

La literatura de los márgenes y su contribución a la literatura gótica española: Agustín Pérez Zaragoza

Carme Agustí Aparisi¹

Recibido: 5 de mayo de 2018 / Aceptado: 8 de mayo de 2019

Resumen. Agustín Pérez Zaragoza es, posiblemente, el máximo representante de lo que se ha venido llamando “el gótico español”. Sus relatos, recopilados, traducidos y adaptados, sobre todo de la literatura anglosajona, representan una buena incursión en las características de lo gótico. Proponemos en este trabajo, siguiendo *La morada de un parricida o el triunfo del remordimiento* de su *Galería fúnebre*, revalorizar una literatura de márgenes, consumida principalmente por mujeres, así como analizar qué elementos comparte el relato con la literatura gótica en general, y cuáles son propios del llamado “gótico español”, influenciado por lo grotesco, lo sublime y lo macabro que ya estaban presentes en la sociedad española del siglo XVIII.

Palabras clave: gótico español, literatura moralizante.

[en] The literature of the margins and its contribution to Spanish Gothic literature: Agustín Pérez Zaragoza

Abstract. Agustín Pérez Zaragoza’s work is possibly the highest expression of what has been labeled “Spanish Gothic”. His stories, mostly compiled, translated and adapted from Anglo-Saxon literature, represent a good foray into the characteristics of Gothic. In this paper, we will look at *The home of a parricide or the triumph of remorse* from his *Funeral Gallery* to reevaluate the literature of the margins, a category mainly consumed by women. In addition, we will identify elements that the story shares with Gothic literature in general and those that are typical of so-called “Spanish Gothic”, a genre influenced by the grotesque, sublime and macabre reality of eighteenth-century Spanish society.

Keywords: Spanish Gothic, moralizing literature.

Sumario: 1. Introducción; 2. La construcción y adaptación de lo gótico español; 3. La visión de la mujer: Ángel del hogar *versus* figura de maldad; 4. La presencia gótica española en Pérez Zaragoza; 4.1. La morada de un parricida; 5. Conclusiones.

Cómo citar: Agustí Aparisi, C. (2020). La literatura de los márgenes y su contribución a la literatura gótica española: Agustín Pérez Zaragoza, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 38, pp. 79-89

1. Introducción²

Indagaremos en este estudio sobre la aportación a la literatura de los márgenes³ española de la obra de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas, o sea El historiador trágico de las catástrofes del linaje humano. Obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños*

¹ Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir
carne.agusti@ucv.es

² El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto de I+D del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (cofinanciado por la Unión Europea a través del FEDER) PGC2018-095757-B-I00: Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas II, y del Proyecto “Figuras de lo insólito en la cultura de los márgenes: fascinación y horror en el mundo hispánico (siglos XVII-XIX), financiado por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital. Del mismo modo, forma parte de las actividades del grupo de investigación “Humanidades Digitales” de la Facultad de Magisterio y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

³ Entendemos por literatura de los márgenes aquellas construcciones culturales de la alteridad en fuentes literarias periféricas, que no se encuadran dentro del canon. En este caso, géneros narrativos menores, con figuras transgresoras y comportamientos ajenos a las normas establecidas. Márgenes entendidos como acervo cultural, características peculiares de un pueblo con carácter identitario, pero también márgenes en sentido literario, como literatura para un amplio espectro de población sin una formación literaria específica, como una literatura de entretenimiento. Partimos de la teoría de los polisistemas, según la cual, el estudio histórico de polisistemas históricos no puede circunscribirse a las llamadas “obras maestras”. Entendemos por ‘canonizadas’ las normas y obras literarias que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas, frente al término “no canonizadas” que esos mismos círculos rechazan como ilegítimas. “La canonicidad no es [...] un rasgo inherente [...] para «buena literatura» frente a «mala literatura» (Even-Zohar, 2017: 14).

espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces y casos sorprendentes. 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 (Madrid, J. Palacios, 1831). Estudiaremos este relato desde el análisis de aquellas características que, desde nuestro punto de vista, contribuyeron a la creación de lo gótico en la literatura española de principios del siglo XIX.

La controversia mantenida respecto a la existencia o no de esta literatura ha estado planteada por diversos autores, que contribuyeron con sus aportaciones a la constatación de la presencia de una literatura que ya en el Barroco ayudó a configurar un tipo de relato literario, que apoyado en lo monstruoso y en la idiosincrasia de lo español, proporcionó características para la creación de una literatura gótica en nuestro país. Son diversos los especialistas que han defendido que, ya en la Ilustración, se asientan las bases de lo monstruoso español (Montesinos, 1960; Ferreras, 1973; Carnero, 2006; Roas, 2000, 2011); pero sin lugar a dudas, serán las publicaciones de Miriam López Santos (2008, 2010), con su estudio de la novela en la literatura gótica española, la que sentarán las bases de la existencia de este tipo de literatura en nuestro territorio⁴. Partiendo de esta afirmación, nuestra investigación intentará, a partir de una breve introducción histórica, describir las claves de nuestro relato gótico y explicar el porqué de su particularidad. Nos centraremos para ello en dos aspectos que deben tenerse en cuenta para nuestro análisis: la relación entre la Ilustración y la censura —que determinará gran parte de la producción literaria de esta época—, y un segundo aspecto basado en el análisis del público que consumirá este tipo de literatura —las mujeres—, cuestión de una gran importancia para que estas producciones sean consideradas como literatura de márgenes.

Terminaremos esta investigación profundizando en la obra de Pérez Zaragoza, y analizando en alguno de sus relatos aspectos enunciados anteriormente como características especiales y sintomáticas de la construcción de lo gótico español: en concreto, su relación con la censura, su literatura moralizante, y sus relatos dirigidos a un público femenino ávido del horror de unos comportamientos, que por ser repudiados, criticados, y censurados, pensamos que alcanzaron su máxima popularidad en esta época, contribuyendo, así, a definir lo “gótico español”.

2. La construcción y adaptación de lo gótico español

El contexto histórico de la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX estuvo muy alejado del resto de los países europeos respecto a lo que se conoce como literatura ‘gótica’, que fructificó con una gran producción de relatos en países como Francia y Reino Unido. Son diversas las causas que ocasionaron esta situación de desventaja en nuestro territorio, motivos todos ellos que derivarán de las especiales características de la realidad española de esta época: la Ilustración oscurantista, la pervivencia de las estructuras del Antiguo Régimen, la propia debilidad de la burguesía en nuestro país, que no había sabido alcanzar el poder, la Inquisición, la superstición y la superchería, —tan presentes en nuestra realidad social—, o la propia incultura y atraso... contribuyeron a perfilar unas características nacionales a la hora de construir nuestro gótico español, que más que construcción será una adaptación de obras que provendrán del extranjero, ya que como veremos más adelante, si nuestra literatura adoleció de una producción de lo gótico entendido como se entendió en la literatura anglosajona, sí que contribuyó en mayor medida a adaptar muchos de los textos que pasarán los Pirineos para adecuarse a la realidad y a los gustos de los españoles, ya que tal y como afirma Establier (2010: 96), la “escasez de novelas autóctonas, y la avidez de los lectores españoles de principios del ochocientos fue de sobra colmada por el copioso número de traducciones que alegraban un tanto el escueto panorama narrativo de aquellos años”. Se traducían mucho y de todo, y como la producción española era casi inexistente, la adaptación de los textos aportaba elementos novedosos respecto a las ‘otras’ literaturas góticas, elementos que estarán presentes únicamente en las obras españolas —por ejemplo, en la obra de Zaragoza—. Las traducciones europeas contribuían al gusto por lo irracional, y sin embargo, las circunstancias que atravesaba el país en los primeros años del siglo XIX retrasarían el desarrollo del género novelístico (Trancón, 2000).

