

EWA KRZYSTYNA KULAK

ORCID: 0000-0003-2985-3990

Uniwersytet Wrocławski

Correo: ewa.kulak@uwr.edu.pl

Las introducciones a la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza y sus fuentes francesas

Palabras clave: novela gótica — Agustín Pérez Zaragoza — J.P.R. Cuisin — introducción — didactismo.

Resumen

El trabajo estudia las introducciones a la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), una colección de cuentos firmada por Agustín Pérez Zaragoza (considerada como el principal ejemplo de ficción gótica en España), así como la introducción de su modelo francés, *Les ombres sanglantes* (1820), de J.P.R. Cuisin. El análisis de estos textos, escritos como defensa y reivindicación de la ficción que provoca miedo, ilustra la actitud vacilante de la crítica del siglo XIX respecto a los cuentos de terror y su popularidad. Especialmente el autor español, enfrentado a las expectativas de sus lectores y a la presión de la censura, siente la necesidad de presentar su obra con un propósito moral y didáctico, y las fuertes emociones que provoca como instructivas.

Entre febrero y noviembre de 1831, se publicaron en Madrid, en la imprenta de J. Palacios, doce volúmenes de la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas, o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano* firmados por Agustín Pérez Zaragoza y Godínez. Esta colección de cuentos de terror o más bien “historias trágicas”, como las llamaba el mismo autor, fue durante mucho tiempo considerada como el único ejemplo de novela gótica en España (Ferrerías, 1973: 249). Sometida a examen, esta afirmación se revela discutible en todos sus aspectos. Primero, no se trata de una novela, sino de una serie de relatos, aunque algunos de ellos son lo bastante largos para formar una novela aparte. La afirmación de su singularidad como representante del género se ha visto igualmente matizada por varios estudios más

recientes¹, entre los cuales destaca sobre todo *La novela gótica en España (1788–1833)* de Miriam López Santos (2010), pero la obra de Pérez Zaragoza no ha perdido totalmente su carácter ejemplar.

Según los datos reunidos por Luis Alberto de Cuenca (1977: 23–40), Agustín Pérez Zaragoza fue un literato mediocre y polifacético, entre cuyas producciones se encuentran escritos tan variados como colecciones de anécdotas y historietas (por ejemplo, sobre los ladrones y estafadores²), de pasatiempos, de charadas y adivinanzas, manuales para la juventud y escritos moralizantes, sin contar un panfleto contra los jesuitas y un utilísimo libro de cocina en tres volúmenes. La publicación más temprana, *El fruto de la religión en la desgracia o reflexiones filosófico-morales de un español expatriado*, del año 1821, contiene algunos detalles autobiográficos, gracias a los que sabemos que el autor fue un afrancesado desterrado recién vuelto a España gracias al triunfo (como sabemos, pasajero) de los liberales. Parece que, frente a un nuevo cambio político, Pérez Zaragoza se dedicó a publicar inofensivas (y bastante insulsas) obras de entretenimiento o didácticas, una producción caída en un plenamente merecido olvido. La única obra suya que sobrevive por su excepcionalidad es precisamente la *Galería fúnebre* (Ferrerías, 1973: 249).

La obra parece haber logrado en su momento una significativa aunque controvertida resonancia. Las reseñas de la prensa de la época citadas por Cuenca (1977: 18–20) insisten sobre todo en el éxito de ventas. Sin embargo, a pesar de la reacción supuestamente entusiasta del lector medio, los críticos y los escritores consagrados trataron esta afición del público como una prueba más del mal gusto reinante y de la desastrosa política editorial dirigida únicamente al lucro en detrimento de la calidad literaria (Montesinos, 1972: 112). Unas alusiones críticas a la publicación de Pérez Zaragoza se encuentran tanto en las *Memorias de un setentón* de Ramón de Mesonero Romanos (Cuenca, 1977: 16), como en el artículo “¿Quién es el público y dónde se encuentra?” (1832) de Mariano José de Larra (1986: 266). El gusto de los lectores (y peor todavía, de las lectoras) por este tipo de obras era visto por muchos como algo incomprensible y despreciable.

