

Pascual Pérez y Rodríguez

LA URNA SANGRIENTA
o El panteón de Scianella

Prólogo de Luis Alberto de Cuenca

Edición de Miriam López Santos

Siruela



Valencia
Librería de Cabrerizo.

Pascual Pérez y Rodríguez

LA URNA SANGRIENTA
o El panteón de Scianella

Prólogo de Luis Alberto de Cuenca

Edición de Miriam López Santos

Siruela



Valencia

Librería de Cabrerizo

Índice

Cubierta

Portadilla

Prólogo

Introducción

Bibliografía

La urna sangrienta o El panteón de Scianella

 Tomo primero

 Tomo segundo

Notas

Créditos



Pascual Pora y Rodriguez

PASCUAL PÉREZ Y RODRÍGUEZ

**LA URNA SANGRIENTA
O EL PANTEÓN DE SCIANELLA**

Prólogo de Luis Alberto de Cuenca

Edición de Miriam López Santos

Libros del Tiempo Ediciones Siruela

Prólogo

Todo empezó con el obispo anglicano Richard Hurd y su libro *Letters on Chivalry and Romance*, de 1762. En esas *Cartas*, Hurd se proponía demostrar «la superioridad de las costumbres y de los relatos góticos» sobre las costumbres y las letras grecolatinas. Los autores góticos, según Hurd, superan a los poetas paganos en maquinaria sobrenatural, «son mucho más sublimes, más terribles, más inquietantes que los autores grecorromanos». Quiénes fueran esos «auto res góticos» nos lo va contando el obispo Hurd a lo largo de sus *Letters*: Ariosto, Tasso, Spenser, Shakespeare y gente así. En el fondo, subyace a la polémica suscitada por Hurd la vieja controversia entre antiguos y modernos, que ocupó los afanes de todo el siglo XVII y no dejó impasible ni neutral a ningún *uomo di lettere* de la época. La opción por los «modernos», es decir, por los «góticos», terminaría entregando la literatura en brazos del romanticismo, que sería un movimiento radicalmente «moderno» en cuanto a su rechazo de la euritmia clásica y a su ponderación del sentimiento exacerbado y de lo más oscuro y recóndito de las pasiones humanas.

Producto del ambiente europeo en que se inscriben las *Cartas* de Hurd fue la primera novela plenamente *gótica* que conocemos: *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole (1717-1797), hijo del primer ministro Robert Walpole y persona dotada de un enorme talento y de una agudísima y multidisciplinar inteligencia. Capaz de escribir sobre jardines y sobre pintores con el mismo desparpajo con que dio cauce a un interesantísimo epistolario con algunas de las celebridades más sugestivas del Siglo de las Luces (como Madame du Deffand), Horace Walpole llevó su goticismo militante a hacerse construir un castillo ojival en Strawberry Hill, cerca de Windsor, a orillas del Támesis, demostrando con ello su devoción por la Edad Media, una etapa

denostadísima por los filósofos franceses que forjaron la *Enciclopedia* e idolatrada más adelante por los escritores románticos. Tanto Walpole como su fortaleza en miniatura de Strawberry Hill son los cimientos sobre los que se asienta toda la literatura *gótica* posterior: el viento que silba entre las almenas, la puerta secreta que conduce a la cámara de torturas desde la alcoba del tirano, los lóbregos calabozos (al modo de las *Carceri* de Piranesi), las habitaciones encantadas, los gemidos preternaturales que se oyen en mitad del silencio nocturno, los espectros –o, más bien, pseudoespectros– que habitan en las armaduras vacías, todos esos elementos, en suma, que aparecen en las novelas góticas del período fundacional y que tendrían en Clara Reeve (*The Old English Baron*), Ann Radcliffe (*Romance of the Forest*, *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian or The Confessional of the Black Penitents*) y Matthew Gregory Lewis (*The Monk*) sus principales cultivadores.

Los argumentos de las novelas góticas son complicados a la par que absurdos, abundando en ellos esas disparatadas situaciones límite y esos locos y desquiciados episodios que caracterizarán la ficción romántica posterior: escondrijos extraños, asesinatos, duelos, disfraces, secuestros, fugas, intrigas insensatas, documentos falsificados, descubrimientos de antiguos crímenes horrendos, identificaciones tardías de herederos presuntamente fallecidos... El enamorado ha de ser siempre gentil, melancólico y apasionado, mientras que la heroína lo supera en esos extremos, reforzando el componente sentimental, que bordea lo *larmoyant*. Emily, por ejemplo, en *The Mysteries of Udolpho*, no puede ver la luna, ni escuchar el rasgueo de una guitarra, el órgano de una iglesia o el murmullo de los pinos azotados por el viento, sin que se le salten las lágrimas. En cuanto al antagonista, es siempre un ser diabólico por excelencia y malo de solemnidad. Buena prueba de ello es la criatura infernal forjada por la pluma del inefable M. G. Lewis, ni más ni menos que el *monk* Ambrosio, prior del convento capuchino de San Francisco, paseando su perversidad por un Madrid pesadillesco e inquisitorial que nunca existió, pero que, por el encanto que destila la magia de su estrambótico urbanismo, merecería haber existido.