En esta realidad la función del absolutismo monárquico fue de oposición total a todo aquello que provenía de fuera. La Revolución francesa, muy mal vista por las autoridades, y el miedo hicieron que se tomaran medidas mortales para la cultura. “Todo viene de Francia, aun lo que no es francés, y los orígenes de casi todo lo que se imprime dentro de la península radican en París” (Montesinos, 1960: 79-80). El estado paternalista no dejará crecer a los ilustrados; por ello, primero se radicalizarán y se harán francófilos, y después, patriotas de Cádiz (Ferreras, 1973). Por todo esto, la literatura que llegará a nuestro país, desde Francia, también será mal acogida, lo que explicará, por una parte, que el género gótico sea mirado con recelo por parte de las autoridades españolas, propiciando un férreo control de censura, y por otro lado, que la novela, que es el género que representará a este tipo de historias, sea vilipendiada y despreciada como género menor y de literatura de márgenes.

Aunque tampoco hemos de olvidar que en este contexto histórico la decadencia de la novela ya se había producido en el siglo XVIII. La literatura española quedará sin novelistas cuando el género empiece a adquirir un nuevo desa-

⁴ López Santos (2010: 14) defiende la tesis de la existencia de una novela gótica hispánica. Aunque con evidentes características especiales por la idiosincrasia de nuestro país. “El mundo gótico se materializa a través de las primeras influencias en la producción ficcional de las últimas décadas del siglo XVIII. Tras estos inicios, más que reveladores, se produce una oleada de traducciones, incluidas en una segunda fase evolutiva como la adaptación de la novela gótica extranjera (inglesa y francesa)”. Deja constancia con su estudio que existió una novela gótica española: autores como Pérez Zaragoza constituyeron un ejemplo clave de este tipo de relatos.

rollo en Inglaterra y en Francia, además de pasar a ser un género infravalorado, aunque muy leído. Según Lacadena (1985: 17), la decadencia se produce por “la influencia de una preceptiva retórica que, desde mediados del siglo XVII y con el beneplácito de los lectores, se inclina a la inserción de reflexiones y descripciones dentro del discurso narrativo”. A su vez, los géneros tradicionales pierden el interés de los autores, que optan por otros géneros que les proporcionan una mayor libertad creativa.

Las historias que cuentan las novelas góticas representarán todo lo que se entendía por antiespañol, no serán bien vistas por quienes detentaban el poder en esta época, encarnarán la incursión en territorio patrio de ideas subversivas que habrá que controlar mediante la censura para salvaguardar los estragos de la imaginación (López Santos, 2010). Y la consecuencia de todo ello será la adaptación de este tipo de literatura a lo gótico español convirtiéndola en una literatura moralizante, didáctica y educativa, cuyo principal propósito tendrá la finalidad de refrenar las pasiones.

La novela será considerada como un género no canónico, y más, si proviene del extranjero, ya que podría provocar un cambio ideológico de mentalidad y de valores (López Santos, 2010). Pero, con toda esta oposición, aunque “en la España del primer tercio del siglo se cultiva sin mucha fortuna la novela, [...] a pesar de la ideología en el poder, que es antinovelesca [...] se va formando irresistiblemente una clientela de lectores, una cadena de librerías y cómo no, una serie de escritores” (Ferrerías, 1973: 129-30). No obstante, el género no alcanzará la popularidad, ni la cantidad de producción que alcanzó en el resto de los países europeos: “las novelas son fruslerías de un interés pasajero o libros sospechosos en su moralidad y que requieren extrema vigilancia” (Montesinos, 1960: 32). Los censores de la época controlarán férreamente todo aquello que aparezca en los libros porque esta literatura es consumida por mujeres, por lo que esta vigilancia aún tiene que ser mayor. La carga de moralismo imperante es la finalidad de esta literatura, como ya veremos cuando analicemos la obra de Pérez Zaragoza.

La censura será la encargada de corregir todos los excesos que hagan peligrar la moral y las normas de convivencia: con el Decreto de 11 de abril de 1805, “toda obra necesita la licencia del Juez de Imprentas y el dictamen favorable de un censor” (Ferrerías, 1973: 20) para poder ser publicada. La preocupación de los censores es “salvaguardar a la juventud de los estragos de la imaginación”, sobre todo a las mujeres (p. 24). Por tanto, podemos afirmar que la Ilustración española fue principalmente moral, que se apoyó en el realismo y la verosimilitud, y que junto al Neoclasicismo didáctico y religioso, conformará en la censura una intención moralizante con personajes tales como hombres perversos, seres fantasmales, aparecidos y asesinatos brutales (López Santos, 2010), lo cual representará lo gótico español, que bebe de lo macabro, de lo grotesco y de lo espantoso. Pero también, como nos dice Roas (2011), será en la Ilustración cuando empiecen a desarrollarse las nuevas ideas y gustos estéticos que el Romanticismo hará suyos: lo onírico, lo visionario, lo sentimental, lo terrorífico, lo nocturno, preparando así el gusto por lo gótico, contribuyendo a caracterizar “lo gótico español”. Aunque todo ello basado en una verosimilitud y un didactismo moralizante cuya finalidad será condenar el vicio y ensalzar la virtud, siendo la mujer la destinataria de este tipo de relato, así como la receptora última de la intencionalidad educadora de sus contenidos.

3. La visión de la mujer: Ángel del hogar *versus* figura de maldad

Como ya hemos podido constatar anteriormente, las características que consolidaron el imaginario de la Ilustración española condicionaron la idea de feminidad que el pensamiento patriarcal tenía sobre las mujeres, y los últimos años del siglo XVIII configurarían el arquetipo de este “ángel del hogar”.

El ideario masculino pretende, por encima de todo, conservar unos patrones de comportamiento basados en la sumisión y en el total control; la finalidad de la función de las féminas será diseñada para propiciar una vida placentera a sus cónyuges, padres, o hermanos. El acceso a la cultura de estas mujeres era sumamente complicado, y si era posible, recibían una educación útil para la cultura patriarcal dominante, “una exaltación de los valores internos de la persona, es decir, el desarrollo del amor, de la sensibilidad, de la paciencia, de la espontaneidad, etc.” (Ortega, 1988a: 308). Una división maniquea aceptada por toda la sociedad que propiciaba actividades y valores sujetos a la masculinidad como la política, el progreso, la ciencia, la educación, la razón..., enfrente de otros valores asociados, exclusivamente, a las mujeres, como eran religión, espíritu, tradición, ignorancia... (Aresti, 2000).

Por tanto, hemos de tener en cuenta que durante el siglo XVIII⁵ la mujer continuó desempeñando un papel tradicional, aunque también es verdad que un medio como la prensa incidió positivamente en el debate abierto, en esta época, sobre la mujer, debate que posibilitó un principio de cambio de mentalidad sobre las féminas. “La prensa fue para la mujer el medio de publicidad a través del cual se pudo efectuar un cambio en la opinión de las clases intelectuales con respecto a sus posibilidades” (Kitts, 1990: 265), haciendo posible que las lectoras pudieran leer.

