Siglo diecinueve, 2024, vol. 30

págs. 113, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

LA CULTURA DEL VAMPIRO EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL

VAMPIRE CULTURE IN NINETEENTH–CENTURY SPAIN

Santiago Lucendo Lacal
Universidad Complutense de Madrid
ORCID: 0000-0001-5815-641X

Resumen: El presente artículo acomete una revisión profunda de la cultura del vampiro durante el primer tercio del siglo XIX en España, precisamente en el momento en que se extiende su uso metafórico, iniciado en el siglo anterior, y se populariza gracias a las versiones teatrales de *The Vampyre* (1819) de John William Polidori, además de las numerosas noticias y usos en la prensa. A pesar de que se ha escrito mucho, y desde distintos puntos de vista, sobre la presencia de los vampiros, todavía hay muchas preguntas en el aire y otras cuestiones en las que indagar, entre ellas las relativas al desarrollo particular del monstruo chupasangre en el ámbito español decimonónico, donde es considerado una superstición extranjera, pero cuya popularidad es suficientemente extensa como para que podamos hablar de una cultura del vampiro en España.

Palabras clave: Vampiro, Teatro de los vampiros, *The Vampyre*, Vampiro en España, Vampiro en el siglo XIX

Abstract: This article undertakes an extensive approach to the culture of the vampire during the first third of the Nineteenth Century in Spain, precisely at the time when its metaphorical use, initiated in the previous century, spreads, and becomes popular thanks to the theatrical versions of *The Vampyre* (1819) by John William Polidori, in addition to the numerous news and uses in the press. Although much has been written, and from different points of view, about the presence of vampires, there are still many questions in the air and other issues to delve into, such as those relating to the particular development of the blood-sucking monster in the nineteenth–century Spanish sphere, where it is considered a foreign superstition, but whose popularity is sufficiently extensive to speak of a vampire culture in Spain.

Key Words: Vampire, Vampire Theatre, *The Vampyre*, Vampire in Spain, 19th Century Vampire

INTRODUCCIÓN

A pesar de que se ha escrito mucho, y desde distintos puntos de vista, sobre la presencia de los vampiros en el siglo XIX, todavía hay muchas preguntas en el aire y otras cuestiones en las que profundizar, entre ellas las relativas al desarrollo par-

ticular del monstruo chupasangre en el ámbito español, donde es considerada una superstición extranjera, pero cuya popularidad es suficientemente extensa como para que podamos hablar de una cultura del vampiro en España. El objetivo de este artículo es establecer las bases de esa cultura del vampiro durante el primer tercio del siglo XIX español, precisamente en el momento en que se extiende su uso metafórico, presente ya desde el siglo anterior, y se populariza en la ficción, especialmente a través de las versiones teatrales de *El vampiro* (1819) de John William Polidori, pero también gracias a la prensa, a través usos diversos y noticias.

Si el estreno de la obra *El vampiro. Melodrama en tres actos y un prólogo* en el teatro de la Cruz en 1821 es uno de los capítulos más destacados de la presencia del vampiro en la España de comienzos de siglo, la representación de *El vampiro. Comedia en un acto,* de Eugène Scribe en 1834 es la confirmación de que el interés por el fenómeno surgido en los teatros de París en el verano de 1820 se asienta en España. Entre una y otra versión hay un importante cambio de concepción del monstruo: de un ser fantástico rodeado de efectos sobrenaturales, hacia una superstición explicada dentro de una comedia de enredo. En esos mismos años, florecen otros factores importantes, como las diversas noticias de prensa, que forman parte del entramado vampírico fundamental en esta época, y dentro de estas la titulada "Vampiro. Una historia verdadera" que tendrá una difusión mayor, apareciendo hasta en tres cabeceras distintas. La prensa, y el arte visual de Francisco de Goya, refieren crónicas y muestran al vampiro en metáforas e imágenes, que dejarán una huella indeleble y comienzan a constituir el estereotipo decimonónico que se consolidará al final de la centuria y, definitivamente a nivel universal, con la llegada del cine.

LA LLEGADA DEL VAMPIRO A ESPAÑA

En líneas generales, el caso español va a seguir lo que ocurre en el resto de Europa, y sobre todo en Francia de donde proceden los referentes iniciales. Pero es solo eso, líneas generales. En el caso particular español el vampiro es una superstición extranjera en un país lleno de supersticiones propias. Si a lo largo del siglo XVIII se extiende el conocimiento de los vampiros en la Europa más occidental, a través del discurso médico, teológico, sociológico y político (Groom, 2015: 97), es también en ese siglo cuando llegan algunas de las primeras noticias de vampiros a la península; el *Tratado sobre los vampiros* (1749) de Antoine Augustin Calmet, publicado unos años después del boom inicial en torno al caso de Arnold Paul, es el más influyente en este sentido.[1] La difusión de este tratado, en el caso particular hispano, se lleva a cabo principalmente a través de una reseña del popular ensayista Fray Benito Feijoo, quien, en la carta XX de sus *Cartas eruditas y curiosas* publicada en 1753, escribe una recensión sobre el tratado del benedictino francés. La obra de Calmet no debía estar muy extendida, ya que Feijoo solo consigue leerlo gracias a un ejemplar prestado, que habría logrado

1 En el prólogo de la obra de Calmet, Luis Alberto de Cuenca señala que la primera versión del tratado se publicó en 1749 y una versión ampliada dos años después (Calmet, 2009: 17).

obtener tras intentar localizarlo en "todas las librerías de la corte" (Feijoo 1765: 299). Necesariamente llegaron otras noticias con anterioridad, posiblemente algunos de los informes difundidos en la prensa extranjera a principios de siglo, y puede que algún tratado, pues de otro modo ¿cómo conoció Feijoo la existencia de la obra de Calmet sobre los vampiros que tanto deseaba localizar?

