



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la
Universidad Española
España

García Calderón, Ángeles

La influencia de la literatura gótica en Francia: traducciones francesas y relatos de Ducray-Duminil y
Arlincourt

Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 11, enero-diciembre, 2015, pp. 201-229

Asociación de Francesistas de la Universidad Española
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80836201023>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La influencia de la literatura gótica en Francia: traducciones francesas y relatos de Ducray-Duminil y Arlincourt

Ángeles García Calderón

Universidad de Córdoba

id1gacaa@uco.es

Résumé

Travail portant sur l'influence et la diffusion en France de ce que l'on a dénommé «Gothic Fiction» ou «Gothic Novel», par le biais des traductions françaises qui parurent presque en même temps que les textes originaux: c'est ainsi que l'œuvre *The Castle of Otranto* (1764) d'Horace Walpole fut traduite seulement trois ans après sa parution. Après avoir établi un répertoire complet des traductions faites jusqu'aux années trente, l'on analyse les deux auteurs qui ont le plus été influencés par le gothique: Ducray-Duminil et Arlincourt, auteurs chez qui il existe un mélange de gothique et de ce que l'on pourrait appeler le «roman noir» proprement dit.

Mots-clé: Roman gothique, traducteurs français, Ducray-Duminil, Arlincourt.

Abstract

This paper deals with the influence and diffusion of the «Gothic Fiction» or «Gothic Novel» in France through French translations which appeared almost at the same time as their original English texts; for instance, Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764) was translated only three years after its publication. A complete repertoire of translations appearing until the 1830s leads up to two writers who were highly influenced by the Gothic style, namely Ducray-Duminil and Arlincourt, whose short stories combined Gothic elements and «roman noir».

Key words: Gothic Novel, French translators, Ducray-Duminil, Arlincourt.

1. Situación y status de la novela en Francia antes de la Revolución

Las grandes poéticas del pasado (las de Aristóteles, Horacio y Boileau) mantienen la idea de que la literatura es un conjunto unitario, y de que en ese conjunto se da una combinación armónica entre todos los géneros. Todas ellas ignoran de forma

* Artículo recibido el 16/11/2014, evaluado el 12/01/2015, aceptado el 15/01/2015.

sistemática a la novela. De ahí que no sea de extrañar que en los siglos XVII y XVIII no se la reconociera como un género poético autónomo, incluyéndola entre los géneros retóricos mixtos¹.

Período de mutaciones en todos los campos, en el siglo XVII se produce la emergencia de un corpus novelesco de gran importancia respecto de siglos anteriores. Los tres ejes sobre los que pivota cualquier libro: escritura, producción y difusión parecen converger para que se produzcan las condiciones idóneas para el nacimiento, desarrollo y preponderancia de la novela como género. Sin embargo, tratar de definir la novela francesa del siglo XVII plantea al investigador una paradójica contradicción: a pesar de la escasa consideración que tienen los autores sobre sus propias obras, así como la de los lectores, el éxito creciente de lo que constituirá el nuevo género es algo indiscutible. De ahí que debamos tener en cuenta que una reflexión sobre la novela deba ser tributaria de esta premisa.

Añadamos a esto, otros dos datos referentes a la problemática del autor en su época, cuestión que viene marcada: a) por la constatación de que durante todo el siglo la mayoría de los novelistas practican varios géneros a la vez: historiografía, teatro, poesía, memorias, etc.; b) el hecho, cada vez más frecuente, de que los autores no quieran aparecer como tales en las portadas, o, cuando lo hacen, expresan en sus prólogos, «avis au lecteurs», «advertissements» y similares un claro desprecio con respecto a su propia obra.

Este desprecio a firmar la obra, inclinándose por el anonimato, es una práctica reveladora de un tipo de escritura que no comporta un reconocimiento social, pues se trata de un simple juego que apela a la inteligencia de los lectores²; el rechazo a figurar como autor viene expresado en varias obras, como por ejemplo lo hace Madame de La Fayette al rechazar la atribución de *La Princesse de Clèves*:

Je vous avais bien donné une *Princesse de Montpensier* pour Araminte; mais je ne vous l'avais pas remise pour la lui donner comme une de mes œuvres. Elle croira que je suis un vrai auteur de profession, de donner comme cela de mes livres. Je vous prie, raccommodez un peu ce que cette imaginative pourrait avoir gâté à l'opinion que je souhaite qu'elle ait de moi³.

Ello es debido a que la novela era un género muy desprestigiado en el siglo XVII: no aportaba más que divertimento, se basaba en la mentira y corrompía las almas desviándolas de la verdad, a pesar de que paradójicamente conociera un éxito

¹ El primer teórico de la novela en Francia es Daniel Huet en 1670, con su *Essai sur l'origine des romans*.

² En el siglo XVII el autor de novelas es designado oficialmente con el vocablo de *romaniste*, ya que el de *romancier* estaba reservado (según Furetière) a los autores de «vieux romans», es decir de novelas de caballerías.

³ Lettre de Mme de Lafayette du 15 septembre, 1660 (BNF: Ms F. Fr. 15188).

meteórico⁴. Considerado como un género menor, escapaba a las reglas y conoció una gran expansión.

Hacia finales del siglo XVII se comienza ya a ver en la novela la forma de la escritura mejor adaptada al espíritu moderno. No obstante procede una aclaración que afecta al propio término: la palabra «roman», que era frecuentemente utilizada en los títulos de las obras de ficción en el siglo XVII, desaparece casi por completo en el XVIII. Muy pocas obras llevan ese título o subtítulo, que será reemplazado por los de «histoire», «nouvelle», «anecdotes», «mémoires», «conte» etc. Barguillet ha plasmado la diferencia entre las modalidades más importantes de las citadas:

Le XVIII^e siècle ne réserve pas cette appellation [contes, histoires, nouvelles] aux seuls écrits dits « merveilleux » ou « fantastiques », selon que la tonalité y est douce ou inquiétante ; il donne aussi ce nom aux brefs récits en prose où des faits qui ont l'air vrai sont narrés par un « conteur », lequel s'amuse de son auditeur en aiguisant son impatience : au passé du récit « conté », s'oppose le présent du « conteur » qui joue avec son auditeur (...).

Les « histoires » toujours en prose... sont dites devant un public, ce qui permet le double registre du style soutenu et des interruptions orales ; on use toutefois moins du procédé de rupture, de sorte que l'intérêt se porte surtout sur le contenu des histoires. Plus longues que les « contes », elles ont en outre la prétention de rapporter des faits vrais avec une conviction qui puisse accréditer leur authenticité. Elles peuvent couvrir une existence entière à qui elles donnent un sens, moins volontiers pittoresques que profondes. De plus, elles s'insèrent souvent à l'intérieur d'un roman, dans la trame duquel elles constituent une parenthèse. De « l'histoire » au roman, il n'y a donc guère qu'une différence de longueur, au point qu'une « histoire » comme celle « du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut » a pu être détachée des Mémoires d'un homme de qualité et être considérée comme un roman.

⁴ Por lo que concierne a la historia de la literatura francesa, de un modo general los manuales distinguen en la novela del XVII tres etapas: el «roman pastoral» del primer tercio de siglo, la novela heroica del segundo tercio y la «nouvelle historique» del último tercio. A estas tres clasificaciones, y conviviendo con ellas, bien puede añadirse una cuarta que se ocupa de la «histoires» o «romans comiques», así como el nacimiento de la novela epistolar en el último tercio del siglo.

También de importancia en su época fueron las «histoires tragiques», representadas, entre otras, por las *Histoires tragiques* de François de Rosset (1614) y las «romans» de Jean-Pierre Camus, que se distinguen por su brevedad y violencia; provienen directamente de los «canards», o «feuilles périodiques» que referían noticias de la época y se leían con avidez (cf. Maurice Lever, *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, Fayard, 1993).

Entrent encore dans la littérature romanesque les « nouvelles », que l'on peut définir comme de petits romans ; l'intrigue ne languit pas ; l'intérêt ne se disperse pas sur plusieurs histoires parallèles ; l'auteur n'interrompt pas la ligne générale par des digressions ou des commentaires. Plus courtes, plus ramassées, plus denses événementiellement que les romans, les « nouvelles » ont pour principal intérêt l'enchaînement rapide et imprévu des différents épisodes (Barguillet, 1981: 8-9).

En la segunda mitad del siglo, mucho más cercana al periodo que tratamos, se impone con rotundidad en las narraciones el estilo moralista, que fácilmente deriva en lacrimógeno produciéndose múltiples conexiones entre la narración y el teatro al adaptar los dramaturgos con profusión los relatos⁵. Tres obras, representativas del pensamiento de sus autores, iban a tener en Francia una gran importancia para el desarrollo del género novelesco durante la segunda mitad del XVIII: *Clarissa Harlowe; or the History of a Young Lady* de Richardson (publicada en 1748 y traducida por el abate Prévost en 1751), *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (publicada por Rousseau en 1761), *Die Leiden des jungen Werthers* (publicada por Goethe en 1774). Las tres eran novelas epistolares, a la vez que incluían en sus títulos los nombres de los protagonistas. Parece evidente que las tres, así como todas sus posteriores imitaciones, preconizan los rasgos que fijaría a comienzos del XIX Hegel en su *Estética* sobre la concepción de «moderna epopeya burguesa», según la cual la novela se estructura entre la «poesía del corazón» y la «prosa de las relaciones sociales». Por medio de la técnica del relato epistolar, el fenómeno social de la comunicación entre los personajes de la novela es puesto a disposición del lector desde todos los puntos de vista posibles, concediendo a la estructura narrativa una riqueza que no deja atrás ángulo alguno en la interioridad de los personajes. De estos tres autores, definitivos para el futuro de la novela, conviene asentar algunas precisiones.

En 1740, el impresor inglés Richardson, atendiendo la demanda de varios libreros de escribir un volumen o epistolario de cartas morales, convirtió la idea en más ambiciosa hasta desembocar en una novela por cartas: *Pamela: Or, Virtue Rewarded*. Así, al año siguiente escribía a su amigo el dramaturgo Aaron Hill que había escrito *Pamela* con la esperanza de que «it might posible introduce a new species of writing» (*apud* Watt, 1957: 236). Lo afirmado quedaba plasmado en su novela, pues la vida interior y el sentimiento amoroso constituyen (a diferencia de la obra de Swift o Defoe) el eje de su creación, al tiempo que la convención epistolar le posibilitaba la ruptura con el decoro de la prosa de su época. Lo que parecía una idea sin importancia se convertiría en algo extraordinario para la historia de la novela mundial, ya que hasta

⁵Los *Contes moraux* (1755-1759) de Marmontel implantan el estilo moralista; *Les Épreuves du sentiment* (1775-1778) de Baculard d'Arnaud y *Les Soirées de la Mélancolie* (1777) de Loaisel de Tréogat se ajustan al estilo lacrimógeno.

entonces pocos autores habían logrado una expresión tan concreta y exacta de la realidad cotidiana, así como de las sensaciones y emociones que puede llegar a alcanzar un tipo de relato tal. La novela, sustentada en un tiempo narrativo perfectamente graduado para mantener la tensión del espectador, despertaría grandes entusiasmos y también acervas críticas. En la siguiente, *Clarissa Harlowe*, la técnica epistolar llegaría a un grado de perfección extremo, pues en lugar de la única voz de la primera novela, Richardson introduciría varios personajes que se comunicaban por cartas, posibilitando al lector una visión completa de las situaciones. En conjunto, se puede afirmar que la importancia de Richardson radica en la presentación del todo convincente de la vida interior de sus personajes, así como de la complejidad de sus relaciones personales, lo que implicaría una gran identificación por parte de sus lectores.