Su participación en este medio ha sido estudiada por diversos autores (Ortega, 1988a; Ortega, 1988b; Kitts, 1990; Urzainqui, 2002; Correa, 2006), constatando que la presencia de la mujer es decisiva en la prensa para acostumbrar

⁵ La educación de la mujer constituyó, no obstante, una gran preocupación en los ambientes ilustrados; sin embargo, su formación adolecía de deficiencias endémicas que no pudieron solucionarse en el siglo XVIII. Es verdad que la aristocracia y la burguesía permitían la educación de sus féminas, pero siempre en un contexto doméstico. Recordemos también las casas de enseñanza para niñas de Carlos III (1768), o las Sociedades Económicas y Patriotas que realizaron iniciativas educativas orientadas a formar a las mujeres. Proliferaron, así mismo, las tertulias literarias que se pusieron de moda en esta época. “La mujer pudo disponer de su tiempo con mayor libertad, compaginar lo íntimo, lo doméstico, lo público, que se traduce en un mayor equilibrio personal” (Palacios, 2002: 96).

al público a la escritura femenina. La mujer escribe sobre todo de sus necesidades, ansias, sentimientos, de aquellas cuestiones cotidianas que le son más cercanas; de aquí la necesidad de una literatura didáctico-moralizante que alcanzará su esplendor en el primer tercio del siglo XIX, literatura que será calificada como *literatura menor, marginal, específica, de mujer* y para la mujer (Urzainqui, 2002).

Pero, aun así, en este contexto, la educación de la mujer será primordialmente fomentar los valores del matrimonio y de la vida doméstica; nos encontramos con una cultura patriarcal profundamente asentada y aceptada por la España ilustrada, aunque también encontramos excepciones, ya que será el padre Feijoo, una vez más, quien en su *Defensa de las mujeres* reivindique la igualdad de sexos con el siguiente alegato:

A tanto se ha extendido la opinión común de vilipendio de las mujeres, que apenas admite con ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos. Por esta razón [...] discurriré más largamente sobre su aptitud para todo género de ciencias, y conocimientos sublimes (Feijoo, 1726).

Será a partir de 1857 y con la Ley Moyano cuando la obligación de instruir en la escuela a las niñas pasará a ser vista como un mal menor, aunque hemos de señalar que, al igual que en el siglo anterior, los principios de su formación siempre serán “principios de formación moral” (Ballarín, 1989: 248), y además, se aplicarán principalmente en el ámbito doméstico. Continuarán siendo “material de adorno” (p. 250) y, por las específicas características de la realidad española, muy diferente al resto de Europa, “la consideración de las mujeres como una especie moral —y ontológica— aparte justificó su expulsión de la categoría de ciudadanía y su confinamiento en el ámbito privado” (Aresti, 2000: 364). Las madres serán las encargadas de transmitir los valores patriarcales en la casa que se convierte en espacio femenino, educando en el amor, entrega, pasividad y maternidad (Ortega, 1988b).

El acceso a la lectura por parte de la mujer no tuvo las mismas consideraciones para toda la población femenina. La clase alta y la clase media serán las beneficiarias de este nuevo cambio de actitud. Según Correa (2006), por dos factores fundamentales: por un lado, la lectura femenina “se desarrolló masivamente como lectura silenciosa e individual”, pero al mismo tiempo se intensifica “la lectura intensiva y el ámbito lector es más variado, diversificado y ecléctico” (p. 32), aunque este auge será eminentemente un fenómeno urbano. Se puede afirmar, por tanto, que “el acto de leer constituye a lo largo del siglo XIX una actitud muy relacionada con el ocio femenino” (Patiño, 2005: 293). Según Ortega (1988b: 42), “a mediados del siglo XIX un 86 por 100 de las mujeres eran analfabetas [...], en 1900 [...] serán un 71,4 por 100”. Correa (2006: 30) corrobora que “en 1860 había un 76,52% de analfabetos, y un “57,47% eran mujeres”.

A pesar de que hemos constatado que la mujer del XIX leía, su acceso a la lectura estaba condicionado a su buena educación moral. Los libros píos y devotos, por una parte, y la novela, por otra, serán la base de la lectura de estas mujeres. Las obras religiosas y las vidas de santos constituirán “las lecturas de la esposa y de los hijos que deberían ser dirigidos por el *pater familias*, no sólo en lo moral, sino también en lo intelectual y lo estético” (Behiels, 2005: 38). Respecto a la novela, una mujer instruida lee novelas de entretenimiento y romances, revistas por entregas, “lo «gótico», «dulcísimo», «pintoresco» y «poético»” (Sanmartín y Bastida, 2002: 132). Se considerará frívola la lectura de este tipo de textos, lo que conllevará a identificar lo gótico como literatura marginal, consumida por mujeres que necesitarán de “un narrador abiertamente aleccionador que se arrogará el papel de consejero” (Bazán, 2005: 297).

García Suárez (2016: 28) habla de una lectura evasiva que sería la de “aquellas mujeres confinadas en una vida que no les ofrece los suficientes estímulos y que, por ello, deciden buscar una satisfacción imaginaria en la ficción”, porque, al fin y al cabo, las mujeres son “lectoras inconscientes, apasionadas, viscerales que se rigen por la emoción” (p. 29).

Así, “la lectura canónica de la mujer del XIX será la de las novelas góticas y los libros de conducta o devocionarios” (Sanmartín y Bastida, 2002: 139) porque el concepto de mujer que tenía la burguesía española era el del “ángel del hogar”, juicio heredado de una “fuerte tradición misógina anterior al mundo liberal” (Aresti, 2000: 367). Es un ideal de mujer⁶ anclado en una verdadera domesticidad cargado de sentido patriótico y religioso. A diferencia de Inglaterra⁷, en donde los ideales burgueses posibilitaron que la mujer pudiera beneficiarse, en algunos aspectos, de la construcción de una nueva sociedad, la sociedad española continuó con las restricciones a la mujer, lo que propició que perdurara el conservadurismo del Antiguo Régimen en la incipiente sociedad burguesa del siglo XIX; esta característica tendrá consecuencias drásticas en la producción de nuestra literatura gótica y en concreto en los relatos de Zaragoza.

⁶ Un ideal de mujer basado en una “construcción identitaria para el personaje de la mujer lectora que, además, funciona del mismo modo que utiliza el sistema patriarcal para construir esas identidades sociales y colectivas tan deseadas para la mujer en el nuevo proyecto burgués” (García Suárez, 2016: 41).

⁷ La sociedad inglesa posibilitará, con sus limitaciones propias de la época, la aparición de una novela como *Dracula*, donde se reflejará la mujer “ángel del hogar” que será Mina, pero con algunas características muy diferentes a la concepción de mujer que tendrá la sociedad española. El personaje de Mina es la nueva mujer adaptada a su época, de mente abierta, independiente y que tiene aspiraciones particulares además del matrimonio. Se le permite que trabaje, escribe a máquina, incluso formará parte del grupo de hombres que acabarán luchando contra el monstruo. También encontraremos, en contraposición, el personaje de la *femme fatale* Lucy, que como no podía ser de otra manera, acabará convertida en vampiresa y será al final destruida como el propio Drácula.

Las mujeres del siglo XIX sentían una “fascinación por la literatura popular, el folletín⁸, el melodrama y toda clase de efusiones sentimentales” (Catelli, 1994: 121). Por tanto, podemos afirmar que la cultura de masas del siglo XIX va, en cierta manera, asociada a las mujeres, centrándose en los llamados subgéneros, lecturas tenidas por superficiales y alejadas del canon de la época neoclásica, lecturas que representaban lo sofisticado, morboso y prohibido, frente a lo común, cotidiano y vulgar de su existencia (Bornay, 1990).

Y tal como nos dice Catelli (1994: 127), hay una “mentalidad folletinesca” en el siglo XIX, y así, todo lo que leyera la mujer sería folletinesco, por su poca relevancia en la esfera pública de la cultura. El saber de la mujer en este siglo es privado, lee en privado y no puede hacer gala de su saber. Consecuencias que determinarán, evidentemente, que la novela sea subestimada, vilipendiada y despreciada como género menor asociado al folletín y a la mujer.

