

**EL BOSQUE GÓTICO EN *EL DIABLO VERDE EN LA SELVA NEGRA*:
ENTRE LA PURGACIÓN Y LA CONDENA**

**THE GOTHIC FOREST IN *EL DIABLO VERDE EN LA SELVA NEGRA*:
BETWEEN PURIFICATION AND DAMNATION**

Miriam López Santos

Universidad de León, España

miriam.lopez@unileon.es

<https://orcid.org/0000-0002-3300-4150>

RESUMEN: *El diablo verde en la Selva Negra* (1830) constituye un ejemplo singular dentro del gótico español por la complejidad de su estructura narrativa y la transformación del paisaje en agente de terror, definido en términos de lo sublime y lo siniestro. Una mirada ecogótica descubre que el bosque trasciende su rol de escenario para convertirse en un espacio gótico autónomo que somete a los protagonistas, Félix y Dorotea, a sucesivas pruebas que reflejan las continuas tensiones entre la civilización, en tanto lugar domesticado; y la naturaleza, entendida como espacio salvaje. De este modo, la novela no solo se inscribe dentro del gótico irracional sobrenatural, único caso en la literatura peninsular, sino que anticipa una concepción posantropocéntrica del mundo, que dicta la redención final de los protagonistas en función de la relación que establecen estos con la naturaleza.

PALABRAS CLAVE: gótico, terror, ecogótico, paisaje sublime, naturaleza siniestra.

ABSTRACT: *El diablo verde en la Selva Negra* (1830) is a unique example of Spanish Gothic fiction. Its complexity lies in both its intricate narrative structure and its transformation of the landscape into an active force of terror, shaped by the interplay of the sublime and the sinister. An ecogothic reading reveals the forest is not merely a setting but an autonomous Gothic entity. It tests the protagonists, Félix and Dorotea, through a series of ordeals that expose the ongoing conflict between civilization, seen as a controlled and ordered space; and nature, depicted as wild and untamed. As the only example of supernatural irrational Gothic in Spanish literature, the novel breaks with conventional genre boundaries, as it anticipates a post-anthropocentric worldview, in which the protagonists' final redemption is determined by their relationship with nature.

KEYWORDS: Gothic, terror, ecogothic, sublime landscape, sinister nature.

Recibido: 7 de febrero de 2025

Aceptado: 13 de agosto de 2025

1. APROXIMACIÓN AL GÓTICO CLÁSICO ESPAÑOL DESDE UNA MIRADA ECOGÓTICA

La novela gótica española (1788-1833), aunque tradicionalmente relegada a un papel secundario dentro del canon literario (Brown, 1953; Ferreras, 1973; Pedraza, 1981; Sebold, 2002), ha demostrado ser un subgénero histórico de gran complejidad y riqueza (Roas, 2006; López Santos, 2024), con particularidades que la diferencian, ya en origen y tras el proceso de transferencia genérica, de sus homólogas inglesa y francesa. Surgida en un contexto en el que la “Ilustración insuficiente”¹ habría de limitar una parte de su

¹ Estudios como *La Ilustración en España* de Sánchez-Blanco (1997) y *La Ilustración insuficiente* de Subirats (1981) abordan esta cuestión con gran precisión. En particular, Subirats argumenta que se ha tendido a exagerar el alcance del racionalismo en el siglo XVIII español, atribuyendo a ciertos sectores de la élite intelectual una influencia que, en realidad, no fue tan determinante.

estructura formulaica, estuvo condicionada a la persistencia de valores tradicionales, al peso de la censura y a una relación ambivalente con lo sobrenatural. Mientras que en Inglaterra el género emergió como una respuesta a la exaltación de la razón, en España la pervivencia de la superstición y el control ideológico de la Iglesia y el Estado marcaron una evolución diferente del gótico, donde el elemento irracional no se configuraba como un mecanismo de ruptura y subversión, sino como una continuidad dentro del imaginario cultural (López Santos, 2024); y, donde la exaltación de lo macabro se asociaba desde sus primeros textos a la prevalencia de valores religiosos y folclóricos.

La censura, clave en este proceso de transferencia, habría de limitar la circulación de textos extranjeros, condicionando la producción nacional; situación que conduciría a que muchas de las novelas góticas en lengua española fueran introducidas, dentro de nuestras fronteras, como traducciones, adaptaciones o, en algunos casos, como versiones moralizantes de sus referentes europeos (Aldana Reyes, 2017). Sin embargo, lejos de ser un obstáculo insalvable, estas circunstancias propiciaron la creación de una literatura gótica propia, en el dibujo de los personajes o el desarrollo de la técnica narrativa, pero, sobre todo, en las particularidades asociadas al castillo y al convento; además de la naturaleza sublimada, adquiriendo significados diferenciados a los del origen y convirtiéndose en espacios de represión, pero también de exploración del terror psicológico y del miedo a lo desconocido (García Gutiérrez, 2020; López Santos, 2024).

Dentro del corpus de la novela gótica española y sus dos vertientes fundamentales, la racional y la irracionalista, el elemento natural no solo refuerza la atmósfera de misterio, sino que actúa como un reflejo de los estados emocionales de los personajes (López Santos, 2010, 2020), al tiempo que permite explorar las tensiones culturales, políticas y existenciales de una nación en plena transformación, consolidándose como un espacio de resistencia y reflexión sobre los límites de la razón y la inquietante inmensidad de lo incomprensible y lo oculto.