Contrariamente a estas opiniones, la popularidad de la colección de Pérez Zaragoza prueba tan solo que los lectores españoles no diferían en nada de otros europeos de su tiempo, que devoraban las novelas góticas, historias trágicas, cuentos de terror o como queramos llamarlos, en cantidades masivas³. Lo que destaca en España es el absoluto predominio, dentro del género, de las traducciones y adaptaciones, sobre todo del francés, frente a la casi inexistencia de obras originales⁴; como veremos, el ejemplo de *Galería fúnebre* no cam-

¹ Para una bibliografía bastante completa del tema véase López Santos, 2011.

² Este libro, *Historia de Zorrastrones* de 1821, no lo enumera Cuenca, sin embargo, aparece en Ferrerías (1973: 144–145).

³ Ciertos estudiosos señalan hasta 5000 títulos de obras pertenecientes al género, aunque no todas se conservan. Véase López Santos, 2011: 61, nota 5.

⁴ Sobre este fenómeno en general, véase Montesinos, 1972.

bia nada sobre esta afirmación, ya que tampoco se trata de una obra original. Miriam López Santos (2011: 66–67) enumera una veintena de títulos principales traducidos y publicados en la primera mitad del siglo XIX y, aunque en sus publicaciones consecuentemente defiende cierto rasgo “original” de estas adaptaciones, puesto que los traductores con frecuencia modificaban las obras extranjeras para acercarlas a las circunstancias y gusto españoles, no se puede negar que las ideas y las historias contadas quedaban lejos de ser productos locales, incluso si los títulos de algunas de ellas nos informan de que se trata de una “novela española”.

Se observa también un cierto retraso en la recepción del *gothic tale*: en el siglo XVIII, cuando el género nace en Inglaterra para propagarse enseguida por el continente, Nigel Glendinning (1994) rastrea tan solo algunos ejemplos de la presencia del elemento “gótico”, funeral o macabro en las obras publicadas en España, tanto narrativas como poéticas o dramáticas. Hay que esperar los años veinte y treinta del siglo XIX para que los ejemplos se multipliquen. No se puede olvidar que el género aparece en España en unas circunstancias muy diferentes de lo que ocurre en Inglaterra o en Francia, y desfavorables al desarrollo de la novelística en general (Agustí Aparisi, 2020: 80–81): el recelo de las autoridades que desconfían de una literatura acusada de inmoralidad y perversión, el peso de la censura, eclesiástica y gubernamental, el rechazo de lo fantástico como supersticioso y contrario a la religión, las reglas neoclásicas, con su exigencia de verosimilitud, todavía vigentes (López Santos, 2010b: 11). En esta situación los textos introductorios representaban un papel clave en la tarea de apaciguar a los censores (López Santos, 2011: 67–70). Son un intento de defensa y vindicación de este tipo de narración de acuerdo con la visión utilitaria y moralista de la literatura y demuestran las expectativas que se formulaban entonces frente a toda obra literaria.

Tanto los detractores como los defensores de la novela gótica, constatando la afición del público a este tipo de narraciones, tenían que enfrentarse a la cuestión inevitable del por qué. Es una pregunta que sigue vigente en relación tanto a la literatura, como al cine de terror: ¿por qué a la gente le gusta el miedo cuando su fuente es un libro o una película, si en la vida real es una sensación de las más desagradables? Desde Edmund Burke, quien vinculó el terror con lo sublime en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) los estudiosos no ha dejado de indagar la relación entre placer (estético) y miedo. Las respuestas, a veces ingeniosas, las tratan de formular los mismos autores (véase King, 1995 y 2003). Algunos investigadores sitúan la cuestión en el plano estético-filosófico (Carroll, 2005) o social (Drabikowska, 2010). Se atribuye al género la función de expresar las pulsiones del inconsciente, los miedos y complejos del individuo y de la comunidad; la de manifestar inquietudes frente a la situación política o la evolución de las costumbres y relajación de los vínculos sociales⁵. Según otra opinión,

⁵ Sobre este aspecto de la novela gótica, véase López Santos, 2010a: 279.

a los lectores o espectadores de una historia terrorífica, instalados en completa seguridad ante la obra —ya que el peligro es puramente ficcional y esta ficcionalidad es la condición imprescindible del placer— les satisface tanto el hecho de experimentar y vencer el terror de la víctima como el de sentir las emociones y deseos negativos del monstruo o verdugo, destinado finalmente al fracaso (Leffler, 2002); se trata entonces ante todo de ampliar el campo individual de emociones y vivencias sin exponerse a sus consecuencias (observemos que éste parece ser el objetivo de toda implicación en un mundo ficcional). No obstante, ninguna explicación parece abarcar de la manera satisfactoria el fenómeno de la popularidad del cuento, novela o película de terror⁶.