Con Rousseau la novela, que hasta entonces solo había sido un relato ingenuo de los hechos, llegaría a adquirir un carácter nuevo: los acontecimientos se convertirían en lo menos importante de la narración, dedicada a explorar los movimientos del alma; pero no esos movimientos simples producidos por el efecto de las circunstancias, sino de la acción interior del alma en sí misma volando, o queriendo hacerlo, sobre las alas de las pasiones y de la imaginación, a la vez que se desarrolla lejos de la realidad. Situando a sus personajes en este escenario ideal, el único en el que creía posible encontrar la felicidad, Rousseau desarrollaría un nuevo tipo de sensibilidad hasta entonces desconocida y que causaría furor en Europa. Desde la publicación de su *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* el escritor ginebrino haría imperar un nuevo tipo de sensibilidad, hasta entonces desconocido y que pondría en comunicación el Prerromanticismo inglés con el futuro Romanticismo francés, proveniente en gran parte de su visión del mundo. En esta «moderna epopeya burguesa», en la que se narra el conflicto de la poesía del corazón y de la prosa de las relaciones sociales, Rousseau hace llegar a la literatura una realidad que irá acrecentándose en la novela: la realidad del fracaso, fracaso que la novela moderna explicará de un modo racional o que incluso sublimará.

La novela epistolar *Die Leiden des jungen Werthers* de Goethe, publicada en 1774 y primera del autor, supondría un considerable éxito para el escritor convirtiéndolo en famoso en toda Europa⁶. En la línea del relato de Rousseau, las acciones del protagonista van determinadas por los sentimientos, llevándolo estos hasta el suicidio en una anticipación de la personalidad de los futuros héroes

⁶ Veintidós años más tarde, en 1796, sería el fundador de la novela de formación o aprendizaje («Bildungsroman») con *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, modelo propuesto más tarde por el citado Hegel en su *Estética*. Añadamos que si la novela de formación es en principio alemana, *Le Petit Jehan de Saintré* de Antoine de La Sale, la obra de Rabelais, en cierto modo el *Télémaque* de Fénelon (manual de educación moral para el uso de un rey) y *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau eran ya ejemplos palpables de un realismo humanista como el que más tarde preconizaría Meister.

románticos⁷, y teniendo entre otras consecuencias que el éxito de la novela y el acuerdo de su final por los lectores desencadenara en una ola de suicidios⁸. Traducido en Francia desde 1776 por el barón S. de Seckendorf (*Les Souffrances du jeune Werther*), el libro volvería a serlo al año siguiente con otro título (*Passions du jeune Werther*) por Aubry, traducción esta que se reeditaría en 1786 y 1792, siendo versionado en 1809 en una nueva traducción del Conde H. de La Bédoyère (*Les Souffrances du jeune Werther*)⁹. En España el Werther no se traduciría hasta 1803, sufriendo los rigores de la intolerante censura¹⁰.

La obra de Richardson iba a desencadenar una ola de anglomanía indescriptible en Francia, la novela epistolar de Rousseau encauzaría la sensiblería inglesa hacia una sensibilidad exacerbada con claras repercusiones en toda la literatura europea, y el Werther de Goethe haría figura de avanzadilla de todos los personajes desgraciados del Romanticismo, imponiendo concepciones, y decisiones, hasta entonces no usuales para los protagonistas. Desde la aparición de *Clarissa* (precedida por *Pamela*), hasta la obra de Goethe pasarían treinta y nueve años, gestándose en ese tiempo toda la excelente novela de costumbres europea, que, tras tres décadas en las que el gusto del público tendería a las traducciones inglesas de los relatos denominados góticos, a los relatos en los que imperaban heroínas daría paso a los grandes novelistas del XIX¹¹.

⁷ Sabido es que el rasgo más relevante del héroe romántico es su «soledad», manifestación lógica de la dificultad que experimenta todo héroe en introducirse en un universo social excesivamente cerrado y mezquino para él; como consecuencia de esto el héroe romántico sufre al tener que vivir en un mundo de mediocres, que no comprenden sus elevados pensamientos. Debido a esta tremenda soledad (ni siquiera goza de la compañía del clásico amigo inseparable de los héroes épicos) la escritura es concebida como un viaje iniciático interior a través del cual se conocerá mejor a sí mismo; a la vez, la escritura sustituye en este viaje al compañero clásico del héroe, que, por medio de ella se convierte generalmente en creador, en artista de su propia identidad: «Ce n'est pas l'histoire de ma vie que je veux vous raconter, mais celle de mes sentiments et idées» (*René*). Con lo cual, la sustancia de la historia, ligada ahora de manera esencial a un conjunto de acontecimientos externos, se convierte en la sustancia de una aventura interior, de una aventura ontológica. Imbuido del alto destino que espera al escritor, éste, a pesar de su soledad, siente un profundo desprecio por la sociedad que lo rodea, ignorándola con su eterna rebeldía.

⁸ Mme de Staël escribiría que la obra, y su protagonista Werther, habían causado más suicidios que la mujer más hermosa de la tierra.

⁹ En Francia se publicarían quince traducciones o adaptaciones entre 1776 y 1787.

¹⁰ Una idea exacta de la cuestión puede encontrarse en el conocido manual de José F. Montesinos (1982), que habla de la censura de la obra en las páginas 25-30.

¹¹ Entre 1780 y 1815 la novela seguiría siendo un género secundario en Francia; no obstante, y debido a una emergencia de la rehabilitación de la mujer como ente social, la literatura narrativa se convierte en el terreno de las novelistas, sobre todo en Francia y en países francófonos, donde surgen escritoras que reivindican describir en sus heroínas locas y furiosas pasiones, como así ocurre en las obras de Isabelle de Charrière, Isabelle de Montolieu, Mme de Genlis, Mme de Krüdener, Mme Cottin, Mme de Staël, Mme de Souza y la duquesa de Duras. Dos de ellas, Genlis y Cottin, serían importantes para el desarrollo del género histórico, no debiendo atribuirse, por el contrario, ninguna importancia al conde de Tressan y sus adaptaciones de las novelas de caballerías de la Edad Media, novelas que muti-

Tras estos tres hitos en la construcción de la novela moderna se desarrollaría la moda de los denominados relatos o novelas «góticas», que tendrían bastante repercusión en Francia, bien por medio de traducciones, bien por las propias imitaciones de algunos autores. De las traducciones inglesas de los relatos góticos, así como de su influencia sobre algunos autores franceses que adaptarían el subgénero convirtiéndolo en «roman noir», o novela de terror, se ocupará el siguiente epígrafe.

2. Los relatos góticos y su influencia en Francia

Sabido es que la novela gótica, o más exactamente el romance gótico¹², es una modalidad narrativa que nace en 1764 con Horace Walpole, y que se caracteriza por la presencia de decorados y situaciones estereotipadas. La novela gótica supondrá una revitalización del romance antiguo, del que recupera muchos de los procedimientos aunque no se queda solo en eso, sino que inaugura una nueva concepción del espacio y el tiempo: un tiempo pasado, medieval, asociado con el misterio, lo irracional y la superstición, y un espacio simbólico: castillos, fortaleza, iglesias, criptas y todo tipo de ruinas medievales. Es, en parte, un culto a la sensibilidad de la que he venido disertando que posibilitaba al autor el descubrimiento de las posibilidades apasionantes de la exploración del placer sublime ante los fenómenos de la naturaleza en su estado más salvaje, ante el terror y el misterio de lo exótico, lo desconocido e inexplicable. Todo ello coincidía cronológicamente con el interés revitalizado por el pasado, las leyendas misteriosas que popularizaba el poeta Thomas Gray¹³, los poemas de Ossian y la pasión por el arte gótico. Todo ello mezclado cristalizaría en un nuevo género cuya primera obra, *The Castle of Otranto* (1764) el autor titularía en la segunda edición (1765) como *A Gothic Story*. El libro serviría de avanzadilla o modelo para otros, ya que la gran moda de los relatos góticos en Gran Bretaña e Irlanda se extendería durante tres décadas: desde 1790 hasta 1820, fecha de la publicación de *Melmoth the Wanderer*, del irlandés Charles Robert Mathurin. Durante ese período los mejores practicantes del género fueron Ann Radcliffe, cuyas obras más importantes:

laría y desfiguraría. Coincidiendo con ellas la Restauración llegó a Francia. El país, cansado de las agitaciones políticas y guerreras, sentía una doble necesidad de movimiento y de reposo. Un gran trabajo de renovación y de cambio iba a operarse en el seno de la literatura; y, como señal de los nuevos destinos de la novela, casi en la época en que Benjamin Constant publicaba su pequeña obra maestra titulada *Adolphe* (1816), Walter Scott publicaba su *Waverley* (1813). Nombre definitivo el del escocés, que se elevaría por encima de cualquier escuela o movimiento, siendo el indiscutido creador de la novela histórica.

¹² *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole fue para Scott «el primer intento moderno de basar un relato de ficción en los antiguos romances de la caballería» (*apud* George Ellis, *Specimens of Early English Metrical Romances*, 1805). A este respecto, la definición que sigue dando el *Diccionario de la Real Academia Española* de «romance», en su acepción 3ª («Novela o libro de caballerías, en prosa o en verso»), no se separa del todo del campo pragmático en el que Scott quiso introducir el término.

¹³ Su *Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751, sería traducida en innumerable ocasiones contribuyendo a la creación del ambiente lúgubre característico de la novela gótica.

The Romance of the Forest (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), y *The Italian* (1797) serían loables por la muestra de una sensibilidad refinada y de la virtud en la aflicción. *Udolpho*, sobre todo, establecería las características de la figura central del género. La fórmula de Radcliffe sería continuada por muchos burdos plagarios, aunque también inspiraría a imitadores de talento; de todos ellos el más notable sería Mathew Lewis, cuya novela *The Monk* (1796) es una espléndida representación de las violaciones incestuosas y diabólicas.

Algunos escritores contemporáneos de Radcliffe, o sucesores de ella, lograrían importantes éxitos como William Godwin con su obra *Caleb Williams* (1794), su hija Mary Shelley con *Frankenstein, or The modern Prometheus* (1818), y el escocés James Ogg con *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824). Hacia 1820 la novela gótica daría paso a las historias más creíbles de Walter Scott, desprovistas del terror de las anteriores, de cuyos procedimientos se burlaría Jane Austen en la parodia gótica *Northanger Abbey* (1818)¹⁴.

