

La urna sangrienta o El panteón de Scianella. Pascual Pérez y Rodríguez (Madrid: Edición e introducción de Miriam López Santos, prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Editorial Siruela, 2010, 300 páginas)



La edición de la novela que paso a comentar contiene un índice, prólogo, e introducción, nota a la edición (dedicatoria a D. Carlos Melchor, traductor de la época), bibliografía, y los dos tomos que componen la novela. El primero es encabezado por una introducción seguida de ocho capítulos y de seis capítulos más el segundo, con una conclusión a la que siguen las notas aclaratorias de la editora. *La urna sangrienta o el Panteón de Scianella* fue sacada a la luz de la Biblioteca de Catalunya por Miriam López Santos, publicada originalmente en la *Colección de novelas* de don Mariano de Cabrerizo en 1834. Ha sido seleccionada por la editora entre el corpus de las novelas que ha estudiado en su tesis doctoral dictada en la Universidad de León y recientemente publicada [*La novela gótica en España (1788-1833)*, Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2010].

La novela gótica española le debe mucho a la novela gótica inglesa, cuya ola se expandió entre 1765-1820, y cuyo máximo representante es Horace Walpole con *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1765). Los lectores de la época encontraban la lectura de esta y otras novelas del mismo género muy interesante, con los espacios y ambientes situados en espacios remotos y la aparición de lo sobrenatural, factores que han sido imitados en novelas posteriores y han servido de base para películas actuales que están teniendo gran éxito. Las novelas góticas inglesas tendían a situarse en época remotas como en la Edad Media y en lugares como Italia (como en la novela de Matthew Lewis *The Monk*, 1796) o en el Oriente Medio (como sucede en la novela de William Beckford, *Vathek*, 1786).

Miriam López Santos rescata de esas ancestrales tinieblas un ejemplar de la novela gótica española, género del cual Luis Alberto de Cuenca es uno de los pocos que había hablado y escrito ya más de veinte años atrás. Recordemos que fue este crítico quien en 1977 editó los primeros seis volúmenes de los doce de *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de Agustín Pérez Zaragoza, y ahora esa “sangre” reaparece en *La urna sangrienta o el Panteón de Scianella*, publicada tres años después.



La difícil tarea de la doctora López Santos partía del hecho de que en los “Catálogos de novela gótica” no se cita la novela que ha editado, la cual vio mencionada en “Catálogos de la novela de la época”, que no nombraban al autor. Pero el título la llevó a la pista para su descubrimiento como novela gótica, tal como comentó en la presentación de su libro que ofreció en la editorial Siruela tras su publicación, donde añadió que uno de los problemas que encontró es que el texto en cuestión se catalogaba como novela histórica y que “todos esos errores es porque nadie la había leído”. El texto fue publicado originalmente en dos volúmenes.

La novela gótica clásica acaba en la época de *Frankenstein*, de Mary Wollstonecraft Shelley (1818), y vemos por tanto que *La urna sangrienta* aparece después, pues el género gótico es más tardío en España. Como comenta Luis Alberto de Cuenca en el prólogo “Ann Radcliffe fue, con mucho, la maestra incontable de la novela gótica española” (11). De hecho, las novelas de Radcliffe son las que más se leyeron en España (aunque no las únicas), una novela más conservadora e indicada para un público femenino. Hay que notar que se leían, sobre todo, a través del francés (en España no se leía en inglés como ahora). Por tanto, eran traducciones de traducciones las que se leían en España.

Tal como indica la editora, las novelas góticas ven la luz en España a finales del Antiguo Régimen, cuando la ficción gótica agonizaba (1764-1820), y la historia de las letras españolas ha negado de manera reiterada la existencia de esta corriente dentro de nuestras fronteras (15). La doctora López Santos está en contra, este es uno de sus grandes méritos, y considera que la novela gótica filtró bien en España y se cultivó en un momento en que lectores estaban interesados y en el que los editores lo veían como un “negocio ventajoso”. Pero en España, la novela gótica se tuvo que ajustar a “la censura inquisitorial y gubernamental, exigencias moralistas o intransigentes preceptos neoclásicos” (16).

Miriam López Santos incide en la importancia de dos vertientes que escindieron el género en España: “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” (17). Se respeta la estructura formulaica, pero se incide en que se justifica como enseñanza moral. López Santos incluye a *La urna sangrienta* o

el Panteón de Scianella dentro del “gótico racional”, que “representa un estadio intermedio entre el conservadurismo radcliffiano y el sadismo más perturbador e irracional de M. G. Lewis” (18).

