

# La circulación europea de los relatos. A propósito de la Duquesa de Amalfi, de la *Galería fúnebre*, y de la novela gótica en España

JOAN OLEZA  
(Universitat de València)

A José Manuel González Herrán, Amigo

Del éxito inicial de la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas. Obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces, y casos sorprendentes*<sup>1</sup>, entre los lectores da buena cuenta una irónica reseña, bien conocida, en las *Cartas españolas* de junio de 1831: «dijimos que esta producción tendría gran despacho: dígalo el librero que el primer día no tuvo manos para apuntar suscriptores y despachar ejemplares. La obra es terrible; pero ¿quién duda de la eficacia de la mostaza cuando se trata de que las salsas sean picantes? Desde luego volvemos a asegurar que con esta publicación le ha caído al señor Zaragoza la lotería. La venta del libro ha de tocar en locura». Una nueva reseña posterior, en la misma revista, aseguraba que «*La Galería fúnebre* del señor Zaragoza vuelve locos a sus lectores»<sup>2</sup>.

La más que probable fortuna editorial de la colección se ha correspondido a lo largo de los siglos con su permanencia, se diría que inevitable, en las historias de la literatura, de la novela o del cuento en el siglo XIX, tanto más sorprendente cuanto esa presencia no se había correspondido tradicionalmente con una atención crítica específica, que pareció agotarse en su propia época<sup>3</sup>. Esta resistencia al olvido se debe, sin duda, a su

---

<sup>1</sup> Doce tomos entre febrero y noviembre de 1831. La historia 6ª, en la que nos detendremos en este trabajo, en el Tomo III. Madrid, Imprenta de D. J. Palacios, Abril, 1831, la cita en pp. 7 a 9.

<sup>2</sup> Ambas reseñas fueron aportadas por Luís Alberto Cuenca en su edición parcial de la *Galería Fúnebre*, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 18-20. La primera reseña en *Cartas españolas*, publicadas por don José María de Carnerero, en el t. I, junio de 1831, p. 228. La segunda en el tomo II, de septiembre de 1831, p. 71. Ya Allison Peers, en su *Historia del movimiento romántico español*, en la que consideraba esta obra como «tristemente célebre [...] colección [...] de desagradables historias referidas con gran prolijidad y alguna monotonía por un cierto Agustín Pérez Zaragoza Godínez», había recopilado las alusiones críticas de Mesonero Romanos, Larra o Zorrilla (1973, I: 183-84, y II: 159).

<sup>3</sup> Hace un resumen del estado de la cuestión sobre la recepción crítica contemporánea de la *Galería*, David Roas (2006: 98-102). Cabe destacar, sin embargo, que a partir del estudio de J. I. Ferreras en 1973, y de la edición de L.A. Cuenca, en 1977, pioneros en este sentido, pero sobre todo a partir de los años 90, en un clima propiciado por la Posmodernidad, con su acercamiento de la *low* y la *high culture*, y con su revalorización de las literaturas de género, aumenta considerablemente el interés crítico sobre la novela gótica como género, por un lado, y sobre la obra de Agustín Pérez Zaragoza Godínez por el otro, y aparecen estudios demorados como los citados a lo largo de este trabajo, especialmente los de M.ª José Alonso

representatividad dentro de un género internacional que ha ido cobrando prestigio a finales del siglo XX para despertar un vivo interés en el XXI, como es la novela gótica. La tesis que sobre la recepción de la novela gótica en España ha venido siendo dominante es la que, por ejemplo, expresa David Roas: «la novela gótica no arraigó bien en la literatura española. Aunque fue bastante leída y traducida (con notables ausencias y retrasos), no provocó demasiado interés entre nuestros creadores». Quizá influyeran la férrea censura del reinado fernandino o la precaria situación editorial de nuestra sociedad, pero el resultado comprobable es que «pocas son las [novelas españolas] que responden de un modo estricto a los cánones de dicho género. Fundamentalmente se trata de textos cuyo componente gótico se reduce a lo meramente ambiental (tendencia a lo macabro y lúgubre, escenografía terrorífica, muertes violentas) y en los que lo sentimental y lo moral es privilegiado por encima de lo sobrenatural [...]. Son textos, por tanto, que están muy lejos del componente fantástico y subversivo de que gozan las obras maestra del género, como *El monje* (1796), de M. G. Lewis, o *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Maturin» (Roas 2002: 9). En el interior de este panorama, se destacaba siempre, como único o casi único espécimen del género, la *Galería* de Zaragoza Godínez. Así, J. I. Ferreras, dictaminaba en 1974, refiriéndose a ella: «solamente en 1831, y con el movimiento romántico en marcha, surge la primera y casi única novela que podemos considerar negra o de terror» (Ferreras 1974: 71).

En el tomo I de la *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, coordinado por Guillermo Carnero, se insiste en este enfoque. Escribe Enrique Rubio (1996: 615-616) al respecto: «no existió tampoco en España una auténtica producción de novelas de terror, salvo la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* [... que] alcanzó un gran éxito».

No obstante, en los últimos años, esta tesis ha sido puesta en cuestión por algunos estudios que tratan de poner en valor el papel de la novela gótica en la historia cultural española, y muy especialmente por la tesis de doctorado de Míriam López Santos, defendida en 2009 en la Universidad de León, reconvertida a monografía con el título de *La novela gótica en España (1788-1833)* (López Santos 2010), y acompañada de diversos artículos y de un portal especializado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. López Santos, tras el estudio de la estructura del género matriz, el de la novela gótica inglesa, se centra en la consideración de lo que ella llama el proceso de transferencia genérica a otras literaturas, proceso mediante el cual la *estructura formulaica* original, sin perder su identidad, asimila nuevos elementos, propios del nuevo contexto cultural al que se adapta, que la enriquecen, haciéndola única y original dentro de la repetición. En España, las difíciles y complejas circunstancias históricas no impidieron esa *transferencia genérica*, como se tiende a pensar, sino que enriquecieron el modelo, generando la *particularidad hispánica* de la novela gótica. El proceso de adaptación se llevó a cabo paulatinamente, a lo largo de tres fases diferenciadas. Una primera, a finales del siglo XVIII, de asimilación de la nueva estética burkeana de lo sublime, en novelas como *El Valdemaro*, *La Leandra* o *El Rodrigo*. La segunda fue una fase de traducción, especialmente intensa y sorprendentemente productiva, aunque tardía si se compara con el resto de Europa, que abarcó un amplio período de treinta años, aproximadamente, desde el cambio de siglo hasta el fin del reinado de Fernando VII. Las numerosas traducciones incorporaron, como factor determinante en la adaptación del género, todo un discurso articulado desde los prólogos, en el que se

---

Seoane (2007), Míriam López Santos (2010), o Justine Pédeflous (2015). El lector curioso puede consultar el [portal dedicado a la Novela Gótica](#) en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, dirigido por M. López Santos, con una selección bibliográfica.

atendía sobre todo a promover la legitimación moral del terror, tal como se muestra, de manera ejemplar, en los prólogos de la *Galería fúnebre*. La etapa de las traducciones determinó las características de nuestra novela gótica: se constata el mal pero se justifica su presencia desde una actitud moralizante, como la prevención que el terror proporciona frente al crimen; lo sobrenatural se diluye en justificaciones de todo tipo o simplemente se evita; la novela se aproxima a la realidad y, en su búsqueda de la verosimilitud, abandona parte de su carácter legendario y se envuelve en los modos de vida y las costumbres hispanas, mas sin perder de vista en ningún momento el miedo como hilo conductor del relato y como sentimiento evocador de emociones en el público lector. La última fase, la de la madurez del género en España, supone la aportación de un limitado corpus de novelas (*Vargas*, de Blanco White, *La bruja*, de Vicente Salvá, *Cornelia Bororquia*, de Luís Gutiérrez, *La urna sangrienta*, de Pascual Pérez y Rodríguez, etc.), hasta ahora poco o nada consideradas por la crítica y olvidadas por los lectores, agrupadas en dos grandes direcciones, la del gótico racional y la del gótico irracional<sup>4</sup>.

Según esta tesis, la *Galería fúnebre* ve sensiblemente modificado su papel histórico, deja de ser el espécimen más característico de la novela gótica en España, y pasa a ser una pieza clave de la adaptación del género, preparatoria de la fase de madurez, expresada en obras originales.