Las novelas inglesas, exceptuando dos o tres casos específicos¹⁵, empezarían a traducirse en Francia desde 1741: Prévost, que ya había hecho aparecer un «tableau d'Angleterre» en el tomo V de sus *Mémoires d'un homme de qualité*, tradujo sucesivamente las grandes novelas de Richardson: *Pamela* en 1741¹⁶, *Clarissa* en 1751¹⁷, *Sir*

¹⁴ Entre las fuentes en que se inspiraría la novela gótica se encuentra la escritora alemana Benedikte Naubert (1752-1819), quien a pesar de publicar novelas históricas, la localización de sus relatos en la Edad Media, así como la mezcla de elementos exóticos, leyendas y otros aditamentos narrativos hicieron que sus relatos fueran inspiración para algunas narraciones góticas. Es de destacar, asimismo, la influencia de las teorías estéticas de Burke sobre el «horror o dolor delicioso»; la sublimidad que Burke preconiza se inscribe en el marco de las pasiones más intensas. Esta radicalidad de lo sublime agita el espíritu e impide toda indiferencia, convirtiéndose en una pasión que conduce al terror:

«En la tragedia a diferencia de las angustias reales el placer resulta de los efectos de la imitación, que nunca es perfecto. Aunque en algunos casos se deriva tanto placer o más fuerte que de las calamidades reales. No obstante, si justo en el momento en que los espectadores están en el punto más elevado de sus expectativas, son informados de que un criminal de alto rango está a punto de ser ejecutado en la plaza contigua, en un momento el teatro queda vacío, lo que demuestra la debilidad comparativa de las artes de imitación, y la proclamación del triunfo de la verdadera compasión» (Burke, 1956: 42).

¹⁵ La traducción de *Robinson Crusoe* de Van Effent y Saint-Hyacinte en 1720 y dos relatos de Jonathan Swift: *Le Conte du tonneau*, del propio Van Effent, en 1821, y *Voyages de Gulliver* de Desfontaines en 1727.

¹⁶ Prévost d'Exiles, Antoine, *Pamela, ou la vertu récompensée*, in *Œuvres*, tomes XVII et XVIII, Ginebra, Slatkine Reprints, 1969 (reproducción de la edición de 1810-1816). La atribución de la traducción es aún hoy controvertida, a pesar de que se incluya en sus obras completas; el motivo principal es que el propio autor, cuando enumera sus traducciones en el prólogo a Sir Richard Grandisson, no la menciona. Sin embargo, un análisis comparado de las diferentes ediciones inglesas, y de la traducción en cuestión, pone de relieve que puede atribuírsele a Prévost.

¹⁷ *Lettres anglaises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, Abbé Prévost trad., Londres [París], 1751.

Charles Grandison en 1754¹⁸. La adaptación de los lectores franceses a los relatos ingleses no sería inmediata, ya que sus gustos habían estado alimentados por un tipo de psicología más analítica desde *La Princesse de Clèves* en el siglo anterior. De cualquier modo, en unos pocos años la adaptación fue plena, contribuyendo a ello en gran medida la admiración de Diderot por Richardson, que Rousseau para su *Nouvelle Héloïse* se inspirara en los personajes del propio Richardson, y que Mme Riccoboni adaptara *Amelia* de Fielding en 1762. Las novelas de Richardson contribuyeron a llenar las expectativas sensibles y lacrimógenas de la clase media francesa, ávida de nuevas impresiones siendo imitadas no solo en Francia, sino en toda Europa¹⁹.

Como bien afirma un notable especialista en novela francesa, tras estas traducciones llegaría otra moda importada de Inglaterra, la del «roman noir»; por su interés merece la pena transcribirse la cita:

A partir de 1795, une autre mode fut importée d'Angleterre, celle du *roman noir*; elle rejoignait d'une part la tradition baroque du roman tragique, celui de J.-P. Camus, de Rosset, de Prévost, d'autre part le goût plus récent pour le roman héroïque et merveilleux du Moyen Age. *Le Château d'Otrante* de Walpole, traduit en 1767 en 1774, resta d'abord sans écho; une troisième édition française parut en 1797; on commençait alors à connaître en France les œuvres d'Ann Radcliffe, de Clara Reeve, de Lewis. Il est probable que des influences françaises s'étaient déjà exercées sur des romanciers anglais, sur Lewis lui-même (Coulet, 1967: 430).

Parece evidente que aunque la primera novela gótica fuera la de Horace Walpole, el género *noir* o *de terreur* se desarrollaría en Francia gracias a la influencia de Clara Reeve, Ann Radcliffe, Lewis, y más tarde Maturin. No obstante, bajo la rúbrica de «romans noirs» se englobarían elementos muy diversos, que no propician que se pueda dar una definición que incluya a todos los narradores que cultivan esta línea de relato, ya que el «roman noir» no es siempre novela de lo sobrenatural, o novela de lo fantástico, ni tampoco de lo satánico; más bien, si es que queremos buscar un rasgo que esté presente en todas, sería sencillamente lo que se podría definir como «roman à faire peur». Y en este tipo de relatos Francia ya contaba con precedentes de literatura terrorífica, bien fueran los del teólogo Jean-Pierre Camus y las historias trágicas de François de Rosset en el XVII, o las de Antoine François Prévost en el XVIII. Este último será quien inaugure en la literatura novelesca la atmósfera y el tono de los «romans noirs» treinta años antes de que Walpole escriba el primer relato gótico. El

¹⁸ *Nouvelles lettres anglaises, ou Histoire du chevalier Grandisson*, Abbé Prévost, trad., 4 vol., Amsterdam, 1755-1756.

¹⁹ Las traducciones españolas, como gran parte de las novelas inglesas que se tradujeron en el XVIII, se llevaron a cabo a través de las versiones francesas.

escritor inglés no tendría influencia en Francia para el desarrollo de este tipo de narraciones, ya que su ascendiente antes de la Revolución sería no insignificante, sino nulo. La misma atmósfera de tumbas, ruinas, presagios fúnebres y demás componentes no son extrañas en *Lorezzo*, de Baculard d'Arnaud (1775), y en dos relatos de Loaisel de Tréogate: *Florello* (1776)²⁰ y *Les Soirées de la Mélancolie* (1777). No obstante, se trata de episodios sueltos en relatos, y no de novelas escritas de principio a final en una atmósfera «noire». Son, más bien, episodios anecdóticos que ponen de relieve lo pintoresco de este ambiente terrorífico y que no tendrán una importancia decisiva en el desarrollo del «roman noir», que enlaza directamente con el paisaje romántico.

Aclaremos que antes de que imperaran este tipo de relatos en Francia, tras el impacto que produjo la Revolución, y a medida que se fue restableciendo la calma, los gabinetes de lectura se fueron inundando de una prodigiosa cantidad de novelas, traducidas en su mayor parte del inglés o del alemán, a la vez que otro tipo de novelas «sensibles», escritas por mujeres y con heroínas femeninas de nombre Coëlina, Amanda, Rosalba, etc. (todas ellas en *a*), invadirían la literatura y reinarían en ella sin rivales. Algunos de los éxitos de ese tiempo son difíciles de explicar, como así ocurre con una obra de Étienne-François de Lantier titulada *Voyages d'Anténor en Grèce et en Asie avec des notions sur l'Égypte* (1798); la obra se reeditaría dieciséis veces y se traduciría a varias lenguas, valiéndole a su autor el apelativo de «Anacharsis des boudoirs». Las obras de novelistas de prestigio como Mme Cottin aparecerían más tarde: *Claire d'Albe* fue publicada en 1799, *Malvina* en 1801, *Amélie Mansfield* en 1803 y *Mathilde* en 1805²¹.

La escritora que contribuiría en gran medida a eclipsar este tipo de relatos, y a quien se puede atribuir la creación del paisaje lúgubre, que introduce en Francia antes que Walter Scott, es Ann Radcliffe; ella, a través de las traducciones de sus obras, ejercería una acción duradera en la literatura francesa, terminando con la ola de sensibilidad y sensiblería imperante.

2.1. Traducciones francesas de los relatos góticos ingleses

Ya hemos dicho que Walpole no tuvo mucho eco en Francia, pues la primera traducción de su obra, *Le Château d'Otrante: histoire gothique*, de 1767 pasaría prácticamente desapercibida²², aunque en la obra ya se encontraran los elementos en que se

²⁰ Editada la obra en París (Moutard), parece ser que Chateaubriand, en los *Natchez* y *Atala* se habría inspirado en la historia de Florello.

²¹ Todas estas heroínas tan conmovedoras serían pronto eclipsadas por la gracia y belleza de Delphine, de Lucile y de Atala. La publicación de *Atala*, en 1801, produciría un prestigio fuera de lo común a su autor. *René*, que aparecería al año siguiente, provocaría el mismo asombro y encumbraría a Chateaubriand.

²² El traductor fue Marc-Antoine Eidous, que ya había traducido a filósofos (Adam Smith, Francis Hutcheson), teólogos (George Campbell y Alexander Gerald) e historiadores (William Robertson).

basarían este tipo de narraciones: un castillo gótico con una prisión subterránea, pasadizos laberínticos, la heroína solitaria, el varón tiránico, la sugestión de adulterio o de incesto, un mundo de terror y acontecimientos sobrenaturales o percibidos como tales. Hasta unos años más tarde no se implantarían en Francia este tipo de traducciones, siendo su vigencia de tres décadas. En aras de una mayor claridad, procederemos a una enumeración de las traducciones siguiendo un orden cronológico de los autores ingleses en que están basadas, indicando el título inglés entre paréntesis únicamente en aquellos casos en que difiera del original:

Inspirada por la lectura de la obra de Walpole, Clara Reeve (1729-1807), escribiría la segunda novela gótica, mereciendo esta la atención de la crítica: *The Champion of virtue, A Gothic Story*, (1777), que en su segunda edición llevaría por título *The Old English Baron*, con el que se conoce la obra. Dedicada a Mrs. Brigden, hija del escritor Richardson, el libro sería traducido al francés en tres ocasiones:

- *Le Champion de la vertu, ou le vieux baron anglais. Histoire gothique*, traduite librement de l'anglais par M.L.D., París: Hardouin et Gattey, 1778.
- *Le Vieux baron anglais, ou les revenants vengés. Histoire gothique*, imitée de l'anglais de Mistriss Clara Reeve. La Place: Collection de romans et contes, imitées de l'anglais, París: Cussac, 1788.
- *Edward, ou le spectre du château*, París: chez les Marchands de Nouveauté, 1800.

Eliza Parsons (1739-1811) es autora de dos novelas famosas en el género gótico: *The Castle of Wolfenbach* (1793) y *The Mysterious Warning* (1796), que serían dos de los siete títulos que el personaje de Isabella Thorpe designa, en la parodia de las novelas góticas de Jane Austen, *Northanger Abbey*, como las más aterradoras de la época²³. De entre todas sus obras sería traducida al francés *An Old Friend with a New Face*:

- *Stanley ou les deux frères*, traduit par Jean-Baptiste-Joseph Breton de la Martinrière, París: Gueffier jeune, 1801.
- *Les Trois Bibles, ou Lucie et Marie*, traduit de l'anglais de Mme Parson's, par François-Marie Mayeur de St. Paul, París: Béchét, 1816-17.