Incluida en el tomo IV, la carta XX de Feijoo sirvió para divulgar el conocimiento del tratado de Calmet en España y, por lo tanto, de vampiros y brucolacos. De hecho, esta es considerada una de las primeras apariciones de la palabra "vampiro" en lengua castellana, precedida únicamente por otra alusión del año anterior, como recoge Álvaro García Marín en *El vampiro griego* (2017). Tras está aparición, se ha constatado el uso de la palabra "vampiro" en varios textos en español en la segunda mitad del siglo XVIII, por ejemplo, en las *Cartas Marruecas* de José Cadalso, e incluso como metáfora del abuso en un texto de 1789 de Valentín de Foronda (García Marín, 2017: 137-138) siguiendo el uso entre los ilustrados, especialmente Voltaire, cuya referencia a los vampiros estará muy presente especialmente a partir de las Cortes de Cádiz (Alcalá, 1988: 262) y anticipando uno de los lugares comunes también en el XIX.

A comienzos del siglo en España se había difundido una idea de lo que era un vampiro, a saber, un cadáver que regresaba de la tumba para atormentar a sus vecinos y allegados chupándoles la sangre. A pesar de lo cual se incluyó una explicación en la reseña de *El Universal* a *El vampiro. Melodrama en tres actos y un prólogo* de Charles Nodier, en la que antes de hacer una crítica de la obra recién estrenada en el teatro de la Cruz, resumía lo que se tenía entonces por vampiro:

> Uno de los monstruos más abominables que ha producido la superstición es sin disputa alguna, el Vampiro; porque suponer que un cadáver se levanta de su sepulcro para chupar la sangre de una doncella, o la de un niño de teta, es necedad de tanto bulto que apenas puede concebirse. Injustamente se tachan los pueblos unos á otros de supersticiosos, porque si bien se reflexiona, todos los hombres son inclinados del mismo modo a lo maravilloso, y de consiguiente dan existencia á ciertos entes que se hallan fuera del orden de la naturaleza. [sic] ("Teatros" 23.12.1821: 1390)

No sabemos hasta qué punto era necesaria la citada explicación, pero sí parecía importante distanciarse y señalar que esta tradición era ajena a la cultura patria, ya que "En España, por fortuna, se han estado los muertos quietecitos y no ha habido nunca vampiros; pero hemos tenido brujas, duendes, ánimas en pena, fantasmas y otras preciosidades de esta especie". Además parecía importante incluir también una disculpa por ocuparse de una obra de tema popular, "todas las naciones han pagado y pagan su tributo á la ignorancia", impropio de la literatura y más aún de un autor renombrado como Lord Byron, al que todavía se atribuía la autoría de *The Vampyre*: "¿Podría creerse, si no lo viéramos, que en el año 21 del siglo 19 hubiese un poeta que dedicase sus talentos á esta clase de asuntos, y traductor que emplease su chapurrado en pasarlos de una lengua á otra?" [sic] ("Teatros" 23.12.1821: 1390)

De esta manera, a los textos presentes en el siglo XVIII derivados de los usos críticos de ilustrados como Voltaire, se suma a principios del XIX la ficción literaria con *The Vampyre* (1819) de John William Polidori que, respaldada por el Romanticismo y en la línea de la ficción gótica, se encarna y difunde en los teatros, y por lo tanto aparece ante los ojos de los espectadores.[2] Las representaciones teatrales, junto con la reproducción de murciélagos vampiros, nombrados a partir de la superstición y dibujados por los naturalistas cuyos tratados están cada vez más ilustrados, se plasman tempranamente en algunos de los grabados más conocidos de Goya, y sentarán las bases del posterior desarrollo iconográfico del vampiro decimonónico, especialmente en la segunda mitad del siglo. Sin dejar de lado la discusión sobre su existencia en ámbitos médicos, teológicos y filosóficos, su popularización se debe sobre todo al teatro y en buena medida a la prensa, que además de hacerse eco de los tratados promueve el uso simbólico a través de las repetidas metáforas del abuso, esas que también lo emparentan con la sanguijuela, que tampoco cae en desuso. Todos estos ámbitos se retroalimentan y contagian recíprocamente. Si los naturalistas tomaron el nombre de la superstición dieciochesca, la ciencia poco a poco aviva los discursos literarios, y el vampiro en la ficción permanecerá inseparable de esa discusión razonada sobre la imposibilidad de su propia existencia, siendo la incredulidad un tema fundamental en la ficción. Cuando se publica *Dracula* (1897) de Bram Stoker, ya se ha consolidado un estereotipo del monstruo y un mito, que, aun siendo moderno, parece haber estado siempre presente, por su conexión con miedos ancestrales, aunque sus características específicas y rasgos iconográficos se están formando en este momento.

Para llevar cabo una aproximación de la cultura del vampiro en España a comienzos del siglo XIX es necesario ocuparse al menos de tres aspectos esenciales que no han sido tratados en profundidad. En primer lugar, las representaciones del teatro de la Cruz, atendiendo a los cambios entre la representación de 1821 y 1831. En segundo lugar, las referencias y usos del vampiro en la prensa, que continúan el uso metafórico del monstruo de la sanguijuela y aportan otros nuevos; sin por último olvidar la situación particular de las imágenes creadas por Goya, que reinterpreta en clave de metáfora las imágenes de los tratados naturalistas como Buffon, y anticipa el desarrollo iconográfico del monstruo como murciélago. Aunque la repercusión de sus grabados fuera a principios de siglo muy limitada, especialmente dentro de España (Payán, 2022: 77) y no podamos por lo tanto considerar su obra un factor determinante en ese momento, fue sin duda un pionero en su interpretación visual.[3]

2 El relato de Polidori no es la primera referencia al vampiro en el ámbito literario, véase por ejemplo *La novia de Corinto* (1797) de Goethe que la precede, sin embargo, sí es el primer relato con una repercusión importante. Ahondando en el equívoco, o con muy mala intención, el propio Goethe habría afirmado que *The Vampyre* era lo mejor que habría escrito Byron por encima de *Don Juan* (Butler, 1956: 55).

3 A pesar de la relevancia del pintor aragonés en la construcción del imaginario vampírico posterior, salvo el artículo de Roberto Alcalá Flecha "El vampirismo en la obra de Goya" (1993) todavía queda mucho por entender, y constatar, de cuales fueron los referentes visuales concretos, entre los que, seguramente además de los grabados incluidos en los tratados naturalistas se debían encontrar las caricaturas inglesas con las que encontramos numerosos paralelismos.

