LARRA, *LA GALERIA FUNEBRE* Y EL GUSTO POR LO GOTICO

El gusto por la fantasía macabra y por lo gótico en los años inmediatamente anteriores al pleno florecimiento del romanticismo marca toda la época y deja profundas huellas en el período siguiente. Este interés, claro está, no apareció de repente en los labores del romanticismo, pero es evidente que la creciente división entre el control racional ilustrado y la libertad emocional romántica llega a ser una de las características más notables de esta coyuntura histórico-estética. Cada época desarrolla su propio lenguaje, un código literario que corresponde a su *Weltanschauung;* y para expresar la nueva experiencia romántica en forma literaria, los autores de aquel período formularon una complicada red de imágenes con la que comunicar la profunda desilusión que sentían ante la triste realidad circundante. El mundo romántico, necesitado de nuevas formas de expresión, desarrolló una nueva iconografía y un nuevo vocabulario para presentar en forma concreta las ideas que llegarían a dominar la primera mitad del siglo XIX. Aunque en otro lugar he estudiado aquellas imágenes y explicado cómo formaron un verdadero lenguaje que podemos llamar "romántico"[1], la transición del idioma poético ilustrado al romántico no ha sido hasta ahora analizada.

Desde un punto de vista diacrónico el paso de un sistema a otro no es brusco; al contrario, un examen minucioso nos revela la presencia de un idioma intermedio que podríamos llamar "gótico".

El idioma poético de la Ilustración fue el pastoril. Pero este lenguaje ya no servía a los románticos, necesitaban otro que expresara con más fidelidad y más pasión su experiencia vital. Obras publicadas en el extranjero, como *The Monk,* de M.G.Lewis, *The Italian,* de Ann Radcliffe, etc., llegaron a ser modelos para el nuevo hombre y literato. No creo que estas obras sean mero adorno ni explotación del lenguaje macabro, sino obras que revelan un cambio mucho más profundo del pensamiento europeo. Como nota Guillermo Carnero con su acostumbrada perspicacia, el siglo de las luces tenía "una cara oscura", esto es, una cara menos racional y controlada. En su definición, una de dichas caras es "alumbrada por la razón sistematizadora y ordenancista" mientras que la otra, la más atractiva, "queda en la penumbra ... de la valoración de lo irracional"[2]. Es el residuo de esta cara irracional, el que se expande y se populariza en la segunda y tercera décadas del siglo XIX, lo que me interesa hoy. Es este ese sistema que he llamado "gótico"[3].

A lo largo de los primeros años del XIX, se nota en Europa un creciente interés por lo gótico. Tanto en Inglaterra como en Francia, la novelística y la dramaturgia se empapan de lo que Carnero llama "el cultivo sistemático de lo terrorífico", (Carnero, 117) un cultivo que llegará a España generalmente por vías francesas. El teatro melodramático, que quizá se puede llamar verdaderamente pre-romántico, gana popularidad en Madrid al comenzar el siglo, y su popularidad se intensifica tras la llegada del impresario francés Juan de Grimaldi, a quien debemos la resurección del teatro español de aquellos años, y "sin cuyo apoyo casi no se concibe el Romanticismo en el teatro español"[4].

Creo que este interés en lo macabro tiene verdadera importancia para la comprensión del movimiento romántico español. Es más: creo que la popularidad del teatro horrorífico y de la narrativa gótica forma el *substrato* sobre el que se construye toda la literatura romántica. La historia literaria se escribe, a veces, con mentalidad guerrera, esto es, se divide en dos bandos: uno de ellos lo constituye lo que llamamos paraliteratura: aquellas publicaciones que por el mero hecho de ser populares (y a veces super-popula-res), son descartadas y con fecuencia desaparecen por completo de las historias literarias (cito el caso del drama más popular de la primera mitad del siglo XIX, *La pata de cabra,* que jamás aparece en los manuales literarios[5]). El otro bando lo forman aquellos textos que nosotros, los profesores de literatura, juzgamos que deben ser leídos en clase, reéditarse, criticarse, etc., o sea, los que definimos como *literatura.* No quiero defender aquí la mala literatura ni proponer que debemos estudiar todos los libros populares de todas las épocas,