Ann Radcliffe fue, con mucho, la maestra incontestable de la novela gótica española. Hasta hace poco, ese concepto literario, «novela

gótica», y ese adjetivo, «española», no tuvieron nada que hacer juntos. Allá por 1977, el que suscribe reeditó parcialmente en Editora Nacional la *Galería fúnebre de sombras ensangrentadas* (1831) de Agustín Pérez Zaragoza, contribución delirante donde las haya al universo gótico, pero trufada de plagios de colecciones renacentistas como las *Histoires prodigienses* de Pierre Boaistuau y, ante todo, refrito de una compilación francesa de J. P. R. Cuisin titulada *Les ombres sanglantes* y aparecida en 1820. Decía Pérez Zaragoza –o sea, su fuente francesa– en el prólogo de la *Galería* que se inspiraba en «la sepulcral Rosdeliff», nombre propio que debe identificarse, pese a su demencial ortografía, con la buena de Ann Ward, la esposa del honrado editor William Radcliffe, con quien contrajo matrimonio en 1788 en la fantasmagórica ciudad inglesa de Bath.

Pero la prueba del algodón de la existencia de una novela gótica española la ha realizado con éxito la leonesa Miriam López Santos, editora e introductora de *La urna sangrienta o El panteón de Scianella*, la novela que tienes en las manos, lector, y en la que vas a sumergirte, embadurnándote de frenética fantasía, dentro de poco. Ha sido Miriam, en efecto, quien acaba de defender una modélica tesis doctoral sobre *La novela gótica en España (1788-1833)* que aún permanece inédita y en cuyas páginas penetré alborozado hace unos meses, cuando presidí el tribunal que la juzgó, concediéndole la máxima calificación. No hay testimonio literario en la España de finales del siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX que haya dejado de escudriñar la flamante doctora López Santos, llevando el agua de lo escudriñado al tenebroso y siempre entrañable molino de lo gótico. Y no faltan testimonios de narrativa gótica en nuestro país, como atestigua la lista que figura al final de la tesis y, desde luego, esta *Urna sangrienta* del valenciano Pascual Pérez y Rodríguez, en la que cabe entera Ann Radcliffe y todo su universo gótico, desde los claustrofóbicos interiores hasta los paisajes, tan dramáticamente manipulados *à la* Salvator Rosa, como en Byron o en Chateaubriand. España ha dejado de ser diferente: gracias a Miriam López Santos y a Siruela la novela gótica española es una feliz realidad.

Instituto de Lenguas y Culturas del
Mediterráneo y Oriente Próximo (CSIC)

Introducción

Cuando Pascual Pérez y Rodríguez (Valencia, 1804-1868) escondió su nombre tras las iniciales PJ, con las que rubrica la introducción a *La urna sangrienta*, sabía bien lo que estaba haciendo. Su inquietud intelectual y la incesante persecución del éxito, que habían determinado toda su carrera profesional, podían más que el miedo a la censura y al descrédito de sus contemporáneos. Una breve mirada a su biografía lo demuestra. Pascual Pérez y Rodríguez fue, en realidad, y aunque la historia literaria, caprichosa, siempre lo haya pasado por alto, uno de aquellos grandes personajes de la primera mitad del siglo XIX, junto a Alberto Lista o Mariano de Cabrerizo entre otros, que contribuyó a mejorar el estado de nuestras letras. Su condición de sacerdote escolapio no le impidió desarrollar una fructífera labor como impulsor de las nuevas ideas literarias, comenzando por los lugares donde profesó en Peralta de la Sal, en Zaragoza (1823) y en la propia Valencia (1827), en los que formó numerosos discípulos escritores como profesor de Humanidades. Sin embargo, aquel entusiasmo en esta última faceta perjudicó a su profesión y le obligó a abandonar la orden. A partir de este momento su contacto con este mundo se intensifica y la búsqueda de nuevas tendencias también. Junto a la publicación de obras de temática diversa como *Los valencianos, pintados por sí mismos. Obra de interés y lujo, escrita por varios distinguidos escritores* (1859), donde ejerció una participación activa, y *La amnistía cristiana o el solitario de los Pirineos* (1833), funda *El Diario Mercantil* (1833-1844) con el padre Juan Arolas y Pedro Sabater, siendo incluso su primer director, entre 1834 y 1844. Fue también uno de los fundadores, junto al mismo padre Juan Arolas, de *Psiquis*, «periódico del bello sexo», que tuvo una corta aunque intensa vida entre las fechas del 2 de marzo de 1840 y el 25 de noviembre de 1840. Esta labor editorial la compaginó además con la

afición por la fotografía, quizás su faceta más conocida, de ahí que sea considerado por muchos como el primer fotógrafo valenciano.