Los lectores y críticos del siglo XIX se sentían probablemente todavía más impotentes frente a este extraño placer que dimanaba de la lectura de narraciones macabras, llenas de crímenes pavorosos, presagios, visiones sangrientas, cementerios, ruinas de conventos y antiguos castillos con sus inevitables calabozos y mazmorras. Prueba de las dudas y vacilaciones que suscitaban las novelas o colecciones de cuentos crueles y macabros son otra vez sus introducciones y prólogos que tratan de justificar sus objetivos alegando el propósito moral de pintar el crimen y sus horribles consecuencias. Notemos que también las investigaciones contemporáneas reconocen a la novela gótica cierto carácter moralizador: los crímenes encuentran al final su castigo, los malvados fracasan y por lo general mueren, sus linajes pecaminosos se extinguen, los castillos malditos se derrumban en terremotos o entre las llamas, y los honores, títulos o tierras son restituidos a los buenos, a quienes fueron robados (Izdebska, 2002: 34). Y si no es posible salvar a todas las víctimas, estas quedan por lo menos vengadas. Pero es también verdad que la narración se detiene con mucho más complacencia en las espantosas, crueles y pérfidas acciones de los malos que en la recompensa de los buenos.

Las “historias trágicas” contenidas en los doce volúmenes de *Galería fúnebre* se concentran ante todo en describir los crímenes, es decir asesinatos, muchas veces acompañados de torturas y violaciones. Sus narraciones son “exageradas, descompasadas, arbolarias, alucinantes incluso”, como nos indica Juan Ignacio Ferreras que consagró a la *Galería fúnebre* unas páginas tan instructivas como divertidas, “pero se leen fácilmente, lo que no se puede decir de la mayor parte de las novelas de la época” (Ferreras, 1973: 260). Es “un arte de brocha gorda, melodramático, folletinesco”; el autor “confunde terror con sangre fresca” y consagra la mayor parte del texto a las descripciones “de huesos, de cadáveres, de cabezas cortadas y de corazones arrancados del pecho y partidos en dos o más pedazos” (Ferreras, 1973: 260). Efectivamente, tienen estos cuentos mucho más en común con el modelo de las *histoires tragiques* francesas de los siglos XVI–XVII (véase Marczuk, 2007) que con la novela gótica inglesa propiamente dicha, porque el efecto que buscan es

⁶ Sin hablar ya del fenómeno de los videojuegos que utilizan ampliamente los elementos de las narraciones de terror.

ante todo el horror crudo que causan las imágenes de la muerte violenta y no tanto el temblor de inquietud nacido del ambiente lúgubre y misterioso. Hay que reconocer sin embargo que las novelas góticas en su vertiente terrorífica —ya que las había igualmente históricas y sentimentales— con frecuencia se inspiraban en la tradición de la literatura popular, en las historias de bandidos famosos y crímenes extraordinarios o en las sangrientas piezas del teatro isabelino (Štěpán, 2002: 116–119).

A la luz de las reseñas antes citadas, la colección hizo las delicias del público lector, sobre todo femenino, lo que también es característico de la recepción de la novela gótica (Wheatley, 2003). Desgraciadamente, no podemos reconocer a Agustín Pérez Zaragoza más que el mérito de seleccionar y traducir los textos (aunque también se podría discutir acerca de la calidad de su traducción), ya que muy probablemente ninguna de las veinticuatro narraciones (veintiuna “historias trágicas” y tres “novelas”) es fruto de su pluma. Tal y como hacía con anécdotas, sentencias, apotegmas, chistes, adivinanzas o juegos, que para el entretenimiento de la juventud y de las damas cosechaba en los autores españoles y extranjeros, en este caso recurrió a la “adaptación” que no solo roza, sino traspasa los límites del plagio (dado que don Agustín figura en las portadas como autor, y no como traductor del conjunto).

