

# LA IDEA DE LIBERTAD EN «THE LADY OF THE HOUSE OF LOVE» DE ANGELA CARTER DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO<sup>1</sup>

Fecha de recepción: marzo de 2023

Fecha de aceptación y versión definitiva: mayo de 2023

*RESUMEN:* La idea de libertad en las obras de Angela Carter ha tenido una interpretación feminista principalmente. Sin negar este hecho, el presente artículo pretende demostrar que el relato «The Lady of the House of Love» puede tener otra lectura y lo hace tomando dos referencias. La primera es la intertextualidad con «La novia de Corinto» de Goethe y la segunda es el materialismo filosófico. En base a ambas, se mostrará una idea de libertad de mayor alcance.

*PALABRAS CLAVE:* Libertad; «The Lady of the House of Love»; Angela Carter; «La novia de Corinto»; materialismo filosófico.

## ***The Idea of Freedom in Angela Carter's «The Lady of the House of Love», from a Perspective of Philosophical Materialism***

*ABSTRACT:* The idea of freedom in Angela Carter's works has had a feminist interpretation mainly. Without denying this fact, this paper aims to show that the short story «The Lady of the House of Love» can admit another reading and it does so by discussing two references. The first one is the intertextuality with «The Bride of Corinth» by Goethe and the second one is philosophical materialism. Based on both texts, it will be proved that the idea of freedom has a wider sense.

*KEY WORDS:* freedom, «The Lady of the House of Love», Angela Carter, «The Bride of Corinth», philosophical materialism.

---

<sup>1</sup> Shandong University, China. Correo electrónico: telemilio@yahoo.es.

## 1. INTRODUCCIÓN

«The Lady of the House of Love» es una narración que, como otras muchas obras de Angela Carter, admite una interpretación de tipo feminista, en este caso en relación a la imposición de unas reglas dentro de una sociedad patriarcal que coarta la libertad de la mujer. Desde estas líneas se defenderá la pertinencia de una lectura en relación a una idea de libertad más general, algo que se hará partiendo desde algunos de los postulados del materialismo filosófico como teoría de la literatura. Además, entre los intertextos que se pueden seguir en el relato de Carter, el presente estudio tiene como uno de sus objetivos mostrar cómo procede vincularlo con el poema «La novia de Corinto» de Goethe dentro dicho contexto de la libertad.

Para ello, se hablará de los conceptos de declinación de la idea de libertad y del espacio antropológico, contemplados desde el materialismo filosófico. A continuación, se comprobará de qué manera se pueden vincular otras obras de Carter con las de Goethe. Tras ello, se comentará «The Lady of the House of Love» en relación a dichas obras, al nuevo intertexto propuesto y a la aplicación del materialismo filosófico.

## 2. LA LIBERTAD Y EL ESPACIO ANTROPOLÓGICO DESDE EL MATERIALISMO FILOSÓFICO

En la aplicación del materialismo filosófico dentro del campo de la literatura, destaca la labor de Jesús G. Maestro quien expuso su teoría literaria en *Crítica de la razón literaria* (2017). A tal respecto, en el presente apartado se exponen las ideas de libertad y de espacio antropológico que aquí se desarrollan y que se aplicarán después en el estudio de la obra de Angela Carter.

En relación a la idea de libertad, Gustavo Bueno indica: «se llama libre al individuo dotado, al parecer, de *libre arbitrio*, que algunos identifican con la facultad de elección, considerándolo como el atributo más relevante de la persona humana, como raíz de su responsabilidad y, por tanto, de su condición de sujeto moral o ético» (1996, p. 238). En este punto, hay que recordar la conferencia inaugural «Two Concepts of Liberty» de Isaiah Berlin en la Universidad de Oxford el 31 de octubre de 1956, donde hizo una aproximación a conceptos políticos reintroduciendo el estudio de la filosofía política y distinguió una libertad negativa, tal como la utilizó Thomas Hobbes en la que no hay interferencias de agentes, y una libertad positiva, donde hay

una interferencia por otras personas (Berlín, 1969, p. 121). Interpretando esta idea, Bueno distingue dos acepciones: la libertad de y la libertad para. Por un lado, la libertad de se identifica con la acepción negativa según la cual libertad significa la negación de dependencia respecto de algo, es la negación de cualquier determinación exterior, de cualquier imposición que coarte la propia espontaneidad. Por otro lado, la libertad para es la acepción positiva según la cual libertad significa la misma potencia o poder de hacer algo por sí mismo (¿libertad para qué?), (pp. 238-239). A partir de aquí, Maestro sostiene una teoría de la libertad en la que declina esta idea en tres casos: la libertad genitiva, la libertad dativa y la libertad ablativa. Los tres casos se relacionan entre sí y se desarrollan de manera integradora. La libertad genitiva (libertad de) que es la libertad de hacer cosas que tiene una persona en tanto que como sujeto contiene un conjunto de potencias, facultades y voliciones que le capacitan para hacer o no hacer algo. Por tanto, la fuerza de la libertad está en las fuerzas materiales que posee una persona. La libertad dativa (libertad para) integra a la libertad genitiva ya que indica el objetivo, el contenido material de la acción ejecutada hacia una finalidad proleptica y apunta a sus consecuencias. La libertad ablativa (libertad en), que integra a las dos anteriores, es la libertad que tienen los otros a no ser destruidos por cualquier otra persona, es decir, el contexto en el que tiene lugar el precio de la libertad, que se sitúa en el marco de una comunidad política constituida y que está regida por el Estado (Maestro, 2007, pp. 241-245). Para Bueno, la libertad positiva se concibe como un «poder hacer» personal, no como una elección arbitraria, y de ahí tiene sentido formar proyectos como el de «luchar por la libertad». Por otro lado, la libertad negativa equivale al poder de resistencia ante el influjo de los poderes. La libertad negativa se constituye, por consiguiente, en el enfrentamiento con poderes específicos (p. 256). En otras palabras, «libertad es lo que los demás nos dejan hacer», por eso, el núcleo de la libertad, en cuanto a que su esencia es real y material, y no ideal, es la lucha por el poder. En concreto, la lucha por el poder para controlar a los demás (Maestro, 2017, p. 1548).

Esta declinación de la libertad se articula dentro del espacio antropológico, es decir, la persona. El concepto de espacio antropológico presupone la idea de que el ser humano existe en el contexto de otras entidades no antropológicas, puesto que no es un absoluto y no está aislado, sino rodeado de otras realidades (Bueno, 1996, p. 93). El espacio antropológico se articula en tres ejes: eje circular, eje radial y eje angular. El eje circular incluye las relaciones de unas personas con otras como miembros de una sociedad natural, política o gentilicia. El eje radial se refiere a las relaciones

de las personas con sujetos no humanos ya sean estos animados (animales) o inanimados (objetos) dentro de la Naturaleza. El eje angular señala las relaciones de las personas con las entidades numinosas, mitológicas, teológicas; es decir, las religiones en general (Bueno, 1996, pp. 97-101).