Estos factores que se conjugan a comienzos del siglo surgen sobre un fondo de publicaciones y discusión teórica previa que permanece presente, con tratados como el de Calmet, vía Feijoo en España, que sigue siendo la referencia más repetida, además de otras supuestas noticias de vampiros reales y tratados eventuales, que seguirán apareciendo desde entonces y que fundamentan lo que va a suceder en los teatros.

LOS VAMPIROS DEL TEATRO DE LA CRUZ. DE NODIER A SCRIBE

The Vampyre, de John William Polidori se publicó en 1819, a partir del año siguiente se representaron varias adaptaciones teatrales del relato, que mayormente fue atribuido a Lord Byron, a pesar de los desmentidos, primero en París y después en Londres, a cargo distintas compañías (Summers, 2005: 271; Stuart, 1994: 41, 65). A partir de ahí llegó a otras capitales como Madrid, donde se estrenaría en 1821. La primera versión teatral de *The Vampyre* se llevó a escena en París el 13 de junio de 1820 en el Théâtre de la Porte-Saint-Martin, y fue titulada *Le Vampire, Mélodrame en trois actes avec un prologue* (1820), con un texto a cargo de Charles Nodier, Carmouche y Jouffrey (Stuart 1994: 41). Nodier, fascinado por los vampiros, ya había traducido el relato de Polidori al francés, y escrito una continuación propia, anacrónicamente un claro precedente del *fanfic*. Poco después, *Infernaliana* (1822) también incluiría otros conocidos relatos de vampiros de variada procedencia (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2002: 59-60). Su versión sirvió de modelo a otras tantas, una de las más importantes fue la del dramaturgo británico James Robinson Planché con una "traducción libre" titulada *The Bride of the Isles*, que mantuvo la ambientación original en Escocia (Skal, 2004: 17).

La versión de Nodier mantenía algunos de los elementos esenciales y personajes del relato original, pero situaba la escena en las Hébridas, alejándose prudentemente de los lugares próximos y destinos del *Grand Tour* de Lord Ruthven. También incluye a personajes de diversa procedencia, como el genio de los casamientos, llamado Oscar, o Ituriel, identificado como ángel de la Luna y desvelador de la verdad. Ituriel –Ithuriel en el original– es tomado del *Paraíso perdido* (1667) de Milton, donde Gabriel encomienda a Ithuriel y Zefón la tarea de encontrar y desvelar a Satán que amenaza oculto a Eva (Milton 2005: 247), cosa que hace Ithuriel con su lanza celestial, que desvela su naturaleza, en una escena que parece un precedente de Van Helsing.[4]

Miss Aubrey, la hermana del protagonista en *The Vampyre*, y víctima del monstruo, es rebautizada en el *Melodrama* como Malvina; toma de Ossian el nombre de esta, al igual que Oscar del mismo origen. La escena inicial se sitúa en la cueva de Fingal, una gruta de formación basáltica situada en la isla de

4 "Con su lanza, porque no hay falsía que resista / Toque celeste de temple; al contrario, vuelve / Por la fuerza a su apariencia propia: y Satán se sobresalta, / Sorprendido y descubierto" (Milton, 2005: 249)

Staffa, bautizada con el nombre del héroe del poema de MacPherson, que tan de moda estuvo en la época cuando se descubrió la cueva en el siglo XVIII. La isla se identifica visualmente por la presencia pintoresca de los hexágonos de basalto, que van a caracterizar los escenarios donde la roca se mezcla con las lápidas, y se conservan en las acotaciones del libreto manuscrito de la obra del teatro de la Cruz: "El lugar de la escena es una gruta de basalto cuyos largos prismas, terminan en ángulos desiguales hacia el cielo. El fondo de la scena está descubierto. El recinto de la gruta sembrado de sepulcros de diversas formas, columnas y pirámides y cubos: tosca y groseramente labrados" [sic] (Nodier 1821: 3-4).

Así mismo, introduce un final feliz que se mantiene en todas las adaptaciones posteriores, y sustituye el desenlace trágico original de Polidori por la llegada de "El Ángel exterminador en una nube", la caída de un rayo y una lluvia de fuego sobre Ruten, que se hunde arrastrado por las sombras (Nodier 1821: 146). La obra culmina de esta manera, espectacular y con un giro positivo necesario para la aceptación del público, que no habría tolerado bien el trágico final del relato en la representación.

La versión española de 1821 del teatro de la Cruz es una traducción que sigue con fidelidad el libreto de Nodier, marcado, como hemos visto, por ese eclecticismo fantástico que combina el original de Polidori, con Ossian y Milton en un popurrí sobrenatural.[5] Su fin último es el entretenimiento y el espectáculo, cuidadosamente alejado del mundo cotidiano en todos los sentidos. Con gran cantidad de efectos y aparato teatral, anticipa la recuperación del teatro de magia que tendrá lugar con la llegada de Juan de Grimaldi en compañía de los Cien mil hijos de San Luis, y que se hará cargo de la gestión de los teatros madrileños (Gies 1988). Siendo una pieza de entretenimiento, no es extraño que obtuviera sin problemas el visto bueno de la censura, que corrió a cargo de Blas Sobrino González quien no vio "inconveniente que se permita ejecutar el drama anterior" el 26 de noviembre (Nodier, 1821: 151). El distanciamiento geográfico y el carácter fantástico de los seres que pueblan la obra, además de la naturaleza del propio vampiro, alejaban la representación de la visión crítica y pesimista del original de Polidori, quien había utilizado el elemento sobrenatural solamente en lo que rodea a su protagonista para criticar la visión romántica y retratar burlonamente al que había sido en la vida cotidiana su abusivo empleador, Lord Byron (Macdonald, 1991: 98).