La principal fuente de Pérez Zaragoza es una obra sabrosamente titulada *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons du crime, puisés dans les sources réelles*, seguido todo esto por la advertencia: “Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur”. El autor de este conjunto de cuentos, publicados en dos volúmenes en París en 1820, fue el enigmático J.P.R. Cuisin⁷, escritor oscuro de talante muy parecido al de Pérez Zaragoza, puesto que se dedicaba sobre todo a dar al público colecciones de aventuras, cuadros de costumbres, historietas y anécdotas. De las once narraciones que contienen *Les ombres sanglantes*, ocho han sido traducidas para figurar en *Galería fúnebre*. No están claras las razones por las que el autor renunció a las otras tres, pero puede ser que le parecieran demasiado atrevidas (los amores ilícitos de una religiosa, un infanticidio, desviaciones sexuales, etc.). Los textos tomados de Cuisin llenan prácticamente los primeros seis volúmenes de *Galería fúnebre*; para los siguientes tuvo que recurrir a otras fuentes⁸.

⁷ Vivió probablemente entre 1777 y 1845, sin embargo los datos sobre su persona son muy escasos y difíciles de verificar. Firmaba también como P. Cuisin, P.C. y con una serie de pseudónimos ingeniosos. La página de Wikisource (https://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:J.-P.-R._Cuisin) le atribuye la carrera de militar y 55 títulos de obras de lo más variopinto en cuanto a la temática. Un juicio muy interesante de su persona y obra apareció en el *Mercure de France* en el centenario de la publicación de *Les ombres sanglantes* (Legrand-Charbier, 1920).

⁸ La historia trágica número 19 procede según Ferreras de una narración de Vicente Rodríguez de Arellano contenida en su *Decamerón Español* de 1805 (Ferreras, 1973: 257). Luis Alberto de Cuenca (2010: 6) señala como una posible fuente las *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau

Curiosamente, pocos meses antes de la aparición de *Galería fúnebre*, en noviembre de 1830, vio la luz una traslación diferente de la misma obra. Dos traductores, Basilio S. Castellanos y Julián Anento, publicaron en la imprenta de Ramón Verges en Madrid tres volúmenes de *La poderosa Themis o los remordimientos de los malvados*, atribuidos a un tal “Monsieur David” [sic]. El cuarto volumen apareció en septiembre de 1831, cuando ya habían salido varios tomos de *Galería fúnebre*. En *La poderosa Themis* encontramos mezcladas las historias de *Les ombres sanglantes* (las once) con ocho novelitas contenidas en otra obra publicada al parecer por Cuisin (aunque esta vez su nombre no aparece en la portada), *Les fantômes nocturnes, ou les terreurs des coupables. Théâtre de forfaits offrant, par nouvelles historiques, des visions infernales de monstres fantastiques, d’images funestes, de lutins homicides, de spectres et d’échafauds sanglants, supplices précurseurs des scélérats* (1821), además de una narración original de Julián Anento. No sorprende tanto el caso de una traducción paralela de la misma obra y su publicación casi simultánea por dos libreros madrileños como el hecho de no haberse percatado de esto ninguno de los lectores. Tal vez *La poderosa Themis*, con un título mucho menos atractiva y prometedor que *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, pasó desapercibida.

Volviendo a Pérez Zaragoza, su dependencia de la fuente francesa, que prefirió ocultar, no se limita únicamente al contenido de un tercio de sus narraciones. Se apropia de la ampliación barroca del título del original, que repite desde *prodigios y acontecimientos maravillosos* hasta *casos sorprendentes* (por *combinaisons du crime*); tan solo las *têtes ensanglantées et animées* se convierten en *cabezas ensangrentadas*, perdiendo su sugestiva movilidad. Un cambio significativo lo experimenta también la advertencia, que en la versión española reza: “Colección curiosa e instructiva de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones” (Pérez Zaragoza, 1831, I: 5). Ya no se trata solo de asustar al lector, sino de instruirlo, moralizarlo y enseñarle el control de las pasiones. De manera característica, el autor español diluye el efecto de la frase original, añadiendo adjetivos y explicaciones.