Con un conocimiento y un contacto tan fuerte con estos nuevos movimientos culturales, además de un pensamiento liberal y reformista y un deseo de éxito amparado por la diversidad y el número de materiales publicados, no resulta en nada extraño que este autor se decidiera por el cultivo de la novela gótica*. Y en efecto, en fechas inmediatamente anteriores a la publicación de *La urna sangrienta o El panteón de Scianella* (Cabrerizo, 1834), salen de la imprenta *La torre gótica o El espectro de Limberg* (López, 1831) y *El hombre invisible o Las ruinas de Munsterhall* (Cabrerizo, 1833).

Pascual Pérez sabía, amparado en su nutrida experiencia, que la mejor manera de lograr el éxito entre el público era escuchar sus preferencias. España, dentro de sus limitaciones, se había rendido, como antes lo hicieran sus vecinos franceses, a las delicias de aquella laureada, aunque problemática y subversiva, novela gótica inglesa. En su idea peregrina y quizás suicida, recurrió a don Mariano de Cabrerizo, otro de aquellos visionarios y entusiastas, a quien le debió de apasionar la idea, pues no dudó, eludiendo recomendaciones y posibles represalias, en insertar dos de estas obras en su famosa *Colección de novelas*.

Sin embargo, la consideración de *La urna sangrienta* como novela propiamente gótica exige algunas precisiones y observaciones. Cuando estas obras ven la luz en nuestro país, a finales del Antiguo Régimen, la ficción gótica agonizaba (1764-1820), dejando en el camino una estela de polémicas, descalificaciones, acusaciones de inmoralidad y de desprestigio a una fórmula de escritura demasiado predecible, sobrecargada de elementos tópicos y fielmente ligada a las circunstancias espacio-temporales de su Inglaterra natal. Esta férrea estructura formulaica y aquella dependencia casi obligada fueron, en gran parte, las causantes de su temprana muerte aunque, al propio tiempo, las responsables primeras de su posterior resurrección. El éxito abrumador había provocado que, desde su lugar de origen, este género traspasara fronteras para asentarse en otros países que dependían estrechamente de unas circunstancias históricas, sociales y literarias diferentes y hasta opuestas a aquellas que lo originaron. El género, por

tanto, necesitaba de una transferencia que sería más o menos intensa dependiendo del país al que pretendiera adaptarse. Lejos de morir, comenzó una existencia revitalizada en otras literaturas que lo llevarían, en un ir y venir de trasvases, hasta la más cercana actualidad.

En nuestro caso concreto, la historia de las letras españolas ha negado de manera reiterada la existencia de esta corriente dentro de nuestras fronteras. Un género extranjero, dicen, que apenas pasó de puntillas por aquellos años convulsos e intransigentes de finales del reinado de Fernando VII. Nada más lejos de la realidad, sin embargo. El estudio y análisis, libres de prejuicios canónicos, demuestran que en la España del período de entresiglos el público lector se encontraba familiarizado con un género que ya desde finales del siglo XVIII comenzaba a ser motivo de interés, no sólo por parte de los escritores, sino también de los editores, en un momento en que la edición comienza a percibirse como un negocio ventajoso.

Las difíciles y complejas circunstancias que existían en España (censura inquisitorial y gubernamental, exigencias moralistas o intransigentes preceptos neoclásicos) no impidieron su adaptación, como ha defendido parte de la crítica especializada, sino que, por el contrario, contribuyeron, en el proceso de transferencia, a enriquecer la fórmula de la novela gótica. Es decir, la conciencia de atraso en la adaptación de las ideas europeas condicionó la adaptación de la novela gótica en nuestro país, pero no en el sentido que se juzga, negándole toda capacidad de subsistencia, sino más bien en la asimilación de su fórmula básica y en la inclusión de nuevos elementos que le son propios. Esto permite hablar de la particularidad hispánica frente a la forma original, sin arriesgar el juicio de que tanto España como Europa constituyen dos entidades homogéneas y enfrentadas. La lección edificante, el peso de la moral, la exaltación de la religión, pero también la búsqueda incesante de la verosimilitud literaria y del realismo más palmario, así como la presencia constante del elemento macabro, se configurarán como nuevas características o elementos estructurales exigidos por la renovada fórmula y que se añadirán a los archiconocidos *castillo, fantasma, villano, dama asustadiza o torturas inquisitoriales*,

bañados todos ellos por unas buenas dosis de horror y terror sublimes, base primera y última del género.