²³ El pasaje es el siguiente:

«Dear creature! How much I am obliged to you; and when you have finished *Udolpho*, we will read the Italian together; and I have made out a list of ten or twelve more of the same kind for you.»

«Have you, indeed! How glad I am! What are they all?»

«I will read you their names directly; here they are, in my pocketbook. *Castle of Wolfenbach*, *Clermont*, *Mysterious Warnings* [*The Mysterious Warning*], *Necromancer of the Black Forest*, *Midnight Bell*, *Orphan of the Rhine*, and *Horrid Mysteries*. Those will last us some time» (Chapter 6).

Del filósofo y teórico político William Godwin (1756-1836), famoso en la historia de la literatura por ser marido de Mary Wollstonecraft y padre de Mary Shelley, se traduciría su novela *Things as They Are, or The Adventures of Caleb Williams* (1794). Casi al tiempo de su publicación se realizarían dos traducciones de la novela de Godwin:

- *Les Aventures de Caleb Williams, ou les choses comme elles sont*, traduit par Germain Garnier, París: H. Agasse, 1795.
- *Les Choses comme elles sont, ou les Aventures de Caleb Williams*, traduit par des gens de la campagne [Samuel Constant de Rebecque], París: Hignou et Cie, 1796.

El novelista, historiador y traductor Joseph Jean-Baptiste Marie Charles Amédée Pichot (1795-1887), prolífico traductor de escritores ingleses, versionaría la obra en 1868: *Caleb William, ou les Choses comme elles sont* (París: Michel Lévy Frères), indicando lo siguiente en una «Note du traducteur»:

En réimprimant, après un laps de trente ans, cette traduction d'un ouvrage si souvent réimprimé en Angleterre, je ne puis m'empêcher de faire observer au lecteur que *Caleb Williams* date d'une époque où, en Angleterre comme en France, le roman subissait encore l'influence de la rhétorique un peu déclamatoire de J.-J. Rousseau. Godwin était un des adeptes les plus fervents de cette école; s'il vivait aujourd'hui, il se rapprocherait sans doute un peu plus de celle de Walter Scott ou de celle de Ch. Dickens. Une traduction fidèle devait respecter son style et sa forme, au risque de respecter ce qui pourra ne pas être approuvé par les critiques du jour. (p. II).

Más adelante, indica sobre su traducción:

Il nous reste quelques mots à dire sur cette nouvelle traduction de *Caleb Williams*. Il y a une vingtaine d'années qu'un éditeur nous confia la révision d'une traduction déjà fort ancienne, où nous rétablîmes d'abord de nombreuses suppressions et entre autres le poétique épisode de l'histoire de Laura, cette fille de l'Italie auprès de laquelle Caleb espère voir trouvé enfin l'obscurité et le bonheur dans un coin du pays de Galles. Mais quand nous voulûmes collationner avec le texte les autres parties du roman, nos corrections devenaient si nombreuses que nous préférions souvent traduire de nouveau. C'est ce travail que nous avons encore une fois refait avec un nouveau soin, de manière à pouvoir y mettre loyalement notre nom et réclamer l'humble mérite de publier une version complète et scrupuleusement exacte. Si cette fidélité littérale nous a permis de respecter la langue française trop souvent sacrifiée par les traducteurs,

c'est que le style de Godwin est réellement facile à reproduire.
(pp. 7-8).

Ann Radcliffe (1764–1823) ejercería figura de pionera, siendo la más célebre de los autores de novela gótica, en las que maneja el suspense con gran maestría desde la primera a la última de sus narraciones de terror: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1796) y dos obras póstumas de menos importancia: *Gaston de Blondville; or The Court of Henry III: A Romance* y *St Albans Abbey, a Metrical tale*. Varias serían las traducciones francesas de la época que tratamos, de las que tendrían más difusión las siguientes²⁴:

- *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*, traduit par François Soules, París: chez Denné, 1794.
- *Les Châteaux d'Athlin et de Dumbayne*, traduit par François Soules, 1797.
- *Les mystères d'Udolpho*, traduit par Victorine de Chastenay, París: Maradan, 1797.
- *Elena de Rosalba ou Le confessionnal des pénitents noirs (The Italian)*, traduit par Mary Gay, 1797.
- *L'Italien, ou Le Confessionnal des pénitents noirs* traduit par André Morellet²⁵, París: Maradan, 1798.

²⁴ Además de las obras citadas se le atribuyen otras, que podemos encontrar en el libro de Annie Coin-tre & Annie Rivara: *Recueil de préfaces de traducteurs de romans anglais 1721-1828*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, pp. 304 y 316.

²⁵ André Morellet (1727-1819) fue un famoso eclesiástico, escritor, enciclopedista y traductor desde 1797. Contribuiría a la *Encyclopédie* con seis artículos de crítica literaria, teología y filosofía. Su espíritu mordaz le acarreo de Voltaire el apelativo de «Abbé Mords-les». La Revolución lo privó de sus rentas y fortuna, debiendo ponerse a traducir del inglés para poder vivir. Así lo cuenta el eclesiástico en sus memorias, que describen cómo era en la época la situación del traductor:

J'entrai, en 1797, dans une carrière bien nouvelle pour moi et dans laquelle le besoin de vivre me poussa bien contre mon gré. A soixante-dix ans, que j'avais atteint au mois de mars, je me trouvais à peu près ruiné. La grande et généreuse nation, après m'avoir dépouillé de mes pensions, de mes bénéfices, d'une rente sur le duc d'Orléans, et y avoir substitué une pension de 2,600 liv. pour quarante ans de travaux utiles, ainsi qu'il était dit dans le rapport du liquidateur, avait réduit cette somme au tiers en inscriptions sur le grand-livre; ce qui nous laissait, à ma sœur et à moi, environ 1,200 liv. pour toute ressource à joindre à la rente que je m'étais faite sur madame Trudaine. Accoutumé à quelques commodités de la vie et aux agréments de la société, je trouvais dur de me retirer à la campagne, ou dans quelque faubourg de París, pour y vivre de peu; je me sentais encore quelque énergie, et je résolus de continuer à travailler quelques années pour me faire une ressource dans une vieillesse plus avancée. Mais c'était un projet plus facile à former que facile à exécuter avec quelque succès.

Outre que la perte de toute liberté pour la presse, depuis l'époque du 18 fructidor, ne me laissait aucune possibilité de publier rien de mes travaux relatifs aux affaires

- *Julia ou les souterrains (A Sicilian Romance)*, traduit par Moylin-Fleury, Paris: A. Cl. Forget, 1797.
- *Julia, ou Les souterrains du château de Mazzini*, Paris: Maradan, 1798.
- *Le Couvent de Sainte Catherine, ou Les Mœurs du XIII^e siècle*, traduit par Mme la baronne Caroline A***, née Wuïet de M***, Paris: Renard, 1810.
- *L'Hermite de la tombe mystérieuse, ou le fantôme du vieux château, anecdote des annales du treizième siècle*, traduit par Étienne-Léon de Lamothe-Langon, Paris: Ménard et Desenne fils, 1816.
- *Gaston de Blondeville, ou Henri III tenant sa cour à Kenilworth en Ardenne*, traduit par Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret, Paris: Mame et Delaunay-Vallée, 1826.

El nombre de Regina Maria Roche (1764–1845) encierra la singularidad de ser la autora más prolífica de la Minerva Press, primera editorial que se ocuparía seriamente de la novela gótica viendo en ella un incipiente mercado con un núcleo de lectores mayoritario de mujeres, estigma que con el paso del tiempo añadiría mala fama a la editorial²⁶. Roche se aprovecharía de la fama de Ann Radcliffe, aunque su

publiques, la difficulté de vendre les ouvrages de ce genre empêchait les libraires de les payer. On ne vendait que des romans. Plusieurs de ceux qu'on avait traduits de l'anglais avaient réussi. Un homme très bon et très obligeant, M. Lallemand, secrétaire-interprète aux bureaux de la marine, me proposa d'en traduire qu'il me ferait venir de Londres par les moyens que lui fournissait sa place. Il me donna d'abord *L'Italien, ou le confessionnal des pénitents noirs*, ouvrage en trois volumes, dont je vendis la traduction à Denné, libraire, rue Vivienne, pour une somme de 2,000 liv., payable par quartiers, à commencer trois mois après la publication.

Je traduisis dans la même année, *The Children of the Abbey*, les Enfants de l'Abbaye, six volumes in-12, que je vendis 100 louis. Je rappellerai ici l'épigraphe que je mis à la tête de ce livre, parce qu'elle rend assez heureusement la situation du traducteur, et la disposition de son esprit en se livrant à ce genre d'occupation qu'on peut appeler frivole:

*mæstus eram, requiesque mihi, non fama petita est,
Mens intenta suis ne foret usque malis.* Ovide.

(*Mémoires de l'Abbé Morellet, sur le XVIII^e siècle et sur La Révolution*, Paris, Librairie Française de L'Advocat, 1821 (tome second, pp. 167-168).

²⁶ Editorial fundada por William Lane en la segunda mitad del XVIII, hacia 1790 se inclinó por los relatos góticos. Entre otros títulos, de Regina Maria Roche se publicaría en Minerva Press: *Clermont*, 1798, y *The Maid of Hamlet*, 1793; de Eliza Parsons: *The Castle of Wolfenbach*, 1793, y *The Mysterious Warning*, 1796; de Eleanor Sleath: *The Orphan of the Rhine*, 1798. La editorial quedaría immortalizada por la referida parodia de Jane Austen, *Northanger Abbey*: de las siete novelas mencionadas por el personaje de Austen, seis habían sido editadas en Minerva Press. Dado que la opinión de las lectoras no era apreciada en los círculos literarios, muchas autoras publicaron de forma anónima, siendo muy populares algunos relatos: *Count Roderic's Castle*, 1794, *The Haunted Castle*, 1794, *The Animated Skeleton*, 1798 y *The New Monk*, 1798, secuela de la novela de Matthew Lewis.

tercera novela, *The Children of the Abbey* (1796), la haría celebre y rivalizaría en popularidad con *The Mysteries of Udolpho*: la novela de Roche sería reeditada nueve veces hasta 1825. De sus relatos provienen las siguientes traducciones²⁷:

- *Le Curé de Lansdowne, ou les Garnisons*, imité de l'anglais de Miss Dalton, afterwards Regina Maria Roche. (*The Vicar of Lansdowne: or, Country Quarters*), París: [s.n.], 1789.
- *Les Enfants de l'Abbaye*, traduit par André Morellet, París: Denné jeune, 1797.
- *Clermont*, traduit par l'abbé André Morellet, París: Denné jeune, 1798.
- *La Visite nocturne*, traduit par J.-B.J. Breton de la Martinière, París: Gueffier jeune, 1801.
- *La Fille du hameau*, traduit par Dubergier, París: Dentu, 1801.
- *Les Enfants de l'Abbaye*, traduit par Antoine Griffet de la Baume, 1801²⁸.
- *Le Monastère de St Columba, ou Le chevalier des armes rouges*, imité de l'anglais par Mme ***, París: J.-G. Dentu, 1810.
- *L'Enfant de la chaumière de Munster*, traduit par Mlle Louise G... de C. (Girard de Caudenberg), París: Locard et Davi, 1820.
- *Le Fils banni, ou La retraite des brigands*, traduit par M. et Mme de Sennevas, París: Pigoreau, 1820.
- *L'Orphelin de la chaumière irlandaise*, traduit par Jean Cohen²⁹, París: J.-G. Dentu, 1821.