Otras tres notas son habitualmente destacadas por la crítica en la consideración de la *Galería fúnebre*. La primera se refiere al lector implícito de estos relatos. En los dos prólogos que el autor, siempre prolijo, puso al frente del tomo I, el «Prolegómeno» y la «Introducción analítica», se pone un énfasis especial en caracterizar, e incluso en describir las circunstancias prototípicas de una lectura de terror, al lector previsto por la *Galería*. El autor declara, por ejemplo, que «escribiré solo para las personas de una imaginación viva y exaltada por las impresiones fuertes, y de una alma sensible» (Pérez Zaragoza 1831, I: 25). En ello basa su decidida orientación hacia «la juventud [...] cuando el fuego natural de su edad tierna, inesperta e irreflexiva la tenga ya a los umbrales de un precipicio [...] embriagada por las seductoras ilusiones de una pasión amorosa» (1831, I: 14). Y dentro de esta juventud, la obra será útil «más al débil que al sexo fuerte» (1831, I: 52-53), por lo que se complace en imaginar una y otra vez a «la joven que hallándose sola en su cuarto y casa de retiro, en medio de un desierto lleno de malezas y bosques» (1831, I: 42) se dispone a leer la *Galería*, lectura que la arrastra a un estado de terror alucinatorio, en el que la encuentran y tratan de sosegarla sus criados.

La segunda nota que traeré a colación atañe a la idea que el autor se forja de su propia obra, o al menos a la que intenta transmitir a sus lectores. Según él, se trata de una «obra nueva en su clase» (1831, I: 52), aunque muy de pasada, de puntillas, y ahorrándose la más indispensable precisión, reconozca que los acontecimientos que cuenta son «tomados unos de algunas obras, y los otros sacados de las diferentes historias de las naciones» (1831, I: 10). No cita, por supuesto, esas obras de las que toma algunos acontecimientos. Se explaya, en cambio, en la caracterización de estos acontecimientos, ya desde la portada («prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos...»), buscando un efecto morboso sobre el lector. La expresión sintética que más repite, cuando consigue abstenerse de sus promesas de horrores sin cuento es, no obstante, la de «sucesos trágicos», a los que también califica de «verídicos» o de «históricos», pues el lector va a poder disfrutar de «aventuras reales y

---

<sup>4</sup> López Santos (2010). Es notable la abundancia de traducciones, que la autora registra, sobre todo si se la compara con el limitado número de obras originales, diez, que recopila y estudia.

verdaderas en estas páginas históricas consagradas al terror» (1831, I: 26). No obstante lo cual, en algún momento, y en tono menor, reconoce «el auxilio de la ficción en la parte que abraza lo sobrenatural y maravilloso» (1831, I: 51). El autor se esfuerza en diferenciar su obra, legitimada por ese carácter histórico y por su intencionalidad moral, de otras que puedan parecer semejantes, tales «los cuentecitos, los romances, las novelas y las poesías amorosas» (1831, I: 7), o «las colecciones de acciones interesantes, de anécdotas curiosas» (1831, I: 8), todas ellas «tan perniciosas obras», pero ese esfuerzo es más producto del deseo de ser tenido en cuenta como autor respetable que de unas diferencias mínimamente constatables, o justificadas. Y de ese deseo nacen también los antecedentes con los que trata de engalanarse, al definir su obra como «este proyecto hermoso a lo Young» (1831, I: 27), o al evocar nada menos que a Shakespeare y «sus sombras ensangrentadas» (1831, I: 37), mientras trata de distanciarse de Rosdeliff (su manera de llamar a la novelista inglesa, especialista en horrores, Ann Radcliffe). En un único momento de las casi cincuenta páginas que invierte en sus dos prólogos alude, aunque sea solo de pasada, a un contexto contemporáneo que pudiera servirle como coartada a tanta violencia: «y últimamente [...] la estravagancia sola de los acontecimientos de la vida ¿no nos suministraría materiales para escribir mil volúmenes? Las muchas y largas guerras de veinte y cinco años a esta parte ¿no pueden darnos infinitos sucesos y desgracias para formar nuestra *Galería fúnebre*?» (1831, I: 39).

La última observación se refiere al empeño que el autor pone en persuadir al lector acerca del saludable efecto moral de su obra. Resulta llamativa la insistencia en esa ecuación que ya se anuncia desde la portada: «colección [...] de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones» (1831, I: 5). Estas declaraciones parecen dirigirse sobre todo a la juventud<sup>5</sup>, la más amenazada por «la funesta pasión más dominante del género humano», la amorosa, aunque no sea siempre el móvil amoroso el causante de los sucesos trágicos y las sangrías sueltas que la obra amontona. El autor declara querer provocar este «terror saludable» como paso necesario para «la continencia y arrepentimiento que la humanidad, la religión y la moral reclaman» (1831, I: 17). David Roas recuerda que en 1831 nos encontramos en plena «década ominosa», y que declaraciones de este tipo ilustran «las artimañas que algunos escritores y editores utilizaron en esa época para evitar la censura». Por ello, y por mucho que su obra se reclame «útil y grata» o que aspire a provocar en sus lectores «meditaciones tan saludables y profundas, como las que producen los tratados más serios de religión y jurisprudencia» (Pérez Zaragoza 1831, I: 20), parece más bien «destinada a un público que se siente atraído por esas ‘exaltadas pasiones’ que Pérez Zaragoza dice tratar de refrenar» (Roas 2006: 95-97), y que se afanaría, sobre todo, y como dicen las palabras finales de la «Introducción analítica», por «inspirar a todo lector los dulces efectos del terror que siempre hicieron la delicia de las almas sensibles» (Pérez Zaragoza 1831, I: 54). La ambigüedad de la intención última del autor ha provocado no pocos comentarios críticos. Mientras Roas, Gies o el propio Cuenca se inclinan a desconfiar de la intención moralizadora, y a interpretarla como justificación ante los censores, López Santos piensa que esa intención moralmente aleccionadora forma parte sustancial de la estrategia discursiva de estas traducciones-adaptaciones de la novela gótica en España, como ya

---

<sup>5</sup> La fijación del autor por una audiencia juvenil parece que le acompañó durante los años de su actividad literaria, pues a ella dedicó la *Enciclopedia de la Juventud, o sea Compendio general de todas las ciencias, para el uso de los colegios, escuelas y pensiones de ambos sexos*, en 4 vols., publicados en Madrid, en la Imprenta de E. Aguado, entre los años 1825 y 1826, y *El entretenimiento de las náyadas*, de 1832, que el autor dedica «a la amable juventud».

he explicado. Uno de los rasgos determinantes de la *particularidad hispánica* del género sería el marco moralizante en que se sitúan estas historias, y que se configura en los prólogos. Estos, según López Santos, presentan intencionalmente dos niveles de lectura, opuestos pero necesarios al género, porque de la unión de ambos nace la novela gótica adaptada a la española. De un lado, y al nivel más palmario y visible, destinado a los censores y necesario para pasar el filtro, el prólogo opera como «advertencia», como llamada de atención y como modelo ejemplarizante de conducta. Claro que su condena del vicio es el pretexto ideal para las novelas más perversas, porque en el segundo nivel y, oculto tras este primero, el discurso se recrea en la esencia de la fórmula gótica: el placer del terror, su característica primordial, lo que identifica al género y lo individualiza. Sin el primer nivel el texto sería imposible, sin el segundo, la esencia de la novela gótica se difuminaría (López Santos 2011). Refiriéndose exclusivamente a la *Galería fúnebre*, Justine Pédeflous asume esta ambigüedad constitutiva al defender la idea de que en realidad, más que un discurso introductorio, la obra presenta dos discursos diferentes. En el primero, el del «Prolegómeno del autor a los lectores», Pérez Zaragoza se aleja de su modelo, P. Cuisin (aunque reproduce en parte su conclusión), e insiste en el carácter ejemplar de su obra, basado en la historicidad de los acontecimientos y en su capacidad de inspirar en el lector el rechazo del crimen y, por consiguiente, el freno de sus pasiones. Es un discurso que, al reivindicar el papel de la razón frente a las pasiones, y al proclamar su voluntad de combatir la superstición, se acerca a la ideología ilustrada. Pero en la «Introducción analítica» Zaragoza «semble contredire» el texto anterior, traduce la introducción de P. Cuisin a *Les ombres sanglantes*, en la que se hace el elogio del terror por el terror, sin evocar apenas su función moral, asimila expresiones tan características como la de «los dulces temblores del terror» o imita la escena de la jovencita aterrorizada por la lectura (Pédeflous 2015: 218-220).