El gótico clásico, clave para comprender el posterior movimiento romántico, aún adolece, a pesar de los esfuerzos realizados en los últimos años por recuperar esta literatura

exocanónica, de un estudio pormenorizado sobre la transcendencia del paisaje desde una mirada ecocrítica. Aunque la investigación sobre el gótico ha prestado atención a sus códigos narrativos y su imaginería simbólica, queda por profundizar en cómo el entorno natural se convierte en una fuerza dinámica que moldea las experiencias de los personajes y refuerza las tensiones entre lo racional y lo irracional, aspectos estos en los que se detiene la perspectiva ecogótica (Estok, 2009, 2018; Alaimo, 2010; Morton, 2016). Pues, si el ecogótico, se define, en palabras Smith y Hughes (2013), como un modo teórico a través del cual leer la cultura y sus ansiedades desde una mirada ecocrítica (Parker, 2020, p. 33), una forma de mirar el ambiente gótico de los entornos naturales que se retratan, serán las representaciones culturales misteriosas y complejas del mundo no humano las que condensan gran parte de estas ansiedades. Smith y Hughes (2013) confirman que el gótico, y en especial el gótico clásico, gracias a la preponderancia de un espacio sublime siniestro como clave definitoria del mismo y a su mayor riqueza semántica, es la manifestación literaria que mejor permite capturar y expresar nuestras eco-ansiedades.

En las novelas góticas clásicas españolas asistimos a una naturaleza que actúa como espejo de aquellos temores y ansiedades internas sobre su lugar en el mundo natural y los aspectos más perturbadores e inquietantes de sus interacciones con el mismo. Estos relatos recuerdan que, a pesar de los constantes esfuerzos por dominar y definir lo natural, existe un elemento salvaje e incontrolable que desafiará siempre nuestra comprensión, nuestra inteligencia racional y los instrumentos reconocidos que permiten la actuación. Porque el ecogótico destruye la posición antropocéntrica y abre el camino a considerar la naturaleza como un sujeto gótico pleno, un actante protagonista en tanto ente viviente y activo dentro de la narrativa (Hillard, 2013, p. 111).

2. *EL DIABLO VERDE EN LA SELVA NEGRA*: UNA NOVELA GÓTICA ESPAÑOLA INÉDITA

Entre todas las novelas góticas clásicas españolas, aquellas que se circunscriben al periodo que abarca de 1788-1833, quizás sea *El diablo verde en la selva negra o Félix y Dorotea: novela nueva e instructiva* la que nos muestra, a través de las pericias de los enamorados,

Félix y Dorotea, en su huida del villano gótico, una naturaleza más compleja, que actúa como un verdadero actante responsable de los mayores efectos terroríficos.

Esta novela, más allá de su trama misteriosa, se ha visto envuelta también desde su publicación y posterior difusión en sucesivos enigmas. Aunque citada en los catálogos de Brown (1953) y Ferreras (1979) y mencionada por Alonso Seoane (2011), no es hasta el catálogo, revisado y ampliado de novelas góticas (López Santos, 2024) cuando se recupera y clasifica como novela gótica irracional. Fue escrita por el firmante Ignacio Torres Soldevila, en 1830, aunque Ferreras afirma que la edición incluyó las iniciales D. J. T. S. (Ferreras, 1979, p. 143). Desconocemos, no obstante, cualquier otro dato del citado autor, más allá de su nombre y apellidos. No aparece en registros y no se le conoce obra alguna además de la mencionada, por lo que podemos intuir que se trata de un seudónimo, por el carácter subversivo de la novela y por la inclusión de elementos trasgresores como lo sobrenatural no explicado y el paisaje amenazador, hasta el momento inéditos en la literatura gótica española.

La novela aparece a la venta en Madrid en la Librería de Munaiz y Millana en 1830. Sin embargo, se anunciaba en varias obras, algunas de ellas también catalogadas como góticas, en sus páginas finales, con diferentes referencias. A modo de ejemplo, en *María o la niña abandonada* (1832) o en *El sepulcro o el subterráneo Historia de la duquesa de C.* Barcelona (1829), se referencia la Imprenta de Saurí y Compañía, incluso antes de ser publicada. En las anotaciones finales a la novela gótica *Luisa y Augusto o la cabaña en el valle de Stanmore*, traducción de la obra inglesa de Elisabeth Helme, en julio de 1831, se registra, sin embargo, en la Imprenta de Francisco Sánchez, en Reus. En los catálogos bibliográficos de la época aparecen otras referencias, que parecen contradecir, en parte, las afirmaciones anteriores. El *Boletín Bibliográfico español y extranjero (tomo VII)* de Dionisio Hidalgo, de 1846, clasifica la obra como número 50 y se afirma que *El Diablo verde en la selva negra* se imprime en Reus, no en Madrid, en Imprenta de D. F. Sánchez y en Madrid se vende en la librería Europea de Hidalgo, en un tomo, en 32º, y con una lámina, incluyendo tres en realidad. De igual modo, aparece mencionada en el número 242 del *Diario de avisos de Madrid*, del martes

30 de agosto de 1831, donde no consta referencia alguna a la publicación o edición; solo se sostiene su distribución y venta en la librería de Munaiz y Millana, en calle la Paz, lugar en el que se despachan todos los libros que antes lo hacían en la Carrera de S. Gerónimo.

Centrándonos en el argumento, la novela narra las pericias de un joven que, tras la misteriosa muerte de su padre, se ve envuelto en una serie de sucesos inexplicables que lo llevan a descubrir una realidad sobrenatural oculta en los parajes agrestes de la Selva Negra. Al relato inicial de su infancia, le sigue la posterior tragedia familiar que lo marcará de por vida: su padre es encontrado muerto sobre una losa en circunstancias inexplicables, con signos de angustia y una herida fatal en el pecho. Su madre, afectada por el horror del suceso, fallece pocos meses después, dejándolo huérfano y en manos de su fiel criado.

Tiempo después, el joven conoce a Dorotea, una pastorcilla huérfana y desamparada con la que comienza una intensa relación. Tras su matrimonio, una voz misteriosa les advierte que su destino cambiará drásticamente. En la huida, mientras atraviesan la Selva Negra, son guiados por un anciano de aspecto grotesco hasta un mundo oculto, donde son testigos de escenas de violencia y terror que desafían la razón humana. Allí descubren un reino infernal gobernado por el Diablo Verde, una entidad demoníaca que les revela una verdad perturbadora: el padre del Félix no murió realmente, sino que fue condenado a su dominio por un crimen del pasado. El Diablo, finalmente, les concede la libertad bajo la condición de olvidar todo lo que han presenciado, regresando de inmediato a su hogar con su padre, pero con el recuerdo de lo vivido en aquel paraje; recuerdo que les deja una marca imborrable en su existencia, sugiriendo que el horror nunca los abandonará del todo.