### 3. GOETHE Y CARTER

Además de su compromiso feminista, en la obra de Angela Carter, que se desarrolla en el contexto de la postmodernidad, destacan dos características principales. En 1983, llegó a afirmar en «Notes from the Front Line»: «I try, when I write fiction, to [...] present a number of propositions in a variety of different ways, and to leave the reader to construct her own fiction from the elements of my fictions» (2013, p. 45), con lo que abre la posibilidad a una variedad de posibles interpretaciones. Además, otro rasgo es la intertextualidad que se sigue en numerosas obras suyas (Seago, 1996, pp. 83ss). Puesto que el presente estudio tiene como uno de sus objetivos mostrar la pertinencia de vincular la obra «La novia de Corinto» de Goethe con «The Lady of the House of Love», este apartado hace ver la presencia del escritor alemán en otras obras de Carter. En concreto, se mencionarán dos: el relato «The Erl-King», perteneciente a *The Bloody Chamber* (1979) y la novela *Nights at the Circus* (1984). Se le dará mayor relevancia a la primera al tener más vinculación con el relato objeto de estas páginas y de ambas se comentarán rasgos en relación al materialismo filosófico que serán de interés posterior.

«Der Erlkönig» (1782), traducido normalmente por «El rey de los elfos» y literalmente «El rey de los alisos», según se comentará, es un poema de Goethe que muestra la protección de un padre a su hijo mientras este es asediado por un ser sobrenatural vinculado con la muerte. En la mitología nórdica, los elfos son seres fabulosos que tienen poderes mágicos y que, en su relación con los seres humanos, presentan una posición ambivalente ya que pueden ser tanto benefactores como malvados (Jakobsson, 2015, pp. 215ss). Según Jacob Grimm, el término es de origen escandinavo, en concreto danés, y es *ellekonge*, «rey de los elfos». En la mitología y el folklore europeo el «Erlking» es un elfo siniestro que habita en los bosques y que persigue a los niños que allí encuentra para matarlos (Leerssen, 2003, p. 3). Dentro de su caracterización, se le ha presentado como un gigante o duende con barbas (Jewell y Abate, 2001, p. 576). Johann Gottfried von Herder (1744-1803) introdujo este personaje en la literatura alemana en «Erlkönigs Tochter», una balada que apareció en su obra *Stimmen der Völker in Liedern* (1778). Se

basa en la balada popular danesa «Hr. Oluf han rider», publicada en *Danske Kæmpeviser* (1739), obra que agrupa poemas narrativos del folklore danés desde la Edad Media hasta el siglo XIX (Bodley, 2016, pp. 222-228). En numerosas traducciones al español o al inglés el título aparece como «Rey de los Elfos» o «Elf King», achacándose un error ya que «erle» es una especie de árbol, de ahí que otro posible título que se ha ofrecido es el de «Rey de los Alisos» (Vilar-Payá, 2015, p. 29), aunque también se ha señalado que Herder trató de identificar al malvado duende o trago del cuento original con un viejo que vive en un bosque (Williams, 2001, pp. 86-88). Según una conocida anécdota, la transformación de la balada de Herder por parte de Goethe fue el resultado de un incidente del que el propio Goethe fue testigo. Una noche de otoño, el escritor vio a una figura oscura cargando con un bulto mientras cabalgaba. Después supo que era un granjero que llevaba a su hijo enfermo al médico (Chanan, 1999, p. 82). Se trata de un poema compuesto por estrofas de cuatro versos, muchas de ellas en tetrámetros yámbicos, y con un esquema de rima aabb. La voz narradora solo aparece al comienzo y al final mientras que el resto del poema contiene los diálogos entre el padre y su hijo y entre este y el Erlkönig. Se trata de un poema que ha tenido distintas versiones musicales, siendo la más destacada el *lied* que compuso Franz Schubert (1797-1828). La leyenda popular de «El rey de los elfos» tiene un contenido ambiguo y plurisignificativo que conservó Goethe en su versión, ya que no queda claro si el rey de los elfos solo existe en la imaginación del joven o si se trata de fenómenos que el padre, desde su racionalidad, no puede ver o entender (Markx, 2012, p. 4). Este hecho ha provocado que dicho personaje fabuloso haya tenido distintas interpretaciones: la llegada de la muerte, la figura de un pederasta o una simple ilusión de un niño (Montaner, 2014, p. 82). Además, resulta patente en el poema de Goethe las distintas percepciones de la realidad que tienen el padre y el niño, de manera que las visiones y voces que el joven percibe en relación a los personajes de la leyenda las justifica el padre en base a la razón, esto es, a la realidad circundante de ellos en ese momento: la neblina, el viento que mueve las hojas secas, el resplandor de los sauces (Goethe, 1994b, p. 87). En este aspecto también se podrían considerar diferentes interpretaciones: el niño no llega a tiempo para salvarse y lo que percibe son sus delirios, el niño no puede formar parte de la realidad y queda en el mundo de la fantasía, el niño advertía fenómenos de los que su padre no era consciente.

*The Bloody Chamber* es una obra en la que Angela Carter agrupó unas narraciones basadas en conocidos cuentos de hadas con la singularidad de que las heroínas de Carter toman la iniciativa para darle la vuelta al patrón original en un claro giro feminista (Priyanka, 2019, p. 1065). Uno de los

