg, who saw his children perishing with want – nor – another' (Maturin, 1998: 537-538).

Melmoth nunca es la causa inmediata del sufrimiento; las personas con las que se encuentra no han sufrido por obra de ningún poder sobrenatural, sino debido a la voluntad de otros seres humanos. Desde este punto de vista, Melmoth representa esas verdades oscuras que los hombres tienden a otorgar a un mundo demoníaco o diabólico para mitigar su propio sentimiento de culpabilidad o ineptitud (Lougry, 1975: 71). Al mismo tiempo, Melmoth se encuentra apartado y tiene conocimiento de los secretos más profundos y los actos más ocultos de todos los seres humanos; es un hombre con el poder de deambular por el mundo y explorar los miedos y ansiedades de los otros, pero es incapaz de aprender los secretos de su propio corazón.

Lo que distingue a Melmoth de personajes anteriores salidos de la imaginación de Maturin es la ambivalencia de sus emociones y la relación compleja que se desarrolla entre él e Immalee, como también veremos en los próximos capítulos, donde desarrollaremos el contenido de la obra más en profundidad. A pesar de que, en un

principio, la ve más como una oportunidad de escapar de su destino, Melmoth no tarda en enamorarse de ella. Como consecuencia de esto, su existencia se torna más tormentosa si cabe, pero más bella al mismo tiempo. Immalee, quien ha crecido en una isla y tan sólo conoce la belleza y la paz, es una Eva rodeada por la depravación, un arquetipo de inocencia y belleza en medio de la corrupción y el mal. Al iniciarla en los males de este mundo, Melmoth entierra su propio corazón más profundamente en el cinismo y la desesperación y, de esta forma, se aísla a sí mismo de cualquier posible amor redentor. La descripción que realiza Maturin de la forma por la cual la inocencia y la fe simple de Immalee actúan sobre Melmoth contiene algunos de sus mejores pasajes, ya que permite a Melmoth redescubrir emociones que habían estado mucho tiempo enterradas dentro de su alma: “rediscover emotions long buried within him” (Lougy, 1975: 72). Por un breve instante, cuando le suplica a Immalee que se quede, Melmoth tiene su salvación al alcance de la mano, pero el momento del renacer le elude, y todo lo que éste implica se le escapa a ese intelecto por el cual vendió su alma.

Sin embargo, Immalee no se queda, y el secreto permanece oculto. El amor para Maturin es redentor en cuanto a que éste abre el corazón a emociones que transportan al ser humano más cerca del prójimo y de Dios. Immalee dice a Melmoth que aquél que no tiene un Dios tampoco puede tener un corazón: “he who is without a God must be without a heart” (Maturin, 1998: 514), y lo contrario de esto, de alguna forma, también es cierto, en palabras de Lougy: “He whose heart is closed to love is also separated from God” (Lougy, 1975: 72) – aquél cuyo corazón está cerrado al amor también está separado de Dios. Al igual que Fausto, Melmoth siempre está al alcance de la salvación

de Dios, ya que su misericordia y perdón son infinitos y se requiere tan solo un acto de fe por parte del hombre para que sean otorgados. Su pacto con el Diablo no aparta a Melmoth de la gracia de Dios, lo que sí hace su propio cinismo y dureza de corazón: “Thus his damnation results not from the diabolic powers without, but from within” (Lougy, 1975: 72); y es aquí donde se halla la tragedia de su destino.

Para Maturin, la mayor parte de la raza humana no adora al Dios cristiano del amor y la compasión, “the God of smiles and happiness” (Maturin, 1998: 380), sino a una deidad dura y sádica, “the God of groans and blood” (Maturin, 1998: 380). Al emplear la religión como una máscara tras la cual el ser humano puede representar sus deseos más innobles y viles, éste corrompe el significado del culto en el que toma parte y crea una religión de odio y violencia. De nuevo en *Melmoth the Wanderer*, Maturin explora las diferentes formas en las que el sadismo y el masoquismo surgen de la imposición por parte del hombre de un sistema de represiones intolerantes y antinaturales; la Inquisición es un símbolo de la institucionalización de dicha crueldad (Scholten, 1933: 95), como trataremos en puntos posteriores. En los primeros momentos de su relación, Melmoth muestra a Immalee dos religiones representativas; en una de ellas se practica la flagelación y el ascetismo, mientras en la segunda la tortura y la persecución. Para Maturin, estas dos expresiones de la “religión” están relacionadas de forma indisoluble. La antítesis del Cristianismo en esta novela no está representada por Melmoth, sino por un parricida y hermano laico entre los ex-Jesuitas⁸⁰, quien de hecho

80 Tal y como podemos ver en “Tale of the Spaniard”.

es “the most fiendish being the author created” (Scholten, 1933: 98). La particular teología de este personaje, como veremos en capítulos posteriores, representa la expresión final de rabia y dolor de Maturin ante la aberración en la que se ha convertido la religión plasmada en el Sermón de la Montaña: “Mine is the best theology – the theology of utter hostility to all beings whose sufferings may mitigate mine” (Maturin, 1998: 225).

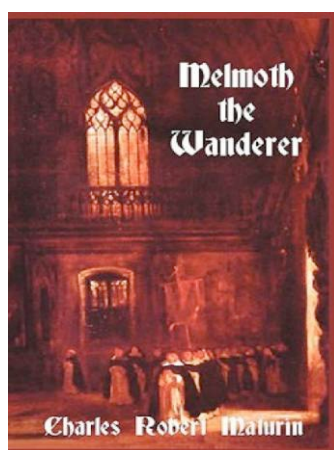
Para autores de la talla, dentro de la crítica sobre literatura gótica, como Robert Lougy o Kathleen Fowler, *Melmoth the Wanderer* debe ser leído como una obra religiosa (Lougy, 1975: 73; Fowler, 2004: 46). El mismo H. P. Lovecraft en su *Supernatural Horror in Literature*, aunque se muestra crítico hacia la estructura de *Melmoth*, no puede evitar elogiar su calidad religiosa, “a pulse of power undiscoverable in any previous work of this kind – a kinship to the essential truth of human nature, and understanding of the profoundest sources of actual cosmic fear, and a white heat of sympathetic passion on the writer's part” (Lovecraft, 2015: 10). El mismo autor nos dice más adelante que en *Melmoth the Wanderer* el miedo sale del reino de lo convencional para ensalzarlo en una nube espantosa sobre el destino de la humanidad: “Fear is taken out of the realm of the conventional and exalted into a hideous cloud over mankind's very destiny” (Lovecraft, 2015: 11). El Infierno de Dante ha tomado forma sobre la tierra, y el lector lo ve a través de los ojos de sus habitantes en lugar de verlo a través de los de un mero observador. Al final, al mismo tiempo que se oye a los demonios arrastrando a Melmoth al Infierno, las consecuencias finales del cinismo y la desesperación son arrastradas consigo al lugar de donde salieron, para allí soportar

dichas consecuencias. Para presentar esta aterradora visión, el propio Maturin tuvo que adentrarse en el mismo Infierno, bajar a las más oscuras profundidades de la crueldad y el horror, y allí debió encontrarse al tiempo aterrado y fascinado por esa curiosidad. Esa experiencia le llevó a escribir, por ejemplo, una historia sobre dos amantes a quienes se mató de hambre en una mazmorra subterránea, u otra sobre un hombre, encerrado en un manicomio, que continuamente soñaba que estaba siendo quemado vivo en un Auto de Fe. Y aunque hay algunos signos de una imaginación anormal en *Melmoth the Wanderer*, una imaginación tal que llevó a los críticos a hablar de Maturin como un genio loco o diabólico⁸¹, si intentamos descartar esta forma de escribir demasiado a la ligera, tenemos que recordar, tal y como Maturin así lo quería, el mundo normal en el que vivimos, un mundo en el que los Autos de Fe, las guerras, Dachau y Auschwitz son una realidad, un mundo presidido y gobernado por reyes, reinas, políticos y generales normales. Y es entonces quizás cuando tenemos que reconsiderar nuestra definición de locura.

En cualquier caso, *Melmoth the Wanderer*, objeto de estudio de nuestra tesis, es una obra que ha trascendido fronteras debido a su complejidad temática e importancia

81 Tal y como nos dice Kramer, la personalidad inestable y paranoica de Maturin puede explicar las tendencias al melodrama de los argumentos de sus obras, al igual que el horror, tan propio de la literatura gótica, con el que se sentía tan cómodo: “His unstable and paranoid personality helps account for the melodramatic bases of his plots as well as for the extremes of Gothic horror he was inclined to exploit for its own sake” (Kramer, 1973: 11). Así mismo, también nos recuerda que Maturin poseía una originalidad literaria brillante: “Maturin possessed a brilliant literary originality” (Kramer, 1973: 13); la que unida a las temáticas en obras como *Melmoth the Wanderer*, daría mucho que pensar a los críticos de su época sobre la cordura, e inclinaciones diabólicas, del autor, siendo fuente de numerosos rumores, sin duda alguna.

dentro de la misma literatura gótica, como hemos visto a lo largo de este capítulo. Esta novela es la más importante dentro de la producción maturiana, y, por ello, la que mayor atención de la crítica y estudio académico ha recibido desde su publicación. Por ello, habrán quedado temas presentes en *Melmoth the Wanderer* sin desarrollar en este apartado, pero aspiramos a hacerlo en el próximo capítulo, donde nos adentramos en un análisis más profundo de la obra, tras examinar los últimos años de vida y carrera literaria de Charles Robert Maturin.



3.7. Últimos años: “The Universe: A Poem”, The Albigenses.

A pesar de lo mucho que la mente de Maturin se pudiese adentrar en lo que Kevin Brennan llama “the dark regions of romance” (referencia), se enfrentaba a un mundo mucho más inmediato y prosaico de facturas sin pagar y acreedores apremiantes. En 1821, tras haber vivido tres años de las 500 libras recibidas como adelanto por *Melmoth the Wanderer*, el autor dublinés se encontró de nuevo al borde de la bancarrota, y al punto de ser desahuciado. Había transcurrido mucho más tiempo del

que había anticipado antes de publicar su siguiente y último romance, *The Albigenses*. Mientras tanto, un largo poema en verso libre titulado *The Universe* apareció ese mismo año con Maturin figurando como autor y dedicado a Coleridge “by his sincere admirer, the Author” (“The Universe”). La autoría del poema se convirtió en un asunto de disputa inmediata cuando un tal Mr. James Wills afirmó que había sido él quien lo había escrito y que Maturin, a quien se le habían adelantado 500 libras por un poema que no podía terminar, le persuadió a publicarlo bajo su propio nombre. De acuerdo con algunos autores como Kramer o Sharon Ragaz, es posible que Maturin pidiese a Wills que terminase el ya mencionado poema (e incluso que lo escribiese en su totalidad), pero es extremadamente improbable que se le hubiese adelantado tal cantidad de dinero. Cualesquiera que sean los hechos reales de tal controversia, la realidad es que el poema es, cuanto menos, mediocre y no aporta ningún tipo de evidencia de la más mínima presencia del genio y talento tan particulares de Maturin en toda la composición (Kramer, 1973: 157; Ragaz, 2006: 365).

La recepción de *Melmoth the Wanderer* parece que llevó a Maturin a aislarse aún más y, como consecuencia, poco se sabe de su vida en sus últimos años. Había tenido éxito en su intención de alejarse de sus superiores eclesiásticos incluso antes de la publicación de su obra maestra; había ofendido a los Evangélicos en *Women: or Pour et Contre*, enojado a los Católicos en *Melmoth the Wanderer*, y ni siquiera disfrutó de la compensación de la riqueza que a menudo acompaña a la notoriedad. Su situación financiera era peor de lo que jamás había sido, y la mayor parte de sus energías estaban

ahora dedicadas a intentar ganarse el sustento para sí mismo y su familia.

No fue hasta 1824, el mismo año de su muerte, cuando la última novela de Maturin, *The Albigenses*, fue publicada. A pesar de ser la obra más larga de toda su producción⁸², fue concebida como la primera parte de una trilogía ilustrativa de los hábitos y costumbres europeos en los tiempos antiguos, medios y modernos, como nos dice el propio autor: “illustrative of European feelings and manners in ancient times, in middle, and in modern” (Maturin, 1824: vii). Mucho se ha dicho de la influencia de Scott y de la popularidad de sus novelas históricas a la hora de que Maturin escogiese la temática para su último trabajo. No cabe duda de que Maturin se sentía en deuda con el autor escocés, y se comprende que le quisiese rendir un tributo en *The Albigenses* al imitar las obras que tanto admiraba. Pero al mismo tiempo, concuerda totalmente con los intereses de Maturin que hubiese escogido la Edad Media como escenario para su novela y, en concreto, la persecución de los Albigenses. Como ya hemos visto al comienzo del presente capítulo, a Maturin le fascinaban las historias en las que las persecuciones religiosas, más aún si estaban entremezcladas con experiencias humanas y temas medievales, formaban parte importante de la trama:

Religious fanaticism, in its many guises, had always fascinated him and the Middle Ages presented him with a rich and often bizarre combination of human experience – of piety existing alongside of superstition, asceticism vying with sensuality, bravery bearing the banner of oppression, and courtly love imposing upon man an unnatural nobility of restraint. (Loughey, 1975: 76)

⁸² La novela constó, en el momento de su publicación, de 4 densos volúmenes y un total de cerca de 1500 páginas.

Hay, sin embargo, una cierta ambivalencia por parte de Maturin hacia el material de su última novela. La razón de tal ambivalencia es que la inclinación romántica de Maturin (que se puede apreciar en su obvia simpatía y predilección por ciertos aspectos de la época feudal) está en lucha continua contra una vena interna esencialmente conservadora. Por una parte, Maturin se encuentra atraído por la era que describe – por su riqueza de espíritu, los altos ideales que se profesaban, y por el potencial que ofrecía para el heroísmo individual y las acciones nobles. Esta atracción tan sólo se explica parcialmente por el hecho de que Maturin fue contemporáneo de la aparición del romanticismo, y por su interés por la literatura y cultura de otros tiempos. Más importante aún, en el caso de Maturin, son las afinidades temperamentales que tenía con cualquier cosa relacionada con lo aristocrático, una afinidad que se puede apreciar en las leyendas que el propio autor solía contar sobre los orígenes nobles de su linaje (Kelly, 2011a: 13-14).



Albigensian Crusade, 1209

Pero si Maturin se sentía política y emocionalmente atraído hacia ciertos aspectos de la Edad Media, su punto de vista filosófico y teológico sobre el ser humano

le impidió escribir un romance histórico convencional ensalzando la nobleza de la época. Puede que Maturin muestre afinidades con el temperamento romántico por su creencia en los poderes beneficiosos de la naturaleza y en su capacidad de proveer al ser humano con una visión fugaz del Creador; pero, al contrario que los románticos, él no comparte su creencia en la bondad innata del hombre, o en su potencial ilimitado para la mejora social y ética. La bondad, e incluso la nobleza, son posibles, aunque raras, pero están constantemente amenazadas por las fuerzas del azar y de la mutabilidad, así como por la propensión del propio hombre hacia lo vil e innoble.

Su idealización de la época, sin embargo, sí que se hace patente a través de su representación de las mujeres en *The Albigenses*. En *Women; or Pour et Contre* y *Melmoth the Wanderer*, como hemos visto en el apartado anterior, Zaira, Eva e Immalee se encuentran entre sus personajes más memorables; en *The Albigenses*, por otro lado, Maturin crea dos mujeres que, dentro de su convencionalismo de pensamiento y acción, se asemejan muy de cerca a las típicas heroínas románticas que él mismo había satirizado previamente en una reseña de las novelas de Radcliffe. En el caso de Genevieve, nieta del anciano líder de los Albigenses, Maturin aparentemente previó todas las posibles pruebas y tribulaciones a las que una heroína se puede enfrentar, y después creó circunstancias por las que ella pudo experimentarlas todas. Es enviada al exilio por prestar ayuda a un caballero herido con el cual acaba casándose, salva a un grupo de mujeres de ser asaltadas, es casi seducida por el Obispo de Toulouse, le salva la vida a la Reina Ingelberg, y poco más tarde se ve obligada a usar la ayuda de ésta última para protegerse de las insinuaciones deshonorosas del Delfín de Francia, el propio

hijo de la Reina. Y si éstas no fuesen suficientes aventuras para una chica que aún no llega a los veinte años, Genevieve también conoce personalmente y habla con Eloise, la eterna amante de Abelard. Isabelle, la otra heroína, corre menos aventuras – se enamora y se casa con un joven caballero cuyo destino es matar al último superviviente de la familia Courtenay: la propia Isabelle. Pero a través de la ayuda de lo que quizás parece la combinación de protagonistas más extraña que jamás haya creado Maturin, un monje católico y un hechicero, se evita el desastre y, felizmente, hacia el final de la novela se celebra una doble boda.



Portada: *Los albigenses*

Si *The Albigenses* tan sólo consistiese en los peligros y dificultades con los que se encuentran sus dos héroes y heroínas, no se distinguiría de ninguna forma posible de

los innumerables romances históricos que inundaban el mercado literario de su época, la mayor parte de los cuales intentaban sacar provecho del éxito rotundo de Walter Scott. Afortunadamente, hay mucho más que esto en esta obra. Para empezar, Maturin nos provee con una vista panorámica amplia y vasta del trasfondo histórico y religioso; también resulta bastante exitoso al capturar la esencia de algunas de las figuras más importantes de la época. Tanto Simón de Monfort como el Obispo de Toulouse parecen desbordar la realidad – en su energía y fuerza, en su gozo del poder que ostentan, en su odio mutuo hacia los Albigenses, y en la lucha librada entre ellos para ganar el reconocimiento como campeón de la Iglesia. Debido a que Maturin les dibuja con tal intensidad, el lector se ve forzado a compartir su actitud ambivalente hacia ellos, una actitud que, como Allison Milbank nos dice, se puede comparar a la también ambivalente situación de lealtades mezcladas que sufre la sociedad anglo-irlandesa de la época (1998: 13). A pesar de poder reconocer y admitir su crueldad, su egoísmo ilimitado, y la discrepancia entre sus acciones y la religión que presuntamente tanto defienden, el lector se ve casi obligado a otorgarles por lo menos su más distinguida admiración por esa intensidad y fervor con las que, como acabamos de decir, Maturin les dibuja.

Si los intereses históricos de Maturin y sus impulsos románticos son los responsables de que crease personajes tan contundentes, hay aún otro impulso recurrente en Maturin que controla su admiración por la Edad Media. El autor irlandés es consciente de que incluso sus figuras más heroicas se encuentran movidas, en parte al menos, por necesidades y deseos que no lo son tanto; al igual que *Women; or Pour et*

Contre y, en menor grado, *Melmoth the Wanderer*, *The Albigenses* es un estudio sobre el fanatismo religioso (Kelly, 2011a: 25-26). Para Maturin, el fanatismo bajo cualquier guisa o disfraz separa al hombre de sí mismo y del resto de sus prójimos; el fanatismo religioso, sin embargo, es especialmente peligroso porque insensibiliza al individuo hacia los sentimientos de empatía y compasión, y porque la energía y el entusiasmo del fervor religioso a menudo se vuelven, a través de la violencia, el odio y la rígida certeza moral, contra la religión misma (Scholten, 1933: 95-101). Si ya había enfadado a los evangélicos en *Women; or Pour et Contre* y a los católicos en *Melmoth the Wanderer*, en esta novela Maturin consiguió suscitar el antagonismo de ambos. Pero tenemos que creer que Maturin (a pesar de sus fantasías sobre las propensiones sexuales y sádicas de los sacerdotes católicos), cuando mantiene que no estaba criticando a la religión, sí que lo hace a cómo la pervierten aquellos que, como nos dice en *The Albigenses*, pintan el paraíso de acuerdo a su imaginación y a la de sus seguidores como un lugar donde su regocijo y júbilo será mayor al ser conscientes del sufrimiento de sus perseguidores y enemigos: “painted heaven to their imaginations and their hearers as a place whose joys would be exalted by their consciousness of the interminable sufferings of their persecutors and enemies” (Maturin, 1824a: 158).

El hecho casi indiscutible, sin embargo, es que progresivamente Maturin se fue aislando (al menos en su ficción) de toda religión organizada, principalmente debido a su creencia de que cualquier religión que intentase imponer su voluntad o credo sobre los demás corre el riesgo de transformar lo que debería de ser un mundo de júbilo y

amor en un mundo de sufrimiento y odio. No es una mera coincidencia que los dos líderes religiosos que más claramente representan el ideal maturiano del hombre religioso, Pierre, líder de los Albigenses, y el Monje de Montcalm, susciten el antagonismo de las estructuras de poder de sus respectivas iglesias. Más aún, la máxima expresión de la desconfianza de Maturin hacia toda religión formal se puede ver de forma clara en el hecho de que el verdadero centro moral de la novela se halla en una escena reminiscente de Voltaire (escritor con el que Maturin tenía más en común de lo que a él mismo le hubiese gustado admitir). En esta escena, un joven pastor de ovejas que vive completamente aislado del mundo de la caballería, la política y las guerras religiosas profesa una religión muy simple y casi pagana. El joven es reprendido con dureza por su atraso, y sus “ilustrados” visitantes le informan de las maneras y costumbres del mundo civilizado⁸³, donde la religión es un tema tan delicado e importante que ha sido la causa de guerras que han desolado Francia, ha reunido ejércitos encabezados por pontífices y príncipes y costado la vida a treinta mil hombres, sacrificados por sus paisanos: “[it] had been the cause of wars that had desolated the fairest provinces of France; that it had marshalled armies with princes and pontiffs at their head; and already cost the lives of thirty thousand men, sacrificed by their own countrymen” (Maturin, 1824c: 58). Pero el pastor, quien prefiere sus costumbres, decide permanecer salvaje y sin civilizar, y “as the first light of dawn gleamed through the crevice, he unbarred his door, and silently motioned his guests to depart” (59).

Hay muchos puntos fuertes en *The Albigenses*: la capacidad imaginativa de

⁸³ En una escena que no puede sino hacernos recordar las lecciones del mundo civilizado y sus religiones que Melmoth da a Immalee en su isla.

Maturin a la hora de recrear la cruzada de la Iglesia Católica contra los Albigenses, su caracterización de los hombres de ambos bandos que desempeñaron un papel crucial en la campaña, y su forma de explorar esas emociones (y a menudo no reconocidas pasiones) ocultas tras las banderas de la religión y la caballería. Pero, a pesar de todo esto, las habilidades como novelista de Maturin, las que el lector ve aflorar en casi cada página de *Melmoth the Wanderer*, están tan sólo presentes en esta obra de forma esporádica. El final de la novela se debilita debido al hecho de que Maturin pretende controlarla en todo momento y de forma muy evidente. Conocía demasiado bien ese talento tan suyo de crear un relato apasionante y llenarlo de personajes atormentados (Kramer, 1973: 14; Scholten, 1933: 23-24); y en *The Albigenses* esas habilidades se hacen presentes, pero de una forma agotada e imitativa, mostrando una clara falta de fuerza imaginativa y capacidad de rondar lo desconocido y lo horrible que sí está presente en *Melmoth the Wanderer*.

Resulta casi imposible predecir lo que Maturin habría escrito si hubiese llegado a vivir lo suficiente para completar su trilogía, pero da la impresión de que le faltaba tanto la energía como el deseo de llevar su proyecto a buen puerto. Tras *Melmoth the Wanderer*, Maturin vivió en la pobreza y el ostracismo logrando alcanzar en vida el destino deprimente y opresivo de esos personajes atormentados y sumidos en la pobreza sobre los que escribió con tanta aprensión. El 30 de octubre de 1824, Charles Robert Maturin murió a la edad de cuarenta y cuatro años. A la par que su vida se disipaba, en sus últimos meses, se fue encontrando más aislado y, como consecuencia, muy poco se

sabe de estos días. Aparentemente, fue un momento de gran depresión para él, acompañado por la ansiedad producida por la pobreza y por una enfermedad exacerbada por las largas horas de trabajo y falta de sueño durante su composición de *The Albigenses*. Poco después de su muerte, su mujer escribió a Scott, hablándole de la precaria situación de su familia, a la vez que de la muerte de su esposo:

You no doubt by this time are acquainted with the death of my dear departed husband; he has left me with four children, the youngest of whom is only five years old, totally unprovided for – he laboured with incessant assiduity for his family even after it had pleased the Almighty to deprive him of his health – his sufferings with regard to pecuniary circumstances preyed on a constitution naturally delicate, till at last it put a period to his existence. (Scott, 1937: 103)

Scott había planeado visitar a Maturin en el verano de 1825, pero éste murió antes de poder llegar a conocer en persona al hombre que, durante doce años, le había aconsejado, consolado y animado, y, hasta en varias ocasiones, le había facilitado el único dinero que se interponía entre Maturin y el hambre.

Tras su muerte, dos rumores comenzaron a circular, ambos falsos. El primero fue que William, su primogénito, había quemado todos los manuscritos de su padre debido a la vergüenza que sentía por las conexiones entre su padre y el mundo del teatro. Sin duda las cartas que William Maturin dirigió a Sir Walter Scott tras la muerte de su padre refutan completamente tal rumor y sugieren que “he made every effort to have his father's literary remains either produced on stage or published” (Lougry, 75: 82). El segundo rumor no era otro sino que Maturin había precipitado de forma consciente su propia muerte a través de un error con su medicación. Éste es el tipo de

historia inducida por sus hábitos y comportamiento excéntrico, pero, como el mismo Idman señala, también es hasta cierto punto infundada. El también autor dublinés James Clarence Mangan, quien tuvo contacto con Maturin durante sus últimos años de vida, recuerda haberle visto poco después de haber oficiado en un funeral con estas palabras:

His long pale, melancholy, Don Quixote, out-of-the-world face would have inclined you to believe that Dante, Bajazet, and the Cid had risen together from their sepulchres, and clubbed their features for the production of an effect. But [...] The great Irishman, like Hamlet, had that within him which passed show, [...] He bore the 'thunder-scars' about him, but they were graven, not on his brow, but on his heart. (O'Donoghue, 1897: 25)

3.8. Charles Robert Maturin, más allá de la muerte.

Las comparaciones que Mangan establece entre Maturin y personajes como Dante y Don Quijote son reveladoras al considerar la vida y obra del novelista dublinés. Los poetas románticos ya habían explorado ese “deep romantic chasm”, ese otro “savage place” (Coleridge, 2000: 440) sobre el que Coleridge escribe en “Kubla Khan”; pero con excepción de los últimos libros de *Don Juan*, se habían quedado cortos en sus descripciones del material que habían hallado. Por otro lado, los novelistas góticos ya habían escrito sobre las emociones del miedo y el terror, pero habían confiado demasiado en la maquinaria externa y en una topografía del horror muchas veces usada en su propio beneficio y por razones estéticas. La contribución de Maturin a la literatura

británica, y universal se centra en su habilidad para sintetizar tanto la tradición gótica como la más puramente romántica, tomando el medio literario que provee la primera, pero usándolo para examinar más profundamente los aspectos de la experiencia humana encarnados en esas figuras – como Fausto y el Judío Errante – que han capturado la imaginación de la segunda. Aun así, Maturin se halla aislado de esos románticos que le precedieron debido a su fuerte vena calvinista, la cual finalmente le impidió, a pesar de sus inclinaciones románticas, que buscara la redención, o incluso el consuelo, del amor; sea éste del Hombre, la naturaleza o el mismo Dios⁸⁴.

De alguna forma, *Melmoth the Wanderer* parece ser el intento de Maturin de encontrar una base para la esperanza y la fe; y tal y como parece, ninguna de las personas que Melmoth se encuentra por el camino está dispuesta a vender su alma por la felicidad mundana; el mundo de Maturin difiere del Infierno de Dante en un hecho tan importante como que la esperanza no está perdida. Immalee se muestra como la encarnación de la antítesis de Melmoth: en su alegría, belleza e inocencia se puede ver al Hombre tal y como una vez fue y como a Maturin le gustaría ser. Pero ella también estaba destinada a morir en una prisión de la Inquisición, distanciada y aislada de todos menos de Dios.

Debido a que el mundo de Maturin es, de muchas y variadas, formas monstruoso y cruel, su influencia se sintió con más fuerza no entre los recatados novelistas

84 Cabe recordar aquí que muy pocas de las relaciones amorosas que Maturin describe en sus obras acaban en éxito e incluso menos de sus novelas son las que tienen un final feliz. En la misma *Melmoth the Wanderer*, tan sólo la historia de la familia Walberg acaba felizmente, a pesar de las ordalías que han de pasar, y Lady Montgomery, en *The Lovers' Tale*, parece tener un atisbo de felicidad cuando Sandal la reconoce apoyado en su regazo instantes previos a su muerte.

victorianos, sino entre los románticos franceses, quienes encontraron entre las páginas de Edgar Allan Poe y Charles Robert Maturin almas gemelas en la investigación de ese paisaje monstruoso que Baudelaire se disponía a atravesar en *Les Fleurs du Mal* (1857). Aunque, también es cierto que algunos escritores británicos de finales del S. XIX, como los hermanos Dante Gabriel Rossetti y Christina Georgina Rossetti u Oscar Wilde, tuvieron en alta estima a Maturin. En *The Picture of Dorian Gray* se pueden intuir las razones que explican por qué Wilde se sintió atraído por la obra de su paisano y pariente irlandés⁸⁵.