Al editor Lane le sucedería Antony King Newman, que poco a poco fue eliminando de los catálogos títulos e incluyendo otros que no eran estrictamente góticos. Hacia 1820 la editorial abandonó su nombre y pasó a llamarse A. K. Newman & Co.

²⁷ Para una mejor localización de las obras traducidas, esta es la relación de originales de R.M. Roche: *The Maid of the Hamlet. A Tale, The Children of the Abbey: a Tale, Clermont: a Tale, Nocturnal Visit: a Tale, The Vicar of Lansdowne: or, Country Quarters, The Discarded Son: or, Haunt of the Banditti; a Tale, The Houses of Osma and Almeria: or, Convent of St. Ildefonso; a Tale, The Monastery of St. Columb: or, The Atonement; a Novel, Trecothick Bower: or, The Lady of the West Country; a Tale, The Munster Cottage Boy: a Tale, Bridal of Dunamore and Lost and Won. Two Tales, The Tradition of the Castle: or, Scenes in the Emerald Isle, The Castle Chapel: a Romantic Tale, Contrast, The Nun's Picture.*

²⁸ En ningún catálogo ni diccionario de obras del siglo XVIII ha sido posible encontrar la casa de edición de la obra. En la entrada 361 del *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, se puede leer sobre su tarea de traductor lo siguiente:

Son père était trésorier général de France à Moulins, charge déjà tenue par son père, mais sa famille fut ruinée, nous ne savons comment; et G. entra lui-même dans l'administration, mais n'y resta pas. Chargé par le ministre François de Neufchâteau de traduire des rapports sur les hospices civils de l'étranger, «il remplit cette tâche», dit encore la notice de la *Décade*, «avec un zèle et un plaisir inexprimables». Ensuite il perdit sa place qui lui donnait juste ce qu'il fallait pour vivre, et «perdit ainsi toute sa fortune». Puis les libraires qui publiaient ses traductions firent banqueroute. Tableau peut-être dramatisé par l'auteur de la notice. Mais G. semble être mort dans la pauvreté.

- *Le Père Coupable, ou, Les Malheurs de la Famille Lewison*, París: Corbet, 1821.
- *La tradition du château, ou Scènes de l'île d'Éméarude*, traduit par Mme*** (Dubergier), París: Boulland, 1824.
- *L'Abbaye de Léolin*, traduit par Mme Ch. H..., París: Castel de Courval, 1824.
- *Le mariage de Dunamore*, traduit par M*** (Dubergier), París: Haut-Cœur et Gayet jeune, 1824.
- *La Chapelle du vieux château du Saint-Doulagh, ou Les Bandits de Newgate*, París: Corbet aîné, 1825.

Matthew Gregory Lewis (1775-1818) es un caso particular de identificación autor-obra, ya que con frecuencia es mencionado con el nombre de su novela, *The Monk* (*Ambrosio, or the Monk*, 1796) a causa de su éxito, y en la que acusaba a la Inquisición española. De familia adinerada viajaría bastante al extranjero, sufriendo en uno de sus viajes a Alemania la influencia de la literatura fantástica. A los 19 años, en vacaciones de verano, iría a Holanda como agregado de la embajada británica, escribiendo en diez semanas su relato que se publicaría al año siguiente con gran éxito, aunque debió suprimir numerosos pasajes en la segunda edición. La novela incluía todos los ingredientes que se le atribuían a los relatos góticos: violaciones e incestos, pactos con el demonio, castillos y criptas, conventos y monasterios, monjes, religiosas, la Inquisición, etc. De su importancia darían fe los surrealistas, con Breton y Artaud a la cabeza, considerando la obra como la mejor novela gótica. La obra sería traducida en Francia al año de su publicación: *Le Moine*, París: Maradan, 1797, con una aclaradora cita, a modo de exergo, de los traductores:

Si quelqu'un vous paraît excessivement vertueux, si vous rencontrez un homme qui, déchaîné contre les vices dont il est peut-être exempt, ne compatit point aux faiblesses d'autrui, ressouvenez-vous de mes paroles. Croyez que cet homme, en apparence si parfait, cache sous des dehors séduisants un cœur gonflé d'orgueil et de luxure. PROPHÉTIE DE LA BOHÉMIENNE³⁰.

²⁹ Jean Cohen (1781-1848), de nombre completo Anne-Jean-Philippe-Louis Cohen de Vinkenhoef, fue un escritor francés y traductor relevante de ascendencia judía nacido en Amersfort, en Netherlands. En sus comienzos como escritor contribuyó en el periódico de su región *Étoile*. Llegaría a París en 1809, siendo nombrado censor para lenguas extranjeras en 1811 y librero de la «Bibliothèque Sainte Geneviève», en 1824. Posteriormente contribuiría con varios periódicos, sobre todo con *L'Ami du Roi* y *Les Annales de la Littérature et des Arts*, al tiempo que traducía trabajos de autores franceses, ingleses, suecos, rusos e italianos. Entre el gran número de obras, sobre todo inglesas, además de ésta traduciría de Maturin: *Melmoth ou l'Homme errant* (1821) y *La Famille de Montorio* (1823).

³⁰ Un extenso análisis de la obra y de los personajes puede encontrarse en el trabajo de Jesús Rubio Jiménez (1988) sobre Surrealismo y novela gótica.

Hemos indicado «traductores», porque aunque la traducción francesa no incluía nombre alguno de autor, se atribuye a J. M. Deschamps / Desprès / Benoist / Lamare, desde que así lo hiciera Joseph-Marie Quérard en *La France Littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens, et gens de lettres de la France, &c.* (14 vols., 1826-1842, tome cinquième, París: Firmin Didot Frères, 1835, p. 285)³¹.

El mismo año se publicaría otra traducción anónima de la novela con el título de *Le Jacobin espagnol, ou Histoire du moine Ambrosio et de la belle Antonia sa sœur*, París: Favre, 1797; según Quérard la traducción es bastante peor que la anterior, aunque se volvería a reimprimir en 1798³².

Charles Robert Maturin (1782-1824) es el último de los grandes escritores góticos; vicario anglicano en Dublín, atraería la atención de Walter Scott por su primera novela *Fatal Revenge; or, the Family of Montorio* (1807). Su tragedia *Bertram* obtendría un gran éxito en Londres. *Melmoth the Wanderer* (1820) es su quinta novela y la más conocida, considerada generalmente como la última novela gótica³³. Veamos las traducciones francesas de la época de los relatos de Maturin:

- *L'Homme du mystère, ou Histoire de Melmoth le voyageur*, traduit par Mme E. F. Bégin, París: Librairie nationale et étrangère, 1821.
- *Melmoth, ou l'Homme errant*, traduit par Jean Cohen, París: Hubert, 1821.
- *La Famille de Montorio, ou la Fatale vengeance*, traduit par Jean Cohen, París: Hubert, 1822.
- *Le Jeune Irlandais*, traduit par Madame la comtesse***, París: Mame et Delaunay-Vallée, 1828.
- *Connal, ou les Milésiens*, traduit par Madame la comtesse***, París: Mame et Delaunay-Vallée, 1828.

Completa la relación de traducciones francesas de obras góticas en las tres décadas tratadas, además de las obras de estos autores, algunas obras anónimas cuya difusión y lectura fue tan considerable como las obras citadas, y entre las que merecen nombrarse: *Le Château d'Albert (The Animated Skeleton)*, trad. p. Cantwell, 1798; *Le Couvent de Saint Dominique (The Debauched)*, trad. p. Mme de Rivarol, 1801; *Le Château du comte Roderic, ou les Temps gothiques (Count Roderic's Castle, or Gothic Times)*, trad. p. L. Laboissière, 1807; *Les Revenants de la chaumière, ou le mariage interrompu*, trad. P. Mlle Louise de C... de Caudenberg, 1821.

³¹ Cf. Delisle y Woodsworth (2005: 176 et ss) y Wright (2014: 221-230).

³² Cointre y Rivara (2006: 314) citan una traducción de *Le Moine* de André Morellet, en 1838, cuando el eclesiástico había muerto en 1819; ¿sería quizás una reedición de la atribuida por Quérard a Deschamps/Desprès/Benoist/Lamare?

³³ Su producción narrativa comprende las siete novelas siguientes: *The Fatal Revenge; or, the Family of Montorio* (1807), *The Wild Irish Boy* (1808), *The Milesian Chief* (1812), *Women; or, Pour Et Contre; a Tale* (1818), *Melmoth the Wanderer* (1820), *The Albigenes* (1824), *Leixlip Castle* (1825).

2.2. Influencia de la novela gótica en Francia: el «roman noir»³⁴: Ducray-Duminil

Considerado por la crítica de su época como un autor para niños³⁵, la realidad es que sus «romans noirs», sobre todo las más célebres, conocerían desde la Revolu-

³⁴ Además de los dos escritores analizados, algún crítico sitúa en esta corriente de «roman noir» a Pierre-Théophile-Robert Dinocourt (1791-1862), autor de una gran facilidad para la composición que redactaría una gran cantidad de novelas góticas que recuerdan a Ann Radcliffe por la exageración de los efectos dramáticos, y que tendrían una gran difusión en los gabinetes de lectura antes de la llegada del «roman feuilleton». Durante los cuarenta años que escribió produjo un centenar de volúmenes, en los cuales su extraordinaria imaginación describe con profusión escenas sombrías de un gran dramatismo. Algunas de las más conocidas son: *Le Serf du quinzième siècle* (1822), *Le Camisard*, *L'Homme des ruines* (1823), *Le Corse*, *Le Liqueur* (1824), *Le Conspirateur* (1826), *Le Duelliste* (1827), *La Chambre rouge, ou le routier* (1829), *Le Prévenu* (1830), *Le Chasseur noir, ou les Vaudois* (1831), *Le Pape et l'Empereur*, *La Cour des miracles* (1832), *La Nuit du 13 septembre* (1834), *L'Homme des ruines* (1835), *Le Peuple au citoyen Lammennais* (1838), *Le Siège de Rome*, *Le Fils du brasseur roi* (1839), *La Sorcière des Vosges* (1841), etc. Tras la Revolución de 1848, publicaría folletos políticos, y en 1852 emprendió la publicación de un periódico semanal, *la Tribune agricole*, del que saldrían pocos números. Dinocourt usó en bastantes escritos el pseudónimo de «Fernand Des Islettes». Debe mencionarse también la novela de Frédéric Soulié *Les Deux cadavres* (1832), que el autor situaría en el país de origen del género y sería la única que escribiría antes de ser novelista de «feuilletons».

³⁵ Así lo define por ejemplo Paul Morillot (1892: 347-349):

Tels sont les quatre plus grands romanciers de ce siècle à son aurore; mais au-dessous d'eux il est facile d'en reconnaître et d'en signaler un grand nombre d'autres, dont le souvenir un peu effacé mérite cependant de se perpétuer jusqu'à nous.