pero sí necesito hacer hincapié en esta división para elaborar la modesta teoría que me interesa: esto es, que es precisamente lo gótico, lo macabro, lo fúnebre, lo lúgubre, lo que une la literatura culta (buena) con la literatura popular (mala) en la época romántica. Es esta serie de imágenes la que sirve de puente entre la literatura educada y la del pueblo. Buen ejemplo de este fenómeno se encuentra en un melodrama traducido del francés que alcanzó gran popularidad en los teatros madrileños durante la segunda época fernandina y que fue uno de los dramas más representados durante las temporadas de 1831 y 1832, o sea, en la época inmediatamente anterior al florecimiento del teatro romántico. *La huérfana de Bruselas,* obra original de Victor Ducange traducida por Grimaldi para su mujer, la actriz Concepción Rodríguez, se estrenó en el teatro del Príncipe en 1825 y gozó de más de ciento veintiseís representaciones hasta mediados del siglo[6]. Al estrenarse, alcanzó ocho representaciones (generalmente obras nuevas se quedaron en las tablas no más de dos o tres días) y el público se entusiasmó con el misterio, la pasión, el patetismo y el sentimiento que caracterizan a esta literatura terrorífica. Es la historia de Cristina, una joven huérfana, que espera casarse con su novio Carlos, hijo de la rica marquesa de Belvil. La historia se complica con la aparición de Walter, un villano que pretende forzarle a ser su esposa y para ello la amenaza con revelar una supuesta historia criminal y así impedir su matrimonio con Carlos. Hay escena tras escena de fogosa pasión de amenazas de venganza, de tiranía emocional, de puñales y fuegos y truenos y relámpagos y muertes y fantasmas, o sea, escenas representativas de la más pura iconología romántica. Leamos una escena clave y pensemos en lo que aparecerá en los teatros dentro de una década *(La conjuración de Venecia, Macías, Don Alvaro, El trovador,* etc.):

CRISTINA: ¡Ah! ¿Sois vos? ... *(deja caer la luz y se apaga)* ¡Dios poderoso! ¿Qué quereis todavía de mí? ¿No me habeis hecho bastante desgraciada? ¿Me perseguireis hasta la tumba?

WALTER: Sí: os perseguiré sin cesar. En todas partes me vereis siempre, como una sombra, siguendo nuestros pasos. No tendreis un solo día de descanso; y al momento que un rayo de esperanza venga a alentaros, oireis repetir el nombre de Cristina.

CRISTINA: ¡Ah! [...] Soy una víctima abandonada a la desgracia. Pero si hay que elegir entre el infortunio que me persigue, y el horror de llevar el nombre de esposa vuestra, no lo dudeis, cruel: la miseria, el aprobio, el cadalso me parecerán menos horribles que pertenecer a un monstruo como vos. [...] Ya no me queda nada que temer. Entregadme, pues, a mis verdugos: seputald la inocencia en los tormentos reservados al crimen; pero nunca, no, nunca recogereis el fruto de vuestros odiosos delitos. [... j ¡Bárbaro! Habeis vendido mis lágrimas a mis enemigos, y ¿quereis aun que la víctima se entregue por sí misma a su verdugo? Nunca ... nunca ... ¡Mas bien la muerte![7]

Tales escenas afectaban al público y lo emocionaban profundamente. Una reseña del periódico *El Diario de Valencia* señaló que precisamente durante la representación de esta

escena, "los espectadores se olvidaron en aquel momento de la actriz, y sólo vieron a Cristina, y sintieron y sollozaron con ella, y a duras penas pudieron reprimir el llanto que se agolpaba a sus ojos y sólo se cobraron para premiar el mérito eminente de la artista"[8]. Ahora bien, lo que impide que esta obra pueda considerarse como plenamente "romántica" es que el autor no la puede acabar sin resolver los problemas: aunque hay víctimas inocentes (la pobre madre de Carlos muere asesinada por el villano Walter), Cristina recibe la promesa de "premio de sus lágrimas y la recompensa de sus virtudes", lo que ciertamente no ocurre en los dramas románticos. Este es precisamente el mayor cambio entre el antiguo mundo y el nuevo: en el nuevo cosmos no hay posibilidad de una resolución pacifica del conflicto[9]. El "happy ending" sirve como una metáfora para un mundo que todavía goza de alguna estabilidad social y moral; estos autores no están conscientes del cambio, pero comienzan a emplear el nuevo vocabulario que revela la profunda crisis romántica. Sin embargo, la extraordinaria popularidad de la obra habitúa al público a ese nuevo mundo de signos, a ese sistema de imágenes que constituyen un elemento importante del nuevo lenguaje.