De este modo, *La urna sangrienta* encontró el camino allanado, pues a la explosión definitiva del género le habían precedido otras dos etapas de asimilación y consolidación del mismo. Hablo en concreto de tres momentos que tienen que ver con los diferentes pasos hacia su configuración genérica y de acuerdo con el proceso de transferencia que sufre la novela gótica en España: una línea continua y en evolución que abarca desde los primeros ecos, en las dos últimas décadas del siglo XVIII, hasta su desarrollo pleno en los años finales del régimen absolutista de Fernando VII, pasando por el asentamiento del género a través de los textos importados. Tres formas de adaptación del género gótico en las que el miedo, como elemento constitutivo del engranaje narrativo, sigue siendo la pauta que rige estas novelas y en las que se encuentran además los dos impulsos que escindieron el género en dos vertientes opuestas pero complementarias en su origen: la *racional terrorífica* que busca el miedo, escondido tras los pliegues de la veracidad histórica, y la *irracionalista* que abandona el componente sobrenatural, que se recrea en el placer del horror, que da rienda suelta a la monstruosidad y que juega con la angustia y el sufrimiento a través de una lección moral bastante debilitada. De un gótico como producto estético, pasamos a un gótico como ejemplificación contra los vicios; se conservan los tópicos, se sigue la estructura formulaica, pero se justifica como enseñanza moral. El gótico se tiñe entonces de anticlericalismo y de denuncia de los procedimientos inquisitoriales, en todo su repertorio de motivos recurrentes del terror extremo, las torturas y lo macabro. Estas novelas góticas españolas, escindidas en aquellas dos vertientes mencionadas, serían las siguientes: las que continúan la tradición irracional y maldita de M. G. Lewis* y su novela *El monje* (*Viaje al mundo subterráneo*, de José Joaquín Clararrosa; *Vargas. Novela española*, de Blanco White; *Cornelia Borrorquia*, de Luis Gutiérrez; *La bruja*, de Vicente Salvá; *Virtud, constancia, amor y desinterés aparecen en el bello sexo*, de Narciso Torre; *El subterráneo habitado*, de Aguirre; o la anónima *Las calaveras o La cueva de Benidoleig*), y las que recuperan el mundo medieval de castillos y fantasmas efímeros, fruto de

ilusiones y mentes supersticiosas a la manera de la célebre Ann Radcliffe con *Los misterios de Udolfo*, como las mencionadas *La torre gótica* o *El espectro de Limberg*, *El hombre invisible* o *Las ruinas de Munsterhall* y la que aquí se presenta: *La urna sangrienta* o *El panteón de Scianella*.

Aunque algunas sean producciones menores, y que rozan incluso los límites de aquella «subliteratura», otras, aún denostadas, poseen recursos destacables y varias hasta adornan el pódium de los denominados clásicos; lo fundamental, más allá de su calidad literaria, es que responden a un mismo sentimiento y llevan consigo nuevos aires de novedosas tendencias y gustos: el predominio de las sombras, el triunfo de la noche, el asentamiento definitivo de las tinieblas.

De este corpus de novelas góticas, *La urna sangrienta* o *El panteón de Scianella* es, desde mi punto de vista, la más completa, pues, aunque pertenece al que denomino «gótico racional», representa un estadio intermedio entre el conservadurismo radcliffiano y el sadismo más perturbador e irracional de M. G. Lewis, sin dejar de lado los nuevos preceptos de la fórmula adquiridos en nuestro país.

Como toda novela gótica clásica, el hilo conductor que hace avanzar los acontecimientos es el enigma, el misterio con el que se abre el relato vinculado a la existencia de un ser extraño, pintado con los colores más vivos del terror, y que da lugar al conflicto tópico entre la fe en la razón y el triunfo del irracionalismo. A este misterio le acompañan otros pequeños enigmas, desvinculados en un principio del esencial, pero dependientes en realidad de éste, que contribuyen a complicar la estructura y a mantener el suspense, que irá desvelándose progresivamente hasta el impacto final. Un terrible secreto esconde el castillo de Scianella, en el que las muertes, desapariciones y crímenes espantosos, pero también una buena serie de acontecimientos sobrenaturales, se suceden sin aparente fin, siempre vinculados al panteón y a una extraña urna que mana sangre y que se esconde en él. Sin embargo, el motivo central de la trama, responsable de las situaciones más aterradoras y de los momentos de mayor tensión dramática es, sin duda, el elemento sobrenatural: la Sífida.

Aparece bajo la forma de un ser espectral de color blanco que se comporta como un verdadero fantasma ante la incredulidad del

protagonista, cuya sola pretensión es desenmascararla. Desde la racionalidad, el personaje acusa a su imaginación o al peso de la superstición su encuentro con el ser misterioso; sin embargo, su proceder y su vaticinio le convencen, como al lector, de que acaba de presenciar un hecho que ha transgredido las leyes de su mundo que, al fin y al cabo, no deja de ser el nuestro. Siguiendo la fórmula hispánica, aunque se trate de elementos dispuestos en el texto para provocar la transgresión e infundir terror, sus apariciones van acompañadas de buenos propósitos. Se muestra a diferentes personajes, a algunos para advertirles de lo que puede ocurrirles y a otros para disuadirles de determinados actos malvados que pretenden cometer.

Como en toda novela racional, los misterios, relacionados todos con la existencia de un ser en apariencia sobrenatural, enfrentan a cada uno de los personajes de la novela. Cada una de sus apariciones en escena, manifiesta o intuida, va acompañada por la correspondiente reticencia o credulidad de los personajes que la sufren. Aquello que en la novela gótica inglesa era una necesidad estructural, en la que se sustentaba el conflicto racionalismo/irracionalidad, en esta novela se convierte además en un alegato directo, en una propaganda del régimen contra las creencias supersticiosas, de acuerdo con la tarea emprendida desde las altas esferas del movimiento ilustrado. Unas creencias que estaban aún latentes entre la población en este período final del reinado de Fernando VII, e incluso en los prolegómenos del Nuevo Régimen. Las palabras del narrador parecen destinadas entonces no sólo a los personajes sino, desde un punto de vista pedagógico y como llamada de atención, al lector. Como si aquél le reprochara a este último su pretensión inicial, el entusiasmo que le llevó a abrir las páginas de la novela: tú que leíste esta obra, parece decirle, buscando fantasmas y urnas sangrantes te has percatado estupefacto de que no eran sino meras ilusiones fomentadas por la superstición.