Si las obras de Maturin son provocadoras debido a su exploración de la imagen diabólica del “Inferno” (c. 1312) de Dante, su propia vida en algún sentido recuerda de forma dolorosa a la de Don Quijote. Había un cierto nivel de inocencia e ingenuidad alrededor de Maturin que jugaba en su contra a la hora de buscar el éxito, y él no acertaba a entender por qué sus escritos podían llegar a ofender a sus superiores eclesiásticos. Mantuvo la esperanza, poco realista, de que los hombres sabios y racionales podrían separar el contenido de una novela del carácter moral del hombre que la escribió. Hasta el mismo final de su dolorosa vida, mantuvo la esperanza, contra toda razón, de que en algún momento alguien o algo intervendría para aliviar sus males: “he kept the hope, against all reason, that some person or event would intervene to alleviate his distress” (Lougy, 1975: 85). Ya sólo queda desear que Maturin, al igual que el

85 De hecho, durante sus últimos días en su exilio en París, tras su salida de prisión, Oscar Wilde adoptó el nombre de “Sebastian Melmoth”, debido a su identificación con el outcast que protagoniza la novela más famosa de su tío-abuelo (Baldick, 1998: vii).

caballero de la triste figura, hubiese tenido su propio Sancho Panza a su lado; alguien que hubiese estado tan familiarizado con las realidades de este mundo como Maturin lo estaba con las realidades del otro.

Sin embargo, Maturin no era ni inglés, ni italiano, ni español, como en el caso de los anteriores, y, por ello, no pertenecía a una de las grandes naciones de su época. Maturin era irlandés, y su trabajo debe de ser juzgado sobre todo dentro de la tradición literaria irlandesa. Maturin era un anglo-irlandés que escribía para un público predominantemente inglés; y aunque él, como Joseph Sheridan LeFanu, parece estar fuera de la corriente dominante de la tradición a la que ambos pertenecen, ya que escribieron relatos cuya atmósfera sombría parecía trascender lo inmediato y urgente de sus situaciones sociales: “[they] turned to tales whose somber and uncanny atmosphere seeks to transcend the immediacies of social fact” (Bernal, 1971: 76); apenas se puede hablar de Maturin si no es como novelista irlandés, aunque sólo sea en virtud de los problemas que le atenazaban y que compartía con otros autores irlandeses de la época.

Maturin se enfrentó al problema de intentar definir Irlanda tal y como él la veía para un público que, en su mayor parte, percibía la cultura irlandesa como extraña y, a veces, incómoda. Tal y como Ina Ferris nos recuerda al hablar del *national tale* (el relato nacional), en general, y de *The Milesian Chief*, en particular, Maturin no intenta tanto describir una tierra y unas costumbres como presentarlas a alguien externo: “less a portrayal of something than a presentation to someone” (Ferris, 2002: 11). En todas sus obras, y especialmente en *The Wild Irish Boy* y *The Milesian Chief*, y hasta cierto punto

en *Melmoth the Wanderer*, Maturin lucha no sólo con la dificultad de definir la identidad de Irlanda, sino que también intenta educar a sus lectores en la historia de Irlanda, sus tradiciones, sus virtudes y sus defectos. El amor que sentía Maturin por Irlanda dio forma a lo que escribía y se manifestaba en los personajes que creaba, desde viejos jefes de clanes hasta proféticos bardos ciegos o justicieros rebeldes, en los mitos irlandeses, la música y la poesía de la que hablaba, y en sus descripciones de paisajes y ciudades irlandesas.

Sin embargo, Maturin estaba tan firmemente arraigado en el presente político y la realidad económica de su país como sumido en el folclore y la historia irlandesas. Debido en gran parte a sus raíces protestantes con tendencias políticas hacia el partido Tory, no creía que Irlanda pudiese existir como una entidad independiente de Inglaterra – como tampoco lo cree Connal O'Morven en *The Milesian Chief* (Dennis, 2012: 56) –, pero él no escribe como teórico político o panfletista, sino como novelista, y es precisamente en esta faceta suya donde sus novelas suscitan preguntas, más que ofrecernos respuestas. Es justo en los problemas sobre los que escribe, y en el conflicto interno entre su mente y su corazón, donde surge la cuestión de Irlanda; es ahí donde más trasluce su sentimiento de distanciamiento personal como irlandés, sentimiento que se puede ver reflejado en muchos de sus personajes principales irlandeses, que se encuentran arrastrados por el pasado pero han de buscar su papel en el presente.

Maturin fue el autor de seis novelas y tres obras de teatro publicadas; pero hoy en día se le recuerda, si es que se le recuerda de alguna forma, tan sólo por *Melmoth the*

Wanderer. Definitivamente, obras como *The Milesian Chief* o *Women: or Pour et Contre* no se merecen el olvido al que han sido relegadas. Pero de alguna forma es adecuado que la historia haya escogido recordar a Maturin como ese extraño y premonitorio *Wanderer*. A través de la magia de la palabra escrita, evocó demonios que salían de la mente humana, y ellos, a su vez, tomaron represalias contra su señor aislándolo y distanciándolo de ese mundo al que habían sido convocados. Sobre Maturin, James Clarence Mangan llegó a escribir en una ocasión, que el autor de *Melmoth the Wanderer*, de una forma extraña y oscura, entendía a mucha gente, pero nadie le entendió a él de ninguna manera; y, de esta forma, este genio vivió y murió incomprendido:

He – in his own dark way – understood many people; but nobody understood him in *any* way. And therefore it was that he, this man of the highest genius, Charles Robert Maturin, lived unappreciated – and died unsympathized with, uncared for, unenquired after – and not only forgotten, because he had never been thought about. (O'Donoghue, 1897: 25)

La vida de Charles Robert Maturin pareció transcurrir al margen del mundo que le rodeaba, hecho que hemos podido ver reflejado en varias de sus obras. El autor de *The Milesian Chief*, *Women; or Pour et Contre*, *Fatal Revenge* o *The Albigenses* debió de sentirse como uno de esos *outcasts* sobre los que tanto escribía, y que son parte fundamental de la novela gótica. Es muy posible que estuviese pensando en algo más que en su famoso sermón dominical cuando escribió su obra maestra, *Melmoth the Wanderer*, como veremos más adelante; quizás estuviese pensando en toda su vida. Al fin y al cabo, como hemos visto a lo largo de todo este capítulo, las conexiones entre su vida y su obra son innumerables.

4. Análisis de la obra: *Melmoth the Wanderer*

Sebastian Melmoth, como hemos visto en el capítulo anterior, fue el nombre que Oscar Wilde eligió con sumo cuidado como seudónimo en su exilio francés. Con la pompa que tanto le caracterizaba, este seudónimo le ayuda a presentarse tanto como santo mártir como pecador maldito y condenado. Acababa de ser liberado después de largo tiempo en prisión, por sodomía. Wilde sabía muy bien que el nombre de Melmoth aún resonaba en Francia, mientras que en Irlanda e Inglaterra ya había caído en el olvido. Y allí todavía lo hacía con la notoriedad de la desesperación y condenación del más puro eco romántico: “it was the badge of the eternal outcast, of his grandiose self-hatred, and of his withering scorn for heaven and earth” (Baldick, 1998: vii). Su elección de nombre era más que apropiada, ya que este nombre había estado circulando en la familia casi como una herencia, o historia familiar, tan recurrente en la novela gótica: Charles Robert Maturin era el tío político de la madre de Oscar Wilde. Y Wilde había investigado la historia y reputación de su antepasado – de sobra conocía su excentricidad y fracaso –, ya que años atrás había ayudado a preparar una introducción biográfica para una edición de la obra maestra de su tío abuelo, el creador de ese *eternal outcast*.

Como ya hemos visto con anterioridad, la novela gótica floreció en Inglaterra

desde finales del S. XVIII con autores como Ann Radcliffe o Matthew Gregory Lewis, quienes trabajaron, al igual que muchos otros, siguiendo el patrón establecido por Horace Walpole en *The Castle of Otranto* (1764). Cuando se escribió *Melmoth the Wanderer*, el impacto que este género literario había causado entre los lectores se encontraba ya en su declive (Harris, 1980: 251). Esto se debió, en parte, al gran número de imitaciones de obras como *The Mysteries of Udolpho*, de Radcliffe, o *The Monk*, de Lewis, y, por otra parte, a la nueva moda por la novela histórica y regional, las cuales absorbieron algunos elementos de la literatura gótica a la vez que eclipsaban en popularidad a los seguidores de Radcliffe. Algunos de los pioneros en este nuevo género serían las novelistas anglo-irlandesas Maria Edgeworth y Sydney Owenson – también conocida como Lady Morgan – (Dennis, 2012: 47), el propio mentor literario, y buen amigo de Maturin, Walter Scott⁸⁶, o las novelas de Madame de Staël *Delphine* (1802) y *Corinne, ou l'Italie* (1807), que tanta influencia ejercieron en la época, como ya vimos en el capítulo anterior (Kelly, 2011a: 13, 36; Dennis, 2012: 49). Parte del logro de Maturin en *Melmoth the Wanderer* fue precisamente aportar un aire fresco y una vitalidad muy necesitados en un género que parecía ya agotado.

En las siguientes páginas, me dispongo a examinar esta novela así como la naturaleza de su novedad en un período en el que, como ya hemos visto, lo gótico parecía estar condenado a desaparecer. Pero antes, la enmarcaremos dentro del género al que pertenece, y junto a sus precursores dentro de éste, ya que esta obra siempre se ha leído, tal y como dice Chris Baldick, dentro del marco del reinado de treinta años de los

⁸⁶ Es digno de recordar que la publicación de la novela nacionalista de Maturin *The Milesian Chief* es anterior a la primera novela histórica escrita por Scott, *Waverley*, publicada en 1814.

llamados *Terror-novelists* (Baldick, 1998: ix).

4.1. Contextualización de *Melmoth the Wanderer*.

Hay dos formas de situar a Maturin dentro de la literatura gótica, y, para autores como Baldick, ambas son potencialmente engañosas. La primera, adoptada por muchas historias de la literatura, habla de *Melmoth the Wanderer* como la última – y posiblemente más importante – novela gótica en la línea de Walpole, Radcliffe y Lewis: “the greatest as well as the last of the Goths” (Birkhead, 2012: 98). Pero no parece que *Melmoth the Wanderer* fuese el final de nada; la ficción gótica perduró en autores como James Hogg, con su *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), y no mucho más tarde regresa a primer plano con Edgar Allan Poe, con obras como “The Fall of the House of Usher” (1839), “The Black Cat” (1843), o “The Pit and the Pendulum” (1842), entre otras, o Bram Stoker, *Dracula* (1897), e incluso bien entrado el S. XX con autores de la talla de Stephen King, *The Shining* (1977), *Christine* (1983), o *Cycle of the Werewolf* (1983), entre muchas otras. Parece que la literatura gótica ha permanecido “no-muerta” de forma desafiante desde sus tiernos inicios allá por el S. XVIII con los *graveyard poets*.

La segunda de las alternativas a considerar sobre el lugar que ocupa Maturin

dentro de lo gótico enfatiza su independencia de “the horrors of Radcliffe-Romance” (Maturin, 1998: 5), en muchos casos citando para ello su prefacio en *Melmoth the Wanderer*:

I had made the misery of conventual life depend less on the startling adventures one meets with in romances, than on that irritating series of petty torments which constitutes the misery of life in general, and which, amid the tideless stagnation of monastic existence, solitude gives its inmates leisure to invent, and power combined with malignity, the full disposition to practice. (Maturin, 1998: 5)

Esta alternativa reivindicaría así a Maturin como precursor de Fyodor Dostoyevsky y Franz Kafka (Hennelly, 1981: 669), como un novelista de corte psicológico en lugar de un vendedor al por mayor de trucos macabros al estilo de Lewis y otros autores góticos de corte más clásico. Aunque no hay una necesidad real de contraponer lo psicológico y lo gótico de esta forma, o incluso de negar el uso evidente de efectos Radcliffeanos por parte de nuestro autor: mohosos pergaminos que se caen a trozos, oscuros pasadizos subterráneos, o el momento crucial de una boda sellada por una mano que sale de entre los muertos impíos de un monasterio entre las montañas (Maturin, 1998: 391-394).

Otra forma de examinar el género gótico, según autores como David Punter, llega a reconciliar estas dos versiones enfrentadas sobre el estatus de *Melmoth the Wanderer* dentro de la literatura gótica. En primer lugar, esta tercera vía conciliadora nos recuerda que, aunque la ficción gótica puede ser fácilmente reconocible por su estereotipada parafernalia de *atrezzo* y escenario, su esencia principal es un interés psicológico sobre los estados de trepidación, pavor, pánico, repugnancia, claustrofobia y

paranoia. Es digno de recordar otro ciclo de novelas cuya temática y estructura coincide con las de las obras góticas clásicas más celebradas, y que también, como nos recuerda Mary Ellen Snodgrass, tienen muchas cualidades en común con *Melmoth the Wanderer* (Snodgrass, 2005: 228). En éste grupo encontramos, junto con la icónica *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, dos novelas escritas por su padre William Godwin – *Caleb Williams* (1794) y *St Leon* (1799) – o *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, de Hogg.

Por lo tanto, y después de este complejo acercamiento a la literatura gótica, tenemos ante nosotros un amplio mapa que incluye dos corpus de novelas que se acaban uniendo, cada uno de ellos relacionado con estados extremos de trastorno mental. El primero es el llamado '*full-dress*' Gothic, o gótico clásico, ya que engalana su esencial terror psicológico con una guisa de atuendo uniforme de efectos escabrosos y morbosos – castillos y abadías aislados y en ruinas, bosques oscuros, montañas espectaculares, regiones infestadas de bandidos y ladrones, o huérfanos separados de estructuras domésticas protectoras, todo dentro de un mundo amenazante mezcla de corrupción social, decadencia y poderes sobrenaturales que llaman a la imaginación:

isolated and ruined castles and abbeys, old chateaux with secret vaults and passage-ways, dark forests and spectacular mountain regions populated by bandits and robbers. [...] Orphans separated from protective domestic structures [...] a mysterious threatening world composed of an unholy mixture of social corruption, natural decay and imagined supernatural powers (Botting, 2013: 41).

El segundo grupo, no ya tan ortodoxo, arrastra una carga más liviana de cadenas y hábitos monacales, haciendo de esta forma que su obsesión por persecuciones y delirios sobresalgan con más fuerza. Las novelas, en este segundo grupo, tienden a basarse menos en la evocación de una atmósfera sacada de un escenario repleto de monasterios y castillos medievales, y a servirse más de un fabuloso principio de transgresión, que habitualmente implica el logro de un conocimiento prohibido, similar al de Fausto, como es el caso de la novela que nos concierne (Snodgrass, 2005: 228).

Melmoth the Wanderer pertenecería, pues, a esta segunda línea Godwiniana de novelas góticas, con las que comparte algunas de sus extravagantes características en su construcción, de la cual fue, según Punter, precursora (2004: 26). Mientras que las novelas del tipo de Radcliffe mitigan sus terrores aparentes con la presencia tranquilizadora de un narrador omnisciente piadoso y racional (Punter, 1996: 60), la narrativa de *Caleb Williams* y *Frankenstein*, así como la de *Melmoth the Wanderer* y la segunda parte de *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, transmite la intensidad del testimonio en primera persona. Esta técnica transporta al lector, según Botting, a través de “flashbacks” y relatos dentro de otros relatos, a un mundo de trastorno interior no fácilmente accesible a las convenciones, más apacibles, del narrador en tercera persona: “First-person tales highlight the psychological interest in the dilemmas and suffering” (Botting, 2005: 60). Al examinar la historia de la literatura gótica parece que el mito de la transgresión, endémico en ella (Punter, 1996: 54), inspira de alguna manera una estrategia narrativa distintiva que envuelva su horror central en diferentes capas protectoras o de transición de fuentes secundarias, o incluso

terciarias⁸⁷. Este tipo de estructura narrativa involutiva construye una topografía imaginativa, con una apariencia convencional y una profundidad criminal, que concede una resonancia especial al arquetípico crimen primigenio, mientras que desestabiliza y corroe las certezas morales que lo podrían condenar (Baldick, 1998: x). La novela de Maturin entra dentro de esta ley del diseño gótico, bien de forma consciente o inconsciente, aunque la ejecución del patrón de *Chinese box*, o *matrioskas*, permanece extrañamente irregular incluso para estos estándares (Punter, 2006: 114; Punter, 2015: 429; Lanone, 2002: 72; Tarr, 2017: 178).

Maturin conecta en esta novela varias *historias dentro de otras historias* de una forma, en palabras de Mark Hennelly, como un ardid “preposterously convoluted” (Hennelly, 2003: 142), para la desesperación de sus primeros críticos, y la vergüenza de sus admiradores posteriores. Según estos críticos, la obra carece de la simetría que podemos encontrar en *Frankenstein* o la organización cuidadosa de *Wuthering Heights*. Afortunadamente, sin embargo, la lógica esencial del argumento está suficientemente clara como para poder seguirla sin dificultad (Harris, 1980: 261). La historia lleva al lector dos veces de vuelta desde principios del S. XIX a finales del S. XVII. La primera vez esto ocurre a través de un episodio introductorio en el que el joven heredero, y descendiente del héroe epónimo, John Melmoth, lee en unos antiguos documentos una historia que escrita por el viajero inglés Stanton, quien se topa con Melmoth el

87 Los informes concéntricos de explorador, experimentador y monstruo en *Frankenstein*, las historias de tercera mano que llegan al lector a través de Nelly y Lockwood en *Wuthering Heights*, o los recuerdos de relatos sumidos en la ignorancia que constituyen *Heart of Darkness* de Joseph Conrad.

Errabundo primero en España, en 1677, y poco después en Londres. Tras esto, mucho más tarde en la novela y con mayor extensión, el lector retorna al pasado a través de Alonzo de Monçada, un náufrago español, quien no sólo cuenta al joven Melmoth sus propias experiencias recientes a manos de la Inquisición española sino que también le relata las historias del Errabundo recogidas por el anciano judío Adonijah.

La historia principal relatada por Adonijah es la que se recoge bajo el título de “Tale of the Indians”, ambientado en una paradisíaca isla oriental y en España entre 1680 y 1684. Este relato permite que Melmoth el Errabundo tenga un papel mucho más visible que en narraciones anteriores. Trata sobre su intento de seducción de la inocente joven náufraga Immalee – quien recupera su nombre de nacimiento, Isidora, al volver a su familia española. En este relato nos encontramos otras dos historias insertadas y ambientadas unos pocos años antes, aún en el S. XVII: otro incidente español, “Tale of Guzman's Family”⁸⁸; y la segunda, “The Lovers' Tale”, un romance histórico en miniatura que trata sobre una familia aristocrática de Shropshire, dividida por las repercusiones de la guerra civil en Inglaterra. Por si esto no fuese suficientemente complicado, “The Lovers' Tale” contiene otra historia, el testimonio de un clérigo que conoció a Melmoth el Errabundo antes de que llevase a cabo su pacto satánico para prolongar su vida 150 años. Toda esta estructura asimétrica y chirriante finalmente se colapsa por completo en unas pocas páginas: Monçada, cuando se dispone a continuar su narración tras un descanso, se calla antes de terminar el compendio de relatos de Adonijah justo cuando el mismo Melmoth el Errabundo aparece en persona en el

⁸⁸ Más exactamente sería el relato de la hermana de Guzman, quien se casa con el empobrecido protestante Walberg.

presente (1816), estando su hora final ya próxima.

Incluso si obviamos la multitud de improbabilidades de todo lo anterior, aún nos queda una estructura narrativa altamente recargada (Null, 1977: 136). Por ejemplo, el relato del clérigo de Shropshire sobre la vida de Melmoth en “The Lovers' Tale” forma parte de una historia que el mismo Melmoth cuenta al padre de Immalee, dentro de una historia transmitida por una fuente desconocida a Adonijah, que a su vez es transcrita y contada por Monçada, quien repite esta información de quinta mano al joven John Melmoth; o esto es lo que sabemos después de leer las palabras del narrador de la novela (último transmisor de la historia). A pesar del recurso tan Radcliffeano del manuscrito ilegible y mohoso al que Maturin acude a menudo⁸⁹, parece que la historia del Errabundo pasa de mano en mano, o de boca en boca, sin ser alterada y con todo lujo de detalles, hasta el más mínimo, en el diálogo o los gestos. Es como si las aventuras que Melmoth vive en el S. XVII tuviesen el estatus de una mancha indeleble, como algún tipo de pecado original muy acorde con la doctrina calvinista a la que Maturin era tan cercano, como él mismo confesó a su amigo Scott (Scott, 1937: 10).

Otro punto a destacar es que, como dice Baldick, para ser una novela en la que se aprecia una preocupación patente por la incapacidad de su protagonista para transmitir su carga de culpa y horror a otra persona, *Melmoth the Wanderer* resulta inusual al permitir que tal carga se transmita repetidamente de boca en boca como

89 Recordemos que todo el relato de Stanton se encuentra en un manuscrito que el joven Melmoth encuentra en un pequeño y oscuro apartamento lleno de pergaminos en la mansión familiar.

narración (Baldick, 1998: xii). Como bien nos recuerda el autor en su prefacio: “is there one of us who would, at this moment, accept all that man could bestow, or earth afford, to resign the hope of his salvation? – No, there is not one – not such a fool on earth, were the enemy of mankind to traverse it with the offer!” (Maturin, 1998: 5). Nos encontramos, pues, ante una novela que gira en torno tanto a la transmisión como a la transgresión, pero, como nos dice Wurtz (2005), su propia estructura asume un principio de “transmisibilidad” que su teología rechaza.

4.2. Estructura.

A pesar de todo lo anterior, hay autores, como Willem Scholten, John Harris o Jack Null (1977), que ven un orden dentro del caos narrativo que Maturin nos presenta. Para ellos, el autor dublinés logra mostrar una intensidad psicológica no solo usando motivos góticos tradicionales, sino también fragmentando la estructura del texto para reflejar la desorientación causada por la pérdida de valores que experimentan los diferentes personajes de la novela: “The disjunction of the chronology and the fragmentation of the plot into tales reflect a world in great upheaval, a world become a madhouse in which the characters search, aimlessly and unsuccessfully, for selfhood, sanity, salvation” (Null, 1977: 137). La clave para la cronología de las aventuras de Melmoth el Errabundo parece encontrarse al final de la novela, particularmente en el corto y surrealista relato “The Wanderer's Dream”. En este pasaje, y en la conversación

que mantiene Melmoth con su joven descendiente y Monçada, en las páginas que lo preceden, se aclaran por primera y última vez los términos exactos de su pacto con el diablo y la concesión de los 150 años extra de vida. Así mismo, el Errabundo revela su identidad a su descendiente, quien le mira atónito junto al español, reafirmando ante ambos su edad de forma implícita al referirse a la fecha en la que se pintó el retrato suyo, que se menciona al comienzo de la obra:

“Mortals – you are here to talk of my destiny, and of the events which it has involved. That destiny is accomplished, I believe, and with it terminate those events that have stimulated your wild and wretched curiosity. I am here to tell you of both! – I – I – of whom you speak, am here! – Who can tell so well of Melmoth the Wanderer as himself, now that he is about to resign that existence which has been the object of terror and wonder to the world? – Melmoth, you behold your ancestor – the being on whose portrait is inscribed the date of a century and a half, is before you. (Maturin, 1998: 536)

Es precisamente en este último relato, “The Wanderer's Dream”, donde Maturin nos presenta lo que probablemente considera el orden cronológico apropiado de las tentaciones de Melmoth, representado en las figuras de sus víctimas, mientras él se precipita a los infiernos: “Suddenly a groupe (sic.) of figures appeared, ascending as he fell. He grasped at them successively; – first Stanton – then Walberg – Elinor Mortimer – Isidora – Monçada – all passed him” (Maturin, 1998: 539). Este orden está corroborado por la cronología interior que hemos visto más arriba, así como por referencias cruzadas a lo largo de toda la novela.

Si reconstruyésemos la vida de Melmoth a partir de fechas internas, el resultado

sería algo como lo que sigue. Melmoth nace a finales del S. XVI, de joven viaja por Inglaterra y después por Holanda y Polonia con el clérigo de “The Lovers' Tale”. El clérigo no ve a Melmoth durante algunos años, como relata a Elinor Mortimer. Tras varios años éste presencia cómo Melmoth muere en Alemania, en sus brazos (Maturin, 1998: 499). Sin mucha demora, aparece en la boda de la familia Cardoza en Valencia, y probablemente también en la Lodge, la casa solariega de los Melmoth en el condado de Wicklow, donde deja su retrato. Diez años más tarde (hacia 1677) se le aparece a Stanton en Valencia (cuando los dos amantes mueren fulminados por un rayo) y, pocos meses después, en Londres. En 1680, Melmoth está con Immalee en la paradisíaca isla del Índico, pero la deja ese mismo año, o al siguiente (1681), para tentar a Stanton en el manicomio donde había sido encerrado por su familia. Según sugiere el listado del propio Maturin, después vienen los intentos por tentar a Walberg y a Elinor Mortimer. Entre tanto, Stanton sale del manicomio y busca desesperado a Melmoth durante cuatro años por todo el continente, Inglaterra y, finalmente, Irlanda, donde encuentra a su familia y deja el manuscrito que lee el joven John Melmoth.

Para 1683, Melmoth ya está en Madrid renovando su relación con Immalee-Isidora; hacia 1683, o en algún momento de 1684, el Errabundo advierte al padre, Don Aliaga, con el relato autobiográfico de “The Lovers' Tale”, de los peligros que acechan a su hija si no la protege de sí mismo. Es hacia 1684-1685 cuando tiene lugar el episodio en el que Melmoth tienta a Isidora en la prisión de la Inquisición. Entonces, llega un paréntesis de casi un siglo en sus andanzas, tiempo en el que la única información definitiva que hay es que en algún momento entre 1692 y 1739 Melmoth

conoció a Adonijah; el siguiente encuentro por orden cronológico correspondería al de Monçada, en algún momento entre 1798 y 1799, y ya cerca del momento presente en la novela. El Errabundo vuelve a su casa, en Irlanda, en 1816, para estar presente en el lecho de muerte del Viejo Melmoth, en el momento del naufragio del barco en el que viajaba Monçada y, finalmente, para acudir a su cita con el diablo.

Por todo esto, parece claro que Maturin, en efecto, tenía en mente una cronología definitiva y consistente, lo que sugeriría una planificación cuidadosa (Harris, 1980: 259; Punter, 2006: 114)⁹⁰. El resultado de tal planificación debería de ser evidente en la estructura inusitadamente fragmentada y asimétrica; esto, como ya hemos visto más arriba, podría deberse a su deseo de transmitir una sensación de desorientación y caos. La importancia estructural de la historia de Stanton está clara también, ya que, a pesar de lo inconexo de sus pedazos, éste esboza todos los temas para los siguientes relatos, los cuales, a su vez, funcionan como reflejos y variaciones de la historia de Stanton. Tal y como nos dice Null, Maturin construye temas paralelos, primero esbozados de forma abreviada y después reforzándolos al repetir estos motivos en orden no cronológico (Null, 1977: 140).

4.3. Temática

⁹⁰ Ver Anexo II.

Los temas que Maturin escoge parecen ser, a simple vista, como ya hemos mencionado con anterioridad, los del gótico tradicional; el desmoronamiento de la unidad familiar como baluarte de la unidad social, o el concomitante motivo de la persecución religiosa, temas que aparecen una y otra vez en toda la tradición gótica (Botting, 2013: 1). Pero la tradición del *'full-dress' Gothic*, la primera oleada mencionada anteriormente (Haslam, 2007, 4-5; Killeen, 2006: 13), normalmente explora el primero de ellos tan sólo dentro de un contexto aristocrático, centrándose en las aventuras y desventuras de la heroína, o heroínas, principales – “heroines suffer repeated pursuit and incarceration at the hands of malevolent and ambitious aristocrats and monks” (Botting, 2013: 59) –, e incluso el incesto⁹¹. El tema de la persecución religiosa se trata entre estos primeros góticos de forma uniforme como un problema únicamente católico. En cambio, el tratamiento que Maturin da a estos motivos podría considerarse más realista y variado, y por esta razón, más universal que el de sus predecesores (Null, 1977: 140). De hecho, el propio Maturin parece anticiparse en el prefacio de *Melmoth the Wanderer* a la comparación de su renovación temática con el tratamiento más superficial que ofrece la conocida como *Radcliffe school*. Aquí, el autor irlandés se defiende diciendo que ha huido de los clichés de los romances de dicha escuela gótica, para adentrarse más en los tormentos de la miseria de la vida en general, y que, dentro de los muros atemporales de un monasterio, la soledad da a sus habitantes la ociosidad necesaria para retorcerlos y combinarlos con una malignidad latente:

91 Recordemos aquí el clímax en una de las novelas icónicas del gótico clásico, *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis. En este punto Ambrosio, el monje del título de la novela, rapta y viola a su propia hermana en las catacumbas de su monasterio; donde, tras su crimen, la deja encerrada hasta que al final es rescatada por el héroe.

The 'Spaniard's Tale' has been censured by a friend to whom I read it, as containing too much attempt at the revivification of the horrors of Radcliffe-Romance, of the persecutions of convents, and the terrors of the Inquisition.