Encontramos otro ejemplo del uso del nuevo idioma gótico-romántico en una de las obras más populares en la década de los 1830: me refiero a la celebrada *Galería fúnebre de espectros y cabezas ensangrentadas,* publicada por. Agustín Pérez Zaragoza y Godínez en doce tomos (21 "historias trágicas") en 1831. La colección es archiconocida ahora que tiene una edición moderna (aunque incompleta). Y, hay que confesarlo, como opinó el rese-ñador de las *Cartas Españolas,* "la obra es terrible", en todos los sentidos etimológicos de esta palabra. Sin embargo, como *La pata de cabra,* gozó de una enorme popularidad, e incluso enriqueció al autor ("Le ha caído al señor Zaragoza la lotería" leemos en las *Cartas Españolas).*

Según el propio Zaragoza, la colección iba destinada a la "juventud" y a las "señoritas" con la expresada intención de "producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones"[10]. Zaragoza insiste en la misión docente de su publicación ("... me propuse publicar esta obra que abrazase los dos objetos y sirviese de freno, cuando no de remedio, al error y a las consecuencias de una exaltada pasión") pero no lo creemos ni un minuto[11]. "Exaltada pasión" es exactamente lo que pedía el público y lo que iba a marcar la época romántica. E inmediatamente después de insistir en que su obra va a corregir las exageraciones de esta "exaltada pasión," Zaragoza (en la "Introducción analítica" que antepone a las historias) revela su verdadera misión: " ... escribiré sólo para las personas de una imaginación viva y *exaltada* por las impresiones fuertes, y de una alma sensible"[12]. De hecho, cuando quiere comparar su obra con modelos anteriores, no lo hace con las obras antiguas que corrigieran vicios, sino con las de Young y Ann Radcliffe, dos autores cuya sensibilidad macabra o exaltación gótica excitará la fantasía de los jovenes románticos[13]. Y el lenguaje que usa para describir los efectos que intenta producir es el mismo que ya hemos llamado "gótico":

Resonará continuamente a sus oídos el ruido espantoso de metales y cadenas; se paseará su imaginación por largos pasadizos, cuevas, oscuros subterráneos, donde a la escasa luz de una lámpara moribunda divisarían un cádaver amortado, etc. (54-55)

Zaragoza detalla cuál será la reacción producida en sus lectoras "sensibles", pero al describir tan alegremente las convulsiones que van a sufrir, parece olvidarse de su "intención moral".

Desgraciada la joven que, hallándose sola en cu cuarto y casa de retiro, en medio de un desierto lleno de malezas y bosques, y no teniendo otra música que los gritos lamentosos de lechuzas y mochuelos en una noche tempestuosa, tuviese el arrojo de ponerse a leer nuestra *Galería fúnebre:* ya veo erizados sus cabellos y palpitar agitada-mente su corazón de una fuerte opresión; sus ojos, imagen del terror, verán revolotear de repente fantasmas espantosas detrás de su asiento ..., un espectro extraordinario en la alcoba y los dobleces de las cortinas se convertirán en figuras horrorosas; verá cruzar duendes por todas partes, y hasta en la chimenea resonará el ruido sorprendente de cadenas estrepitosas ... el terror infundido en nuestra lectora es ya tal que la decide a llamar a toda la familia: tira de la campanilla, prorrumpe en descompasados gritos, se acongoja, y, en fin, todas las sombras de su aposento son en su imaginación cuerpos animados. (61-62)

La descripción llega a ser prescripción: - Zaragoza le dice a sus lectoras cómo deben reaccionar ante sus horrendas historias. Lo interesante aquí, y esto lo quiero subrayar, es que las palabras de Zaragoza no son mera literatura; la verdad es que eran proféticas. Leemos en las *Cartas Españolas* la queja que la obra "vuelve locos a sus lectores". Es más: la obra produce inquietud e inestabilidad dentro de la familia (el mismo vicio satirizado por Larra en "El casarse pronto y mal" y Mesonero seis años más tarde en "El romanticismo y los románticos"). Cito de las *Cartas Españolas:*