Al cotejar la publicación en francés del libreto con el texto manuscrito de la versión española, comprobamos que apenas hay algunas supresiones y añadidos, más allá de los cambios que la propia traducción implica. Existen algunos párrafos tachados, frases y nombres propios adaptados: por ejemplo, el lord Ruthven de Polidori –"Rutwen" en Nodier– es "Ruten" en la versión española. Pero, en definitiva, no hay grandes modificaciones, y algunos de estos se han realizado sobre el propio texto de trabajo, seguramente como consecuencia de ajustes sobre la marcha durante los ensayos. También hay que constatar que existen algunas

5 La figura de Ossian no era ajena a la escena Madrileña. El famoso actor Isidoro Máiquez representó al protagonista en Oscar, hijo de Ossian en 1811 (Linés, 2010: 14). Sobre la influencia de Ossian en España ver el libro de Isidoro Montiel *Ossian en España* (1974).

pequeñas diferencias entre los dos manuscritos que se conservan, posiblemente relacionados con esas mismas modificaciones *in situ*. En cualquier caso, la obra, que había pasado la censura en 1821, siguió siendo representada en 1824 a pesar de los cambios políticos y en la gestión teatral, como prueban los anuncios de las funciones como el publicado en el *Diario de Madrid* del 17 de julio ("Teatro" 1824 n. 199: 4). También por eso, debemos entender que la representación de un ser como el vampiro no suponía ninguna amenaza, ni se entendió como una crítica frente al orden establecido, sino tan solo como entretenimiento en la línea del teatro de magia que resurge en esta época. La obra se representó en varias ocasiones a lo largo de la década de los años veinte, y aunque se estrena antes, coincide también con el momento en el que Juan de Grimaldi se hizo cargo de la administración y renovación de los teatros de la Cruz y del Príncipe (Gies, 1988: 21). La obra no fue percibida como peligrosa, pasó la censura en el trienio liberal y se mantuvo durante la conocida como década ominosa de restauración monárquica, pero en sus efectos, además anticipó algunos de los éxitos posteriores durante la gestión de Grimaldi, como *La pata de cabra* de 1829 escrita por el propio Grimaldi.

Frente a las posibles reticencias por presentar a un espectáculo basado en una superstición extranjera y alejado del repertorio clásico se esperaba que la obra fue bien recibida: "á pesar de la estravagancia que encierra en si su supersticioso argumento. La empresa ha creído complaces al heroico público de Madrid, presentándole este espectáculo que (aunque no corresponda al género clásico), está casi segura de que le agradará por su novedad é interés" [sic] (*Diario de Madrid* n. 330, 26.11.1821: 1006). Y en efecto la crítica alabó la actuación, con Juan Carretero al frente, pero también el montaje, como recogía el mismo diario: "La empresa, tanto en la repartición de papeles, como en la decoración del espectáculo, no ha perdonado fatiga ninguna para que su representación sea, sino útil e instructiva, agradable y variada á lo menos" (1821: 1006) Sin duda el despliegue audiovisual contribuyó al éxito.

La importancia del montaje también se recoge en las acotaciones del libreto original, donde encontramos referencias a personajes que descienden montados en una nube, truenos y espectros fantasmas que surgen y desaparecen del escenario, y un cuadro inicial irreal, a pesar de estar inspirado en un lugar existente como es la cueva de Fingal: "El lugar de la escena es una gruta de basalto, cuyos largos prismas, terminan en ángulos desiguales hacia el cielo. El fondo de la escena está descubierto. El recinto de la gruta sembrado de sepulcros de diversas formas, columnas, pirámides y cubos tosca y groseramente labrados. Mas inmediato a los espectadores sobre un sepulcro una joven recostada y sumergida en un sueño profundo" (Nodier, 1821: 3).

Además de la adaptación teatral de la obra de Nodier, en el siglo XIX en España también se tradujo al castellano el relato de Polidori.[6] Sin embargo, a

6 Las tres ediciones decimonónicas conservadas en la Biblioteca Nacional siguen la atribución errónea o dudosa: como "atribuida a Lord Byron" y una directamente como "obra del poeta Byron" a la que incluso se añade el subtítulo apócrifo "o la sangre de las víctimas" (Polidori, 1824; 1841; 1843)."

diferencia de lo ocurrido en Francia, esta traducción sucedió a la representación teatral y, por lo tanto, debemos entender que fue el teatro el que inició el interés en *The Vampyre* y no viceversa. Algunos de los que leían a Polidori lo hacían posiblemente con una idea, expectativas y una serie de imágenes previas, procedentes del teatro. La primera traducción española del relato de la que tenemos constancia es de 1824, año en el que coincide con una reposición de la obra, que se anuncia el 14 de julio de ese año (*Diario de Madrid*, núm. 195: 4), y las sucesivas ediciones son de 1841 y 1843. Todas mantienen la errónea atribución, o como poco la duda, a pesar de que Byron se había desmarcado claramente de su autoría, en una conocida carta al editor Galignani, publicada por el mismo en 1831 como un inserto facsímil de las obras completas (Byron, 1831: IV-V).

En 1834, se estrena también en el Teatro de la Cruz *El vampiro. Comedia en un acto*, de Eugène Scribe, traducida por Antonio García Gutiérrez. De esta obra, de la que también se conservan copias manuscritas en la Biblioteca Histórica, se publicó el libreto en la época, a diferencia de lo que ocurrió con la de Nodier que permanece inédita. Con la obra de Scribe se produce un cambio de paradigma, acorde con una progresiva orientación del mito hacia las preocupaciones y temas burgueses que lo dominarán a lo largo del siglo XIX (Butler, 2010: 85). Aunque originalmente se habían estrenado las dos obras en París con muy poco tiempo de diferencia, en España hay un salto de más de diez años entre una y otra. Esta diferencia va acompañada de un cambio de tendencia del gusto general, además de los cambios políticos reseñados, que de forma genérica marcan el paso desde el romanticismo fantástico, marcado por la presencia de numerosos elementos sobrenaturales y efectos especiales en la puesta en escena, al realismo cotidiano y la explicación del elemento sobrenatural a través de causas mecanicistas, y con muchas menos necesidades desde el punto de vista del montaje, de la obra de Scribe, y por lo tanto mucho menos espectacular también.