I defended myself, by trying to point out to my friend, that I had made the misery of conventual life depend less on the startling adventures one meets in romances, than on that irritating series of petty torments which constitutes the misery of life in general, and which, amid the tideless stagnation of monastic existence, solitude gives its inmates leisure to invent, and power combined with malignity, the full disposition to practise. (Maturin, 1998: 5)

Más aún, tal y como nos recuerdan Lougy y Punter (Lougy, 1975: 72; Punter, 2006: 115), Maturin usa estos motivos para dejar clara su postura, en profundidad y evadiendo el sensacionalismo de autores góticos anteriores, sobre el papel que el sufrimiento juega en la salvación, tanto de uno mismo como de los otros. Para encarnar lo que son conceptos esencialmente religiosos, y no solo meramente sobrenaturales, Maturin nos ofrece ejemplos más allá de la estructura tradicional de argumento principal y secundarios entrelazados. Como se mencionó en su día en *The Monthly Review*, Maturin pretende devolver la vida a antiguos motivos literarios e infundirles una fuerza e intensidad temática – “the passion for the violent, ferocious, and dreadful in poetry” (Griffiths, 1821: 82) – que parecía haberse agotado.

Como ya hemos adelantado antes, cada relato presente en la novela explora el tema de la desintegración de la unidad familiar, donde encontramos “patterns of exploitation and abuse within families” (Backus, 1999: 110). Tal como vimos con anterioridad, Stanton es internado en el manicomio a traición por su familiar más

cercano, un primo que desea su fortuna. Todos los demás sufridores en *Melmoth the Wanderer* son traicionados de forma similar, aunque por diferentes motivos, por miembros de sus familias, precisamente por aquellos que deberían de estar más cerca de ellos. Monçada es enviado al monasterio para convertirse en monje, contra su voluntad, debido al juramento de su madre, como expiación a su pecado. Ésta habría ofrecido a su hijo, antes de su propio nacimiento, al sacerdocio y así, a través de él, obtener el perdón por su pecado mortal de la carne: “Before you were born, I devoted you to him [Dios], as the only expiation of my crime. While I yet bore you in my bosom without life, I dared to implore his forgiveness only on the condition of your future intercession for me as a minister of religion” (Maturin, 1998: 90). En el relato “Tale of the Spaniard”, que narra las aventuras del joven Alonzo, el parricida que le ayuda a escapar mató a su padre y vio cómo su hermana y su amante morían de inanición en una celda, hasta prácticamente recurrir al canibalismo (Maturin, 1998: 203-214). De alguna forma, Adonijah, el judío, traicionó a su esposa e hijo y causó sus muertes, aunque de forma indirecta, en la prisión de la Inquisición al ser acusados de judaizantes. Isidora, sin ir más lejos, es traicionada por su padre, madre, hermano y, finalmente, su propio esposo: el mismo Melmoth. Los sufrimientos de Walberg por el hambre y la desesperación, en “Tale of Guzman's Family”, son de tal magnitud que contempla las muertes de sus padres como una bendición:

The family collected round her [su madre], and raised – a corpse. 'Thank God!' exclaimed her son, as he gazed on his mother's corpse. – And this reversion of the strongest feeling of nature, – this wish for the death of those for whom, in other circumstances, we would have ourselves have died, makes those who have

experienced it feel as if there was no evil in life but want, and no object of rational pursuit but the means of avoiding it (Maturin, 1998: 418)

Walberg hasta llega a plantearse matar a sus propios hijos y esposa (Maturin, 1998: 429-430). Mrs Sandal miente a su hijo con el objetivo de tomar el control de la fortuna de los Mortimer⁹², provocando así una serie de terribles catástrofes dentro de la familia. Incluso el propio Melmoth aparece tan sólo cuando la muerte de alguien de su propia familia es inminente: “he was never known to appear but on the approaching death of one of the family, not even then, unless when the evil passions or habits of the individual had cast a shade of gloomy and fearful interest over their dying hour” (Maturin, 1998: 26-27). El mismo joven John Melmoth ha sufrido el trato mísero y estricto de su tío, el Viejo Melmoth, quien tampoco era muy apreciado por los lugareños del Lodge. Parece que, excepto por las experiencias de Adonijah, más por la falta de documentación de su historia que por otra cosa, las familias con las que nos encontramos están todas alienadas; los lazos que las deberían de unir se han hecho

92 Mrs Sandal descubre el contenido del testamento de Sir Roger Mortimer, y cómo toda su fortuna irá a manos de su hijo si éste se casa con Margaret en vez de hacerlo con Elinor (a la que él ama). Es entonces cuando la manipuladora madre, quien era una mujer demasiado hecha a la necesidad y la privación como para temer a cualquier demonio, excepto la continuación de éstas: “was a woman too long familiar with want and privation to dread any evil but their continuance” (Maturin, 1998: 470), decide intervenir, sin ningún tipo de escrúpulos, para destruir la relación de John con Elinor y asegurar el matrimonio con Margaret, ya que la necesidad y la envidia le habían dado un apetito insaciable por restaurar el esplendor de antaño, y la falsa religión le había enseñado todo tipo de hipocresía y artimaña para conseguir lo que deseaba: “the widow Sandal, once determined on the end, felt little scruple about the means. Want and envy had given her an unshakeable appetite for the restored splendours of her former state; and false religion had taught her every shade and penumbra of hypocrisy, every meanness of artifice, every obliquity of insinuation. In her varied life she had known the good, and chosen the evil. The widow Sandal was now determined to interpose an insurmountable obstruction to their union” (Maturin, 1998: 470).

polvo y en su lugar nos encontramos con unas cadenas de avaricia, sadismo, venganza y retorcidas doctrinas religiosas: “The ties that bind have frazzled and been replaced by chains of greed, sadism, revenge, and perverted religious doctrines” (Null, 1977: 141).

Que el tema de la persecución religiosa – presente en esa alteración y destrucción de los lazos familiares en toda la novela – sea explorado de formas tan variadas como las que se nos muestran en la presente novela no debería ser sorprendente, ya que como el autor irlandés afirma en su prefacio, la idea principal de la que se desgrana *Melmoth the Wanderer* surgió de un pasaje de uno de sus sermones dominicales: “the hint of this Romance (or Tale) was taken from a passage in one of my Sermons” (Maturin, 1998: 5); viniendo a decir que la novela, desde un primer momento, fue concebida como una declaración de tipo religioso. En el manicomio, Stanton ve con claridad el resultado de la disensión religiosa en las interminables arengas entre el cesterero puritano y el sastre “loyalist” (Maturin, 1998: 49-51). Los delirios de locura de estos dos protestantes, en este caso reducidos a la esfera de lo mentalmente insano, despiertan a la maníaca cuya familia murió en el Gran Incendio de Londres. En una escena realmente conmovedora, la discusión de ambos fanáticos religiosos deja paso al sufrimiento de la mujer al revivir el horror de ver cómo se queman sus hijos. Su agonía, la agonía del inocente, es el resultado de la religión pervertida y representada aquí por el cesterero y el sastre; y esta agonía, en palabras de Maturin, trasciende toda doctrina:

It was remarkable, that when this sufferer began to rave, all the others became silent. The cry of nature hushed every other cry, – she was the only patient in the house who was not mad from politics, religion, ebriety, or some perverted passion; and terrifying as the out-break of her frenzy always was, Stanton used

to await it as a kind of relief from the dissonant, melancholy, and ludicrous ravings of the others (Maturin, 1998: 53).

De este sufrimiento, resultado del odio entre protestantes, Maturin pasa inmediatamente a “Tale of the Spaniard”, donde también los católicos se persiguen con saña entre sí. El convento donde Monçada es internado está tan lleno de locos fanáticos como el manicomio en el que se encuentra y sufre Stanton. En este monasterio, todos los tipos de persecución y sufrimiento son el resultado de retorcer la religión hasta transformarla en una serie de estrictas líneas doctrinales; allí encontramos ejemplos de la injusticia ejercida por la autoridad – que tanto recuerda a *Caleb Williams*, de Godwin (Hindle, 2005: xvi) –, y la tiranía del dogmatismo y la religión inhumana: “the conventional injustice of authority, and the tyranny of dogmatism and inhumane religion” (Punter, 1996: 130)⁹³. De nuevo, nos encontramos que el inocente es el que más sufre; no sólo Monçada y su familia, quienes sufren las maquinaciones del Director (Maturin, 1998: 118-130), sino también el joven monje que es apaleado y finalmente muere por enfrentarse a Fra Paolo (Maturin, 1998: 101), o la hermana del parricida que entra en el convento para estar cerca de su amado y muere junto a él de hambre en una fría y húmeda celda – “I looked closer, she was my own sister, – my only one, – and I had heard her voice grow fainter and fainter. I had heard –” (Maturin, 1998: 213-214). Estas estrictas líneas doctrinales fuerzan a sus seguidores a adoptar una conformidad externa a la vez que pasan por alto la esencia de la religión, la cuál debería de salir del

⁹³ Como ya hemos visto en el capítulo anterior, Maturin volverá a tomar este tema en *Women; or Pour et Contre*.

interior de cada individuo (Lougy, 1977: 72). Es precisamente el monje que amaña la farsa del “milagro” de la fuente y el árbol el que verbaliza este engaño al decirle a Monçada en su lecho de muerte:

The repetition of religious duties, without the feeling or spirit of religion, produces an incurable callosity of heart. There are not more irreligious people to be found on earth than those who are occupied always in its *externals*¹. I verily believe half of our lay-brothers to be Atheists. (Maturin, 1998: 112)

Juan repite este mismo sentimiento en la carta a su hermano Alonzo: “Must there not be something very wrong in the religion which thus substitutes external severities for internal amendment?” (Maturin, 1998: 129).

Un aspecto central en el debate de la conformidad externa, o aceptación de las normas religiosas, y el arrepentimiento interno es el tema que desarrolla un corolario del tema principal del sermón de Maturin. Éste, como ya hemos visto con anterioridad, es que nadie puede padecer sufrimientos tales como para estar dispuesto a intercambiar destinos con Melmoth al coste de su alma. Este tema, que adopta diferentes formas en el relato de Monçada, afirma que el sufrimiento de un inocente no expía los pecados de otra persona (Null, 1977: 142). La teología del parricida se inclina justo por lo contrario:

'Mine is the best theology, – the theology of utter hostility to all beings whose sufferings may mitigate mine. In this flattering theory, your crimes become my

virtues – I need not any of my own. Guilty as I am of the crime that outrages nature, your crimes (the crimes of those who offend against the church) are of a much more heinous order. But your guilt is my exculpation, your sufferings are my triumph. I need not repent, I need not believe; if you suffer, I am saved, – that is enough for me. How glorious and easy it is to erect at once the trophy of our salvation, on the trampled and buried hopes of another's! How subtle and sublime that alchemy, that can convert the iron of another's contumacy and impenitence into the precious gold of your own redemption! I have literally worked out *my* salvation by *your* fear and trembling' (Maturin, 1998: 225).

Es decir, la particular teología del parricida se basa en la hostilidad absoluta contra todos aquellos que, con sus respectivos sufrimientos, puedan mitigar los suyos; los sufrimientos de tales sujetos, Monçada en este caso, se convierten en sus virtudes, con lo que el parricida no necesitaría estar en posesión de unas propias. No sólo esto, como el crimen de Monçada es, a los ojos de la Iglesia y del parricida⁹⁴, mucho peor que aquél que este último cometió en su día, la culpa de Alonzo exculpa de tal forma al criminal que ni siquiera necesita creer ni en su salvación ni en nada, tan sólo hacerle sufrir. Según esta teología de la salvación, tal y como dice el parricida, obtener la salvación es algo fácil y glorioso, tan sólo hay que erigirla sobre las ruinas de las esperanzas de los propios semejantes.

Por otro lado, los sufrimientos propios, por sí mismos, tampoco garantizan la salvación, como le dice Melmoth a Monçada en la prisión de la Inquisición; error que Melmoth, con una cualidad casi sermoneadora, cataloga como uno de los más absurdos

94 Aquí vemos como parece que una persona que ha cometido una de las mayores atrocidades imaginables es puesta al mismo nivel que la Iglesia Católica, institución a la que el parricida pertenece por asilo.

de la humanidad: “Perhaps you think that your lingering here, amid the dungeons of the Inquisition, will infallibly secure your salvation. There is no error more absurd, and yet more rooted in the heart of man, than the belief that his sufferings will promote his spiritual safety” (Maturin, 1998: 233). El propio Monçada ya había divagado sobre este tema previamente desde su celda en el convento, viendo cómo de falsa es una religión que nos obliga a empeorar los sufrimientos de nuestros semejantes para alcanzar la salvación:

Alas! How false is that religion which makes our aggravating the sufferings of others our mediator with that God who willeth all men to be saved. [...] if men were taught to look to the *one great Sacrifice*, would they be so ready to believe that their own, or those of others, could ever be accepted as a commutation for it? (Maturin, 1998: 147).

Pero ni hasta el mismo Monçada está libre de la intolerancia religiosa, tal y como se muestra cuando se esconde en casa de los judíos, quienes le ocultan de las garras de la Inquisición. Los prejuicios contra los judíos que Monçada exterioriza⁹⁵ son prueba de

95 Al huir de la Inquisición, y tras una travesía por oscuros pasadizos, cementerios y catacumbas, donde Alonzo acaba descansando sobre la tumba de su hermano (Maturin, 1998: 244), Monçada entra en la casa del judío converso Solomon, donde encuentra refugio. A pesar de que Solomon le da cobijo y le salva de las garras de la Inquisición, Alonzo le considera un impostor, al ser éste un converso, una alimaña que, como él describe usando la figura de la Iglesia Católica como el arquetipo de la buena madre, se alimenta de los nutrientes de la madre Iglesia para después envenenar la mente de su hijo, quien desconoce su origen hebreo (Maturin, 1998: 247). Alonzo llega incluso a decir que las antorchas que la Inquisición usaría para encender la pira de su Auto de Fé estarían mejor empleadas haciendo que los acólitos de las leyes de Moisés se consumieran en las llamas: “He was a Jew innate, an impostor – a wretch, who, drawing sustenance from the bosom of our holy mother the church, had turned her nutriment to poison, and attempted to infuse that poison into the lips of his son. I was but a fugitive from the Inquisition, – a prisoner, who had a kind of instinctive and very venial dislike to giving the Inquisitors the trouble of lighting the faggots for me, which would be much better employed in consuming the adherent to the law of Moses” (Maturin, 1998: 249).

que aún no ha aprendido la lección de la tolerancia común a todas las religiones.

En “Tale of the Indians”, Maturin expande el tema de la religión hasta su máxima potencia. En un pasaje que recuerda la práctica del también autor irlandés Jonathan Swift en *Gulliver's Travels*, Melmoth inicia a la inocente Immalee en el mundo de las religiones en pugna en las inmediaciones de su pequeña isla paradisíaca: Islamismo, Hinduismo y Cristianismo. Ella se ve obligada, de alguna forma, a rechazar todas las religiones que el Errabundo le muestra a través de su telescopio, al mismo tiempo que las describe, ya que todas y cada una de ellas están construidas sobre los cimientos del dolor, la tortura y la devoción superficial. Sin embargo, los cristianos, Melmoth dice a la joven, saben que su dios sólo puede ser adorado por fieles con un corazón puro y manos que no hayan sido manchadas por sangre: “they know that God cannot be acceptably worshipped but by pure hearts and crimeless hands; and though their religion gives every hope to the penitent guilty, it flatters none with false promises of external devotion supplying the homage of the heart” (Maturin, 1998: 296-297). A esto, Immalee exclama que Cristo será su dios y que el cristianismo será su religión: “Christ shall be my God, and I will be a Christian!” (Maturin, 1998: 297). Curiosamente, este clímax, altamente significativo, tiene lugar casi exactamente en la mitad del libro; como ya hemos dicho antes, Maturin parece no dejar nada al albur en la estructura del libro. De esta forma, y juntando todas las piezas del rompecabezas, la estructura de la primera mitad de la novela es una ampliación progresiva de la cuestión del fanatismo y la intolerancia religiosa en contraposición a la tolerancia religiosa. De la

experiencia sufrida por Stanton de esa intolerancia entre dos confesiones protestantes, Maturin pasa a la experiencia de Monçada de la intolerancia entre católicos, para finalmente ver con Immalee a todas las religiones contaminadas con el mismo odio y prejuicios. El abrazo del Cristianismo de Immalee es la clave de la novela, según Null, puesto que indica que esta es la religión que en teoría rechaza este odio y violencia (Null, 1977: 143).

Desde este amplio panorama religioso, Maturin comienza a estrechar su patrón temático de nuevo. Tras el anuncio por parte de Immalee de su conversión al Cristianismo, Melmoth le revela que ni siquiera esta religión, ideal entre las religiones, está libre del odio y la tergiversación, diciendo que, mientras que la Biblia dice “amaos unos a otros” (Juan 15: 12), los cristianos lo traducen como “odiaos unos a otros”: “all agree that the language of the book [la Biblia] is, “Love one another,” while they all translate that language, “Hate one another”” (Maturin, 1998: 307). Poco después de esto, Immalee vuelve a España, donde junto a su familia se da cuenta de que Melmoth tenía razón. Su madre, Donna Clara, niega la creencia de Immalee-Isidora en el amor universal y le enseña los cimientos de su propio Catolicismo:

'It is in vain I tell her that true religion consists in hearing mass – in going to confession – in performing penance – in observing the fasts and vigils – in undergoing mortification and abstinence – in believing all that the holy church teaches – and hating, detesting, abhorring and execrating. (Maturin, 1998: 332-333)

Los sufrimientos de Isidora a manos de su familia son distintos a los de Monçada,

aunque las circunstancias externas son muy parecidas; Isidora no es católica, sino una cristiana primitiva que no pertenece a ninguna secta en particular. Por lo tanto, la segunda mitad de “Tale of the Indians” nos presenta otra versión del tema de la intolerancia y persecución religiosas.

El relato “Tale of Guzman's Family” trata sobre la persecución de los protestantes a manos de los católicos, quienes les reducen a la pobreza y la hambruna. Por otro lado, en “The Lovers' Tale” nos encontramos con un tipo de “dissenter”, Mrs Sandal, que odia y se vuelve contra otro, representado por Elinor Mortimer, con la esperanza de ganar riqueza material para su hijo. El relato de Elinor Mortimer y John Sandal hace que volvamos a Inglaterra y nos encontremos con las mismas convulsiones religiosas de las que Stanton fue testigo en el manicomio.

Llegados a este punto, y a pesar de que la novela aún no ha terminado, ya que aún quedan algunas páginas dedicadas a Isidora y sus penurias en la prisión de la Inquisición, así como otras pocas en las que aparece Melmoth en el Lodge, tras lo cual muere, el equilibrio estructural del libro parece evidente. La novela, como hemos visto a lo largo de este capítulo, consiste en una serie de persecuciones religiosas resultado de hacer prevalecer la ortodoxia de las formas sobre el amor a los semejantes, el cuál debería de prevalecer en los corazones de todos los creyentes. Desde la locura del puritano que se vuelve contra el anglicano, tal y como lo ve Stanton, Maturin explora formas similares de locura en las persecuciones de católicos por católicos, protestantes por católicos, y una secta de *dissenters* por otra. En el centro de toda esta serie de

persecuciones se encuentra su denuncia de las religiones que se basan en cualquier doctrina excepto el amor universal, ese “tyranny of dogmatism and inhumane religion” del que nos habla Punter (2014: 130); la única razón real por la que la inocente Immalee se convierte al Cristianismo.

Maturin concentra su acción principal en dos periodos de tiempo: 1660-1686, que incluye el pacto con el diablo, los relatos de Stanton, Walberg, los Mortimer, y la historia de Immalee-Isidora; y 1799-1816, que incluye las aventuras y desventuras de Monçada y las apariciones finales de Melmoth, junto con su muerte. En ambos periodos, Maturin encuentra condiciones similares de conflictos políticos, fanatismo y una incertidumbre sobre lo que está por acontecer a gran escala. En ambos, Maturin ve un alejamiento de la doctrina del amor universal en favor de los cismas que amenazan con dividir y condenar a los diferentes personajes con los que se encuentra el Errabundo (Null, 1977: 144). Pero bajo la capa de la plácida existencia de vidas humildes acechan los males reales que permiten a Melmoth tentar a sus víctimas: la monotonía que se encuentra en toda rutina y el aburrimiento resultante (Hennelly, 1981: 678; Hennelly, 2003: 145; Kullmann, 1995: 275). Aceptar la doctrina del amor universal no es suficiente, hay que practicarlo todos los días, debe de ser vivido. Como nos dice Null, cualquier doctrina corre el riesgo de hundirse en la mera abstracción, en cuyo caso el aburrimiento y la monotonía son el resultado inevitable: “runs the risk of sinking into mere abstraction, and boredom and monotony are the inevitable result” (1977: 144). De nuevo, como con otros temas presentes en la novela, el manuscrito de Stanton presenta esta cuestión, y el resto de relatos desarrollan diferentes variaciones. Al tentar a Stanton,

Melmoth esboza, en un largo párrafo, una vida futura tan vacía que la locura parece más apetecible:

'The time will come, when, from the want of occupation, the listless and horrible vacancy of your hours, you will feel as anxious to hear those shrieks, as you were at first terrified to hear them, – when you will watch for the ravings of your next neighbour, as you would for a scene on the stage. All humanity will be extinguished in you. The ravings of these wretches will become at once your sport and your torture. You will watch for the sounds, to mock them with the grimaces and bellowings of a fiend. The mind has a power of accommodating itself to its situation, that you will experience in its most frightful and deplorable efficacy. Then comes the dreadful doubt of one's own sanity, the terrible announcer that *that* doubt will soon become fear, and *that* fear certainty. Perhaps (still more dreadful) the *fear* will at last become a *hope*, – shut out from society, watched by a brutal keeper, writhing with all the impotent agony of an incarcerated mind without communication and without sympathy, unable to exchange ideas but with those whose ideas are only the hideous spectres of departed intellect, or even to hear the welcome sound of the human voice, except to mistake it for the howl of a fiend, and stop the ear desecrated by its intrusion, – then at last your fear will become a more fearful hope; you will wish to become one of them, to escape the agony of consciousness [...] You will try, and the very effort will be an invocation to the demon of insanity to come and take full possession of you from that moment for ever.' (Maturin, 1998: 56-57).

Para Monçada, lo peor no es el sufrimiento físico, sino la monotonía; el hastío interminable del encarcelamiento que hace que se confundan los límites entre el monasterio y el manicomio, entre la vida y la muerte. Cuando Monçada entra en el monasterio por primera vez prefiere guardar las distancias con el resto de monjes, eligiendo la soledad a su compañía. Pero cuando los monjes comienzan su propia táctica psicológica evitándole, se encuentra a sí mismo deseando sus maldiciones en lugar de su posición como paria:

I assure you, with truth, that so horrible was this amputation from life to me, that I have walked hours in the cloister and the passages, to place myself in the way of the monks, who, I knew, as they passed, would bestow on me some malediction or reproachful epithet. Even this was better than the withering silence which surrounded me. (Maturin, 1998: 153-154)

Monçada oye las confesiones de varios monjes, quienes recurren a toda clase de actos malignos para escapar del tedio de la rutina desesperada o para encontrar algún tipo de placer perverso en obligar a los demás a compartir su monótona existencia, lo cual no hace sino desarrollar más aún el tema. El miedo de Monçada a esa muerte larga y lenta por inanidad – “the long and lingering death of inanity” (Maturin, 1998: 232) – no solamente concede a Melmoth acceder a él en la prisión de la Inquisición, sino que también pervierte la nobleza de Monçada rebajándolo al nivel del parricida en su intento de ganar su propia seguridad a costa de otro.

El aislamiento de Immalee, su aburrimiento, su existencia solitaria y su anhelo de compañía humana es lo que hace posible que Melmoth se le aparezca por primera vez; pero, en este caso, su aislamiento, precisamente debido a su inocencia, no está acompañado por la desesperación (Scott, 1937: 188), y, por ello, aún no es una víctima potencial, tal y como se ve cuando no oye la música que acompaña a Melmoth al aparecer éste en la playa de la isla⁹⁶. Es la monotonía forzada de su vida respetable como Isidora, la alienación a la que se enfrenta por sus ideas y sentimientos –

⁹⁶ Cabe recordar que las víctimas potenciales de Melmoth oyen una extraña música de origen desconocido siempre que el Errabundo aparece por primera vez. En este caso la ausencia de tal música nos muestra a una Immalee aún no preparada para sucumbir al terrible pacto.

“experience the pain of a thinking, feeling, potentially creative being existing in a world of getting and spending where her powers are not only redundant but a source of greater alienation” (Scott, 1937: 190) –, lo que allana el terreno para la reaparición de Melmoth. En una oración a la imagen de la Virgen, Isidora le pide que le conceda la pérdida de memoria y sentimientos, ya que la vida exige obligaciones que no son acompañadas por ningún sentimiento, y una apatía que no sea interrumpida por ninguna reflexión: “since life requires only duties that no feeling suggests, and apathy that no reflection disturbs” (Maturin, 1998: 340); la imagen tan sólo responde con una sonrisa, dando a entender la apatía profunda de un éxtasis inaccesible – “the profound and pulseless apathy of inaccessible elevation” (Maturin, 1998: 341). Desde esta apatía sin pulso, “pulseless apathy”⁹⁷, Isidora se dirige a la naturaleza para buscar alivio. De todas formas, incluso la naturaleza, en su jardín cercado por tapias, ha sido doblegada y reducida al mismo nivel: “the stiff and stern monotony of the parterre, where even the productions of nature held their place as if under the constraint of duty, forced the conviction of its unnatural regularity on her eye and soul” (Maturin, 1998: 357). Como ya hemos visto más arriba, Isidora es un espíritu libre en su estado más primigenio, que vive en lo que ella llama, más adelante, su prisión cristiana – su “Christian prison” (Maturin, 1998: 363) –, de la cual sólo Melmoth la puede liberar. Cuando su padre le anuncia por carta su matrimonio con Montilla, ella no rebate su decisión; su consentimiento está justificado al apelar a la verdad de la experiencia. En esta carta, Don Aliaga le dice que

97 Expresión también utilizada por Elinor Mortimer más adelante.

los romances han sido escritos y leídos y sus ideas han surgido de un desafío noble e imposible por parte de la heroína contra todo lo humano y sobrehumano, pero que ni los escritores ni los lectores parecen darse cuenta de los miles de factores externos que operan en la vida de los seres humanos con una fuerza extraordinaria, y ésta es más efectiva que cualquier motivo, por muy grandioso y noble que este sea, de la más grande figura de un romance:

Romances have been written and read, whose interest arose from the noble and impossible defiance of the heroine of all powers human and superhuman alike. But neither the writers or readers seem ever to have taken into account the thousand external causes that operate in human agency with a force, if not more powerful, far more effective than the grand internal motive which makes so grand a figure in romance, and so rare and trivial a one in common life. (Maturin, 1998: 372)

Melmoth, en su intento de salvar a Isidora de sí mismo, cuenta dos relatos a Don Aliaga. En el primero de ellos, los Walberg sufren la tortura física del hambre, pero Maturin pone mayor énfasis en los efectos psicológicos que en los físicos, una continua monotonía que reduce al ser humano a una apatía peor que el dolor o la muerte: “There is a withering monotony in the diary of misery, – ‘one day telleth another’” (Maturin, 1998: 417). Es precisamente este “habitual misery” (Maturin, 1998: 428) – miseria habitual – lo que reduce al padre de Walberg a una “perfect apathy” – apatía perfecta – y conduce a Walberg más allá de la locura, hasta un “stupefaction of despair” – estupefacción por desesperación – (Maturin, 1998: 433). En el segundo relato, Elinor Mortimer, tras sentir la exaltación por el amor de John Sandal, es abandonada ante el altar. Más tarde, cuando se muda a Yorkshire con su tía puritana, Elinor experimenta lo

rutinario de su existencia – una “motionless existence” – por primera vez en su vida:

She rose at a fixed hour, – at a fixed hour she prayed, – at a fixed hour received the godly friends who visited her, and whose existence was as monotonous and apathetic as her own, – at a fixed hour she dined, – and at a fixed hour she prayed again, and then retired, – yet she prayed without unction, and fed without appetite, and retired to rest without the least inclination to sleep. Her life was mere mechanism, but the machine was so well wound up, that it appear to have some quiet consciousness and sullen satisfaction in its movements. (Maturin, 1998: 475)

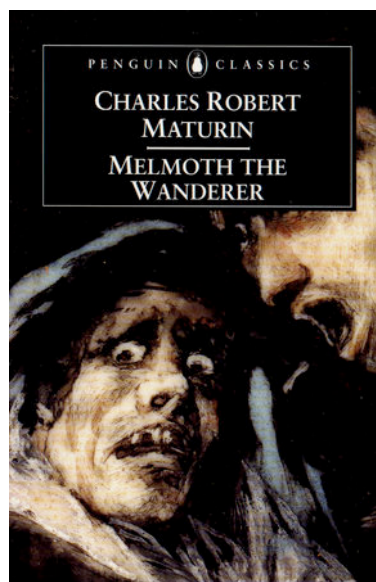
Cuando Elinor vuelve a Mortimer Castle para vivir con John y Margaret, debe soportar la tortura del afecto fraternal del hombre que ama: “undergo the torture of complacent and fraternal affection from the man she loved” (Maturin, 1998: 483), una tortura que describe como una tranquilidad fría y sin pulso: “cool and pulseless tranquillity” (Maturin, 1998: 483). Tras la boda de sus primos, se retira de nuevo a Yorkshire para vivir más recluida y con hábitos más monótonos aún: “more secluded, and her habits more monotonous” (Maturin, 1998: 491), donde se encuentra reducida a un temido estado de estupefacción y desesperación: “this fearful state of stupefaction and despair” (Maturin, 1998: 491). La muerte de Margaret y la consiguiente confesión de la madre de John destruyen la cordura de éste; y cuando Elinor vuelve para cuidarlo, sus ojos la miran con una autocomplacencia sin significado: “in glassy and unmeaning complacency” (Maturin, 1998: 495), mientras que sus labios solo muestran la sonrisa de la vacuidad: “the smile of vacancy” (Maturin, 1998: 495). La suya es una vida de “pulseless apathy”, pero no es John Sandal el que la sufre, sino Elinor la que se ve

arrastrada a la desesperación por esta apatía destructora, lo cual entra dentro de los propósitos de Melmoth.