La historia, que se sustenta, como gran parte del gótico clásico, en un acerbo folclórico de raíz europea (Pédeflous, 2013), condensa todos los tópicos de este subgénero (Botting, 2013): héroes en peligro, secretos, tragedias familiares, ambiente asfixiante y un castigo-recompensa según el comportamiento manifestado por lo personajes. Sin embargo, más allá de la estructura formulaica que la adscribe a un subgénero histórico, la novela dedica una parte preponderante de la huida a la relación entre los protagonistas, Félix y

Dorotea, y la propia Selva Negra, entidad natural con propiedades actanciales, descrita como la misma antesala del infierno y en la que serán guiados por el ente demoniaco.

El espacio natural que presenta la novela, con sus árboles impenetrables, ríos de aguas negras y fauna amenazante, personifica un escenario que funciona como umbral entre lo humano y lo infernal; un ecosistema que, lejos de ofrecer refugio, somete al ser humano a la crueldad y la violencia como leyes naturales. Este bosque, selva o floresta, como lo nombraran nuestros escritores decimonónicos, se conforma en la obra como otro escenario más sobre el que proyectar una visión escéptica y ambigua de la naturaleza humana y sus conflictos, que acabará por descubrir lo reprimido, lo que está oculto, lo apenas pronunciado o aquello que se olvida deliberadamente. Es una grieta, un umbral entre nuestra forma de entender el mundo y lo Otro en este salto al vacío que supone la modernidad. Y, si como Emily Dickinson declarara en una ocasión, “la Naturaleza es una casa embrujada”, el espacio natural debe ser considerado también desde los efectos que genera, desde la oscuridad que proyecta en la novela y desde el miedo infundido en personajes y lectores.

El inicio del relato anticipa este secreto que esconde el bosque. El padre de Félix desaparece en la oscuridad de la noche y la puerta que separa el escenario domesticado del espacio natural se presenta como un umbral entre lo seguro y conocido y aquello que perturba, por ignoto y extraño:

Un día salió mi padre muy de mañana de casa, dirigiéndose a un pueblecillo inmediato donde tenía algunos apoderados y colonos.

Era cabalmente en la estación más calorosa del año, y aquel día uno de los que el sol lanzó sobre aquel país con más fuerza sus ardientes rayos; pues que ni las nubes ni el viento se interpusieron a estorbarlo. Volviose a la noche rendido, muy abatido, y guardando un silencio profundo.

La inquietud y zozobra de mi padre iban en aumento, al paso que adelantaba la noche: sumergido en sus cavilaciones, reusaba tomar parte en la conversación. (Torres Soldevila, 1830, pp. 7-8)

Esta oposición precisa de una distinción interesante entre los conceptos “lugar” y “espacio” en la concepción que plantean Tuan (1977) y Fellmann et al. (2008), pues, mientras el lugar acoge aquello conocido y familiar para nosotros, y, por tanto, proporciona seguridad (el convento, en el gótico racional; o la casa en *El Diablo verde en la Selva Negra*), el espacio es siempre aterrador y se define desde su inherente extrañeza. Este análisis refleja lo que Val Plumwood (1993) ha denominado el “dualismo humano-naturaleza”, un tema recurrente que subraya la tensión entre la civilización y lo salvaje. El paisaje, en tanto espacio, se mantiene inalterable al efecto del miedo, porque su imposibilidad de conocimiento y apropiación lo aparta definitivamente del lado de lo urbano y lo domesticado. Por ello, los personajes de la novela patrocinan una visión de la naturaleza desde la domesticación realizada por la sociedad, lo que los ubica en una posición de superioridad moral frente a esta. Sin embargo, la activación de la extrañeza que genera lo sublime siniestro deja entrever la conflictiva relación que mantiene el personaje con lo salvaje, lo no domesticado, que acabará por desafiar su capacidad de juicio.

Una vez abandonan su hogar, la seguridad de aquello conocido, la Selva Negra se erige ante ellos como el elemento primordial generador del terror, indispensable dentro de la estructura formulaica gótica y en constante conflicto con sus ideas preconcebidas: “salimos por la mañana, y tomamos el camino que conduce a un bosque inaccesible por estar tan pendiente su subida, que nadie había podido llegar a su cumbre, la que servía solo de albergue a los buitres, águilas y otras aves. Nos alejamos hasta perder de vista nuestra casa” (Torres Soldevila, 1830, p. 62). El paisaje no solo es sublime, sino que también ha sido sublimado, pues en él se manifiesta una ruptura con los cuatro elementos de la realidad (la identidad, la oposición, la analogía y la semejanza) expuestos por Castilla Cerezo (2015, pp. 236-237). No hay una integración armónica entre el individuo

y su entorno, sino una percepción de lejanía e incompreensión, donde lo natural se presenta como un territorio salvaje, inhóspito y ajeno. La fuerza de lo sublime emerge del caos y el desorden inherentes a la naturaleza, concebida en su estado más primigenio y exenta de cualquier orden humano o racionalización. Y su grandeza incontrolable genera inquietud y desasosiego, puesto que enfrenta al ser humano con lo desconocido y lo inalcanzable. Esta sensación de sobrecogimiento no solo responde a una experiencia estética, sino que también despierta una intuición instintiva de lo ominoso, evocando la creencia en una realidad que trasciende lo tangible, donde lo religioso y lo sobrenatural convergen en el abismo de lo inexplicable.