\*

¿Pero quién era el autor de esta galería de horrores? Nada sabemos de él que no nos haya contado él mismo o que no entreveamos en su labor de publicista. En *El fruto de la religión en la desgracia o reflexiones filosófico-morales de un español expatriado, víctima de opiniones políticas, escritas para consuelo y alivio de la humanidad afligida, dedicadas a la tierna y generosa madre Patria*<sup>6</sup>, quien firma D. A. P. Z. G. nos proporciona los únicos datos autobiográficos que conocemos: «tranquilo y estimado desempeñaba con honor un destino que debí a la bondad de Carlos IV», cuando se produjo la ocupación francesa, «y por un error de cálculo [...] me mantuve firme en mi puesto», lo que después, tras la derrota napoleónica, supondría ser tildado de colaboracionista y provocaría la huida con su «dilatada familia» a Francia, formando parte del equipaje del Rey José, como diría Galdós, donde se instaló cerca del «caudaloso Garona» (quizá en Burdeos). Los lamentos por su situación, que le condujo a un estado de desesperación del que solo pudo salir con el consuelo de la religión, se mudan al final del opúsculo en un «exultante grito de júbilo», como comenta L. A. Cuenca, cuando «los héroes de San Fernando [...] los valientes Quiroga, Riego, Arco Agüero y López Baños» provocaron las insurrecciones que obligaron a Fernando VII a firmar la Constitución de 1812, y a acabar, según Pérez Zaragoza, con «la tiranía y el

---

<sup>6</sup> Impresa en Francia, y reimpressa en Madrid en 1820, en la imprenta que fue de Fuentenebro. Sigo para la referencia a esta y las otras obras del autor la glosa que de las mismas ha hecho L. A. Cuenca en su edición citada (Pérez Zaragoza 1977).

despotismo». Nuestro autor pudo entonces volver a España, con bastante seguridad a Madrid, donde en los años siguientes desplegaría una intensa actividad publicista. Bajo su firma, expuesta de distintas maneras, aparecen en los años del trienio su opúsculo *Memoria de la vida política y religiosa de los Jesuitas, donde se prueba que no han debido volver a España por ser perjudiciales a la religión y al estado* (1820), el último de sus ensayos militantes, al que sigue ya una obra característica de lo que será su escritura a partir de entonces: *El Remedio de la Melancolía. La Floresta del año de 1821, o Colección de recreaciones jocosas e instructivas. Traducidas y recopiladas de autores franceses y otros* (1821), miscelánea de «anécdotas, apotegmas, dichos notables, agudezas, aventuras, sentencias, sucesos raros y desconocidos, ejemplos memorables, chanzas ligeras, singulares rasgos históricos, juegos de sutileza y baraja, problemas de aritmética, geometría y física, los más fáciles, agradables e interesantes», de los que Pérez Zaragoza se presenta como recopilador y traductor «de diferentes autores franceses y otros». En esta tarea de recopilaciones diversas de literatura utilitaria para la vida cotidiana, quizá su obra más coherente sea *La nueva cocinera curiosa y económica, y su marido el repostero famoso amigo de los golosos* (1822), en tres tomos.

Interrumpido por los Cien mil hijos de San Luí el trienio liberal, restaurado en el poder absoluto el Rey Fernando VII, abolida la Constitución, ahorcado Riego y perseguidos los liberales constitucionalistas, Pérez Zaragoza no sintió esta vez la necesidad de volver al exilio, sino la de aclimatarse al nuevo ambiente ideológico y autoritario de la «Década ominosa». Sus publicaciones de entonces dan la impresión de que se encontraba ya bien preparado para ello. Así parece manifestarlo la Dedicatoria de la *Galería fúnebre* a la Reina Ntra. Sra., Doña María Cristina de Borbón, a quien confiesa haber celebrado con «júbilo inesplicable», su elección como esposa por «nuestro amado Soberano», elección inspirada sin duda por «la piedad del Omnipotente». El autor, que se declara «vasallo amante de sus soberanos», quiere manifestarle con esta dedicatoria «su sumisión y respeto». Cierto es que no fueron pocos los liberales que quisieron depositar en la nueva Reina sus esperanzas de cambio, pero no lo es menos que en el Pérez Zaragoza de 1825 queda ya poco del expatriado de 1820. Tal parece indicarlo la *Enciclopedia de la Juventud, o sea Compendio general de todas las ciencias, para el uso de los colegios, escuelas y pensiones de ambos sexos* (1825), en cuatro volúmenes, el último de los cuales se dedica a un *Nuevo compendio de la Mitología: o sea ciencia o explicación de la fábula, para poder conocer la alegoría de las Divinidades del Gentilismo* (1826), volúmenes en los que Pérez Zaragoza se presenta como traductor. O el opúsculo pedagógico *La virtud, o sea, retrato perfecto de un hombre honrado* (1826), con su empalagosa ostentación de honorabilidad. La entrada en los años 30 acentúa los rasgos de literatura de entretenimiento, de compendio de anécdotas, cuentos, historias notables o curiosas, útiles para sacar provecho de ellas en tertulias y reuniones de sociedad, con la que el autor -casi siempre traductor- aspira a ganarse la vida. Es el caso de un manuscrito inédito, de 204 páginas, que declara poseer L. A. de Cuenca, y que lleva por título *Diálogos entre los modernos*, «diecinueve diálogos entre personajes históricos -la mayoría franceses- que se vuelven a encontrar al otro lado de la Estigia», diálogos entre personajes como los reyes de Francia Luis XII y Francisco I, o como los cardenales Richelieu y Cisneros. El manuscrito aparece fechado en 1830, y debió quedar interrumpida su publicación por la activa preparación de la de la *Galería fúnebre*<sup>7</sup>, acabada por esta época. También la última obra que se nos conserva, y que posiblemente señale el final de su producción literaria y quizá de su

---

<sup>7</sup> María José Alonso Seoane (2010) ha seguido en la prensa madrileña la sucesión de anuncios que preceden a la publicación de la *Galería*, así como la repercusión crítica que se siguió.

vida, es el *Recreo de damas del gran tono, o sea delicia de lechuguinos y lechuginas*, título que cambia en una de las portadas a *El entretenimiento de las náyadas*. Colección [...] de 329 charadas [...] puestas en quintillas, para dar una honesta distracción a las señoritas y hacer más dulces sus labores en el invierno (febrero de 1832) que, según reseña aparecida en *Cartas españolas*, «es una colección curiosa y divertida de trescientas veintinueve charadas o enigmas, puestas en quintilla, con que el señor Zaragoza Godínez quiere desagrar a aquellas de sus lectoras a quienes los horrores de su *Galería fúnebre* hayan dejado un resto de pavor y afecciones nerviosas»<sup>8</sup>. No era, desde luego, una obra original, como atestigua L. A. de Cuenca: «digamos que Don Agustín copia, casi al pie de la letra, las *Enigmas filosóficas, naturales y morales, con sus comentarios*, colección de trescientas once adivinanzas publicadas por Cristóbal Pérez de Herrera en un volumen misceláneo (Madrid, Luís Sánchez, 1618, en 4.º), añadiendo tal vez alguna quintilla de su malhadada cosecha» (Cuenca 1977: 38). El conjunto de estas publicaciones proporciona una imagen bastante nítida del hombre de letras para un roto y un descosido que trató de ser Agustín Pérez Zaragoza Godínez.