En la comedia de Scribe el elemento sobrenatural no existe y la presencia del vampiro se debe únicamente al engaño y la superstición de los humanos. La obra se localiza en Hungría, que desde la primera escena se caracteriza por sus paisajes sublimes y la superstición de sus gentes:

> HERMANCIA: Ya veo que no te agrada Ungría, y sin embargo, qué has visto tú mas hermoso? Esas cavernas de hielo, esas montañas de nieve, esos precipicios espantosos, la sencillez de sus habitantes, sobre todo su honradez…
> LUCÍA.: Ciertamente.
> HERMANCIA.: Te confieso, sin embargo, que son en estremo supersticiosos, que dan crédito á las apariciones de vampiros y fantasmas; en fin, que creen todas las fábulas que les han trasmitido sus mayores, y aun mi esposo mismo… [sic]. (Scribe, 1839: 1-2)

Resumir las idas y venidas del argumento de esta comedia de enredo resulta complicado, a pesar de su brevedad. La conexión con el vampiro está solo ligada al personaje de Adolfo de Valber, al que erróneamente dan por muerto en varias ocasiones, y los más crédulos toman por vampiro. Adolfo, que fomenta

el equívoco para evitar un matrimonio no deseado e impuesto por su tío, se hace pasar por "Ruben", en clara alusión al Ruthven de Polidori, Ruten en Nodier. Finalmente, todo se resuelve en favor de Adolfo y la joven Lucía que lo amaba en secreto. Su enamoramiento se desvela con el engaño, concluyendo la obra con el compromiso de estos por amor, frente al intento de imposición de un matrimonio de conveniencia. Aunque el mensaje y la intención es clara, el desarrollo es farragoso y lleno de incoherencias. El propio Larra lo apuntaba como tal en su crítica demoledora en la que aprovechaba para introducir la puya política: "Va y viene, es arrogante y atrevido; quiérenlo echar, y él no se quiere ir; por fin se escabulle y esconde […] Una pequeña diferencia les encuentro, sin embargo, a saber: que a nuestros vampiros políticos se los ve venir, se les entiende siquiera, y *El vampiro* húngaro representado esta noche es obscuro e ininteligible" (1944: 651)

La obra abandona el terreno maravilloso y se adentra en un ámbito naturalista, a pesar del contexto: una Hungría plagada de supersticiones, caracterizada por un paisaje sublime que trae a la mente un cierto pintoresquismo romántico, además de los malentendidos propios de las novelas de Ann Radcliffe. Puede que la obra se aproximara al espacio romántico a través de la escenografía, aunque la obra impresa carece de acotaciones que aporten información en este sentido, pero la imagen grabada que conservamos de la representación apenas muestra los cortinajes del interior de un salón, y reflejan un mundo bastante prosaico y en todo caso un aire noble dieciochesco en el vestuario. Tampoco aparecen, por supuesto, las figuras alegóricas, como Oscar e Ituriel.

Aunque en ambas obras –Nodier y Scribe– existe un trasfondo matrimonial, acorde con las inquietudes e intereses burgueses de la época, el tratamiento es muy distinto, inclinándose la segunda hacia el costumbrismo. De este modo el vampiro da un giro naturalista, alejándose de la ficción fantástica y centrándose casi exclusivamente en el enredo y la cuestión matrimonial. Deja de lado el aspecto sobrenatural, más allá de su presencia como folclore y trasfondo geográfico. El vampiro existe aquí solo en el miedo que utiliza su protagonista para lograr sus objetivos y sirve para ridiculizar a los más crédulos que son solo los criados.

En definitiva, estamos frente a un vampiro mucho menos espectacular y prosaico que en la versión de 1821. De lo espectral a lo tangible, "giving up the ghost", tal y como denominó Nina Auerbach en *Our vampires ourselves* a esa evolución del carácter espectral de Ruthven hacia aspectos mucho más tangibles (1995: 11). La pervivencia de ese vampiro asociado al matrimonio en España y los miedos y peligros en torno a este seguirán presentes hasta la llegada del siglo xx, como prueba, más allá de Drácula, el relato *Vampiro* (1901) de Emilia Pardo Bazán, en el que un anciano llamado Don Fortunato, tan rico como decrépito, se casa con la quinceañera Inesiña. La joven termina falleciendo pronto, contrariamente a las expectativas, mientras que Don Fortunato rejuvenece. En dicho relato, se ha abandonado cualquier tipo de concesión romántica y final feliz, pero las preocupaciones y peligros en torno al matrimonio de conveniencia siguen presentes.

LOS VAMPIROS EN LA PRENSA: DEL AZOGUE AL VAMPIRO DEL OCÉANO

Si solo atendemos a los vampiros que aparecen en el teatro, relatos o novelas el cuadro quedaría incompleto. El monstruo, como metáfora independiente, va a aparecer en repetidas ocasiones en la prensa, retomando el sentido de la sanguijuela, con la que tiene en común su sentido de abuso a partir del consumo de sangre. Acabamos de ver como la crítica teatral de Larra a la obra de Scribe utilizaba ese mismo sentido heredado de Voltaire, pero existen otros ejemplos que continúan mostrando un uso generalizado y ampliado a otros usos distintos o con matices. Veamos a continuación brevemente algunos de esos casos que completan el panorama.

Sin ir más lejos, un mes antes del estreno del *Melodrama* de Nodier, *El Censor, periódico político y literario* publicaba la continuación de un diálogo ficticio entre un Comerciante y un Viajero en el cual, explicando la nueva situación política al viajero, y a partir del uso constante de "servil" como insulto por parte de aquellos nuevos poderes en sus requerimientos para ocupar puestos relevantes, menciona la injusticia de denominar "servil" a aquellos ministros que no cedían a la presión para otorgar esos nuevos cargos: "Llamase servil á todo ministro que no condesciende con las descabelladas pretensiones de ese enjambre de vampiros que quieren invadir todos los puestos" (1821: 280) y era, posiblemente una referencia entre otras más recientes, al conocido *Diccionario crítico-burlesco* (1812) de Bartolomé José Gallardo que, en una temprana aparición de la palabra vampiro, en la entrada "Liberales" decía:

> Una cosa, no obstante, se entiende bien sin comentario: que es el terror pánico que la idea sola de los hombres liberales infunde á los serviles, es decir, á los que se honran con el título de siervos, porque saben que con el de siervo de los siervos se puede muy bien ser señor de este mundo y el otro. Sus temores estan aquí bien significados: siempre el ojo al Cristo, que es de plata; los suntuosos y antiguos edificios son el verdadero pio de su mentida piedad, porque es donde ellos han encontrado el palacio del Pipiripao.
>
> Pero el antiguo edificio romanesco gótico-moruno de las preocupaciones caerá; y quedaránse á la luna de Valencia, tanto mochuelo, tanto vámpiro, cáravo y lechuzo como Lamparas mata y el aceite chupa [sic]. (1993: L)

Otro ejemplo. Poco antes del estreno en el teatro de la Cruz del *Melodrama* de Nodier, un artículo nos habla de un vampiro distinto, en este caso como una responsabilidad amenazante. El 21 de noviembre de 1821, *El Eco de Padilla* recogía una noticia sobre la desastrosa situación de las minas de azogue de Almadén: "Cansados de esperar, afligidos de la miseria, y agoviados dé la desconfianza, seguimos un trabajo tan decantadamente nocivo á nuestra salud, como se ha demostrado, y lo indica suficientemente la multitud de inutilizados que presentan el cuadro mas propio de los efectos de una continua guerra." [sic] (1821:

1) A partir de esa situación, el vampiro se compara con el peso de la responsabilidad, la presión sobre los gobernantes como el monstruo chupasangre: "En un principio apareció á algunas autoridades de Almadén la responsabilidad, como un horrible Vampiro, que con un nudoso látigo amenanazaba á los estraviádos. Se desengañaron, y vieron que con el corto sacrificio de un poco de incienso dejaba á cada pobre andar por donde quiera." [sic] (1821: 1).

No todo eran metáforas políticas, y la naturaleza también va a proveer de nuevos ejemplos más allá de los murciélagos chupasangres. El viernes 12 de diciembre de 1823, *El Diario Balear* recogía una noticia publicada en París unos meses antes en la que se daba cuenta del hallazgo de "uno monstruos marinos desconocido hasta el día hoy" (1823: 2). La descripción parece una escena propia de Moby Dick: "Es tal su fuerza, que estando herido por dos fuertes arpones, rompió el asta del uno y dobló la del otro; y la celeridad con que huyo después de los golpes solo se puede comparar á la de la ballena; arrastrando de tal modo la chalupa, que estuvo muchas veces para irse a á pique [sic]" (1823: 2).

Incluso una vez muerto fue necesaria la intervención de "tres bueyes, dos caballos y 22 hombres" de un cuerpo que el cronista asimila a una Raya pero que el naturalista Patchen bautiza como "Vampiro del océano" (1823: 2).

De esta forma la prensa difundía y completaba el uso del vampiro, consolidando y completando lo que se tenía por vampiro. Pero entre estas noticias apareció una que circularía por varios de los periódicos de la época, un relato de Prosper Mérimée transformado en crónica. La historia de Rhawa, una "Historia verdadera", se presentaba como un ejemplo de una superstición aberrante de la que habría sido testigo un anónimo viajero, pero en su difusión y título contribuía a difundir su creencia, como vamos a ver a continuación.

EL VAMPIRO. HISTORIA VERDADERA

El 7 de noviembre de 1829, el *Semanario instructivo o miscelánea de ciencias, artes y literatura de Cádiz* incluía entre sus artículos "El vampiro. Historia verdadera" que comenzaba así: "Una de las preocupaciones más absurdas que han trastornado la cabeza de los hombres, ha sido la de creer la existencia de los vampiros. Estos según la idea vulgar son unos muertos, que sin saberse el porqué salen por la noche de sus tumbas, y se entretienen en ir á chupar la sangre de los vivos, prefiriendo sobre todo la de las jóvenes [sic]" (1829: 42).

Además de definir brevemente lo que se entendía por vampiro, para aquellos que no lo tuvieran claro todavía a estas alturas, el autor señalaba Alemania como el lugar donde tenía más arraigo está creencia, y se sorprendía tanto de que un escritor célebre hubiera escrito una obra sobre este asunto –de nuevo tomando a Byron por el autor– como por el hecho de que se hubiera representado una obra con ese argumento (1829: 42). Su autor afirmaba haber visto representado el melodrama en París, y de ahí entendemos que se refiere a la versión de Nodier, aunque nada dice de su puesta en escena en el teatro de la Cruz. También señalaba el éxito que tuvo en la capital francesa, si bien "es cierto que una gran parte

de su aceptación la debió á la magnificencia de los trages, al lujo teatral y a la habilidad de los actores" [sic] (1829: 43). Asimismo, el autor reconocía la presencia de unos "pájaros" presentes en América septentrional llamados así porque "chupan la sangre á los que duermen" y el hecho de que "Esta preocupación de los Vampiros ha originado bastantes desórdenes y aun catástrofes" (1829: 43) para pasar a continuación a relatar como ejemplo reciente de estos desaguisados la historia de la joven Rhawa, relatada por un viajero en 1827.

El relato que se incluía a continuación, ya en boca directamente de "un viajero verídico" (1829: 43) que describía con incredulidad, como habría sido testigo directo de un caso de vampirismo. La hija de su anfitrión, llamada Rhawa, afirmaba "que había visto a un hombre macilento y envuelto en una sabana entrar por la ventana, y que arrojándose á ella la habia mordido y casi ahogado: añadió que le parecia que era un vecino del pueblo llamado Wireznay, que había muerto quince días antes." [sic] (1829: 44). Al día siguiente los vecinos desentierran el cadáver del difunto, y al encontrarlo incorrupto, todos afirman sin duda que se trata de un vampiro. Lo mutilan, y queman después el cadáver, como es habitual en estos casos, en un patrón que se repite desde el caso de Arnold Paul en 1732. La familia, y el viajero, velarían las siguientes noches a Rhawa, cuyo estado de salud se agrava día a día, hasta que fallece once días después. El viajero abandona la aldea.