Pérez Zaragoza reutiliza igualmente la introducción de J.P.R. Cuisin⁹, de ahí que *Galería fúnebre* tenga dos textos introductorios que, además, en algunos puntos se contradicen o por lo menos no concuerdan. Esta confusión de ideas la notó muy acertadamente Juan Ignacio Ferreras (1973: 250–252), sin sospechar que en gran medida resultaba esto del hecho de mezclarse en estas dos introducciones las voces y los puntos de vista de dos autores diferentes. La primera introducción, titulada “Prolegómeno de el autor a los lectores” (1831, I: 5–20) parece ser básicamente de Pérez Zaragoza, aunque sus dos últimos

(quien por su parte copia a Mateo Bandello), sin embargo no he encontrado elementos comunes entre estas dos obras.

⁹ Agradezco al Dr. Łukasz Szkopiński, de la Universidad de Łódź, la amabilidad de atraer mi atención sobre este detalle.

párrafos copian un extenso fragmento de la “Conclusion” del tomo segundo de *Les ombres sanglantes* (Cuisin, 1820: en línea). La segunda, “Introducción analítica” (1831, I: 21–54), reproduce la introducción del autor francés, con algunos cortes y cambios.

La introducción original (Cuisin, 1820: en línea) es sobre todo una defensa de las sensaciones violentas, como las que pretende suscitar el autor en sus lectores. Sólo las “almas fuertes”, argumenta, son capaces de soportar profundas emociones e incluso gustan de ellas, reconociendo su efecto saludable en la mente. Recurriendo a *Arte poética* de Boileau, a *Hamlet* y a la tragedia *Gabrielle de Vergy* de Pierre Laurent Burette de Belloy (1770), Cuisin demuestra que las emociones fuertes son también un rasgo característico de todas las grandes obras literarias. Satiriza a sus posibles detractores, “muñecos a la moda”, “monos maquillados”, petimetres admiradores de piececillas de teatro insulsas, que bostezan mirando las escenas trágicas de *Rodogune* o *Andromaque*; él escribe para las mentes bien organizadas. Impresionar y conmover al lector, lo que hace el arte verdadero, significa fortalecer su alma y prepararlo a enfrentarse con las adversidades del destino, porque la violencia es inseparable de la historia humana. Cuisin subraya que, por inverosímiles que parezcan los casos que cuenta, se pueden encontrar ejemplos de crímenes y crueldades parecidos en los siglos pasados, desde la Antigüedad hasta las últimas guerras (recordemos que una de las narraciones, “Les catacumbes espagnoles”, se sitúa precisamente en los tiempos de la campaña napoleónica). Se defiende de este modo de la acusación de inverosimilitud que muchas veces era utilizada como un argumento en contra de la novela en general, y la novela gótica en particular (López Santos, 2010a: 275). Al final, reconoce abiertamente que su objetivo principal es espantar al lector, y sobre todo, a la lectora. En dos párrafos cómicos, imagina ejemplos de “jóvenes personas” de sexo femenino casi muertas de susto la noche después de haber leído su libro y concluye afirmando alegremente: “on ne pourra pas nous adresser un éloge plus agréable que de convenir qu’on a trouvé nos *Ombres* affreuses”. Si por el contrario el libro no transmite al público “ces doux frémissements de la terreur”, será un fracaso.

Reutilizando este texto bajo el título de “Introducción analítica”, Pérez Zaragoza lo somete a ciertas modificaciones significativas. Corta las citas de Boileau, *Hamlet* y *Gabrielle de Vergy*; suprime, en un gesto comprensible, los nombres de Carlos V y Felipe II que Cuisin había propuesto como ejemplos históricos de fanatismo y tiranía; censura algunos detalles potencialmente chocantes como las alusiones a la masonería o al hecho de que las niñas de Esparta hicieran sus ejercicios de gimnasia desnudas. Algunas de sus modificaciones sugieren que no acaba de comprender el texto original. Así, por ejemplo, una cita irónica que pretendía ilustrar y satirizar el prejuicio de ciertos lectores frente a la falta de verosimilitud del libro, se transforma en una afirmación seria y al mismo tiempo confusa, ya que contradice la intención del fragmento. A veces el resultado de su torpe traducción resulta hilarante. Donde el autor francés describe los efectos benéficos de una lectura emocionante diciendo:

on sent frémir toutes les puissances de ses facultés intellectuelles; on découvre en soi un autre être qu'on n'y avait même pas soupçonné, on grandit à vue d'œil dans son esprit exalté, rejetant loin de soi toutes les habitudes vulgaires et bourgeoises (Cuisin, 1820: en línea)

don Agustín promete a sus mucho menos afortunados lectores que “se estremecerán [...], *perderán sus facultades intelectuales*, se inflamará su corazón, su espíritu sufrirá una saludable inquietud” (Pérez Zaragoza, 1977: 54, subrayado mío). Cuisin pensaba que las fuertes emociones avivan la inteligencia, Pérez Zaragoza parece querer privar a sus lectores de la que poseían.