Una señora ... en vista del tremendo anuncio de las "sombras" y de los "espectros", envió a suscribirse a dicha colección. Madre de una numerosa familia, tuvo ocasión de observar que la obra fue cogida con ansia por sus hijos, y aun produjo disputas entre ellos sobre quién había de leerla primero. Hace pocas noches, siendo las dos o las tres de la madrugada, se oyeron en la alcoba de la hija mayor, señorita de quince años, unos quejidos y sollozos descompasados que debieron alarmar. El padre, la madre, los hermanos, los criados, quién con la lamparilla, quién con farol, quién con el candil, todos asustados, vuelan al dormitorio de la señorita y la encuentran en la cama gimiendo, llorando, llamando, suspirando, y el corazón palpitando. Adviértase que el primer volumen de las "sombras ensangrentadas"le había servido de sabrosa lectura antes de dormirse, y le tenía en el veladorcito inmediato a la cama. Pregúntanla a una voz qué es lo que tiene. Y la oobre señorita, los ojos espantados, la voz balbuciente y trémula, y con explicación agitada, responde que una horrible visión que se ha refugiado a una de las cortinas de las puertas vidrieras la ha acosado, zumbado en derredor y dado un rato tenebroso y atroz[14].

Ya desde tiempos de Alonso Quijano el Bueno, entendemos el poder de la literatura para transformar al lector, pero en la época romántica esta transformación combina la literatura popular con la literatura culta[15]. Como nos hace ver Toby Siebers, en su libro sobre *The Romantic Fantastic,* "En la literatura fantástica, la poética visionaria del individuo romántico y las pesadillas supersticiosas del hombre medio convergen ,.."[16]. La *Galería* obviamente se dirige a las "pesadillas supersticiosas" de aquel hombre medio. Cuando Zaragoza proscribe un segundo caso de reacción horrorosa ante la lectura de su *Galería* (pp. 62-63), la lectora reacciona como todas las buenas heroínas románticas: se desmaya. Pero insisto en esto: Zaragoza no está describiendo la literatura, sino la vida. Esta convergencia es especialmente notable en la época romántica.

¿Es "romántica" esta *Galería fúnebre?* Quizá una pregunta más sensata sería, "¿Emplean el nuevo lenguaje gótico-romántico y reflejan los valores románticos obras como la *Galería fúnebre?* ", una pregunta que tendría que contestarse en la afirmativa. Según comenta Russel P.Sebold:

Pero lo que era el escándalo de los neoclásicos iba a ser la delicia de los románticos; y sin este completo viraje moral ni aun se habría llegado a concebir la posibilidad de obras como la *Galería fúnebre ...* o *el Alfredo ...* **En la primera de estas obras, el autor resumiría en la forma más concisa posible la nueva moralidad romántica: "El crimen tiene su heroísmo" [17].**

Es muy importante señalar, sin embargo, que incluso dentro de la época había una firme conciencia de lo "romántico" de una obra como la *Galería.* Leamos la definición publicada en *Leyendas y novelas jerezanas* (Ronda: Pérez de Guzmán, 1838), que caracteriza la *Galería* como "una colección de novelas *del más puro y acendrado romanticismo*. Más cabezas ensangrentadas, puñales, venenos y horca se encuentran en esta obra divina, que coles en la plaza de un pueblo por la mañana temprano y acelgas en la cocina de un convento"[18]. Y como señala Alian Rodway, "La novela de horror ... influye en todos los grandes románticos, sin excepción"[19] .

Larra, siempre consciente de la separación entre buena literatura y literatura de masas, no quería reconocer (o mejor dicho, aceptar) la convergencia que se efectuaba durante este período de transición y que culmina plenamente en el decenio de los 1830, que presenció el triunfo de las grandes obras románticas. Expresó claramente su repugnancia ante la fácil conmoción producida por ciertos efectos en su reseña de *El verdugo de Amsterdam* (de Ducange, el mismo autor de *La huérfana de Bruselas):* "Conmover con sangre no es la obra del poeta: un carnicero puede hacer otro tanto" y añade sarcásticamente: "En su género hay pocas cosas más completas; hace llorar como haría llorar a cualquiera una paliza; horroriza, espanta, asombra, estremece, horripila. El interés no decae nunca ..."[20]. Estas son exactamente las mismas reacciones que Zaragoza esperaba producir en sus lectores; el público accedió a aquellas esperanzas.