relatos que conforman esta obra es «The Erl-King», que es la particular re-escritura de Angela Carter sobre este relato folklórico sobre el que Goethe se inspiró para su composición poética. También la versión musical de Schubert es otro de los hipotextos (Rodríguez, 2010, p. 225), ya que el relato de Carter tiene unas referencias musicales que son claves. En este caso, una de las peculiaridades del cuento de la autora inglesa es que la posible víctima no es un niño sino una niña que, además, tiene un papel más activo y protagonista. El relato se sitúa cronológicamente en el otoño, es decir, la parte final del año, por eso en la narración se indica: «there is a haunting sense of the imminent cessation of being» (Carter, 2006a, p. 186). Aunque queda por confirmar qué es lo que va a dejar de existir, dicha afirmación avanza que el escenario en el que sitúa el relato no es alentador. Sobre todo, cuando poco después describe el bosque con oraciones como «the wood swallows you up» (p. 186) o «[o]nce you are inside it, you must stay there until it lets you out again for there is no clue to guide you through in perfect safety» (p. 186). El bosque, a continuación, se identifica con un laberinto, con un lugar en el que otras mujeres ya se han perdido. No en vano, en este sentido, otro de los intertextos es Caperucita Roja, que es mencionada en este punto. Sobre la identificación de la protagonista con este personaje la voz narradora indica: «this light admits no ambiguities and, here, she will be trapped in her own illusion because everything in the wood is exactly what seems» (p. 186). Por tanto, la protagonista se ve atrapada en un bosque natural, que es también el bosque de sus propias ilusiones. Aunque dice que no hay posibilidad para las ambigüedades, la narración del relato muestra la opinión contradictoria de la joven conforme va teniendo mayor conocimiento del Erl-King. Se trata de un personaje fantástico que aparece identificado con el mismo bosque y que es conocedor de todos los secretos de este, lo que le da un carácter protector. No obstante, en su relación con él, la protagonista empieza a tener sentimientos opuestos, de ahí que confiese: «His touch both consoles and devastates me» (p. 190). Pero su reacción final con respecto al Erl-King viene dada cuando entiende que la verdadera intención de él es atraparla: «I loved him with all my heart and yet I had no wish to join the whistling congregation he kept in his cages although he looked after them very affectionately» (p. 191). Entonces, su percepción sobre el canto de los pájaros también cambia: «perhaps, and now I know the birds don't sing, they only cry because they can't find their way out of the wood» (p. 192). Los pájaros son otras mujeres, víctimas anteriores, que el Erl-King ha convertido en dichos animales para mantenerlas enjauladas bajo una falsa idea de cuidado y protección. En una reacción habitual dentro de las heroínas de Carter en la que se le da la vuelta al patrón, la protagonista estrangula a su futuro captor

con los propios pelos de este, libera a las otras mujeres y, finalmente, utiliza algunos de los pelos del Erl-King como cuerdas para un violín que está en la casa de este y que tenía sus cuerdas rotas. Este hecho es una prueba de que la atmósfera musical del entorno es falsa. Con el nuevo violín se entona una canción diferente cuya letra dice: «Mother, mother, you have murdered me!» (p. 192), que es la oración con la que acaba el cuento. Este relato, que alterna distintas voces narradoras, incluye en su final la voz del propio Erl-King que muestra ahora una actitud filial, lejana al paternalismo con el que se había comportado. Por consiguiente, se entiende que el otoño al que se hace referencia al comienzo de la narración se refiere al del patriarcado, que da paso a una nueva etapa. No en vano, gran parte del debate sobre *The Bloody Chamber* se centra en diferentes consideraciones sobre la reescritura feminista de argumentos y perspectivas patriarcales que se inscriben en los cuentos tradicionales (Linkin, 1994, p. 307).

La novela *Nights at the Circus* de Angela Carter es, en parte, una reescritura de *Wilhelm Meister* (1795), la conocida obra de Goethe, donde hace una crítica al optimismo implícito en el *bildungsroman* clásico. Carter mantiene que la autorrealización y la socialización no pueden reconciliarse sino que, más bien, la posibilidad de transformación personal y formación se basa en el cambio social. Las mismas rupturas en la narración de dicha novela se entienden como oportunidades que se puede aprovechar en ese sentido. Por tanto, la autora insiste en la importancia de las relaciones recíprocas en la formación de una persona y de actuar dentro de un escenario público (Christinidis, 2012, pp. 467ss). Por ello, el personaje de Mignon que configura Carter se basa en el personaje homónimo de Goethe, pero difiere de este. El escritor alemán hace que Mignon, niña sobre cuya vida hay algunos puntos oscuros, muera de amor cuando ve que Meister no le corresponde. En cambio, la autora inglesa no solo le da un final feliz a su personaje homólogo encontrando a un hombre con el que puede tener una relación amorosa, sino que lo hace dentro de una biografía completa (Cordeiro, 2008, p. 84).

En lo que se refiere a la aplicación a estas obras de los conceptos del materialismo filosófico expuestos con anterioridad, *Wilhelm Meister* centra uno de sus puntos de reflexión en el eje circular; el de las relaciones humanas, en tanto que aquí es donde el protagonista va a desarrollar su aprendizaje vital. Dentro de este, Wilhelm, como burgués que es, tiene la libertad de dejar de un lado los negocios familiares para centrarse en el teatro, una libertad de elección (genitiva) que no tienen otros personajes de una clase social inferior. Lo hace porque considera que la formación que busca la puede alcanzar por el teatro y puede llegar de manera ideal a la libertad que le impide conseguir la vida burguesa (Werle, 2013, p. 111). Por su parte, Fevvers, la protagonista

de *Nights at the Circus*, se mueve principalmente en distintos ámbitos del eje circular, pero es en el mundo del espectáculo donde encuentra la fama y el reconocimiento como trapeceista. El hecho de que le crecieran unas alas no solo apunta al grado de libertad del que dispone sino también a la forma en la que puede escapar de estructuras sociales convencionales, de ahí que afirme: «I only know my body was the abode of limitless freedom» (Carter, 1986, p. 41). Es así porque ha dejado atrás casa y familia, por lo que no tiene ataduras emocionales ni físicas para ir donde quiera, lo que se ha entendido también como el acceso a un plano por el que las mujeres pueden alcanzar su libertad por medio de la autorrealización y el conocimiento propio dentro de su propio ser (Makalesi, 2020, p. 382). De nuevo, Carter insiste en la idea de la libertad de las mujeres para poder tener una vida propia en la sociedad contemporánea.