Estos dos relatos que cuenta Melmoth tienen poco, o casi ningún efecto en el padre de Isidora, Don Aliaga. Esto se debe a que él no posee una mente habituada a las impresiones visionarias: “habituated to visionary impressions” (Maturin, 1998: 505). De nuevo, la monotonía del hábito triunfa cuando Melmoth, a través del relato de Adonijah, sentencia que es imposible impresionar o romper las barreras de los hábitos empedernidos de una mente mercantil: “There is no breaking through the inveterate habitudes of a thorough-paced mercantile mind, 'though one rose from the dead” (Maturin, 1998: 505). Don Francisco apenas ha escuchado los relatos, ignora la advertencia y prosigue su camino para cerrar un contrato ventajoso, abandonando a Isidora a su terrible destino.

Como hemos podido ver hasta ahora, el enemigo real del hombre no es una fuerza externa como la tortura, ni tampoco sobrenatural como Satanás o su aliado el Errabundo. Más bien, como dice Null, los hábitos mentales monótonos, que no se ponen en cuestión, y el estado de desesperación psicológica que esos mismos hábitos llevan consigo, son los que causan esa apatía que nuestros personajes sufren a lo largo de toda la obra, así como su frialdad de corazón: “Monotonous and unquestioned habits of thought and the state of psychological despair brought on by such vacant habit produce apathy and an insensitivity of heart which are indeed “pulseless”” (1977: 147). Con esto en mente, vemos que Melmoth describe correctamente a Don Aliaga al enemigo real del hombre, diciéndole que qué enemigo más mortal tiene el ser humano aparte de sí

mismo: “What enemy has man so deadly as himself? If he would ask on whom he should bestow that title aright, let him smite his bosom, and his heart will answer, – Bestow it here!” (Maturin, 1998: 436).



Portada: *Melmoth the Wanderer*

4.4. Melmoth the Wanderer entre dos épocas.

En resumen, *Melmoth the Wanderer* no permanece en nuestras memorias tan sólo como una entretenida y compleja obra gótica, entre otras cosas porque, como ya hemos visto, Maturin limita bastante el uso de elementos puramente góticos, que utiliza para sus propios fines (Punter, 2006: 115; Massé, 2015: 313). Habría que entenderla,

más bien, como una declaración de tolerancia religiosa y una advertencia contra una vida de rutina vacía y apática. El último tema coloca a Maturin, sin lugar a dudas, entre el resto de románticos de su tiempo (Gras Balaguer, 1988), quienes también advierten contra los peligros que se esconden tras del aislamiento de la sociedad y exhortan a llevar una vida activa en la lucha contra las enfermedades sociales de la época (Botting, 2013: 59; Stonyk, 1983: 3). Sin embargo, el uso que hace del terror psicológico, como hemos visto al comienzo de este capítulo, lo aleja de los románticos más puros (Botting, 2013: 71), colocándole a la vanguardia de autores góticos más tardíos. En el siguiente capítulo de la presente obra, examinaremos la figura de Melmoth como héroe, englobado dentro de la tradición gótica y romántica a través del aparato crítico de la mitocrítica. Con la ayuda de éste, estudiaremos los principales arquetipos presentes en *Melmoth the Wanderer*. Nos centraremos en el personaje epónimo de la obra, el propio Melmoth, como una figura del arquetipo del héroe trágico, y veremos cómo éste trasciende dicho arquetipo, mostrando su complejidad.

5. La figura del héroe en *Melmoth the Wanderer*

5.1. Melmoth como héroe trágico

Melmoth es una figura compleja que ha sido vista de muy diferentes maneras durante toda su historia crítica. Son muchos los expertos que han visto en él una amalgama de personajes prototípicos, como Fausto, Mefistófeles o el Judío Errante, entre otros; todos ellos con una gran carga trágica tanto en sus diferentes historias, como en la historia de la literatura (Hinck, 1991: 165; Haslam, 2007: 5). Esto ha llevado a pensar a algunos expertos, como Patrick Raffroidi, que Charles Maturin se inspiró, bien de forma activa y consciente, bien de forma inactiva e inconsciente, en la mayor parte de ellos a la hora de crear su Melmoth (Raffroidi, 1980: 231).

Es un hecho conocido entre todos los estudiosos de las obras del autor irlandés, que éste era un ávido lector, capaz de leer volúmenes en días (Scholten, 1933: 11); por ello, no sería de extrañar que algunos de los personajes de dichas obras le rondaran por su mente a la hora de llevar a cabo su obra.

El objetivo de este apartado es realizar un estudio sobre el personaje de Melmoth el Errabundo, examinando sus características y su desarrollo a través de la novela para

poder consolidar, al final, su concepción como imagen del arquetipo del héroe trágico. Todo esto se realizará teniendo en cuenta la predisposición de Maturin hacia la lectura y la producción de tragedias⁹⁸ y su relación con las instituciones eclesiásticas, al ser él ministro de la Iglesia Anglicana⁹⁹ (Monroe, 1980: 22).

5.2. Caracterización de Melmoth como héroe trágico

Como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, Charles Robert Maturin poseía un gran interés por la tragedia, y todo lo que rodea a ésta. Por ello, antes de analizar a Melmoth como héroe trágico, sería necesario, pues, situar a la obra dentro de este género.

Melmoth the Wanderer es una obra intrincada, en la que varios relatos se entrelazan e interactúan entre sí, aunque sin que por ello pierda su propio orden lógico, como se ha mencionado en el capítulo anterior. Sirva como ejemplo el caso más complicado de este entramado narrativo, el pasaje que Hinck denomina la “primera muerte” de Melmoth. En dicho pasaje, se pueden encontrar tres lecturas simultáneas de

98 Como ya hemos visto en el capítulo 1 del presente trabajo, Charles Robert Maturin, aparte de *Melmoth the Wanderer*, es autor de tragedias como *Bertram* (1816), *Manuel* (1817), *Fredolfo* (1819) o la inédita *Osmyn the Renegade* (1830); así como obras con carácter trágico como *Fatal Revenge; or The Family of Montorio* (1807), *The Milesian Chief* (1812), *Women; or, Pour et Contre* (1818) y *The Albigenses* (1824).

99 De hecho, fue el mismo Maturin quien admitió que el tema principal de su obra y centro de la tragedia a tratar, se le ocurrió cuando se hallaba escribiendo uno de sus sermones; “[t]he hint of this Romance (or Tale) was taken from a passage in one of my Sermons, [...] This passage suggested the idea of

la misma historia. El relato en cuestión se lo narra un ministro anglicano a Elinor Mortimer, historia que el mismo Melmoth relata a Don Francisco di Aliaga, y que, a su vez, lee –y traduce– Alonzo de Monçada del manuscrito de Adonijah, que le está siendo contada al joven John en el castillo de los Melmoth, en Wicklow¹⁰⁰.

El párrafo anterior es solo un ejemplo muy específico de la profundidad de niveles de esta obra, pero esa complejidad arquitectónica también se aprecia desde una perspectiva más general. Contabilizando todos los capítulos que integran la obra, obtenemos una cifra de seis en total. En cinco de ellos, la fe triunfa sobre los tormentos del mundo, mientras que, en el sexto y principal, encontramos la tragedia final de Melmoth, a la vez que se restablece el orden del microcosmos que forma la obra. Es imperativo señalar la importancia de este hecho, ya que es este relato y no otro el que engloba a todos los demás y donde se puede apreciar el desarrollo del Errabundo (Hinck, 1991: 144).

La tragedia, género en el que *grosso modo* se enmarca esta obra, va más allá del mero “cumplimiento de los deseos” que se puede encontrar en el romance; la ficción trágica garantiza una calidad desinteresada en la propia experiencia literaria (Frye, 1973; 206). En otras palabras, a través de la tragedia podemos ver la auténtica naturaleza del carácter humano en la literatura, campo en el que Maturin ya demostró su pericia con anterioridad. En ella, los personajes se emancipan del mundo de ensueño y

‘Melmoth the Wanderer.’ (sic)” (Maturin, 1998: 5).

100 Ver Anexo II.

es en este género donde el orden de la naturaleza está presente en todo momento, buscando restablecerse tras haber sido previamente alterado. También hay que tener en cuenta que la aparición, en una tragedia, de seres más propios de un romance, aunque posible, no puede ser llevada a término por el héroe trágico “frotando una lámpara mágica” para sacarle del apuro.

La tragedia se concentra en un solo individuo, un héroe trágico que se encuentra a caballo entre lo divino y lo humano. Este héroe parece grandioso comparado con los meros mortales; sin embargo, existe una entidad, llamémosla Dios, dioses, destino, hado o fortuna, con la que el lector, o el público, lo puede comparar, situándolo en una categoría similar a la de simple mortal. Ante dicha entidad, el héroe carece de poder real. Hay múltiples posibilidades que aparecen en la historia de la literatura (Frye, 1973; 207). Podríamos decir que el héroe trágico se encuentra a medio camino entre la sociedad humana, que se encuentra en lo más bajo del escalafón existencial, y ese gran poder que se encuentra en lo más alto.

Melmoth encaja en esta definición del héroe dentro de la tragedia cuando lo proyectamos sobre la obra de Maturin. Melmoth es consciente del poder que tiene y de su superioridad con respecto al resto de la humanidad. En todo momento, se puede apreciar su desdén hacia los *mortales* que le rodean, incluso llegando a comentarios misántropos que superan aquellos vertidos por cualquiera de las creaciones de Jonathan Swift, o que infravaloran la existencia humana. Así, cuando, al comienzo de la novela, el joven John sale al rescate de los tripulantes de un barco a punto de naufragar,

Melmoth aparece de repente en lo alto de un acantilado y le grita impasible que les deje perecer; tras lo cual el joven observa cómo la figura de Melmoth permanece inmóvil, en claro desafío a los elementos mientras su rostro se perfila bajo los rayos de la luna y ve cómo los tripulantes del navío mueren en las aguas:

'Let them perish.' He looked up, the figure still stood unmoved, the arms folded across the breast, the foot advanced, and fixed as in defiance of the white and climbing spray of the wave, and the stern profile caught in the glimpses of the stormy and doubtful moon-light, seeming to watch the scene with an impression formidable, revolting, and unnatural. (Maturin, 1998: 66)

El Errabundo no solo desprecia la vida de los náufragos, sino que también desafía el poder destructivo de los elementos, ya que, como se puede observar, ni siquiera estos pueden afectar a sus vestimentas: “not a thread of the stranger’s garments seemed ruffled by the blast” (Maturin, 1998: 66). Melmoth parece estar muy por encima de todo lo que le rodea.

Su misantropía alcanza su grado más alto cuando conoce a Immalee, en la paradisíaca isla del Océano Índico. Allí se encuentra con una muchacha inocente que desconoce por completo el mundo; por ello, Melmoth se dispone a enseñárselo y a hablarle sobre él. Sus comentarios sobre los habitantes de tierras cercanas y lejanas horrorizan a la joven, que en más de una ocasión le pide que pare de hablar. En una de esas múltiples ocasiones, Melmoth le habla de las injusticias de los estratos sociales y de las diferencias entre ricos y pobres; es en esta ocasión en la que da rienda suelta a su

misantrópía casi diabólica, la cual, usando el lenguaje propio de una novela gótica, le ha poseído. Aquí el Errabundo habla de cómo los reyes se han instituido como gobernantes ellos mismos y, con la excusa de su posición, han robado al pueblo, a través de impuestos y extorsión, para aplacar sus numerosos vicios¹⁰¹; acabando con una descripción macabra de como los favoritos de estos, ataviados en trajes de seda, les acompañan a sus carruajes que aplastan a la postrada multitud a su paso:

The demon of his superhuman misanthropy had now fully possessed him, and not even the tones of a voice as sweet as the strings of David's harp, had power to expel the evil one. So he went on flinging about his fire-brands and arrows, and then saying, 'Am I not in sport? These people,' said he, 'have made unto themselves kings, that is, beings whom they voluntarily invest with the privilege of draining, by taxation, whatever wealth their vices have left to the rich, and whatever means of subsistence their want has left to the poor, till their extortion is cursed from the castle to the cottage –and this to support a few pampered favourites, who are harnessed by silken reins to the car, which they drag over the prostrate bodies of the multitude. (Maturin, 1998: 304)

Y así sigue durante varias páginas, mostrando a la joven “india”¹⁰² lo peor de la sociedad y del mundo, a la manera de Swift, quien, a través de las experiencias del Capitán Lemuel Gulliver, mostró a sus lectores contemporáneos lo peor de su sociedad,

101 Es de notar la similitud entre este pasaje en *Melmoth the Wanderer* y la última de las cuatro partes de *Gulliver's Travels* (1726), “Part IV: A Voyage to the Country of the Houyhnhnms”, sobre todo los capítulos 5-7, donde el protagonista, Lemuel Gulliver, explica a los Houyhnhnms las costumbres, la política y los gobiernos en Europa y, específicamente, Inglaterra. Tras sus relatos, estos avanzados seres con forma de caballo quedan horrorizados ante la crueldad de los gobernantes europeos y sus injustos métodos.

102 Como ya hemos visto en el capítulo anterior, Immalee no es en realidad india, sino la hija de una familia de Grandes de España que naufragó en el Océano Índico y creció en la isla donde la encuentra Melmoth años más tarde.

en particular, y de la humanidad, en general¹⁰³.

Melmoth no sólo muestra su desdén hacia las instituciones políticas de la época y de épocas anteriores, sino que también lo hace hacia las eclesiásticas. Esto último con gran razón, ya que se encuentra muy por encima de ellos no sólo desde un punto de vista mundano, sino también teológico, al ser partícipe del misterio de la divinidad a través de su terrible pacto. Su menosprecio va especialmente dirigido a la institución de la Iglesia Católica, la Inquisición, los inquisidores y, como el propio Monçada relata, desde S. Dominico hasta el más bajo oficial dentro de su jerarquía. Su menosprecio es tal, sin límites y con suma severidad, que hace que Alonzo tiemble:

Lastly, he spoke not only in a tone of voice clear and audible, totally unlike the whispered communications of the Inquisition, but spoke of his abhorrence of the whole system [of the Catholic Church], – his indignation against the Inquisition, Inquisitors, and all their aiders and abettors, from St Dominic down to the lowest official, – with such unqualified rage of vituperation, such caustic inveteracy of satire, such unbounded license of ludicrous and yet withering severity, that I trembled. (Maturin, 1998: 228)

Pero tal es el poder y admiración que Melmoth puede llegar a ejercer sobre aquellos que le rodean que Alonzo, a pesar de la revulsión que los repetidos discursos anticatólicos – o mejor dicho, contrarios a las instituciones católicas¹⁰⁴, como ya se ha mencionado

103 Ver “Part I: A Voyage to Lilliput”, “Part II: A Voyage to Brodningnag” y “Part IV: A Voyage to the Country of the Houyhnhnms”, todas ellas en *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift.

104 No hemos de olvidar el extraño amor-odio que Maturin sentía hacia el catolicismo (Eggenschwiler, 1975; 172)

con anterioridad – que el Errabundo lanza continuamente, es incapaz de llamar a los oficiales de la Inquisición, en cuya prisión se encuentra.



Melmoth faces Don Fernan

Mas, sin lugar a dudas, el pasaje en el que mejor se puede apreciar este poder sobrehumano, semi-divino, capaz de influir a los meros mortales y paralizarlos con su sola presencia, se encuentra en uno de los capítulos finales de la novela, en concreto, en el volumen IV, capítulo XXXV. En este capítulo, tras el duelo mortal entre Don Fernan y Melmoth, al ser descubierta su identidad ante todos los presentes en la fiesta por los esponsales entre Isidora di Aliaga y Montilla, nadie es capaz de desenvainar su espada

para detener a quien acaba de matar al único heredero de una de las familias más importantes e influyentes de España:

He attempted no defence. He retreated a few paces, and sheathing his sword, waved them back only with his arm; and this movement that seemed to announce an internal power above all physical force, had the effect of nailing every spectator to the spot where he stood.

[...]

‘I go conquering and to conquer,’ answered Melmoth with wild and fierce triumph – ‘wretches! your vices, your passions, and your weaknesses, make you my victims. Upbraid yourselves, and not me. Heroes in your guilt, but cowards in your despair, you would kneel at my feet for the terrible immunity with which I pass through you at this moment. –I go accursed of every human heart, yet untouched by one human hand!’ (Maturin, 1998: 521-522)

Tal es su poder que, como él mismo dice, cualquiera de los presentes en la casa de los Aliaga se arrodillarían a los pies del Errabundo para obtener la inmunidad con la que él es capaz de pasar entre ellos en ese mismo momento, después de matar a Don Fernan en duelo: “you would kneel at my feet for the terrible immunity with which I pass through you at this moment [...] untouched by one human hand!” (Maturin, 1998: 522). Y es en este mismo pasaje donde también se puede comprobar el giro irónico, y a la vez muestra contundente, de la figura o imagen arquetípica del héroe trágico (Durand, 2013: 20) y, en este caso, cristiano: Melmoth, que supuestamente ha realizado un terrible pacto con el enemigo de la humanidad, y a quien llaman “hechicero”, se permite el lujo de aleccionar a los presentes sobre la fe cristiana, acusándolos de cobardía y poniendo en entredicho su resistencia a la venta de sus almas inmortales a cambio de sus privilegios.

El pasaje anterior, que rezuma fuerza por los cuatro costados, recuerda a la memorable escena de Cristo expulsando del templo a los mercaderes. Tenemos ante nosotros el aspecto aleccionador del dios-héroe que se encuentra presente en otros mitos. En el poema mitológico nórdico *Grímnismál* (c. 900-950), por ejemplo, encontramos el mito del dios aleccionador en la figura de Grímnir, uno de los nombres de Odin mientras recorre Midgard. En este relato, el dios-héroe, tras soportar un injusto castigo por parte del rey Geirroth, desvela su auténtica identidad abriéndole los ojos sobre su mal gobierno y anunciándole, antes de causar su muerte deshonrosa, que su hijo Agnar gobernará el reino, tras lo cual desaparece sin ser molestado¹⁰⁵. Este relato, al igual que la impunidad con la que Cristo se marcha del templo después de su ataque encolerizado, trae a la mente una de las últimas escenas de “The Tale of the Indian”, en la que, como acabamos de ver más arriba, un encolerizado Melmoth da lecciones de piedad cristiana a una multitud de supuestos cristianos viejos tras matar en duelo a un avaro Don Fernan, tras lo cual, como Grímnir, también desaparece sin ser molestado (Maturin, 1998: 521-522).

Aunque la mejor muestra de su aleccionamiento es, sin duda, la que le imparte a Don Francisco di Aliaga en la posada. Tras haber escuchado el “Tale of Guzman’s Family”, Melmoth le pregunta a Aliaga si le es familiar la historia de cierto personaje enviado en una misión impronunciable; al contestar el mercader que sí le es familiar, pero confundiéndole con el diablo, su agente u otro ser similar, Melmoth se sobresalta y

105 Este poema nórdico se puede encontrar en la colección de mitos nórdicos *The Norse Myths: Gods of the Vikings* (1980), de Kevin Crossley-Holland, en el relato “The Lay of Grímnir” (Crossley-Holland, 1980: 59-64).

reprocha a Aliaga tal confusión. Acto seguido, Melmoth le informa de su error: que las figuras mencionadas no son los mismos personajes, y que incluso Aliaga, ante el horror del mercader al ser puesto en entredicho su orgullo de *cristiano viejo*, ha sido agente del diablo en alguna ocasión, a pesar de ser un católico ortodoxo:

You yourself, Senhor, who, of course, as an orthodox and inveterate Catholic, must abhor the enemy of mankind, have often acted as his agent, and yet would be somewhat offended at being mistaken for him.' Don Francisco crossed himself repeatedly, and devoutly disavowed his ever having been an agent of the enemy of man. 'Will you dare to say so?' [...] Have you never erred? – Have you never felt one impure sensation? – Have you never indulged a transient feeling of hatred, or malice, or revenge? – Have you never forgot to do the good you ought to do, – or remembered to do the evil you ought not to have done? – Have you never in trade overreached a dealer, or banquetted (sic) on the spoils of your starving debtor? – Have you never, as you went to your daily devotions, cursed from your heart the wanderings of your heretical brethren, – and while you dipped your fingers in the holy water, hoped that every drop that touched your pores, would be visited on them in drops of brimstone and sulphur? – Have you never, as you beheld the famished, illiterate, degraded populace of your country, exulted in the wretched and temporary superiority your wealth has given you, – and felt that the wheels of your carriage would not roll less smoothly if the way was paved with the heads of you countrymen? [...] and dare you say you have not been an agent of Satan? I tell you, whenever you indulge one brutal passion, one sordid desire, one impure imagination – whenever you uttered one word that wrung the heart, or embittered the spirit of your fellow-creature – whenever you made that hour pass in pain to whose flight you might have lent wings of down – whenever you have seen the tear, which your hand might have wiped away, fall uncaught, or forced it from an eye which would have smiled on you in light had you permitted it – whenever you have done this, you have been ten times more an agent of the enemy of man than all the wretches whom terror, enfeebled nerves, or visionary credulity, has forced into the confession of an incredible compact with the author of evil, and whose confession has consigned them to flames much more substantial than those the imagination of their persecutors pictured them doomed to for an eternity of suffering! Enemy of mankind! [...] What enemy has man so deadly as himself? If he would ask on whom he should bestow that title aright, let him smite his

bosom, and his heart will answer, – Bestow it here!’ (Maturin, 1998: 436)

Este tremendo discurso tiene un doble efecto; por una parte, alecciona y reprende al ultra-católico Aliaga –y, de paso, también al resto de la humanidad–; por otra parte, es tal la envergadura del discurso que es capaz de despertar los sentimientos y pasiones del frío y calculador mercader, cuya conciencia permanece aletargada. Aliaga, tras su primer sobresalto, renuncia a cualquier relación con el maligno o cualquiera de sus agentes, no sin antes reconocer que, a veces, se ha sentido tentado por él. De estas situaciones, afirma, ha salido airoso gracias a la intervención de la Virgen y de los santos.

Como ya hemos visto, lo que Northrop Frye llama *figuras del mimético alto* tienen una fuerza o poder superiores a los demás mortales, aunque sin llegar a la categoría de dioses, como los héroes trágicos (Frye, 1973: 33-34); tales cualidades tienen que poseer alguna procedencia para poder explicarse, al no estar tratando con el género del romance. La fuente de tal fuerza, origen del destino final del héroe, está envuelta en un manto de secretismo y misterio que tan sólo se puede entrever. Esta cualidad del héroe trágico se puede ver en la *terrible condición* de Melmoth. Envuelta en tal misterio que en ningún momento se nos dice cuál es la condición bajo la que se encuentra el Errabundo. El lector tan solo puede alcanzar a intuirlo; aunque desde el relato de Stanton el lector ya sabe de qué se trata: el terrible pacto con el “enemy of mankind” (Maturin, 1998: 435), el intercambio de destinos que propone Melmoth a cambio de su don.

Las pistas de esta condición, origen de su poder sobre el resto de humanos y de sus conocimientos casi divinos, son numerosas. En su mayor parte, sus víctimas dicen más por lo que callan o por el horror que expresan que por lo que dicen. Tal es el caso del inglés Stanton, cuya obsesión hacia Melmoth es aprovechada por un familiar suyo para quedarse con sus propiedades y fortuna, encerrándole por locura. En el manicomio, recibe la visita del Errabundo, tal y como este le había augurado después de una función de teatro y, tras hacerle patente que él es el único que aún permanece cuerdo entre tanta locura y que eso le llevará a sufrimientos y torturas que están más allá de lo que persona alguna puede aguantar, Melmoth le ofrece la posibilidad de huir (ya que él está en posesión de la llave de la celda). Stanton se encuentra pasmado ante tal hecho, pero como sabe que nadie da algo a cambio de nada, le pregunta por las condiciones de tal ayuda: “what is the condition of my liberation?” (Maturin, 1998: 58). A lo que Melmoth responde algo, aunque no sabemos qué, debido al desgaste en el manuscrito donde está recogido el relato del inglés¹⁰⁶. Todo esto era de esperar; como ya hemos mencionado, el origen del destino trágico del héroe – que a su vez es su fuente de poder y fuerza – se basa en el misterio y tan sólo puede ser intuido por el lector. John percibe únicamente la reacción de Stanton ante la terrible *conditio sine qua non* que le impone Melmoth; una reacción de horror y disgusto:

The explanation occupied several pages, which, to the torture of young

106 Ya hemos visto con anterioridad cómo en literatura gótica el manuscrito incompleto o en mal estado es un recurso recurrente.

Melmoth, were wholly illegible. It seemed, however, to have been rejected by Stanton with the utmost rage and horror, for Melmoth at last made out, – ‘Begone, monster, demon! –begone to your native place. Even this mansion of horror trembles to contain you; its walls sweat, and its floors quiver, while you tread them.’ (Maturin, 1998: 58)

Como cabía esperar, Stanton no es el único al que le proponen esa terrible condición. A todas y cada una de sus víctimas – excepto a Elinor Mortimer –, Melmoth les propone sus términos. Estos le librarían a él de su estado, intercambiándolo por el de otra persona, que llevaría sobre sus hombros su terrible carga. De todas las víctimas, la que arroja más claridad sobre los términos de la condición es Monçada. Cuando el todavía niño Alonzo¹⁰⁷ es arrestado por la Inquisición a causa de los extraños sucesos acontecidos en el monasterio, éste comienza a recibir las visitas del Errabundo, quien se pasa horas en su celda contándole hechos anecdóticos de su vida. Dichos hechos al joven le parecen fantásticos y espeluznantes a la vez, debido al lapso entre algunos de ellos y su misma época. Pero al comenzar los interrogatorios inquisitoriales, la situación comienza a hacerse más insoportable aún. Es entonces cuando Melmoth propone al joven la posibilidad de su liberación, bajo su terrible cláusula. Ésta parece que no hace gran mella en la memoria de Monçada, ya que apenas dice que Melmoth tenía el poder de ayudarle a escapar de las garras de la Inquisición, a cambio de una condición que no se atrevía a comunicar excepto en el sacramento de la confesión: “he had the power of effecting my escape from the Inquisition, proposed to me that incommunicable condition which I am forbid to reveal, except in the act of confession” (Maturin, 1998:

¹⁰⁷ Como bien explica Hinck, en el año 1798, con casi 13 años, el joven entra en el monasterio, y aunque el tiempo allí transcurrido es inconcluso se puede decir que, a la edad de 14, aproximadamente, es cuando la Inquisición lo arresta y juzga (Hinck, 1991; 149)

237). Parece como si a Alonzo no le sorprendiera tal proposición, debido a que los horrores de la Inquisición fueron tales que ni siquiera un pacto satánico podría causar ese efecto en él. Es cuando el joven confiesa al oficial del Santo Oficio el contenido de su última conversación con el Errabundo – en la cual incluye la propuesta de liberación – cuando se puede apreciar el horror que los inquisidores muestran y la terrible magnitud de tal condición, llegando, incluso, a pensar en torturarlo:

I knelt down before a priest, and confided to him that tremendous secret, which, according to the rules of the Catholic church (sic), can never be disclosed by the confessor but to the Pope. I do not understand how the business was managed, but I was called on to repeat the same confession before the Inquisitors. I repeated it word for word, saving only the words that my oath, and my consciousness of the holy secret of confession, forbade me to disclose. [...] They required from me that incommunicable secret; I announced it was in the bosom of the priest to whom I had confessed. They whispered, and seemed to debate about the torture. (Maturin, 1998: 238)

Cualquier duda acerca del contenido y consecuencias de la condición se disipa al conocerse la razón de la sentencia que se le impone a Alonzo de Monçada: morir en la hoguera por herejía, apostasía, fraticidio y, el más grande de todos, conspirar con el diablo: “the crimes of heresy, apostacy, fratricide, [...] and *conspiracy with the enemy of mankind* against the peace of the community in which you professed yourself a votary of God, [...] with an infernal messenger of the foe of God, man, and your own apostatized soul” (cursivas mías) (Maturin, 1998: 238). Los mismos miembros del tribunal hacen ver no solamente que Melmoth es un mensajero del infierno –“agent of

the enemy of mankind”, como incluso él mismo se denomina en alguna ocasión–, sino también que en el contenido de la *condición incommunicable* hay algo diabólico y satánico.