Larra, con inquietud, vio tales obras durante este período de su trayectoria intelectual-con alarma: en "¿Quién es el público y dónde se le encuentra?" *(Pobrecito Hablador,* 17 agosto 1832), protesta contra el mal gusto del público: "¿Será el público el que compra la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas,* y las poesías de Salas, o el que deja en las librerías las *Vidas de los españoles célebres* y la traducción de la Ilíada? ... ¿El que en las épocas tumultuosas quema, asesina y arrastra, o el que en tiempos pacificos sufre y adula?". Creo que podemos divisar otra velada referencia a la *Galería fúnebre* en un comentario que hace en "Carta a Andrés" *(El Pobrecito Hablador,* 11 septiembre 1832). Escribe:

Ni quiero yo negar la triste verdad de que no hay día que algún libro malo no se publique, antes lo confieso, y de ello y de ellos me pesa y tengo verdadero dolor, como si los compusiera yo. Pero todo ese atarugamiento y prisa de libros, reducido está, como sabemos, a un centón de novelitas fúnebres y melancólicas, y de ninguna manera arguye la existenica de una literatura nacional... .

Tres meses más tarde, repite este pesimista análisis de la situación literaria en España: "Háse apoderado hoy la murria de nosotros ... Pues a fe de habladores, ni hemos estado luchando con las sombras ensangrentadas de Zaragoza, ni salimos de la representación de ningún melodrama traducido del francés" ("Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español", *El Pobrecito Hablador,* 20 diciembre 1832). Es más, y movido de ese mismo refinamiento estético, Larra siempre había mostrado impaciencia ante las obras puramente populares, criticando al público por su evidente mal gusto en su reseña de *Treinta años,* del mismo Ducange (ese "monstruo dramático") *(El Duende Satírico del Día,* 31 marzo 1828). En este artículo, escribe con su típico sarcasmo:

Y tienen razón, a fe de Duende; el resultado es que no se ha silbado, ha estado el teatro lleno; pues ¿qué se le puede pedir? ¿Qué más reglas quiere usted en un drama? ¿Ha producido dinero? Pues eso es lo que es menester, y opino que ésa es la única regla que debe tener una comedia.

La *Galería fúnebre,* como ya hemos visto, también seguía tan importante regla.

Podemos aducir innumerables ejemplos para apoyar este punto (ver el citado artículo de Carnero), pero creo que lo esencial ahora es evidente. La literatura verdaderamente popular no tiene porque ser "mala literatura", ni tiene necesariamente que carecer de valores "literarios", pero es un hecho que en la época fernandina no se llega a dar una adecuada combinación de lo popular con lo literario. Sin embargo, algo muy importante tiene lugar en esos años: mediante la continua presión de dramas como *La huérfana de Bruselas* o narraciones como *La galería fúnebre,* se va formando un numeroso grupo de espectadores y lectores que comprenden el nuevo lenguaje romántico y que aceptan las exageraciones de una nueva cosmovisión.

Así, cuando por fin llegan a las tablas madrileñas las obras románticas, el público ya entendía el lenguaje de los intelectuales liberales. Aunque sabemos ahora que el estreno de *Don Alvaro* desorientó a mucha gente[21], otros estrenos de obras igualmente desmesuradas y fúnebres - alabadas por Larra por su contenido literario - alcanzaron inmediata popularidad: me refiero, claro está, a *La Conjuración de Venecia,* que alcanzó trece representaciones en abril y mayo de 1834, y a *El trovador,* cuyo éxito fue tal que, como es sabido, inauguró la costumbre de llamar al autor a la escena. El lenguaje romántico, como todos los lenguajes, no descendía de la inteligencia al pueblo, sino que ascendía del pueblo a la cultura. Comenzó a difundirse a través de obras populares, de escaso mérito literario, y sólo más tarde, ya resplandecería, elaborado y refinado, en las obras que con razón todavía se estudian y que constituyen las merecidamente llamadas obras maestras de nuestra literatura romántica.

DAVID T.GIES
Universidad de Virginia

Notas

1) *Ver* mi estudio, "Imágenes y la imaginación románticas," *Romanticismo 1* (Genova, 1982), 49-59.

2) GUILLERMO CARNERO , *La cara oscura del siglo de las luces* (Madrid: Fundación Juan March/Castalia, 1983), p. 16. Ver también su "Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XIX", I*nsula,* 318 (mayo 1973), pp. 1, 13-15.

3) Nuestro uso de la palabra "gótico" no tiene nada que ver con el valor arquitectónico de las catedrales medievales, sino con el valor literario de aquella palabra tal como se empleó a partir de los años 1790. Ver el estudio de DAVID PUNTER, *The Literature of Terror* (London: Longmans, 1980).