Un planteamiento similar se encuentra en la otra narración comentada sobre la figura folklórica del Erl-King. Goethe sitúa la acción en un bosque en el que un padre cabalga a lomos de un caballo llevando a su hijo. El Erl-King es el señor de dicho espacio que busca hacerse con el joven, pero las percepciones sobrenaturales que este tiene sobre la realidad las identifica el padre de manera racional con las imágenes del propio bosque. Es decir, dentro del eje radial en el que físicamente se encuentran. A partir de aquí, el personaje malvado rompe el eje circular que une al progenitor con su vástago ya que posee la libertad genitiva de llevarse al niño gracias al poder que tiene para hacerlo. Puesto que no lo convence con sus promesas, lo hace finalmente utilizando su fuerza, como así se lo advierte, por lo que el joven ha visto privada su libertad de elección. Este tema de la falta de libertad lo desarrolla Carter en su relato desde la óptica feminista. En su versión, el Erl-King aparece viviendo en armonía con los elementos del bosque hasta el punto de ser identificado con el propio eje radial. Pero este bosque es también, desde el comienzo, un laberinto, una cárcel donde quienes se hallan allí (mujeres, por lo que se verá después) se encuentran atrapados, con lo que se les priva de su libertad genitiva. En este caso, el eje radial funciona como un trasunto del eje circular en el que se desarrollan las relaciones sociales entre mujeres y hombres, y de qué manera estos han diseñado unas convenciones haciéndoles creer a aquellas que necesitan una ayuda y protección que, en realidad, están enmascarando la voluntad masculina de coartar tanto la libertad genitiva como la dativa de las mujeres (libertad para desarrollar una vida distinta a la del matrimonio, si así lo desean). Puesto que el propio Estado ampara esta coerción de la libertad, solo queda ejercer la libertad genitiva de acabar con el Erl-King, como figura simbólica de esa idea, para dar paso a una nueva forma de pensar en la haya una libertad genitiva y una libertad dativa reales para las mujeres dentro de una futura sociedad política.



## 4. «THE LADY OF THE HOUSE OF LOVE»

En el comentario sobre «The Lady of the House of Love» que se presenta en este apartado se hará, en primer lugar, una introducción y, a continuación, se recordará la interpretación feminista que habitualmente se le ha dado. A partir de aquí, se propondrá una interpretación alternativa en base a la historia; a los intertextos, destacando entre ellos «La dama de Corinto»; y, finalmente, cómo es corroborada desde el materialismo filosófico.

«The Lady of the House of Love», publicado por primera vez en 1975 en *The Iowa Review*, también formó parte con posterioridad de *The Bloody Chamber*. Esta narración en concreto está inspirada, entre otros textos, en «La bella durmiente», con el añadido de la ambientación gótica. Al año siguiente, Carter escribió *Vampirella*, una obra de radioteatro que es una variación de «The Lady of the House of Love» que tiene como referencia a dicho personaje del cómic de terror, creado por Forrest J. Ackerman para la revista homónima cuya primera aparición tuvo lugar en septiembre de 1969, primero como personaje invitado y luego como personaje principal a partir del año siguiente. El nombre del personaje se inspira en Barbarella, personaje creado por Jean-Claude Forest en 1962 y que fue el primer cómic para adultos encarnando a la mujer moderna y emancipada en la época de la revolución sexual. Tras una serie de aventuras, Vampirella acaba defendiendo a los humanos de los seres malvados que los atacan. A partir de aquí, aparecen diversos “vampiros buenos” en distintas manifestaciones artísticas: los de *The Vampire Chronicles* de Anne Rice, serie de novelas fantásticas que comienzan con *Interview with the Vampire* (1976) y que tuvo su versión cinematográfica por Neil Jordan en 1994; la saga *Twilight* (2008-2012) de Stephenie Meyer; con sus respectivas versiones para la gran pantalla también; *Déjame entrar (Låt den rätte komma in)*, Tomas Alfredson, 2008), situada en la amistad infantil; *Solo los amantes sobreviven (Only Lovers Left Alive)*, Jim Jarmusch, 2013), donde los vampiros son seres que han aprendido a controlar sus impulsos, son artísticamente sensibles y están ecológicamente afectados. Así, la protagonista supuestamente malvada de «The Lady of the House of Love» es una vampira de Transilvania que necesita hombres de los que alimentarse y que se replantea su vida (quizás no solo la suya) dentro de una narración con diversas alusiones eróticas.

El personaje masculino de este relato de Carter, un joven soldado inglés presentado irónicamente como héroe y él mismo admitiendo dicha consideración (2006b, p. 205), aparece como la víctima inocente. En el encuentro con su anfitriona, los dos tratan de seducir al otro, pero por motivos diferentes. La atracción que él siente por ella es ambigua, debido a su belleza decadente, algo

que se muestra en el rechazo a la propuesta por parte de su coronel de tener relaciones necrófilas en un burdel de París que este le recomienda. Resulta irónico, entonces, que llegue a la conclusión de que no quiera aprovecharse de ella. Por su parte, la Condesa ve en su invitado la oportunidad que estaba esperando para escapar de su reclusión, pero, en su ingenuidad, el soldado no es consciente de ello ni antes de entrar en el castillo ni cuando está con ella, por eso se dice que tiene poder en potencia y que es más de lo que él sabe (2006b, p. 198). El gesto inocente, probablemente aprendido en su niñez, de chupar la sangre de la pequeña herida que se ha hecho la Condesa en su dedo, supone una inversión de la relación que tiene un vampiro con un humano y será el hecho desencadenante del final del relato.

Como se ha avanzado, «The Lady of the House of Love» se ha interpretado en numerosas ocasiones en clave feminista. Según este tipo de lectura, la Condesa muestra el rol de una mujer encerrada que debe seguir unas pautas marcadas por otros: la sociedad, la tradición, los hombres. Es de destacar aquí las miradas omniscientes que muestran los retratos de sus antepasados que, además, van evolucionando en relación al curso de los hechos que se van sucediendo. Una de esas pautas es la idea de feminidad, que se presenta como una imagen impuesta desde sistemas de representación masculinos (Rodríguez, 2008, p. 121). El joven, por su parte, es el héroe que tiene como misión salvarla. En esta situación, resulta lógico que la Condesa quiera romper con ese destino marcado en el que ella es la última de una saga de vampiros y que busque salir del castillo en el que se encuentra. En dicho deseo, la continua consulta a las cartas del Tarot, con el objeto de encontrar allí alguna alternativa, remite a un mismo destino que se repite continuamente: «The Tarot always shows the same configuration: always she turns up La Papesse, La Mort, La Tour Abolie, wisdom, death, dissolution» (Carter 2006b, p. 197). Como ocurre con los cuentos de hadas, hay que respetar una prohibición, en este caso la advertencia es que el deseo por saber más la conducirá a su destrucción. En cambio, ella sigue considerando su liberación e imagina que llegará cuando encuentre el amor, pero, en realidad, este es otro pensamiento inculcado más. Cuando llega el momento de la revelación, el cuerpo de ella queda sin vida, un hecho que ha dado lugar a diferentes interpretaciones, desde las que argumentan que con ella lo que en realidad muere es una idea patriarcal (Buchel, 2004, p. 31), hasta las que sostienen que no hay muerte sino una reescritura tragicómica del mito de la vampira (Pérez Gil, 2016, p. 519). En todo caso, se trata de la forma por la que se conjuran maldiciones hereditarias, genéricas, argumentales y también aquellas marcadas por el destino, de ahí que la Condesa busque cantar su propia canción (Hennard, 2011, p. 4). De igual forma, el hecho de dejar una flor también ha tenido

diferentes interpretaciones, entre las que se encuentran las que apuntan a presentarla como emblema de la independencia femenina y de la resistencia frente a representaciones invasivas y opresivas que buscan colonizarla (Buchel, 2004, pp. 32-33), a las sexuales identificándola con la *vagina dentata* y la idea de castración masculina (Mulvey-Roberts, 2016, p. 115).