Voici les principaux:

—Fiévée (1767-1839), célèbre par quelques romans d'une inspiration tendre et vertueuse: *la Dot de Suzette* (1798), et *Frédéric* (1799).

—Ducray-Duminil (1761-1819), auteur aimé de la jeunesse, pour qui il a écrit de nombreuses histoires, notamment *Victor ou l'Enfant de la forêt* (1796).

—Ducange (1783-1833), fécond dramaturge, et non moins infatigable romancier.

—Pigault-Lebrun (1753-1835), aïeul d'Emile Augier, dont les nombreux romans pleins d'une verve populaire et triviale (*M. Botte*, 1802) semblent relier l'ouvrage de Restif de la Bretonne à celle de Paul de Kock.

—M^{me} de Charrière (1746-1805), l'amie de Benjamin Constant, dont les œuvres, jadis fort goûtées, appartiennent aux dernières années du XVIII^e siècle: ce sont les *Lettres neuchâteloises* (1784); *Caliste, ou Lettres écrites de Lausanne* (1786), où se trouve peut-être la première idée de *Corinne*; enfin *Trois femmes* (1797).

—M^{me} de Souza (1761-1836) esprit délicat, écrivain charmant, connue par *Adèle de Sénanges* (1794) et *Charles et Marie* (1801).

—M^{me} la baronne de Krüdener (1764-1824), dont la *Valérie* (1803) fit autrefois grand bruit.

—M^{me} Cottin (1773-1807), auteur de *Claire d'Albe* (1798), de *Mathilde* (1805), et d'*Elisabeth ou les Exilés de Sibérie* (1806): X. de Maistre a repris ce dernier sujet et l'a traité avec bien plus de goût et de sentiment dans la *Jeune Sibérienne*.

ción y durante toda la Restauración un éxito considerable, y se vendían ya en las colecciones de «romans populaires», como la del conocido librero Barba; no se puede negar a sus relatos el mérito del gran número de ediciones, que alimentarían espiritualmente a toda la generación de «feuilletonistes» románticos: Dumas, Féval, Sue, Soulié³⁶... En efecto, François Guillaume Ducray-Duminil (1761-1819) sería uno de los escritores más leídos a finales del XVIII y comienzos del XIX, batiendo sus novelas récord de popularidad. Tras su muerte su fama empezaría a declinar, y cien años después casi ni sería mencionado en los manuales de historia de la literatura francesa³⁷. Además de la gran popularidad de su obra, Ducray-Duminil fue también periodista, dramaturgo, músico y poeta, así como miembro de la «Accademia dell'Arcadia» de Rome, del «Musée de Paris», del «Lycée des Arts» y del «Caveau Moderne». Su obra narrativa no es homogénea, ya que incluye novelas de tendencia propiamente gótica, novelas de aventura (en las que el misterio desempeña un papel principal), novelas de

—M^{me} de Genlis (1746-1830), intarissable auteur, personnage assez peu aimable, quoique tous les enfants l'adorent pour ses *Veillées du Château* (1784), et ses cours de morale en action. George Sand disait avoir puisé dans ses *Battuécas* (1814) ses premiers instincts démocratiques et socialistes.

—M^{me} de Duras (1778-1829), dont *Ourika* (1823) et *Edouard* (1823) ne manquent pas d'une certaine originalité.

—Citons encore M^{me} de Rémusat, M^{me} Sophie Gay, M^{me} Pauline de Meulan (plus tard M^{me} Guizot). Jamais la littérature féminine n'avait jeté dans le roman un pareil éclat depuis M^{me} de La Fayette: c'est tout un bataillon sacré qui entoure M^{me} de Staël, et qui annonce la venue de George Sand.

³⁶ Los románticos elevarán esta promoción de la novela al rango de literatura utilizando un tipo de relato que adquiere todo su desarrollo bajo la Restauración: *la novela histórica*. La novela, como historia de costumbres, historia privada, podía pasar por una moda menor de la historia más accesible al profano, pero manteniendo de su apego a la historia un reflejo de verdad. La moda en Francia de Walter Scott (principalmente entre 1826 y 1835), y de Femimore Cooper, autor de *The Last Mohican* (1826), traducida pronto al francés, atestigüa de este engolamiento por el relato histórico. Scott y Cooper fueron en adelante los referentes obligados de todos los novelistas «feuilletonistes» durante una buena parte del siglo. Hay un buen arsenal de novelas históricas entre 1815 y 1830, del que solo han pasado a la posteridad sin discusión *Cinq-Mars* de Vigny (1826), *La chronique du règne de Charles IX* de Mérimée (1829), *Les Chouans* de Balzac (1829) y *Notre-Dame de Paris* de Hugo (1831). El «roman-feuilleton» ocupó su lugar, quedando la novela histórica como una de sus modalidades o variantes principales. La otra variante, la novela de costumbres contemporáneas al modo de Balzac no es del todo diferente, aunque sea una historia del tiempo actual: ¿acaso Balzac, en su *Avant-propos de La Comédie humaine*, no sitúa su empresa en la línea de Scott?

³⁷ En 1901 André Le Breton consagraría un capítulo a Ducray-Duminil y Pigault-Lebrun en su obra *Le Roman français au dix-neuvième siècle*, y catorce años más tarde Alice Killen le dedicaría algunas páginas en *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*. En 1941, Robert D. Mayo publicaría «Ann Radcliffe and Ducray-Duminil», *The Modern Language Review* Vol. 36, No. 4 (Oct., 1941, pp. 501-505), artículo sobre la influencia de un relato de nuestro autor en la escritora inglesa. Desde 1959, una decena de artículos sobre la obra de Ducray es todo lo que se le ha dedicado a este autor olvidado.

costumbres de temática familiar, y una novela histórica: *L'Hermitage Saint-Jacques, ou Dieu, le Roi et la Patrie* (1815). Sus tramas tienen un carácter reiterativo y varios motivos recurrentes: la bigamia, el matrimonio secreto, el testamento, el sueño, etc. Por lo que concierne a los protagonistas, que están adornados de un carácter predispuesto a la melancolía, a la vez que de una inocencia que a menudo se convierte en ingenuidad, son la encarnación de todas las virtudes, de ahí que sus convicciones tengan que parecer ejemplar al lector; es de destacar en los protagonistas, cualquiera que sea su sexo o edad, la sumisión filial, que a veces desempeña un papel importante en la trama. Opuesto a ellos, la figura del antagonista es condición *sine qua non* en sus obras, poniendo de relieve la representación de la maldad en todo su esplendor, que lleva al autor a introducir reflexiones sobre este tipo de personajes: las causas de su perfidia, los peligros que acarrear a la sociedad, etc. En casi todos los relatos aparece el tema de lo maravilloso, que sigue siempre un mismo esquema: el narrador o uno de los personajes sugiere al lector, o a otro personaje, la presencia de lo sobrenatural³⁸.

Aunque con su muerte su reputación literaria empezaría a disiparse, algunas estadísticas muestran hasta qué grado se extendía su popularidad a final del XVIII y principios del XIX: 1.200. 000 ejemplares vendidos de *Cœlina ou l'enfant du mystère*, treinta y siete reimpressiones de *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, 1796 (la más conocida y sin duda la mejor de sus novelas), a la vez que múltiples adaptaciones melodramáticas.

Numerosas traducciones inglesas³⁹, alemanas⁴⁰, holandesas, españolas⁴¹, portuguesas⁴², suecas y rusas demuestran que sus libros gozaron de gran fama en toda Europa, leyéndose, asimismo, en América del Norte y en México⁴³.

³⁸ Los traductores de la obra se harían eco de las virtudes y perfidias de los personajes de sus novelas, como podemos comprobar por el párrafo que a modo de prólogo incluye el traductor de *Los huérfanos de la aldea*:

Sin duda los HUÉRFANOS DE LA ALDEA es una de aquellas Novelas más fecundas en acontecimientos interesantes, y que no exceden de lo verosímil. Se presentan en ella, es verdad, algunos personajes malvados, criminales; pero sin estos, no resplandecerían en los otros las más relevantes virtudes». (*Los huérfanos de la aldea*. Novela escrita en francés por Duminil. Traducida al castellano y reformada la traducción por M. M. M^c, tomo I, Madrid, Imprenta calle de la fuentes, 1842).

³⁹ En Inglaterra, como en España, tuvieron tanto éxito como *Victor* las novelas de niños, que con frecuencia fueron «adapted to the perusal of youth», como por ejemplo *Ambrose and Eleanor; or, the Adventures of two children deserted on an uninhabited Island*, adaptación de *Fanfan et Lolotte, ou Histoire de deux enfants abandonnés dans une île déserte*, por Lucy Peacock que gozó de numerosísimas reediciones.

⁴⁰ Las traducciones de Duminil al alemán competirían directamente con el que puede ser considerado su equivalente en Alemania: August Lafontaine, novelista prolífico de gran imaginación, que desplegaba en sus obras con gran sentimentalismo lo que podría denominarse «peintures de famille».

⁴¹ Para las traducciones españolas remito a la relación de José F. Montesinos (1982: 182-183), donde se comprueba la abundancia de las traducciones de obras para niños.

El juicio de su época por un reputado crítico de historia de la literatura, que insiste también en su influencia en la infancia, nos transmite lo siguiente:

Ducray-Duminil, né l'an 1761, à Paris, successeur de l'abbé Aubert dans la rédaction des *Petites-Affiches* (1790), fut un des plus féconds romanciers du XVIII^e siècle. C'est en général à l'enfance ou à la jeunesse qu'il s'adresse. S'il ne crée jamais, il a du moins une certaine imagination et des réminiscences rapides; il est habile à combiner les aventures de mélodrames et de causes célèbres; il y joint quelque mouvement, un vernis d'originalité, une espèce de verve sentimentale, qui, lors même qu'elle dégénère en naïveté, devait avoir du charme pour les enfants; un style clair et naturel; enfin assez d'adresse à tracer et à suivre des caractères. Du reste, il écrivait fort vite, jetant au milieu de ses tomes des pages à descriptions que quelquefois il prenait toutes faites. On lui doit vingt-trois romans en quatre-vingt-douze volumes: *Lolotte et Fanfan*, *Alexis ou la Maisonnnette dans les bois*, *Petit-Jacques et Georgette ou les Petits montagnards auvergnats*, *Victor ou l'Enfant de la forêt*, *Cœlina ou l'Enfant du mystère*, etc. Ducray-Duminil mourut en 1819. Ses ouvrages sont souvent dangereux (Lefranc, 1841: 490-491).