Podemos afirmar pues, que si es importante el papel de la mujer en la creación y, sobre todo, en la contribución de un “gótico español”, es debido a dos factores fundamentales. El primero es la constatación de que la población femenina será el motor que dinamizará este tipo de lecturas, causa también que propiciará que sean consideradas en los círculos canónicos de la época como literatura menor o de márgenes. Así, la novela sufrirá menosprecio por estar vinculada a las féminas y, tal y como afirma Ballarín (1989: 250), “la novela presenta como denominador común en las conversaciones de estas jóvenes la estupidez, superficialidad, falta de ingenio y de ideas”.

El segundo factor nace de la interpretación que se hará de lo ‘español’ en este tipo de literatura, cuya función didáctica y moralizante, heredada de la literatura neoclásica, pervivirá como finalidad primordial contra las pasiones en la educación de las jóvenes de clase alta. Estos factores serán los que aparecerán en los relatos de Zaragoza, cuya finalidad en sus historias de horror será moralizar a las jovencitas mediante el relato de hechos terribles para presentar acciones que se han de evitar, asentando un código de comportamiento afín a la burguesía de la época. Pero si son de resaltar sus relatos es principalmente porque, burlando a la censura, proporcionará a este público ávido de aventuras horribles los elementos básicos que provenían de la más pura literatura gótica anglosajona.

Pero, ¿cuál será esa figura femenina de maldad que se opone al “ángel del hogar” de la sociedad burguesa? Si la mujer natural es la esposa y la madre, la mujer artificial es la amante y la estéril (Skowron, 2011), encarnada en la figura de Lilith⁹, de la vampiresa¹⁰ de la literatura anglosajona, y de la *femme fatale*¹¹. En el imaginario patriarcal la mujer activa, fuerte y carnal es dañina para el hombre. Por todo esto, el “ángel del hogar” representará la bondad asexual, la obediencia, la dulzura, la abnegación, el sacrificio y el dolor. La mujer mala, aquella que procede de la tradición más ancestral, representa la sexualidad, el poder, la furia y la magia, es el monstruo de lujuria que hay que vencer (Almela, 2014); de esta manera, el relato moral que se dirigirá a las jóvenes de la primera mitad del siglo XIX necesitará un castigo a estos comportamientos, moralizando con la exclusión, el confinamiento, la pobreza, el sufrimiento y la misma muerte de aquellas protagonistas que se salgan del cumplimiento estricto del orden establecido.

4. La presencia gótica española en Pérez Zaragoza

La Galería fúnebre (1831), en 12 volúmenes, de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez¹² es una traducción y adaptación de *Les ombres sanglantes*, *Galerie Funèbre* (1820) de Cuisin. Son diversos los autores que han opinado sobre la *Galería* de Zaragoza, pero hasta el momento no hemos hallado un análisis pormenorizado de sus relatos. La controversia de la existencia o no de un “gótico español” ya se ha analizado en las secciones anteriores de este artículo, y partimos de la afirmación de que Zaragoza copia, pero también innova, adapta y hace creación literaria. Proponemos determinar en este apartado qué presencia de lo ‘gótico’ hay en sus relatos, y qué construcciones de lo “gótico español” están presentes en sus historias, para constatar qué elementos compartimos con la literatura gótica en general y cuáles son propios de la adaptación que hará nuestro autor de la realidad española de su época.

Comenzaremos por verificar lo que se ha dicho del autor y de su obra por parte de diversos expertos. El propio Zaragoza califica su creación de «obra histórica y moral» porque todo lo que escribe es «horroroso pero verídico». Para Ferreras (1973: 250), si el autor parte de esta reflexión es porque “existe un deseo de purificación de las costumbres” que es lo que le llevará a presentarnos sus relatos. Como “obra original y única representante del género de la novela gótica en nuestro país” la considera López Santos (2010: 177). En cambio, Cuenca (1995: 149; 1999: 178) la califica de plagio y afirma: “Pérez Zaragoza plagió todo lo plagiable de los *best sellers* franceses de la época”, y para Alonso

⁸ Entendemos por *folletín*, en este contexto, la definición que da la RAE en su acepción número 3: ‘novela de carácter melodramático y gusto popular’. Del francés *feuilleton*, aparecerá después de la Revolución francesa como herramienta de alfabetización de las clases humildes. Se caracterizará por ser una literatura escapista, masiva y barata.

⁹ Lilith fue la primera mujer de Adán, que, no queriendo mantener relaciones sexuales debajo de él, por considerarse su igual, huyó del Edén y se unió al demonio más grande de todos, engendrando toda clase de diablos. Antecedente de la vampiresa literaria (para más información, consúltense Roux, 1990; Bornay, 1990; Casquero, 2009; Agustí, 2013).

¹⁰ Las características de Lilith que pasarán a la vampiresa son: la sensualidad, la lujuria, y la libinosidad. El arquetipo de la vampira comporta la no maternidad -como el mayor castigo-, la seducción y la belleza como destrucción (Agustí, 2013).

¹¹ La figura de la *femme fatale* aparece por primera vez en literatura en el personaje de Adelaida, creado por Goethe, y representa a la mujer ambiciosa y manipuladora de hombres, capaz de llevarlos a la muerte.

¹² Se desconocen las fechas exactas del nacimiento y muerte del autor estudiado, pero se sabe que a raíz de la Guerra de la Independencia se hizo afrancesado, por lo cual en 1813 se exiliará a Francia, regresando posteriormente en 1820 a España.

(2007: 2), el autor “toma de Cuisin, además del título, la mayor parte de las novelas que contiene la obra francesa”. Por último, Roas (2000: 361) afirma que los lectores a los que el autor se dirige son:

Aquellos que buscan una utilidad moral en la obra, entre los que hay que incluir a los censores, a quienes pretende «engañar» disimulando el contenido terrorífico y sangriento de sus relatos bajo el manto de la lección moral [...] y por otro, a las almas cultivadas y sensibles, para proporcionarles el placer estético del horror.

Es el propio autor en su prólogo quien nos explica mejor cuál será su propósito. Nos presenta una colección curiosa e instructiva de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror¹³, tratando de inspirar el horror al crimen que es supuestamente el freno poderoso de las pasiones. Pretende, como muy bien nos explica, “escribir una obra útil y grata á mis lectores” (Zaragoza, 1831: 6), narrando sucesos horribos y verídicos, como lecciones de la más estricta moral, para hacer reflexionar a su público sobre las debilidades del corazón humano. Escribe para adoctrinar a la juventud, porque es en la juventud cuando las exaltadas pasiones florecen, y nos presenta una obra “que sirviese de freno, cuando no de remedio, al error y á las consecuencias de una exaltada pasión” (p. 11).

Pretende producir horror en el alma joven para mitigar las pasiones, ya que ante ellas no habrá más que sufrimiento y penurias. “Las pasiones pues halagan del mismo modo á las criaturas, las fascinan, las arrastran, las cautivan, las seducen, las ciegan [...] suelen precipitarlas [...] en un abismo de males que las hacen desgraciadas por toda su vida” (p. 16-17). Y la manera de combatir este estado pasional será la religión y la moral; sus escritos pretenden “purificar las costumbres” y “reprimir las pasiones” (p. 18). En la *Introducción analítica* de la *Galería* identifica sus relatos con la novela gótica afirmando: “Resonará continuamente á sus oídos el ruido espantoso de metales y cadenas; se pasará su imaginación por largos pasadizos, cuevas, oscuros subterráneos, donde á la escasa luz de una lámpara moribunda divisarán un cadáver amoratado” (p. 27-28).