Spanish Inquisition

Otro momento en el que también se puede observar el horror inspirado por la condición del Errabundo es en la reacción de Fra Jose al confesarle Isidora la condición que Melmoth le impuso por liberarla de la prisión del Santo Oficio la noche anterior. El sacerdote presiona a la joven para que le diga, en confesión, el contenido de su conversación con el “hechicero”, como él denomina a Melmoth. No obstante, ella, ante el temor de no recibir la absolución, se echa atrás. Para conseguir la confesión, el sacerdote la absuelve antes de que ésta tenga lugar. Una vez Isidora se la susurra, Fra Jose se aleja de ella como si de la Serpiente del Paraíso se tratara, quedándose atontado por el horror:

I saw him last night. Father, he was here the whole night –he promised –he assured me –he adjured me to accept of my liberation and safety, of life and of felicity. He told me, nor could I doubt him, that, by whatever means he effected his entrance, he could also effect my escape. He offered to live with me in that Indian isle –that paradise of ocean, far from human resort or human persecution. He offered to love me alone, and for ever– and then I listened to him. Oh, my father, I am very young, and life and love sounded sweetly in my ears, when I looked at my dungeon, and thought of dying on this floor of stone! But –when he whispered the terrible condition on which the fulfilment of his promise depended –when he told me that’ —

[...]

‘Daughter,’ said the priest, bending over her bed, ‘daughter, I adjure you, by the image represented on this cross I hold to your dying lips –by your hopes of that salvation which depends on the truth you utter to me, your priest and your friend –the conditions proposed by your tempter!’ ‘Promise me absolution for repeating the words, for I should wish that my last breath might not be exhaled in uttering –what I must.’ – ‘*Te absolvo,*’ &c. said the priest, and bent his ear to catch the sounds. The moment they were uttered, he started as from the sting of a serpent, and, seating himself at the extremity of the cell, rocked in dumb horror. (Maturin, 1998: 532)

Hasta tal punto le afecta a Isidora dicha reacción, que la joven duda de la eficacia real de la absolución previa a su confesión y le ruega que se la vuelva a dar. Fra Jose se limita a decirle, todavía muy afectado por lo que acaba de escuchar, que ya se la ha dado. “‘My father, you promised me absolution,’ said the penitent. ‘*Jam tibi dedi, moribunda,*’ answered the priest, in the confusion of thoughts using the language appropriated to the service of religion.” (Maturin, 1998: 532).

De tal magnitud es la aterradora cláusula que impone Melmoth, que no solo los sacerdotes y eclesiásticos quedan impresionados. Walberg, el luterano alemán casado con la hermana de Guzmán, a quien un extraño –Melmoth– se le aparece en sus peores

momentos de flaqueza, queda también profundamente afectado por la terrible condición que Melmoth impone en su trato. De tal forma le impresiona que, tras descubrir la verdad sobre la falsificación del testamento de Guzmán por parte de miembros de la Iglesia y su vuelta a Alemania tras la muerte de su padre, ya enfermo, Walberg sigue recordando con horror sus encuentros con dicho extraño durante sus paseos nocturnos en los peores momentos de adversidad, los cuales le resultan más horriblos que las imágenes de su familia muriendo por el hambre. De un terror tan extremo es la cláusula del temido Errabundo:

[T]o this hour Walberg shudders with horror when he recalls (sic) the fearful temptations of the stranger, whom he met in his nightly wanderings in the hour of his adversity, and the horrors of his visitation appear to oppress his recollection more than even the images of his family perishing with want. (Maturin, 1998: 434)

La *conditio sine qua non* que impone Melmoth a sus víctimas para liberarlas de la adversidad y de la situación que les causa una desesperación intolerable – o casi, ya que ninguna de ellas sucumbe – nos muestra cuán grande es su poder: “With regard to your escape, though I can promise that to you, (and that is what no *human power* can promise you), you must be aware of the difficulty which will attend it, – and, should that difficulty terrify you, will you hesitate?” (Maturin, 1998: 233). Con estas palabras, intenta convencer al joven Alonzo de Monçada en la prisión de la Inquisición para que éste acepte su ayuda para escapar. Melmoth le habla de su *poder* para ayudarlo a

escapar¹⁰⁸, un poder que *ningún otro ser humano* tiene; su poder está más allá de los meros mortales, aunque no llega al de Dios – el mismo Melmoth admite creer en un Dios¹⁰⁹ al que teme. Este poder del que habla es un poder que puede llegar a aterrorizar, como él mismo dice, y, de hecho, aterroriza. Esto nos recuerda que la figura central de la tragedia, el héroe trágico, es humano a la vez que de talla heroica, casi divina: “human and yet of a heroic size which often has in it the suggestion of divinity” (Frye, 1973: 42). Su imagen arquetípica, una alegoría del conocimiento, es la de Prometeo, quien, como Adán o Gilgamesh, es el inmortal que se enemistó con los dioses por llevar el fuego divino a los hombres (Frye, 1973: 42; Leeming, 1998: 101-154; Macpherson, 2004: 287-289). Melmoth es portador de ese fuego y su deseo es el de compartirlo con otro mortal, lo que conlleva unas consecuencias que muy pocos están dispuestos a asumir. Su conocimiento es el conocimiento máximo del cristianismo, o de la Grecia clásica, por así decirlo; Melmoth, a diferencia del resto de la humanidad, *sí* sabe que hay un Dios, él ha visto a Zeus.

Este conocimiento, este poder es el que le lleva al aislamiento, punto central de la tragedia. La fuente de tal poder es tan terrible, la carga tan difícil de llevar, que únicamente aquellos que se encuentran en circunstancias desesperadas podrían llegar a plantearse el consentir al intercambio de destinos. Walberg, al relatar a su esposa su

108 Recordemos el caso de Stanton, al que le dijo que él mismo tenía la llave de su celda, ayudándole así a escapar del manicomio.

109 ‘*I believe in a God,*’ answered Melmoth, in a voice that froze her [Isidora] blood; ‘you have heard of those who believe and tremble, –such is he who speaks to you!’ (Maturin, 1998: 389)

encuentro con Melmoth, al que llama el maligno o uno de sus agentes en forma humana, dice que no sabe cuánto tiempo más podrá seguir soportando la tentación: “the evil one, or some devoted agent of his in human form, besets me every night, –and how I shall longer resist the snare, I know not” (Maturin, 1998: 426). Pero ni siquiera bajo tales circunstancias, como ya hemos visto, las víctimas del *tentador* son capaces de vender su alma.

Al igual que Prometeo por los dioses del Olimpo, Melmoth es rechazado, no solo por sus víctimas – a quienes intenta transmitir todo su conocimiento –, sino también por todos aquellos que se encuentran en su camino y saben quién es; incluso la devota Isidora le rechaza en un par de ocasiones – aunque no completamente (Maturin, 1998: 355, 521). Melmoth se convierte en un *outcast*, como dejó bien claro el descendiente de Maturin, Oscar Wilde, quien, como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, adoptó el pseudónimo de Sebastian Melmoth en su auto-exilio en Francia (Baldick, 1998: vii).

Durante uno de los paseos del Errabundo por las calles de Madrid, un grupo de jóvenes caballeros se percató de su presencia y de su apariencia fuera de lo normal –una de las cosas que más les llama la atención es su mirada que ningún humano puede sostener sin horrorizarse: “they again encountered that singular expression of the features, (the eyes particularly), which no human glance could meet unappalled” (Maturin, 1998: 325). Tras contemplar detenidamente al extraño, ven que otro pequeño grupo de caballeros también le observaba y murmuraba sobre él. Sin pensárselo dos veces, se aproximan hacia ellos para informarse sobre el extraño individuo. Los dos grupos

hablan sobre sus cualidades y sobre los rumores que corren acerca de él. Finalmente, cuando Melmoth vuelve a pasar por su lado, ninguno se dirige a él; cuchichean, murmuran y hablan sobre el extraño, pero nadie le dirige una palabra – ni una mirada, si pudieran evitarlo:

It was not twilight, but the eyes of all could distinguish the figure of the stranger as he passed; and some even averred they could see the ominous lustre of those eyes which never rose on human destiny but as planets of woe. The groupe (sic) paused for some time to watch the retreat of the figure that had produced on them the effect of the torpedo. It departed slowly, –no one offered it molestation. (Maturin, 1998: 326-327)

Donde mejor se puede apreciar la aversión de la gente hacia Melmoth es, sin duda, en el pasaje final de “Tale of the Indians”, tras la muerte de Don Fernan y el intento de Melmoth de huir con Isidora, una escena muy reveladora que ya hemos analizado antes. La multitud presente en el duelo entre el Errabundo y el joven acaba por reconocer al primero como el personaje casi legendario que es, llamándole por su verdadero nombre. Tras un largo discurso en el que él les echa en cara sus vicios y su falta de virtudes, éste se aleja sin ser molestado, aunque con la maldición de todos los presentes. Fácilmente se podría dibujar una línea entre la muchedumbre y Melmoth, lo que acentúa la desavenencia entre la primera – una sociedad que es incapaz de ponerse en su lugar¹¹⁰ – y el *Wanderer*:

110 Melmoth echa en cara a la muchedumbre, cuando Isidora se halla postrada sobre el cadáver de su hermano muerto en el duelo, que ellos han destruido el último resto de humanidad en su corazón: “there was but one human chord that vibrated in my heart –it is broken to-night, and for ever!”

He past (sic) on scowling at them like a lion on a pack of bayed hounds, and departed unmolested – unassayed – no weapon was drawn – no arm was lifted – the mark was on his brow, – and those who could read it knew that all human power was alike forceless and needless, – and those who could not succumbed in passive horror. Every sword was in its sheath as Melmoth quitted the garden. 'Leave him to God!' – was the universal exclamation. 'You could not leave him in worse hands,' exclaimed Fra Jose – 'He will certainly be damned – and – that is some comfort to his afflicted family.' (Maturin, 1998: 522)¹¹¹

Aunque, sin lugar a duda, donde mejor se puede apreciar el aislamiento que sufre Melmoth es en su ansia por estar con sus “víctimas”, por hablar con ellas aunque sea de anécdotas y de trivialidades. Es interesante el hecho de que Monçada recuerde perfectamente –y que se explye relatando– los datos históricos que Melmoth le cuenta en su celda, muchos de ellos, como ya hemos comentado anteriormente, más allá de las posibilidades de vida del común de los mortales; mientras que apenas presta atención a la condición que supuestamente debería de aterrorizarle. Hemos de notar aquí que, en cierto momento del relato, aparece un oficial irlandés, quien entendemos que es el propio narrador, Melmoth, que reprende a la aún Duquesa de York, esposa de James II, por su insolencia al no querer sentarse a su lado en una cena; éste le recuerda que él se sentaba a la mesa en categoría de oficial del ejército austríaco mientras que el padre de la Duquesa estaba de pie detrás de una silla actuando como vasallo del Emperador de

(Maturin, 1998: 521).

111 En este pasaje vemos también dos puntos ya tratados con anterioridad. Uno es el desdén con el que Melmoth ve al resto de humanos, a los mortales; cuando pasa al lado de la muchedumbre pasa “scowling at them” como un león –no derrotado. El otro punto es la fuente de su poder, el pecado contra Dios; vemos cómo “the mark was on his brow”, la misma marca que por tradición se le atribuye al Judío Errante (Hinck, 1991: 180), quien pecó contra Jesús (aunque por motivos diferentes), lo cual les une en ese error quasi-eterno.

Alemania. En este pasaje en concreto, el lapso de tiempo entre un acontecimiento y el otro es considerable, y cabe pensar que trasciende las posibilidades de un mero mortal:

‘He constantly alluded to events and personages beyond his *possible memory*, – then he checked himself, – then he appeared to go on, with a kind of wild and derisive sneer at his own *absence*. But this perpetual reference to events long past, and men long buried, made an impression on me I cannot describe. His conversation was rich, various, and intelligent, but it was interspersed with such reiterated mention of the dead, that I might be pardoned for feeling as if the speaker was one of them. He dealt much in anecdotal history, and I, who was very ignorant of it, was delighted to listen to him, for he told every thing with the fidelity of an eye-witness. He spoke of the *Restoration* in England, and repeated the well-remembered observation of the queen-mother Henriette of France, – that, had she known as much of the English on her first arrival, as she did on her second, she never would have been driven from the throne; then he added, to my astonishment, I was beside her carriage, *it was the only one then in London*. He afterwards spoke of the superb fetes given by Louis Quatorze, and described, with an accuracy that made me start, the magnificent chariot in which that monarch personated the god of day [...]. Then he reverted to the death of the Duchesse d'Orleans, sister to Charles II. [...] Then he passed to England; he spoke of the wretched and well-rebuked pride of the wife of James II, who 'thought it scorn' to sit at the same table with an Irish officer who informed her husband (then Duke of York) that *he* had sat at table, as an officer of the Austrian service, where the Duchess's father (Duke of Modena) had stood behind a chair, as a vassal of the Emperor of Germany.

‘These circumstances were trifling, and might be told by any one, but there was a minuteness and circumstantiality in his details, that perpetually forced on the mind the idea that he had himself seen what he described, and been conversant with the personages he spoke of. I listened to him with an indefinable mixture of curiosity and terror. At last, while relating a trifling but characteristic circumstance that occurred in the reign of Louis the Thirteenth (sic), he used the following expressions: 'One night that the king was at an entertainment, where cardinal Richelieu also was present, the Cardinal had the insolence to rush out of the apartment before his Majesty, just as the coach of the latter was announced. The king, without any indignant notice of the arrogance of the minister, said, with much *bon hommie*, 'His Eminence the Cardinal will always be first.' – 'The first to attend your Majesty,' answered the Cardinal, with admirable polite presence of mind; and, snatching a flambeau from a page who *stood near me*, he lighted the King to his carriage.' *I could not*

help catching [cursivas mías] at the extraordinary words that had escaped him; and I asked him, ‘Were you there?’ He gave some indirect answer; and, avoiding the subject, went on to amuse me with some other curious circumstances of the private history of that age, of which he spoke with a minute fidelity somewhat *alarming*. (Maturin, 1998: 228-229)

Aquí podemos ver el interés que muestra Monçada en su celda ante los relatos de Melmoth: el joven español le presta una atención única a la vez que intensa, dedicando dos páginas a tales “trivialidades”, como él las llama. En cambio, a algo mucho más terrible, como puede ser la condición impuesta por Melmoth para su liberación – el intercambio de destinos con el mensajero del diablo –, apenas le dedica un párrafo (Maturin, 1998: 237). Parece como si a Melmoth no le importase conseguir o no el alma de Monçada: “[he] does not really care if he wins or loses Monçada” (Monroe, 1980: 163); más bien como si lo único que quisiera es estar con alguien con quien conversar, con quien compartir y al que transmitir todo su conocimiento. Melmoth, al buscar tan desesperadamente compañía – incluso en las celdas de la Inquisición –, muestra su profunda e inexorable soledad; su trágica condición de *outcast*.

A Melmoth se le tiene por un enemigo o, más bien, como algo mucho peor para un cristiano: un “agent of the enemy of mankind”. Su soledad es causada porque todos le rehuyen como al propio diablo. Incluso Don Francisco confunde a ambos personajes en las historias contadas sobre Melmoth, como si fuera el diablo en lugar de tan sólo un agente – “I remember there was a mention of the devil, – or his agent, – or something” (Maturin, 1998: 435) –, a lo que el Errabundo, de seguido, le reprende por confundir dos roles tan distintos – “Senhor, I beg you will not confound personages who have the honour to be so nearly allied, and yet so perfectly distinct as the devil and his agent, or

196

agents” (Maturin, 1998: 435). Un héroe trágico como Melmoth será considerado un enemigo potencial de la humanidad por su poder de corromper almas y llevarlas a su perdición y caída; ya que, como Northrop Frye dice, el héroe de la tragedia provoca enemistad entre miembros de su comunidad, o la hereda (Frye, 1973: 208-209). De acuerdo con lo anterior, vemos que Melmoth es el candidato idóneo, ya que no sólo provoca esta enemistad por su extraña condición, sino también la hereda ya que, hemos de recordar, su familia es descendiente de colonos ingleses bajo las órdenes de Cromwell y, por ello, no muy apreciado por los lugareños al recibir de parte de Cromwell, como recompensa, las tierras de un clan irlandés (Maturin, 1998: 26). Sin embargo, ninguna descripción supera, en este caso, a la que Adonijah hace de Melmoth, o de lo que ha oído sobre él. En ella, podemos apreciar ese horror y enemistad que Melmoth provoca en el resto de los humanos, y del que acabamos de hablar. Aquí vemos que Adonijah dice a Monçada que, ya en los días de su juventud, algo por sí mismo increíble dada la avanzada edad del venerable judío, había oído rumores de un ser enviado a la tierra para tentar a judíos, cristianos y musulmanes, y cuyo nombre acarrea una maldición en hebreo. Adonijah continúa hablando de la condición que Melmoth propone a quienes se encuentran en extrema necesidad, lo que hace que Alonzo tiemble, posiblemente al recordar su propia experiencia con el Errabundo en la prisión de la Inquisición. Sin embargo, Adonijah no tiembla; él bebe de esos relatos como si fuesen ríos de agua, y se ve con ansias de tratar con el que él mismo llama el maligno:

In the days of my childhood, a rumour reached mine ears, even mine, of a being sent abroad on the earth to tempt Jew and Nazarene, and even the disciples of Mohammed, whose name is accursed in the mouth of our nation, with offers of deliverance at their utmost need and extremity, so they would do that which my lips dare not utter, even though there be no ear to receive it but thine. Thou shudderest – well, then, thou art sincere, at least, in thy faith of errors. I listened to the tale, and mine ears received it, even as the soul of the thirsty drinketh in rivers of water, for my mind was full of the vain fantasies of the Gentile fables, and I longed, in the perverseness of my spirit, to see, yea, and to consort with, yea, and to deal with, *the evil one* in its strength. (cursivas mías) (Maturin, 1998: 269)

En esta escena, Maturin nos presenta un aspecto interesante de Melmoth, el de héroes trágicos con un doble simbolismo: el que da la vida, y el que la quita. A través de Adonijah, el Errabundo es asociado con un río de agua del que el judío quiere beber, y, como ya hemos visto con anterioridad, según Frye, toda imagen en textos y relatos mitológicos tiene su aspecto paradisiaco, o ideal, y su aspecto demoníaco (Frye, 2004: 41). La imagen del agua ya ha sido descrita por autores como Juan Eduardo Cirlot como poseedora de la doble cualidad de conceder la vida y símbolo de muerte (Cirlot, 2006: 68-79); pero Frye ahonda incluso más en esta doble simbología del agua, uniéndola a la del árbol, como dadores y preservadores de la vida, y el conocimiento, en paraísos (Frye, 2004: 32-33). El otro aspecto del agua en esta dicotomía, al que también está íntimamente asociada la imagen del árbol, como acabamos de decir, es el demoníaco; en el que al agua se la ve como símbolo de muerte, a la que a su vez le sigue, cerrando así el círculo (o más bien espiral, por su aspecto constante e interminable), la resurrección (Frye, 2004: 46). Como acabamos de ver, Melmoth, a través del símbolo del agua, es asociado con un doble aspecto de vida y muerte, del que Adonijah está dispuesto a

beber, cual seguidor de una deidad.

Aquellos que ven en Melmoth un enemigo potencial por ser el agente del diablo no comprenden sus verdaderas intenciones, ya que, realmente, él no provoca la caída de sus víctimas ni su condenación eterna. Para formar parte de su pacto satánico hay que hacerlo voluntariamente. El Errabundo no obliga a nadie a participar en ello; él puede haber causado terror durante su vida, pero no maldad: “I have been on earth a terror, but not an evil to its inhabitants. None can participate in my destiny but with his own consent –*none have consented*– none can be involved in its tremendous penalties, but by participation” (Maturin, 1998: 537). Melmoth es tratado injustamente por una sociedad “cristiana” que es incapaz de comprenderle.

Según Frye, el acto que mantiene el proceso trágico en movimiento es la violación de la *ley moral*, ya sea ésta de origen humano o divino: “the act which sets the tragic process going must be primarily a violation of *moral* law, whether human or divine” (Frye, 1973: 210). En el caso de la tragedia cristiana, como no podía ser de otra forma, esta violación es de origen divino y se halla en el “great angelic sin” – como Melmoth confiesa al ministro anglicano – (Maturin, 1998: 499), el pecado contra Dios. La tragedia de Melmoth discurre parela a la gran tragedia bíblica: la caída del primero de los ángeles, Satanás: “parallels the greatest Christian tragedy, the fall of the first of angels, Satan” (Monroe, 1980: 169). Melmoth peca porque, al igual que Satanás en *Paradise Lost* (Tichelaar, 2012: 37), él quiere toda la gloria del conocimiento para sí mismo, no para gloria de Dios: “he falls because he wishes all things devoted

exclusively to his glory and not to the glory of God” (Monroe, 1980: 169). El suyo es el primero de los pecados mortales en la historia del cristianismo, el cometido por el mayor de los ángeles, Lucifer, una aspiración sin límites a obtener el saber prohibido: “Mine was the great angelic sin – pride and intellectual glorying! It was the first mortal sin – a boundless aspiration after forbidden knowledge!” (Maturin, 1998: 499). Melmoth, como la mayoría de héroes trágicos, posee una *hybris*¹¹² que causa su caída y condena dentro de esta ley moral cristiana; ésta es el agente que precipita a Melmoth hacia su catástrofe.

Sin embargo, para que el efecto trágico sea completo debe de haber una *némesis*¹¹³ en la obra. Ésta se produce cuando el destino de Melmoth se completa, cuando el héroe sufre lo que Hinck llama su *segunda muerte* al final de la obra, su destino, el cual es uno de los agentes de la *némesis*, tal y como nos recuerda Frye: “The righting of the balance is what the Greeks called *nemesis*: again, the agent or instrument of *nemesis* may be human vengeance, ghostly vengeance, divine vengeance, divine justice, accident, fate or the logic of events” (Frye, 1973: 209). El contrato de Melmoth tenía unas condiciones claras, una prórroga de vida por otros 150 años a partir del momento de suscribirlo – su *primera muerte* –; esto altera el equilibrio natural (Hinck, 1991: 180-181). Pero el destino o la justicia divina (término más apropiado a nuestro caso, como acabamos de ver) hace que, a través de la muerte de Melmoth al final de su contrato, se produzca la deseada *némesis*; se restablece el equilibrio natural que existía

112 Hybris es un tipo común de tara trágica; un orgullo o ambición altivos (Grellet, 1996: 59).

113 En la mitología griega, la diosa de la justicia punitiva, a vista como el destino que impartía el castigo divino al final de la obra. (Grellet, 1996: 59).

antes del pacto satánico, ya que, como veremos más adelante, y al igual que otros transmisores del conocimiento, como Prometeo o Adán y Eva, el pecador ha pagado por su pecado.

La confesión que Melmoth hace al ministro protestante (Maturin, 1998: 499), de la que hemos hablado en el capítulo anterior, también encierra otro aspecto importante del héroe trágico: su *anagnórisis*¹¹⁴, su descubrimiento – o más bien – confesión de la existencia de dicho descubrimiento. Ésta no se reduce solamente al reconocimiento de la falta en que se halla involucrado, como ya hemos visto, sino también al conocimiento de las consecuencias que tal hecho conlleva; tal es su confesión a su descendiente, el joven John Melmoth, y a Alonzo de Monçada en los momentos finales de la obra. En este punto, Melmoth se compara con el Don Juan de Tirso de Molina, en un momento de la obra en el que éste ha de encararse con todas sus víctimas, al igual que Melmoth, como ya se ha mencionado en el presente trabajo de investigación, habrá de encararse con las suyas tras su *segunda muerte*. Aquí, el Errabundo describe, en un tono claramente gótico, a sus dos oyentes la escena en la que Don Juan se ve invitado a un banquete por el espectro de una de sus víctimas; el salón de banquetes es una iglesia iluminada por una misteriosa luz y manos invisibles sostienen unas velas que no parecen estar alimentadas por ningún tipo de material de este mundo, alumbrando al que

114 Ésta coincide, en la mayoría de tragedias, con el momento catastrófico, que inicia la caída del héroe. *Melmoth the Wanderer* no es una excepción a tal caso, ya que la anagnórisis coincide con el momento de la “primera” muerte de Melmoth, momento en el que el pacto de éste y motivo de su condenación eterna comienza a ser efectivo.

él mismo llama apóstata a su fatal destino. Dentro de la iglesia se encuentra a los espectros de sus víctimas, quienes le piden promesas acercándole cálices de sangre, momento en el que el destino del burlador de Sevilla se mezcla con el del Errabundo al ver entre los fantasmas presentes el de Juan, la víctima del parricida, y, por último, el de Isidora:

‘Have you seen the fate of Don Juan, not as he is pantomimed on your paltry stage, but as he is represented in the real horrors of his destiny by the Spanish writer? There the spectre returns the hospitality of his inviter, and summons him in turn to a feast. –The banquet-hall is a church –he arrives –it is illuminated with a mysterious light –invisible hands hold lamps fed by no earthly substance, to light the apostate to his doom! –He enters the church, and is greeted by a numerous company –the spirits of those whom he has wronged and murdered, uprisen from their charnel, and swathed in shrouds, stand there to welcome him! –As he passes among them, they call on him in hollow sounds to pledge them in goblets of blood which they present to him –and beneath the altar, by which stands the spirit of him whom the parricide has murdered, the gulph of perdition is yawning to receive him!— Through such a band I must soon prepare to pass! –Isidora! thy form will be the last I must encounter –and –the most terrible! Now for the last drop I must taste of earth’s produce –the last that shall wet my mortal lips!’ (Maturin, 1998: 537)

Melmoth compara su relación con sus víctimas con los crímenes cometidos por Don Juan (De Molina, 2005: 330-331). Por tales crímenes, y por uno mucho mayor, el cometido contra Dios, sabe cuál es su castigo y acepta las consecuencias, así como el destino que conlleva: la condenación eterna. Reconoce el tipo de vida que escogió para sí, lo cual acarrea una comparación implícita del tipo de vida que rechazó en el momento de realizar su pacto con el enemigo de la humanidad:

Then the Wanderer raised his heavy eyes, and fixed them on Melmoth. ‘Your ancestor has come home,’ he said; ‘his wanderings are over! –What has been told or believed of me is now of light avail to me. The secret of my destiny rests with myself. If all that fear has invented, and credulity believed of me be true, to what does it amount? That if my crimes have exceeded those of mortality, so will my punishment. [...] I alone must sustain the penalty. If I have put forth my hand, and eaten of the fruit of the interdicted tree, am I not driven from the presence of God and the region of paradise, and sent to wander amid worlds of barrenness and curse for ever and ever? (Maturin, 1998: 537)

Cualquiera que esté acostumbrado a lidiar con los entresijos de la literatura pensará en una *mimesis* del sacrificio cuando se habla de tragedia. El héroe trágico es un cabeza de turco que ha de ser sacrificado para restablecer el orden natural del mundo en el que se engloba la obra literaria; orden natural que ha sido perturbado por él en la mayor parte de los casos (Girard, 2005: 60). Melmoth se une aquí a personajes como Edipo, Don Juan, Hamlet, Satanás o Fausto¹¹⁵, todos ellos héroes indiscutiblemente trágicos. El orden natural del mundo ha sido alterado por Melmoth debido principalmente a su inmortalidad, causando por ello terror y fascinación en aquellos que conocen tal situación.

Al joven Melmoth, el hecho de que un antepasado suyo continúe vagando por el mundo después de 150 años le produce un horror fuera de su comprensión; su mente ilustrada no es capaz de asimilarlo, es algo imposible. Melmoth ha destruido su mundo de lógica y esto aterroriza al joven. Cuando el viejo avaro Melmoth se encuentra en su

115 Son muchos los críticos que comparan la figura de Melmoth con la leyenda de Fausto y con el personaje de Milton. Lo que seguramente ocurre es que, debido a la voracidad lectora de Maturin, seguramente éste recopiló material de todos y cada uno de ellos, creando un personaje único en su especie: Melmoth el Errabundo (Hinck, 1991: 165-168).

lecho de muerte, John ve cómo alguien abre la puerta de la habitación y mira hacia adentro; en ese momento, reconoce el rostro que vio en un retrato de un antepasado suyo pintado 150 años atrás. Su primera reacción es de terror: “John had discovered in his face [la de Melmoth] the living original of the portrait. His first impulse was to utter an exclamation of terror, but his breath felt stopped” (Maturin, 1998: 20). Este terror se repite al final de la obra, donde el Errabundo vuelve a aparecerse en medio de la noche, recordándole que es el mismo que se encuentra retratado en el cuadro fechado siglo y medio atrás que vio días antes (al inicio de la novela), cuando se encuentra escuchando el relato de Monçada, a quien también le invade este sentimiento de pánico:

As the Wanderer advanced still nearer till his figure touched the table, Monçada and Melmoth started up in irresistible horror, and stood in attitudes of defence, though conscious at the moment that all defence was hopeless against a being that withered and mocked human power.

[...]