\*

El autor hizo pasar la *Galería fúnebre* por obra original, fruto de su inspiración, con algún suceso tomado de aquí y de allá, «de algunas obras» y de «las diferentes historias de las naciones», pero desde muy pronto la crítica contemporánea sospechó mayores débitos. En su breve reseña del cuento romántico, Enrique Rubio recordaba la observación muchas veces repetida, desde Montesinos, y especialmente por lo que se refiere a los cuentos publicados en revistas o colecciones de la época romántica, que se ha de contar con «la dificultad de deslindar, en este período, la producción original de las traducciones, puesto que los escritores españoles, con harta frecuencia, se apropian de relatos ajenos que incorporan a sus propias colecciones, traduciendo, refundiendo, adaptando, abreviando, ampliando o injertando con relatos propios» (Rubio Cremades 1996: 743)<sup>9</sup>. Ya en 1955 J. F. Montesinos, había anunciado, «de pasada», que la *Galería* «está tomada de fuentes francesas», sin detallar más, sin incluirla en su catálogo de traducciones entre 1800 y 1850, aunque incluía a D. A. P. Z. G., que es como en ocasiones firmó nuestro autor, en su listado de traductores por la de *Mi tío Tomás*, de Charles A. G. Pigault-Lebrun, publicada en 1823 (Montesinos 1983: 77 y 229). J. I. Ferreras (1979: 320), por su parte, caracterizaba la *Galería* como «novela de terror o ‘negra’ de clara influencia inglesa, si es que no se trata de adaptaciones, y en el peor de los casos, de traducciones de obras inglesas». Y David Roas (2006: 94 n. 120) anotaba que «como ha hecho notar Gallaher [1949: 8, n. 21], el título de la obra de Pérez Zaragoza se corresponde con el de la obra de P. [J. P. R.] Cuisin, *Les ombres sanglantes, galeries funèbres de prodiges...*» (Cuisin 1820). Su editor moderno, L. A. de Cuenca, en 1977, no detectaba la fuente francesa de muchos de los relatos, y no relacionaba la obra de Zaragoza con la de Cuisin, pero anotaba una y otra vez la dependencia de fuentes francesas, dados los numerosos galicismos y las malas traducciones del francés, que denotaban el trabajo de un traductor. Pero en uno de los 15 relatos que publicó, la historia trágica 6.<sup>a</sup>, «La duquesa de Malfi», establecía con precisión la procedencia del asunto: «el tema está ya en las *Novelle*, de Matteo Bandello (1485-1561). Es el relato 26

---

<sup>8</sup> *Cartas españolas*, IV, p. 341. Citado por M.<sup>a</sup> José Alonso Seoane (2010: 23).

<sup>9</sup> *Historia de la literatura española...*, p. 743.

del libro I. Fue incluido, a través de la versión francesa de Belleforest, en el *Palace of Pleasure* (1556) de William Painter. De ahí lo tomó John Webster para su *The Duchess of Malfi*, tragedia publicada en 1623, pero estrenada en 1614 [...] Cf. también *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* (1618) de Lope de Vega» (en Pérez Zaragoza 1977: 202, n. 121).

Bandello, Belleforest, Webster, Lope... volveremos sobre ello, pero antes habrá que recordar que fue María José Alonso Seoane quien, tras unas primeras aproximaciones al tema en 1995 y 2002, establece en 2007 la estrecha relación de dos colecciones de novelas cortas publicadas a lo largo de los mismos meses del año 1831, *La poderosa Themis, o Los remordimientos de los malvados*, firmada por Basilio Sebastián Castellanos de Losada y Julián Anento, y la *Galería fúnebre* de Pérez Zaragoza, y de ambas con sendas colecciones también de novelas cortas de J. P. R. Cuisin, *Les ombres sanglantes. Galérie funèbre de prodiges...* y *Les fantômes nocturnes ou Les terreurs des coupables...* ambas publicadas en París, en la imprenta de la Veuve Lepetit, en 1820. Castellanos y Anento tenían ya publicados tres de los cuatro tomos de su *Poderosa Themis*, en julio de 1831, cuando irrumpieron en el mercado los tres primeros tomos de la *Galería fúnebre*, provocándoles el esperable sobresalto, que se tradujo en una *Carta al señor Editor*, publicada el 8 de julio en la sección de *Correspondencia crítica* del *Correo literario y mercantil*, en la que denunciaban que Zaragoza Godínez «tiene la gracia de llamarse autor» de una obra que era la misma que ellos estaban publicando como traductores, y que los dos primeros tomos de la *Galería fúnebre* contenían cinco novelas -cuyos títulos detallaban- que ellos habían ya publicado en los tres primeros tomos o estaban a punto de publicar en el cuarto, en imprenta, de su *Poderosa Themis*. Castellanos y Anento se habían presentado en la portada de su colección como traductores de una «Obra escrita por Monsieur David», un autor inventado, y *aumentada* por ellos. Ahora, en su carta de protesta, precisan que la obra francesa original (de la que continúan sin declarar quién era el verdadero autor) puede encontrarse a disposición de los lectores en la librería de Razola, y que ellos además de traducirla la han aumentado con tres historias de su propio caudal y añadido con ciento y tantas «notas geográficas, históricas y mitológicas». Zaragoza contestó con una rápida y prolija réplica que se publicó el 15 de julio en la misma sección del mismo periódico, y en la cual se reconocía como traductor, condición que según él no había pretendido ocultar en sus introducciones a la *Galería*, además de como autor, pues de las cuarenta historias que tenía previsto publicar diecinueve eran suyas, una de las cuales ya la había publicado, *El alcalde de Nóchera*<sup>10</sup>. La polémica se acabó en este entrecruzamiento de cartas, pero ninguno de ambos contendientes confesó el verdadero autor ni las obras de las que traducía, aunque ambos se reconocían como traductores y *aumentadores* de la obra traducida con obra propia.

En el caso de Pérez Zaragoza comprobaremos que, de nuevo, mentía. No tenía preparadas para publicar 40 novelas, sino 24, que son las que publicó, y ninguna de ellas era de creación propia, ni siquiera la que citaba expresamente como ya publicada, *El alcalde de Nóchera*.

En un trabajo ligeramente posterior, Alonso Seoane, precisó que Pérez Zaragoza, además de las siete novelas de Cuisin que traduce, adaptó la «Introduction» del autor francés en su «Introducción analítica», y añadía que diez de las novelas de la *Galería* no procedían de las colecciones de Cuisin, sino «de las *Novelle* de Matteo Bandello, difundidas por Pierre Boaisteanu y François de Belleforest en su versión francesa, y

---

<sup>10</sup> Todos los datos previos corresponden al artículo de María José Alonso Seoane (2007).



adaptadas en mayor o menor medida». Nada se aclara sobre las restantes siete novelas (Alonso Seoane 2007). Una ulterior precisión es la que ha aportado Justine Pédeflous, en su ya citada tesis: las novelas que proceden de las *Historias trágicas* de Bandello (de las que Pérez Zaragoza toma además el título genérico para sus *historias trágicas*), a través de la versión de Belleforest, son doce, todas ellas sacadas del tomo II de la colección francesa<sup>11</sup>. Zaragoza en su réplica a Castellanos y Anento había llamado esta nutrida fuente de sus historias, e incluso había declarado que las que no eran de Cuisin eran suyas, como en el caso de *El alcalde de Nóchera*, una de las historias de Bandello. Pédeflous elabora finalmente una tabla de correspondencias entre las novelas de Pérez Zaragoza y las de Bandello (12) y Cuisin (8) que las sustentan. Las de Cuisin proceden todas de *Les ombres sanglantes*, de los tomos I (3 historias) y II (5 historias), y ninguna de *Les Fantômes Nocturnes*, a diferencia de las traducciones realizadas en *La poderosa Themis*, de Castellanos y Anento, más interesados en *Les Fantômes Nocturnes*. Entre ambas colecciones hay un total de siete coincidencias. Nueve de las historias traducidas de Bandello proceden de la *Prima Parte*, una de la *Seconda Parte* y dos de la *Terza Parte*, pero fueron traducidas a partir del *Second tome des histoires tragiques*, de Belleforest, dejando fuera de traducción seis de esas historias (Pédeflous 2015: 563-569)<sup>12</sup>.

Tanto en la tesis de M. López Santos como en la de J. Pédeflous, que determinan el estado actual de la cuestión, se insiste en que las novelas góticas traducidas durante este período no pueden considerarse simples traducciones, sino adaptaciones. En el caso de J. Pédeflous se sistematiza todo un conjunto de operaciones de adaptación que vale la pena recordar. Comienzan con la selección de los relatos que se va a traducir, y con el descarte de otros, dentro de las colecciones que les sirven de base. Y esta selección se hace, primordialmente, en la dirección de «un infléchissement moral de l'œuvre originale, ainsi que d'une démonstration de la plus pure orthodoxie catholique». En algunos casos, como el de *La poderosa Themis*, se añaden además relatos propios de los traductores. En otros, como en la *Galería fúnebre*, se mezclan dentro de la misma obra relatos de fuentes e incluso de épocas distintas (Belleforest y Cuisin). En el tratamiento del texto de Pérez Zaragoza, Pédeflous percibe la supresión de escenas sensuales, una vigilante deserotización de ciertos motivos, la intensificación del registro patético mediante las frecuentes apelaciones al lector, el gusto desmedido por las adjetivaciones hiperbólicas, por el énfasis y la magnificación de los efectos, por un tono general de sobre-encarecimiento, procedimientos estos últimos orientados a impactar al lector, a conmoverlo. De manera que el trabajo del traductor se acerca «beaucoup plus de l'adaptation que de la simple traduction» (pp. 221-226).