Sus obras, por tanto, van dirigidas a “personas de una imaginación viva y exaltada por las impresiones fuertes, y de un alma sensible” (p. 24); y en concreto, “su lectura será útil á la juventud, y mas al débil que al sexo fuerte” (p. 52-53). Por ello, en sus relatos aparecerán dos tipos de mujeres: la mujer casta, virtuosa y confiada (la víctima), y la mujer bella, que conduce al hombre al abismo (al asesinato).

4.1. La morada de un parricida

En este apartado analizaremos el relato que lleva por título *La morada de un parricida o el triunfo del remordimiento*, historia que pertenece al Tomo I de la ilustre *Galería*. El título ya nos revela los dos ejes temáticos sobre los que transcurrirá la narración: el parricidio y el remordimiento. La historia comparte, muy acertadamente, características de cualquier narración gótica anglosajona de la época: un hijo enamorado de la hija del enemigo del padre; una joven que desencadenará la tragedia; el padre ultrajado por un amor pasional de su hijo que no obedece al deber y al honor que se ha depositado en él; el hecho trágico y siniestro de la muerte —el parricidio—; el remordimiento; la venganza y la aparición del fantasma.

La trama se contextualizará en escenarios reales, en Bonn y Koblenz¹⁴, dando así un toque de realidad a los hechos que se expondrán a continuación; la acción la situará el autor en un palacio antiguo entre Bonn y Koblenz. La verosimilitud es una de las características más importantes de estos relatos, ya que su intención moralizadora y didáctica ha de ser creíble; por tanto, las localizaciones reales contribuirán a hacer pensar a sus lectores que las historias narradas han pasado verdaderamente —eso sí, siempre en escenarios y contextualizaciones geográficas alejadas de su público lector—.

El inicio del relato ya es un comienzo macabro para asentar lo horrible del crimen que focalizará esta historia: el parricidio, condenado por el autor y ejemplarizado por el sacrificio de Isaac como prueba de fe de Abraham, para demostrar que el propio Dios desaprueba esta práctica. Zaragoza apela a Cambises para mostrar el más puro horror y dice: “De todos los reyes fue el que imaginó contra los parricidas las torturas y los dolores más crueles. El criminal, encadenado en un calabozo, llevaba atado contra su pecho el cadáver de su víctima, de manera que su rostro lívido tocara y mirara al suyo” (Zaragoza, 2012: 39), y afirma que este es: “El más horrible de los suplicios” (p. 40).

Después de una breve introducción sobre la monstruosidad de este hecho para concienciar y apelar a su posible lector(a), Zaragoza utilizará la técnica de la implicación directa, las invocaciones al lector y la identificación de sentimientos producidos por el relato, ya que su intención es moralizadora. El autor parte de la narración literaria del horror puro, de lo macabro de la escena, con la siguiente descripción:

¹³ Coincidimos con Roas (2006), para una diferenciación entre el concepto de terror y horror. El terror es un concepto neoclásico que viene inspirado por un sentimiento conveniente en la dramaturgia trágica. Pero las escenas atroces y sanguinarias producían horror; por tanto, los crímenes no podían visualizarse en el escenario. El horror se convirtió, por ello, en un sentimiento moral y estéticamente condenable. “El horror tenía sus límites en el buen gusto” (p. 112).

¹⁴ Bonn, ciudad de Alemania del estado federado de Renania del Norte-Westfalia. Koblenz (Coblenza), ciudad situada a ambos lados del Rin. Estado federado de Renania-Palatinado.

Reflexiona, lector mío a través de estas mal formadas e imperfectas líneas, sobre este rostro pálido y ensangrentado, esta tez ya verdinegra, esas pupilas rojas y fijas, esos cabellos erizados y empapados en sangre seca... y sobre todo, esa boca ya torcida y sus labios amoratados... (p. 40).

Toda una declaración de intenciones nada más comenzar su historia. La implicación del lector dentro de la narración, demandando participación y juicio moral, será constante en la obra de Zaragoza, y remite a ese didactismo y moralismo decimonónico que está presente en la construcción de lo gótico español y en los relatos de nuestro autor.

Vemos que comienza describiendo la monstruosidad y el horror que representa el hecho cometido: el parricidio, tanto desde una perspectiva física —la descomposición bien detallada del cadáver—, como moral, ya que la destrucción del alma del asesino será patente al final en este tipo de literatura. Alerta, de nuevo, el autor al lector, de los remordimientos y sufrimientos que comporta esta atrocidad: “Recuerda los horrores de su crimen” (p. 40).

Nos presenta a continuación a sus personajes: al padre, el barón de Altamoungnes; al hijo, Amedeo barón de Altamoungnes; a la prometida de este, Cristina de Melsimberg; y a su amante, Blanca de Lindorff, el amor de Amedeo; y nos la describe, en un primer momento, como una criatura angelical y armoniosa, “joven hermosa y rica”, con “sus gracias, su juventud y sus adornos”, “manos de alabastro”, “bellos ojos negros” (p. 42), “delicia de la sociedad”, “voz melodiosa” (p. 43), portadora, pues, de todas las virtudes del “ángel del hogar”.

El padre de Amedeo, por una deuda de honor con un antiguo compañero de armas, quiere que su hijo se case con Cristina. Pero Amedeo está locamente enamorado de Blanca, joven y rica heredera, hija de un antiguo enemigo de su padre. Se introducirá aquí el elemento perturbador de la trama, el amor pasional correspondido de los protagonistas, pero no aceptado por las convenciones de la época, donde la obediencia a la figura del padre y a la palabra dada prevalecerá sobre el dominio de las pasiones.

Los jóvenes llevados por la pasión y enamorados se comprometen pensando que, siendo hijos únicos y amándose tanto, podrán vencer la posible oposición de sus respectivos padres. Pero el padre, convocando a su hijo, le relata que ha de casarse con Cristina “por Dios y por el honor” (p. 45) del juramento prestado al padre de esta. Amedeo relata a su padre su pasión por Blanca, la única que podrá habitar en su corazón. Aparece aquí la trama folletinesca, típica de la literatura gótica, complicando un relato que, paso a paso, está abocado al abismo.

La ira hace mella en el padre —Blanca es la hija de su peor enemigo— (“se inflamó su sangre y pasó a un estado de furor, pues por desgracia era la hija de su peor enemigo”, p. 44). Con violencia despacha al muchacho, para que acate sus deseos, y si no, le refiere que “no esperase otra herencia que la maldición paterna” (p. 44); y aquí, de nuevo, el autor implica al lector en este momento de la trama: “Es necesario, lector mío, que recuerdes todas las tribulaciones amorosas que acaso puedes tú mismo haber sufrido viendo contrariada esta pasión, para formar una justa idea” (p. 45). El didactismo está presente para hacer reflexionar al lector (en este caso lectora) sobre las consecuencias de maldad que pueden llegar a tener acciones poco reflexivas y contrarias a la norma (orden establecido).

El padre, inflexible, no cede a las súplicas de su hijo, diciendo “que consideraría a su hijo como a su más cruel enemigo si persistía en su criminal proyecto” (p. 46). En este momento de la trama, la importancia del paisaje que se describe en el relato pronostica el desastre que se avecina, contribuyendo sin ninguna duda a preparar a nuestro lector hacia la catástrofe. Los elementos descritos por el autor son elementos góticos, como se puede constatar en su descripción:

Un huracán horroroso con truenos y rayos mil se desencadenó contra la naturaleza, sumergió muchos buques en las aguas, o los destrozó contra las rocas, incendió pueblos, y por todas partes los elementos hicieron estragos enormes, cubriéndose el cielo de luto con negras nubes (p. 46).