No obstante, teniendo en cuenta la pertinencia de este tipo de lectura, cabría preguntarse sobre la posibilidad de abordar este relato desde otros presupuestos, algo a lo que la propia Angela Carter abrió la puerta dentro de su concepción literaria postmoderna. En este caso, «The Lady of the House of Love» presenta una serie de elementos que invitan a una interpretación en clave histórica. La Condesa es situada dentro del árbol genealógico de un personaje histórico como Vlad el Empalador; hay una misión familiar e histórica que ella debe continuar y, además, cronológicamente la acción se sitúa en la Primera Guerra Mundial. En este contexto, la Condesa aparece vinculada al mundo de la fantasía, al mundo del sueño en cuanto a deseos que se quieren conseguir: «In her dream, she would like to be human; but she does not know if that is possible» (Carter, 2006b, p. 197). Y cuando, al final de la narración, toma conciencia de su nueva situación, confiesa: «I was only an invention of darkness» (2006b, p. 208). De manera que toda la realidad que conoce es la que ha percibido a lo largo de su vida dentro de esa peculiar torre de marfil en la que parece que se ha convertido para ella el castillo en lo que se refiere a la percepción de la realidad. El joven soldado es quien trae la imagen del mundo exterior; aparece vinculado a la lógica por medio de la bicicleta, al mundo de la razón y, debido a su situación personal, al mundo de la historia, en el que va a participar activamente. Cuando está a punto de entrar en el castillo, recuerda las historias de fantasmas que escuchaba en su niñez junto a sus hermanos, pero ahora sabe que no tiene sentido tener miedo de sus propias fantasías, es justo su ausencia de imaginación la que le da heroísmo al héroe. La Condesa y el soldado, por tanto, son personajes que pertenecen a dos ámbitos diferentes, por eso es destacable que, aunque la Condesa tenga deseos de salir del castillo, se pregunta en varias ocasiones si puede cantar su propia canción: «Can a bird sing only the song it knows or can it learn a new song?» (2006b, p. 195). Este camino propio tiene vinculación con la metahistoria. Cuando Hayden White desarrolló su conocida teoría no negaba a los historiadores una conceptualización propia de la historia, sino que les dio elementos añadidos para que los pudieran combinar libremente (Paul, 2011, p. 81). En este sentido, la metahistoria asume la imposibilidad de un rigor histórico total por parte de la historiografía y admite que el componente ficticio está presente desde Heródoto. Si se acepta la idea, y la consecución, de seguir un camino propio, habría que entender que lo que muere de la

Condesa es su cuerpo, pero no su espíritu, que se encontraría en un plano diferente al final del relato. En este sentido, la rosa también adquiriría una significación especial. Ya despojada de su habitual sentido simbólico amoroso, con su flor y sus espinas, la rosa aquí viene a unir la parte más atractiva, lo fantasioso, con aquello que puede resultar más desagradable, la realidad.

Dentro de la intertextualidad ya se ha comentado en «The Lady of the House of Love» la referencia a «La bella durmiente», aunque también se han señalado obras como *Dracula*, «The Lady of Shalott» o *Great Expectations*, entre otras (Pérez Gil, 2016, p. 512). También habría que destacar las alusiones en las que no todas las referencias son literarias. Dentro de las diferentes formas en las que se describe a la Condesa se dice de ella al principio del relato que es «a girl who is both death and the maiden» (Carter, 2006b, p. 195), con lo que se está apuntando al cuarteto de cuerda n.º 14 de Franz Schubert, conocido de esta manera (*Der Tod und das Mädchen* en alemán) y donde se muestran las reacciones de una joven moribunda ante la proximidad del fin de su vida. Además de todo ello, es de reseñar entre otro de sus posibles intertextos la historia mitológica de Eros y Psique, que acabaría recogiendo Apuleyo en sus *Metamorfosis*, no solo por la significación de los lugares en los que se desarrolla la trama sino también por la conexión de algunos rasgos de la narración con los cuentos de hadas y la literatura gótica (Hagopian, 2007, p. 52). En ambos relatos, hay un deslumbramiento por parte del personaje femenino cuando conoce la identidad de su amado, algo que sucede en el lugar que ellas habitan: el palacio de Psique y el castillo de la Condesa. En el relato de Carter, la referencia se completa con la vinculación que se puede establecer con una de las más célebres aportaciones en la historia de la filosofía: la alegoría de la caverna de Platón. Son varias las referencias que existen a la caverna en esta narración: al comienzo del relato, en la descripción de la Condesa, se dice que su voz «is filled with distant sonorities, like reverberations in a cave», y que ella misma es «a cave full of echoes» (Carter, 2006b, p. 195); cuando el joven entra en el castillo se menciona de dicha morada su «lightless and cavernous interior» (2006b, p. 200). Esta descripción hace que el castillo en el que se encuentra la Condesa, el mismo que habitaron sus antepasados, se presenta como el lugar ideal para que ella repita actos, ideas y palabras, como sucede en este último caso tanto con las iteraciones como con el uso de rimas. Pérez Gil también advierte esta vinculación con Platón, pero su visión viene a ahondar sobre todo en las interpretaciones feministas (2016, pp. 512ss.). Así, la Condesa estaría recluida en una caverna conceptual donde las imágenes de la realidad que ella conoce son solo sombras: nunca ha visto un león, pero lo puede imaginar, nunca vio el sol, pero lo conoce por las cartas del Tarot (2006b, p. 206). La referencia aquí es «The Lady of

Shalott», tanto por la percepción deformada de la realidad como por los deseos de ruptura. De igual forma, las ideas que tiene inculcadas sobre su modo de actuar son las que una sociedad patriarcal ha querido mostrarle. Entonces, el soldado es presentado como un héroe solar, que tradicionalmente trasciende el lado femenino oscuro y misterioso y que vendría a iluminarla, pero en realidad ambos son productos culturales cuyas identidades han sido construidas por otros; son tan diferentes como el día y la noche (Buchel, 2004, pp. 28-29). De ahí que la propuesta que le ofrece el soldado no es la que ella esperaba y por eso no la sigue, con lo que la liberación final que alcanza de este mundo opresor masculino es de tipo cultural y discursivo, al no seguir la pauta que se espera de ella ni por parte de sus antepasados ni por el joven que se supone que la debe liberar.