---

<sup>11</sup> El conjunto de las 214 *novelle* de Bandello se publicó en cuatro volúmenes, los tres primeros en Lucca, por Vincenzo Busdraghi, en 1554, y el cuarto, póstumo, en Lyon, por Pierre Roussin, en 1573. Su repercusión en la literatura europea fue enorme, y a ello contribuyó sin duda la versión, muy libre tanto por el contenido como por la forma, que emprendió primero Pierre Boiastuau, que en 1559 tradujo seis *novelle*, y que secundó François de Belleforest, hasta completar la adaptación de 73 *novelle*. El primer tomo, titulado *XVIII Histories tragiques extraictes des oeuvres Italiennes de Bandel*, figuraba a nombre de Boiastuau y Belleforest, y se publicó en Lyon en 1563. El segundo tomo, ya bajo el nombre de Belleforest, y titulado *Des histories tragiques: tome second*, se publicó en Lyon en 1565. A partir de entonces los volúmenes siguientes se publicaron con el título de *Le troisième (1568)* y *Le quatrième (1570)*... *tome des histoires tragiques*. Los últimos tres tomos no contienen ya *novelle* de Bandello, sino historias de la cosecha de Belleforest.

<sup>12</sup> En estas tablas quedan excluidas dos historias trágicas, *Los dos crímenes* (n.º 17) y *Varinka o efectos de una mala educación* (n.º 18) y sendas novelas: *Los castillos en el aire* y *El judío bienhechor o Elvira y Teodoro*, de las publicadas por Zaragoza bajo su nombre.

\*

«Cuanto más honor y autoridad tienen las personas de alto rango, más notables y sensibles son sus faltas, y causan mayor escándalo, y se hace difícil de soportar la desgracia al que ha sido feliz cuando llega a experimentar contratiempos, desastres y adversidades [...] Esta es la razón por la que los grandes señores deben vivir de tal suerte y con tal prudencia, que ninguno tenga ocasión de tomar mal ejemplo de sus conversaciones ni de su conducta; y esta modestia debe ser observada con más escrupulosidad por las mujeres, si quieren ser verdaderamente grandes; pues la virtud, la humanidad, la castidad y la continencia las hace más recomendables en la sociedad; y respecto a que desean ser todas queridas y respetadas, es preciso que su conducta sea digna de tal amor y satisfacción sin envilecerse de ninguna manera, ni hacer cosa alguna que pueda denigrar este mismo esplendor que recomienda a todo el mundo su reputación [...] Yo me contentaré con referir una historia bien sensible, triste y horrorosa, pero moderna, del tiempo de Luís XII, que por su bondad y amor a sus vasallos fue llamado el padre del pueblo, y bajo cuyo reinado fue ganada a los españoles y napolitanos la memorable batalla de Ravena».

Son las palabras preliminares que Pérez Zaragoza estampa bajo su nombre en la Historia trágica 6.º, «La Duquesa de Malfi». Pongámoslas frente a frente con las que componen el «Sommaire de la XIX histoire», en el tomo II de Belleforest:

De tant plus l'honneur et autorité tient les personnes en lustre, et les fait apparoir, c'est lors aussy que les fautes y sont plus sensibles, et les pechez par eux commis, causent plus de scandale. Comme aussy la fortune est plus difficile à supporter à celuy lequell toute sa vie aura vescu à son aise, si par cas il tombe en quelque grand nécessité [...] C'est pourquoy il faut que les grands Seigneurs vivent de telle sort, et se maintiennent si honnestement, que personne n'ait occasion de prendre mauvais exemple sur le discours de leurs faicts et vie mauvaise. Et sur tout ceste modestie doit estre observée par les femmes, les quelles comme la race, grandeur, auctorité et nom, faict plus grandes, aussy la vertu, honnesteté, chasteté et continence doit rendre plus recommandables: et est besoing que tout ainsi qu'elles souhaitent d'estre honorées sur toutes autres, que leur vie se face digne de tel honneur, sans s'avilir en sorte aucune, ni faire ou dire rien qui puisse denigrer cette splendeur qui recommande leur renommée.[...] Me contentant vous reciter une histoire assez pitoyable, et qui est advenue presque de nostre temps, a savoir quelque année après que les François souz la conduite de ce grand et excellent Gaston de Foix vainquirent la force Espagnolle et Neapolitaine à la journée de Ravenne du temps de Loys douziesme...<sup>13</sup>

El sentido del discurso, que conduce desde la reflexión moral general hasta el caso que va a ilustrar, es exactamente el mismo en los dos textos, pero también lo es la forma, en la que el traductor se pliega, desde el castellano del XIX, a los giros del francés del siglo XVI. En toda esta presentación no hay más que dos diferencias observables, aparte alguna adjetivación reforzada. En la primera, allí donde Belleforest dice que se ven más desde lejos las altas torres y los palacios de los reyes que las cabañas y refugios de los simples pastores, y que las grutas que las gentes pobres excavan o bien en las colinas o bien en las profundidades de las duras rocas, Zaragoza, con buen criterio y con sobriedad, elimina los elementos redundantes y lo deja en: «así como se ven más desde

---

<sup>13</sup> Belleforest, *Tome second...*, «Sommaire de la XIX histoire», p. 6.

lejos las torres y los palacios de los reyes, que las cabañas de los pastores». El segundo momento es algo más significativo, y el lector lo habrá observado ya: Zaragoza elimina de su traducción el elogio a Gaston de Foix, aporta en cambio el elogio al Rey Luís XII, por su cercanía al pueblo, y no elude aunque retrasa sintácticamente la derrota española a manos de los franceses en Ravenna.

Si en las Introducciones a su colección trata libremente la de Cuisin, incorporándola sobre todo en la segunda de las suyas, la analítica, aquí, en esta historia en particular, el traductor sigue fielmente a su texto de base. Y lo mismo puede decirse del conjunto del relato. Narratológicamente no hay diferencia entre el relato fuente y el relato traducido, la sucesión de secuencias es la misma. El relato tiene como situación de partida la presentación de Caballero napolitano Antonio Bolonia, hombre culto, gallardo, de notable reputación, antiguo servidor en la corte del rey de Nápoles, Federico de Aragón, ahora destronado y preso en Francia, que decide regresar a sus tierras de Nápoles y vivir apartado del mundanal ruido. La segunda secuencia, o la de la invitación, introduce a la Duquesa de Malfi, de la casa de Aragón, hermana del poderoso Cardenal de Aragón, y escuchamos su razonado ruego a Bolonia para que vaya a servir a su casa como sirvió antes en la del Rey, en razón de la fidelidad que él siempre ha mostrado a la casa de Aragón. Sigue la respuesta, ponderada y cortés, de Bolonia, que acaba aceptando la invitación a pesar de su deseo de retirarse a sus tierras, lejos de las obligaciones de una corte. En la tercera secuencia, Bolonia ha sido ya encargado de «tout le train de sa maison» y tiene bajo su mando la obediencia de toda la servidumbre de la pequeña corte de Amalfi, momento en que el narrador decide demorarse en la contemplación de la Duquesa, que es una joven y hermosa viuda, madre de un niño, heredero de su ducado, y cuya situación es, a ojos de ambos narradores, extremadamente peligrosa, por las amenazas que acechan a una joven viuda, comenzando por la de sus propios deseos. Explicado el caso general, los narradores descienden a considerar el conflicto interior de la Duquesa, acosada por la soledad y por el deseo, por la falta de confidentes para su desasosiego, por los estímulos al amor que le llegan desde su entorno, entre las jóvenes parejas, pero también agobiada por la contención que le impone su dignidad de gran señora, de estirpe real. Va formándose en ella la decisión de elegir un amante conforme a su condición y necesidades, y allí está Bolonia, que día a día va acrecentando la pasión que siente por él la Duquesa. En la cuarta secuencia, es en la mente de Bolonia donde entramos, un Bolonia consciente de la atracción que suscita, y que se debate en su interior entre el peligro que le acarrearía en caso de ceder a ella por la desigualdad de estado entre los dos, y la tentación de la pasión, que juzga causada por las debilidades del cuerpo frente a las exigencias que la razón le impone como hombre de honor. Ambos impulsos no pueden ser cohonestados más que por el matrimonio, que conduce la pasión a un fin virtuoso, pero el matrimonio en este caso sería tan desigual que no podría escapar a la represalia social. Por otra parte, y si rechazara esa pasión, otro peligro no menor le acecharía, el nacido de la ira de una gran dama despechada. Bolonia, finalmente, opta por aceptar la llamada del amor y, al mismo tiempo, tratar de tomar todas las precauciones posibles contra los peligros que intuye. En la quinta secuencia nos enfrentamos al soliloquio de la Duquesa, angustiada por el modo que habrá de seguir para declararle su pasión a Bolonia, ella que es una dama y además de sangre real, a él que además de ser hombre es su criado, y ese soliloquio se va deslizando hacia la convicción de que una princesa tiene el mismo derecho a tomar la iniciativa en el amor con un caballero de menor calidad, que un príncipe para enlazarse con una simple