Sin embargo, aunque las opiniones en contra de la creencia en estos espectros parezcan más factibles y la condena a la superstición sea tajante y rotunda, el texto parece querer demostrar, por momentos, todo lo contrario y el lector se dejará dominar por el temor, a la espera del final del misterio. Además, la verosimilitud con la que son descritas las apariciones parece querer convencernos de que no existe una

justificación racional a estos sucesos extraños y espeluznantes. En realidad, el narrador, siguiendo el modelo de Radcliffe, trata de crear a lo largo de la trama una serie de dudas, entre la pertinencia de una explicación sobrenatural de los acontecimientos que narra y la de otra psicológica y meditada que los rechaza, hasta resultar todos ellos finalmente susceptibles de recibir una justificación racional, siendo admisibles, por otra parte, el enrevesamiento de la trama y sus especiales circunstancias; lo único sobre cuya verosimilitud se deja al lector el trabajo de decidir. Sólo el final resolverá entonces definitivamente el misterio del ser espectral. Y lo aparentemente sobrenatural se justificará como algo natural, mal interpretado por obra de un error, una falta de información o un malentendido.

No obstante, fingido o no, el efecto que se ha producido a lo largo del texto en los personajes que han sufrido estas experiencias y en el lector, por extensión, no desaparece, no pierde su carácter una vez explicado satisfactoriamente, porque tan misteriosa es una concatenación singular y peregrina de acontecimientos verosímiles como el misterio mismo de lo inexplicable; la sensación de terror se mantiene, se cultiva y se fomenta también por lo terrorífico que resulta conocer que lo extraño y espeluznante puede formar parte de nuestro mundo y puede surgir a cada paso, de cada situación, aunque más tarde sea justificado.

Lo terrorífico en *La urna sangrienta* resulta también, más allá del misterio, de toda la arquitectura lúgubre y tétrica exigida por estas historias. El narrador insiste desde las primeras páginas en la recreación de un escenario de terror sublime que se mantendrá inalterable a lo largo de toda la novela. El dibujo detallado de los escenarios contribuye a aumentar la sensación de terror y asistimos a un paisaje sublimado con todos los ingredientes del mundo gótico. Las devastadas ruinas de un castillo en medio de ninguna parte, de vetustos torreones a punto de desplomarse, con subterráneos surcados por galerías y pasadizos, emblemas absolutos de lo gótico, no son nunca en esta novela refugio de acogida, sino los edificios depositarios y responsables de este terror: espacios de pesadilla, ámbitos donde reina la desolación y el miedo y donde se lleva a cabo todo el repertorio de torturas y actos maléficos, símbolo de ceremonias diabólicas del señor del castillo, Ambrosio.

Esta descripción del paisaje se utiliza siguiendo las directrices de Radcliffe. Las emociones que éste provoca en los personajes tienen tanta relevancia como el paisaje que el autor describe, con el objetivo de capturar la emoción del lector, para sacarlo de su entorno hacia el pensamiento y los sentimientos de sus personajes; el paisaje como elemento evocador y como creador de una atmósfera determinada. Un escenario terrorífico y dañino pero atrayente por lo desconocido al propio tiempo. El paisaje y la magnificencia de los monumentos a la vista hacen reflexionar a todos estos personajes sobre la naturaleza humana, sobre el lugar del hombre en el conjunto del universo y sobre los terribles peligros que dicha naturaleza pudiera engendrar.

La riqueza de *La urna sangrienta* queda constatada además en el empleo variado del espacio, pues encontramos, aparte de este procedimiento general, un ejercicio descriptivo que lo acerca a las novelas irracionalistas. Lo sublime se manifiesta más allá de lo lúgubre, oscuro y sombrío, en lo tétrico, en lo macabro; el terror de la naturaleza deja paso a un horror más profundo, el generado por el propio ser humano y el que sufre y padece éste, al mismo tiempo. Por eso, aunque en los subterráneos tienen lugar algunas de las apariciones de la Sífida, éstas varían de estancia, y se emplazan especialmente en los pasillos y otros aposentos del palacio de Scianella y en el edificio en ruinas perdido en las profundidades del bosque. Los subterráneos se reservan como lugares destinados a otro tipo de horror, no ya un terror «sobrenatural», sino un horror más efectivo y palpable. Sirven de habitáculo para dramáticas intrusiones al servicio del ejercicio de control absoluto sobre las víctimas; son cámaras de tortura, altares profanados por las abyectas prácticas sacrílegas, al servicio del sadismo más arbitrario, del oscurantismo y de la depravación. La cárcel donde encierran a los dos forasteros y a la dama, así como el panteón familiar de Scianella, se sitúan en una estancia subterránea donde impera la muerte y donde el dolor, la inquietud, el desasosiego se pueden sentir, palpar a cada instante; se introducen por la piel y se aferran al alma. Un paisaje que turba los sentidos.