Pero sobre todo, en varios lugares del texto, el traductor añade explicaciones, muchas veces prolijas e innecesarias, y afirma sus objetivos didácticos, elemento ausente de la introducción original. Las declaraciones de utilidad de su obra aparecen por dondequiera, muchas veces sin respetar la coherencia del texto. Llega a juntar, en el mismo párrafo, espeluznantes ruidos de cadenas, oscuros subterráneos y cadáveres amoratados con la idea de que “los hombres sensatos y las señoritas” van a “instruirse y sacar un fruto saludable de la lectura que eligen para su diversión” (Pérez Zaragoza, 1977: 55). Un poco más lejos explica en su estilo farragoso:

bajo las ficciones de la magia, de que me valgo para hacer mayor la sorpresa que deben causar unos sucesos históricos en sí mismos bien horrorosos, procuro atacar la superstición, y presentar a mis lectores acontecimientos que fijen su imaginación viendo pintado al vivo el cuadro de la debilidad humana, que les obligue a entregarse a la meditación y al dolor, para sacar el fruto precioso del horror al crimen que reprima sus pasiones (Pérez Zaragoza, 1977: 56).

Resulta bastante difícil entender cómo se ataca la superstición añadiendo elementos mágicos a los sucesos históricos, pero la lógica no es el punto fuerte de nuestro autor. De históricas, estas narraciones tienen muy poco y la magia aparece sólo en los cuentos “Domparelli Bocanegra” y “La Bohemiana de Trebisonda”, donde es tratada de manera absolutamente seria. Pero lo que llama atención en este fragmento es el eterno argumento según el cual la representación del crimen sirve para promocionar la virtud y reprimir las pasiones violentas.

El didactismo asoma de manera más decisiva en el “Prolegómeno del autor a los lectores”, donde Pérez Zaragoza insiste en el carácter verídico de las narraciones que constituyen *Galería fúnebre* y en su utilidad como advertencia contra el pecado. Subraya que la ha escrito para suplir la escasez de obras histórico-morales para la juventud y la contrapone a los libros perniciosos llenos de “descuidos y absurdos”, “rasgos licenciosos, anécdotas libertinas, chistes lúbricos y reflexiones temerarias” (Pérez Zaragoza, 1977: 48). Visiblemente, los asesinatos, las torturas y violaciones que abundan en las páginas de su obra, estos hijos que apuñalan a sus padres y padrastros que matan a sus ahijadas, estos niños degollados, estas cabezas que ruedan por el suelo, estos corazones arrancados y cadáveres despedazados que se amontonan, no constituyen ningún peligro moral frente a los “chistes lúbricos”. Por lo contrario,

su papel es de suscitar el “odio irreconciliable al crimen” y, en algunos casos, hasta el arrepentimiento: primero, en el caso de los enamorados, que antes de sucumbir a sus deseos, deberían tratar de combatirlos con una buena dosis del horror, porque el amor es una pasión funesta (Pérez Zaragoza, 1977: 51). Segundo, en los que ya tienen la conciencia cargada:

el vicioso, el inmoral, el hombre relajado detiene sus criminales pasos al verse acaso bosquejado en alguno de estos ejemplos; y, últimamente, el incestuoso, el impostor, el parricida, el ciego enamorado, el ladrón, el asesino, en una palabra, todo culpable de cualquier delito que fuere, recorrerá mis cavernas, mis horrorosos encierros, mis subterráneos, los cementerios de víctimas inocentes, de mártires inmolados por el furor inhumano de las pasiones, y no podrá menos que experimentar los más crueles cargos de su remordimiento (Pérez Zaragoza, 1977: 52).