señora<sup>14</sup>, y su discurso deviene inevitablemente feminista, pues la mujer no tiene por qué someterse en el amor como una esclava a la tiranía de un hombre, y a la vez igualitario, pues en el amor no hay ni debe haber preeminencias. Su conclusión es, en verdad, desafiante: «nunca haré más que lo que me aconsejase el honor, mi conciencia y la razón. A nadie pues tengo que dar cuenta de mis operaciones. Soy libre y dueña absoluta de mi voluntad y elección»<sup>15</sup>. La decisión de casarse con Bolonia está tomada. En la sexta secuencia la Duquesa, dueña de la iniciativa, llama a su presencia a Bolonia y le manifiesta su intención de casarse mediante un discurso extremadamente analítico, que pondera el peso de la situación, los factores externos, la necesaria preservación del patrimonio del hijo, las ventajas y las desventajas de un matrimonio en su caso, la persona a elegir, en fin todas «las razones en que fundo mi resolución», para finalmente declararle su elección, proponerle el matrimonio y, debido a la oposición familiar que un tal matrimonio va a levantar, mantenerlo en secreto hasta que, pasado el peligro, pueda hacerse público. Las dudas iniciales de Bolonia son disipadas por la decidida y amorosa actitud de la Duquesa, de manera que Bolonia, pese al temor que le causa «el peligro inminente que le amenazaba casándose con esta gran señora y los enemigos que se granjeaba haciendo tan desigual alianza», pero «creyendo que con el tiempo se desvanecería la cólera [...] en los pechos de los Aragoneses», asume la propuesta y la contesta con un no menos prudente, extenso y sensato discurso.

Es el momento en que el narrador interrumpe su relato para declarar: «he aquí el primer acto de la tragedia, y los aparatos del suceso que los condujo a los dos al sepulcro»<sup>16</sup>. Sigue la secuencia del matrimonio secreto, en el que los amantes se dan palabra de presente, ante el único testimonio de una joven criada de la dama, y en la que la escena es sustituida por una narración que va dando cuenta, entre comentarios, de la sucesión de los hechos: el primer embarazo y el nacimiento de un niño que es enviado secretamente a criarse en una aldea, el segundo, con el nacimiento de una niña, que no puede guardarse en secreto y que se difunde entre rumores y maledicencias hasta llegar a oídos de los hermanos de la Duquesa, en Roma, provocando en ellos una reacción de ira, de desesperación incluso, por un deshonor que sería ya conocido en toda Italia, aun cuando no sabían quién era el secreto marido. Envían entonces espías y sicarios a la corte de la Duquesa, dispuestos a eliminar al culpable y secreto marido. Consciente de ello, Bolonia, temiendo por su vida y por la desgracia que puede precipitarse sobre ambos, expone a la Duquesa su plan, mediante un juicioso y desmenuzado razonamiento, de ausentarse de la corte y de refugiarse en Ancona, hasta que pase el rigor de los hermanos y estos puedan aceptarlos. La Duquesa, que ya se encuentra en su tercer embarazo, se lamenta por la ausencia del amado, pero también se hace cargo de la situación, por lo que concede una no menos razonada licencia a su marido para que lleve a cabo su plan. Al llegar el momento de la despedida, de nuevo interrumpe el narrador para anunciarnos que «este fue el segundo acto trágico de esta historia»... e interpelar a sus personajes sobre su culpa en el riesgo en que ahora se ven envueltos: «he aquí el espejo de vuestras ligerezas, locos amantes, para que escarmentéis», pues se han dejado llevar por los movimientos de su deseo, sin pararse a reflexionar que tras el placer sobreviene el arrepentimiento. De manera que «lo más prudente es sujetarse cada

---

<sup>14</sup> «Et quel droict plus grand ont les Princes de s'aiondre à une simple gentil-femme, que la Princesse ne puisse avoir en epousant un gentil-homme?» (p. 12).

<sup>15</sup> «Car je n'en fairé autre chose que ce que ma teste et esprit me'n conseilleront. Aussi ne doy-je rendre compte à personne de mes faits, estant ma liberté, et mon corps, et ma reputation» (p. 12).

<sup>16</sup> «Voyla le premier acte de la tragedie et l'appareil de la table qui depuis les ennoïa tous deux au tombeau» (p. 16).

uno a su clase, y no pretender el ridículo de ser superior a su esfera, aunque no por eso negaremos que el talento y la virtud lo merezcan»<sup>17</sup>. En la siguiente secuencia, mientras encontramos en Ancona, instalados en un gran palacio, a Bolonia y a sus dos hijos, a quienes pone a educar con el mayor esmero, una vez establecidas relaciones regulares con el patriciado de la ciudad, asistimos también a la tristeza y desasosiego de la duquesa, quien confía una vez más en su criada, con la que mantiene una larga conversación para dilucidar qué podría hacer, y es la criada la que le incita a reunirse con su marido, pero haciéndolo disimuladamente, para no levantar sospechas en espías y sicarios, que la vigilan, organizando una peregrinación para cumplir un voto a Nuestra Señora de Loreto, acompañada de toda el cortejo habitual, y desde allí proseguir después y por sorpresa hasta Ancona, adonde previamente, y en secreto, habrá enviado muebles, vajillas y dinero. Ello supone utilizar un lugar sagrado como trampa de sus amores, cosa que escandaliza al narrador, y además abandonar su condición de gran dama, «despreciando su clase y su reputación, por seguir, como una mujer común y disoluta, a un simple particular, y lo que es más, a un criado suyo». En todo este pasaje el relato se deja colonizar por las continuadas peroratas del narrador, atento siempre a incidir sobre la locura de los amantes, el «pecado político» a que se han dejado arrastrar por sus pasiones, sobre todo la gran dama que es comparada a Semíramis, Mesalina, Faustina y otras «mujeres desenfadadas», pues el caballero ha sido más víctima que promotor, pese a lo cual es comparado también a múltiples personajes de la Antigüedad, y condenado, como tantos otros, por haberse «enfangado más brutalmente que el cerdo con su vientre en los lodazales»<sup>18</sup>. Cuando el cortejo de la Duquesa, tras pasar por Loreto, llega a Ancona, a tan solo siete leguas y media de Francia, Bolonia sale acompañado de su cortejo a recibirla y a ofrecerle su casa, adonde previamente había llegado el ajuar de ella. Es el momento en que la Duquesa decide hacer público su matrimonio y sus hijos, y convocando al día siguiente de su llegada a todos los que la han acompañado, y en presencia de su marido, les dirige un discurso en el que les declara la verdad de lo ocurrido y da licencia a todos «los que quieran retirarse de mi servicio» para que se reintegren en Amalfi al de su hijo, heredero del Ducado, pues ella renuncia a su dignidad, ya que «prefiero el título de simple señora con la estimación que merece la que tiene un marido honrado, para que no haga distinción de clases con mi esposo». El narrador irrumpe una vez más para señalar: «este era ya el preparativo de la catástrofe y sangrientas consecuencias que tuvo este escandaloso enlace».

En el último acto somos testigos de la llegada de la noticia a Roma, del estallido de una cólera desmedida en los hermanos, y muy especialmente en el poderoso Cardenal, cuyo discurso recoge todos los tópicos antifeministas del pensamiento reaccionario (la mujer como animal endiablado, llena de lubricidad, incapaz de sujeción, astuta siempre para burlar la mayor vigilancia, creada como fue para tormento de la humanidad, causa directa de todos los horrores y desgracias...), al tiempo que enarbola todos los de un pensamiento rabiosamente estamental, y desemboca en un decidido propósito de

---

<sup>17</sup> «Et ce feust, le second acte tragic de cette histoire [...] Voyez icy un miroir de vos legeretés, o fols Amans [...] et faut qu'un chacun soit apparié selon sa qualité, sans que nous mettions en jeu, pour couvrir nos folies, ne say quelle force sans effort et de l'Amour, et de la destinée». El texto de Zaragoza es bastante más contundente a la hora de aislar como un delito de clase la culpa de los protagonistas, que el francés, que simplemente desautoriza la justificación de la locura de los amantes por el amor, en mayúsculas, o por el destino.