Sin duda, el enigma arrastra la historia. Tenemos elementos sobrenaturales (que al final vemos que no lo son tanto), terror, buenos y sobre todo, malos propósitos. Leemos en el prólogo que en esta novela subyace un mensaje como propaganda del régimen contra las creencias supersticiosas, en el periodo final del reinado de Fernando VII (19).

Y vayamos a la novela en cuestión. El factor duda, como buena señal intermitente que se refleja en la lectura, es el distintivo *par excellence* de la literatura fantástica, y aparece por doquier en toda la novela, en la que el narrador es consciente en todo momento de que ha de crear miedo, suspense, terror y confusión en un lector que en aquella época, sin duda, lo tendría. La historia comienza a raíz del encuentro de un manuscrito por parte de un viajero inglés. En la introducción del primer tomo se cuenta la historia de una familia.

En un principio no leemos un prólogo, sino una introducción que justifica la narración que sigue. Estamos situados en Verona de 1822 en la que un anciano alude a un inglés, un tal señor Smith, que va tras la pista de la “historia” que envuelve a la urna sangrienta, de la cual se hizo eco a raíz de un manuscrito hallado en un monasterio. Esta historia gira en torno a unos hechos reales que sucedieron en aquellos lugares. Pero esta “historia” es excusa más bien que sirve para la escritura de la novela gótica, y prácticamente carece de datos históricos minuciosos, aunque encontramos alguno, como la alusión al Directorio de Francia (seguido tras el reinado de terror y tiranía de Robespierre) (74). Como escribe la autora en el primer volumen publicado de su tesis doctoral: “La novela se desarrolla lejos del espacio y del tiempo, allí donde la sensación de opresión es máxima por la falta de referencias de la realidad” (*La novela gótica en España (1788-1833)*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2010, p. 214). Y continúa la autora “El final, sin embargo, debe certificar la veracidad de la historia, que se encuentra totalmente anulada, y se recuperan los personajes de la introducción. Es decir, el final remite igualmente a la técnica del manuscrito encontrado al que se une la tendencia a la verosimilitud que buscan los autores españoles” (214).

La narración comienza así: un viajero va a caballo, en las orillas del antiguo Benaco, quien se haya cercano a un palacio mis-





terioso y escucha voces. Durante la narración se funde el misterio, el terror miedo y las indagaciones racionales que van dando avisos constantes al lector. Se habla de un paraje por donde era imposible conducirse a un hombre otra mano que la del crimen. Las alusiones y opiniones del narrador omnisciente son constantes, con afán de ir adoctrinando al lector precisamente a ¿“no creer” o a creer?, pues contradictoriamente nos hace partícipe del placer de lo enigmático: “Hay momentos de la vida en que aparece el hombre arrastrado por alguna fuerza sobrenatural e irresistible a peligros inminentes y a obedecer a la ley forzosa que le señala la senda por donde debe caminar sin desviarse” (46). Las referencias al misterio parecen deleitar al narrador “¡Qué conjunto tan maravilloso de misterios!” (46). Y siempre está consciente del papel del lector, al que se llega a referir en ocasiones (91).

El caminante se introduce en un palacio y será ahí donde una sombra le hable, una Sílfida, el elemento y motivo sobrenatural de la novela: “Hay quien está sediento de tu sangre” y avisa a Eugenio (aun los lectores lo conocemos como Antonio) de que, cuando esté ante el peligro pronuncie las siguientes palabras: *Acuérdate de la Urna sangrienta* (50), tras lo cual le comenta ese espíritu benéfico que se vaya a Mantua. El narrador comenta sobre la conducta y situaciones determinadas de los personajes y las sensaciones que se producen, como cuando escribe de la Sílfida: “sobrenatural aparición de aquel ser benéfico” (52). Este es el ser fantasmagórico (aunque no será así al final) que más tarde no se reflejará como tal. Pero la historia así se queda, y la lectura continúa con en el encuentro del criado.

Averiguamos que el caminante, llamado Antonio, había enviado a su criado, Claudio, desde Venecia anteriormente para que le dispusiera de alojamiento, y desde que se encuentran, son una pareja en la que se enfatiza la amistad (recordándonos en ocasiones a Don Quijote y Sancho) sin demostrar Antonio en ningún momento ser superior a su criado. Ambos son testigos de un acto público en el que van a juzgar a Angélica, con quien inexplicablemente se sienten involucrados, desafortunadamente pues la justicia los relaciona con ella, quien es sospechosa de la muerte de Camilo. Sin embargo, esta desventura se convertirá más tarde en una suerte, en la cadena de coincidencias de la novela llena de bien planeadas conexiones que el lector habrá de tener muy en cuenta.