Félix, narrador en primera persona, aspecto este que aleja el texto de la estructura formulaica de las novelas góticas clásicas españolas, relata las impresiones que le genera el espacio que contempla; en concreto, la gruta al inicio del camino y por la que acceden al agua corriente. Han huido de una realidad amenazante, de una tragedia y una maldición que parece perseguirlo a modo de estigma familiar, pero el bosque, la Selva Negra en la que se adentran, no es un lugar que proporcione el cobijo que ansiaban. La gruta proyecta no una disposición física real, sino que su trazado responde a términos artísticos, lo que Carroll (2005) llamaba “terror-arte”, que bebe del “terror en el arte” (p. 43):

Siempre aquella gruta me causaba un espanto indecible, lo mismo era pasar por allí que, volviendo la vista hacia detrás a cada momento, creía iba a salir alguna feroz fantasma a devorarme; en fin, mil trabajos pasaba antes de dirigir mis pasos a aquel sitio tenebroso. ¡Cuántas veces lo hubiera dejado, si no hubiese sido preciso ir a la fuente para que mis corderitos bebiesen! Cuando veía a la anciana le contaba lo que me sucedió al divisar aquella gruta, y ella jamás me dio una solución que no fuese enigmática. (Torres Soldevila, 1830, p. 51)

La perturbación causada por la idea de un espacio natural agente con voluntad propia subraya una verdad más profunda y oscura sobre nuestra relación con la naturaleza:

el terror a lo desconocido y a lo que está más allá de nuestro control (Parker, 2020). De hecho, David Del Principe (2014, p. 1) argumenta que un enfoque ecogótico conduce a reconsiderar el papel que el medio ambiente, las especies y los no humanos juegan en la construcción del terror, al registrar algunos de los miedos más profundos y ancestrales sobre los límites de lo humano y la individualidad, que resuenan en los albores del siglo XIX. La entrega al pensamiento intuitivo y supersticioso, que se manifiesta en esta novela gótica, abandona a los protagonistas a la superstición, levantada sobre los firmes cimientos del *mythos*, y reiterada a través del acervo popular, del folclore, de los cuentos de hadas. La Nada debe cubrirse de Todo y el inconsciente colectivo dibuja, desde la sugestión, los terrores experimentados a través del arte (y no solo literario, sino escultórico y pictórico). La naturaleza queda estigmatizada en un imaginario colectivo y común, estrechamente vinculado a la tradición clásica y judeocristiana y a su representación en la literatura oral a través de los cuentos folclóricos:

Habíamos llegado al pie de aquel monte tan elevado, y yo temía nos obligase a subir, esto era imposible hacerlo naturalmente, pero no: detrás de una porción de peñas acumuladas estaba un grande agujero, por el que podíamos entrar sin necesidad de bajarnos: pasado aquel sitio se seguía un callejón formado por dos paredes de montaña cortada elevadas; al principio había que subir con mucho trabajo por su perpendicularidad, y luego había otro tanto descenso: al pie de este callejón, que desde arriba no podía mirarse sin horror por su extraordinaria elevación corría un grande río cuyas aguas eran tan negras como la tinta. (Torres Soldevila, 1830, pp. 64-65)

De hecho, entre todos los escenarios góticos, aquel que acoge mayores dosis de superstición, es sin duda, el bosque. Pues todo aquel que se adentra en sus profundidades siente sobre sí mismo, a través de un proceso de mediación cultural, el peso de cuantas historias ha tejido la tradición. “Nuestros mitos se despiertan y agitan –constataba Joseph Campbell (2020, p. 68)– mientras nos aventuramos en la naturaleza salvaje”. Diversas

versiones de mitologías agrestes, a lo largo de la historia, perduran asociadas a los bosques y se recrean al mismo tiempo en la mente del personaje que se arriesga a adentrarse en sus profundidades, señalan Porteous (2002, p. 170) y Parker (2020, p. 38). El bosque que describe esta novela es un constructo cultural que se erige desde un imaginario popular, vinculado también al pasado medieval y a los cuentos de hadas que lo hacen depositario de innumerables leyendas mágicas o terribles, con simbologías muy determinadas. Se erige, por ello, como un actante de pleno derecho, pero siempre antagonista, dibujado en la alteridad como espacio “extraño y monstruoso” (Parker, 2020, p. 47), desde un ambiente mítico que se manifiesta perturbadoramente vivo.

En los albores de la modernidad, Félix y Dorotea no temen al bosque como espacio físico, sino a la idea de bosque que existe en su mente; es decir, se crea una simbiosis entre nuestros miedos a los bosques y nuestras historias sobre esos miedos a los bosques, ya que este paisaje simultáneamente inspira y está coloreado por las historias previas y repetitivas que han hablado de la naturaleza salvaje. Ya Porteous (2002) describía al bosque como “un teatro de superstición”, en tanto escenario sobre el que se desarrollarán historias y se vivirán emociones especialmente catárticas, repetidas una y otra vez en el tiempo.

La naturaleza no será desde este momento un telón de fondo, sino un “hiperobjeto” (Morton, 2016) que emplea Torres Soldevila para desafiar nuestra capacidad de control y comprensión. El paraje es una entidad vasta y compleja que trasciende el tiempo y el espacio, y que posiciona a los personajes en una situación de desconcierto y vulnerabilidad, interactuando activamente con ellos, poniendo a prueba sus límites físicos y emocionales y evidenciando una realidad perturbadora, posantropocéntrica: los humanos no son el centro del universo, sino solo una parte más de una red vasta y confusa de relaciones ecológicas. Las descripciones de la ladera, del desfiladero, pero también las escenas en las que los personajes se enfrentan a animales feroces, subrayan cómo el bosque desafía las pretensiones humanas de control y conocimiento. Félix y Dorotea, en su intento por aprehender la realidad natural que les somete, tratan de enfrentarse al bosque, pero este

no se limita a responder a sus acciones, sino que parece guiarlos y desafiarlos según sus propios términos.

El destino de Félix y Dorotea va parejo al bosque en el que se han internado. El poder totalitario del castillo, metonimia de la opresión del villano, ha quedado atrás, aunque la idea de libertad, como se ha señalado, no se materializa con la huida al espacio natural. De camino a un lugar que desconocen (la morada del Diablo verde), y aún con la guía de un extraño anciano, se sienten amenazados, intimidados, desnudos, por la fuerza que brota de todo lo no humano que surge en su camino y que activa inmediatamente la superstición, a través de la mencionada mediación cultural. Los personajes experimentan lo que Sivils (2017, p. 172) denominara “el acecho vegetal”. El bosque funciona como lo embrujado y lo que embruja al mismo tiempo:

bajamos al pie y nos informamos más de cerca [...] Un pavoroso temor nos confundía y anonadaba, no sé cuál de los dos tendría más ánimo. [...] los cabellos se nos erizaban, con semejante espectáculo.