<sup>18</sup> «Qui est pensé qu'une grand' Dame eust laissé sa grandeur, ses biens et enfant, eust mesprisé son honneur et reputation, pour suyvre, comme une vagabonde, un pauvre et simple Gentilhomme, et celuy encor qui estoit domestique serviteur en sa court? [...] et n'espargnez ceux d'entre les nostres, qui se sont souillez en ses vilenies, plus lourdement que le pourceau ne se veautre dans la bouë» (pp. 21-22).

venganza. Expulsados de Ancona, por las maquinaciones del Cardenal, los amantes y sus hijos consiguen refugio en Siena, pero perseguidos de nuevo deciden escapar hacia Venecia. Camino de Forlì ven venir hacia ellos una tropa de hombres armados a caballo, y viendo llegar sobre sí la muerte, la Duquesa incita a Bolonia a huir con su hijo mayor, con la confianza de que encontrándola a ella sola no le harían ningún mal. Bolonia y su hijo huyen desorientados hacia Milán, mientras la Duquesa es devuelta, engañada, a sus posesiones, y encerrada con sus dos hijos restantes y con su criada en un castillo. Un nuevo sermón del narrador prelude el desenlace. El alcaide anuncia a la dama su inmediata ejecución. El desesperado soliloquio-plegaria de la dama se ve interrumpido por la entrada de tres sicarios que, brutalmente, y entre gritos, ahorcan a la duquesa y a la criada ante los niños horrorizados, y acto seguido los matan también a ellos, porque «los aragoneses querían esterminar enteramente el nombre y la raza de Bolonia». Entre las espesas e inoportunas consideraciones del narrador, el relato vuelve hacia Milán, donde Bolonia, ignorante de la suerte de su amada y de sus hijos, y engañado por falsas noticias que le hacen llegar, vive todavía durante un año, hasta que un desconocido le revela la muerte de los suyos y la amenaza inmediata que se cierne sobre él, incitándole a escapar. Bolonia no le cree y días después, cuando se dirigía con su hijo a misa, son asaltados por unos sicarios pagados por los hermanos Aragón y pasados a cuchillo. El final del relato se lo reserva el narrador para un balance moral de toda la historia: es cierto que los hermanos se comportaron con una crueldad monstruosa, que sacrificaron las leyes y todos los sentimientos humanos, así como la religión, la sangre, o la inocencia, a su sanguinaria venganza. Pero la fábula alcanza su sentido práctico, ejemplar, si nos ha hecho conscientes

del desastrado enlace del caballero Bolonia, por haber salido de su rango [...] Por lo tanto no debemos remontar demasiado los vuelos para que no nos suceda lo que a Ícaro, ni nos dejemos llevar de una brutal sensualidad, uno de los mayores defectos de nuestra naturaleza, que suele conducirnos a las más desenfrenadas locuras.

Estos fueron los amores de una princesa poco cuerda, y de un caballero que olvidó su rango<sup>19</sup>.

Desde un punto de vista narrativo, el relato de Pérez Zaragoza no se aparta ni un solo momento del de Belleforest. Hay ligeras modificaciones en las expresiones utilizadas, y algún cambio más notable de palabras o de frases. Ahora bien, no me es fácil admitir que se trata de una adaptación cuando no se modifica ni la estructura ni el desarrollo del relato, ni el elenco ni los roles de sus personajes, ni siquiera los lugares y el tiempo de la acción. Adaptación hay en la decisión de seleccionar ciertos relatos del texto de base y descartar otros, como hay adaptación al presentar bajo un mismo título textos procedentes de dos colecciones diferentes (la de Cuisin y la de Belleforest), pero no la hay en el tratamiento del texto. El cambio de adjetivos o de locuciones entra dentro del margen de libertad de todo traductor, y la traducción literaria nunca ha sido, ni podría ser, una traducción literal.

Nada es más ilustrativo de la dependencia del texto traducido con respecto del texto original, que el cambio de modelo narrativo cuando se cambia de texto base. Si

---

<sup>19</sup> «Telle fin eut le desastré mariage de celuy, qui se devoit contenter de son ranc [...] Aussi ne fault il jamais voler plus hault que les forces ne permettent, ny sortir de son devoir, et moins se laisser transporter des fols desirs d'une brutale sensualité, estant le peché de telle nature, que jamais il n'abandonne celuy duquel il est le maitre, qu'il ne l'ait conduit l'effait de quelque indigne folie. Vous voyez le miserable discours des Amours d'une princesse peu sage, et d'un gentilhomme oubliant son ranc» (p. 31).

comparamos un relato derivado de Belleforest con uno derivado de Cuisin, observaremos este cambio. En el relato de «La duquesa de Malfi» nos encontramos con un relato poderosamente analítico, que va desmenuzando los pensamientos, los deseos, los impulsos, las determinaciones, que se manifiestan en la mente de los personajes, pero también su puesta en palabra, mediante diálogos muy sopesados, conscientes de los matices, atentos a las justificaciones de quien habla, pero también de los argumentos que pueden hacer efecto sobre quien escucha. Cada personaje relevante tiene su propia voz, razonadora en la Duquesa, Bolonia o la criada, iracunda en el Cardenal, persuasiva en Delio. Las circunstancias están pormenorizadamente analizadas: la situación de Bolonia al verse privado de su cargo y de su rey, la de la Duquesa, viuda y joven, la del orgulloso linaje de los Aragón, la boda en secreto, la ficción de la peregrinación a Loreto, la huida a Ancona, la cuidadosa mudanza de muebles y ajuar, la asamblea de servidores ante la cual la Duquesa revela los secretos de su situación, las intrigas de los hermanos para conseguir que se expulse de Ancona a los amantes, la huida hacia Siena, después hacia Venecia, la desorientación que conduce al caballero hasta Milán... Todo el relato es heredero de la densa verosimilitud trágica que ya estaba en Bandello, y a la que Belleforest incorporó su discurso ejemplarizante. Nada hay de ambiente macabro, nada hay de sobrenatural, nada de horror injustificado. Hasta los más brutales crímenes son consecuencia de causas bien precisas, y son largamente preparados por la cadena de premisas del relato. «La Duquesa de Malfi» no es propiamente un relato de terror, es una tragedia social, con causas y efectos socialmente desencadenados. El mal es aquí un desmedido orgullo de linaje, unos deseos femeninos impropios de una gran señora, la ambición de un caballero que ama por encima de sus posibilidades, el ejercicio de un poder feudal impune a las leyes... Y todo esto estaba en Belleforest, y mucho más tarde en Pérez Zaragoza.

Si tomamos como punto de comparación un relato como el de «La princesa de Lipno», que procede de *Les ombres sanglantes*, de Cuisin, el modelo es completamente diferente. Aquí el ambiente es macabro, un tétrico castillo medieval en cuyo interior se suceden toda clase de efectos aparentemente sobrenaturales, cuyas habitaciones ocultan escaleras de caracol que conducen a terribles mazmorras, en las que se acumulan los cadáveres. La protagonista, encerrada en su alcoba, ve rodar a sus pies la cabeza de su padre, muerto no se sabe cuándo, ni dónde, ni por quién, y lanzada allí no se sabe cómo. El protagonista es un noble cuya maldad viene heredada de generación en generación, y siendo opulento como es no se entretiene de otra manera que dirigiendo una tropa de asesinos y bandoleros que asesinan, roban, raptan y matan. A pesar de disponer de un hermoso castillo, donde tienen sitio para sepultar los cadáveres fruto de sus numerosos crímenes, prefieren vivir en el bosque, y aparecer solo de noche, lo que los hace todavía más tenebrosos. Pero nuestro protagonista, bello como Satanás, y rico como Opulón, no se sabe por qué quiere casarse con una rica heredera de la nobleza moscovita, y cuando lo consigue y la conduce a su castillo no tiene otra ocurrencia que someterla a tortura mental con efectos siniestros y apariciones alucinatorias, en espera de poder encontrar el tiempo para matarla también a ella, como mató a su anterior esposa, nuevo avatar de Barbazul, y como ha hecho matar previamente a su padre, a su escudero y a su criada, para que no quede nadie. En el relato de «La princesa de Lipno» hay un completo desasimiento de circunstancias materiales, una ausencia de temporalidad concreta, el espacio, en la vaga localización de una Rusia asiática, carece casi de toda toponimia (el sombrío castillo se llama, con alarde de imaginación, Sombrouski) y de toda significación que no sea la de su ambientación macabra, la cadena de acontecimientos queda a la deriva, huérfana de toda articulación de causas y efectos, pura sucesión de acontecimientos... Se trata, pues, de un relato de terror reducido a sus rasgos más

convencionales, y tratado con un lenguaje hiperbólico y amplificado, atento exclusivamente a provocar un efecto emocional sobre el lector.