Who can tell so well of Melmoth the Wanderer as himself, now that he is about to resign that existence which has been the object of terror and wonder to the world? – Melmoth, you behold your ancestor – the being in whose portrait is inscribed the date of a century and a half, is before you. – Monçada, you see an acquaintance of a later date.' – (A grim smile of recognition wandered over his features as he spoke). – ‘Fear nothing,’ he added, observing the agony and terror of his involuntary hearers– ‘What have you to fear?’ he continued, while a flash of derisive malignity once more lit up the sockets of his dead eyes – ‘You, Senhor, are armed with your beads. (Maturin, 1998: 536)

Tanto el joven Melmoth como Monçada –mostrando su terror al aferrarse a su rosario– saben a quién se enfrentan: un ser con tal poder que ha eludido los efectos del tiempo, y

contra el que todo tipo de defensa es inútil. Melmoth, con todo su poder, está más allá de los meros mortales; ha perturbado el orden natural.

En el relato “The Lovers’ Tale”, tanto el ministro protestante como Elinor muestran el terror e incluso la fascinación que Melmoth puede causar, como el producido también en John Melmoth y en Alonzo de Monçada. Aunque el predicador no muestra su propio miedo, sí dice, un tanto metafóricamente, que el tiempo no ha cambiado a Melmoth durante todos los años pasados desde la última vez que se vieron, como si éste no se hubiese acercado a él por imbuido por el terror: “beheld him many years ago, when my hairs [los del pastor anglicano] were dark and my steps were firm. I am changed, but he is the same –*time seems to have forborne to touch him from terror*” (cursivas mías) (Maturin, 1998: 500). Incluso, habla seguidamente de los “fearful report[s]” acerca de la existencia de Melmoth, a quien sabía muerto, y que le perseguían por todo el continente (Maturin, 1998: 500). Ambos casos muestran un temor propio que intenta ocultar, hablando del terror que sienten los demás.

En cuanto a Elinor Mortimer, ella no sospecha nada del Errabundo, que la consuela con palabras de esperanza en lugar de con imágenes de horror a la vez que la sorprende con su amplio conocimiento de la vida de ésta:

[T]hough somewhat amazed at the knowledge he displayed of every circumstance of her life, she could not but feel soothed by the tone of sympathy in which he spoke, and excited by the mysterious hints of hope which he sometimes suffered to escape him as if involuntarily. (Maturin, 1998: 497)

Sin duda alguna, lo hace para conseguir atraer su atención y preparar el terreno para una futura proposición. Pero el asombro inicial de Elinor se torna en terror, a la vez que en una curiosidad salvaje que nos recuerda a Stanton o incluso al joven Melmoth, cuando el ministro anglicano le cuenta lo que sabe de las cualidades preternaturales¹¹⁶ del errante irlandés: “Elinor, impelled by terror and wild curiosity, inquired into that report which dreadful experience had anticipated the meaning of” (Maturin, 1998: 500).

El mismo hecho de que el ministro anglicano, que conoce a Melmoth más que ningún otro, diga que su existencia es “posthumous and preternatural”¹¹⁷ ya nos confirma que el Errabundo ha traspasado las barreras del orden natural. Al hacerlo, el orden familiar también ha sido alterado, lo que podría ser otro de los posibles motivos del terror del joven Melmoth: la presencia en su época de un miembro de su familia que debería de estar muerto. De hecho, este temor es interpretado por algunos como la vuelta del antepasado que viene a reclamar la herencia del joven (Scott, 1980; 200); esto sería imposible si este orden familiar y natural no hubiera sido destruido. Pero con la muerte de Melmoth todo vuelve a su cauce. El orden natural en los Melmoth queda restablecido, al no haber ningún antepasado de más de 150 años andando a sus anchas por el castillo. De una forma implícita, podemos ver que también el orden vuelve a ser

116 De acuerdo con la definición del Diccionario de la Real Academia Española, “[q]ue se halla fuera del ser y estado natural de algo” (Consultado 28/01/2016: <http://dle.rae.es/?id=U8OgEsH>). Las cualidades y poderes de Melmoth están más allá del alcance del común de los mortales, y, como estamos viendo en la presente obra, se aproximan a los de un ser divino.

117 Entendemos “preternatural” como “out of the ordinary course of nature; exceptional or abnormal” (*Dictionary.com Unabridged (v 1.0.1)*). [en línea] <http://dictionary.reference.com/browse/preternatural> fecha de consulta: 08/11/15)

normal dentro del seno de los Monçada, al sentirse Alonzo aliviado de su objeto de terror y fascinación cuando cuenta su historia al descendiente¹¹⁸.

La destrucción de dos efigies del héroe trágico, que será definitivamente sacrificado al final de la obra, marca el comienzo del restablecimiento del orden natural. Estas figuras que le representan son el retrato que el joven Melmoth encuentra en el “closet” de su tío y el pequeño retrato que Monçada lleva consigo colgado del cuello. Cuando el viejo avaro, aún moribundo, pide al joven John que busque una botella de Madeira en un pequeño cuarto en el que guarda artículos de diferente procedencia, éste encuentra un retrato con la inscripción “Jno. Melmoth, anno 1646” –el retrato del Errabundo, como luego descubrirá– que posteriormente destrozará, bajo las instrucciones de su tío, y lanzará al fuego:

[H]e remembered the injunction of his uncle to destroy the portrait. He seized it; –his hand shook at first, but the mouldering canvas appeared to assist him in the effort. He tore it from the frame with a cry half terrific, half triumphant; –it fell at his feet, and he shuddered as it fell. He expected to hear some fearful sounds, some unimaginable breathings of prophetic horror, follow this act of sacrilege, for such he felt it, to tear the portrait of his ancestor from his native walls. He paused and listened: –‘There was no voice, nor any that answered;’ –but as the wrinkled and torn canvas fell to the floor, its undulations gave the portrait the appearance of smiling. Melmoth felt horror indescribable at this transient and imaginary resuscitation of the figure. He caught it up, rushed into the next room, tore, cut, and hacked it in every direction, and eagerly watched the fragments that burned like tinder in the turf-fire which had been lit in his room. As Melmoth saw the last blaze, he threw himself into bed, in hope of a deep and intense sleep. He had done what was required of him, and felt exhausted both in mind and body; but his slumber was not so sound as he had hoped for. (Maturin, 1998: 60)

118 Una sensación que el joven español no había sentido desde los 12 años, cuando es enviado al monasterio de ex-Jesuitas (Hinck, 1991; 149).

Para el joven John Melmoth destruir el retrato de su antepasado es como destruir a la persona. La destrucción del retrato es una mimesis de un sacrificio ritual¹¹⁹; John ha matado a Melmoth, lo ha sacrificado por el bien de la familia y del orden natural de su mundo, un acto que se ve como un sacrilegio; un dios va a ser sacrificado.

La otra efigie mencionada anteriormente es la del pequeño retrato que Monçada lleva colgado al cuello y cuyo origen no se explica en ningún momento de la obra – aunque posiblemente el español se dispusiera a aclararlo en el relato que interrumpe Melmoth al final de ésta. Alonzo, tras ser rescatado de las aguas por John Melmoth al comienzo de la novela, al descubrir que se encuentra en el castillo de la familia del ser que le ha estado persiguiendo durante años, es presa del terror. Cuando el joven irlandés descubre colgado de su cuello el retrato de su antepasado, Alonzo, quien aún se encuentra débil debido a su reciente ordalía, es presa de una emoción incontrolable que hace que se desplome. Días después, al comenzar el relato de su relación con Melmoth, Monçada destruye el colgante ante los ojos del joven Melmoth, a la vez que llama “devil” al ser retratado en él:

He [John Melmoth] sat down and prepared to listen, and the Spaniard began to speak; but after some hesitation, he snatched the picture from his neck, and trampling on it with true continental action, exclaimed, ‘Devil! devil! thou choakest me!’ and crushing the portrait, glass and all, under his feet, exclaimed, ‘Now I am easier.’ (Maturin, 1998: 72)

119 Tal sacrificio nos recuerda a lo visto en el punto anterior sobre los autos de fe realizados por la Inquisición, en los que el sacrificio del imputado conlleva su salvación y el restablecimiento del orden natural de la fe: la vuelta a la comunión con la Iglesia Católica. Dichos “sacrificios” también conllevaban una tortura en la cual el cuerpo era “destruido” y posteriormente “purificado” en la hoguera.

En el caso de Monçada, el establecer una conexión entre el Errabundo y la destrucción del seno familiar es mucho más difícil; de hecho, la única conexión visible es la de Melmoth aprovechándose de la situación de Alonzo, consecuencia de las circunstancias familiares, para proponerle el pacto que le liberaría de la prisión inquisitorial. A pesar de este hecho, tanto la destrucción del colgante delante del descendiente del que ha sido su perseguidor durante gran parte de su vida, como la confesión hecha a Melmoth¹²⁰ de una historia inconfesable, son símbolos del final del estado antinatural de Monçada así como del Errabundo. De esta forma, se augura el final del estado antinatural de los Melmoth.

5.3. Melmoth, de héroe trágico a personaje humano

El héroe trágico pertenece, sin lugar a duda, al grupo de lo que Frye llama el *alazon*, el impostor, alguien que pretende o intenta ser algo más de los que es – “the Greek word *alazon*, which means impostor, someone who pretends or tries to be something more than he is” (Frye, 1973: 39) – en el sentido del autoengaño o de encontrarse en un torbellino de grandeza donde la realidad aparece distorsionada por su *hybris* (Frye, 1973; 217). Tal y como Frye nos dice, este tipo de personaje se adecúa al

120 Alonzo dice al joven John Melmoth que no podía revelar el origen del motivo de viajar a Irlanda: “That motive, Senhor, a few days past I believed it was not in mortal power to compel me to disclose” (Maturin, 1998: 72). Lo más probable es que su viaje a Irlanda sea paralelo al de Stanton (ver Maturin, 1998; 59), en busca del Errabundo. De alguna forma, al igual que en el caso del inglés, Monçada ha descubierto el lugar de origen de Melmoth.

héroe gótico, con su mirada salvaje y penetrante, y sus interesantes pecados: “It is, of course, quite possible to take the alazon at his own valuation: this is done for instance by the creators of the inscrutable gloomy heroes in Gothic thrillers, with their wild or piercing eyes and their dark hints of interesting sins” (Frye, 1973: 40). Al igual que otros héroes trágicos, Melmoth comienza aparentando las cualidades de un semidiós que le permitirían competir con el mismo Dios y a quien él mismo se atreve a retar, con gesto prometeico, con su pacto. Pero a medida que el lector se adentra en la obra puede ver cómo esa fachada de “divinidad” se va desvaneciendo poco a poco, mostrándole el ser humano que hay debajo de todo su terrible poder.

El primer gran encuentro que el lector puede experimentar con Melmoth es en el viaje de Stanton por España¹²¹. Allí, el inglés ve a Melmoth en todo su esplendor diabólico, oye las leyendas que circulan sobre él, escucha cómo es capaz de matar con su sola presencia y su mirada de basilisco. De boca de la dueña de la casa en la que Stanton se refugia la noche de la terrible tormenta, oye la historia de la muerte de un sacerdote en la boda que había santificado delante de todos los comensales. En este banquete, se ve como todos los comensales se habían percatado, desde la entrada de Melmoth en la casa, de su terrible mirada preternatural. El sacerdote, el Padre Olavida, se da cuenta de la presencia de Melmoth y parece entrar en una especie de trance diciendo que allá a donde va el Errabundo la tierra se vuelve yerma, el aire fuego y la comida veneno:

121 Ya que los anteriores encuentros en Wicklow con John Melmoth aparece tan sólo de soslayo.

Father Olavida alone remained standing; but at that moment the Englishman [Melmoth] rose, and appeared determined to fix Olavida's regards by a gaze like that of fascination. Olavida rocked, reeled, grasped the arm of a page, and at last, closing his eyes for a moment, as if to escape the horrible fascination of that unearthly glare, (the Englishman's eyes were observed by all the guests, from the moment of his entrance, to effuse a most fearful and preternatural lustre), exclaimed, 'Who is among us? –Who? –I cannot utter a blessing while he is here. I cannot feel one. Where he treads, the earth is parched! –Where he breathes, the air is fire! –Where he feeds, the food is poison! –Where he turns, his glance is lightning! –*Who is among us? –Who?*' repeated the priest in the agony of adjuration, while his cowl fallen back, his few thin hairs around the scalp instinct and alive with terrible emotion, his outspread arms protruded from the sleeves of his habit, and extended towards the awful stranger, suggested the idea of an inspired being in the dreadful rapture of prophetic denunciation.

[...]

But I know him,' said Olavida, 'by these cold drops!' and he wiped them off; – 'by these convulsed joints!' and he attempted to sign the cross, but could not. He raised his voice, and evidently speaking with increased difficulty, –'By this bread and wine, which the faithful receive as the body and blood of Christ, but which *his* presence converts into matter as viperous as the suicide foam of the dying Judas, –by all these– I know him, and command him to be gone! –He is – he is —' and he bent forwards as he spoke, and gazed on the Englishman with an expression which the mixture of rage, hatred, and fear, rendered terrible. All the guests rose at these words, –the whole company now presented two singular groupes (sic), that of the amazed guests all collected together, and repeating, 'Who, what is he?' and that of the Englishman, who stood unmoved, and Olavida, who dropped dead in the attitude of pointing to him. (Maturin, 1998: 34-35)

Aquí, el lector se encuentra con un Melmoth que parece más el propio demonio que tan solo un agente suyo, con un poder contra el que ni siquiera el Padre Olavida –exorcista de gran reputación– puede luchar. El sacerdote muestra todos los síntomas de alguien atacado por un agente del diablo –no puede bendecir la mesa, es incapaz de santiguarse– a la vez que cae fulminado tan solo por la mirada del Errabundo.

A partir de este comienzo tan diabólico, en el que Melmoth parece próximo a la figura de la divinidad –a través de su pacto–, el lector irá descubriendo poco a poco sus

cualidades humanas, un Melmoth conversador –como ya hemos visto con anterioridad–, sus razones para haber llevado a cabo tal pacto e incluso su capacidad de amar y el hecho de haberla realizado, al mostrarnos que Melmoth también ha amado. Todo a través de la obra hasta el punto final, donde aparece como el ser humano que realmente es: agotado y rendido, pero dispuesto a enfrentarse a su destino. Un final que él ya conoce, al igual que otras figuras de dioses-héroes, y que hace ver a John la primera vez que se dirige a él en el “sueño” que tiene la misma noche en que destruye el retrato. Este sueño –en el que se quema la efigie de Melmoth– puede ser interpretado como una alegoría de su condena en los fuegos infernales: ““You have burned me, then; but those are flames I can survive. –I am alive, –I am beside you”” (Maturin, 1998: 60).

Una de las funciones de “The Lovers' Tale” es la de exponer, a través del relato del ministro protestante, las razones, así como el origen del pecado de Melmoth. En este relato, se puede ver a un Melmoth mucho más humano, con razones que le impulsan a aspirar a la divinidad, pero originadas en una mente inquisitiva y despierta. Una mente parecida a la de cualquier otra persona con inquietudes intelectuales que, como el Errabundo le dice a John al final de la obra, en otro tiempo le habría convertido en su víctima – “you, Melmoth, are fortified by that vain and desperate inquisitiveness, which might, at a former period, have made you my victim” (Maturin, 1998: 536) –, entendiendo que incluso el joven Melmoth podría haber cometido la misma ofensa y que quizás todavía sea un trasgresor en potencia. El pastor cuenta a Elinor Mortimer cómo su destino se cruzó con el de un irlandés llamado Melmoth, que destacaba por su gran inteligencia y erudición, así como por su mente inquieta y su avidez por cultivarse. En sus viajes juntos por Polonia y Centroeuropa, Melmoth se juntó con determinados

212

“eruditos” en su afán por aprender, muchos de los cuales acabaron siendo charlatanes, como el Dr Dee y Albert Alasco¹²². Pero, por lo visto, en sus años de separación, Melmoth logró lo que se proponía, la gloria intelectual:

‘The clergyman confessed to Elinor that he had been acquainted with an Irishman of the name of Melmoth, whose various erudition, profound intellect, and intense appetency for information, had interested him so deeply as to lead to a perfect intimacy between them. At the breaking out of the troubles in England, the clergyman had been compelled, with his father’s family, to seek refuge in Holland. There again he met Melmoth, who proposed to him a journey to Poland –the offer was accepted, and to Poland they went. The clergyman here told many extraordinary tales of Dr Dee, and of Albert Alasco, the Polish adventurer, who were their companions both in England and Poland –and he added, that he felt his companion Melmoth was irrevocably attached to the study of that art which is held in just abomination by all ‘who name the name of Christ.’ The power of the intellectual vessel was too great for the narrow seas where it was coasting –it longed to set out on a voyage of discovery –in other words, Melmoth attached himself to those impostors, or worse, who promised him the knowledge and the power of the future world –on conditions that are unutterable.’ A strange expression crossed his face as he spoke. He recovered himself, and added, ‘From that hour our intercourse ceased. I conceived of him as of one given up to diabolical delusions –to the power of the enemy.

‘I had not seen Melmoth for some years. I was preparing to quit Germany, when, on the eve of my departure, I received a message from a person who announced himself as my friend, and who, believing himself dying, wished the attendance of a Protestant minister. We were then in the territories of a Catholic electoral bishop. As I entered his room, conducted by a servant, who immediately closed the door and retired, I was astonish to see the room filled with an astrological apparatus, books and implements of a science I did not understand; in a corner there was a bed, near which there was neither priest or physician, relative or friend –on it lay extended the form of Melmoth. I approached and attempted to address to him some words of consolation. He waved his hand to me to be silent – and I was so. The recollection of his former habits and pursuits, and the view of his present situation, had the effect that appalled more than it amazed me. ‘Come near,’ said Melmoth, speaking very faintly –‘nearer. I am dying –how my life has been passed you know but too well. Mine was the great angelic sin – pride and intellectual glorying! It was the first mortal sin –a boundless aspiration

122 Dr. Dee (1527-1608) fue matemático y astrólogo, y supuesto mago; viajó por Polonia en 1584. Albert Laski fue un colega de Dee en cristalomancia. (Maturin, 1998: 559)

after forbidden knowledge! (Maturin, 1998: 498-499)

El ministro anglicano nos muestra a un Melmoth, en el momento de su *primera muerte* – como ya hemos mencionado con anterioridad –, con aspiraciones divinas o demoníacas; pero también un intelectual con inquietudes más allá de las comprensibles por las mentes comunes. Como se puede percibir, al llamar a su antiguo “amigo” junto a su lecho de muerte, Melmoth no parece realmente interesado en recibir la asistencia de un ministro anglicano, o protestante, – “the attendance of a Protestant minister” (Maturin, 1998: 499) –, ni de ningún otro tipo de atención religiosa, ya que, al intentar ser consolado, Melmoth hace callar al ministro protestante con un ademán cortante – “He waved his hand to me to be silent” (Maturin, 1998: 499). Parece que la intención real del Errabundo es la de compartir sus logros y su transgresión con él. Su deseo es alcanzar la gloria intelectual pero su *hybris* le lleva a traspasar barreras infranqueables.

También en este relato el lector se da cuenta de que Melmoth ha amado con anterioridad, aunque no se clarifica a quién. En un momento del relato, Melmoth cuenta a Aliaga cuál es la agonía que sufre Elinor: tener que tratar a John Sandal como a un hermano – debido a su matrimonio con Margaret – e ignorar sus sentimientos hacia él para no dañarla, y lo que supone sufrir un amor no correspondido. En un *lapsus linguae*, Melmoth confiesa que ésta es un sufrimiento que tan sólo aquellos que alguna vez han amado pueden llegar a entender: “this is an agony which only those who have felt can conceive!” (Maturin, 1998: 483). Pero no acaban aquí sus *lapsus*. Poco después, Melmoth vuelve a tener otro – demasiados durante la obra como para ser solamente

meros lapsos¹²³ – en el que le relata al comerciante español cómo la carta que Elinor recibe de Margaret le saca del estado de estupefacción y desesperación en el que había entrado tras autoexiliarse a casa de una tía puritana. El Errabundo sugiere, tratando de advertir a Aliaga sobre su hija, que hasta la más mínima posibilidad de que su amor sea correspondido puede reanimar a una persona, pero que tan sólo los que han sentido amor se estremecen al describirlo. Posiblemente, Melmoth haya puesto su aportación personal al hablar de su relación con su hermano¹²⁴, en el momento de narrar la relación entre Elinor y Margaret – quienes, aún siendo primas, han sido criadas como hermanas. Aquí, Melmoth dice a Aliaga, al contarle la historia de los Mortimer, que Elinor sólo fue capaz de salir de su estado de desesperación y estupor al recibir la carta de Margaret: “She was roused from this fearful state of stupefaction and despair, which those who have felt shudder at the attempt to describe, by a letter from Margaret” (Maturin, 1998: 491).

En cualquier caso, uno de los sentimientos más humanos que muestra el héroe de la novela que nos concierne es el de poder amar. Cuando Melmoth conoce a Immalee, a quien él considera “his weakest victim” (Monroe, 1980: 167) – admite que, de hecho, sería la víctima perfecta, ya que es una muchacha inocente y desde un

123 Recordemos los diferentes lapsos que también experimenta cuando relata sus anécdotas a Monçada en su celda (Maturin, 1998: 229). Como ya hemos comentado más arriba, estos incisos en sus relatos se podrían deber a la necesidad del Errabundo de contar su historia a sus potenciales víctimas, restando importancia a la transferencia del pacto satánico.

124 Quien aparece al comienzo de la obra en la historia que Bidy Branigan cuenta al joven heredero sobre el origen de los Melmoth en Irlanda. En tal pasaje el menor de los Melmoth parece frío, sin explicación alguna, ante las noticias sobre su hermano, e incluso en su presencia, en una visita que éste realiza al seno familiar (Maturin, 1998: 26).

principio admira al Errabundo profundamente –, él le enseña el mundo, con todos sus horrores e injusticias añadidos. A pesar de esto, poco a poco, Melmoth va sintiendo cómo una emoción humana retorna a su alma gracias a la joven “india” – “[a] human feeling, in spite of him, pervaded his whole soul, as he said, in accents of involuntary softness, ‘What would you have me do, Immalee?’” (Maturin, 1998: 310) –, hasta el punto de preguntarle a Immalee qué quiere ella que él haga. Este sentimiento que se ve aflorar en su corazón de nuevo hará que nuestro héroe trágico se sacrifique por la persona amada cambiando sus intenciones originales y procurando, por todos los medios, alejarse para no dañar a la joven; determinación que lleva a cabo en dos ocasiones. La primera de ellas tiene lugar tras la terrible tormenta en la isla del Océano Índico. Cuando Immalee se desmaya exhausta por el terror y las emociones, Melmoth parte con la intención de no volverla a ver, diciendo para sí que sería mejor para ella estar muerta. Ante todo, el irlandés no quiere que sea suya:

‘Immalee, exhausted by emotion and terror, had fallen senseless on the sands that filled the path to the ruined pagoda. He returned – he raised her in his arms – her long dark hair streamed over them like the drooping banners of a defeated army – her arms sunk down as if declining the support they seemed to implore – her cold and colourless cheek rested on his shoulder.

‘Is she dead?’ he murmured. ‘Well, be it so –let her perish –let her be any thing *but mine!*’ He flung his senseless burden on the sands, and departed – nor did he ever revisit the island.’ (Maturin, 1998: 324)

En la segunda ocasión, cuatro años después del primer encuentro (Hinck, 1991: 150), Immalee – conocida ahora como Isidora – ya se encuentra de vuelta en su hogar en España. Al descubrir Melmoth su actual paradero no puede evitar visitarla y

restablecer su antigua relación con ella. Ambos dan amplias muestras de que sus sentimientos no han cambiado – tanto en sus conversaciones como en las medidas tomadas por el irlandés en su propia contra. Aún así, Melmoth sabe que sigue siendo una amenaza para la joven; de esta forma, decide, como prueba de su amor – tras recibir de ella una señal incuestionable – apartarse de ella; aunque tal decisión, como se ve más adelante en la obra, no tiene mucho éxito. Ya es demasiado tarde para ambos:

‘Well! you have given me proofs of love unquestionable! It remains for me to give you a proof of that love which I have described —— of that love which only *you* could inspire –of that love which, under happier circumstances, I might —— But no matter –it is not my business to analyse the feeling, but to give the proof.’ He extended his arm toward the casement at which she stood. –‘Would you then consent to unite your destiny with mine? Would you indeed be mine amid mystery and sorrow? Would you follow me from land to sea, and from sea to land, –a restless, homeless, devoted being, –with the brand on your brow, and the curse on your name? Would you indeed *be mine?* –my own –my only Immalee?’ –‘I would –I will!’ –‘Then,’ answered Melmoth, ‘on this spot receive the proof of my eternal gratitude. On this spot I renounce your sight! –I disannul your engagement! –I fly from you for ever!’ And as he spoke, he disappeared.’ (Maturin, 1998: 367)

Por fin, la catástrofe del relato trágico sobre la joven española/india y el irlandés llega al alcanzar el clímax en el que Melmoth mata a Don Fernan y su identidad es revelada, como Grímnir en su enfrentamiento al rey Geirrodd¹²⁵. En este momento el Errabundo habla a la multitud de su último sentimiento humano, que acaba de ser destrozado por la ambición y el exceso de orgullo¹²⁶ demostrados por Don Francisco di

125 Ver más arriba.

126 Es cuando menos curioso que Melmoth acuse de un exceso de orgullo, su propio pecado, a los demás. Recordemos, en este punto, lo dicho más arriba, que Melmoth podría estar sacando a relucir los propios pecados de los que pretenden pasar por verdaderos “cristianos viejos”, a la vez que les

Aliaga¹²⁷ y los demás espectadores. Todos ellos son culpables del mismo delito, que es no comprender los sentimientos del único ser presente que realmente merece ser llamado cristiano, Isidora:

‘MELMOTH THE WANDERER!’ –‘I am –I am!’ said the unfortunate being – ‘and who now will oppose my passing? – who will become my companion? – I seek not to injure now –but I will not be detained. Would that breathless fool had yielded to my bidding, not to my sword –there was but one human chord that vibrated in my heart –it is broken to-night (sic), and for ever! I will never tempt woman more! Why should the whirlwind, that can shake mountains, and overwhelm cities with its breath, descend to scatter the leaves of the rose-bud?’ As he spoke, his eyes fell on the form of Isidora, which lay at his feet extended beside that of Fernan. He bent over it for a moment – a pulsation like returning life agitated her frame. He bent nearer – he whispered, unheard by the rest, – ‘Isidora, will you fly with me – this is the moment – every arm is paralyzed – every mind is frozen to its centre! – Isidora, rise and fly with me – this is your hour of safety!’ Isidora, who recognized the voice but not the speaker, raised herself for a moment – looked on Melmoth – cast a glance on the bleeding bosom of Fernan, and fell on it dyed in that blood. Melmoth started up – there was a light movement of hostility among some of the guests – he turned one brief and withering glance on them – they stood every man his hand on his sword, without the power to draw them, and the very domestics held up the torches in their trembling hands, as if with involuntary awe they were lighting him out. So he passed on unmolested amid the groupe, till he reached the spot where Aliaga, stupified with horror, stood beside the bodies of his son and daughter. ‘Wretched old man!’ he exclaimed, looking on him as the unhappy father strained his glazing and dilated eyes to see who spoke to him, and at length with difficulty recognized the form of *the stranger* –the companion of his fearful journey some months past –‘Wretched old man –you were warned –but you neglected the warning –I adjured you to save your daughter –*I best* knew her danger –you saved your gold –now estimate the value of the dross you grasped, and the precious ore you dropt! *I stood between myself and her* –I warned –I menaced –it was not for me to intreat. Wretched old man –see the result!’ –and he turned slowly to depart. (Maturin, 1998: 521-522)

alecciona – volviendo a la alegoría de Jesús en el mercado, o el ya mencionado rey escandinavo. Al fin y al cabo, Melmoth es acusado de ser ese supuesto “enemy of mankind” por toda esa gente que debería de ser parangón de la cristiandad.

127 A quien, como ya sabemos, Melmoth había avisado sobre lo que le estaba ocurriendo a su hija.

Incluso las palabras que utiliza para referirse a Isidora al susurrarle al oído que se vaya con él para estar segura, ya que nadie se atrevería a alzar la mano contra ella mientras vaya a su lado, muestran sus sentimientos hacia ella; unos sentimientos contra los que ha luchado pero que no ha podido vencer, y a los que se rinde.

Al final de la obra vemos a un Melmoth mucho más humano, que reconoce sus “crímenes” y que está dispuesto a afrontar su destino. Entra con su acostumbrado sigilo en la habitación en la que se encuentran el joven John y Monçada, pero un aspecto importante es que ya no tiene el brillo demoníaco en los ojos que tanto le ha caracterizado durante toda la novela. Ahora, Melmoth tiene una mirada más humana, de la que se han desvanecido todos los rasgos de *super-humanidad* o diabólicos que podía presentar al comienzo:

The figure stood at the door for some time, and then advancing slowly till it gained the centre of the room, it remained there fixed for some time, but without looking at them. It then approached the table where they sat, in a slow but distinctly heard step, and stood before them as a living being. The profound horror that was equally felt by both, was differently expressed by each. Monçada crossed himself repeatedly, and attempted to utter many prayers. Melmoth, nailed to his chair, fixed his sightless eyes on the form that stood before him – it was indeed Melmoth the Wanderer – the same as he was in the past century – the same as he may be in centuries to come, should be fearful terms of his existence be renewed. His ‘natural force was not abated,’ but ‘his eye was dim,’ –that appalling and supernatural lustre of the visual organ, that beacon lit by an infernal fire, to tempt or to warn the adventurers of despair from that coast on which many struck, and some sunk –that portentous light was no longer visible – the form and figure were those of a living man, of the age indicated in the portrait which the young Melmoth had destroyed, but the eyes were as the eyes of the dead. (Maturin, 1998; 535-536)

Melmoth todavía conserva su fuerza natural, hasta el punto de que todavía causa una

gran impresión en ambos contertulios; Monçada intenta en vano rezar, y el descendiente del Errabundo permanece clavado a su silla al contemplar la figura inmutable de su ancestro, retratado más de cien años atrás. Pero, a pesar de la reacción que su aparición causa, sus ojos ya no son las “almenaras” que solían atemorizar en el pasado o que ninguna mirada humana podía aguantar. En el pasado, sus ojos tenían una luz y un idioma propio; una luz a la que nadie podía mirar, y un idioma que pocos podían entender, como un grupo de hombres en Madrid advierte: “that singular expression of the features, (the eyes particularly), which no human glance could meet unappalled. [...] his eyes had acquired a light and a language of their own –a light that none could gaze on, and a language that few could understand” (Maturin, 1998: 325). Esa luz se ha apagado, se ha humanizado hasta tal punto que parece haber recobrado la edad que le corresponde: la de un viejo moribundo.