A derecha e izquierda, se veían grutas infernales que arrojaban llamas unas veces, otras, arena interpuesta con un humo muy denso. Aquí una roca que vertía agua como la del río, más allá un horrible precipicio, que se confundía por la obscuridad. Más lejos se divisaban cavernas horrendas, que servían de albergue a unos animales monstruosos y desconocidos. (Torres Soldevila, 1830, pp. 66-73)

Tras estas experiencias, se produce una escena marcada por la pérdida de la voluntad de los personajes ante el terror funesto al que son sometidos. El anciano, que desaparece un tiempo y retorna ante ellos, “parece haber robado el color al bosque, dejando en él la oscuridad de su alma: “en forma muy diversa, su traje ya no era el mismo,

sino una túnica verde talar, [...] Su rostro era también verde muy subido², y en la mano derecha traía un tridente de extraordinaria magnitud” (Torres Soldevila, 1830, p.73). A partir de este instante, los amantes habrán de pasar por sucesivas pruebas a las que los someterá este diablo verde, dueño y señor de los parajes agrestes e infernales por los que transitan, convirtiendo la selva en un bosque moral y distanciándose de la idea de paisaje que presentara Ann Radcliffe (Kröger, 2013), porque la transgresión se ha adentrado en el alma de los personajes a modo de gangrena que carcome.

De hecho, el bosque como paisaje de prueba será uno de los siete terrores que fija Elizabeth Parker asociados a este espacio en su consideración de bosque gótico (2020, pp. 47-66), partiendo de la clasificación de los miedos al monstruo elaborada por Jeffrey Jerome Cohen (1996) y los patrones que regulan los bosques buenos y malos de Bernice Murphy (2013, p. 149). De estos siete terrores, pueden constatarse, con matices propios del proceso de adaptación genérica, al menos seis en la obra de Torres Soldevila. La huida se plantea en *El diablo verde* en términos de viaje iniciático (Campbell, 2020), que comparte con el mito y su estructura gran parte de las fases: la huida, tras la amenaza, la ayuda sobrenatural para lograr el ascenso, el cruce de diferentes umbrales simbolizados en grutas,

² Esta asociación del diablo con el verde hunde sus raíces en la iconografía medieval, intensificándose a partir del siglo XII. Según Pastoureau (2013), esta asociación cromática podría vincularse a la percepción negativa que los cristianos occidentales tenían del color verde, en parte debido a su identificación con el mundo musulmán, para el cual el verde era un símbolo sagrado y distintivo. En el contexto de las Cruzadas, esta connotación se reforzó y los artistas comenzaron a utilizar el verde para caracterizar figuras ambiguas o malignas, incluyendo al propio demonio (Pastoureau, 2004). Esta transformación del verde de un color de fertilidad y regeneración a uno asociado con lo peligroso e inestable responde a una lógica simbólica medieval en la que los colores no tenían significados fijos, sino que fluctuaban dependiendo del contexto cultural y religioso. Un ejemplo notable de esta representación es el *Codex Gigas*, también conocido como la Biblia del Diablo. Este manuscrito del siglo XIII contiene una ilustración a página completa del diablo, donde se le muestra con una cabeza de color verde oscuro, grandes ojos rojos y una expresión amenazante (Boldan et al., 2007). La imagen se aleja de otras representaciones demoníacas en tonos oscuros o rojizos, subrayando la percepción del verde como un color que evocaba lo desconocido, sobrenatural y maligno. La importancia del *Codex Gigas* radica en su singularidad dentro de la iconografía medieval, en la que las figuras demoníacas rara vez eran representadas con este color antes del siglo XII. Esta evolución en la simbología del color verde refleja un cambio en las concepciones medievales del mal y lo demoníaco. De ser un color asociado con la vitalidad y la renovación en la Antigüedad, el verde adquirió una connotación inquietante en la Edad Media, vinculándose con lo inestable, lo falso y lo corrupto (Pastoureau, 2013). En este sentido, la presencia de demonios verdes en manuscritos iluminados, frescos y esculturas responde a una necesidad de visualización del mal que escapara a las representaciones tradicionales, marcando una transformación en la forma en que el imaginario medieval construyó sus imágenes del horror y la condena.

cuevas o la gran puerta que da acceso al templo y la bendición última, en el mismo centro de este infierno, que supondrá el final del recorrido. Deberán sobrevivir a toda costa en un escenario en el que serán probados por el anciano-diablo para poder constatar si son o no dignos de merecer la recompensa que les ha sido asignada.

Resulta destacable que las pruebas a las que son sometidos los protagonistas atienden no únicamente a sucesos marcadamente sobrenaturales, como son los asociados a la metamorfosis del anciano, trasunto de la metamorfosis del espacio. Otras tantas son desarrolladas en escenas más realistas que muestran la rebeldía y lo indómito del bosque. Los personajes experimentan aquí el segundo de los miedos al bosque de Parker (2020, p. 48), aquel que se presenta como antítesis a la civilización. Relegado el bosque por la sociedad racionalista ilustrada, el desconocimiento de su estructura, su funcionamiento, su constitución, en suma, lo inserta en el imaginario de lo salvaje, por su propensión al caos, frente al orden civilizado. Así lo perciben Félix y Dorotea:

[...] llenos de asombro en aquel sitio, aun nos faltaba presenciar una escena tan trágica como horrible. A unos cien pasos de nosotros vimos pararse un leopardo [...] al que pronto se reunieron dos más; de allí a poco divisamos dos lobos que con sus cachorros recorrían aquel sitio: en el instante que los divisan los leopardos se arrojan sobre ellos; los lobos, colocando tras sí a sus hijos, hacen una obstinada resistencia a sus enemigos, estos los rechazan con furia, y en fin vencen a los lobos cuyo número y fuerzas era menor: uno de ellos evita la muerte con la fuga, y el otro con sus cachorros es devorado por sus enemigos [...] Mas a poco rato observamos con mayor asombro que el lobo [...] acompañado de ocho más de su clase [...] Llegan los lobos al sitio, y poniéndose en frente de los leopardos pasaban varias veces delante de ellos como burlándose, [...] viendo que iban a perecer, resolvieron huir, pero los lobos dieron tras ellos, y habiéndolos cogido los devoraron: [...] Al instante échase el lobo sobre su enemigo, el leopardo, [...] se deja devorar de su enemigo quien le despedaza; [...] no obstante su

ferocidad, no se contentó con matar a su enemigo sin tocar a los cachorros del leopardo, y desaparecieron de nuestra vista, dejando el campo sembrado de pedazos de carne y regado con la sangre de aquellas fieras. (Torres Soldevila, 1830 pp. 69-72).