Porque en *La urna sangrienta* el terror que procede del mundo físico, del escenario, o del elemento transgresor, se intensifica gracias al horror que emana del protagonista de la historia, Ambrosio, que como su

homónimo inglés, immortalizado por M. G. Lewis, es un personaje complejo, de siniestra naturaleza, de maldad sin límite. El terror que evoca su presencia y que se desprende de sus actuaciones es abrumador y domina toda la novela. Es un ser enorme, perturbado e inquietante con un destino marcado desde su nacimiento y con un objetivo fijo. Ambrosio es capaz de las atrocidades más inimaginables para conseguir su fin: seducir a la heroína, la bella e inocente Mandina, arquetipo de la dama gótica. El satanismo, el sadismo y el sexo no son tan evidentes como en *El monje*, pero sí pueden deducirse de una lectura más profunda y, de hecho, las referencias son más que abundantes. Demonología y sexualidad son mundos en perpetua comunicación, dependientes y pertenecientes a un mismo universo, impulsos que se manifiestan continuamente en las descripciones de los brotes de locura, los impulsos satánicos y la necesidad imperiosa de derramar sangre que Ambrosio sufre tras el recuerdo de la mujer que no puede poseer.

No obstante, la maldad sin límites de este personaje precisa, cuando menos, de ciertos matices, lo que le conduce a superar en complejidad a sus antecesores españoles; y nos hallamos, en realidad, ante el verdadero antihéroe, aquel protagonista de las novelas irracionales. Le mueven idénticas intenciones lascivas, pero le asaltan también semejantes pesares y angustias. Un personaje complejo en el que se debaten sus dudas internas entre los deseos irrefrenables hacia Mandina y los remordimientos por sus pecados inconfesos, y en el que se materializa un vínculo directo con el mal y el demonio y, al mismo tiempo, un deseo de volver la mirada a Dios. Los remordimientos atormentan continuamente su alma y el dolor del espíritu se torna, por momentos, insufrible. Una lucha constante que se materializa exteriormente en dos figuras, dos fuerzas opuestas: su criado Cenón, que trata de reconducir su vida, y su contrapunto negativo, el malvado Coscia, el educador de la juventud y el principal causante de su condena.

Se debilita así el esquema maniqueísta sobre el que se estructuraba la novela gótica racional, un mundo de héroes y villanos en el que cada uno tiene su recompensa. Esta novela nos describe un mundo menos compasivo y quizás más real, en el que los héroes o antihéroes se debaten entre el bien y el mal y fluctúan continuamente de un extremo al otro. Entramos en el terreno de la ambigüedad moral: Ambrosio es

un hombre de unas extraordinarias virtudes, de una genética predispuesta al bien, a quien las circunstancias vitales y sobre todo el peso de una educación desviada empujan a propósitos malvados. No es un mero monstruo como puede apreciarse en una lectura superficial, se revela como un ser mucho más complejo.

Y ya, por último, la comprensión de la novela como ficción propiamente gótica exige un acercamiento a dos aspectos que el género adquirió en su transferencia a nuestra literatura: el vínculo constante con lo macabro y la lección moralizante que se intensifican en las páginas finales de la novela, dos aspectos que, junto al suspense, centran la atención del lector. Se trata de continuas situaciones que lo conmocionan y lo perturban, pues se amontonan una sucesión de horrores frente a los cuales éste no puede evadirse fácilmente. La efectividad se basa en el asesinato, en los horrores de la muerte, la tortura, sobre todo psíquica, y difícilmente la violación, aunque ésta se intuye y se evidencia en diferentes lances. Se complace el autor en la descripción de los detalles macabros, de la sangre y de las muertes violentas, algunas cargadas de erotismo, que unas veces se corresponden con los efectos de ira cegada por la pasión del villano y otras proceden de desgracias naturales, aunque todas ellas obedecen a una lección moral. La crueldad alcanza sus límites más intensos. El componente macabro domina la escena, desde el inicio de la novela, pasando por los sucesos del panteón para finalizar en el incendio del castillo, con el propósito de horrorizar, sobresaltar, disgustar y entretener a la audiencia. Las descripciones llenas de plasticidad pretenden reflejar el efecto portentoso del mal, de lo desagradable, de lo infecto; si sucumbimos al mal, si abandonamos el camino de la virtud, éstas serán las consecuencias. De acuerdo a esto, la moraleja final aparece expuesta en términos de moralidad cristiana, aunque mientras el mal se castiga siempre, el bien puede no recibir la recompensa esperable. A medida que avanza el final de la narración, cada personaje es sometido al juicio del narrador, que no es sino el juicio de Dios. Ambrosio, Olimpia y Coscia perecerán víctimas de sus crímenes; y Eugenio, Mandina o Eusebio recibirán el premio a su valor, tesón y virtud. Mas, siguiendo el esquema de Lewis, personajes bondadosos, como Lucrecia, el contrapunto a su esposo, son sacrificados poniendo en duda la justicia

divina; su muerte debe entenderse en función de la monstruosidad y del efecto terrorífico del relato. Esto es, la virtud no siempre es recompensada y los personajes representantes del bien son sacrificados, en ocasiones, demostrando el enorme poder de las tinieblas y el verdadero propósito de las novelas, esté o no oculto o implícito: el terror.