Reconozcamos que este pasaje presenta una bastante curiosa concepción del público lector al que se dirige la obra, que en otro fragmento parecía ser constituido más bien de jóvenes inocentes; pero esta vez el responsable es J.P.R. Cuisin, de cuya “Conclusion” lo ha tomado Pérez Zaragoza. (Es el único lugar donde el autor francés expresa los objetivos moralizantes y a la vista del texto tenemos derecho de dudar de su seriedad). Es poco probable que *Galería fúnebre* haya inspirado “meditaciones profundas” a sus lectores, criminales o no, y los mensajes morales que vehicula son tan incongruentes como los cuentos que los encierran. Difícilmente podía también lograr otro propósito, que era desengañar a los “crédulos” sobre la existencia de los duendes, monstruos y apariciones de los muertos (junto a la magia, de la que habla la segunda introducción), puesto que los fenómenos sobrenaturales se manifiestan en muchas de sus narraciones, y no quedan de ningún modo racionalizados.

La literatura gótica es un producto de la época de la Ilustración que, a pesar de sus ideales de claridad, racionalidad y lucha contra las supersticiones, tuvo que reconocer la atracción que ejerce sobre el ser humano lo oscuro, lo cruel y lo irracional. La literatura que glorificaba la razón, el progreso y la caridad, las imágenes amables y los sentimientos dulces no bastaban al público, que pedía también furor, violencia y miedo. Los textos críticos y las introducciones de las novelas góticas manifiestan el deseo de encontrar una justificación de su popularidad, dentro de las exigencias de la época en la que una obra literaria tenía que servir para algo positivo. Es una necesidad urgente sobre todo en España, donde el recelo frente a esta “subliteratura” era más visible. Las introducciones a la *Galería fúnebre* son, con todos sus defectos, una interesante ilustración de este fenómeno. Las diferencias entre la versión francesa y española resultan, entre otras razones, de la mayor presión de la censura, que forzaba a los autores y editores a resguardarse con unas reiteradas declaraciones de sus objetivos didáctico-morales. Es también en este aspecto que la obra de Pérez Zaragoza resulta ejemplar y representativa. Los cuentos compilados por Cuisin, espeluznantes y absurdos, voluntariamente exagerados, de marcado carácter paródico (López Santos, 2017), pudieron publicarse

en España tan sólo acompañados de una introducción tranquilizadora, repleta de promesas del “fruto saludable” de la lectura. Por eso don Agustín tuvo que adaptar el irónico y jocoso texto del francés, quien alegremente prometía al lector estremecimientos y escalofríos tan deseados, y lo convirtió así en una pesada, confusa e internamente contradictoria exposición de buenas intenciones y fines instructivos y morales.

Referencias bibliográficas

Fuentes

CUISIN J.P.R.

1820 *Les ombres sanglantes. Galerie funèbre de prodiges, évènements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, faits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons du crime, puisés dans les sources réelles*, Paris, chez Mme V^e Lepetit, 2 vols., versión digital: <https://www.ebooksgratuits.com/html/cuisin_les_ombres_sanglantes.html>, 2 de octubre de 2020.

[CUISIN J.P.R.]

1821 *Les fantômes nocturnes, ou les terreurs des coupables. Théâtre de forfaits offrant, par nouvelles historiques, des visions infernales de monstres fantastiques, d'images funestes, de lutins homicides, de spectres et d'échafauds sanglants, supplices précurseurs des scélérats*, Paris, chez Mme V^e Lepetit, 2 vols., en: Gallica, <gallica.fr>.

DAVID Monsieur [sic]

1830–1831 *La poderosa Themis o los remordimientos de los malvados*, trad. de B.S. Castellanos, J. Anento, Madrid, Imprenta de Ramon Verges, 4 vols., en: Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga, <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/4149?show=full>>.

LARRA Mariano José de

1986 *Artículos varios*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castalia.

PÉREZ ZARAGOZA Agustín

1831 *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas, o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano*, Madrid, Imprenta de J. Palacios, XII vols., en: Biblioteca Miguel de Cervantes, <www.cervantesvirtual.com>.

1977 *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, ed. de L.A. de Cuenca, Madrid, Editora Nacional.

Estudios

AA.VV.

1984 *Le Roman Gothique. Europe, revue littéraire mensuelle*, n° 659, 62^e année, mars.

AGUSTÍ APARISI Carme

2020 “La literatura de los márgenes y su contribución a la literatura gótica española: Agustín Pérez Zaragoza”, *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 38, pp. 79–89.

CARROLL Noël

2005 *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, trad. de M. Przylipiak, Gdańsk, słowo/obraz terytoria.