De hecho, esta falta de brillo en su mirada es precursora de lo que va a acontecer poco después. A la mañana siguiente, John y Alonzo, al entrar en la habitación donde habían dejado a Melmoth, se encuentran en su lugar a un viejo decrepito que les dice que su hora ha llegado, como si todos los años de su existencia se hubieran apoderado de él de repente:

‘My hour is come,’ said the Wanderer, ‘it is an hour you must neither partake or witness –the clock of eternity is about to strike, but its knell must be unheard by mortal ears!’ As he spoke they approached nearer, and saw with horror the change the last few hours had wrought on him. The fearful lustre of his eyes had been deadened before their late interview, but now the lines of extreme age were visible in every feature. His hairs were as white as snow, his mouth had fallen in, the muscles of his face were relaxed and withered –he was the very image of hoary decrepid (sic) debility. (Maturin, 1998: 540)

Sin embargo, a pesar de su derrota moral, Melmoth sabe cuál es su transgresión, el destino y las consecuencias que por cometerla le son impuestas, y se resigna a ello, tal y como continúa diciéndoles a John y a Alonzo:

‘[T]he hour then is come. I am summoned, and I must obey the summons –my master has other work for me! When a meteor blazes in your atmosphere –when a comet pursues its burning path towards the sun –look up, and perhaps you may think of the spirit condemned to guide the blazing and erratic orb.’

[...]

‘Leave me, I must be alone for the few last hours of my mortal existence –if indeed they are to be the last.’ He spoke this with an inward shuddering, that was felt by his hearers. (Maturin, 1998: 540)

Es en este mismo momento cuando Melmoth realiza una de las acciones que más le caracterizan como héroe trágico, y concretamente dentro de la tradición cristiana: se arrepiente ante los dos jóvenes, en un acto mimético del sacramento de la confesión católica, pero no de su transgresión y de la transmisión, o intento de transmisión, de su pecado, sino de su propia existencia. Melmoth desearía no haber existido nunca para que nada de lo ocurrido en los últimos casi 200 años hubiera tenido lugar. Este hecho no solo le humaniza completamente, alejándole de la imagen de ser demoníaco que se forja al principio de la obra, sino que también muestra esa cristiandad que la sociedad le intenta arrebatarse: “‘In this apartment,’ he continued, ‘I first drew breath, in this I must perhaps resign it, –would –would I had never been born!’” (Maturin, 1998: 540).

Su auténtica naturaleza humana la podemos ver al final de la obra, en el penúltimo párrafo, cuando el joven John y Alonzo siguen el rastro dejado supuestamente por Melmoth, antes de perderse en la inmensidad de un “mar infernal”.

El rastro que siguen en el brezo es como el de una persona que ha sido arrastrada por la fuerza contra su voluntad, como si el miedo se hubiese apoderado de él: “Through the furze that clothed this rock, almost to its summit, there was a kind of tract as if a person had dragged, or been dragged, his way through it –a down-trodden track, over which no footsteps but those of one impelled by force had ever passed” (Maturin, 1998: 542). Melmoth sabe cual es su destino y, al igual que el Mesías en la cruz, sabe que está sólo y desamparado ante lo que le aguarda. Melmoth parece debatirse contra aquello que le arrastra a su *segunda muerte*, al igual que Cristo pregunta a su propio padre por qué le ha abandonado; lo cual no les impide realizar su sacrificio. Tal y como nos dice David Leeming, el héroe-dios muere por la humanidad y se posiciona junto a ésta, encarando el destino que les espera, con la esperanza puesta en que éste sea mejor que el anterior: “The hero faces death and dies for us. In so doing he holds out a promise of new life through his sacrifice. [...] The hero stands with humankind face to face with the unknown” (Leeming, 1998: 181).

Melmoth no es el gran semidiós, ser demoníaco, o héroe épico de un romance, como Beowulf, que se pone cara a cara ante el peligro que sabe que acabará con él, ni un ser humano corriente. Melmoth es la fusión entre ese ser con rasgos divinos y un ser humano con un final trágico que, aunque resignado al sacrificio para restablecer ese orden natural que había alterado, se lanza a éste, quizás con la esperanza de que el nuevo sea mejor que aquél que deja, a pesar de sentirse, como muchos otros en mitos y leyendas, sólo ante el terrible destino que le aguarda.

6. Conclusiones

La obra maturiana, tal y como hemos apuntado, se caracteriza por el tratamiento exhaustivo de los aspectos oscuros del alma del ser humano, y el estilo narrativo del autor irlandés se adscribe por tanto a géneros como el romántico y el gótico. En su obra cumbre, *Melmoth the Wanderer*, Maturin toca temas ya vistos en obras anteriores: la misantropía, el amor, el miedo, la culpa, el terror psicológico y los odios ocultos en los rincones más oscuros del alma. Maturin explora, con mayor profundidad si cabe en esta obra, el tema recurrente del héroe trágico, de ahí que se haya puesto el énfasis en esta tesis doctoral en la figura literaria del arquetipo de dios-héroe, creador y destructor, dador de sabiduría, que se sacrifica en última instancia para establecer un nuevo orden. *Melmoth the Wanderer* nos presenta esto en su héroe epónimo, John Melmoth, al que llaman el Errabundo que se presenta y es visto por muchos como una figura demoníaca, pero que, en realidad, esconde una mayor complejidad.

Comenzamos el presente trabajo centrándonos en la aparición y evolución de la literatura gótica y, concretamente, de la novela. Como ya hemos visto, las principales características de dicha corriente literaria -la presencia de lo sobrenatural, de instituciones opresoras como la Inquisición, diferentes artefactos y localizaciones, la transgresión o el exceso- se encuentran presentes, de un modo u otro en *Melmoth the Wanderer*. Hemos podido ver la evolución de este género desde su aparición dentro de la literatura romántica a finales del S. XVIII con los *graveyard poets* o Horace Walpole, pasando por autores canónicos como Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Clara

224

Reeve o Sophia Lee, hasta llegar al terror de William Godwin, Mary Shelley, James Hogg o el propio Charles Robert Maturin.

Charles Robert Maturin ha suscitado numerosas controversias a la hora de ser encasillado dentro de un marco literario concreto, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad y variedad de su producción literaria. Mientras que el canon no duda de la inclusión de *Melmoth the Wanderer* dentro del género gótico, la adscripción del resto de su obra es a menudo objeto de polémica. A pesar de ello en todas sus obras, en mayor o menor medida, encontramos indicios de una preferencia hacia lo gótico, como el mismo Maturin confesó en una carta a su amigo y mentor Sir Walter Scott en la que Maturin habla de su *magic cauldron*, también mencionado en *The Albigenses*, junto con escenas de posible brujería a las que se le añaden persecuciones inquisitoriales y el tímido inicio de la figura del hombre-lobo en la literatura; todo ello dentro de la temática de la literatura gótica.

Como se ha visto la temática de *The Albigenses*, la novela más larga de toda su carrera y de su tercera novela, *The Milesian Chief*, de estas obras, ha suscitado controversia en innumerables ocasiones; ya que muchos han querido ver una copia (o quizás un tributo) a su querido amigo Walter Scott mientras que otros ven estas novelas como producciones originales, que muestran el interés y fascinación del autor por la Edad Media y todo lo que la rodea, en especial las persecuciones religiosas, en el caso de *The Albigenses*, y el amor y fascinación que sentía por Irlanda y su rica historia en el caso de *The Milesian Chief*.

En estas novelas Maturin se debate entre la idealización típica del romanticismo

y su vena esencialmente conservadora. Por un lado, Maturin se ve atraído por la era que describe: su riqueza de espíritu, los altos ideales, el heroísmo individual y las acciones nobles; lo cual se puede explicar por el hecho de que fue contemporáneo de otros autores románticos, a los que admiraba, y su interés por la literatura y cultura de tiempos ya pasados. Por otro lado, tenía una visión filosófica y teológica sobre el ser humano que, de alguna forma, le impidió escribir un romance histórico convencional que ensalzase la nobleza y las virtudes de la Edad Media o de un alzamiento contra la opresión. A lo largo de su carrera literaria, Charles Robert Maturin muestra ciertas afinidades con el temperamento romántico por su creencia en los poderes beneficiosos de la naturaleza y en la capacidad que ésta tiene de proveer con una visión fugaz del Creador. No obstante, no comparte con los románticos su creencia en la bondad innata del ser humano, ni su potencial ilimitado para la mejora social y ética. Esta vista panorámica del trasfondo histórico y religioso de la Edad Media, con sus luces y sombras, y su forma de capturar la esencia de algunas de las figuras más importantes de la época, como es el caso de la más elaborada *The Albigenses*, es lo que hace que esta novela destaque de los innumerables romances históricos que inundaban el mercado literario a principios del S. XIX, y trascienda el mero tributo a Walter Scott.

Sin embargo, una de las temáticas más recurrentes de Maturin, y una de las que mejor le definen por su habilidad al tratarla, es la de su exploración y comprensión del lado oscuro y salvaje del alma humana. Ésta es claramente afín a la temática gótica del exceso, y se encuentra presente de forma palpable en obras como *Fatal Revenge*, *Bertram*, *Manuel* o *Fredolfo*, y forma parte esencial de la temática de *Melmoth the Wanderer*, así como de *The Albigenses* y *The Milesian Chief*. En esta exploración del

lado oscuro y salvaje del alma, los románticos, con alguna rara excepción, parecían haberse quedado cortos; mientras que los autores góticos clásicos ya se habían adentrado en el mundo de las emociones del miedo y el terror, aunque habían confiado demasiado en la maquinaria externa del atrezzo, y en una topografía del horror.

Es de destacar que Maturin contribuye a la literatura universal al sintetizar ambas tradiciones: la gótica y la romántica. Y lo hace tomando el medio literario que le ofrece la primera, con algunos de los elementos de esa utilería – grandes casas y palacios, tribunales inquisitoriales, persecuciones por oscuros pasadizos o seres preternaturales –, usándolo para examinar en profundidad los aspectos de la experiencia humana encarnados en figuras como Fausto o el Judío Errante, que ya habían capturado la imaginación de los románticos. Aún así, quizás por su fuerte vena calvinista o por su propia historia personal, Maturin se siente como un *outcast* dentro del ideal romántico, y más cómodo dentro del género gótico, al no poder encontrar la redención, o incluso el consuelo, del amor; ya venga éste del Hombre o de Dios.

Una vez establecido el marco literario en el que se engloba *Melmoth the Wanderer*, así como la mayor parte de la producción literaria de Maturin, nos centramos en su entrada en la literatura gótica con *Fatal Revenge*, la primera novela de esta extensa producción literaria. *Fatal Revenge* aún no muestra esa originalidad por la que Maturin es conocido. A pesar de esto, ya se puede apreciar que Maturin empieza a manejar los temas que tratará en el resto de su producción literaria: el miedo, la culpa, los rincones más oscuros del alma, el terror psicológico; todo a través de su peculiar y hábil uso del lenguaje. Otro aspecto que empieza a desarrollar en esta obra, y que nos

concierno con gran particularidad en el presente trabajo, es un tipo de héroe-villano con connotaciones demoníacas y sobrehumanas, el Padre Schemoli, que en futuras obras evolucionará hasta convertirse en John Melmoth, el Errabundo, figura central de nuestro análisis.

Tras *Fatal Revenge*, Maturin publicó una novela que supuso una doble frustración para él, *The Wild Irish Boy*, ya que traicionó su estilo al ceder a los caprichos de un público que no respondió como él hubiese deseado y, como consecuencia, no le reportó ningún beneficio económico (su gran razón para escribir tal novela). Aún así, esta obra presenta ciertos aspectos impactantes que, unidos a los ya presentes en *Fatal Revenge*, empiezan a dar forma a su siguiente novela, *The Milesian Chief*. Ésta no solamente sintetiza aspectos de sus dos predecesoras, sino que también muestra un desarrollo en el estilo y técnica a la hora de explorar los rincones más oscuros del alma humana. En esta novela, Maturin muestra su destreza usando las convenciones y parafernalia de un género que se encontraba en cierto declive.

La crítica entiende que Maturin, junto a otros como James Hogg, inicia la transición de ese terror basado en la parafernalia de elementos teatrales góticos (castillos, apariciones, ruidos, oscuros pasadizos) a un terror interno, personal y psicológico. Cuando ve la luz *Fatal Revenge*, y por supuesto *The Milesian Chief*, los temas y escenarios de los autores canónicos ya habían sido hartamente explorados por otros escritores, en las “*Northanger Abbey novels*” (satirizadas en la novela de Jane Austen). Aunque Maturin sigue empleando las técnicas del género gótico en sus obras de teatro y novelas como *Melmoth the Wanderer*, evoluciona al integrar las posibilidades que ofrece el sub-género del terror psicológico. Maturin ve los recursos góticos, los

228

castillos, las prisiones, los espíritus y las crueldades diversas de las que es capaz el ser humano, como un terrible macrocosmos para los pobladores que lo habitan. En este trabajo, hemos subrayado que esta transición de un terror basado en *atrezzo* a un terror interno, personal y psicológico es natural para nuestro autor, ya que en *Fatal Revenge* ya había explorado los miedos, las ansiedades y los deseos del ser humano tal y como los proyecta fuera de sí mismo, y en *The Milesian Chief* vuelve a la raíz de tales proyecciones, a una región aun más oscura si cabe.

Maturin intentaría aplicar esta técnica a los escenarios, con *Bertram* y *Manuel*. La primera fue un rotundo éxito, y la única obra teatral que le reportó beneficio económico en vida. Su primera obra dramática esboza las características de lo que parece ser una mezcla entre un héroe byroniano y miltoniano, que poco a poco se va transformando en la figura que veremos en *Melmoth the Wanderer*, la figura del arquetipo del dios-héroe destructor y salvador, capaz de llevar el peso del mundo a sus espaldas. Sin embargo, como ya hemos visto, esta figura ya había aparecido tenuemente en las primeras obras del autor irlandés, publicadas con anterioridad a las de Lord Byron. El personaje de Bertram, debido a su aislamiento de la sociedad y sus actos de violencia motivados por el remordimiento, parece un fiel heredero del Padre Schemoli y de Connal O'Morven.

La fama y la pequeña fortuna que *Bertram* había reportado a Maturin contrastan con el revés que supuso su siguiente producción teatral, *Manuel*. El estrepitoso fracaso de *Manuel* hizo ver a Maturin que anticipar algo tan elusivo como el “gusto del público” era un error, que ya había cometido antes con *The Wild Irish Boy*, y desde este

momento, tan sólo confió en su propio gusto y juicio, recuperando un estilo literario único y desechando la idea de intentar agradar a sus lectores por encima de todas las cosas.

Tras ver cómo Charles Robert Maturin desarrolla su técnica narrativa, evolucionando de un terror basado en toda la parafernalia de autores anteriores a otro más psicológico e interno, y como el arquetipo de dios-héroe presente en *Melmoth the Wanderer* se va formando, nos fijamos en otro de los aspectos y temáticas que Charles Robert Maturin trata en su producción literaria: la religión. Ésta está enfocada a los conflictos que genera y la ética; temática que examina particularmente en *Women; Or Pour et Contre*. Esta novela es, al igual que *Melmoth the Wanderer*, una obra paradigmática de la fascinación que Maturin sentía por el lado oscuro del ser humano, un aspecto en el que se ha insistido a lo largo de esta investigación. Es en *Women; Or Pour et Contre* donde Maturin encuentra, por primera vez en su carrera como escritor, la combinación perfecta para dar rienda suelta a todos sus talentos como novelista, fundiendo elementos de la novela histórica, el romance y la novela gótica, y creando una obra fundamentalmente psicológica dentro de un marco realista. Otra muestra del talento y habilidad de Maturin es el retrato que hace de sus dos heroínas, Eva y Zaira, que inspirará a escritores posteriores.

Maturin trata dos temas principales en esta obra: el amor y el ascetismo sexual, con sus dolorosas consecuencias, al tiempo que ataca la hipocresía religiosa, el evangelicalismo en este caso. *Women; Or Pour et Contre* se considera, ante todo, un estudio en profundidad de la naturaleza psicológica y física del amor, tal y como lo experimentan sus tres personajes principales, Eva, Zaira y Charles. En esta novela,

230

como en obras anteriores, la representación del amor es compleja, ya que Maturin es crítico con la falta de naturalidad en el hecho de negar la parte física de cada uno de los personajes. También es tajante a la hora de representar las dolorosas consecuencias de intentar sublimar toda traza de amor humano a la devoción religiosa. En la obra vemos que Maturin nos muestra a los evangelistas pertenecientes al círculo de Eva como burdos y dogmáticos, deficiencias que usa para atacar a todos los fanatismos religiosos y que, como ya hemos visto en el presente trabajo, también se manifestará de forma más clara en *Melmoth the Wanderer*. Maturin incluso juguetea con el género de la parodia en *Women; Or Pour et Contre* al hablar sobre los tratados evangélicos de finales del S. XVIII y principios del S. XIX.

Maturin parece haber alcanzado ya una gran madurez creativa en *Women; Or Pour et Contre*, y esto se va a poder demostrar en su siguiente trabajo, *Fredolfo*. Ésta fue la última obra de teatro que publicó el autor dublinés y, para muchos, es su pieza dramática más sólida y mejor construida. En *Fredolfo*, Maturin muestra una gran fuerza narrativa, con momentos en los que los personajes revelan una intensidad emocional elevada, y utiliza con gran maestría elementos dramáticos como son el soliloquio o el monólogo para expresar pensamientos y motivos profundos. Sin embargo, el teatro sigue limitando un estilo propio de Maturin, que depende tanto de la creación de una atmósfera y un marco psicológico. Como ya hemos visto, los aspectos estilísticos más sólidos de Maturin son la narración descriptiva y el análisis detallado de motivos, miedos y odios ocultos; mientras que su punto débil se encuentra en los diálogos, deficiencia que compensa usando diferentes técnicas: cartas, manuscritos, diarios o

diferentes narradores. A pesar de esto, y de las limitaciones presentes en la forma dramática, podemos encontrar escenas en *Fredolfo* en las que personaje, acción y lenguaje se funden a la perfección.

Se puede afirmar que Maturin se siente como un paria, un *outcast*, no sólo dentro de su círculo literario, en el que ya había recibido más de un revés, sino también en el mundo que le rodeaba. Quizás esto fuese debido a su vena calvinista, o puede que por los diferentes avatares de su vida; en cualquier caso parece que los personajes de Maturin no hallan la redención en sus obras. Sin embargo, en *Melmoth the Wanderer*, pretende encontrar, y mostrar, que hay lugar para la esperanza y la fe, ya que ninguna de las víctimas que Melmoth se encuentra en su largo camino de 150 años está dispuesta a vender su alma a cambio de la felicidad mundana, o la obtención de todos sus deseos; para Maturin la esperanza no está perdida. La antítesis del tentador se encuentra en Immalee al mostrar al ser humano en su estado primigenio a través de su alegría, belleza e inocencia; rasgos que ni siquiera pierde al encontrarse cara a cara con su cruel destino. El mismo Maturin, a pesar de su exploración de imágenes diabólicas, posee ciertos paralelismos con su heroína principal. Se podía percibir un cierto aire de inocencia e ingenuidad alrededor del autor irlandés que le impedía entender la razón por la cual sus superiores eclesiásticos se llegaban a ofender por sus creaciones, ya que, en su visión del mundo y la sociedad que le rodeaba, siempre mantuvo la esperanza de que los hombres sabios y racionales supiesen separar el contenido de una producción literaria del carácter moral del autor. Él mismo parece encarnar esa esperanza que Immalee representa frente al Melmoth que era el mundo que le rodeaba.

Otro tema al que se enfrentó Maturin en *Melmoth the Wanderer*, al igual que en

el resto de sus obras, fue el de intentar definir Irlanda como él la veía para un público mayoritariamente inglés, para quienes ésta era, como poco, una tierra y cultura extrañas e incómodas. Maturin intenta educar a unos lectores foráneos en la historia de Irlanda, sus tradiciones, sus virtudes y sus defectos, de forma más o menos sutil, todo ello a través del amor y aprecio que sentía por su país. Sin embargo, y debido quizás a su tradición familiar y entorno político-religioso, Maturin no creía que Irlanda pudiese existir como una entidad independiente de Inglaterra, aunque tampoco mostró simpatía por el Acta de Unión que se le hacía más como un pacto satánico que como un matrimonio ecuánime¹²⁸. Aún así, Maturin no era político ni panfletista, por lo que *Melmoth the Wanderer*, al igual que sus otras obras, suscitan preguntas más que ofrecernos respuestas. Es muy posible que Maturin no estuviese pensando tan sólo en su famoso sermón dominical a la hora de escribir *Melmoth the Wanderer*, como ya mencionamos en el tercer capítulo del presente trabajo, sino que estuviese pensando en su vida, su entorno y su propia persona.

Melmoth the Wanderer no permanece en los anales de la literatura universal tan sólo como una obra gótica más, sino como una declaración de tolerancia religiosa y una advertencia contra una vida de rutina vacía y apática, que puede llegar a desembocar en la misantropía. Es este último tema el que más claramente coloca a Maturin entre los románticos de su tiempo, quienes también advierten en sus obras sobre los peligros que acechan tras el aislamiento de la sociedad y animan al activismo contra las

128 Merece la pena comparar los dos diferentes tipos de matrimonio que representan Maturin y Scott dentro de la tradición literaria irlandesa, el primero, y la escocesa, el segundo.

enfermedades sociales de su época. Por otro lado, el uso del terror psicológico presente en esta obra lo aleja del romanticismo más puro y lo sitúa como precursor de autores góticos aún por llegar.

En este trabajo de investigación, hemos dedicado el último capítulo a analizar, con las herramientas y el aparato crítico que nos da la mitocrítica, la figura de Melmoth como héroe dentro de ambas tradiciones literarias: la gótica y la romántica. Hemos estudiado los principales arquetipos presentes en la obra que nos concierne, centrándonos en el propio Melmoth como figura del arquetipo del héroe trágico, viendo su complejidad y trascendencia. Este tipo de héroe pertenece a lo que se ha denominado *alazon*, siguiendo las enseñanzas de Northrop Frye, en el sentido del autoengaño al encontrarse en un torbellino de grandeza distorsionado por su *hybris*. Este tipo de héroe, como hemos visto, se adecua perfectamente al objeto de nuestro estudio, con su mirada salvaje y penetrante, y unos interesantes pecados que lo convierten en un auténtico tentador. Melmoth posee la característica, común a muchos otros héroes trágicos, de comenzar aparentando las cualidades de un semidiós que es capaz de encararse a su Creador, y retarlo, cual Prometeo. Sin embargo, vemos cómo ese rasgo de divinidad inalcanzable se va diluyendo con el ser humano que hay debajo de todo su terrible, y terrorífico, poder.

Podemos ver a Melmoth en todo su esplendor diabólico a las pocas páginas de adentrarnos en la novela, durante el viaje que el inglés Stanton hace en España. En estos pasajes Melmoth aparece en leyendas e historias donde es capaz de matar con su sola mirada, entre otros, a sacerdotes, donde parece el mismo Satanás en lugar de su agente. Mas, a medida que el lector se adentra en la novela, van surgiendo las cualidades

humanas que el Errabundo encierra: un Melmoth conversador, sus razones para haber realizado el pacto satánico, su capacidad para amar e, incluso, el hecho de haber amado; hasta el momento final de la obra, cuando aparece como el ser humano que es: exhausto, pero preparado para enfrentarse a su destino. Precisamente, una de las funciones principales de “The Lovers' Tale” es mostrarnos esa humanidad, al ver a un Melmoth capaz de sentir y empatizar con alguien que sufre por amor, como se puede percibir cuando cuenta el relato a Don Aliaga, a la vez que, a través del ministro protestante, se muestra ambicioso y deseoso de ganar conocimiento, las principales razones para realizar su pacto satánico. Éste es un momento clave en el que Melmoth experimenta lo que hemos denominado su *primera muerte*, siguiendo el término empleado por Hinck. El Errabundo posee una mente inquisitiva y despierta, parecida a la de cualquier otra persona con inquietudes intelectuales, aunque más allá de las de la gente común, y que, como él mismo dice al final de la novela, hace que el joven John Melmoth sea un reflejo de su antepasado más que su antítesis.

En cualquier caso, uno de los sentimientos que humanizan más al héroe de la novela es el amor. Éste se ve plasmado con más fuerza en “Tale of the Indian”, donde Melmoth conoce a la que podría ser su víctima perfecta, la joven Immalee, debido a esa inocencia de la que tantas veces hemos hablado. Sin embargo, el Errabundo gracias a la joven siente cómo una emoción humana retorna a su alma gracias a la joven, haciendo que éste muestre por primera vez otra de las características del héroe trágico que nos atañe en este estudio, su sacrificio. Melmoth se sacrifica por la joven al cambiar sus intenciones originales, y alejándose de ella para no causarle daño alguno. No obstante,

como ya hemos dicho, Maturin no cree en la redención por el amor, y el destino hace que el tentador y la joven se vuelvan a encontrar con resultados fatales para ambos.

Es al final de la novela donde se hacen más claras las características del arquetipo de dios-héroe, como transmisor de conocimiento, a la vez que temible destructor, pero capaz de sacrificarse por el restablecimiento de un orden fuera del caos, como creo haber demostrado en esta investigación; todo ello fundido con habilidad en un todo que es Melmoth el Errabundo. En el terrible momento del *denouement* de la novela, cuando Melmoth mata a Don Fernan, hermano de Immalee, conocida ya como Isadora, y su identidad revelada a la muchedumbre, es cuando le volvemos a ver con todo su porte, grandiosidad y magnitud divina. En esta escena, en la que parte de una multitud sin ser apresado ni tocado después de haber matado a otro ser humano, se puede palpar su tremendo poder, como si de un dios se tratara. Así mismo, es este rasgo del arquetipo del dios-héroe el que le permite poder aleccionar a los presentes, al hablarles de su último sentimiento humano, y mostrarles que son ellos los auténticos responsables de lo acaecido, y de lo que le ocurra al único ser bondadoso allí presente: Immalee/Isadora.

En las últimas páginas de la novela las facetas divina y humana parecen fundirse a la perfección en un mismo ser. Aquí encontramos a un Melmoth que reconoce sus “crímenes”, su transgresión romántica, a la vez que vemos a un salvador que está dispuesto a sacrificarse para que el orden se restablezca o, aun mejor dicho, la esperanza de que uno nuevo comience; porque si algo nos deja Maturin con las últimas palabras de Isadora es esperanza. Melmoth, a pesar de aún impresionar a su descendiente y a Monçada con su presencia, ya no posee las cualidades preternaturales que antaño habían

aterrado a multitudes, incluso al propio joven Melmoth al comienzo de la novela; el Errabundo no está entre los mortales para castigarlos o reprenderlos, es uno más de ellos que se dirige a su propio Gólgota para entregarse a su destino. Melmoth sabe cuál es su transgresión, el destino y las consecuencias que le aguardan por cometerla; y, a pesar de ello, se entrega a su sacrificio arrepintiéndose de su propia existencia, para que nada de lo acaecido en su larga vida hubiera ocurrido jamás. Éste es el momento en el que Melmoth realiza una de las acciones que mejor le caracterizan como héroe trágico. No obstante, en el último momento parece que se puede percibir una reacción tan humana como es el miedo, o la soledad ante un destino cuando menos horrible, en contraste con la grandiosidad divina que el Errabundo ha mostrado apenas unas líneas más arriba.

En este trabajo de investigación, hemos visto cómo Melmoth ha sido considerado una figura descendiente de Mefistófeles, el Judío Errante o Fausto, un héroe-villano del género gótico, precursor de una nueva ola de terror psicológico que lo acercaba a otras como su inmediato descendiente, el agente demoníaco de James Hogg, Gil-Martin. Sin embargo, tras examinar las diferentes características del Errabundo y compararlas con los rasgos presentes en figuras del arquetipo del dios-héroe manifiestas en diferentes mitos y leyendas, podemos concluir que se dan algunas simetrías que bien nos pueden hacer pensar que Maturin no había creado un héroe-villano gótico o romántico al uso, sino más bien una figura mucho más compleja de lo que hasta ahora se podía pensar.