Ante esta siniestra situación, el padre decide emprender un viaje para que Amedeo se olvide de Blanca. El joven apelará al sentimentalismo declarando su amor incondicional a su amada. Pero la decisión de su padre ya está tomada, y no vacilará para conseguir su propósito. El autor presentará al progenitor como un déspota, reproduciendo aquí las características de uno de los personajes del relato gótico, “el villano”, personajes planos¹⁵ y estereotipados. La negativa constante del padre y la desesperación del joven enamorado harán que el autor vuelva a intervenir en el relato, expresando su horror a la atrocidad que Amedeo está gestando en su mente:

¡Plugieses a Dios que estas semillas de odio que mutuamente se tenían ya los dos no hubiesen echado raíces más profundas, y que estos sentimientos de amor filial, convertidos en aversión por parte de Amedeo, no hubiesen llegado hasta el punto de...! No me atrevo a pronunciarlo, pues la naturaleza misma me niega las fuerzas necesarias para estampar expresiones que hacen temblar la pluma y me llenan de horror (p. 49).

El padre, frente a la desobediencia, encerrará al hijo y desterrará a Blanca, lo cual complicará aún más la historia. La situación desesperada de Amedeo le hará pensar en el parricidio como solución a todos sus males, ya que el odio hacia su padre, que se interpone entre su amada Blanca y su amor, desatará las pasiones más viles e irracionales del

¹⁵ Los personajes fijos o planos se nos presentan en el relato con una serie de características muy básicas para poder ser identificados por los lectores. Los personajes estereotipados son predecibles y presentan comportamientos esperados. Pertenecen al gótico literario: el villano, la mujer fatal, el caballero y la heroína.

joven enamorado. A su vez, Cristina, celosa por el amor de Amedeo a otra, la odiará; y será ella con su suspicacia la que al final condene a los amantes. Los celos serán el desencadenante de la tragedia, y así, será la mujer, la mujer malvada, la que desatará el desastre.

Amedeo duda entre escapar con su amada o comprometer su reputación, su honor y la maldición paternal; pero la relación entre Amedeo y Blanca persistirá, y aquí, nuestro protagonista urdirá un engaño. Amedeo piensa un plan: intentará convencer a su padre de que acepta el compromiso con Cristina, y así, podrá obtener su permiso para visitarla. En lugar de visitar a Cristina, Amedeo retomará la relación con su verdadero amor, Blanca. La moraleja del autor ya nos pronostica el final, porque del engaño no puede nacer la virtud, y la felicidad de los amantes terminará. La finalidad moralizante y didactista no puede dejar de castigarlos; las normas sociales a las que están sujetos no tienen otra posible interpretación que el respeto a los padres por las decisiones que estos hayan tomado.

El padre conmina al hijo para que se apresure y cumpla el compromiso con Cristina, pero el desastre se precipitará: “el desgraciado Amedeo abraza repentinamente en su corazón la idea más horrible que todo el infierno le podía inspirar” (p. 53). Con el dinero que su padre le ha dado para comprar una joya como regalo para desposar a Cristina, comprará un puñal, que es vendido por un judío al cual el autor nos describe como “agente de Satanás en la tierra” (p. 53). Se prepara el parricidio: “Amedeo armado ya de ese acero criminal, parece abrigar en su seno un nido de serpientes” (p. 53); se produce, así mismo, una transformación del personaje que perpetuará los “horrores de su crimen” (p. 53) que lucha entre los remordimientos y sus pasiones. El remordimiento heredero de nuestra tradición cristiana y de la presencia de la Inquisición como autoridad de castigo en la cultura española es aprovechado por el autor como el elemento clave del relato para escapar a la censura. La aparición del término en el propio título del relato avisa al posible lector (incluido el censor) de que los horrores que van a ser descritos no quedarán sin castigo, pues el simple remordimiento actuará como carcoma del alma del parricida, que además obtendrá su castigo.

De nuevo, el paisaje gótico descrito presagia el desastre. Los elementos románticos¹⁶ auguran la muerte: “cerrada ya la noche”, “montañas de nieve con un temporal cruel”, “una horca a lo lejos”, “aves que revolotean gritando a sus oídos”... (p. 54). El autor prepara la tragedia del relato a partir de esta visión romántica de la naturaleza, pues Amedeo, desolado por su futuro sin Blanca, desobedece la orden de su padre y en vez del regalo de compromiso que debía de comprar para su prometida Cristina, comprará un puñal que será el instrumento de su venganza, adentrando al lector(a) en el presagio de la tragedia.

Aparece de nuevo el autor alertando al lector del momento que va a relatar: “Ya verás, lector mío, por los resultados el cruel motivo que le inspiró a Satanás para esta operación” (p. 55), porque amparándose en la noche y cuando “todo estaba en el castillo sepultado en el más profundo sueño” (p. 55), el paisaje, de nuevo, anticipa la desgracia: “espesas nubes... parecían querer cubrir... la mansión del parricida”, “los relámpagos y los rayos”, “la tempestad que se había fijado sobre aquel triste edificio” (p. 55-56). La naturaleza terrible, desbocada, nos mostrará así la acción tan horrorosa que está a punto de suceder, y relata el autor influenciado por todo este simbolismo del horror: “La pluma tiembla, se resiste, y mi corazón se aterra” (p. 56); y nos describe el momento de la muerte: “Le da en el corazón un golpe parricida que el cielo indignado mira con toda su reprobación, haciendo caer un rayo en el mismo cuarto” (p. 56). Apela a la ira divina, el castigo esperado, a la venganza que vendrá, a la justicia de Dios. Se escenificará un crimen producido por un robo, y Amedeo preparará el escenario para que no pueda hallarse al culpable: “el asesino coloca en el balcón una escala de cuerdas, se lleva una cantidad considerable de oro, ... arrojando el puñal y la máscara en el río” (p. 56). “El pérfido, el monstruo” (p. 57) representará la comedia de perseguir a unos adversarios imaginarios, y calculando con frialdad su plan, acudirá a la máxima autoridad, el Príncipe, para pedir venganza por la muerte de su padre “cuya sombra ensangrentada¹⁷ se presentaba ya en sus sueños” (p. 57). Aparecerá, al final, el fantasma de los remordimientos. Porque “la terrible melancolía del crimen se ha apoderado de Amedeo que atormentado sin cesar por la demencia de su crimen, enajenado y martirizado” (p. 57) confesará su parricidio.

Aun así, todo planeado y ejecutado, el relato sigue la estructura de la historia gótica¹⁸, pues no solo Amedeo será castigado, sino que Cristina, alimentada por el fantasma de los celos y sospechando toda la verdad -“se empeñó en descubrirlo todo” (p. 58)-, también recibirá su castigo. Al final, Amedeo será ejecutado en la misma habitación donde él cometió el parricidio, y Blanca morirá poco después, de pena. Cristina, “mujer peligrosa y vengativa” (p. 60), se desterrará ella misma del país. El palacio, maldito por los hechos acontecidos, tendrá su propio fantasma¹⁹, como así

¹⁶ Aunque estos elementos del paisaje, así como la morbosidad, el gusto por los cadáveres y la oscuridad son visiones que ya existían durante el periodo del Barroco y no son invenciones exclusivas del Romanticismo. La diferencia fundamental es que en el Barroco estas visiones estaban dominadas por los esquemas religiosos (Sánchez-Verdejo, 2008).