4) JENARO ARTILES, "Larra y el Ateneo", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo (Ayuntamiento de Madrid),* 8 (1931), p. 140.

5) Ver mi artículo, " 'Inocente estupidez': *La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the Regeneration of the Spanish Stage", *Hispanic Review,* 54 (1986), 365-96.

6) *Ver* A.RUMEAU, "Le théâtre à Madrid à la vielle du romantisme, 1831-1834", *Hommage a Ernest Martinenche. Etudes hispaniques et américaines* (Paris:' D'Artrey, 1939), 330-46. También A.K. SHIELDS, *The Madrid Stage, 1820-1833*, Ph.D. Dissertation University of North Carolina, 1933.

7) *La huérfana de Bruselas,* en *Biblioteca dramática,* vol. 29 (Madrid: Pascual Conesa, 1862), P. 10.

8) *Diario de Valencia,* 15 julio 1831.

9) *Ver* CESAR REAL RAMOS, "De los 'desarreglados monstruos' a la estética del fracaso (prehistoria del drama romántico", *Anales de Literatura Española,* 2 (1983), 419-45.

10) AGUSTIN PEREZ ZARAGOZA Y GODINEZ, "Prolegómeno", *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrantedas.* Ed. Luis Alberto de Cuenca. (Madrid: Editora Nacional, 1977), p. 47. Cuenca tiene un artículo en que investiga algunas raíces del fenómeno; ver su "La literatura fantástica española del siglo XVIII", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 410 (1984), 107-18.

11) RODNEY RODRIGUEZ ha notado la falsedad de las protestas de Zaragoza: "But when one reads the *Galería* today one suspects thet Pérez Zaragosa Godínez feigned a moral intent to get past the censors; he only wanted to entertain and arouse the imagination." Ver su "Continuity and Innovation in the Spanish Novel: 1700-1833", en Douglas y Linda Barnette, eds., *Studies in Eigh-teenth-Century Litarature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling* (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1985), p. 53.

12) *Ed. Cit.,* p. 54. Enfasis mío.

13) *Ver* CARNERO, *op. cit.*

14) CUENCA, p. 20.

15) Esta tranformación está ayudada también por la enorme popularidad de la comedia de magia. "Este es el precioso momento que ha escogido para leer la *Galería fúnebre;* pero apenas ha llegado a leer algunas páginas cuando ya su respiración es interceptada: su inquietud la hace mirar a todos lados: un temblor penoso se apodera de sus sentidos: sus vestidos colgados de una percha son ya en su espíritu aturdido y aterrado objetos fantásticos que la amenazan con sus miradas. Su gorro y su sombrero, adornados de guirnaldas de flores, a través de la sombra de la luz toman la figura de dragones volando; y, en fin, hasta su harpa en la oscuridad se la tranformará en una horrorosa prisión con grandes cerrojos; mas pluguiese a Dios que su imaginación no formase más objetos que acrecentasen su terror. La pobre niña había almorzado de un pavo asado que la criada se olvidó de retirar, y, revestido este animal de todos los colores de la prevención, se convierte a sus ojos en una cabeza lívida y ensangrentada, dividida de su cuerpo el día anterior por la cuchilla del verdugo ... " ("Introducción analítica", pp. 62-63). La relación entre estas narraciones y los efectos teatrales de la comedia de magia no ha sido estudiada; merece un estudio aparte.

16) "In fantastic literature, the visionary poetics of the Romantic individual and the supersiti-tous nightmares of common inen converge ... " (Ithaca: Cornell University Press, 1984), p. 9.

17) RUSSEL P. SEBOLD, "Lo 'romancesco', la novela y el teatro," *Trayectoria del romanticismo español* (Barcelona: Editorial Crítica, 1983), p. 153. La cita de la *Galería* viene de la p. 423, *ed. cit.*

18) Citado por E.A. PEERS. *Historia del movimiento romántico español,* I (Madrid: Gredos, 1967), p. 183; recogido por Cuenca. Enfasis mío.

19) "The horror novel ... affects all the great romantics without exceptíon." ALLAN RODWAY, *The Romantic Conflict* (London, 1963), p. 59.

20) *RE* 13 mayo 1834.

21) *Ver* RENE ANDIOC, "Sobre el estreno de *Don Alvaro",* en *Homenaje a Juan Lópcz-Mori-llas* (Madrid: Castalia, 1982), pp. 63-86.