Si se sigue dicha alegoría, en relación a la interpretación histórica, sería posible argumentar que la Condesa desea salir del mundo de fantasía que siempre la ha rodeado, pero cuando descubre la realidad de la historia tampoco la acepta como alternativa, de ahí que busque un camino metahistórico propio en el que fantasía y realidad convivan. El sangrado final, vinculado con la pérdida de inocencia, también habría que entenderlo como un paso en este proceso de madurez cognitiva. La alondra, trasunto de la Condesa, reacciona de la siguiente manera cuando es liberada por el soldado: «At first, it exhibited the reluctance for the sky of a long-caged thing, but, when he tossed it up on to the currents of the air, it spread its wings and was up and away into the clear blue bowl of the heavens; he watched its trajectory with a lift of joy in his heart» (Carter, 2006b, p. 208). Con lo que no muere víctima de las alimañas que rodean al castillo sino que, tras las dudas iniciales al estar en un nuevo espacio, logra levantar el vuelo. Si la Condesa se hubiese convertido en humana estaría viva y habría adquirido tal forma, que es lo que el joven desea en su ingenuidad llegando a pensar todo lo que haría con ella: llevarla a una clínica, a un oculista, a un dentista y a la manicura, lo que supondría seguir un nuevo dictado desde los puntos de vista androcéntrico, discursivo e histórico. Pero el espacio que la Condesa desea no es este ni tampoco el castillo. Una vez familiarizada con un mínimo de información histórica, la Condesa vuela, cualidad habitualmente atribuida a la imaginación, por sí misma. Ya ni siquiera es un murciélago, uno de los animales en los que se pueden transformar los vampiros, sino que se ha convertido en un espíritu libre, de ahí que no haya más presencia de ella al final de la narración más allá de su cuerpo sin vida y la plasmación de sus últimos pensamientos. Dentro de todo este entramado alusivo, la alondra («lark») se puede vincular con el poema «To a Skylark» de Shelley (Hennard, 2011, p. 3), que comienza con una estrofa en la que la voz lírica la saluda para decirle a continuación:

«pourest thy full heart / in profuse strains of unpremeditated art» (Shelley, 2002, p. 469), unos versos que apuntan a las ideas de individualidad y libertad, por eso esta voz lírica acaba pidiéndole a la alondra que le enseñe su canción, algo que sería un don incalculable para un poeta porque este escribiría versos que los lectores leerían con el mismo placer con el que él ahora escucha el canto de la alondra (Shawa, 2015, p. 127). Resulta lógico, por tanto, que la figura del vampiro sea uno de los elementos recurrentes en la obra de Angela Carter ya que se trata de seres que son simultáneamente bestias y humanos, al no estar ni vivos ni muertos están en la frontera entre ambos, no en vano en el origen de la narración sobre Vlad el Empalador se combina la historia con la ficción (Botelho, 2016, pp. 293-294), de ahí que la Condesa encuentre su espacio en un plano diferente a los dos que se le ofrecen. De igual modo, la rosa que se lleva el soldado también presenta un carácter ambivalente y contradictorio (Carter, 2006b, p. 209), lo que se pone en relación con el destino histórico que le espera al joven si sigue los pasos que ya le han marcado, un destino que no parece ser mucho mejor que el de ser devorado por un vampiro. La rosa, por tanto, es un recordatorio del encuentro que han tenido. En una nueva vuelta al patrón, es la Condesa quien lo ayuda a él ahora ya que, por medio de este detalle, parece invitar al joven a que la siga en ese camino propio que ella ya ha emprendido.

En lo que se refiere a los intertextos literarios, además de los ya señalados, hay que llamar la atención sobre los paralelismos que existen con «La novia de Corinto» (1797), relato sobre el que Goethe escribió un poema del que se han apuntado dos posibles fuentes: la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato de Atenas (170-249) y una historia de *De las cosas maravillosas*, obra de Flegón de Trales (siglo II) en la que el autor agrupa narraciones extraordinarias y fantásticas (Eetessam, 2014, p. 87). La primera de ellas se trata del relato de un joven licio, discípulo de Apolonio, que un día se encontró con una mujer que le dijo que estaba enamorada de él. Esta mujer vivía en un barrio de Corinto y ambos se citaron por la noche. Después del encuentro y de acordar el futuro enlace matrimonial, Apolonio, que desconfiaba de tal unión, acudió al banquete de bodas con el objeto de mostrar la realidad, que no era otra que la mujer era una empusa que atraía a los jóvenes para devorarlos. La empusa acaba por reconocer que Apolonio está en lo cierto y desaparece mientras que el joven discípulo de este muere de pena poco después. En lo que se refiere a la segunda obra, se narra la historia de Macates, joven hospedado en las cercanías de Anfípolis, cerca de Macedonia, quien todas las noches recibe la visita de Filonea, quien falleció poco después de contraer matrimonio contra su voluntad, algo que Macates desconoce. Los padres de Filonea sorprenden a los amantes en uno de sus encuentros, ella se convierte

en cadáver y se descubre a continuación que su tumba está vacía. Ante tal hallazgo, Macates muere (Carrasco, 2016, pp. 664-666).

La balada de Goethe tiene similitudes con ambas narraciones, de tal manera que el poema presenta a un joven que viene de Atenas y que llega a Corinto para contraer matrimonio, ya concertado, con una joven de dicho lugar. Es decir, se trata de una unión entre una cristiana y un pagano. Estando durmiendo el ateniense en casa de sus futuros suegros, una doncella entra en su habitación y, aunque ella desea marcharse al no saber que había un invitado allí, el joven la convence para que pasen la noche juntos. Ya al alba, la anfitriona entra en la habitación y la joven se presenta como la hija de los dueños de la casa, ya fallecida por un sacrificio religioso que hicieron sus padres pero que, pese a ello, ha abandonado su tumba para unirse al joven. Al ser ella una no-muerta, en este caso una vampira, se ha alimentado del joven, quien morirá a la mañana siguiente. Por consiguiente, el poema de Goethe hay que situarlo en las dificultades que tuvo Pablo de Tarso para propagar su mensaje dentro del mundo pagano, algo de lo que da fe en la primera carta a los corintios. No obstante, no se trata solo de remontarse a dicha época para dotar al relato de la ambientación histórica original, sino que también hay un deseo de resolver un conflicto cultural (Belmonte y Castillo, 2005, p. 13). La publicación del poema tuvo repercusión en su momento por las implicaciones sexuales y religiosas que, además, pusieron una de las semillas para la posterior literatura vampírica (Chaves, 2021, p. 111). En este sentido, la protagonista, cuando le hace saber al joven el voto que hizo su madre para destinarla a la vida conventual, le indica al joven que los cristianos no sacrifican bueyes y corderos, sino a las personas (Goethe, 1994a, p. 137), y le reprocha después a la madre que siga a unos sacerdotes de una religión que la ha obligado a estar en la oscuridad (pp. 141-143), algo que ella ha evitado después de su muerte porque, y quizás esta sea otra reflexión añadida, el deseo genera estrategias que ninguna prevención puede detener (Maestro, 2017, p. 2977).