¹⁷ El motivo del fantasma es uno de los elementos más fructíferos de la literatura gótica. La relación entre la “Mala muerte” y el fantasma proviene desde la antigüedad, como en el caso de Plinio y su relato *Carta a Sura (Epistulae, VII, 27)*. Entre las causas de la “Mala muerte” se encontraba el asesinato que impedía el reposo eterno por parte de la víctima, razón de la vuelta *post mortem* de los asesinados. La diversidad de las situaciones no resueltas es uno de los tópicos literarios más frecuentes de los relatos de fantasmas, pero la del asesinato es la más recurrente. Encontramos fantasmas en cuentos como: *A True Relation of the Apparition of One Mrs Veal* (1705) de Defoe, *The Castle of Otranto* (1765) de Walpole, *Infernaliana* (1822) de Noddy, *Wandering Willie's Tale* (1824) de Scott, *At Chripton Abbey* (1871) de Braddon...

¹⁸ Normalmente la novela gótica, aunque transgresora, no dará nunca el paso de exculpar a sus criaturas, ya que la transgresión que se plantea en sus relatos no quedará sin castigo. La sociedad burguesa no permitirá la alteración de sus códigos de conducta. Pensemos en los finales de *Carmilla*, *Dracula* o *Frankenstein*.

¹⁹ “One of the key generic markers of Gothic is the presence of spectres. The appearance of a ghost in whatever form is often crucial to a narrative's generation of terror or horror, and since the late eighteenth century the capacity of a text to provoke these responses has been deemed crucial to the Gothic aesthetic” (Chaplin, 2011: 241-242).

nos describe el autor: “Fenómenos terribles en el castillo sucedían, las paredes sudaron sangre, y durante la noche se oían distintamente los acentos y gemidos de una víctima que se asesina” (p. 60). Un rayo final destruirá el castillo, “a través de la tempestad, el rayo y los relámpagos, un espectro enmascarado, envuelto en una capa larga, asomaba un brazo teñido de sangre fuera de la ventana del barón de Altamoungnes, echando en el río un puñal ensangrentado” (p. 61). Como podemos observar, un final de relato con todas las dosis de la literatura gótica más pura. Se ha preservado el orden establecido y respetado las normas de nuestra sociedad burguesa. Un final, al fin y al cabo, que sigue la estructura de las novelas góticas más puras, donde la maldad no puede triunfar ni salir impune, un final propio de obras góticas como *El castillo de Otranto*, o *Drácula*.

5. Conclusiones

Las conclusiones de nuestro trabajo partirán de la identificación de aquellos elementos básicos que forman parte de la singularidad de lo gótico²⁰ en la literatura, así como de señalar aquellos elementos propios de lo que hemos venido llamando a lo largo del artículo “gótico español” que diferenciaron nuestra producción literaria de la concepción gótica anglosajona.

Respecto a las características góticas que encontramos en el relato del parricida, en primer lugar, hablaremos de la identificación temática y de la trama. El título mismo del relato ya nos desvela la trama folletinesca donde las pasiones, los celos, el honor, la traición, la venganza y la muerte, forman parte del ideario simbólico de la literatura gótica. Las historias góticas se basan en un exagerado comportamiento de las relaciones de sus personajes, y aquí Zaragoza explota al máximo esta característica; los sentimientos son llevados al límite para provocar en el público lector el estremecimiento de las sensibilidades. Esta obra que se presenta como de sucesos reales y verídicos, pretende, concretamente en este relato analizado, producir fuertes emociones del terror y el horror de un crimen que es el resultado de las pasiones desbocadas.

Las exacerbaciones del relato, así como la simplicidad de sus personajes, también nos acercan a la literatura de la sociedad anglosajona. Son personajes fáciles para ser entendidos por un público, mayoritariamente femenino, que gusta de estas tramas folletinescas, sentimentales y transgresoras y que se encuentran dentro de la estructura de lo que consideramos una novela gótica. Encontramos el personaje del villano encarnado en el padre, que siguiendo las características típicas de estos relatos se opondrá férreamente y no permitirá la relación entre los protagonistas, desencadenando la desgracia. La joven angelical y pura enamorada del hijo (la heroína), de la cual podemos hacer un paralelismo con las jóvenes vilipendiadas de la novela anglosajona, predestinada por las convenciones sociales al matrimonio. La celosa (la mujer malvada) que desencadenará la tragedia. Y el héroe (el hijo) que, si al principio del relato se nos presenta fielmente enamorado, acabará absorbido por las pasiones en el más horrendo de los asesinatos: el parricidio.

El espacio es otra característica del goticismo de Zaragoza: son espacios cerrados, con sensación de herméticos; la habitación, elemento fundamental del relato porque es donde se comete el parricidio y donde morirá también Amedeo, es un espacio claustrofóbico que transmite al lector angustia vital, con una cierta predestinación a las tragedias que ocurrirán en ella. Es, por tanto, la habitación del parricidio donde la muerte cobrará su venganza. Será en la habitación también donde el fantasma aparecerá al final del relato (otro elemento del gótico). El espacio vendrá representado por toda la imaginería del gótico —ruidos, manchas ensangrentadas, sucesos inexplicables...— que se centrarán en la propia habitación, donde encontramos además lo arquitectónico terrorífico (Carnero, 2006).

El paisaje es otro de los elementos típicos en estos relatos: las tormentas, los bosques sombríos, la noche, la horca, la cueva, los rayos, los truenos... son componentes precursores que acompañan a todos los males que han de ocurrir anticipándose siempre a la tragedia, apreciándose una gran cantidad de elementos románticos.

Este tipo de literatura era frecuente que llegara a su público como historias fraccionadas o como historias independientes, como novelas por entregas; es otro de los elementos que comparten nuestros relatos con las características del gótico. Será, principalmente, en la prensa donde las publicaciones se materializarán semanalmente, y podemos afirmar que la popularización de esta literatura estará determinada, en parte, por esta forma de ser accesible al gran público, en especial mujeres. Al igual que su precio, que también influirá en su difusión, ya que las entregas semanales serán mucho más baratas que la adquisición del texto novelado en libro.

Y será precisamente esta característica, la de dirigir estos relatos a un público femenino con finalidad moralizadora, una de las peculiaridades de nuestro “gótico español”. Una parte de la población femenina podrá acceder a principios del siglo XIX a la lectura. Una literatura, que por ser leída por mujeres, será considerada como género *menor*, lo que hará que se le otorgue muy poca importancia, no dando a nuestra literatura gótica la misma categoría que se le dio fuera de nuestras fronteras. La mujer lee, pero lee condicionada, dirigida; su lectura es principalmente individual, aunque también intensiva y diversificada, y esta diversificación ayudará a popularizar el relato gótico. La peculiaridad española radicará, como consecuencia de la persistencia de los valores del Antiguo Régimen, en reaportar toda la literatura que viene de fuera creando folletines y melodramas que puedan influenciar a la mujer, para

²⁰ Según Carnero (2006), estas características serían: el goticismo literario, lo terrorífico moral del tirano, la debilidad de los héroes, los personajes marginales, la heroína atribulada, lo terrorífico natural, lo terrorífico arquitectónico, lo terrorífico religioso, lo terrorífico sobrenatural.

controlarla intelectualmente, pero sobre todo para aleccionarla; de ahí esta literatura didáctico-moral cuyo principal representante es Zaragoza.

La intención moralizadora y didactista de nuestro “gótico español” será la base de la construcción de la historia. La transgresión que en el resto de Europa representa esta literatura se verá encorsetada en la sociedad española, creando una necesidad moral del relato con su consecuente moraleja al final, que no es tan patente en el gótico europeo. Ello conllevará la alusión directa al lector en el texto que conferirá características únicas a estas historias, sugerencia que irá destinada al público femenino para su correcta conducta moral. Por su carga de racionalismo moralizante y didactista, el relato se fundamentará en el remordimiento, lo que propiciará que la censura permita su publicación. La concepción del ideario de la época no habría permitido esta clase de historias si no se hubiese, desde el primer momento, asentado claramente que la acción que se llevará a cabo es el más horrendo de los crímenes, y que por lo tanto, tendrá un justo castigo. Será el remordimiento la característica menos transgresora de este tipo de literatura e inimaginable fuera de nuestras fronteras. Desde nuestro punto de vista este es el elemento fundamental que diferenciará nuestro gótico del resto del gótico europeo.