Vistos con una cierta distancia, parece imposible que ambos relatos hayan salido de una misma imaginación (ya que la misma pluma es evidente en los adjetivos), nada tienen que ver el uno con el otro que no sea la complacencia en las muertes violentas, unas completamente gratuitas, las otras desmenuzadamente analizadas. Es la prueba palpable de que Pérez Zaragoza es Cuisin cuando traduce a Cuisin, y es Belleforest cuando traduce a Belleforest. En estas condiciones resulta muy difícil aceptar el papel protagonista que se ha concedido en la historia literaria a este texto, antes de conocer sus deudas de autoría, incluso es muy difícil ennoblecer el papel de un escritor de libros de conveniencia hasta elevarlo al de un mediador literario dotado de una originalidad y de una iniciativa<sup>20</sup> que le hicieron capaz de adaptar un género inasumible por el ambiente cultural fernandino, y preparar su eclosión definitiva, en obras, estas sí, originales, unos pocos años después.

Ni tan solo la incorporación de un discurso moralizador al lenguaje del terror, característica supuestamente hispánica del género, que Pérez Zaragoza colaboraría decisivamente a imponer, es suya. Estaba ya en Belleforest, en su «Sommaire de la XIX historie», que proporciona al lector una auténtica guía de lectura moral del texto, y en sus numerosísimas irrupciones como narrado-autor a lo largo del texto, apuntalando el sentido moral de la guía de lectura que lo encabeza. Si se estudia la transmisión de las *novelle* de Bandello en la literatura occidental, se comprenderá bien el papel que jugó la adaptación -esta sí, incluso refundición- contemporánea del francés. Lope de Vega leyó la historia de la Duquesa de Amalfi en la *novella* XXVI de la *Prima Parte delle novelle* de Bandello, en italiano (1554), como ha mostrado Teresa Ferrer (2011), y *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, que es consecuencia de esta lectura, y que Lope califica como *tragedia*, carece por completo del tratamiento y de la orientación morales a los que lo sometería Belleforest. (1566). «Como ya Sturel puso de relieve en un trabajo pionero, Belleforest llevó a cabo una traducción muy libre del texto italiano, evitando las novelas más licenciosas e imponiendo una perspectiva moralizante a sus versiones de los textos originales, intención que se pone de manifiesto en las dedicatorias de los sucesivos tomos y en las frecuentes intervenciones morales con que el narrador salpica los relatos en que se basa» (Ferrer 2011: 160). Este tratamiento está mucho más presente, en cambio, en *The Duchess of Malfi*, de John Webster, que leyó el relato por medio del *The Second Tome of the Palace of Pleasure* (1567) de William Painter, quien a su vez había traducido literalmente a Belleforest. «Sin embargo, Webster no se mantuvo completamente fiel a la traducción de Painter y, como hizo Lope con la novela de Bandello, creó situaciones y personajes nuevos, dando lugar a una tragedia de gran éxito, al parecer desde sus primeras representaciones, y que forma parte del canon del teatro clásico inglés junto a las obras más conocidas de Shakespeare» (Ferrer 2011: 161). Teresa Ferrer, que compara la versión de la historia de Bandello con la de Belleforest, constata la reformulación moral -tanto en los contenidos de la misma como en la forma de exponerlos en el relato- a la que Belleforest somete la historia de Bandello, y destaca tres aspectos fundamentales de esta reformulación: la denuncia de la diferencia social que no saben acatar ninguno de los dos amantes; la incapacidad de la Duquesa de resistir a su deseo ilegítimo; el papel sobredimensionado de los hermanos Aragón, que en el original de Bandello carecen de voz, pero que en la versión de Belleforest se lanzan a

---

<sup>20</sup> El enfoque con el que lo contempla M. López Santos tiene a menudo un tono de panegírico (López Santos 2010: 179).



una extensa acusación sobre la maldad de las mujeres y la injuria que un matrimonio desigual ocasiona a su linaje. Ciertamente que «el asesinato urdido por los hermanos no puede ser refrendado por Belleforest, que censura la masacre» (Ferrer 2011: 167), pero no es menos cierto que el mensaje final del relato de Belleforest es el que ya hemos citado: «ved aquí, el miserable fin de los amores de una princesa poco sensata y de un caballero que olvidó su rango».

En todo caso, querido José Manuel, las historias italianas quinientistas de Bandello, reformuladas en francés por Belleforest, leídas en una versión y otra por Lope de Vega en castellano, traducidas al inglés a partir del francés por Painter, refundidas por Webster, combinadas dos siglos más tarde con las de Cuisin y traducidas al castellano por Pérez Zaragoza proporcionan una imagen precisa de la circulación de historias sobre un mapa europeo de referencias, a través de los siglos, en el que me gustaría llevar hasta su fin mi propio trabajo. Con un abrazo,

Joan Oleza  
L'Eliana, marzo de 2017

## Bibliografía

- ALONSO SEOANE, María José. (2007). «La poderosa Themis y la Galería fúnebre: una polémica en la prensa en el contexto de la traducción de colecciones de relatos en España (1830-1831)». *Anales de Filología Francesa*. 15. 5-16.
- . (2010). «Nuevos datos sobre la *Galería fúnebre* de Agustín Pérez Zaragoza y algunos aspectos de la repercusión de su obra en la prensa», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Pierre Civil y François Crémoux. Madrid. Iberoamericana-Vervuert. Vol. 2. 19-34.
- CUENCA, Luis Alberto de. (1977). «Prólogo» a Pérez Zaragoza (1977). 13-41.
- CUISIN, J. P. R. (1820). *Les ombres sanglantes, galeries funèbres de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes sanglantes et animées, vengeances atroces et combinaisons de crimes, etc., puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur*. Paris. Veuve Lepetit. 1820. 2 vols.
- FERRER, Teresa. (2011). «Bandello, Belleforest, Painter, Lope de Vega y Webster frente al suceso de la duquesa de Amalfi y su mayordomo». En *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*. Ed. V. Maurya y M. Insúa. Pamplona. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 159-175. [Disponible en internet](#).
- FERRERAS, Juan Ignacio. (1974). «La prosa en el siglo XIX». En *Historia de la literatura española (ss. XIX y XX)*. Ed. J. M.<sup>a</sup> Díez Borque. Tomo III. Madrid, Guadiana. 59-132.
- . (1979). *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid. Cátedra.
- LÓPEZ SANTOS, Míriam. (2010). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo. Academia del Hispanismo.
- . (2011). «‘Ces doux frémissements de la terreur’: la adaptación de un género extranjero en los albores del Romanticismo español». *Olivar*. 12. 15. 59-73. [Disponible en internet](#).

- MONTESINOS, José F. (1983). *Introducción a la historia de una novela en España en el siglo XIX*. Madrid. Castalia. 4.<sup>a</sup> ed.
- PÉDEFLOUS, Justine. (2015). *Morale, religion et exemplarité dans la littérature fantastique espagnole (1830-1890). Poétique d'un genre non canonique*. Tesis de doctorado presentada en la Université Paris-Sorbonne, dirigida por Sadi Lakhdari.
- PEERS, Edgar Allison. (1973). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid. Gredos, 1973.
- PÉREZ-ZARAGOZA GODÍNEZ, Agustín. (1831). *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas. Obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces, y casos sorprendentes*. Madrid. Imprenta de D. J. Palacios. 1831. [Disponible en internet](#).
- . (1977). *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* [Antología]. Ed. Luis Alberto Cuenca. Madrid. Editora Nacional.
- ROAS, David. (2002). «Prólogo» a VV. AA. (2002). 7-24.
- . (2006). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa. Mirabel Editorial.
- RUBIO CREMADES, Enrique. (1996). «Recepción de la novela gótica y sentimental europea». En *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, tomo I. Coord. Guillermo Carnero. Madrid. Espasa Calpe. 614-618.
- VV. AA. (2002). *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*. Ed. y prólogo de David Roas. Barcelona. Círculo de lectores.