«The Lady of the House of Love» presenta algunas concomitancias con el poema de Goethe: la invitación a comer a un forastero, el encuentro entre un joven y una vampira, la vampira está vestida de blanco, la sujeción que ella debe tener a unas normas, la vampira es bella y se destaca la palidez de su piel. Aunque en el relato de Carter la intención de la vampira es devorar al ingenuo visitante, el hecho de que sea él quien chupe la sangre de la herida de su anfitriona precipitará que los acontecimientos giren hacia un final sorprendente, haciendo que la protagonista alcance su libertad dentro de un plano singular. Pero, como se ha avanzado, este relato no se queda solo en este punto.

Desde los conceptos del materialismo filosófico presentados, el poema de Goethe se sitúa en el eje circular de las relaciones sociales entre personas de distintas zonas, pero también en el eje angular (algo que no había aparecido hasta ahora) donde hay una crítica al cristianismo en concreto. La vampira vio cercenada su libertad genitiva y dativa cuando todavía era humana porque sus padres prometieron hacer un sacrificio con ella, algo que la sociedad política y civil tampoco impidió dentro de sus prerrogativas en la libertad ablativa. Pero el deseo de esta no-muerta es de tal magnitud que es capaz de superar el obstáculo de la muerte y, como consecuencia, se llevará la vida del joven, lo que la asocia con la figura de Lilith, figura legendaria del folklore demonológico judío considerada como diosa de la oscuridad, demonio maligno y que en el siglo XIX derivará hacia el concepto de mujer fatal que toma cuerpo precisamente en los relatos de vampiros (Eetessam, 2014, p. 84).

En «The Lady of the House of Love» la protagonista debe seguir un destino que ya está marcado principalmente por sus ancestros masculinos. Dentro del mismo, se alimenta de animales (eje radial) mientras espera a su siguiente víctima (puesto que esta es la forma en la que ella se relaciona dentro del eje circular). La vampira es la heredera de una forma de comportamiento que ya tiene interiorizada, no en vano la narración se refiere a ella como la Condesa, ya que su padre fue el Conde Nosferatu, que murió cuando un sacerdote ortodoxo le clavó una estaca (eje angular). Pese a ello, la Condesa busca liberarse de ese destino (libertad genitiva) para tener otro tipo de vida (libertad dativa) donde ella decida. Las cartas del Tarot le avisan un día que ese destino va a cambiar, y lo hace a través del soldado. Aunque ella sigue la misma pauta que tiene con todas sus víctimas, el momento en el que el joven le chupa la sangre de la herida que ella se ha hecho cambia el esquema habitual y hace que la Condesa alcance la liberación que deseaba que, como se ha indicado, tampoco se encontraba fuera del castillo, donde hay otras reglas que los hombres desean imponer a las mujeres, sino en un plano especial. Por tanto, se tiene de nuevo un discurso feminista, pero, en esta ocasión, no hay otras mujeres a las que liberar. Es más, hay una invitación al joven a que logre la suya propia por medio de la rosa roja, símbolo del amor puro (Chevalier y Gheerbrant, 2007, p. 893). Así, si la referencia a la casa del amor del título del relato es irónica en un primer momento, también aquí tiene lugar otro giro porque lo que iba a ser un homicidio se convierte en un acto de amor, en este caso hacia un hombre. En este punto será él quien tenga que captar el mensaje y, a partir de ahí, decidir si va a declinar la libertad como ya lo ha hecho la Condesa.



## 5. CONCLUSIÓN

Uno de los rasgos de la producción literaria de Angela Carter es el planteamiento feminista que le dio a muchos de sus escritos. Dicho enfoque se encuadra dentro del contexto de la postmodernidad en el que la autora utiliza diferentes intertextos para construir obras en las que los personajes femeninos tienen un papel protagonista actuando con decisión en relación a su futuro dentro de una sociedad patriarcal, como sucede con «The Erl-King» o *Nights at the Circus*, inspiradas en parte en obras de Goethe. No obstante, no todas las obras de Carter admiten esta única lectura, como sucede con «The Lady of the House of Love». Aunque en los títulos mencionados está presente la idea de libertad que pretende y puede alcanzar la mujer dentro de las constricciones sociales a las que se debe enfrentar, este último relato habla de la libertad con un mayor alcance. Todo ello se plasma, por un lado, en la consideración de «La novia de Corinto» como otro posible subtexto y, por otro lado, con el estudio del materialismo filosófico como teoría de la literatura dentro de sus conceptos de la declinación de la libertad y del espacio antropológico. De tal manera que la liberación que aquí se persigue no pertenece al eje radial sino al circular, pero dentro de este último no solo está apuntando a la libertad de la Condesa en particular, o de la mujer en general, sino que lo hace también hacia el soldado, por lo que no cabría hablar de un enfoque únicamente feminista.

Además, esta decisión no queda solo como un deseo de trascendencia o salvación personal entre la Condesa y el soldado. Al principio de la narración de «The Lady of the House of Love», antes de la aparición del soldado, se utiliza la segunda persona y se dice sobre el ama de llaves: «She will invite you with smiles and gestures; you will follow her» (Carter, 2006, p. 197). Y poco después se insistirá en esa idea al decir: «If you stop too long beside the giggling fountain, you will be led by the hand to the Countess's larder» (2006, p. 198), con lo que hay una identificación del próximo visitante desavisado al castillo con el lector. Por ello, la rosa como invitación a desafiar el destino no solo afecta al soldado y sus compañeros de barracón, e idéntica reflexión es aplicable al deseo de aprendizaje de Shelley en cuanto a la canción que canta la alondra. En suma, es un mensaje para todo el eje circular a seguir un camino propio para enfrentarse a ciertas ablaciones de las cuales la guerra puede presentarse como un paradigma.