El mismo texto, con el mismo título y contenido, sería publicado al año siguiente en *El Correo: Periódico Literario y Mercantil* el 20 de octubre de 1830 y un mes después, y del mismo modo, en *El Diario Balear* del 16 de noviembre. La repetición de esta historia en la prensa española nos permite ver los mecanismos de difusión y recorridos de la historia de los vampiros, y cómo los artículos similares se repiten y contribuyen a extender esa historia bajo una supuesta mirada descreída, a través del testimonio de un supuesto viajero. Lo interesante, y lo que nos permite ver al mismo tiempo los procesos de difusión a través de la traducción de noticias descontextualizadas, es que el propio testimonio del viajero que incluía el artículo procedía de la ficción, ya que era la traducción del francés de una noticia aparecida en *Le Figaro* el 12 de julio de 1828, bajo el título "Une tradition poulaire" a la que se habría añadido esa introducción inicial sobre los vampiros. Pero, más aún, ese texto publicado en *Le Figaro* se habría extraído de uno de los capítulos de *La Guzla* (1827) de Prospéer Mérimée, al que le habrían cambiado apenas los nombres, donde la joven Rhawa es originalmente Khava y su padre en vez de Vuck Roglonowich era Poglonovich.

Así, con este recorrido de la historia desde Khava hasta Rhawa, y de París a Cádiz, observamos el desplazamiento del vampiro de una ficción literaria incluida en un texto que se hacía pasar por folclore a crónica periodística. *La Guzla*, una falsificación de Mérimée pretendiendo ser únicamente el testigo y traductor del poeta Hyacinthe Maglanovich,[7] se convertía en la crónica de un viajero en

7 Supuestamente *La Guzla* (1827) estaba formada por historias populares y canciones recogidas del poeta Hyacinthe Maglanovich y Mérimée se presentaba tan solo como el traductor. Parece ser que *La Guzla* habría engañado a Pushkin (que llegó a traducirlo al ruso, aunque no sabemos si entre esas historias estaba la de Khava), aunque no a Goethe (Ibarlucía y Catelló-Joubert, 2002: 133),

Le Figaro y de ahí en "Historia Verdadera" en España, a través del *Semanario instructivo* y los que le siguieron. Mérimée, que ocupó el puesto de Nodier en la Academia francesa de las letras en 1845, también retoma la recopilación y elaboración literaria de historias del siglo XVIII –el caso de Arnold Paul, Peter Plogowich o Calmet– como su predecesor en *Infernaliana* (1822), pero a diferencia de éste que añadió al final de su texto una advertencia exculpatoria, Mérimée lo hizo pasar por testimonio directo y de ahí a la prensa hispana.

CONCLUSIÓN

Al igual que en el resto de los países de la Europa más occidental, uno de los principales medios de difusión y popularización del vampiro en España fueron las representaciones teatrales, que adaptaron y tradujeron a un lenguaje audiovisual el relato *The Vampyre* de William Polidori atribuido a Byron. A diferencia de lo que ocurrió en París en el verano de 1820, cuando se ejecutaron distintas versiones teatrales en muy poco tiempo, en Madrid la única versión de la que tenemos constancia entre 1821 y 1834, es la del *Melodrama en tres actos y un prólogo* (1821) traducida del original de Charles Nodier. En 1834, la obra titulada *El vampiro. Comedia en un acto* de Eugène Scribe, también original de 1820, se traduce al español, y se representa en el teatro de la Cruz, dando el relevo al melodrama que se interpretó en varias ocasiones. El cambio de versión afecta, a través del género, de melodrama a comedia, la extensión, más breve de la segunda, y el aparato teatral y efectos reducidos, a la naturaleza del propio vampiro, que es bien distinta. Pasamos de un vampiro sobrenatural, en un contexto maravilloso, marcado por el eclecticismo, a una comedia de enredo, donde el vampiro tiene que ver con la superstición y el engaño a los más crédulos y las costumbres de la época. Así, podemos hablar de un salto, de una ficción romántica a una postura más naturalista y cotidiana, muy acorde con los cambios generales de las corrientes artísticas y culturales de la época que van a suceder. Sin embargo, y a pesar de esas diferencias, el vampiro sigue siendo en ambos casos el dispositivo monstruoso que sirve para abordar el matrimonio, una de las instituciones y preocupaciones centrales de la burguesía.

En este panorama, el relato original de Polidori ocupa un segundo plano, en importancia y en cronología, ya que sus tres traducciones al español en el siglo XIX parecen ser consecuencia del éxito teatral y no viceversa. Pero no todo pasa por la ficción, que se elabora y extiende en este momento. En España ya existe desde el siglo XVIII un conocimiento y uso metafórico del vampiro, que aunque no sea comparable cuantitativamente con su presencia en otros países europeos, si es suficiente y tan significativa como para que se extienda su conocimiento, antes incluso de la irrupción de los vampiros en los teatros madrileños. La prensa recoge ejemplos de su uso como arma arrojadiza para referirse al abuso político,

quizá porque él mismo ya había escrito en 1797 el poema vampírico *La novia de Corinto* inspirado en un texto de Filostrato.

además de los grabados de Goya también en un sentido crítico, precediendo a la ficción romántica, y constatando la influencia de las ciencias naturales, que van a aportar un ingrediente fundamental para la constitución iconográfica del vampiro decimonónico.

La prensa, junto con el teatro, se hace eco de las referencias del siglo XVIII, y contribuye con sus noticias y distintos usos asociados al abuso, pero también a las ciencias como en *El vampiro del océano*, a multiplicar y afianzar su presencia. El recorrido de las historias dieciochescas, que están en la base de inspiración de *La Guzla* de Mérimée o *Infernaliana* de Nodier, hacia la ficción decimonónica y de ahí recontextualizadas como crónicas en el caso de "Vampiro. Historia verdadera" nos ha permitido ver con claridad el proceso de mistificación, evolución, divulgación y consolidación del vampiro como creencia popular, a pesar de las reticencias de testigos supuestamente objetivos.

Aunque queda todavía mucho por estudiar de la cultura del vampiro en el siglo XIX en España, y es esperable que la progresiva digitalización y divulgación de materiales facilite esta tarea, la aproximación a dicha cultura debe pasar por el análisis detallado de todos los textos y contextos interdependientes, las producciones teatrales, sus libretos, escenografías e intérpretes, pero también de las relaciones complejas entre la literatura y la prensa, las ciencias y la superstición, el arte y la política que aquí empezamos a dibujar para aproximarnos a una cultura del monstruo.[8]

8 Quiero expresar mi agradecimiento a las instituciones que han contribuido directamente al desarrollo de este trabajo, y a las personas detrás de esas instituciones y que les dan sentido. A la Biblioteca Histórica de Madrid, a la Biblioteca Nacional Española, al Museo del Romanticismo, y en particular a su bibliotecario Alfredo Jurado. También quiero agradecer a Juan Jesús Payán por su ánimo y apoyo, sin la cuales este trabajo no habría llegado a término.