CUENCA Luis Alberto de

1977 “Prólogo”, en: Pérez Zaragoza A., *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, Madrid, Editora Nacional, pp. 15–41.

2010 “Prólogo”, en: Pérez y Rodríguez P., *La urna sangrienta o El panteón de Scianella*, Madrid, Siruela, pp. 5–7.

DRABIKOWSKA Magdalena

2010 “Strach przed końcem – antropologia literackich gotycyzmów a emancypacyjny potencjał powieści”, en: Płonka-Syroka B., Szymczak M. (eds.), *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, Wrocław, Arboretum, pp. 93–102.

FERRERAS Juan Ignacio

1973 *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800–1830*, Madrid, Taurus.

GLENDINNING Nigel

1994 “Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII”, *Anales de la Literatura Española*, n° 10, pp. 101–115.

IZDEBSKA Agnieszka

2002 “Gotyckie labirynty”, en: Gazda G., Izdebska A., Płuciennik J. (eds.), *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, Kraków, Universitas, pp. 33–41.

KING Stephen

1995 *Danse macabre*, trad. de P. Braiter, P. Ziemkiewicz, Warszawa, Prószyński i S-ka.

2003 “Słowo od autora”, en: *Nocna zmiana*, trad. de M. Wroczyński, Warszawa, Prószyński i S-ka, pp. 11–26.

LEFFLER Yvonne

2002 “Współczesny horror jako gra satysfakcji”, en: Gazda G., Izdebska A., Płuciennik J. (eds.), *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, Kraków, Universitas, pp. 43–49.

LEGRAND-CHABRIER André

1920 “La terreur chez soi où un Grand-Guignol romanesque en MDCCCXX”, *Mercure de France*, n° 537, 31^e année, tome CXLIII, 1 novembre, pp. 694–715.

LÓPEZ SANTOS Miriam

2010a “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica”, *Signa*, UNED, n° 19, pp. 273–292.

2010b, “Introducción”, en: Pérez y Rodríguez P., *La urna sangrienta o El panteón de Scianella*, Madrid, Siruela, pp. 9–16.

2011 “«Ces doux frémissements de la terreur»: la adaptación de un género extranjero en los albores del Romanticismo español”, *Olivar*, año 12, n° 15, pp. 59–73, en: *Memoria FaHCE*, Universidad de La Plata, <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4722.pdf>, 2 de octubre de 2020.

2017 “Existió una novela gótica española y hay que rescatarla del olvido”. Entrevista de J.M. Vilar-Bou, *elDiario.es*, 22 de abril, <https://www.eldiario.es/murcia/cultura/miriam-lopez-santos-existio-rescatarla_128_3449823.html>, 2 de octubre de 2020.

MARCZUK Barbara

2007 “Wstęp”, en: Marczuk B. (ed.), *Krwawy amfiteatr. Antologia francuskich historii tragicznych epoki renesansu i baroku*, Kraków, Universitas, pp. 9–24.

MONTESINOS José F.

1972 *Introducción a la historia de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Castalia.

ŠTĚPÁN Ludvík

2002 “Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu”, en: Gazda G., Izdebska A., Płuciennik J. (eds.), *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, Kraków, Universitas, pp. 115–130.

WHEATLEY Helen

2003 “Swojskość, marginalizacja i telewizyjne adaptacje gotyckiej powieści dla kobiet”, en: Gazda G., Izdebska A., Płuciennik J. (eds.), *Gotycyzm i groza w kulturze*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 167–179.

Introductions to Agustín Pérez Zaragoza’s *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, and their French sources

Keywords: gothic novel — Agustín Pérez Zaragoza — J.P.R. Cuisin — tales of terror — didacticism.

Abstract

The paper studies the introductions to *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), a collection of stories published by Agustín Pérez Zaragoza and considered as the principal example of gothic fiction in Spain, as well as the introduction of its French model, *Les ombres sanglantes* (1820), by J.P.R. Cuisin. The analysis of these texts, written as a defense and vindication of the fiction that causes fear, illustrates the hesitant attitude of a 19th century critic toward the tales of terror and their popularity. Especially the Spanish author, confronted with the expectations of his readers and the pressure of censorship, feels the need to present his work as serving a moral and didactic purpose, and the strong emotions it provokes as instructive.

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 3 de octubre de 2020