La verosimilitud del relato es propia del goticismo español, ya que la racionalización y el historicismo lo harán creíble. Es un gótico racional y moral, así como sentimental y folletinesco. Encontramos la pérdida de la carga subversiva de la literatura anglosajona como consecuencia de la específica realidad de nuestra sociedad. Pero también encontramos presencia de lo macabro, lo monstruoso, y lo pernicioso heredado de nuestro Barroco, aunque no de lo sacrílego desde el punto de vista religioso, característica esta de nuestro “gótico español”.

Es una literatura que contribuye con su moralización a conservar el estatus político y social de la época, para así, respaldar la ideología del poder. Hay un cierto maniqueísmo en lo gótico que es común a toda esta literatura, porque al final, el monstruo acaba por desaparecer y es destruido. En Zaragoza mediante la atrocidad del parricidio, y en Stoker mediante la transgresión que representa la depravación de las emociones.

Y también, por último, como nos dice Roas (2000: 424), podríamos afirmar que en los relatos de Zaragoza hay parte de relato fantástico, “puesto que lo sobrenatural es tratado como tal, sin recurrir a una explicación racional”, ya que, tras el ajusticiamiento del criminal, ocurren extraños fenómenos en la habitación donde sucedió el asesinato (paredes que sudan sangre, en la noche gritos de las víctimas, espectro del asesino...). Se acepta lo sobrenatural sin cuestionarlo, no hay un final explicativo del motivo fantástico del fantasma, interesa solamente la lección moral. El parricidio será descubierto y castigado por medio del remordimiento, elemento básico de la moral cristiana. Porque no es de extrañar que el efecto fundamental de este tipo de relatos tuviera que ver con lo macabro y lo siniestro, más que con la transgresión que define lo fantástico (Roas, 2011). Este tipo de literatura gótica hispánica es heredera directa de lo macabro tradicional de nuestra idiosincrasia.

Obras citadas

- Agustí Aparisi, Carme, *De Dràcula a Crepuscle: El mite del vampir en la literatura juvenil* [tesis inédita], València, Universitat Catòlica de València San Vicente Màrtir, 2013.
- Almela Boix, Margarita, “Reflexiones sobre los estereotipos de maldad y bondad femeninas. Apuntes sobre la historia de una infamia”, en Margarita Almela Boix, Helena Guzmán García y María Magdalena García Lorenzo (coords.), *Mallas*, Madrid, Editorial UNED, 2014.
- Alonso Seoane, María José, “Nuevos datos sobre la *Galería fúnebre* de Agustín Pérez-Zaragoza y algunos aspectos de la repercusión de su obra en la prensa”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas XVI Congreso AIH*, Centro Virtual Cervantes, 2007.
- Aresti Esteban, Nerea, “El ángel del hogar y sus demonios”, en *Historia contemporánea*, 21, (2000), pp. 363-394.
- Ballarín Domingo, Pilar, “La educación de la mujer española en el siglo XIX”, en *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, 8, (1989), pp. 245-260.
- Behiels, Lieve, “Las lectoras en los cuentos de Clarín. La lectura como instrumento de conocimiento de sí misma”, en V. Trueba et al. (ed.), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX): III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2005, pp. 35-44.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Carnero, Guillermo, *La novela española del XVIII: Estado de la cuestión (1985-1995)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- Catelli, Nora, “Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX”, ponencia presentada en la Societat d’Estudis Literaris de l’Institut d’Humanitats de Barcelona, en el ciclo “Masculi/Femeni”, 1994.
- Correa Ramón, Amelia, “El siglo de las lectoras”, en María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez (ed.), *Con voz propia: la mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, pp. 29-39.
- Cuenca, Luis Alberto, “Agustín Pérez Zaragoza: la herencia gótica en la literatura fernandina”, en *Bazar. Estudios literarios*, Zaragoza, Lola Editorial, 1995.

- , “Agustín Pérez Zaragoza”, en *Oscura turba de los más raros escritores españoles*, España, Xordica editorial, 1999, pp. 173-184.
- Chaplin, Sue, *Gothic Literature*, London, York Press, 2011.
- Establier Pérez, Helena, “La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo XIX: lo histórico, lo sentimental y lo gótico”, en *Revista de literatura*, enero-junio, vol. LXXII, 143 (2010), pp. 95-118.
- Even-Zohar, Itamar, *Polisistemas de cultura*, (libro electrónico provisorio), 2017.
- Feijoo, Benito Jerónimo, “Defensa de las mujeres”, *Teatro crítico universal*. Tomo I, Discurso XVI, 1726, en www.filosofia.org/bjf/bjft116.htm, consultado 02/04/2018.
- Ferreras, Juan Ignacio, *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1973.
- García Suárez, Pedro, *Lectura e identidad de género: la imagen de la mujer lectora en la novela realista y naturalista española*, Brno, Masaryk University, 2016.
- Kitts, Sally-Ann, “La prensa y la polémica feminista en la España del siglo XVIII”, en *Estudios de Historia social*, 52-53 (1990), pp. 265-273.
- Lacadena Calero, Esther, *La prosa en el siglo XVIII*, Madrid, Playor, 1985.
- López Santos, Miriam, “Teoría de la novela gótica”, en *E.H. Filología*, núm. 30 (2008), pp. 187-210.
- , *La novela gótica en España (1788-1833)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Montesinos, José F., *Introducción a una historia de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Castalia, 1960.
- Ortega López, Margarita, “La educación de la mujer en la Ilustración española”, en *Revista de Educación*, 1 (1988a), pp. 303-325.
- , “Casa o convento”, en *España 16*, 145 (1988b), pp. 41-48.
- Palacios Fernández, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.
- Patiño Eirín, Cristina, “Lectoras en la obra de Pardo Bazán”, en V. Trueba et al. (eds.), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX): III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2005, pp. 293-306.
- Pérez-Zaragoza Godínez, Agustín, *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*. Tomo I, Madrid, Imprenta de D.J. Palacios, 1831, en www.cervantesvirtual.com, consultado 02/04/2018.
- , *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, edición, prólogo y notas de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Editorial Nacional, 1977.
- , *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*, introducción, selección, y notas a cargo de Elena Núñez González, Madrid, Ártica Editorial, 2012.
- Roas, David, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2000.
- , *De la maravilla al horror*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.
- , *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.
- Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier, “Fundamentos teóricos-formales del gótico literario”, en *Venas góticas en la literatura y el cine hispánico. Polifonía: revista académica de estudios hispanos*, Austin Peay State University, (2008), pp. 3-22.
- Sanmartín, Rebeca y Bastida, Dolores, “La imagen de la mujer lectora en la segunda mitad del siglo XIX: *La Ilustración Española y Americana* y el *Harpers's Weekly*”, *Salina*, 16 (2002), pp. 129-142.
- Skowron, Izabela, “La mujer angélica y la mujer fatal en la literatura del siglo XIX”. *Romántica*, 1 (2) (2011), pp. 1-10.
- Trancón Lagunas, Montserrat, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, Diputació de València, 2000.
- Urzainqui, Inmaculada, “Los espacios de la mujer en la prensa del siglo XVIII”, en *Del periódico a la Sociedad de la Información*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002, pp. 53-79.