Las reglas de la civilización no tienen cabida y asisten horrorizados a la escena, temiendo convertirse, en medio de ese entorno salvaje, en humanos primitivos, que no se rigen por normas y se abandonan al caos y la supervivencia más animal. Félix constata con pavor que Dorotea se enfrenta a una lucha interna entre lo humano y lo animal, lo civilizado y lo salvaje, reduciendo su voluntad a impulsos corporales primarios: “no me contestaba, parecía un ente insensible, ¿qué había hecho su viveza natural, su perspicacia y su dulzura? Todo lo había perdido y me parecía otra mujer” (Torres Soldevila, 1830, pp. 74-75). Este miedo al bosque se materializa constantemente, pues los protagonistas se adentran en un mundo oscuro en el que las identidades se mezclan, y las bestias y los hombres intercambian formas y cualidades.

Las descripciones se fundamentan en el conflicto civilización-barbarie, comentado más arriba. Félix sobrevive a su prueba en la naturaleza salvaje, pero esto lo perturbará de forma permanente. Ya no será el mismo porque el bosque ha pasado a ser una parte de su voluntad; hecho que constata otro de los miedos apuntados por Parker, el bosque como devorador (2020, p. 50). En sus profundidades más oscuras e inhóspitas corremos el riesgo de desvanecernos, de ser devorados, de desaparecer como individuos y con nosotros la sociedad civilizada que nos identifica y caracteriza como humanos. Nuestros miedos a perdernos en los bosques se confunden con los miedos a ser consumidos por ellos. Félix, al final del relato, se cuestiona y duda de que algo de aquella naturaleza salvaje hubiera penetrado dentro de él, marcando su futura existencia y, dejando, para siempre un poso de terror difícilmente soportable. Las últimas páginas parecen confirmar que el bosque no lo devoró, pero que su experiencia en su inmensidad lo ha transformado.

El abandono de la parte humana del individuo en favor de su lado más animal nos sitúa ante otro de los terrores que genera el bosque, siguiendo esta terminología de Parker (2020): el miedo a la pérdida al adentrarse en sus profundidades, en tanto que es percibido por los sujetos como un ente laberíntico. Los protagonistas experimentan el terror y se sienten vulnerables ante la hazaña que supone adentrarse en él como última oportunidad para aferrarse a la vida y no encontrar, sin embargo, salida alguna: “los árboles se tocaban unos con otros y sus espesas copas interceptaban el paso a la escasa luz [...] el camino forma una especie de laberinto del cual jamás creí saliéramos” (Torres Soldevila, 1830, p. 75). Se ven condenados a vagar por sus parajes sin rumbo determinado, porque en un escenario de prueba, la tarea más compleja suele ser siempre encontrar el camino a casa. Parker observa, sin embargo, un dualismo en el que se conforma este cuarto terror al bosque: encontrar y perder (2020, p. 50). De hecho, si se revisa la etimología compleja del vocablo *bosque* desde el *Diccionario de Corominas*, uno de los posibles orígenes enlaza con el término germano que comparte raíz con buscar, mientras que *foris*, raíz del inglés *forest*, remite más a la pérdida. El laberinto, no lo olvidemos, es un espacio deformado que no se puede identificar; es una dirección que conduce a la pérdida. La pérdida física, no obstante, supondrá, al propio tiempo, el descubrimiento de los misterios y enigmas que habían abierto la historia:

¿y tú padre que es de él? Señora: murió respondí llorando: te engañas, no murió: no quise replicarle por irritar su crueldad; pero yo decía para mí ¿cuál fue la causa de la muerte de mi madre? ¿qué cadáver se enterró el día que esta estaba con el accidente? ¿quién el herido por el estruendo que se oyó en el jardín? Haciéndome yo estas reflexiones estaba sin que Dorotea desplecase sus labios, ni apartase su vista de aquel hombre, que de nuevo sigue interrogándome, y me dice: ¿Crearás qué vive tu padre? Yo le contesté: si vos Señor me lo aseguráis: ¿porque no he de creerlo?

Pues mira, oye, en esta casa se halla sufriendo su castigo, al que se hizo acreedor por ser cómplice en una muerte violenta: por todas partes tengo

esparcidos finos espías que me enteran de todo lo que sucede, yo poseo cierta ciencia que ninguno conoce, sé hacer ver objetos que no existen cuando conviene, y me valgo de muchas cosas para castigar los delitos de los hombres, que de otro modo quedarían impunes en la tierra. según su ejercicio, o la clase de sus crímenes son sus castigos, los que trabajan en esa gran huerta eran labradores holgazanes, que dejaban los campos incultos, y se dedicaban al robo y pillaje. Este se castiga como un delito de primera clase, y así es que habéis visto con la aspereza que se les trata. Si hubiese de explicaros todo lo demás, era necesario emplear mucho tiempo del que está dedicado para una aclaración que os interesa sobremanera. (Torres Soldevila, 1830 pp. 85-87)