En definitiva, *La urna sangrienta* o *El panteón de Scianella* debe ser considerada por derecho propio una novela gótica, digna representante de sus predecesoras inglesas. Su existencia, junto al resto de novelas mencionadas, viene a confirmar que en nuestro país existió una novela gótica unida a una conciencia de género en las últimas décadas del Antiguo Régimen; importada, es cierto, pero asumida como propia. En la literatura española se traspasa el modelo inicial pero se recompone posteriormente, siguiendo unos parámetros vinculados al contexto extraliterario. La aportación de la ficción gótica a la historia de nuestras letras, por tanto, no se reduce únicamente a los escenarios o al carácter de algunos personajes en unas cuantas traducciones menores que pasaron de puntillas por el mercado editorial, que apenas alcanzaron a ser leídas por unos cuantos atrevidos y que tan sólo influyeron tímidamente en la novela romántica posterior. Su riqueza y trascendencia fue mayor y sus repercusiones también.

Miriam López Santos

Nota a la edición

Tras una larga búsqueda por distintas bibliotecas del territorio nacional tratando de demostrar la existencia de una corriente gótica española, tuve la fortuna de hallar la primera y única edición de la casi perdida en el recuerdo *Urna sangrienta* en la Biblioteca de Cataluña. Los apenas cuatro ejemplares y no completos de la misma edición de

los que tengo constancia se encuentran dispersos y prácticamente inaccesibles.

El criterio que me ha guiado a la hora de encarar esta nueva edición unos dos siglos más tarde ha sido el de mantener en la mayor fidelidad el espíritu con el que el autor trató en su día de impregnar su novela. Es cierto, sin embargo, que he procurado adaptar a un lenguaje más comprensible determinados giros lingüísticos o expresiones, ya en desuso, que vienen aclarados al final del texto, para no mezclar estas explicaciones con las notas del autor, que se mantienen a pie de página. Asimismo se han revisado los signos de puntuación con idéntico criterio y con la intención siempre de agilizar la lectura y hacerla más comprensible a un lector actual.

M. L. S.

Bibliografía

Alonso Seoane, María José, «Infelices extremos de sensibilidad en las lecturas de Olavide», en *Anales de la literatura Española*, n.º 11 (1995), págs. 45-64.

Carnero, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid 1983.

Cuenca, Luis Alberto de, «Agustín Pérez Zaragoza: la herencia gótica en la literatura fernandina», en *Bazar. Estudios literarios*, Lola Editorial, Zaragoza 1995, págs. 145-156.

–, «Jeroglíficos góticos en la Inglaterra prerromántica», en *Cuentos jeroglíficos de Horace Walpole*, Alianza Editorial, Madrid 2005, págs. 85-115.

–, «La literatura fantástica española del siglo XVIII», en *Anthropos*, n.º 154-155 (1994), págs. 38-44.

Gies, David T., «Larra, la Galería fúnebre y el gusto por lo gótico», en *Atti IV Congreso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*, Génova 1988, págs. 60-68.

Glendinnig, Nigel, «Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII», en *Anales de Literatura Española*, n.º 10 (1994), Alicante, págs. 101-115.

López Santos, Miriam, «Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica», en *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 19 (2010), págs. 273-292.

–, «Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico en la novela gótica española», en *Actas del Congreso Internacional Problemas de la Romanística*, Voronezh, Rusia, 2009.

–, «La novela gótica: ¿Génesis de la literatura fantástica?», en *Arena Romanística. Journal of Romance Studies*, n.º 5 (2009), págs. 98-116.

–, «La oscuridad que regresa: la fascinación por la muerte en la novela gótica española», en *Necrofilia y necrofobia: representaciones de la muerte en la literatura hispánica*, Colección «Cultura Iberoamericana», McGill University y Universitas Castellae, Valladolid 2009.

–, «Teoría de la novela gótica», en *Estudios humanísticos. Filología*, n.º 30 (2008), págs. 187-210.

Muñoz Sempere, Daniel, *La Inquisición española como tema literario: política, historia y ficción en la crisis del Antiguo Régimen*, Tamesis Books, Woodbridge 2008.

Pérez Zaragoza, Agustín, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* [edición a cargo de Luis Alberto de Cuenca], Editora Nacional, Madrid 1977.

Roas, David, *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial, Pontevedra 2006.

–, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, tesis doctoral, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2001.

Zavala, Iris, «Viaje a la cara oculta del setecientos», en *Nueva revista de filología hispánica*, tomo 33, n.º 1 (1984), págs. 4-33.