La trama es entretenida, y aprendemos de comportamientos que derivan en buenas y malas acciones. Se interpola lo racional

con lo irracional, casi siempre explicado por el narrador, para que no nos perdamos, aunque con frecuencia lo haga capítulos después cuando habíamos intentado asumir la aparente incoherencia o experiencia misteriosa de los personajes, ante la juegos de dobles con extrañas identidades. A mitad de la novela se da un gran giro cuando averiguamos que el criado, Antonio, es el hijo del Marqués de Scianella. Es decir, su nombre real es Eugenio, con lo que se invierten los papeles. Y aclara el narrador: “pues habrá ya conocido el lector que Eugenio por razones poderosas hacía el papel de criado y Claudio el de señor” (130), y más tarde sabremos también que Angélica es Mandina, la enamorada de Eugenio, de quien se separó por obra y acción del malvado Coscia, el criado maléfico de Ambrosio. La Sílfida no será precisamente tan “sobrenatural” como parecía, sino que es Lucrecia, la esposa disfrazada de Ambrosio, a quien había dejado cautiva su malvado marido, pero Cenón la había apoyado en su plan de cumplir y perfilar la función de ser ella uno de los personajes atractivos de la novela, pues como ama a su terrible marido, a pesar de todo, intenta ser la mediadora del bien y de intentar influir en el malévolo él, Ambrosio, asesino de su propio padre y secuestrador de su esposa.

Es una novela de buenos (Eugenio, Mandina, Eusebio) y malos (Ambrosio, Olimpia y Coscia) y la carga moralizante está clara. Casi todos acaban según sus actos, como ejemplo de justicia poética, siguiendo las pautas morales que le interesa destacar al narrador. Pero aunque Lucrecia muere, —quien actúa impecablemente en toda la novela—, pone en duda dicha justicia divina, nos preguntamos si realmente el narrador la está castigándola por amar hasta el final a su monstruoso y criminal marido, o por disfrazarse de Sílfida engañando, por medio de ser la artífice en alimentar la falsa superstición (aunque fuera para bien) a Ambrosio y a Eugenio.

Los diferentes capítulos a veces se asemejan a historietas intercaladas del Quijote, a las novelas y comedias de costumbres y enredos (pensemos en *The Rivals*, de Richard Brinsley Sheridan) y a las novelas detectivescas (se nos dan innumerables pistas). Pero aunque dichas historietas guardan conexión el lector mantiene dudas más allá de las que tienen los mismos personajes, que el narrador se encargará de ir resolviendo pues está bajo el control de una serie de varios rompecabezas cuyas piezas claves se guarda e irá poniendo en su sitio. Todo queda explicado casi siempre en una narrativa que oscila entre la bondad, perver-





sión y superstición, que hemos de insistir, desapueba el narrador, quien castiga a los malos con recurrencia: “La necia superstición inspirada por el malvado Coscia comenzó a atormentar su pecho con siniestros presentimientos” (107).

Las alusiones a la naturaleza, —que aunque bella es destructora— son constantes, interconectándose estos espacios exteriores con los espacios interiores terroríficos, de claro influjo en la literatura romántica que habrá de aparecer también en España pocos años después. A veces vemos muestras claras de la “falacia patética” (término romántico que inmortalizará John Ruskin años después) en escenas donde los sucesos más macabros van a la par de escenas ambientales donde suceden tormentas y en las que la naturaleza se revuelve contra el ser humano, como en el romanticismo, que habrían de llegar más tarde en el mismo siglo.

Para concluir, estamos ante una novela que critica la superstición, lo diabólico, la maldad, la mala educación (la que Coscia inculca en Ambrosio) frente a la buena (Cecilia es la dulce doncella de Mandina). Se defiende lo racional, con una gran carga didáctica y moralizante, como se muestra en el discurso del Marqués de Scianella a Eugenio, en el que dice: “Las virtudes del alma son la parte principal en la elección de esposa” (95). *La urna sangrienta* es una gran novela, y una pequeña pero clara muestra de que el romanticismo en España no nace de la nada, pues ya encontramos huellas de dicho movimiento literario en una novela que merece ser muy tenida en cuenta en futuros manuales y estudios de literatura gótica española.

Rafael Cabañas Alamán
Saint Louis University, Madrid Campus