La naturaleza misma del bosque es desorientar, pero quizás en la pérdida es en donde encontremos, en ciertas ocasiones, la clave de la huida o, incluso, nos a nosotros mismos. El bosque no solo ha sido revelado como un medio que obstaculiza o frustra la voluntad y los planes humanos, sino que, en términos didácticos, añade una lección edificante a aquellos que han superado las pruebas iniciáticas colocadas en el camino, a modo de “ritual dramatizado”, según dijera James Frazer (1981, p. 608). Aunque agreste y peligroso, se convierte en un bosque moral, leído en términos cristianos del bien y del mal. En este punto, se establece una distancia con las teorías de Parker (2020, pp. 61-66): el bosque, como espacio anticristiano, se desvanece en las novelas españolas; la presencia del diablo, como ente preternatural (Montaner y Lara Alberola, 2014) no hace tambalear estas creencias. Tras los ruidos, murmullos y situaciones extrañas no se esconden brujas, monstruos o fantasmas. El miedo se materializa desde la transgresión de los principios edificantes que erigen la sociedad española decimonónica. Pasado y psique se fusionan y convergen en una visión moralizadora y edificante de la experimentación del terror. Cuanto más oscuras y peligrosas se pinten las emociones vividas en el interior del bosque, se experimentará con mayor perfección el triunfo de verdad y de la virtud y, con más

ensañamiento, se castigará el vicio; porque el bosque, como espacio del inconsciente humano, precisa de una conciencia basada en la oposición bien/mal sobre la que se fundamentan los ideales católicos de la época.

En la novela gótica española se aprecia especialmente este bosque moral, cuando la que se adentra en él y comienza el viaje es la dama. Ella se encuentra atrapada en un castillo a merced de las atrocidades del villano, pero no puede huir de él y la naturaleza tampoco la cobija. Félix y Dorotea experimentan esta transgresión en su viaje por la selva, porque la misma no está ligada a algo meramente externo, sino que es una proyección de su mente confusa. El bosque, oscuro y amenazante para los protagonistas, se alza como una extensión de las partes más oscuras de la psique, como una metáfora de los secretos ocultados en el pasado, familiares, de opresión, muerte, de pecado; refleja las luchas internas y persiste siempre la idea de culpa cristiana.

La experimentación con el terror en la naturaleza exige un grado de transgresión, un tránsito por los laberintos más oscuros de la conciencia humana. El principal problema de esta transgresión, sin embargo, no era solo que se subvirtieran ideas, es decir, que se desarrollaran ampliamente y en toda su riqueza de matices los temas tabú o se diera rienda suelta a la irracionalidad. El problema de la novela gótica española era plantearlos en términos morales. Hasta *El diablo verde*, primera y única novela que aborda el elemento sobrenatural no explicado, dibuja al demonio en términos edificantes: al final del camino el vicio será castigado y la virtud recompensada. Así les habla el diablo, desde su trono, en términos de recompensa cristiana, a las penurias experimentadas en el bosque: “Debéis saber en primer lugar que vosotros sois los primeros que al cabo de doscientos años salen de esta casa, para ser felices en vuestro país, al cual vais a regresar por un camino muy distinto del que os condujo a este sitio” (Torres Soldevila, 1830, p. 87-88).

Félix y Dorotea son sometidos a una serie de pruebas que revelan su verdadero carácter, pues no solo cuestionan su capacidad de sobrevivir físicamente en un entorno hostil, sino también su fortaleza espiritual y ética, al enfrentarse a los peligros externos (los animales salvajes, los obstáculos naturales, los fenómenos preternaturales) y a sus

conflictos internos, que se materializan en los traumas no resueltos de un pasado confuso y siniestro, que los persigue cual estigma. El bosque funciona al final de la novela como un espejo de la lucha interna de los personajes entre el vicio y la virtud, convirtiéndose en un purgatorio terrenal, un espacio transitorio que prepara a los personajes para una reestructuración del orden moral y espiritual, en términos cristianos. El sufrimiento experimentado en sus profundidades será la prueba necesaria para adquirir la redención.

3. CONCLUSIÓN

El diablo verde en la Selva Negra no puede leerse como una novela gótica clásica que responde a los patrones de su tiempo; es un ejemplo temprano y notable de cómo la literatura española del siglo XIX se adentró en el diálogo con las ansiedades humanas frente a lo desconocido y lo natural. La selva, como escenario gótico, trasciende la mera función de decorado, de telón de fondo de la trama, para convertirse en un espacio activo y autónomo que condensa las preocupaciones éticas, espirituales y morales de su tiempo, sirviendo como un oscuro espejo de las tensiones humanas con su entorno. Este bosque, dibujado desde una perspectiva cultural e imaginaria profundamente arraigada en las tradiciones folclóricas y judeocristianas, no solo participa como actante en la trama, sino que despliega un claro simbolismo que subraya la lucha interna de cada personaje con el terror al caos que lo natural representa frente a la racionalidad humana, como conflicto clave de su tiempo.

Bajo esta estructura formulaica, el análisis ecogótico enriquece la interpretación de la naturaleza dotando al espacio, además de un papel actancial pleno, de un poder absoluto sobre los destinos de los protagonistas, pues es capaz de imponer sus propias reglas y de actuar como un espacio moralizador: el bosque será al tiempo tribunal y prisión, una extensión viva de los terrores que emergen de la confrontación con lo sublime siniestro. Queda constatado cómo Torres Soldevila introduce en la novela un espacio natural que no solo atrapa físicamente a los protagonistas, sino que los obliga a enfrentarse con las verdades más profundas y perturbadoras de su existencia (la pérdida, la transgresión, el

olvido), revelando la pequeñez del ser humano frente a la naturaleza y la fragilidad de las estructuras morales construidas en una Ilustración que apenas consigue ya sostener sus principios en medio del caos. En ese contexto, la figura del anciano-diablo, como morador y dueño de esta naturaleza infernal, refuerza este enfoque, al actuar como un intermediario que traduce el juicio que emite la Selva Negra en términos comprensibles para los protagonistas, subrayando el papel del paisaje como un espejo moral. Los miedos a los bosques constatados por Parker (2020) se enriquecen en la novela con este miedo al bosque como juez y redentor, con poder para dictar el castigo o la recompensa, de acuerdo con los comportamientos tan propios del esquema moral cristiano aún imperante.