Además de sus obras de teatro, poesías y «contes et soirées» (así denominadas por el propio autor) las novelas de Ducray-Duminil comprenden: *Lolotte et Fanfan ou les Aventures de deux enfants abandonnés dans une île déserte, rédigée sur des manuscrits anglais par M. D de M*, (2 vols., 1788), *Alexis ou la Maisonnnette dans les bois, manuscrit trouvé sur les bords de l'Isère et publié par l'auteur de Lolotte et Fanfan* (4 vols., 1789), *Victor ou l'Enfant de la forêt* (4 vols., 1797), *Cœlina ou l'Enfant du mystère* (3 vols., 1798), *Les Petits Orphelins du hameau* (4 vols., 1802), *Paul ou la Ferme abandonnée* (4 vols., 1803), *Elmonde ou la Fille de l'hospice* (5 vols., 1805), *Jules ou le Toit paternel* (4 vols., 1806), *Le Petit Carillonneur* (4 vols., 1809), *La Fontaine Sainte-Catherine* (4 vols., 1813), *Madame de Valnoir ou l'Ecole des familles* (4 vols., 1813), *L'Hermitage Saint-Jacques ou Dieu, le Roi et la Patrie* (4 vols., 1815), *Jean et Jeannette ou les Petits Aventuriers Parisiens* (4 vols., 1816).

«Un mot au lecteur», inicio a modo de prólogo de su mejor relato (*Victor ou l'Enfant de la forêt*), ilustran a la perfección las características de los personajes y temas tratados por Duminil:

⁴² Para la influencia de Duminil en Portugal consúltese la obra de Álvaro Manuel Machado: *Les romantismes au Portugal: modèles étrangers et orientations nationales* (Fondation Calouste Gulbenkian; Centre Culturel Portugais, 1986).

⁴³ Para la bibliografía gótica es muy recomendable la página web iniciada por el Dr. Frederick S. Frank, Profesor Emérito del Allegheny College, denominada *The Sickly Taper* (disponible en <http://www.thesicklytaper.com>).

Prouver que la vertu est supérieure à tous les événements; qu'elle sait braver les coups du sort, et ceux de la méchanceté des hommes; qu'elle est toujours grande, toujours sublime, même quand elle a le malheur de succomber sous les efforts du vice, tel est le but moral que s'est prescrit l'Auteur. Si son Victor intéresse, s'il fournit quelques méditations, quelques rêveries touchantes au philosophe, à l'ami de l'humanité; si son plan est senti enfin par ceux qui lisent avec attention, qui cherchent toujours le fruit sous les fleurs, il sera bien récompensé d'avoir entrepris cet Ouvrage, qu'on trouvera d'ailleurs bizarre, romanesque, extraordinaire, invraisemblable, tout ce que l'on voudra.

El inicio de la novela muestra hasta qué punto el escritor se sirve y recurre a todos los temas y tópicos a su alcance para captar la atención del lector: atmósfera nocturna y lúgubre, religión, campiña, el sueño, el infortunio, sufrimiento, soledad, melancolía, etc.

Minuit sonne !... Un silence religieux succède au tumulte des villes, au hennissement des chevaux, aux chants joyeux des agriculteurs... Le sommeil appesantit ses ailes noires sur la surface de notre hémisphère : il en secoue les pavots et les songes; les songes !... qui ne font souvent que prolonger les peines de l'infortuné, tandis qu'ils rappellent à l'homme heureux les images riantes dont il a joui dans la journée. C'est le moment du repos pour tous les mortels; c'est le moment de la douleur pour le jeune Victor.

Il est seul dans son appartement, l'intéressant Victor. Les deux coudes appuyés sur sa fenêtre, sa tête enfoncée dans ses mains, il se livre aux plus tristes réflexions. La lune éclaire la campagne: elle réfléchit son disque argenté dans l'eau limpide du canal qui entoure le château de Fritzierne ; un léger zéphyr balance mollement la cime des arbres: les rossignols, les fauvettes, tous ces Orphées des bois sont endormis; le cri lugubre de l'oiseau de Minerve trouble seul la tranquillité dont veut jouir la nature; tout dispose à la mélancolie, tout invite au recueillement.

Tras este comienzo plenamente representativo de la novela gótica, Ducray-Duminil descende a detalles más concretos de este tipo de relatos, como son la ambientación histórica y geográfica, y los argumentos intrincados y alambicados, expuesto todo ello ya desde el primer capítulo:

Les vastes forêts de la Bohême, qu'il habite, se présentent en masse à ses yeux étonnés. Au pied du mont des Géants, auprès duquel est situé le château de Fritzierne, il aperçoit l'Elbe sor-

tant de sa source avec impétuosité, courant, au milieu de mille sinuosités, arroser les plaines, les villes et les hameaux. [...]

Quiconque a voyagé dans la Bohême, quiconque a vu les montagnes, les bois, les hameaux, les vieux châteaux qu'elle renferme, se fera aisément une idée de la situation de manoir de Fritzterne : c'était un château-fort dans toute l'étendue du terme. Placé au milieu d'une colline qui, par une suite d'élévations, formait le dernier monticule de la chaîne des montagnes des Géants, il dominait sur un pays raboteux, hérissé de vieilles tours, de masures, de coteaux boisés, de prairies et de ruisseaux. Il était fortifié tout autour, à l'exception d'une petite porte percée dans un des créneaux de la muraille, et qui donnait de plain-pied sur la campagne. Sur le devant de la façade était situé le pont-levis, jeté sur un large fossé plein d'eau. Les jardins, élevés en amphithéâtres, étaient immenses, entourés de fortes murailles, flanqués d'énormes contreforts; en un mot, il était impossible de craindre, d'aucun côté, l'attaque de brigands qui infestaient depuis longtemps les vastes forêts d'alentour. Ce château avait autrefois soutenu des sièges, et il était encore capable de se défendre contre toute surprise.

Como los héroes góticos Victor es un joven apuesto de noble cuna:

Victor avait dix-huit ans ; il était grand, bien fait, doué de toutes les qualités de l'esprit et du cœur. Clémence, élevée avec lui, n'avait pu résister au charme que sa présence, ses discours, ses talents, lui avaient inspiré.

Pero su belleza está aureolada por cierta tristeza o acontecimientos del pasado que explican su carácter

C'était là que la compassion avait tendu une main protectrice à la jeunesse de Victor, dont les malheurs les plus cruels avaient marqué la naissance, ainsi que nous le verrons par la suite...

En general, se pueden señalar cinco elementos característicos de la novela gótica en las novelas de Duminil: decorado, naturaleza, tipos de personajes, acontecimientos dramáticos e intento de explicación racional de los acontecimientos sobrenaturales, siendo decisiva en estos aspectos la influencia de Ann Radcliffe⁴⁴.

2.3. Arlincourt

Charles-Victor Prévost d'Arlincourt (1788-1856) fue uno de los autores que gozó de mayor popularidad en su época: conocido como «le Prince des romantiques», su fama rivalizaría con la de Hugo en Francia. Tras caer posteriormente en el olvido,

⁴⁴ Posiblemente donde mejor se ha mostrado esta influencia es en el trabajo de Urszula Ucherkowa (1979).

una de sus obras, *Le Solitaire*, sería posiblemente el mayor éxito de ventas, no de su época, sino posiblemente del siglo⁴⁵. Arlincourt fue recibido por las lectoras femeninas como en nuevo Ossian, aunque la crítica tachara sus argumentos de inverosímiles, así como falsos sus personajes. Muy influenciado en sus comienzos por los relatos góticos, él mismo llegaría a influenciar a Balzac. No obstante, más que góticos sus relatos se pueden inscribir en un género que tiene sus raíces en el «roman noir» del siglo XVII, y cuya acción, frenética en todo momento, incluye una intriga misteriosa basada en un personaje desdichado, que posteriormente se revelará como noble, que se debe enfrentar a múltiples peripecias que lo conducirán hacia un final sangriento⁴⁶.

El propio Émile Lefranc nos transmite su opinión sobre Arlincourt y sus relatos:

M. le vicomte d'Arlincourt, romancier doué d'une vive imagination, après avoir fait *Ipsiboé*, le *Solitaire*, le *Renégat*, dans un style bizarrement inversif, a abordé le roman politique, comme on le voit dans *Artevelle* ou le *Brasseur roi*. Il a souvent réussi dans le rapprochement des diverses époques; mais il a été entraîné trop loin par le désir de trouver dans le passé ce qui se passe actuellement. Du reste, si l'on blâme, dans les romans de M. d'Arlincourt, quelques exagérations dans les mots, quelques exubérances dans les formes de son langage, on ne peut pas dire qu'ils soient répréhensibles sous le rapport religieux et moral, comme la plupart des œuvres romanesques de notre époque (Lefranc, 1841: 492).

Le Solitaire aparecería en 1821 con un éxito fuera de lo común: en unos meses se reimprimiría doce veces, se traduciría a diez idiomas y se harían de él innumerables óperas y obras de teatro, canciones, parodias, etc., etc. Uno de los traductores españoles da fe de la resonancia del libro:

⁴⁵ José F. Montesinos (1982) le dedica tres páginas al mencionar sus traducciones al español, citando siete de la novela en cuestión en los años 1823, 1830, 1836 (2), 1837, 1840, 1842, 1853. Algunas son reediciones de otras, no citando la edición de 1849 (Taller de encuadernaciones de E. Pujal).

⁴⁶ Arlincourt escribió, entre 1810 y 1851, diecinueve novelas: *Une Matinée de Charlemagne, fragments tirés d'un poème épique qui ne tardera point à paraître* (1810), *Charlemagne, ou La Caroléide, poème épique en vingt-quatre chants* (1818), *Le Solitaire* (1821, Slatkine, Genève, 1973), *Le Renégat* (1822), *Ipsiboé* (1823), *L'Étrangère* (1825), *Ismalie, ou la Mort et l'amour, roman-poème* (1828), *Le Chef des Pénitents noirs, ou le Proscrit et l'Inquisition* (1828), *Les Rebelles sous Charles V* (1832), *Les Écorcheurs, ou l'Usurpation et la peste, fragments historiques, 1418* (1833), *Le Brasseur roi, chronique flamande du quatorzième siècle* (1834), *Double Règne, chronique du treizième siècle* (1835), *L'Herbagère* (1837), *Les Trois Châteaux, histoire contemporaine* (1840), *Ida et Nathalie* (1841), *Les Anneaux d'une chaîne* (1845), *Les Fiancés de la mort, histoire contemporaine* (1850), *La Tache de sang* (1851), *Le Château de Chaumont* (1851).

PRÓLOGO DE LA NONA EDICIÓN FRANCESA

La primera edición del *Solitario* pareció a fines de enero de 1821; la nona, en julio de 1822. ¡Qué pomposo elogio equivaldría a este simple anuncio!... Mucho tiempo hacia que no se había visto en Francia semejante triunfo literario, ni tan universal aceptación.

Aunque se imprimió en la octava edición, como en las anteriores, un cuantioso número de ejemplares, vióse agotada sin embargo con una inaudita rapidez. Cuanto más se difunde el *Solitario* del señor vizconde de Arlincourt, tanto más solicitado es. Este drama, en que se estimula tan vivamente el interés, en que llega al sumo grado lo patético, y en que abundan expresiones tan lúcidas en su elocuencia, y tan elocuentes en su innovación, se ha hecho europeo por su agigantado buen éxito; y traducido en inglés, alemán, italiano, holandés, y ruso, ha logrado en las capitales extranjeras el mismo crédito que en París.