OBRAS CITADAS

ALCALÁ FLECHA, Roberto. "El vampirismo en la obra de Goya." *Goya: Revista de arte*. Madrid. Núm. 233, 1993: 258-267.

AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves.* Chicago y Londres: Chicago University Press, 1995.

BUTLER, Eliza Marian. *Byron and Goethe. Analysis of a passion.* Londres: Bowes & Bowes 1956.

BUTLER, Erik. *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film Cultural Transformations in Europe 1732-1933.* Nueva York y Suffolk: 2010.

BYRON, George Gordon. *The Works of Lord Byron.* Paris: Galignani, 1831.

CALMET, Augustin (1753) *Tratado sobre los vampiros*. Madrid: Reino de Cordelia, 2009.

"Continua la conversación entre el Viajero y el Comerciante." *El Censor. Periódico político y literario.* Número 64*,* 20.10.1821: 276-289.

"El vampiro. Historia verdadera." *Semanario instructivo o miscelánea de ciencias, artes y literatura*. Cádiz: 1829, Tomo I: 42-48.

"El vampiro. Historia verdadera." *El correo: Periódico Literario y Mercantil*. Núm. 356, 20.10.1830: 2-3.

"El vampiro. Historia verdadera." *Diario Balear.* Núm. 47, 16.11.1830: 187-188

FEYJOO Y MONTENEGRO, Fr. Benito Gerónimo. (1765) *Cartas eruditas y curiosas. Tomo IV*, Madrid: Imprenta de Antonio Pérez de Soto, 1765.

GALLARDO, Bartolomé José. *Diccionario crítico-burlesco*. (1812). Edición digital basada en la de Madrid, Imprenta de Sancha, 1838. Barcelona: Alta Fulla, 1993.

GARCÍA MARÍN, Álvaro. *Historias del vampiro griego.* Madrid: CSIC, 2017.

GIES, David Thatcher. *Theatre and Politics in Nineteenth-century Spain.* New York: Cambridge University Press, 1988.

GOETHE, Johann Wolfgang. "La novia de Corinto." (1797). Jacobo Siruela, ed. *Vampiros*. Madrid: Siruela, 1992: 4-15.

GROOM, Nick. *The Vampire. A New History*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2015.

IBARLUCÍA, Ricardo y Castelló-Joubert, Valeria, eds. *Vampiria. De Polidori a Lovecraft*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

LARRA, Mariano José de. "El vampiro" (1834). *Artículos completos*. Madrid: Aguilar, 1944: 651-652.

LINÉS VIÑUALES, Carmen "*Isidoro Máiquez en el papel de Otelo e Isidoro Máiquez en el papel de Óscar, hijo de Ossián*, "litografías de José Ribelles y Helip"." *Pieza del mes* (Sala XVIII, Literatura y Teatro). Madrid: Museo del Romanticismo.

MACDONALD, Douglas L. *Poor Polidori: A Critical Biography of the Author of "The Vampyre."* Toronto: University of Toronto Press, 1991.

MÉRIMÉE, Prosper. *La Guzla: ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, La Croatie et l'Herzégowine*. París: F.-G. Levrault, 1821. [gallica.bnf.fr]

MILTON, John. (1667). *Paraíso perdido.* Barcelona: Galaxia Gutenberg 2005.
"Minas de Azogue de Almadén 12 de noviembre." *El Eco de Padilla*. Núm. 113, 21.11.1821: 1.
MONTIEL, Isidro. *Ossián en España*. Barcelona: Editorial Planeta, 1974.
NODIER, Charles. *Le Vampire, mélodrame en 3 actes, avec un prologue* Paris. J.-N. Barba, 1820.
—. *El vampiro. Melodrama en tres actos y un prólogo.* Mss. bhm_tea-1-90-5a Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, 1821.
—. (1822) *Infernaliana*. Buenos Aires: Brújula, 1968.
"Noticias extrangeras. Francia. Paris 12 de noviembre". *Diario Balear*. Núm. 36, 12.12.1823: 1-2.
PARDO BAZÁN, Emilia. "Vampiro." *Blanco y Negro*. Núm. 539, 31.08.1901: 2-3.
PAYÁN, Juan Jesús. *Los conjuros del asombro. Expresión fantástica e identidad nacional en la España del siglo XIX.* Delaware: Juan de la Cuesta, 2022.
POLIDORI, John William. (1819). *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
—. *El vampire. Novela atribuida a Lord Byron.* Barcelona: Imprenta de Narciso Oliva, 1824.
—. *El vampire. Novela atribuida a Lord B[i]ron. Madrid:* Imprenta del Diario Popular, 1841.
—. *El vampiro, ó la sangre de las víctimas*. *Novela de Lord Byron*. Madrid: sin editorial, 1843.
SCRIBE, Eugène (1834). *El vampiro. Comedia en un acto*. Trad. Antonio García Gutiérrez. Madrid: Boix Editor, 1839. [hdl.handle.net]
SKAL, David J. *Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. Nueva York: Faber and Faber, 2004.
STUART, Roxana. *Stage Blood. Vampires of the 19th-Century Stage.* Bowling Green OH: Bowling Green State University Popular Press, 1994.
SUMMERS, Montague. "The Vampire in Literature." (1928). *The Vampire. His Kith and Kin*. Reimpresión. EEUU: Kessinger Publishing, 2005: 271-340.
"Teatros". *Diario de Madrid*. Núm. 330, 26.11.1821: 1006.
"Teatro". *Diario de Madrid*. Núm. 199, 17.07.1824: 4.
"Teatros". *El Universal*. Núm. 357, 23.12.1821: 1390
"Une Tradition Populaire." *Le Figaro. Journal non Politique*. Núm. 193, 12.07.1828: 2-3.