Por tanto, *El diablo verde en la Selva Negra* no solo se erige como una pieza clave para el análisis del gótico español clásico, sino también como un texto relevante para entender las eco-ansiedades modernas. Este relato conecta las preocupaciones éticas y espirituales de su tiempo con las problemáticas actuales, destacando la capacidad de la literatura para abordar las preguntas más profundas sobre nuestra existencia en el mundo natural. La novela nos recuerda que, en el corazón de todo terror gótico, se encuentra la tensión entre lo que somos y aquello en lo que tememos convertirnos, y que en el encuentro con la naturaleza salvaje descubrimos no solo nuestros miedos, sino también las verdades más fundamentales de nuestra relación con el mundo.

La verdadera amenaza, en definitiva, no reside únicamente en lo sobrenatural diabólico, más bien en la profunda y continua confrontación del ser humano con un mundo natural que siempre desafiará su control y comprensión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana UP.
- Aldana Reyes, X. (2017). *Spanish Gothic: National identity, collaboration and cultural adaptation*. Palgrave Macmillan.
- Alonso Seoane, M. J. (2011). "Aspectos de la recepción de obras narrativas de ficción a través de la prensa en los últimos años del reinado de Fernando VII". *La literatura*

- española del siglo XIX y las literaturas europeas: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX Coloquio (5º. 2008. Barcelona)*, coordinado por E. Rubio Cremades, M. Sotelo Vázquez, V. Trueba Mira y B. Ripoll Sintés. Universidad de Barcelona, pp. 1-16.
- Boldan, K., M. Dragoun, D. Foltýn y J. Marek. (2007). *The Codex Gigas: The Devil's Bible*. National Library of the Czech Republic (Prague).
- Botting, F. (2013). *Gothic*. Routledge.
- Brown, R. F. (1953). *La novela española 1700-1850*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional.
- Campbell, J. (2020). *El héroe de las mil caras*. FCE.
- Carroll, N. (2005). *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Routledge.
- Castilla Cerezo, A. (2015). *La condición sombría. Filosofía y terror*. Plaza y Valdés.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press.
- Del Principe, D. (2014). "Introduction: The EcoGothic in the Long Nineteenth Century". *Gothic Studies*, vol. 16, núm. 1, pp. 1-8.
- Diario de Avisos de Madrid. (30 ago. 1831). *Número 242*. Madrid.
- Estok, S. C. (2009). "Theorising in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia". *ISLE*, vol. 16, núm. 4, pp. 203-225.
- Estok, S. C. (2018). *The Ecophobia Hypothesis*. Routledge.
- Fellmann, J., A. Getis, y J. Getis. (2008). *Human Geography: Landscapes of Human Activities*. McGraw-Hill.
- Ferreras, J. I. (1973). *Orígenes de la novela decimonónica*. Taurus.
- Ferreras, J. I. (1979). *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Cátedra.
- Frazer, J. G. (1981). *El folklore en el Antiguo Testamento*. FCE.
- García Gutiérrez, S. (2020). "Las princesas de Agustín Pérez Zaragoza: un acto de autoría rebelde". *Desde el siglo XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, editado por M. Bianchi, L. Cimardi, R. de la Fuente Ballesteros e I. Goñi. Calambur, pp. pp. 123-135.
- Hidalgo, D. (1846). *Boletín bibliográfico español y extranjero (Tomo VII)*. Establecimiento Tipográfico de Don Ignacio Boix.
- Helme, E. (1831). *Luisa y Augusto o la cabaña en el valle de Stanmore*, traducido por F. Sánchez. Imprenta de Francisco Sánchez.

- Kröger, L. (2013). "Panic, paranoia and pathos: Ecocriticism in the eighteenth-century Gothic novel". *EcoGothic*, editado por A. Smith y W. Hughes. Manchester UP, pp. 15-27.
- López Santos, M. (2010). "Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 19, pp. 273-292.
- López Santos, M. (2020). *Las llaves para el castillo. Claves interpretativas de la novela gótica*. Peter Lang.
- López Santos, M. (2024). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Universidad de León.
- Montaner, A. y E. Lara Alberola. (2014). "Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos". *Señales, portentos y demonios: La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, editado por F. B. Pedreros, J. M. Usunáriz y B. González Alonso. SEMYR, pp. 33-184.
- Morton, T. (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia UP.
- Murphy, B. (2013). *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Palgrave Macmillan.
- Parker, E. (2020). *The Forest and the EcoGothic. The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. Palgrave Macmillan.
- Pastoureau, M. (2004). *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Éditions du Seuil.
- Pastoureau, M. (2013). *Vert. Histoire d'une couleur*. Éditions du Seuil.
- Pédeflous, J. (2013). "'El pudor me obliga a callar'. De la bienséance dans la traduction d'une histoire tragique de Belleforest par Agustín Pérez Zaragoza dans la *Galería Fúnebre* (1831)". *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 39, pp. 129-144.
- Pedraza, F. (1981). *Manual de literatura española. Época romántica*. Cénit.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge.
- Porteous, J. D. (2002). *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*. University of Toronto Press.
- Roas, D. (2006). *De la maravilla al horror: Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Mirabel.
- Sánchez-Blanco, F. (1997). *La Ilustración en España*. Akal.
- Sebold, R. P. (2002). *La novela romántica en España: Entre libro de caballerías y novela moderna*. Universidad de Salamanca.

-
- Sivils, M. W. (2017). "Vegetal Haunting: The Gothic Plant in Nineteenth-Century American Fiction". *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*, editado por D. Keetley y M. Wynn Sivils. Routledge, pp. 161-174.
- Smith, A. y W. Hughes. (2013). "Introduction: Defining the EcoGothic". *EcoGothic*. Manchester UP, pp. 1-14.
- Subirats, E. (1981). *La Ilustración insuficiente*. Taurus.
- Torres Soldevila, I. (1830). *El diablo verde en la Selva Negra o Félix y Dorotea: novela nueva e instructiva*. Librería de Munaiz y Millana.
- Tuan, Y. F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.