**LA URNA SANGRIENTA
O EL PANTEÓN DE SCIANELLA**

Tomo primero

A D. Carlos Melcior¹

Mi querido amigo, no he vacilado un momento en la elección. La justicia y el afecto dirigen mi pluma al colocar en el principio de esta obrita el nombre del que fue el primero en excitar con su ejemplo y palabras aquel agradable entusiasmo, creador del genio sublime de quien Escocia se envanece.

Usted fue el primer depositario de los débiles y nacientes esfuerzos de mi imaginación y se complació en dirigir mis primeros pasos en esta espinosa al par que florida senda.

Aumente usted, pues, los motivos de mi gratitud, constituyéndose protector de los desgraciados jóvenes Eugenio y Abundina², y que recordando el lector con el nombre de usted los célebres de Óscar y Amanda, sea este recuerdo el talismán que defienda de la severa e indigesta crítica estos borrones, hallando en el crédito de su Mecenas derechos a la indulgencia; y entonces a los beneficios de la amistad unirá el tributo del reconocimiento más puro su sincero y cordial amigo

J. R.³

Introducción

Bien conocida es la afición de los ingleses a los viajes por el continente y con especialidad por Italia. Pocos son los que no consagren algunos años de su vida a esta útil y amena ocupación; en términos que puede decirse ser Italia la segunda patria de los viajeros británicos. Con motivo de la reunión de los soberanos en Verona, llenose esta ciudad populosa de extranjeros atraídos de la curiosidad, cebada poderosamente con el atractivo que infundía su maravilloso espectáculo el año 1822.

La pompa y magnificencia de cinco cortes reunidas, las circunstancias políticas que lo motivaban y las demás que acrecentaban el interés particular de cada uno, formaron el golpe de vista más digno de llamar la atención del observador. No fue escaso el número de ingleses que se aña dieron al concurso general. Entre ellos se distinguían seis caballeros del Northumberland, a quienes felizmente sorprendió la solemne fiesta en Padua de vuelta a su país. Milord Smith, el más anciano de los seis, aunque enemigo del bullicio y estrépito de la corte, consintió no obstante, vencido de las instancias de sus amigos, en pasar a Verona y asistir a la triunfante entrada de los dos emperadores. Así lo verificaron; mas a poco tiempo el tedio e incomodidad que le ocasionaba tan insufrible trabajo le inspiraron la idea de hacer una excursión de algunos días por los alrededores de Verona, hasta que satisfecha la curiosidad de sus amigos pudiese continuar su viaje.

Las bellas descripciones que oía del decantado lago de Garda habían interesado tan vivamente su curiosidad que lo escogió por primer término de la expedición. En consecuencia comenzó a recorrer sus deliciosas riberas por la parte oriental, admirando la no interrumpida serie de jardines, que tales pueden llamarse las amenas llanuras que circundan el lago. Vio detenidamente el inaudito rumbo que trazó el

atrevido cretense* a una entera armada desde la pequeña laguna de San Andrés hasta el lago al través de las montañas, contemplando entusiasmado los efectos pasmosos del sublime genio que inmortalizó a los venecianos. Sobre todo arrebató su alma el pintoresco paisaje que reflejan las cristalinas ondas del famoso Benaco, donde se ven confundidos en hermoso desorden modernas fábricas con ruinas magníficas, sobresaliendo sus blanquizcos paredones y fragmentos de arquitectura entre el oscuro verde de los olivos y viñedos. Pisó embelesado la encantadora y amena península, donde a la antigua Sirmio ha reemplazado el pequeño castillo de Sermione, renovando las memorias del inmortal Catulo, a quien vio nacer aquel hermoso país; y siguiendo la ribera hacia Rivoltella le detuvo y suspendió el prodigioso conjunto de ruinas, que dan indicio de haber sido aquel terreno asiento de una populosa ciudad. Pero ya habían desaparecido sus habitantes y sólo quedaba de su grandeza pasada y población uno que otro pastor, cuyo rebaño se había esparcido, apareciendo y ocultándose alternativamente entre los antiguos residuos, paciendo las amargas retamas y yerbas silvestres que nacían en los cornisones y capiteles de pilastras caídas.

Pero, en medio de esta grandiosa muestra de la magnificencia antigua, advirtió el viajero observador los restos de un edificio moderno, cuyas proporciones góticas se descubrían entre las bellezas de la arquitectura romana, y su destrucción parecía reciente. Deseoso de saber a quién hubiese pertenecido, buscó en los alrededores quien le satisficiera su curiosidad.

No lejos de aquel sitio, sobre un promontorio que se interna largo trecho en el lago, se edificó una capilla dedicada a san Firmo, donde es grande el concurso de gentes que atrae la devoción. Sírvenla los franciscanos y allí hospedan con amor a los forasteros que visitan aquellos lugares. El religioso a quien M. Smith se dirigió para saber lo que deseaba, era puntualmente natural de Sermione y unía a instrucción nada común una laudable afición a las antigüedades de su patria. «No sois el único», le dijo, «a quien ha llamado la atención la singularidad de ver confundidas en un sitio reliquias de edificios antiguos y modernos y varios son los que han dedicado con placer algunas horas a la lectura del