Por lo tanto, tras ver cómo la figura del héroe ha evolucionado a través de la producción literaria de Charles Robert Maturin hasta llegar a su obra cumbre, *Melmoth*

the Wanderer, y ver cómo este héroe pasa de tan sólo un héroe trágico romántico o, incluso, de un mero héroe-villano gótico a algo más allá, más complejo, podemos afirmar que el autor de la novela objeto de nuestro estudio perfiló en el personaje principal y héroe epónimo de la novela, Melmoth el Errabundo, lo que hemos llamado el arquetipo de dios-héroe; un dios-héroe salvador a la vez que destructor. Al mismo tiempo vemos la importancia de *Melmoth the Wanderer* dentro de la literatura universal, no sólo por ser una obra a destacar por su relevancia como iniciador de una nueva corriente dentro de la literatura gótica, si no, principalmente, porque dentro de este arquetipo de dios-héroe encontramos figuras y mitos cruciales en diversas mitologías, de las cuales Melmoth el Errabundo sería su heredero literario.

7. Bibliografia

- Abrams, M. H.; Stephen Greenblatt; et al. (eds.) (2000): *The Norton Anthology of English Literature, Vol. 2*. London: WW Norton & Co.
- Alighieri, Dante (1990): *Divina comedia*. Barcelona: Ed. Planeta.
- Anderson, Howard (1982): "Gothic Heroes". En: Folkenflik, Robert (ed.): *The English Hero, 1660-1800*. Newark: University of Delaware Press. Pp: 205 – 221.
- Andriopoulos, Steven (1999): "The Invisible Hand: Supernatural Agency in Political Economy and the Gothic Novel". *Elh*, 66 (3). Pp: 739 – 758.
- Backus, Margot Gayle (1999): *The Gothic Family Romance: Heterosexuality, Child Sacrifice, and the Anglo-Irish Colonial Order*. London: Duke University Press.
- Baldick, Chris (1998): "Introduction". En: Maturin, Charles Robert: *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press. Pp: vii-xix.
- Bates, Robin E. (2008): *Shakespeare and the Cultural Colonization of Ireland*. New York: Routledge.
- Begnal, Michael H. (1971): *Sheridan LeFanu*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Birkhead, Edith (2012): *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance*. Auckland: The Floating Press.
- Bloom, Harold et al. (eds.) (1994): *Classic Horror Writers*. New York: Chelsea House Publishers.
- Botting, Fred (2001): "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture". En: Punter,

- David (ed.): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing. Pp: 3 – 14.
- Botting, Fred; Dale Townshend (eds.) (2004): *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume III: Nineteenth Century: At Home with the Vampire*. New York: Routledge.
 - Botting, Fred (2013): *Gothic*. London: Routledge.
 - Botting, Fred (2008): *Gothic romanced: consumption, gender and technology in contemporary fictions*. London: Routledge.
 - Brewer, William (2006): "Introduction". En: Godwin, William: *St Leon*. Toronto: Broadview Editions. Pp: 11 – 39.
 - Cairney, C. Thomas (1989): *Clans and Families of Ireland and Scotland: An Ethnography of the Gael, AD 500 – 1750*. Jefferson, NC: McFarland & Co. Inc. Pub.
 - Campbell, Joseph (1973): *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
 - Canuel, Mark (2002): *Religion, Toleration, and British Writing. 1790-1830*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Cirlot, Juan Eduardo (2006): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
 - Clery, E. J. (1995): *The Rise of Supernatural Fiction, 1762 – 1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Clery, E. J. (2006): "The Genesis of 'Gothic' Fiction". En: Hogle, Jerrold E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp: 21-40.
 - Coleridge, Samuel Taylor (2000): "Kubla Khan". En: Abrams, M. H.; Stephen Greenblatt; et al. (eds.): *The Norton Anthology of English Literature, Vol. 2*. London:

WW Norton & Co.

- Cowan, Edward (2012): *The Wallace Book*. Edinburgh: Birlinn.
- Crossley-Holland, Kevin (ed.) (1980): *The Norse Myths: The Gods of the Vikings*. London: Penguin Books.
- Culler, Jonathan (2000): *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Curbet, Joan (2002): "‘Hallelujah to your Dying Screams of Torture’: Representations of Ritual Violence in English and Spanish Romanticism". En: Horner, Avril (ed.): *European Gothic. A Spirited Exchange, 1760 – 1960*. Manchester: Manchester University Press. Pp: 161 – 182.
- Dansky, Richard (1997): "The Wanderer and the Scribbler: Maturin, Scott, and *Melmoth the Wanderer*". *Studies in Weird Fiction. Vol. 21*. Pp: 2-10.
- De Molina, Tirso (2005): *El burlador de Sevilla*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Dean, Seamus (1997): *Strange Country. Modernity and Nationhood in Irish Writing Since 1790*. Oxford: Clarendon Press.
- Dennis, Ian (2012): "‘We Will Make the Happy Tremble’: Triumphal Victimhood in Charles Robert Maturin's *The Milesian Chief*". *Irish Studies Review. Vol. 20, No 1*. Pp: 47-64.
- Dunne, Tom (1988): "Haunted by History: Irish Romantic Writing 1800-50". En: Porter, Roy y Mikulás Teich (eds.): *Romanticism in National Context*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp: 68 – 91.
- Dunsford, Cathie (1983): *Painting Life in Extremes: Charles Robert Maturin and the*

Gothic Genre. Tesis Doctoral. ResearchSpace@ Auckland.

- Eggenschwiler, David (1975): “*Melmoth the Wanderer*: Gothic on Gothic”. *Genre*. Vol. 8. Pp: 165-181.
- Ferris, Ina (2002): *The Romantic National Tale and the Question of Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fierobe, Claude (1974): “France in the Novels of Charles Robert Maturin”. *Cahiers irlandais*. Vol. 2, Issue 3. Pp: 119-131.
- Folkenflik, Robert (ed.) (1982): *The English Hero, 1660-1800*. Newark: University of Delaware Press.
- Fowler, Kathleen (2004): “Hieroglyphics in Fire. *Melmoth the Wanderer*”. En: Botting, Fred; Dale Townshend (eds.): *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume III: Nineteenth Century: At Home with the Vampire*. New York: Routledge. Pp. 45- 61.
- Frye, Northrop (1973): *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Frye, Northrop y Jay Macpherson (2004): *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Frye, Northrop (2004): “Symbolism in the Bible”. En: Frye, Northrop y Jay Macpherson: *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto: University of Toronto Press. Pp: 1-270.
- Gamer, Michael (2006): “Gothic Fictions and Romantic Writing in Britain”. En: Hogle, Jerrold E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp: 85-104.

- Girard, René (2005): *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Godwin, William (2006): *St Leon*. Toronto: Broadview Editions.
- Goethe, Johann Wolfgang Von (2005): *Faust, Part I*. London: Penguin Books.
- Goss, Sarah Judith (2003): *The Agony of Consciousness: History and Memory in Nineteenth Century Irish Gothic Novels*. Eugene, Oregon: University of Oregon.
- Gregory, Lady Augusta (1971): *The Kiltartan Books; Comprising the Kiltartan Poetry, History and Wonder Books*. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- Grellet, Françoise (1996): *A Handbook of Literary Terms. Introduction au vocabulaire littéraire anglais*. Paris: Hachette Livre.
- Griffiths, Ralph; y George Edward Griffiths (eds.) (1821): *The Monthly Review. Volume 94*. London: R. Griffiths.
- Guerin, Wilfred L. et al. (eds.) (1999): *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Gracián, Baltasar (1958): *El héroe. El discreto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Gras Balaguer, Menene (1988): *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Editorial Montesinos.
- Hale, Terry (2002): "Translation in Distress: Cultural Misappropriation and the Construction of the Gothic". En: Horner, Avril (ed.): *European Gothic: A Spirited Exchange, 1760-1960*. Manchester: Manchester University Press. Pp: 17-38.
- Harris, John B. (1980): *Charles Robert Maturin: The Forgotten Imitator*. New York: Arno Press.
- Haslam, Richard. "'Broad Farce and Thrilling Tragedy': Mangan's Fiction and Irish

- Gothic." *Éire-Ireland* 41.3 (2007): 215-244.
- Haslam, Richard (2007): "Irish Gothic: A Rhetorical Hermeneutics Approach". *Irish Journal of Gothic and Horror Studies. Issue 2*. Pp: 3-26.
 - Healy, Trebor: "Early Gay Literature Rediscovered". En: *Huffington Post*. (May 28, 2014). (https://www.huffingtonpost.com/trebor-healey/early-gay-literature-redi_b_5373869.html?ncid=fcblkinkushpimg00000050).
 - Heaney, Seamus (tr.) (2002): *Beowulf: A Verse Translation*. New York: W. W. Norton & Company.
 - Henderson, Peter (1974): *A Nut between Two Blades: The Novels of Charles Robert Maturin*. (Tesis doctoral sin publicar)
 - Hennelly, Mark M. Jr. (1981): "Melmoth the Wanderer and Gothic Existentialism". *SEL: Studies in English Literature, 1500 – 1900* (21:4). Pp: 665-679.
 - Hennelly, Mark M. Jr. (2003): "Teaching Irish Gothic: Big-House Displacements in Maturin and Le Fanu". En: Hoeveler, Diane Long y Tamar Heller (eds.): *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. New York: The Modern Language Association of America. Pp: 140-147.
 - Hernadi, Paul (1978): *Teoría de los géneros*. Barcelona: Antoni Bosch.
 - Hinck, Henry (1991): *Maturin's Melmoth the Wanderer: A Critique*. University of Winsconsin (tesis sin publicar).
 - Hindle, Maurice (2005): "Introduction". En: Godwin, William (2005): *Caleb Williams*. London: Penguin Books. Pp: x-xli.
 - Hoeveler, Diane Long y Tamar Heller (eds.) (2003): *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. New York: The Modern Language

Association of America.

- Hogg, James (2010): *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Oxford: Oxford University Press.
- Hogle, Jerrold E. (2006): "Introduction: The Gothic in Western Culture". En: Hogle, Jerrold E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp: 1-20.
- Horner, Avril (ed.) (2002): *European Gothic. A Spirited Exchange, 1760 – 1960*. Manchester: Manchester University Press.
- Howells, Ann Carol (2014): *Love, Mystery and Misery: Feeling in Gothic Fiction*. London: A&C Black.
- Hughes, William; y Andrew Smith (eds.) (1998): *Bram Stoker. History, Psychoanalysis and the Gothic*. London: Macmillan Press.
- Hughes, William (2012). *Historical dictionary of Gothic literature*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Hughes, William, David Punter, and Andrew Smith, eds. (2015): *The Encyclopedia of the Gothic*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons.
- Hume, David (1969): *Essays Moral, Political and Literary*. Oxford University Press: Oxford.
- Idman, Niilo (1923): *Charles Robert Maturin, His Life and Works*. London: Constable & Co.
- Johnston, Edith Mary (1974): *Ireland in the Eighteenth Century*. Dublin: Gill and MacMillan.

- Jung, Karl Gustav (1980): *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Karl, Frederick R. (1974): *A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the Eighteenth Century*. London: Thames and Hudson.
- Kelly, Jim (2011): *Charles Robert Maturin: Authorship, Authenticity and the Nation*. Dublin: Four Courts Press.
- Kelly, Jim (ed.) (2011): *Ireland and romanticism: publics, nations and scenes of cultural production*. New York: Springer.
- Kenyon, John P.; John Grace (et al.) (eds.) (1994): *Dictionary of British History*. Herfordshire: Wordsworth.
- Killeen, Jarlath (2006): "Irish Gothic: A Theoretical Introduction". *Irish Journal of Gothic and Horror Studies. Issue 1 (October 2006)*. Pp: 12-26.
- Kidd, Colin (2012): "The English Clut of Wallace and the Blending of Ninteenth-Century Britain". En: Cowan, Edward: *The Wallace Book*. Edinburgh: Birlinn. [E-book]
- Knox, Melissa (2003): "Charles Robert Maturin (1780-1824)". En: Parini, Jay: *British Writers: Supplement VIII*. New York: Charles Scribner's Sons. Pp: 197-210.
- Kosok, Heinz (1999): "The Colonial Experience in the Works of Charles Robert Maturin". *Anglia-Zeitschrift für englische Philologie. 117.3*. Pp: 353-367.
- Kramer, Dale (1973): *Charles Robert Maturin*. New York: Twayne Publishers Inc.
- Kullmann, Thomas (1995): "Nature and Psychology in *Melmoth the Wanderer* and *Wuthering Heights*". En: Tinkler-Villani, Valeria y Peter Davidson (ed.): *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam:

Rodopi. Pp: 99-106.

- Kullmann, Thomas (1995): *Vermenschlichte Natur*. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag.
- Lanone, Catherine (2002): "Verging on the Gothic: Melmoth's Journey to France". En: Horner, Avril (ed.): *European Gothic. A Spirited Exchange, 1760 – 1960*. Manchester: Manchester University Press. Pp: 71-83.
- Le Tellier, Robert Ignatius (1980): *An Intensifying Vision of Evil: The Gothic Novel (1764-1820) As a Self-Contained Literary Cycle*. Salzburg: Institut Für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg.
- Leeming, David Adams (1998): *Mythology. The Voyage of the Hero*. Oxford: Oxford University Press.
- Lewis, Matthew Gregory (1995): *The Monk*. Oxford: Oxford University Press.
- Lougy, Robert E. (1975): *Charles Robert Maturin*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Macpherson, Jay (2004): "Four Ages: The Classical Myths". En: Frye, Northrop y Jay Macpherson: *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto: University of Toronto Press. Pp: 271-417.
- Malet-Dagréou, Cécile (2016): "Maturin, Charles Robert (1780-1824)". En: Mulvey-Roberts, Marie (ed.). *The Handbook of the Gothic*. New York: Springer. Pp: 60-63.
- Marlowe, Christopher (1986): *The Complete Plays*. London: Penguin Classics.
- Massé, Michelle A. (2015): "Psychoanalysis and the Gothic". En: Punter, David (ed.): *A New Companion to the Gothic*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons. Pp:

307-320.

- Maturin, Charles Robert (1808): *The Wild Irish Boy. Volume I.* London: Longman, Hurst, Rees and Orme.
- Maturin, Charles Robert (1808): *The Wild Irish Boy. Volume II.* London: Longman, Hurst, Rees and Orme.
- Maturin, Charles Robert (1808): *The Wild Irish Boy. Volume III.* London: Longman, Hurst, Rees and Orme.
- Maturin, Charles Robert (1819): *Fredolfo; A Tragedy, in Five Acts.* London: Constable & Co.
- Maturin, Charles Robert (1824): *The Albigenses: A Romance. Volume I.* Edinburgh: Constable & Co.
- Maturin, Charles Robert (1824): *The Albigenses: A Romance. Volume II.* Edinburgh: Constable & Co.
- Maturin, Charles Robert (1824): *The Albigenses: A Romance. Volume III.* Edinburgh: Constable & Co.
- Maturin, Charles Robert (1824): *The Albigenses: A Romance. Volume IV.* Edinburgh: Constable & Co.
- Maturin, Charles Robert (1892): *Melmoth the Wanderer. Volume I.* London: R. Bentley.
- Maturin, Charles Robert (1892): *Melmoth the Wanderer. Volume II.* London: R. Bentley.
- Maturin, Charles Robert (1892): *Melmoth the Wanderer. Volume III.* London: R. Bentley.

- Maturin, Charles Robert (1892): *Melmoth the Wanderer. Volume IV*. London: R. Bentley.
- Maturin, Charles Robert (1998): *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press.
- Maturin, Charles Robert (1812): *The Milesian Chief. A Romance. Volume I*. London: Henry Colburn.
- Maturin, Charles Robert (1812): *The Milesian Chief. A Romance. Volume II*. London: Henry Colburn.
- Maturin, Charles Robert (1812): *The Milesian Chief. A Romance. Volume III*. London: Henry Colburn.
- Maturin, Charles Robert (1812): *The Milesian Chief. A Romance. Volume IV*. London: Henry Colburn.
- Maturin, Charles Robert (1818): *Women; Or, Pour et Contre*. Philadelphia: Moses Thomas.
- Maturin, Charles Robert (2006): "Leixlip Castle: An Irish Family Legend". En: Showers, Brian J. (2006): *Gothic Dublin*. Dublin: Nonsuch Publishing. Pp: 43-53.
- Milbank, Alison (1998): "'Powers Old and New': Stoker's Alliances with Anglo-Irish Gothic". En: Hughes, William; y Andrew Smith (eds.): *Bram Stoker. History, Psychoanalysis and the Gothic*. London: Macmillan Press. Pp: 12-28.
- Miles, Robert (2001): "Ann Radcliffe and Matthew Lewis" En: Punter, David (ed.): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing. Pp: 41 – 57.
- Miles, Robert (2002): "Europhobia: The Catholic Other in Horace Walpole and

- Charles Maturin". En: Horner, Avril (ed.): *European Gothic. A Spirited Exchange, 1760 – 1960*. Manchester: Manchester University Press. Pp: 84 - 103.
- Miles, Robert (2006): "The 1790s: The Effulgence of Gothic". En: Hogle, Jerrold E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp: 41-62.
 - Milton, John (2004): *Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press.
 - Monroe, Judson Taylor (1980): *Tragedy in the Novels of the Reverend Charles Robert Maturin*. New York: Arno Press.
 - Morin, Christina (2008): "Delightful Cannibal Feasts: Literary Consumption in *Melmoth the Wanderer*". *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 5. Pp: 46 – 59.
 - Morin, Christina (2011): "'Gothic' and 'National'? Challenging the Formal Distinctions of Irish Romantic Fiction". En: Kelly, Jim (ed.): *Ireland and Romanticism: Publics, Nations and Scenes of Cultural Production*. New York: Springer.
 - Mulvey-Roberts, Marie (ed.) (2016). *The Handbook of the Gothic*. New York: Springer.
 - Murray, Edmund J. (1974): *Fundamental Irish History from Earliest Days*. New York: Vantage Press.
 - Null, Jack (1977): "Structure and Theme in *Melmoth the Wanderer*". *Papers on Language and Literature. Vol. 13, Number 2*. Pp: 136-147.
 - Oppenheimer, Paul (1996): *Evil and the Demonic: A New Theory of Monstrous Behavior*. New York: New York University Press.
 - Pearson, Jacqueline (1997): "Masculinizing the Novel: Women Writers and

- Intertextuality in Charles Robert Maturin's *The Wild Irish Boy*". *Studies in Romanticism*. Pp: 635-650.
- Pietrantonio, Kara Marie (2003). *The Devil Makes Work for Idle Hands: Boredom in Melmoth the Wanderer*. George Washington University (tesis sin publicar).
 - Plaidy, Jean (1960): *The Growth of the Spanish Inquisition*. London: Robert Hale Limited.
 - Poe, Edgar Allan (1998): *Selected Tales*. Oxford: Oxford University Press.
 - Poe, Edgar Allan (2001): *Complete Tales and Poems*. Edison, NJ: Castle Books.
 - Porte, Joel (1974): "In the Hands of an Angry God: Religious Terror in Gothic Fiction". En: Thompson, G. R. (ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Olympia, Washington: Washington State University Press. Pp: 42-64.
 - Porter, Roy y Mikulás Teich (eds.) (1988): *Romanticism in National Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Praz, Mario (1956): *The Romantic Agony*. Oxford: Oxford University Press.
 - Puhvel, Jaan (1989): *Comparative Mythology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
 - Punter, David (1996): *The Literature of Terror. The Gothic Tradition*. London: Longman.
 - Punter, David (ed.) (2001): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.
 - Punter, David (2006): "Scottish and Irish Gothic". En: Hogle, Jerrold E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pp: 105-124.

- Punter, D. (2014). *The Literature of Terror: Volume 1: The Gothic Tradition*. Routledge.
- Punter, David (ed.) (2015): *A New Companion to the Gothic*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons.
- Punter, David; William Hughes; y Andrew Smith (eds.) (2016): *The Encyclopedia of the Gothic*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons.
- Purves, Maria (ed.) (2014): *Women and Gothic*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- O'Donoghue, David James (1897): *The Life and Writings of James Clarence Mangan*. Edinburgh: P. Geddes & Colleagues.
- Ó Faoláin, Seán (1980): *The Irish*. London: Penguin Books.
- Radcliffe, Ann (1971): *The Italian*. London: Oxford University Press.
- Raftoidi, Patrick (1980): *Irish Literature in English. The Romantic Period (1789-1850). Vol. I*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press.
- Ragaz, Sharon (2006): "Maturin, Archibald Constable, and the Publication of *Melmoth the Wanderer*". *The Review of English Studies. New Series, Vol. 57, No. 230 (Jun., 2006)*. Pp: 359-373.
- Railo, Eino (1964): *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*. New York: Humanities Press.
- Ranelagh, John O'Beirne (1983): *A Short History of Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rawlings, Helen (2006): *The Spanish Inquisition*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Rossetti, Christina (2002): *Selected Poems*. London: Phoenix Poetry.
- Sanders, Andrew (2000): *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Scholten, Willem (1933): *Charles Robert Maturin. The Terror Novelist*. Amsterdam: H. J. Paris.
- Scott, Shirley Clay (1980): *Myths of Consciousness in the Novels of Charles Robert Maturin*. New York: Arno Press.
- Scott, Sir Walter (1861): *The Miscellaneous Works of Sir Walter Scott: Periodical Criticism 2, Romance, Volume 18*. Edinburgh: A&C Black.
- Scott, Sir Walter (1937): *The Correspondence of Sir Walter Scott and Charles Robert Maturin, with a Few Other Allied Letters*. Austin, Texas: The University of Texas Press.
- Scott, Sir Walter (1818): “*Women; Or, Pour et Contre*”. *The Edinburgh Review*. Vol. 30. Pp: 234 – 257.
- Shakespeare, William (1999): “Hamlet, Prince of Denmark”. En: Shakespeare, William: *The Complete Works of William Shakespeare*. Oxford: Wordsworth Editions. Pp: 670 – 713.
- Shaw, Philip (2006): *The Sublime*. London: Routledge.
- Shelley, Mary (1994): *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. London: Penguin Popular Classics.
- Showers, Brian J. (2006): *Gothic Dublin*. Dublin: Nonsuch Publishing.
- Snodgrass, Mary Ellen (2005): *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts

On File, Inc.

- Soldati, Joseph Arthur (1980): *Configurations of Faust: Three Studies in the Gothic (1798-1820)*. New York: Arno Press.
- Steadman, John M. (1967): *Milton and the Renaissance Hero*. Oxford: Clarendon Press.
- Stoker, Bram (1998): *Dracula*. Oxford: Oxford University Press.
- Stonyk, Margaret (1983): *Nineteenth-Century English Literature. History of Literature Series*. New York: Schocken Books.
- Sturluson, Snorri (2005): *The Prose Edda*. London: Penguin Classics.
- Swan, Beth (2003): "Radcliffe's Inquisition and Eighteenth-Century English Legal Practice". *The Eighteenth-Century Novel. Vol. 3*. Pp: 195 – 216.
- Swift, Jonathan (1955): *Prose Works of Jonathan Swift, Vol. 12. Irish Tracts, 1728 - 1733*. Oxford: Basil Blackwell.
- Swift, Jonathan (1985): *Gulliver's Travels*. London: Penguin Classics.
- Tarr, Sister Mary Muriel (1946): *Catholicism in Gothic Fiction. A Study of the Nature and Function of Catholic Materials in Gothic Fiction in England (1762-1820)*. Washington: The Catholic University of America Press.
- Tarr, Clayton Carlyle (2017): *Gothic Stories within Stories. Frame Narratives and Realism in the Genre, 1790-1900*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co.
- Thompson, G. R. (1974): "Introduction: Romanticism and the Gothic Tradition". En: Thompson, G. R. (ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Olympia: Washington State University Press. Pp: 1-10.
- Tichelaar, Tyler R. (2012): *The Gothic Wanderer: From Transgression to*

Redemption. Ann Arbor, MI: Modern History Press.

- Tompkins, J. M. S. (1976): *The Popular Novel in England, 1770-1800*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Trowbridge, Serena (2014): "The Wordless Secrets of Death's Deep': Christina Rossetti's Gothic". En: Purves, Maria (ed.): *Women and Gothic*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Vuillemin, Marie-Christine (1989): "Melmoth the Wanderer: An English Representation of Faust". *Mythes, croyances et religions dans le monde anglo-saxon*. No 7. Pp: 143-149.
- Walpole, Horace (1963): *The Castle of Otranto, a Gothic Story*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Wheeler, Margaret: *Religion and Reintegration in the Gothic Novel*. Indiana State University (tesis no publicada).
- Wilde, Oscar (1992): *The Picture of Dorian Gray*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- Woodward, Sir Llewellyn (1962): *The Age of the Reform, 1815 – 1870*. Oxford: Clarendon Press.
- Wright, Julia M. (2001): "Devouring the Disinherited: Familial Cannibalism in Maturin's *Melmoth the Wanderer*". En: Guest, Kristen (ed.): *Eating their Words: Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*. New York: State University of New York Press. Pp: 79-105.
- Yu, Jie-Ae (2006): "Hereditry and Free Choice in Byron's *Werner*". *The Keats-Shelley*

Review. 20.1. Pp: 119-132.

Las imágenes que ilustran este documento han sido tomadas de las siguientes fuentes:

- Pág. 4- “Charles Robert Maturin”:
https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Maturin#/media/File:Maturin.jpg
- Pág. 19- “The Castle of Otranto”: https://www.goodreads.com/book/show/12923.The_Castle_of_Otranto
- Pág. 28- “The Monk”: <http://lipmag.com/featured/lip-lit-the-monk-a-romance-let%E2%80%99s-talk-about-sex-baby-shannon-mckeough/>
- Pág. 28- “The Mysteries of Udolpho”: <https://www.amazon.com/Mysteries-Udolpho-Dover-Thrift-Editions/dp/0486440338>
- Pág. 33- “Frontispiece to Frankenstein”: <https://www.bl.uk/collection-items/1831-edition-of-frankenstein-or-the-modern-prometheus>
- Pág. 36- “The Birth and Death of Ymir”, de Lorenz Frølich:
<http://www.germanicmythology.com/works/FROLICHART5.html>
- Pág. 80- “Frontispiece and vignette title to Bertram, or the Castle of St. Aldobrand”, de George Cruikshank: <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/bloomsbury-auctions/catalogue-id-blooms10037/lot-68768c93-2ba9-44b2-b4ca-a43a00e9a6ae>
- Pág. 91- “Women; or Pour et Contre”: <https://www.amazon.com/Women-Pour-Contre-Vol-Classic/dp/1334612277>
- Pág. 108- “Melmoth the Wanderer”: <https://goo.gl/images/kDYmnj>
- Pág. 122- “Melmoth the Wanderer”: <https://www.audiobooks.com/audiobook/melmoth-the-wanderer/170922>
- Pág. 125- “Albigensian Crusade, 1209. The storming of Beziers, 22 July 1209, during the Albigensian Crusade against Cathar heretics in southern France” (imagen en pg 130):
<https://www.granger.com/results.asp?inline=true&image=0070005&wwwflag=4&itemx=1&screenwidth=1366>
- Pág. 127- “Los albigenses”: <https://www.casadellibro.com/libro-los-albigenses/9788477028284/2992821>
- Pág. 130- “Melmoth the Wanderer”: <https://www.penguinrandomhouse.com/books/332942/melmoth-the-wanderer-by-charles-robert-maturin/9780140447613/>
- Pág. 171- “Melmoth the Wanderer”:
https://www.goodreads.com/book/show/207313.Melmoth_the_Wanderer
- Pág. 180- “Melmoth faces Don Fernan”: <https://blogs.kent.ac.uk/specialcollections/2012/05/09/nothing-new-under-the-sun/>
- Pág. 188- “Spanish Inquisition”: https://en.wikipedia.org/wiki/Spanish_Inquisition#/media/File:Picard.jpg

8. Anexos

8.1. Anexo I

Año de Publicación	Título	Género
1807	<i>The Fatal Revenge</i>	Novela gótica
1808	<i>The Wild Irish Boy</i>	Novela histórica
1812	<i>The Milesian Chief</i>	Novela histórica
1816	<i>Bertram</i>	Teatro gótico
1816	“Lines on the Battle of Waterloo” ¹²⁹	Poesía
1817	<i>Manuel</i>	Teatro gótico
1818	<i>Women; or, Pour et Contre</i>	Novela histórica
1819	<i>Fredolfo</i>	Teatro gótico
1819	<i>Sermons</i>	Sermones religiosos
1820	<i>Melmoth the Wanderer</i>	Novela gótica
1821	“The Universe” ¹³⁰	Poesía
1822 ¹³¹	<i>Osmyn the Renegade</i>	Teatro
1824	<i>The Albigenses</i>	Novela histórica (con trazas de temática gótica)
1824	<i>Five Sermons on the Errors of the Roman Catholic Church</i>	Sermones religiosos
1825	“Leixlip Castle”	Relato corto gótico

¹²⁹ Publicado a nombre del alumno John Shee, del Trinity College de Dublín.

¹³⁰ Ver capítulo 3.7, en el que se trata brevemente la disputa sobre su autoría.

¹³¹ Este año tan sólo se refiere a su estreno en los teatros, ya que la obra fue publicada de forma póstuma por su hijo William en 1830. Lamentablemente, hoy en día no hay ninguna copia disponible.

8.2 Anexo II