Se han compuesto catorce piezas dramáticas sobre el *Solitario*. Tres de las cuales se han representado, con muy feliz éxito en los teatros de la Puerta de San Martín, Gaité, y Ambigú Cómic, y después en muchos teatros de provincia, con los títulos de *Solitario*, *Monte Salvaje*, y *Elodia*. Acaba de representarse en Feydeau, y de aplaudirse muchísimo una ópera sacada del mismo libro, cuya letra es de M. Planard, y la música de M. Caraffa.

Diversos cuadros, que pintaban al *Solitario*, debían enriquecer la exposición del Museo; pero dicen que la censura les cerró en esta primavera la entrada del salón, como prohibió en el invierno las piezas teatrales compuestas sobre el *Renegado* del señor vizconde de Arlincourt.

Se han puesto en verso muchos libros del *Solitario*. (A la vista tenemos uno manuscrito). Ha parecido un nuevo juego, llamado el *Solitario*. M. Gilbert ha publicado una imitación jocosa de la misma obra, bajo el título de *Nuevo Solitario*. Todos los romances del drama de moda se han puesto en música por veinte autores diferentes; sus principales pasos se han litografiado, grabado, y trazado de mil modos en los muebles, colgaduras, biombos, pantallas de chimenea, chinas, abanicos, etc.; en ello ha tomado la moda sus adornos (haciéndose colores dominantes los de *Azul-Elodia*, y *Obscuro-Solitario*); últimamente, todas las artes, industrias, y talentos se han mancomunado para realzar la celebridad del *Desconocido de la Helvecia*, y de la *Virgen de Underlach*.

Tan afortunado el famoso *Solitario* desde su aparición como los héroes de lord Byron y de Walter-Scott, vio extenderse a lo le-

jos su reputación con una extraordinaria prontitud. Es sabido que el teatro de la cruz, de Madrid, representó *el Solitario del Monte*, comedia heroica en tres actos. Mucho tiempo acudió el pueblo británico al teatro de Londres en que se representaba Elodia; y el año pasado, no cesaban los diarios ingleses de elogiar el libro francés, dándole el nombre de *A chaste and beautiful composition*: finalmente, muchos teatros de Alemania o Italia han reproducido también, y con feliz éxito, al héroe de moda.

Habíase dicho en el prólogo de las primeras ediciones: «La fortuna más asombrosa quizás que el *Solitario* ha logrado, consiste en que le han elogiado unánimemente los diarios más opuestos. Esta uniformidad de elogios ha probado que hay entre nuestros Aristarcos una conciencia literaria, y que el verdadero talento puede dominar hasta sobre las preocupaciones de la opinión, y triunfar del espíritu de partido... Siempre que aparece una obra notable en el horizonte literario, no tiene que temer entre nosotros las críticas injustas». (*El solitario* por el vizconde de Arlincourt, traducción de la nona edición francesa, cuidadosamente corregida por A. de Covert-Spring, tomo I, Barcelona, Imprenta de Agustín Gaspar y Compañía, 1836, pp. I-VIII).

En Inglaterra el éxito y la recepción de la novela no sería menor, alabándola los periódicos de Londres sin ambages, y destacando su semejanza con el carácter histórico y estilo dramático de Walter Scott, junto a la elevada y poética elocuencia de *Telémaco*, la sencillez de *Estela*, la imaginación resplandeciente y caballerescas del *Ariosto*, y el vivo y profundo interés del nuevo género *romántico*. Alababan, asimismo, el patetismo de la belleza poética, los delicados pensamientos y el armonioso estilo.

Además de las once ediciones francesas, la obra sería traducida al alemán, inglés, holandés e italiano en 1821; al danés, español, polaco y sueco, en 1823; al portugués y ruso, en 1824. El éxito del libro implicaría, lógicamente, las críticas a favor y algunas en contra, lo que llevaría a Arlincourt a solicitar la «bienveillance» de la crítica en la segunda edición, en una nota añadida al título:

Plus heureux que *la Caroléide*, *le Solitaire*, jusqu'à ce jour, a trouvé grâce devant la critique. Fidèles aux doctrines *classiques*, plusieurs littérateurs ont attaqué le genre de mon nouvel ouvrage, qu'ils ont nommé *romantique*; mais leurs censures même ont été des éloges, puisqu'ils ont bien voulu placer *le Solitaire* à côté des *Maleck-Adhel*, des *Eudore*, des *Wallace*, des *Chactas* et des *Lara*.

Je ne chercherai point à défendre le genre *romantique*, encore moins à l'attaquer. Tout ouvrage d'imagination, qui serait écrit avec pureté, qui ne choquerait ni le goût, ni la raison, et qui

joindrait à de grandes pensées un intérêt vif et soutenu, quel que fût d'ailleurs son plan, quelques écarts que se permit l'auteur, me paraîtrait du genre *classique*. «Le Parnasse ne connaît point l'intolérance (a dit fort bien l'un de nos meilleurs écrivains); il ne lance point d'anathèmes.» Je ne vois donc dans la guerre entre les *classiques* et les *romantiques* qu'une vaine dispute de mots.

La première édition du *Solitaire* a été enlevée avec une telle rapidité, qu'à peine ai-je eu le temps de revoir la seconde. Des juges sévères y trouveront sans doute encore des fautes; mais j'aime à espérer qu'ils continueront à me traiter avec bienveillance ceux qui ont rendu compte du *Solitaire* avec tant de talent et d'impartialité. (*Le Solitaire* par M. le Vicomte d'Arlincourt. Seconde édition, Paris, Imprimerie de Le Normant, 1821, pp. 1-2).

Al igual que Ducray-Duminil, d'Arlincourt desde el comienzo de su relato utiliza los recursos propios de la novela gótica:

Non loin du lac Morat, au milieu des montagnes de l'antique Helvétie, au fond d'une -vallée traversée par un torrent fougueux, et couronnée par d'épaisses forêts, s'élevait, au 15^e siècle, le monastère d'Underlach. Quelques jours avant la fameuse bataille de Morat, Charles-le-Téméraire avait livré cette abbaye et ses richesses à l'avidité fureur de ses soldats. Tous les religieux d'Underlach avaient été massacrés. La roche sur laquelle tomba la tête de ces infortunés était montrée aux voyageurs par les pâtres de la contrée. Un miracle même, selon le récit des montagnards, perpétuait le souvenir de l'acte de barbarie du trop célèbre Bourguignon. La pierre qui servit d'échafaud aux pieuses victimes avait conservé les couleurs homicides. De son rougeâtre granit, le sang des prêtres égorgés semblait ruisseler encore; et, monument de terreur, ce rocher situé sur le bord du torrent, portant les traces ineffaçables du crime, était nommé le *Pic Terrible*.

Podemos distinguir los elementos representativos empleados por el autor: monasterio (en lugar de castillo) insertado en profundos y aislados bosques, pasado medieval (batalla de Morat en la que los suizos vencieron a Carlos el temerario, en 1476), acontecimientos milagrosos o fantástico, actos de barbarie, sensación de terror, etc.

Conclusión

Tras recorrer un camino arduo para ir adquiriendo sus cartas de nobleza, la novela va asentándose como género literario ante el público y la crítica. A pesar de

que los propios novelistas la consideren un peligro para la moral del lector, sobre todo de las mujeres⁴⁷, el siglo XVIII ve la ascensión imparable del género, aunque sea considerado un período eminentemente filosófico. Después de una tendencia narrativa deudora de los relatos «précieux» del XVII, y posteriormente de las novelas realistas de Lesage, Marivaux y Prévost, en la segunda mitad del siglo se va imponiendo un tipo de novela moral que cuida más la moralidad que otros aspectos de la narración. Así, en Francia, como en el resto de Europa, tres obras marcarán la pauta literaria en cuanto a la evolución del género novelesco durante la segunda mitad del XVIII: *Clarissa Harlowe* de Richardson, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *Die Leiden des jungen Werthers*. Novelas epistolares las tres, sus protagonistas se debaten entre la «poesía del corazón» y la «prosa de las relaciones sociales», anunciando ya la lucha entre el individuo y la sociedad de los héroes románticos, de Stendhal, Balzac y los grandes novelistas del XIX.

Pero hasta que éstos lleguen a aparecer, Francia sufrirá una ola de anglomanía, propiciada primero por la traducción de las obras de Richardson, y más tarde por los relatos terroríficos, denominados en Inglaterra «góticos». Puestos de moda por Walpole y su relato *The Castle of Otranto*, la verdadera introductora en Francia, y a la que seguirían todos los cultivadores del género, sería Ann Radcliffe. La influencia de esta y sus seguidores tendrá una vigencia de casi tres décadas (1790-1820), siendo imitada y admirada por los narradores franceses, entre los que resaltarían dos: Ducray-Duminil y Arlincourt. Con características diferentes cada uno los dos obtendrían grandes éxitos con sus relatos de terror, con ribetes de novela histórica el segundo en su famoso relato *Le Solitaire*. Con ellos se abriría la senda de los «feuilletonistes» románticos: Dumas, Féval, Sue, Soulié, que gozarían de una gran aceptación, extendiendo su fama a Europa a través de las traducciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARGUILLET, Françoise (1981): *Le Roman au XVIII^e siècle*. París, PUF.
- BURKE, Edmund (1956): *The Sublime and Beautiful*. Nueva York, The Harvard Classics [1^a ed. 1757].
- COINTRE, Annie et RIVARA, Annie (2006): *Recueil de préfaces de traducteurs de romans anglais 1721-1828*. Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- COULET, Henri (1967): *Le Roman jusqu'à la Révolution*. París, Armand Colin.
- DELISLE, Jean et Judith WOODSWORTH [eds.] (2005): «El auge de la novela gótica en Francia». *Los traductores en la historia*. Editorial Universidad de Antioquía, 176 et ss.

⁴⁷ Los novelistas se justifican continuamente por los reproches de inmoralidad hacia sus obras, como antes lo habían hecho por los visos de inverosimilitud.

- KILLEN, Alice M. (1924): *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. París, Champion (Slatkine Reprints, 1984).
- LEFRANC, Émile (1841): *Histoire élémentaire et critique de la littérature. XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles*. París-Lyon, Librairie Classique de Perisse Frères.
- LEVY, Maurice (1995): *Le Roman gothique anglais, 1764-1824*. París, Albin Michel.
- MAIGRON, Louis (1898): *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. París, Hachette (Genève: Slatkine Reprints, 1970).
- MONTESINOS, José F. (1982): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*. Madrid, Editorial Castalia [4^a ed.].
- MORILLOT, Paul (1892): *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours. Lectures et esquisses*, París, G. Masson.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1988): «Surrealismo y novela gótica. De M. G. Lewis a A. Artaud y L. Buñuel», in *La recepción del texto literario*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza y Casa de Velázquez de Madrid, 177-206.
- SAMUELS, Maurice (2004): *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Cornell University Press.
- SETH, Catriona (dir.) (2010): *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*. París, Éditions Desjonquères.
- UCHERKOWA, Urszula (1979): «La Forme gothique des romans de Ducray-Duminil». *Romanica Wratislaviensia* 14, 25-38.
- WATT, Ian (1957): *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres, Penguin.
- WRIGHT, Angela (2014): «Gothic translation: France, 1760-1830», in: *The Gothic Word*, edited by Glennis Byron and Dale Townshend. Nueva York, Routledge, 221-230.