## REFERENCIAS

- Belmonte Trujano, C. A. y Castillo Medina, L. R. (2005). *La novia de Corinto: la expiación del pagano*. *Casa del Tiempo*, 78-79, 13-25.
- Berlin, I. (1969). *Four Essays on Liberty*. Oxford: Oxford U. P.
- Bodley, L. B. (2016). *Schubert's Goethe Settings*. Routledge: Londres.
- Buchel, M. (2004). The Fortunate Fall: Escape from the Realm of the Eternal Feminine in Angela Carter's «The Lady of the House of Love». *English Academy Review*, 21(1), 22-35.
- Bueno, G. (1996). *El sentido de la vida*. Pentalfa: Oviedo.
- Carrasco Conde, A. (2016). Goethe y Bürger: el comienzo del Romanticismo negro. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 33(2), 661-667.
- Carter, A. (1986). *Nights at the Circus*. Penguin: Nueva York.
- Carter, A. (2006a). «The Erl-King». *Burning your Boats: Collected Short Stories* (pp. 186-192). Londres: Vintage.
- Carter, A. (2006b). «The Lady of the House of Love». *Burning your Boats: Collected Short Stories* (pp. 195-209). Londres: Vintage.
- Carter, A. (2013). «Notes from the Front Line». *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings* (pp. 45-53). Londres: Vintage.
- Chanan, M. (1999). *From Handel to Hendrix: The Composer in the Public Sphere*. Londres: Verso.
- Chaves, J. R. (2021). «Aura de amor sobrenatural (de Apolonio de Tiana a Carlos Fuentes)». *Acta Poética*, 42(2), 107-127.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Tra. M. Silvar y A. Rodríguez. Barcelona: Herder.
- Christinidis, G. (2012). «Radical Transformation: Angela Carter's Adaptation of the *Bildungsroman*». *Textual Practice*, 26(3), 467-487.
- Cordeiro Moreira, L. (2008). «Nights at the Circus: Subverting Male Representations of Women». *Terra Roxa e Outras Terras*, 13, 78-85.
- Eetessam Párraga, G. (2014). «La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica». *Dicenda*, 32, 83-93.
- Goethe, J. W. (1994a). «The Bride of Corinth». *Selected Poems* (pp. 132-143). Tra. Michael Hamburger. Nueva Jersey: Princeton U. P.
- Goethe, J. W. (1994b). «Erlkönig». *Selected Poems* (pp. 86-87). Tra. Michael Hamburger. Nueva Jersey: Princeton U. P.
- Hagopian, K. A. (2007). Apuleius and Gothic Narrative in Carter's «The Lady of the House of Love». *The Explicator*, 66(1), 52-55.
- Hennard Dutheil de la Rochère, M. (2011). Conjuring the Curse of Repetition or «Sleeping Beauty» Revamped: Angela Carter's *Vampirella* and «The Lady of the House of Love». *Études de Lettres*, 3-4, 1-15.
- Jakobsson, Á. (2015). Beware of the Elf! A Note on the Evolving Meaning of *Álfar*. *Folklore*, 126(2), 215-223.
- Jewell, E. J. y Abate, F. (eds.). (2001). *The New Oxford American Dictionary*. Oxford: Oxford U. P.

- Leerssen, J. (2003). On the Celtic Roots of a Romantic Theme. En T. D'haen et al. (eds.), *Configuring Romanticism: Essays Offered to C. C. Barfoot* (pp. 1-10). Amsterdam: Rodopi.
- Linkin, H. K. (1994). Isn't It Romantic?: Angela Carter's Bloody Revision of the Romantic Aesthetic in «The Erl-King». *Contemporary Literature*, 35(2), 305-323.
- Maestro, J. G. (2007). *Las ascuas del imperio*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Maestro, J. G. (2017). *Crítica de la razón literaria*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Makalesi, A. (2020). The Hybrid Other in Angela Carter's Novel *Nights at the Circus*. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19(2), 367-384.
- Markx, F. (2012). Towards a German Romantic Concept of the Ballad: Goethe's «Johanna Sebus» and Its Musical Interpretations by Zelter and Reichart. En D. Purdy (ed.), *Goethe Yearbook 19* (pp. 1-28). Rochester: Camden House.
- Montaner Bueno, A. (2014). Análisis de algunas recreaciones literarias, musicales y cinematográficas del personaje del rey de los elfos procedente un poema de Goethe. El caso particular de Michel Tournier. *El Genio Maligno*, 14, 76-92.
- Mulvey-Roberts, M. (2016). The Female Gothic Body. En A. Horner y S. Zlosnik (eds.), *Women and the Gothic. An Edinburgh Companion* (pp. 106-119). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Pérez Gil, M. M. (2016). A Vampire in Plato's Cave: Mimesis, Anamorphosis, and Simulacra in Angela Carter's «The Lady of the House of Love». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 57(5), 512-520.
- Priyanka, P. (2019). Feminist Re-writing in Angela Carter's *The Bloody Chamber*. *International Journal of English, Literature and Social Science*, 4(4), 1065-1068.
- Rodríguez Salas, G. (2008). Femininity and Vampirism as a Close Circuit: «The Lady of the House of Love» by Angela Carter. En A. Antón-Pacheco et al. (eds.), *Sites of Female Terror. En torno a la mujer y el terror* (pp. 121-128). Navarra: Editorial Aranzadi.
- Rodríguez Salas, G. (2010). No More Lullabies for Foolish Virgins. Angela Carter and «The Erl-King». *English Studies: Revista de Filología Inglesa*, 31, 223-231.
- Seago, K. (1996). Intertextuality and the Fairy Tale in Angela Carter's *The Bloody Chamber*. En L. Thomas (ed.), *Identity, Gender and Creativity: Women's Writing in Germany, France and Britain* (pp. 83-90). Londres: UNL Press.
- Shawa, W. (2015). Stylistic Analysis of the Poem «To a Skylark» by P.B. Shelley. *IOSR Journal of Humanities and Social Sciences*, 20(3), 124-137.
- Shelley, P. B. (2002). «To a Skylark», *The Selected Poetry and Prose of Shelley* (pp. 469-472). Ware: Wordsworth.
- Vilar-Payá, L. (2015). Los nuevos medios digitales y la interpretación de una obra musical a través de imágenes: la saga del erlköning vista desde la historiografía crítica, el análisis musical y la hermenéutica. *Cuadernos de Iconografía Musical*, 2(2), 9-45.
- Werle, M. A. (2013). Teatro, formación y vida en *Wilhelm Meister* de Goethe. Tra. Carlos Enrique Restrepo. *Estudios de Filosofía*, 47, 107-119.
- Williams, J. R. (2001). *The Life of Goethe: A Critical Biography*. Hoboken: Blackwell Publishing.